

T. E. O. R. E. M. A. T.
E. O. R. E. M. A. T. T.
O. R. E. M. A. T. T. E.
R. E. M. A. T. T. E. O.
E. M. A. T. T. E. O. R.
M. A. T. T. E. O. R. E.
A. T. T. E. O. R. E. M.
T. E. O. R. E. M. A. T.

TR
WARSZAWA

T. E. O. R. E. M. A. T.
E. O. R. E. M. A. T. T.
O. R. E. M. A. T. T. E.
R. E. M. A. T. T. E. O.
E. M. A. T. T. E. O. R.
M. A. T. T. E. O. R. E.
A. T. T. E. O. R. E. M.
T. E. O. R. E. M. A. T.

T. E. O. R. E. M. A. T. T.
E. O. R. E. M. A. T. T. E.
O. R. E. M. A. T. T. E. O.
R. E. M. A. T. T. E. O. R.
E. M. A. T. T. E. O. R. E.
M. A. T. T. E. O. R. E. M.
A. T. T. E. O. R. E. M.
T. E. O. R. E. M. A. T. T.

SCENARIUSZ I REŻYSERIA GRZEGORZ JARZYNA
NA PODSTAWIE TWÓRCZOŚCI PIERA PAOLO PASOLINIEGO

Mojemu Ojcu

TR
WARSZAWA

T.E.O.R.E.M.A.T.

na podstawie twórczości Piera Paolo Pasoliniego

REŻYSERIA I SCENARIUSZ

Grzegorz Jarzyna

SCENOGRAFIA I KOSTIUMY

Magdalena Maciejewska

MUZYKA

Jacek Grudzień, Piotr Domiński

REŻYSERIA ŚWIATŁA

Jacqueline Sobiszewski

KONSULTACJE DRAMATURGICZNE

Rita Czapka

ASYSTENT REŻYSERA

Paweł Kulka

REPORTAŻ WIDEO

Kordian Piwowarski, Anna Dykczak

ANIMACJA

Bartek Macias

GRAFFITI

Jakub Andrychowicz

EFEKTY KASKADERSKIE

Tomasz Przybysz

OBSADA:

PAOLO

Jan Englert

LUCIA

Danuta Stenka (aktorka TN)

ODETTA

Katarzyna Warnke

PIETRO

Jan Dravnel

EMILIA

Jadwiga Jankowska-Cieślak

GOŚĆ

Sebastian Pawlak

ANGIOLINO

Rafał Maćkowiak

ORAZ:

Barbara Janczewska, Zbigniew Moskal, Andrzej Papis

STATYŚCI:

Mateusz Banasiuk, Mieszko Barglik, Paweł Gromek, Mateusz Kostka, Michał Mikołajczak, Igor Obłóza, Kamil Przysiał, Józef Stępień, Tomasz Trojanowski oraz dzieci

LEKTORZY

Lech Łotocki i Zbigniew Moskal



ASYSTENTKA SCENOGRAFA

Anna Nykowska

KIEROWNIK PRODUKCJI

Kuba Świetlik

INSPICJENTKA

Karolina Gębska

REALIZACJA DŹWIĘKU

Piotr Domiński

REALIZACJA ŚWIATEŁ

Tadeusz Perkowski, Krzysztof Krawczyński

REALIZACJA WIDEO

Adrian Hutyriak

REKWIZYTOR

Tomasz Trojanowski

OBSŁUGA SCENY

Andrzej Tuszewicz, Paweł Gromek, Łukasz Winkowski, Artur Wyżywniak,

Krzysztof Kowalczyk, Józef Stępień, Kacper Białkowski

GARDEROBIANE Elżbieta Kołtonowicz, Monika Drożyńska

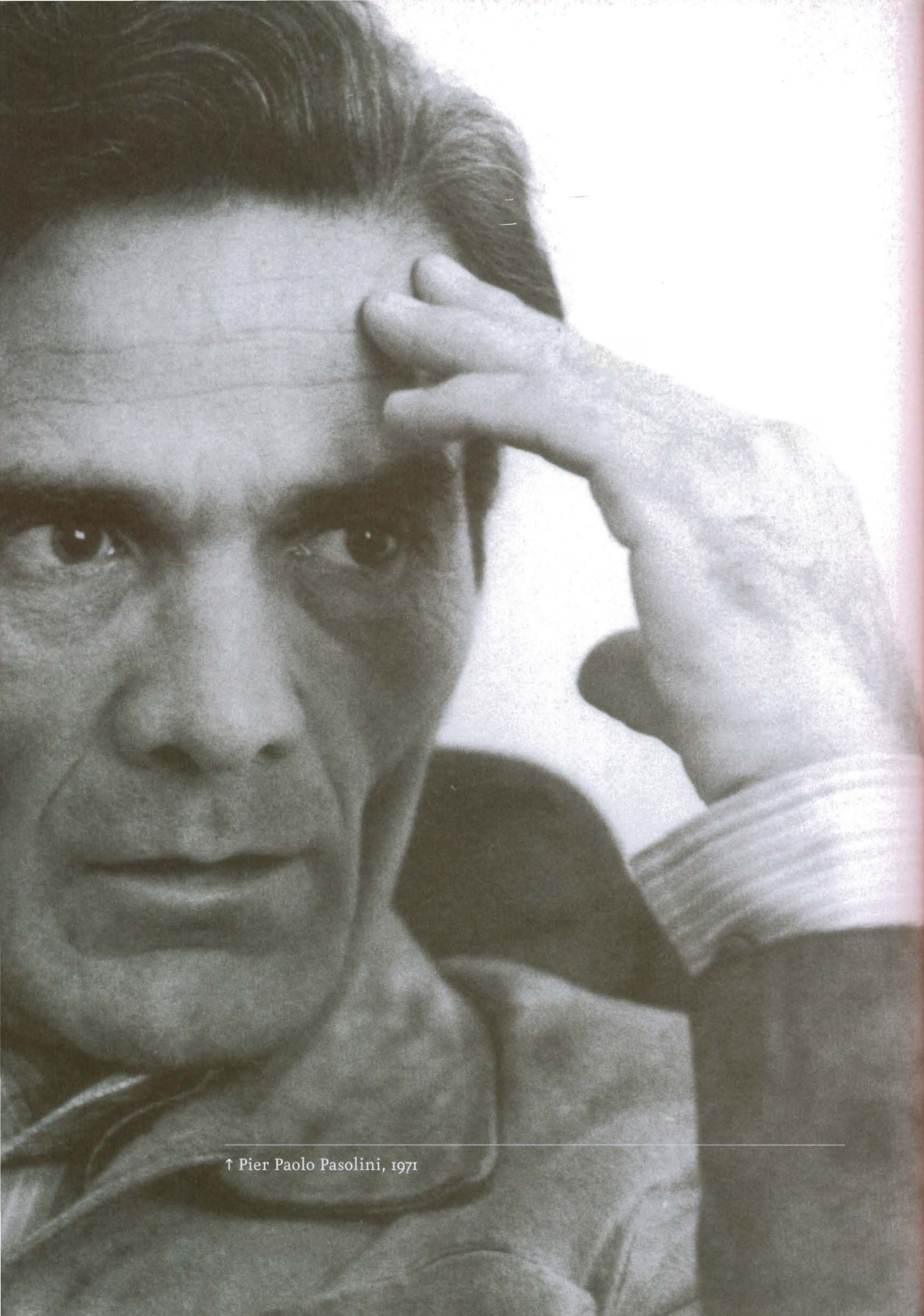
CHARAKTERYZATORKI Monika Fetela, Alicja Dyksa, Dominika Szafrąńska

REDAKCJA PROGRAMU

Agnieszka Tuszyńska

PROJEKT GRAFICZNY

Grzegorz Laszuk



↑ Pier Paolo Pasolini, 1971

PPP

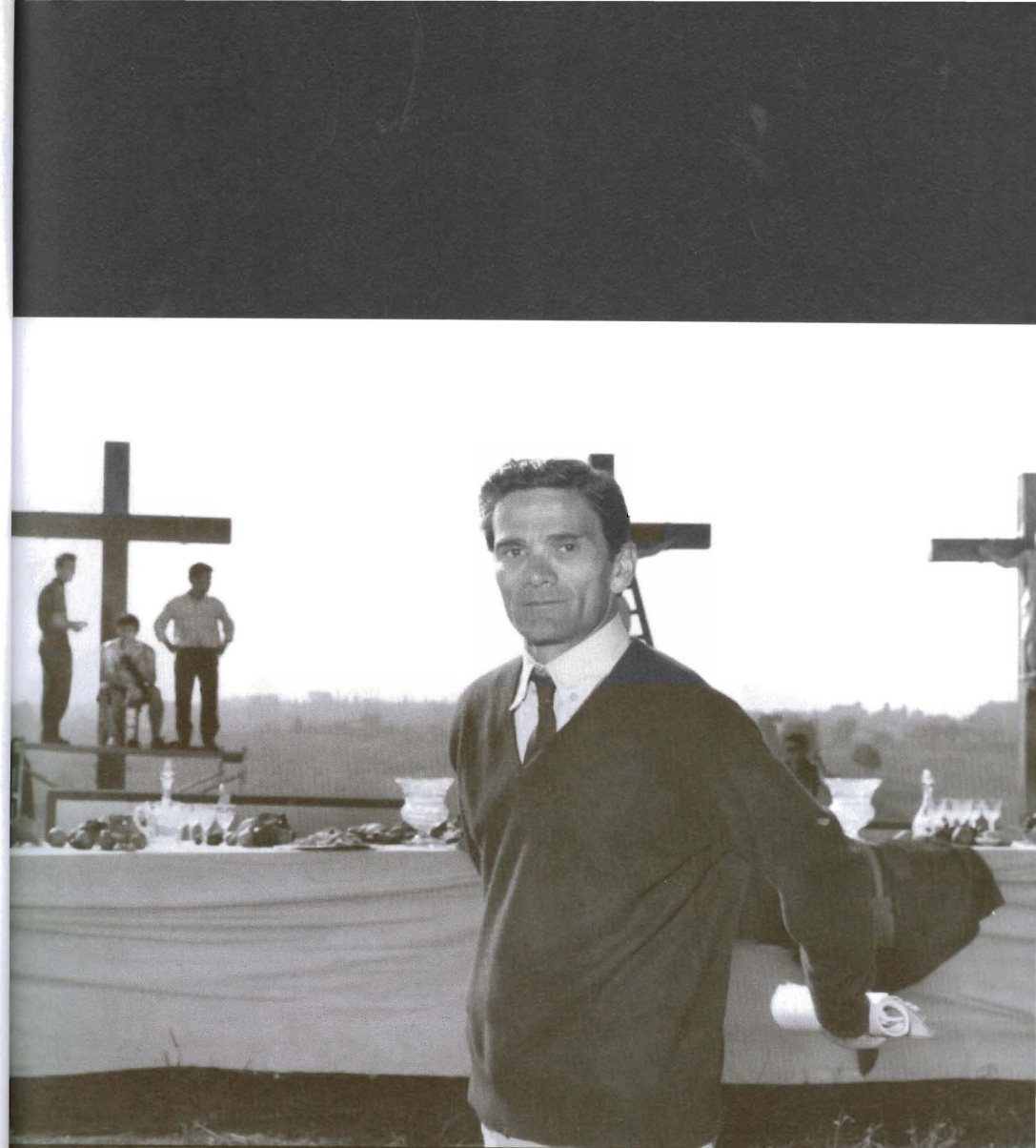
POETA

„Jestem siłą przeszłości” – oświadczył Pasolini w wierszu *Poesie mondane* pochodzącym ze zbioru *Bestemmia* (Bluźnierstwo). „Tradycja to moja jedyna miłość. Pochodzę z ruin i kościołów, z ołtarzy i opuszczonych wiosek w Apeninach i Alpach, gdzie mieszkają moi bracia. Błąkam się jak szaleniec po Tuscolana, po Appia – jak bezpański pies”. W takim oświadczeniu Pasolini określił się sam na tle swoich czasów w najbardziej radykalny sposób, a jednak w tym konflikcie z czasem opowiedział się jednoznacznie za. Historia, tradycja, starożytna kultura, religia, zapomniane wioski i badania naukowe to tylko kilka z pasji Piera Paolo Pasoliniego, wierność którym niewątpliwie wzmacniała jego jednoznacznie krytyczny stosunek do własnych czasów. Heretyk heretyków, Pasolini podkładał ogień pod budowle świeckie i świątynie. A z popiołów i z rozmaitych środków ekspresji rodziła się poezja pełna pasji i siły.

W tamtych czasach, przynajmniej dla niektórych, postawa Pasoliniego nie kłóciła się z aktualnie przyjętym porządkiem rzeczy, była anachroniczna, o ile nie reakcyjna. Jednak pod maską radykalizmu krytycyzm taki zdradzał konformizm i myślenie charakterystyczne dla skamieniałych karykatur wyszydających ptaka, który nie chce szybować z własnym stadem. A każde stado było przekonane, że Pasolini jest jednym z nich. On sam był podrzutkiem, którego nie da się złapać w żadną sieć. Stada były doktrynerskie w swym myśleniu, myśleniu zbyt usystematyzowanym, co Pasolini uważał za anatemę. Miał tyle samo pogardy dla dogmatycznych marksistów, co dla dogmatycznych ateistów. Dla tych, którzy w jego związku z tradycją widzą konserwatyzm, związek ten

– jeśli można rozpatrywać go bezpośrednio – był metamorficzny i wielopostaciowy. Wychodząc z tradycji, Pasolini był prawdziwie innowacyjny, podczas gdy inni – w swych próżnych buntach przeciwko formie i tradycji – czuli tylko niechęć. W swej nieokiełznanej kameleonowej naturze, w ciągłych ocenach własnej osoby i pracy różnił się niesamowicie od konserwatystów, którzy z zasady nie przechodzą tak wielu istotnych przemian. Nie w głowie im popadać w autorefleksję. Chociaż Pasolini był komunistą, Marks nie był jego mistrzem, a u źródeł porzucenia wiary nie leżał ateizm. Pasolini błąkał się jak szaleniec i jak bezpański pies, miotał bluźnierstwa nie tylko wymierzone w papieża, ale także w kino, literaturę, a nawet w marksizm. Jaki inny komunistyczny artysta mógłby pochwalić się nie tylko radykalizacją Chrystusa w swej pracy, ale także pochwałami i jednoczesnym potępieniem przez Watykan? Wielość inspiracji, tworzenie dzieł na podstawie mitów greckich, Pisma Świętego, arabskich przypowieści ludowych oraz markiza de Sade stanowi najlepszy dowód błyskotliwej inteligencji Pasoliniego. Zręczność Pasoliniego narodziła się z zagrożenia, z niebezpieczeństwa, z nieustannego przekraczania granic. A może raczej był on niebezpieczny ze względu na swą zręczność, na szlachetną niemożność pozostania w obrębie wyznaczonych granic. W innym miejscu Pasolini mówi: „Nie mam ponad sobą żadnej władzy z wyjątkiem tej, która – paradoksalnie – pochodzi z nieposiadania zwierzchnictwa lub braku pragnienia tegoż. Nie muszę więc być wierny żadnym innym paktom niż te, które zawieram z czytelnikiem. A to właśnie jego uważam za wartego każdego, nawet najbardziej skandalicznego poszukiwania”.

R.J.H.



Benjamin Meyer-Krahmer

TRANSMEDIALNOŚĆ I PASTISZ

METODY W TWÓRCZOŚCI PASOLINIEGO

„Byłem »siedmioletnim poetą« jak Rimbaud” – chełpił się Pasolini na początku swego pisanego dzieła *Who is Me* (Kim jestem) z 1966 roku, zaliczając siebie tym samym do grona wielkich poetów¹. Literatura zmieszała się z życiem.

W autobiograficznej perspektywie tego tekstu pierwszy okres Pasoliniego w Rzymie stał się retrospektywnym przeżyciem strońcy książki, a jego sposób życia – wierszem. „Przeżywałem strońcę powieści, jedynej powieści w swoim życiu: / resztę, co u diabła / przeżyłem lirycznie jak każdy maniak”².

Nazywając siebie *Il Poeta delle ceneri* (poetą popiołów) – jak później zatytułował *Who is Me* – Pasolini splótł tekst i życie, fascynując łącząc stylizację z profanacją w cudownej mieszance autobiografii i poezji. Pisarstwo to owa nić łącząca ze światem – droga ucieczki i opis zarazem: „W poezji była odpowiedź na wszystko”³. Kiedy Pasolini pisał *Who is Me*, jego głęboka wiara w pisanie należała już jednak do przeszłości. Co najmniej w połowie lat 60. nabrał bowiem przekonania, że współczesnym pisarzom – z nim samym włącznie – brakuje języka, którym mogliby mówić o bieżącej sytuacji politycznej, społecznej czy historycznej. W szkicu *La fine dell'avanguardia* (Koniec awangardy), opublikowanym w 1966 roku, przeprowadziwszy swoisty globalny, socjopolityczny remanent, Pasolini stwierdzał: „Chyba każdy widzi, że ten wykaz współczesnych zjawisk nie ma już nic wspólnego z awangardą. I w tym sęk”⁴. Literatura, czy to poezja, czy proza, czy manifest, powinna twardo „odnosić się” do rzeczywistości, ale nie zbliżając się do niej zanadto. Jest bowiem „tylko środkiem... przywracania rzeczywistości”⁵. Nawet w literaturze *nuovo realismo* język oddala

¹ Pier Paolo Pasolini, ze szkicu *Who is Me*, *Bestemia: Tutte le poesie* (Mediolan 1993). Mówiąc o swojej twórczości, Pasolini często dorzuca na marginesie tego typu komentarze, na przykład: „Pisząc *Ragazzi di vita* i *Una vita violenta*, stanąłem w jednym rzędzie z Verga, Joyce'em i Gaddą”. („*Vie nuove*” 15, 30 lipca 1960, cytowane w: Sam Rhodie, *The Passion of Pier Paolo Pasolini*, Londyn 1995, s. 2.)

² Pasolini, *Who is Me*.

³ Tamże.

⁴ Pier Paolo Pasolini, *La fine dell'avanguardia*, w: *Empirismo eretico*, Mediolan 1997.

⁵ Tamże.

⁶ Tamże.⁷ Pasolini, *Who is Me*.⁸ Pier Paolo Pasolini, *I segni viventi e i poeti morti*, w: *Empirismo eretico*.⁹ Tamże.¹⁰ Pasolini, *Empirismo eretico*.¹¹ Pier Paolo Pasolini, *Teorema*, Mediolan 1974.

czytelnika od realnego świata, który nieuchronnie prowadzi do wyobcowania.

Świadomość kryzysu reprezentacji artystycznej często dawała się obrócić w poszukiwanie nowych form wyrazu i nowych sposobów traktowania mediów – zwłaszcza w latach 60. Tak więc Pasolini nie był odosobniony w swojej postawie, którą mniej więcej w tym czasie sformułował w zbiorze pism o języku, literaturze i filmie pod tytułem *Empirismo eretico* (Heretycki empiryzm)⁶. Jednakże w przeciwieństwie do racjonalnych na ogół wywodów znakomitych ówczesnych krytyków Pasolini stwierdza, że jego problem polega na niezdolności mówienia „czystą” mową. Na przykład przez jego „wiersze friulijskie, najlepsze wiersze”⁷ płynie „błękitna rzeka”, oblekając je w szaty romantyzmu. „Jedynie język naturalnej rzeczywistości można bez żadnych zastrzeżeń nazwać »językiem«”⁸. Niestety rzeczywistość rozmawia nim tylko sama ze sobą, ludzie nie potrafią go używać⁹.

W innych miejscach Pasolini kilkakrotnie nazywa swoją pracownię „laboratorium”¹⁰, co przychodzi na myśl (nie tylko w przypadku *Teorematu*) jakieś metaforyczne „badanie”¹¹, eksperyment. Używanie naukowej terminologii, gdy mowa o własnej pracowni i pracy, oraz posługiwanie się w badaniu różnymi choć równorzędnymi mediami tak ściśle ze sobą korespondują, że na przekór panującym mitom można je uznać za wyraźne znamiona postawy artystycznej Pasoliniego.

Uświadomiwszy sobie „niemotę” awangardy literackiej, Pasolini rzecz jasna nie porzucił jej całkowicie, tylko z godnym podziwu entuzjazmem i talentem zaczął robić filmy. W ciągu trzech zaledwie lat (1961–1964) nakręcił swoje pierwsze filmy niezależne *Accattone* (Włóczykij), *Mamma Roma*, *La ricotta*, *La rabbia* (Gniew), *Comizi d'amore* (Zgromadzenie miłosne) oraz *Il Vangelo secondo Matteo* (Ewangelia wg św. Mateusza). Jednocześnie ani trochę nie zaniedbał twórczości literackiej i dziennikarskiej. W istocie bez kolizji rzucał się w różną działalność artystyczną: pisał, rysował,

robił filmy, był autorem, aktorem, statystą i reżyserem. Zdawało się, że nie ma dziedziny, której by własnoręcznie nie spróbował. Jakkolwiek na początku jego twórczość kinematograficzna pod wieloma względami sprawiała wrażenie dyletanckiej¹². Był nie tylko doświadczonym scenarzystą, ale też, dzięki współpracy przy kręceniu rozmaitych filmów¹³, znał gruntownie proces produkcji filmowej. Potrafił więc szybko i zdecydowanie zmienić się z literata w filmowca. A mimo to do końca życia pozostał również pisarzem. Co więcej, sam uważał pisarstwo za swoje podstawowe zajęcie. Jeszcze na krótko przed śmiercią, kiedy był słynnym reżyserem, na pytanie, kim jest, odpowiedział po prostu: *autore* – co z kolei wiąże się z jego koncepcją filmu jako języka i odzwierciedla jego transmedialne myślenie.

Jednak dopiero rok po ogłoszeniu „końca awangardy” filmowa konwersja Pasoliniego wydawała się nieodwracalna i widziana w oderwaniu, sprawiała wrażenie zerwania z literaturą: „Ja sam wciąż wierzyłem w kino narracyjne, to znaczy trzymałem się zwyczaj, który nakazywał w procesie montażu z nieskończonej liczby ujęć wybierać te ważne i wartościowe”¹⁴. Zaufanie Pasoliniego do filmu wynikało między innymi z przekonania, że „obrazy” są mocniejsze od słów, zależnych od gramatyki i słownictwa, narzucających się znaczeń: „Nie ma słownika obrazów”¹⁵. W odróżnieniu od pisarzy reżyserzy biorą „symbole... z chaosu”¹⁶ i dzięki temu mogą się wypowiadać przez medium w dużej mierze nieskrępowane tradycją. Drugi po *Who is Me* literacki autoportret Pasoliniego, *Una disperata vitalità* (Rozpaczliwa żywotność), to dokument ewolucji w stronę filmu, znamienny dla jego postawy. Już w pierwszej linijce pada formuła: „Jak w filmie Godarda...” i powtarza się ona na pierwszej stronie jeszcze trzy razy, podkreślając, że rzecz jest o filmie. Tak zapowiada się scenariusz, w którym Pasolini wchodzi w rolę aktora siedzącego za kierownicą swojego alfa romeo – cytat lub pastisz. W estetyce postmodernistycznej pastisz – pierwotnie siedemnastowieczny gatunek malarstwa – stanowi rodzaj parodii

¹² Zob. uwagi Gerta Mattenklotta o dyletanctwie jako technice Trilogia della vita Pasoliniego: „Prawdopodobnie wiązało się to z rozpaczliwym pragnieniem powrotu do młodości via naiwność, młodzieńczość i bezpośredniość, to znaczy do odrzucenia sztucznych środków, nawet wówczas, gdy nad nimi panuje i sam wie oczywiście, że jest to dyletanctwo”. Gert Mattenklott, Karsten Witte, *Kennwort „Pasolini”*. Ein Dialog, w: *Kraft der Vergangenheit. Zu Motiven der Filme von Pier Paolo Pasolini*, red. Christoph Klimke, Frankfurt 1987, s. 113.

¹³ Na przykład *La donna del fiume*, 1954; *Il prigioniero della montagna*, 1955; *Le notti di Cabiria*, 1956; *Marisa la civetta*, 1957; *Giovani Mariti*, 1958; *La notte brava*, 1959; *Il Bell'Antonio*, 1960 etc.

¹⁴ Pasolini, *I segni viventi e i poeti morti*.

¹⁵ Pier Paolo Pasolini, *La cinema di poesia*, w: *Empirismo eretico*.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Zob. Ingeborg Hoesterey, *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature*, Bloomington i Indianapolis 2001; Wolfgang Karrer, *Parodie, Travestie, Pastiche*, Monachium 1977; Wido Hempel, *Parodie, Travestie und Pastiche. Zur Geschichte von Wort und Sache*, „Germanistisch Romanische Monatsschrift” 15 (1965), s. 150–176.

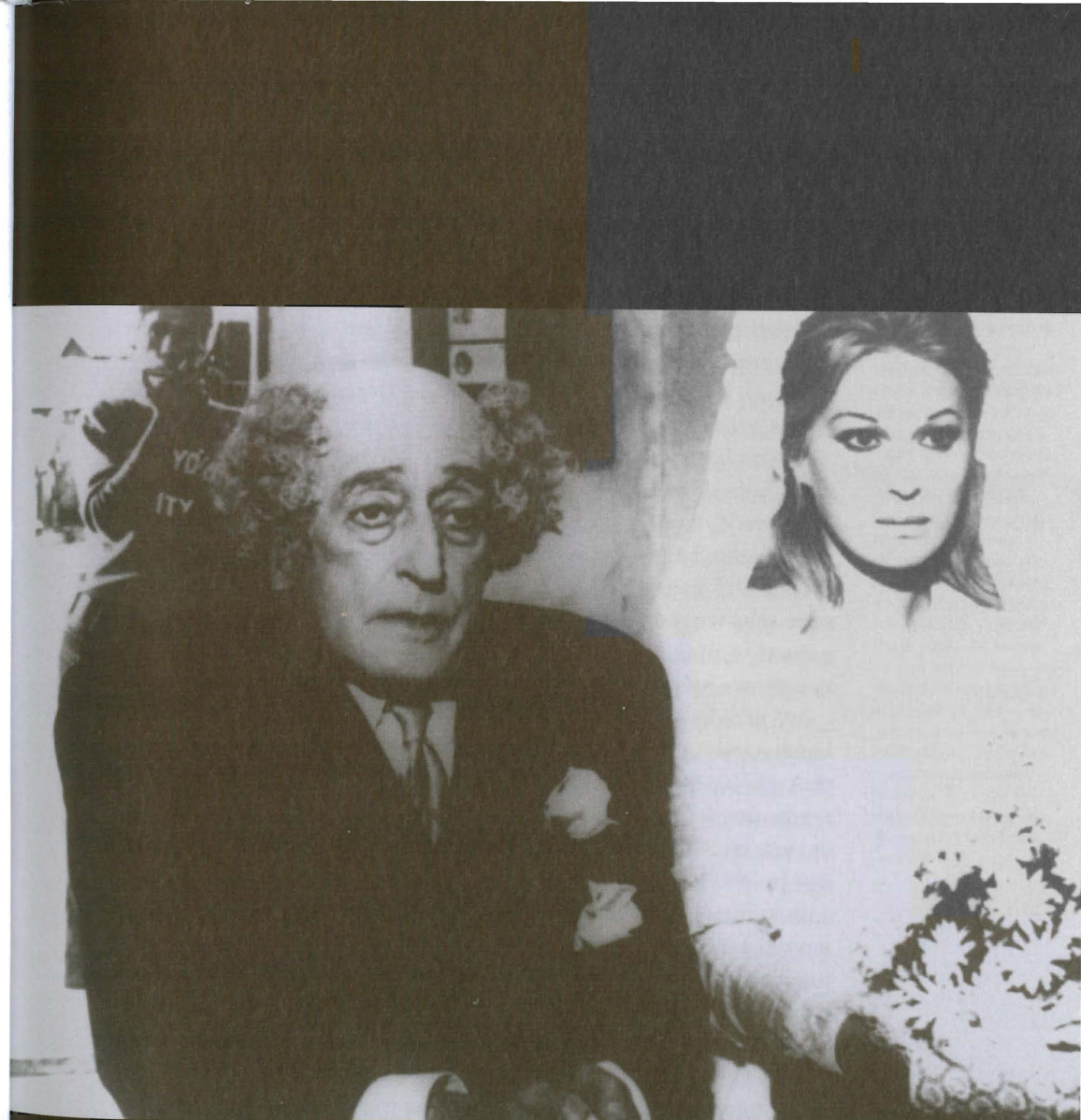
¹⁸ Pasolini, *Who is Me*, s. 37.

¹⁹ Filippo Tommaso Marinetti, *Manifest futuryzmu*, w: Christa Baumgart, *Futurizm*, przeł. J. Tasarski, Warszawa 1978, s. 33.

wykorzystującej zastępcze znaczenia intertekstowe¹⁷. Pasolini często stosuje jego różne odmiany. W przytaczanym tu fragmencie mamy jak gdyby narrację uważnej kamery albo odwrotnie: opis własnego doświadczenia sprawia wrażenie opisu sceny filmowej.

Ta wyimaginowana scena polega między innymi na utożsamieniu (niemal trawestacji) pierwszoosobowego narratora i autora ze zwiariowanymi na punkcie samochodów gwiazdoram literatury i filmu. Majaczy w niej James Dean za kierownicą swojego porsche i pobrzmiwa echo, studiowanych przez Pasoliniego, futurystycznych tekstów Marinettiego o samochodach wyścigowych, samczości i niebezpieczeństwie. W *Una disperata vitalità* Pasolini pisze na przykład: „Jestem jak kot żywcem spalony, zmiażdżony kołami ciężarówki”¹⁸, a we wstępie do *Manifestu futuryzmu* mamy: „Pędziliśmy rozgniatając na progach domów psy stróżujące, które zwiły się pod naszymi gorącymi kołami...”¹⁹. W końcu, jak cień obrazu – nazwany przez Pasoliniego cytatem – pojawia się imię oryginalnego bohatera, którego się tutaj między innymi parodiuje: „Belmondo za kierownicą alfa romeo...”²⁰. Ten autobiograficzny tekst składa się z mnóstwa intertekstowych warstw i aluzji. Pasolini dramatyzuje swoją (tekstową) osobę, grając role i zakładając maski, które z racji swojej cytatywnej i pastiszowej natury wydają się płynne.

Już sama droga Pasoliniego do kina – od poezji, poprzez powieść i scenariusz do scenorysowania i scenopisarstwa, aktorstwa i reżyserii – uzmysławia, jak rozmaite media zachodzą na siebie, komentują się nawzajem i zachowują pomiędzy sobą złożone diachroniczne i synchroniczne relacje. Temat i fabuła *Teorematu* – eksperymentalnego badania miałkiej ideologii mieszczańskiej we włoskim społeczeństwie *grande bourgeoisie* – pojawiły się najpierw w *Who is Me*, potem w scenariuszu, a w końcu w powieści i w filmie, obydwu z 1968 roku. Fabuła przez cały czas jest prosta, przypomina laboratoryjny eksperyment i trzyma się pierwszego szkicu z 1966 roku: do bogatej rodziny przyjeżdża na krótko tajemniczy, nadzwyczaj piękny młodzieniec. Gość wprowadza taki



Totò i Silvana Mangano w *Ziemi widzianej z księżyca*, 1967 ↗

²⁰ Pasolini, *Who is Me*, s. 38.

zamęt, że wszyscy domownicy, ze służącą włącznie, ulegają jego urokowi i nie potrafią już wrócić do dawnego trybu życia, kiedy ich opuszcza. I w filmie, i w powieści jest niewiele dialogu. W powieści opisy poszczególnych wątków akcji, relacji pozastównych, krajobrazów i architektury tak bardzo odpowiadają wersji filmowej, że sprawia ona wrażenie scenariusza.

Treść, która później przybierze formę *Teorematu*, została pokrótce naszkicowana na trzech stronach *Who is Me*, z wyraźną nutą ironii: „Przybywa młody człowiek, piękny jak Amerykanin. Z miejsca zakochuje się w nim i zadziera kieckę służącą. Następnie zakochuje się syn”²¹. Z punktu widzenia obserwatora Pasolini notuje intrygę *Teorematu* bez wyraźnego współczucia dla bohaterów. „Chłodne spojrzenie” kamery jakby okiem fachowca i obojętność narratora są ze sobą w zgodzie. Tu także sztuka zdaje się splecać z życiem, ponieważ ten tekst pojawia się również w autobiograficznym wierszu przeznaczonym do publikacji.

W przedmowie do powieści Pasolini pisze o tej intermedialnej konstelacji: „Prawą ręką na złotym tle malowałem *Teoremat*, podczas gdy lewą ręką na wielkiej ścianie kładłem fresk... I z powodu tej dwoistości nie wiem, co ważniejsze – literatura czy film. Prawdę mówiąc, *Teoremat* zaistniał mniej więcej trzy lata wcześniej jako utwór [pièce] wierszem, który następnie przemienił się jednocześnie w film i opowiadanie, stanowiące podłoże filmu i przez film korygowane”²². Mówiąc o genezie wiersza i filmu, Pasolini wymienia i łączy ze sobą dwie formy wyrazu: malarstwo oraz fresk. Technikę freskową można porównać do techniki filmowej: obrazu malowanego na świeżym *intonaco* nie da się zmienić, podobnie jak nie da się zmienić obrazów zapisanych na celuloidzie. Opisując proces tworzenia, Pasolini odcina się od konkretnej metody: *Teoremat* „zaistniał” i koniec końców „przemienił się” w film. Tak jakby transmedialny proces artystyczny zachodził automatycznie.

W omawianym tutaj kontekście interesujące wydają się dwa inne eksperymenty Pasoliniego z udziałem słów i (fotograficznych)

obrazów: *Pożółkła ikonografia* (do „poematu fotograficznego”) w *La Divina Mimesis* (Boska Mimesis; 1975)²³ oraz *La terra vista dalla luna* (Ziemia widziana z księżyca; 1966)²⁴. W pierwszym Pasolini zestawia serie czarno-białych fotografii oscylujących między dokumentem a portretem i umieszcza je tym samym w sieci punktów odniesień, które przez aranżację pozostają jednak niejasne. Ta osobista „pożółkła ikonografia” daje ogólne fotograficzne wskazówki co do poglądów autora. *La terra vista dalla luna* to scenorys i scenariusz do filmu pod tym samym tytułem i jednocześnie komiks. Dialogi w dymkach i karykatury składają się na śmieszny intermedialny eksperyment, utrzymany w nietypowej dla Pasoliniego estetyce. On sam uważał tę malowaną w krzykliwych kolorach, tragikomiczną historię ojca i syna, którzy szukają doskonałej żony i matki, za jedno ze swoich najbardziej udanych dzieł²⁵.

Czasem tylko ton, kiedy indziej nadmiernie znaczący cudzośćłów („sam »za kierownicą alfa romeo«” i „siedmioletni poeta» jak Rimbaud”) świadczą o tym, jak bliski Pasoliniemu – z uwagi na polityczne i moralne znaczenie parodii – jest parodystyczny cytat i jak wykorzystuje on zapożyczone style i obrazy. Zwrócił już na to uwagę Sam Rhodie: „Narrator może pisać jak Proust, ale to tylko podobieństwo stylu. Postacie mogą mówić jak dzieci ze slumsów, ale jest to mowa zniekształcona przez literaturę”²⁶. Wydaje się wręcz, że technika pastiszu pomaga Pasoliniemu, pracującemu w rozmaitych materiałach, gładko przechodzić od jednej do drugiej, ponieważ zawsze pracuje on (również) „w materii stylu...”, czy to będą jego (auto)portrety przypominające Francisca Bacona, jego rzymskie powieści à la Gadda, nietzscheański ton w *La Divina Mimesis*, czy fantazje o śmierci rodem z Marinettiego. To zjawisko, mające również charakter intertekstowy, najbardziej też uderza w licznych ujęciach filmowych opartych na malarstwie²⁷.

Mimo często deklarowanego sceptycyzmu wobec literatury, ukrytego w „odwoływaniu się” do rzeczywistości i cichym podtekście jego dzieła, Pasolini nigdy nie zrezygnował z pisania. Szukał

²¹ Tamże.

²² Pasolini, *Teorema*.

²³ Pier Paolo Pasolini, *La Divina Mimesis*, Torino 1975.

²⁴ Pier Paolo Pasolini, *La terra vista dalla luna*, „MicroMega”, październik-listopad 1995.

²⁵ Pasolini su Pasolini. *Conversazioni con Jon Halliday*, Parma 1992.

²⁶ Rhodie, dz. cyt., s. 2.

²⁷ Zob. Alberto Marchesini, *Citazioni pittoriche nel cinema di Pasolini (da Accattione al Decameron)*. Florencia 1994; Günter Minas, *Ein Fresko auf einer grossen Wand. Die Bedeutung der Malerei für die Filmarbeit Pasolinis*, w: *Kraft der Vergangenheit. Zu Motiven der Filme von Pier Paolo Pasolini*, red. Christoph Klimke, Frankfurt 1987, s. 51–69. W związku z filmami Pasoliniego Minas mówi o „stylistycznych podobieństwach”, które mniej więcej odpowiadają rozumianemu tu pastiszowi (tamże, s. 55).

formy językowego wyrazu i znalazł ją w języku filmu – w którym pracował i myślał różnymi środkami: pisząc, rysując, filmując. Taką metodą doszedł do słownych i obrazowych eksperymentów, za pomocą których miał badać „fenomenologię” rzeczywistości: „Kino, które odtwarza rzeczywistość, to znaczy staje się jej „pisanym” językiem, uwidacznia jej istotę i podkreśla jej fenomenologię”²⁸. Transmedialność i pastisz to cechy określające rzeczywistość Pasoliniego. Jego dzieło opiera się na procesie twórczym, który czyni z obydwu metodę i pokazuje, jak są uniwersalne.

²⁸ Pasolini, *La fine dell'avanguardia*.

Pier Paolo Pasolini and Death, Pinakothek der Moderne, Verlag, Monachium 2005
przekład Edyta Kubikowska



↪ Totò i Ninetto Davoli w Ptakach i ptaszyskach, 1965

Pier Paolo Pasolini

FRAGMENT „WHO IS ME”

SZKIC DO „TEOREMATU”



...pewnego dnia przychodzi młody człowiek
do pięknego domu,

w którym ojciec, matka, syn i córka,
żyją jak bogaci ludzie w bezkrytycznym stanie,
żyją tak, jakby wszystko było jednością,
jakby życie było czyste i proste.

Jest też tam służąca (z proletariackiego regionu);
przybywa młody człowiek, piękny jak Amerykanin. Z miejsca, jako
pierwsza, zakochuje się w nim i zadziera kieckę służąca.

On ofiarowuje jej łagodny, ciężki gniew swojego członka. Następ-
nie zakochuje się syn; śpią razem z resztkami dzieciństwa w poko-
ju syna. Synowi również podarowuje swój jedwabisty członek, ale
dorośle i potężniej;

I taki sam prezent, bezwolnie i wielkodusznie – gdyż to on jest
tym, który daje – robi matce, która z ubóstwem modli się do jego
spodni, koszuli, majtek, do wszystkiego, co zostawił w chalet w tę
gorącą niedzielę nad Morzem Tyrreńskim:

I ten sam prezent robi ojcu – stając się ojcem ojca, gdy z matczyną
czułością, dwuznacznie, daje go ojcu,
który budzi się rano z rozdzierającym bólem brzucha, wstaje i idąc
do łazienki, odkrywa nieme piękno poranka z oślepiającym już
słońcem... i z takim samym zdziwieniem,
z jakim odkrył to słońce, odkrywa miłość – podobną do miłości
Iwana Iljicza do jego młodego, chłopskiego sługi.

Lecz robi to świadomie i dramatycznie – gdyż on, będąc starym
przemysłowcem z twarzą Orsona Wellesa, jest mieszczaninem,
który dramatyzuje wszystko.

↵ Kadr z filmu *Teoremat*, 1968

W godzinach choroby ojca – ale jeszcze przed ojcem – tak samo ofiarowuje swój członek czternastoletniej córce, która jest zakochana w swoim ojcu i dopiero odkrywa go, tego młodego człowieka wypełnionego miłością – poprzez zakochane oczy ojca.

I wtedy młody człowiek odchodzi.

Koniec ulicy, w której zniknął, pozostaje na zawsze opustoszały.
I każdy, w oczekiwaniu, pełen wspomnień – jak towarzysz nie-ukrzyżowanego, lecz straconego Chrystusa, zostaje ze swoim losem.
Jest to teoremat:
każdy los jest skutkiem czegoś.
Losy są takie, jakie znasz, w tym świecie, w którym my – ty z twoim niesympatycznym uśmiechem antykomunisty i ja z moją antymieszkańską dziecinną nienawiścią – jesteśmy braćmi. My znamy odpowiedź!
Na paraliżujący neurotyczny strach jak mała żeńska czternastoletnia ofiara kończy w klinicznym łóżku, z tak mocno zaciśniętymi palcami, że nawet skalpel ich nie rozerwie,
jak chłopiec, który mówi sam do siebie, jak szalony, maluje i wynajduje nowe techniki, aby stać się nowym Giacomettim lub Baconem,
pokazując ucieleśnione figury duchów – tragicznych symboli świata chorej duszy, śmierdzące, ułomne plamy zła;
jak kobieta w średnim wieku, jeszcze piękna i zadbana, nie może zapomnieć o Chrystusie w kościele i jednocześnie, raz zagubiona, nie może oprzeć się pragnieniu, by zatracić się ponownie i żyje tak

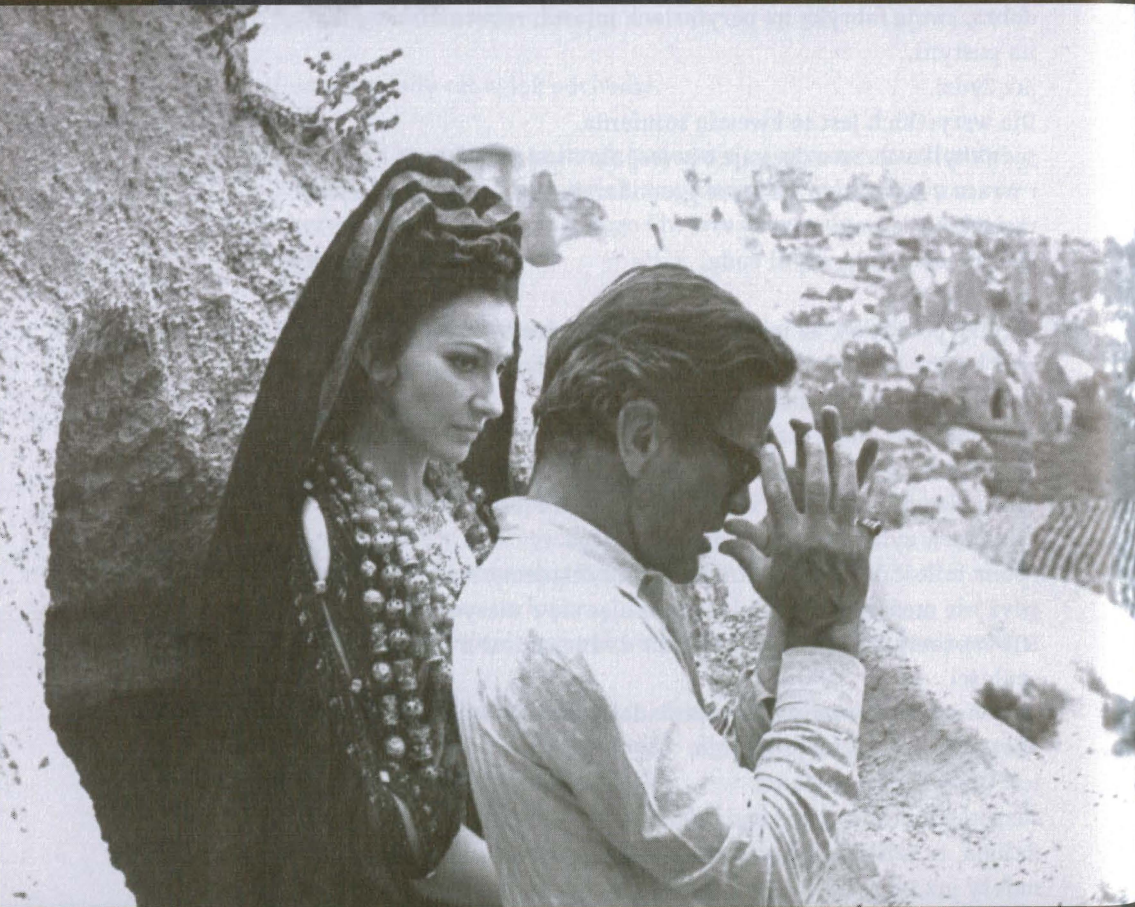
między łatwymi, młodymi chłopcami a chrześcijańskim strachem, i wreszcie ojciec,
który pomylił dobra materialne z życiem,
raz nawiedzony traci swoje życie, wyrzeka się go i rozda je swoje dobra, swoją fabrykę na peryferiach miasta, robotnikom i gubi się na pustyni,
jak Żydzi.
Dla wszystkich jest to kwestią sumienia.
Jedna tylko służąca doznaje oświecenia i staje się święta i wraca z powrotem na stare gospodarstwo, do swojego podproletariackiego domu.
Milczy, modli się, czyni cuda,
leczy ludzi,
je tylko pokrzywy, aż jej włosy stają się zielone i w końcu płacząc, pozwala zakopać się koparką w ziemi, aby umrzeć, a jej łzy tryskające spod mulistej ziemi stają się cudownym leczniczym źródłem.

Przed ojcem i matką był w doczesnym raju Pierwszy Ojciec, i najpierw żyliśmy pełni ufności do niego.
Potem miłość do matki, z którą się identyfikujemy, stała się istotna, gdyż nie możemy żyć, nie identyfikując się z niczym.
Nie możemy sobie więc wyobrazić żadnej miłości bez matczynej czułości.
Tak więc ten Pierwszy Ojciec posiadał czułość matki.
Ale w mieszczańskiej rodzinie,
jest już on tylko w stanie rozpętać moralne dramaty.
Religia, ta religia płynąca z bezpośredniego stosunku do Boga, należy już tylko do świata, który istniał przed mieszczańskim.

Pier Paolo Pasolini, *Who is Me, Bestemmia: Tutte le poesie*, Mediolan 1993
przekład Rita Czapka

PASOLINI O PASOLINIM

FRAGMENT WYWIADU Z OSWALDEM STACKIEM



Dwaj krytycy piszący o twojej poezji wygłosili swego czasu dwie skrajnie różne opinie: Franco Fortini powiedział, że „wniósłeś do poezji całą siłę ekspresji poezji nowoczesnej, aby wesprzeć treści ideologiczne, które przyjmujesz za pewnik”; Alberto Rosa twierdzi, że „twoja recepta na poezję to nowa ideologia plus tradycyjne formy”. Skąd twoim zdaniem dwie tak sprzeczne opinie?

Obaj się mylą... i obaj mają rację. Obie opinie można usprawiedliwić. Nie jestem twórcą ideologii. Nie jestem myślicielem i nigdy nie miałem takich aspiracji. Czasami, w kontekście ideologii mam jakąś intuicję i dlatego też zdarzyło mi się wyprzedzić profesjonalnych ideologów. Co do formy, najbliższy jest mi pastisz. Korzystam z najrozmaitszego materiału stylistycznego – poezji dialektu, poezji dekadencckiej, czasem z poezji socjalistycznej; moja pisanina zawsze zawiera elementy stylistycznych zanieczyszczeń, nie posiadam całkowicie spójnego własnego stylu, chociaż mój styl jest rozpoznawalny. Jeśli przeczytasz stronę napisaną przeze mnie, dość łatwo rozpoznasz, kto jest jej autorem. Jednak nie jestem rozpoznawalny jako wynalazca formuły stylistycznej, mój znak szczególny to intensywność, z jaką wprowadzam zanieczyszczenia i mieszanki różnych stylów. Jednak z drugiej strony, żaden ze wspomnianych przez ciebie krytyków nie ma racji, gdyż to, co się liczy, to natężenie intensywności, wręcz przemocy – a to dotyczy zarówno formy, stylu, jak i ideologii. To, co naprawdę się liczy, to głębokość uczuć, pasja, jaką wkładasz w to, co robisz; to nie nowatorstwo treści, ani też nowatorstwo formy.

Pytanie o to, co rozumiesz przez „zanieczyszczenie”, częściowo wiąże się z problematyką dotyczącą specyfiki języka włoskiego. Czy możesz powiedzieć, jak

↪ Maria Callas i Pasolini na planie *Medei*, 1969

ewoluowało twoje myślenie o języku włoskim jako środka przekazu w miarę przechodzenia od poezji, przez powieść, do filmu?

Po pierwsze, chciałbym powiedzieć, że moja skłonność do pastiszu widoczna jest tak samo w kinie, jak i w innych formach (pastisz z powołania i pasji, a nie z wyrachowania). Widać to w filmach, z samego tonu wiadomo, że to mój obraz. To nie jest tak jak, powiedzmy, u Chaplina czy Godarda, którzy stworzyli swój własny indywidualny styl. Mój styl to mieszanina rozmaitych stylów. Możesz zawsze wyczuć leżące u źródeł moje uwielbienie Dreyera, Mizoguchiego i Chaplina, także Tatiego itp., itd. Ale tak naprawdę moja natura nie uległa żadnej zmianie w wyniku przejścia od literatury do filmu.

Moje poglądy dotyczące związku pomiędzy językiem włoskim a kinem wyraziłem najlepiej w esejach na ten temat. Może w tej chwili powiem tak: najpierw sądziłem, że przejście z literatury do filmu wymaga po prostu zmiany techniki, bo technikę akurat często zmieniam. Ale potem, stopniowo, gdy tworzyłem filmy i coraz bardziej się zagłębiałem w kino, zrozumiałem, że kino to nie tylko technika literacka; ono jest językiem samo w sobie. Na początku sądziłem, że instynktownie porzuciłem pisanie powieści, potem stopniowo poezję, aby dać wyraz swojemu sprzeciwowi wobec Włoch i społeczeństwa włoskiego. Kilkakrotnie mówiłem już, że chciałbym zmienić swoją narodowość, porzucić język włoski i zacząć używać innego języka; i tak przyszło mi do głowy, że język kina nie jest żadnym językiem narodowym; jest on językiem, który nazywam „transnarodowym” (nie mylić z międzynarodowym, gdyż to jest dość niejasne), a nawet „transklasowym”, tzn. językiem zarówno robotników, jak i burżuazji; obywatel Ghany czy Amerykanin, jeśli używa języka kina, zawsze używa wspólnego systemu znaków. Więc na początku myślałem, że był to protest przeciwko mojemu społeczeństwu. Ale później stopniowo zdawałem sobie sprawę, że to było o wiele bardziej skomplikowane; pasja będąca wcześniej wyrazem wielkiej miłości do literatury i do życia

stopniowo sama odarła się z uwielbienia dla literatury i zwróciła się ku temu, czym naprawdę była – ku pasji życia, rzeczywistości, fizyczności, ku seksualizmowi, obiektywizmowi [oggettualità] i otaczającej mnie rzeczywistości egzystencjalnej. Jest to moja pierwsza i jedyna miłość, a kino na swój sposób zmusiło mnie, abym zwrócił się ku niej i tylko ją wyrażał.

Jak do tego doszło? Studiując kino jako system znaków, doszedłem do wniosku, że mam do czynienia z językiem niekonwencjonalnym i niesymbolicznym [linguaggio], zupełnie niepodobnym do języka [lingua], wyrażającym rzeczywistość nie za pomocą symboli, ale samej rzeczywistości. Jeśli mam wyrazić ciebie, wyrażam to tobą samym; jeśli chcę przedstawić to drzewo, używam jego samego. Kino jest językiem [linguaggio] wyrażającym rzeczywistość za pomocą rzeczywistości. Zachodzi więc pytanie: jaka jest różnica pomiędzy kinem a rzeczywistością? Praktycznie żadna. Zdałem sobie sprawę, że kino to system znaków, którego semiologia odpowiada możliwej semiologii systemu znaków samej rzeczywistości. Tak więc kino zmusiło mnie do pozostania na zawsze na poziomie rzeczywistości, w samym jej wnętrzu: kiedy robię film, zawsze jestem w rzeczywistości, pośród drzew i pośród ludzi takich jak ty; nie ma symbolicznego ani konwencjonalnego filtra pomiędzy mną i rzeczywistością, tak jak ma to miejsce w przypadku literatury. A więc w praktyce kino to nic innego jak tylko produkt wybuchu mojej miłości do rzeczywistości.

Pasolini on Pasolini, Thames and Hudson, Londyn 1969
przekład Dorota Gadomska



Pier Paolo Pasolini

DO MOJEGO NARODU

Nie arabskie, nie bałkańskie, nie starożytne plemię,
 ale żyjący i europejski narodzie:
 i czymże jesteś? Ojczyznę smarkaczy, nędzarzy i łapówkarzy,
 hierarchów na rencie ziemskich właścicieli, prefektów kołtunów,
 wybrylantowanych adwokacików o brudnych nogach,
 liberałów na urzędach, bydłaków nie gorszych niż kumowie dewoci,
 koszary, seminarium, dzika plaża, burdel!
 Miliony mieszczan jak miliony wieprzów
 popasują, zapuszczając się pod nietykalne pałace,
 pomiędzy domy kolonialne zmurszałe jak kościoły.
 Właśnie dlatego, że żyłeś, nie żyjesz,
 że miałeś sumienie, dlatego go nie masz.
 I tylko dlatego, że jesteś katolicki, nie możesz uważać,
 że twoje zło jest całym złem: przyczyną wszelkiego zła.
 Przepadnij w to twoje piękne morze, uwolnij świat.

Alla mia nazione, Bestemmia, Garzanti, 1995

przekład Jarosław Mikołajewski, *Bluźnierstwo*, Wydawnictwo Teta Veleta, 1999

↪ Anne Wiazemsky jako Ida w *Chlewie*, 1969

↪ Jean-Pierre Léaud jako Julian Klotz w *Chlewie*, 1969

Pier Paolo Pasolini

WERSY TESTAMENTALNE

Samotność: trzeba mieć dużo siły
 żeby kochać samotność; trzeba mieć mocne nogi
 i nadzwyczajną wytrzymałość; nie można ryzykować
 katarem, grypą ani bólem gardła; nie wolno się bać
 porywaczy ani morderców; jeżeli trzeba iść
 przez całe popołudnie, a nawet jeszcze przez wieczór,
 należy umieć to robić bezwiednie; nie ma na czym usiąść,
 zwłaszcza zimą, przy wietrze, który ciągnie od mokrej trawy,
 od mokrych i ubłoconych kamieni wśród śmieci;
 nie ma w ogóle mowy o żadnych przyjemnościach, to pewne,
 prócz tej, że ma się przed sobą cały dzień i noc
 bez żadnego przymusu i jakichkolwiek ograniczeń.
 Seks jest pretekstem. Bez względu na ilość spotkań
 – a nawet zimą, na ulicach pozostawionych wiatrowi,
 wśród śmieci spiętrzonych przy dalekich budynkach,
 jest ich wiele – są to jedyne chwile samotności;
 im bardziej ciepłe i żywe jest delikatne ciało,
 które brudzi nasieniem i odchodzi,
 tym bardziej chłodna i śmiertelna jest wokół ukochana pustynia;
 to ona napełnia radością, jak cudowny wiatr,
 nie zaś uśmiech niewinny lub mroczna przemoc
 kogoś, kto potem odchodzi; on zabiera ze sobą młodość
 przemożnie młodą, i w tym jest nieludzki,
 ponieważ nie pozostawia śladów, a raczej pozostawia jeden ślad,
 o każdej porze ten sam.
 Chłopiec w momentach pierwszego kochania
 To nic innego jak płodność świata.

To świat razem z nim tak przybywa: pojawia się i znika
 jak zmienny kształt. Wszystkie rzeczy pozostają nietknięte
 i będziesz mógł przebiec pół miasta, a już nigdy go nie spotkasz;
 akt jest spełniony, jego powtarzanie to rytuał. A zatem
 samotność jest jeszcze większa kiedy cały tłum
 czeka na swoją kolej: istotnie rośnie liczba zaginięć –
 odejście to ucieczka – i następny cięży nad obecnym
 jak przymus, ofiara, którą trzeba spełnić wobec pragnienia śmierci.
 Jednak z biegiem lat zaczyna się odczuwać zmęczenie,
 zwłaszcza w chwili, gdy kończy się pora kolacji
 a dla ciebie nic się nie zmieniło: wówczas niewiele brakuje, abys
 wył i płakał;
 i byłoby to wielkie, gdyby nie rodziło się tylko ze zmęczenia,
 i może odrobinę z głodu. Wielkie, bo znaczyłoby,
 że twoje pragnienie samotności nie może już zostać spełnione,
 a wówczas co cię czeka, jeśli to, co nie jest uważane za samotność,
 jest samotnością prawdziwą, tą, której przyjąć nie możesz?
 Żadna kolacja, żaden obiad ani radość świata
 nie jest wart wędrowki bez końca po biednych ulicach,
 Gdzie trzeba być nieszczęśliwym i mocnym, bratem psów.

Versi del testamento, Bestemmia, Garzanti, 1995

przekład Jarosław Mikołajewski, *Błuznierstwo*, Wydawnictwo Teta Veleta, 1999

Książki poetyckie Piera Paolo Pasoliniego: *Poesie a Casarsa*, (Wiersze dla Casarsy, 1942), tom, który stanowi jądro zbioru wierszy w dialekcie friulańskim *La meglio gioventù* (Najlepsza młodość, 1954), *Le ceneri di Gramsci* (Prochy Gramsciego, 1957), *L'usignolo della Chiesa Cattolica* (Słownik Kościoła katolickiego, 1958), *La religione del mio tempo* (Religia mojego czasu, 1961), *Poesia in forma di rosa* (Poezja w kształcie róży, 1964), *Trasumanar e organizzar* (Przekraczać granice człowieka i organizować, 1971), *La nuova gioventù* (Nowa młodość, 1975, wznowienie debiutanckich wierszy i ich przeróbki). Wszystkie wiersze, w tym rozproszone i nigdy przedtem niepublikowane, zostały zebrane w 1995 roku przez wydawnictwo Garzanti w tomie *Bestemmia* (Błuznierstwo, tytuł rozważany za życia przez samego Pasoliniego).



PPP

POMIĘDZY SACRUM
A PROFANUM

↑ Pasolini na planie Ewangelii wg św. Mateusza, 1964

To nagie ciało, z lędźwiami ledwo osłoniętymi skrawkiem materii... wzbudziło we mnie myśli niby niezakazane, a jednak kiedykolwiek tylko spojrzełem na ten strzęp jedwabiu (jakby na welon spowijający niepokojącą otchłań)... kierowałem natychmiast moje uczucia ku pobożności i modlitwie. A potem w moich fantazjach pojawiło się pragnienie naśladowania ofiary Jezusa, pragnienie bycia skazanym i zabitym mimo niewinności. Widziałem siebie wiszącego, przybitego do krzyża. To moje członki były ledwo okryte tym delikatnym skrawkiem, a niezmierny tłum wpatrywał się we mnie. Moje publiczne męczeństwo stało się zmysłowym obrazem. Byłem powoli przybijany do krzyża, a całe me ciało stało się zupełnie nagie... Z rozpostartymi ramionami, z dłońmi i stopami przybitymi do krzyża, byłem już całkowicie bezradny, stracony.

Pier Paolo Pasolini, fragment młodzieńczego dziennika *Lettere*, Einaudi, Turyn 1986
przekład Dorota Gadomska

Giuseppe Zigaina

PASOLINI I ŚMIERĆ

CZYSTO INTELEKTUALNY THRILLER



Nie potrafię powiedzieć, dlaczego od pewnego momentu w życiu zacząłem odczuwać potrzebę zrekonstruowania tragedii Pasoliniego.

Być może dlatego, że byłem tak czy siak uwikłany w tę sprawę, a może, co bardziej prawdopodobne, ze złości – aby zerwać z dosłowną interpretacją, fałszującą znaczenie tej (pozornie) niezrozumiałej „pieśni na siedemdziesiąt siedem tysięcy skrzypiec i wielki bęben”, o której tak sarkastycznie mówił autor.

Jak i dlaczego zaangażowałem się w „sprawę Pasoliniego”, powinno stać się jaśniejsze w miarę, jak będę próbował zrekonstruować jego życie i dzieło. Teraz, trzydzieści lat po tragicznej śmierci Pasoliniego, zostało ono zmitologizowane na przekór jego głębokiemu zakorzenieniu w realnym życiu. Jest to opowieść, którą autor snuł, używając zaskakujących i nieoczywistych środków. Przykładem może być prolog do *Affabulazione*, w którym wyznawał publiczności, że „ta tragedia ma koniec, ale nie ma początku”. Nie powiedział wtedy, ani też nigdy potem, że nie chodzi mu o początek sztuki teatralnej, który on sam, jako „cień Sofoklesa”, ogłaszał ze sceny, ale o swoją własną historię – jako człowieka i artysty – którego koniec zaplanował na Dzień Zaduszny 1969 roku¹.

Chciałbym w sposób jak najprostszy wykazać, że pod koniec lat pięćdziesiątych Pasolini postanowił wyrażać się w języku zrozumiałym wówczas dla garstki młodych ludzi², języku przemyślnie skonstruowanym, o co najmniej dwóch poziomach znaczeniowych.

¹ Por. Pier Paolo Pasolini, *Poesie mondane, Le poesie* (Milan 1975), s. 345. W *Poesia mondana* (12 lipca 1962) Pasolini uświadamia sobie, że ma 40 lat i prorokuje: „A ja / spóźniony w rozliczeniach ze śmiercią, przed czasem / na prawdziwe życie, spijam koszmar / światła jak iskrzące wino”. O swojej śmierci mówi Pasolini? Jeżeli za punkt odniesienia przyjmiemy wiek Chrystusowy, okaże się, że jest spóźniony o siedem lat. A jednocześnie zostało mu jeszcze siedem lat (jeżeli liczymy od 12 czerwca 1962 roku, czyli dnia powstania tego wiersza) do rozpoczęcia prawdziwego życia, tzn. życia po śmierci (1962+7=1969). Argumenty na rzecz tej (przynajmniej, specyficznej, interpretacji zapowiedzi Pasoliniego) są liczne i różnorodne. Niektóre z nich znalazły się w „Drugiej Księdze” *Trasumanar e organizzar*, Mediolan 1971, patrz także: Giuseppe Zigaina, *Wstęp*, w: *Tamże, Pasolini e il suo nuovo teatro „senza” anteprime, ne prime, ne repliche*, Wenecja 2003.

² Por. także *Wstęp do Una disperata vitalità*, „Zapis

✦ Odnalezienie zwłok Pasoliniego, Ostia, 2 listopada 1975

prehistorii w / dyskursie dzisiejszego »żargonu«: Fiumicino, stary zamek i / pierwsza prawdziwa myśl o śmierci”.

³ Pier Paolo Pasolini, *Me-
dea un film di Pier Paolo Pa-
solini*, Mediolan 1970,
s. 113.

⁴ Pier Paolo Pasolini, *Ci-
nema impopolare*, Nuovi
Argumenti, October-De-
cember 1970, idem., *Here-
tical Empiricism*, tłum. Ben
Lowson and Louise Bar-
nett, Bloomington, In-
diana 1988.

⁵ Pier Paolo Pasolini, *Os-
servazioni sul piano sequen-
za*, w: *Empirismo eretico*,
s. 241.

⁶ Pier Paolo Pasolini, *Pe-
trolio*, Turyn 1992, s. 182.

Po śmierci autora odbiorca miał wybrać interpretację, która pozwoli mu ułożyć to wszystko zgodnie z perspektywą, którą wyznaczył sam Pasolini w swojej rozległej, autobiograficznej (przy pieczętowanej samobójstwem) narracji. Taką narracją była *Preghiera su commissione* (Modlitwa do ładu). Ta sama perspektywa pojawia się w wierszu datowanym na marzec 1969: *Miałem poetyckie wyobrażenie o trawie / znam przesadę w poezji / dlatego zamówiłem wersy na swoją konsekrację(!) / ...na modlitwę w tym świętym miejscu / (po którym, prawdę mówiąc, boso nie chodzę)*³.

Trawa, o której pisze Pasolini, w rzeczywistości porastała jedno z małych boisk w Ostii, gdzie „modlił się” nocą w niedzielę 2 listopada 1975, urzeczywistniając tym samym mit zmartwychwstania. Zastosował się do rytuału, który sam ustanowił, którego żądał i który opisał wcześniej: *Nieustannie akcentując swą obecność, reżyserzy męczennicy kończą na własne żądanie, kiedy wreszcie dostają to, czego tak namiętnie pragnęli – zostają ugodzeni i zabici bronią, którą sami wręczyli wrogowi*⁴.

I rzeczywiście, Pasolini, „reżyser męczennik na własne życzenie”, przewidział również, kiedy jego autoekspresja będzie przyjęta jako autentyczna i zrozumiała – a mianowicie po tym, jak ustali rok, miesiąc, dzień i porządek zdarzeń „kulturowego rytuału”, który miał być spełniony w *spazio sacro* – tym miejscu, do którego „wejdzie niby Chrystus, nie zdejmując butów”.

*Dopóki żyję, nikt nie może naprawdę mnie poznać, to znaczy nikt nie zrozumie mojego działania, które jest, z językowego punktu widzenia, trudne do rozszyfrowania*⁵.

Teraz, po trzydziestu latach, czytelnik pragnący rozwikłać „plan i zagadkę”⁶ śmierci Pasoliniego, musi wziąć pod uwagę następujące trzy „hipotezy robocze”. Po porównaniu ustalonych faktów może wybrać jedną z nich. Pierwsze dwie hipotezy były i są rozpowszechniane przez mass media, trzecia natomiast, zapre-

zentowana przeze mnie na University of California w Berkeley w 1983, została opublikowana w „Stanford Italian Review” w tekście *Totalne skalanie u Pasoliniego*⁷.

Pierwsza: Pasolini padł ofiarą morderstwa z rąk jednego z wielu możliwych sprawców. Druga: Pasolini został zlikwidowany przez tajne służby, z powodu swoich ataków na rząd chrześcijańsko-demokratyczny. Trzecia: Pasolini sam „zaaranżował” swoją śmierć, która, traktowana jako forma ekspresji, miała nadać znaczenie całemu jego dziełu.

Idąc za etnologami Mirceą Eliadem, Jamesem Fraserem i Ernesto de Martino – na których ten poeta i reżyser filmowy powoływał się w swojej twórczości – uwikłałem się w szukanie rozwiązania zagadki kryminalnej. Jej fabułę można zrozumieć, dopiero gdy poskłada się w logicznym porządku pozostawione przez autora wskazówki – fragmenty dyskursu, którym sens nadać miała ofiara z życia, na co wskazywałoby „nieustannie powtarzane samopouczenie”: „Albo dostąpić nieśmiertelności pozbawionej wyrazu, albo wyrazić siebie i umrzeć”⁸.

Do tej „elementarnej tezy z funkcją prawdziwości”⁹ chciałbym dodać coś, o czym do tej pory, o ile mi wiadomo, nikt nie wspominał. Pasolini uważał się za alchemika i zawsze szanował podstawową regułę tej profesji – zachowanie tajemnicy. Ale dotrzymał jej tylko częściowo. W wierszu *La reazione stilistica* (Reakcja stylistyczna) napisanym w 1960 musiał przede wszystkim wyznaczyć funkcję swojej śmierci, następnie przepowiedzieć ją w stylistyce liturgicznej, tak jak wymagają tego wszelkie mityczne reprezentacje. Aby być „jednym, ale podwojonym” – jak pisał w *La nuova gioventù* (Nowa młodość) – musiał znaleźć językową formę wyrazu, która pozwoli mu zachować tę strategiczną dwuznaczność.

Dlaczego był to język niemal niezrozumiały? To zagadka, którą rozwiązać można, tylko próbując zrozumieć strach, grozę lub

⁷ Giuseppe Zigaina, *Total contamination in Pasolini*, w: „Stanford Italian Review”, Stanford 1984

⁸ Inną wersję tego postulatów można znaleźć w następującej, również będącej deklaracją, wypowiedzi Pasoliniego: „Taka jest przyczyna śmierci. Gdybyśmy byli nieśmiertelni, byłibyśmy również pozbawieni moralności, ponieważ nasz przypadek nie miałby końca, byłby niemożliwy do odczytania, wiecznie zawieszony i dwuznaczny”. Por. Pier Paolo Pasolini, *Living Signs and Dead Poets*, w: *Heretical Empiricism*, patrz przyp. 4. Kolejną wersję można znaleźć w: *Is Being Natural?*, tamże.

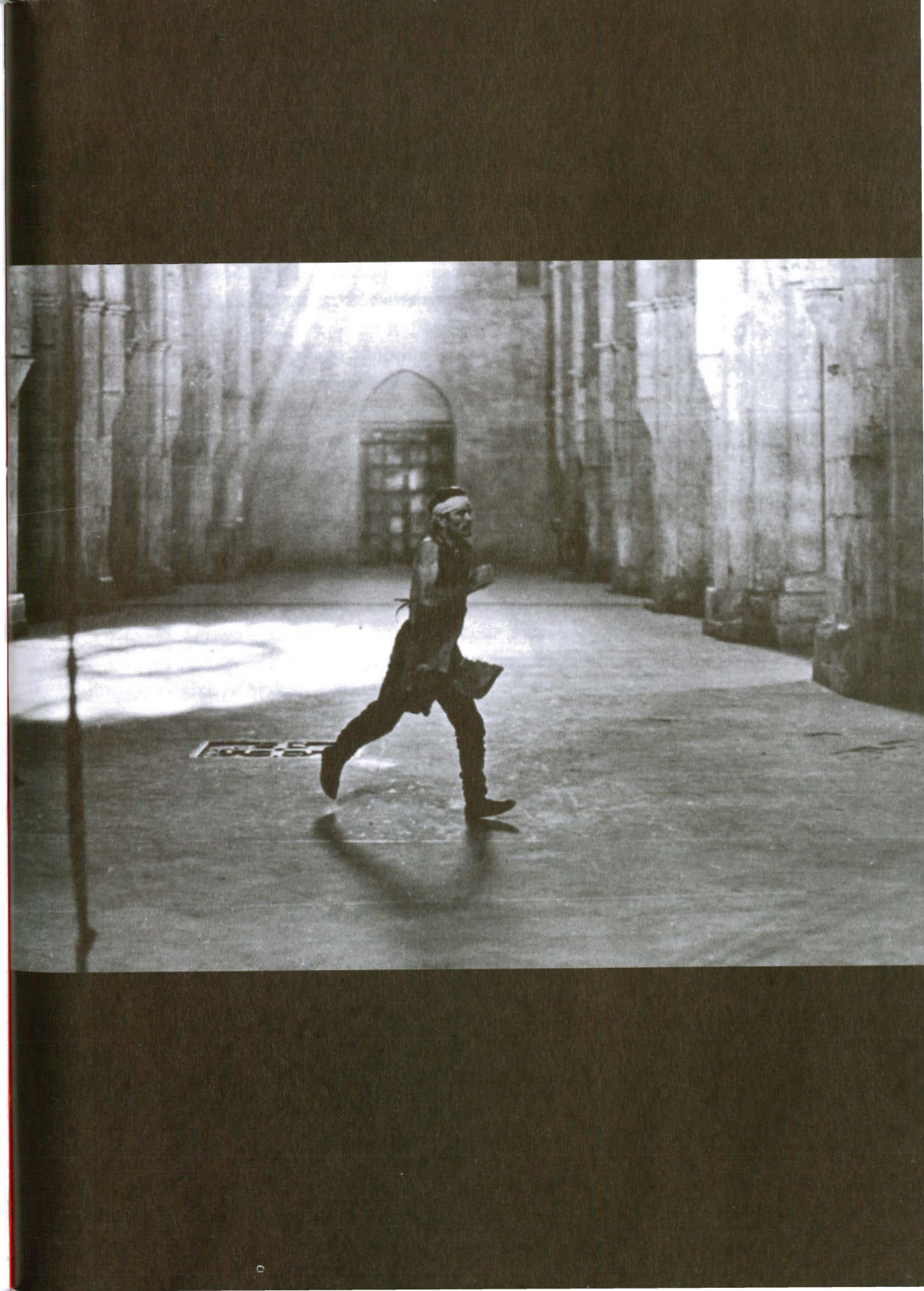
⁹ To sformułowanie (z Traktatu logiczno-filozoficznego Wittgensteina) z racji swojego werbalnego charakteru może odnosić się wyłącznie do realnego faktu.

niewyraźną, niemal erotyczną przyjemność, którą przeżywał poeta, aranżując swoją ofiarę – jej egzystencjalny, kulturowy i religijny wymiar, o którym nikomu wcześniej się nie śniło. To jakby współczesny święty, nieuznawany przez Kościół, poszukiwał męczeństwa, rozumianego jako wyrzeczenie się doczesności, i tym samym przejścia do życia pośmiertnego, rozumianego przypuszczalnie jako obecność artysty w ludzkiej pamięci. Aby odpowiedzieć na pytanie, często zadawane w związku z tą „sprawą”, powiedziałbym, że chroniczny lęk Pasoliniego tłumiony za pomocą środków przeciwbólowych, wynikał z niepewności, czy zdoła on do końca przeprowadzić projekt własnej śmierci. Mógł go uprzedzić rak, o czym pisał w *Progetto di opere future* (Projekt przyszłych dzieł), lub wypadek samochodowy, albo wrzód żołądka, który stawał się coraz bardziej bolesny. Niepowodzenie zrobiłoby z niego „strachliwego, romantycznego miłośnika śmierci”. Właśnie dlatego Pasolini, licząc na to, że spełni upragniony mit stworzenia, musiał raz po raz obwieszczać go światu pod postacią dwuznacznych gier językowych, inspirowanych teoriami Freuda i Wittgensteina.

Gry te, pasjonujące dla „kilku tysięcy młodych ludzi rozproszonych w wielkomiejskich gettach”, zawsze były napiętnowane pewną dwuznacznością, właściwą wszystkiemu, co rozgrywa się w cieniu Tanatosa. Tą samą dwuznacznością, która cechuje ten fragment z *Progetto di opere future*: *Trzeba rozczarowywać. Tylko szlachetny bełkot / rozmaitego pochodzenia demistyfikuje / jeżeli cudem chaos prowadzi do stabilnej przejrzystości / która może nazwać całą rzeczywistość; W tej „historii” [...] wzgardzę wszystkimi dotychczasowymi układami i / pod egidą Marksa a następnie / Freuda, ustanowię nową hierarchię w dziedzinie / poetyckich miłości / mój skromny rozum / przeciwstawi się literackiemu istnieniu / za pomocą pojęcia Niewyrażonego Bytu, bez którego / wszystko pozostaje tajemnicą.*

Aby odszyfrować ten fragment, należy pamiętać, że przejście od Chaosu do Kosmosu występuje w pierwotnym micie kosmogonicznym. „Mit powstania z martwych”, który Pasolini celebrował

Pasolini jako Giotto w Dekameronie, 1970 ↗



¹⁰ Pier Paolo Pasolini, *Progetto di opere future*, w: *Le poesie* (patrz przyp. 1), s. 525.

¹¹ Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari*.

w Ostii, jest w wymiarze sztuki i autoekspresji mitem kreacyjnym. Wynika z tego, że nasz autor „robił poezję ze swojej śmierci” również po to, by „ustanowić nowe hierarchie w dziedzinie poetyckich miłości”. W ten sposób zaświadczał, że literackie istnienie (które pozwala artyście żyć dalej po śmierci), stanowi dokładne przeciwieństwo ziemskiego bytowania poety (jednego z wielu), który żyje, ale nie ma pojęcia, jak się wyrazić, ponieważ urodził się jako „niewyrażony byt”¹⁰.

Dopiero teraz, po przytoczeniu kilku przykładów języka Pasoliniego, mogę zapoznać czytelnika, który „nie wyśmiewa, lecz kocha i czuje entuzjazm”, z pierwszą częścią „uwag wstępnych” do *Scritti corsari* (Pirackich pism), w których autor prosi właśnie takiego czytelnika, aby sam sobie odtworzył „rozrzucone i wybrakowane” dzieła znajdującego się na progu śmierci poety.

Jest w tym, jak można zauważyć, pewna religijna powtarzalność, coś na kształt symbolicznego „domknięcia kręgu”, na które autor odważył się w *La nuova gioventù* w 1974.

Co się tyczy języka, mogę tylko nadmienić, że słowo „książka”, pojawia się na początku „uwag wstępnych”, stanowiąc *pars pro toto* całego „dzieła życia”. Czytamy tam: *Rekonstrukcję tej książki pozostawiam czytelnikowi. To on ma poskładać rozrzucone i wybrakowane fragmenty tego dzieła. Ma złożyć w całość rozmaite kawałki, które uzupełnią się wbrew wszystkiemu. Ma zestawić ze sobą sprzeczne elementy tak, by odkryć ich zasadniczą spójność. Ma wykluczyć potencjalne sprzeczności (tzn. zarzucone tropy i hipotezy). Ma zastąpić powtórzenia permutacjami (albo zaakceptować je jako porywającą anaforę)*¹¹.

Postępując według tych wskazówek, naprawdę zapalony czytelnik musi przede wszystkim namierzyć sformułowania, którymi Pasolini obwieszcza światu projekt swojej śmierci; następnie musi wyrwać je z językowego kontekstu, który wikła je w układzie wzajemnych punktów odniesienia. Musi wreszcie ułożyć je chronologicznie, aby odtworzyć logikę „narracyjną” – w tym przypadku nieodmknętą. O ile uda się temu czytelnikowi

odnaleźć dwa lub trzy warianty planu, ukryte w formułach, które autor ukuł, aby obwieścić światu swój zamiar (owe warianty to te „drobne korekty”, do których zalicza się przełożenie jego planowanej śmierci z 1969 na 1975)¹² to musi on zachować ich kolejność, aby móc zestroić je na „technicznej” płaszczyźnie ekspresji. Innymi słowy: jeśli czytelnikowi nie uda się intuicyjnie rozpoznać, że już od końca lat pięćdziesiątych Pasolini zaczął przemyślnie szyfrować swój język, nie zdoła on zrozumieć jego spójnego, logicznego dyskursu. Powinniśmy mieć w pamięci jego podstawowe zapewnienie: *Śmierć nie polega na niemożności mówienia, ale na niemożliwości bycia zrozumianym*¹³.

Pamiętam, że pod koniec wojny często chodziłem do pobliskiej bazyliki w Akwilei, żeby prześledzić historię Jonasza, „opowiedzianą” na mozaikowej posadzce kościoła. Ikonografia tego przedstawienia, pełna poetyckich aluzji do motywów gnostyckich, była mi doskonale znana i bliska, a historię Jonasza uważałem niemal za część swojego życiowego doświadczenia. Dopiero po latach zdałem sobie sprawę, że to specyficzne poczucie wywodziło się ze sposobu przedstawienia ryb na tej mozaice. Były oddane z tak „naukową” precyzją, jakby miały uświadomić mi swoją obecność nie tylko na kościelnej mozaice, ale i w rzeczywistości, w której żyłem. Ustalałem po kolei ich przynależność gatunkową. Były tam między innymi ryby znane mi z Zatoki Triesteńskiej, które bardzo chciałem złowić. W 1949 zabrałem tam Pasoliniego – w chłodnej ciszy bazyliki, przesiąkniętej duchem gnostycyzmu Pasolini zapewne nie pomyślał, że historia Jonasza jest prefiguracją jego własnej – historii artysty, który przekonstrował trzy dantejskie pojęcia, by spełnić swój własny „mit o powstaniu z martwych”. Oznacza to – powiedzmy to jasno – zgodność mitu Pasoliniego z mitem Jonasza, któremu odpowiada również mit fińskiego herosa Väinämöinena. Ten ostatni był także „poetą, pieśniarzem i budowniczym łodzi”¹⁴ – nowych środków komunikacji.

¹² Pier Paolo Pasolini, *Progetto di opere future*, w: *Le poesie* (patrz przyp. 1).

¹³ Patrz przyp. 1.

¹⁴ Por. Mircea Eliade *Historia wierzeń i idei religijnych*, tom III, tłum. Agnieszka Kuryś, Warszawa 1997, s. 21: „Głównym bohaterem Kalevali, narodowego eposu, na który zostały się pieśni ludowe, zebrane przez Eliasza Lönnrota (pierwsze wydanie w 1832), jest Väinämöinen, »odwieczny mędrzec«. Väinämöinen, mający nadprzyrodzone pochodzenie, jest ekstazykiem-wizjonerem, obdarzonym nieograniczonymi mocami magicznymi; ponadto jest poetą, piewcą i harfistą”.

¹⁵ Pier Paolo Pasolini, *Frammento IV*, załącznik do: *Bestia da stile*, Pier Paolo Pasolini teatro, Mediolan 1988

¹⁶ Pier Paolo Pasolini, *La ricerca del relativo*, w: *Medea un film di Pier Paolo Pasolini*, Mediolan 1970

Ale skoro w dzisiejszych czasach każdy, kto mówi o czymś nieprawdopodobnym, jest traktowany podejrzliwie, być może Pasolini – „wczesny chrześcijanin czy też późny gnostyk” – czuł się zobowiązany, by całym sobą dać świadectwo swojej „wierze w realność i siłę sprawczą mitu”.

Jego wiara była bliska religijności wczesnych chrześcijan, którzy wciąż wierzyli w kabałę, w magię, w alchemiczną transsubstancjację i w rzeczywiste przeistoczenie uświęconej Słowem hostii w żywe ciało Chrystusa. Stanowiło to tylko pozorną sprzeczność u poety i reżysera, określającego się jako marksista, komunista i heretycki empirysta zarazem, skoro (rzeczywiście) uwierzył w siłę mitu lub raczej w to, że mit może wzbogacić jego własny język poetycki o dodatkowy poziom znaczeniowy.

Podążając tym śladem, możemy zrekonstruować historię syna friulijskiej kobiety, urodzonego we wsi Casarsa nad rzeką Delizia. Roland Barthes (który natychmiast uchwyciłby zasadę poetyki Pasoliniego, gdyby miał czas zapoznać się z jego pismami), już wcześniej stwierdził, że „narracja mitologiczna jest intelektualnym thrillerem”. Pasolini, który opisywał swoją tragedię jako „czysto intelektualny thriller”¹⁵, nie tylko powtórzył błyskotliwą uwagę francuskiego poststrukturalisty, ale dał jej świadectwo swoim „ciałem i krwią”, choć nawet „Platon ani Arystoteles nie brali pod uwagę możliwości istnienia przeżytego dyskursu”¹⁶.

I to jest być może ten właściwy powód, dla którego po raz kolejny opowiadam historię swojego przyjaciela, którego zwłoki znaleziono na murawie boiska w szarym świetle poranka w niedzielę 2 listopada 1975, z twarzą zmasakrowaną do tego stopnia, że dopiero po powtórnych oględzinach stało się jasne, że to nie – jak ktoś to określił – „kupa śmieci”, ale ciało Piera Paolo Pasoliniego.

Pasolini na planie Ewangelii wg św. Mateusza, 1964 ↗



⁷⁷ Pier Paolo Pasolini, *Osservazioni sul piano sequenza*, 1967, w: *Heretical Empiricism*. (patrz przyp. 4).

W tym czasie, jako skrajnie obrazoburczy poeta i reżyser filmowy, nieprzejednany krytyk rządów socjalistów i chadeków, przy wielu okazjach oskarżany o wichrzycielstwo, był on również najczęściej opisywanym przez prasę włoskim intelektualistą. Trzeba pamiętać, że jego ostatni film *Salò, czyli 120 dni Sodomy* (1975) zawierał zaszyfrowany komunikat o zbliżającej się śmierci twórcy. Już wcześniej porównywał proces montażu kilometrów materiału zebranego w trakcie pracy na filmem do sposobu, w jaki śmierć organizuje mrowie zdarzeń, które w swoim ziemskim bytowaniu przeżywają ludzie. Zdarzenia niegdyś uznane za „podstawowe i znaczące” są wycinane z czasu przez śmierć.

W *Empirismo eretico* (Empiryzm heretycki) Pasolini mówi: *Śmierć dokonuje genialnego montażu naszych żywotów, tzn. wybiera naprawdę istotne... momenty i układa je w sekwencje. Tym samym zmienia naszą nieogarnioną, chwiejną i niepewną, a zatem językowo nieuchwytną terażniejszość w czystą, stabilną, a zatem językową (tzn. ujętą w ramy Semiologii Ogólnej) przeszłość, która poddaje się precyzyjnemu opisowi*⁷⁷.

Kilka godzin przed śmiercią Pasolini wysłał mi („poddającą się precyzyjnemu opisowi”) wiadomość, że „montaż jego ostatniego filmu jest zakończony”. Ta informacja, której znaczenia wówczas nie zrozumiałem, nie była sformułowana w mowie ani w piśmie. Miała postać taśmy-matki filmu *Salò, czyli 120 dni Sodomy*, zamkniętej w sześciu metalowych puszkach, które ktoś zostawił przed wejściem do mojego domu na Cervignano, nocą z piątego na szósty listopada 1975 roku. Tego samego wieczoru zadzwoniłem z prośbą o radę do mojego przyjaciela z Triestu, wówczas głównego wydawcy RAI, Guido Botteri. Ten natychmiast przysłał kogoś, kto odebrał taśmę i załatwił pokaz filmu w klubie Capella Underground. Mediolański Salone Pier Lombardi (obecnie Teatro Franco Parenti) także zwrócił się do mnie z prośbą o przesłanie filmu. Wieczorem, 8 listopada 1975, po mediolańskim pokazie, film *Salò, czyli 120 dni Sodomy* został skonfiskowany przez sąd, co zapoczątkowało

ogólnokrajową debatę na temat cenzury, w której udział wzięli udział m.in. Piero Ottone, Carlo Ripa di Meana, Giovanni Testori i sędzia Pulitano.

Warto uświadomić sobie kilka zasadniczych faktów na temat dzieła życia Pasoliniego. Autor, wierzący w „sprawczą siłę mitu”, poprzez swoją okrutną śmierć urzeczywistnił ów mit „powstania z martwych” na poziomie językowym, estetycznym i religijnym. Przedtem zapowiedział swoją śmierć jako „rytuał kulturowy”, w tekście z 1968 *Manifesto per un nuovo teatro* (O nowy teatr), który sam określił jako podsumowanie swojej „diachronicznej pracy”. Rozpatrzmy te fakty pod kątem ich chronologii. Parę uwag o Pasolinim, które mogą przyczynić się do urzeczywistnienia „intelektualnego thrillera”, który teraz, trzydzieści lat po swoim zakończeniu, wciąż fascynuje „kilka tysięcy młodych ludzi, rozproszonych w wielkomiejskich gettach”. Sam autor chciał, by zakończenie tego „thrillera” odczytano jako „zwycięstwo nad wolą przeżycia, tożsame z językowo-semiologicznym przekroczeniem”. Zatem (mistyczne) znaczenie takiego zakończenia zdaje się być coraz bardziej oczywiste, nawet jeśli ów „nowy teatr, bez prób, premier i powtórzeń” staje się coraz mniej zrozumiały. Warto zatem znać podstawowe fakty: Pasolini, urodzony w roku 1922 w Bolonii jako syn wiejskiej nauczycielki i oficera, spędził lata II wojny światowej w Casarsie, zwanej również Casarsa della Delizia - rodzinnej wsi swojej matki Susanny, położonej pomiędzy masywem Alp i morzem. Nazwa oznacza „pogorzeliśko nad rzeką Delizia”, ponieważ wieś była wielokrotnie palona podczas najazdów tureckich. Nazwa ta stała się dla młodego poety symbolem „szaleńczej żywotności”, przesyconej aurą erotyzmu. Tam też młodszy o trzy lata brat Pasoliniego – Guido – zginął z rąk komunistycznych partyzantów, współpracujących z Dziewiątym Korpusem Tito. Wkrótce potem Pier Paolo, przebywający z matką w Casarsie i tam „walczący piórem”, wstąpił do Włoskiej Partii Komunistycznej. Kiedy oskarżono

¹⁸ Pier Paolo Pasolini, *La seconda forma de „La meglio gioventù”*, w: *La nuova gioventù*, Turyn 1975, s. 163 i dalsze. Od połowy 1968 roku Pasolini uporczywie myślał o popełnieniu samobójstwa w kwietniu. Jednak po powtórnej lekturze Eliadego doszedł do wniosku, że „mit powinien być spełniony nocą na przełomie jesieni i zimy w dzień święty”. Pragnąc wybrać dzień najbardziej znaczący, zdecydował, by jego śmierć przypadła na Noc Zaduszną, 2 listopada, najlepiej w niedzielę. Najbliższa taka zbieżność miała mieć miejsca w roku 1969 i 1975.

go o demoralizację nieletniego, odebrano mu prawo do wykonywania zawodu i wyrzucono z Partii, a oburzenie wśród lokalnej społeczności było tak ogromne, że pisarz musiał „uciekać do Rzymu jak bohater powieści”. I tam, daleko od Friulii, na obskurnych przedmieściach stolicy pędził nędzny żywot, choć – jak sam później powiedział – bywał również szczęśliwy, mogąc odkrywać to „wspaniałe, rozległe, katolicko-barokowe miasto”.

W 1957 Pasolini opublikował zbiór poetycki zatytułowany *Le ceneri di Gramsci* (Prochy Antonia Gramsci). Alberto Moravia, przeczytawszy te wiersze, nazwał Pasoliniego *grande poeta civile* (wielkim cywilizowanym poetą), czym raczej nie zaskarbił sobie wdzięczności autora. Natomiast po ukazaniu się *Ragazzi di vita* i *Una vita violente* – powieści wykorzystujących szorstki dialekt rzymskich przedmieść ponownie postawiono Pasoliniemu zarzut „naruszenia obyczajności publicznej”. Chadecka prasa ignorowała go, faszyci nazywali „plugawym homoseksualistą”, zaś rzymscy komuniści, nie wiedząc jeszcze o wykluczeniu Pasoliniego z Partii, napiętnowali go jako „nieodpowiedzialnego populistę”. W obliczu pierwszych objawów schyłku wielkiej marksistowskiej utopii przedstawiciele awangardy literackiej zdecydowali, że Pasolini jest jedynie „nostalgicznym piewcą dziewiętnastowiecznego chłopskiego świata”. Pasolini stłumił wściekłość i odpowiedział filmem *La ricotta*: „Jestem tylko siłą przeszłości... [ale jestem również] bardziej współczesny niż jakikolwiek modernista”. Oznaczało to, że już wówczas miał wizję tego, co miało stać się kolejnym celem jego życia – „życia gniewnego, [niechętne] [albo skończone]”. W *La nuova gioventù* pisał, że będąc „w wiosnie życia”, sadził kwiaty namiętności, lecz kiedy potem zasadził „kwiaty swojej gry”, wiosna „przestała przynosić mu niebiańskie dni”¹⁸. Była to gra, w której autor, postawiwszy wszystko na kartę „sławy i życia od wieczności do wieczności”, zdecydował się odejść z tego świata (co początkowo przewidział na 1969, a potem przełożył na 1975) nie w poczuciu klęski, ale zwycięstwa nad wszelkim „instynktem przeżycia”.

Było to, po części, wyzwanie rzucone przez Pasoliniego jego antagonistom; oni sami mieli rozwiązać zagadkę samozwańczego „reżysera męczennika”, który „pragnął być zraniony i zabity bronią, którą sam uparcie podsuwał wrogowi”. Projekt, który przedstawił światu, był rozpięty pomiędzy pożądaniem i świętością. Wykorzystując freudowski mechanizm projekcji, rzucił wśród powszechnego milczenia następujący aforyzm: „Kennedy, umierając, wyraził sam siebie poprzez swoje ostatnie działanie”¹⁹.

Nazwisko Kennedy powinno być – rzecz jasna – zastąpione nazwiskiem Pasolini. „Pasolini, umierając, wyraził sam siebie poprzez swoje ostatnie działanie” – freudowski mechanizm projekcji można postrzegać jako formułę redukującą do najmniejszej części znaczeniowej tak dzieło artysty, jak jego życie i cel w postaci „śmiertelnej ofiary”. Artysta chciał przecież wyrazić się poprzez śmierć, realizując skandaliczny egzystencjalno-językowo-religijny plan, który sam określił jako „wielojęzyczną miksturę bądź też ciasno spleciony sznur”²⁰. Ten autor nie chciał być ostatecznie tylko poetą lub dramatopisarzem, pisarzem, reżyserem czy też malarzem, ale „siłą przeszłości, bardziej nowoczesną niż jakikolwiek modernista”. Taki był jego zamiar, wyrażony już w wierszu *La reazione stilistica* z roku 1960: *Te potwory łudzą się, że śmierć / czyni wszystkich równymi! Nie wiedzą, że to sama śmierć / (takie jest usprawiedliwienie kościelnych fagasów) / łamie, niszczy, zniekształca i wyróżnia / nawet język / Śmierć nie jest ładem / o, dumni monopolisci śmierci / jej cisza jest językiem zbyt zróżnicowanym / byście mogli ją wykorzystać / wokół tego właśnie obraca się / życie*²¹.

Tymi słowami Pasolini mówi nam, że „cisza śmierci” (jego śmierci, a nie śmierci „w ogóle”) stanowi język, który umożliwi mu „wyrażenie siebie na najwyższym poziomie ekspresji”. Wzmacniał to twierdzenie, przywołując aforyzm: „Święci również przemawiają w milczeniu – swoim ciałem i krwią”. W profetycznych wersach *La reazione stilistica*, poeta sugeruje, że śmierć nie zrównuje,

¹⁹ Pier Paolo Pasolini, *Osservazioni sul piano sequenza*, 1967, w: *Heretical empiricism* (patrz przyp. 4).

²⁰ Patrz przyp. 10.

²¹ Pier Paolo Pasolini, *La reazione stilistica*, w: *La religione del mio tempo*, w: *Le poesie* (patrz przyp. 1).

ale stwarza różnice, osądy, prawdziwe i rzeczywiste kulturowe i językowe podziały. Aby stać się zrozumiałym, ten tajemny język potrzebuje uzupełnienia w postaci „tego, co będzie, a czego jeszcze nie ma” – tzn. wcielenia i spełnienia mitu powstania z martwych. Właściwym tematem wiersza nie było „obracające się wokół śmierci” życie doczesne, ale właśnie życie po-śmiertne.

W roku 1960 Pasolini porzucił literaturę – choć nie poezję – aby niemal zupełnie poświęcić się kinematografii; wyreżyserował *Accattone* (Włóczyki), a potem *Mamma Roma*. W 1964 powstał *Il Vangelo secondo Matteo* (Ewangelia według świętego Mateusza) z matką Piera, Susanną, w roli Matki Boskiej (rozpłakała się, kiedy reżyser powiedział, że to jej syn mógłby być ukrzyżowany). Zapowiedział swoje przyszłe *imitatio Christi*, wykorzystując do tego film, którego „językiem była sama rzeczywistość”. Nie powiedział wówczas, że kiedyś da świadectwo swojej śmierci w „języku rzeczywistości”, poprzez własne ekstremalne działania.

Kino miało pomóc mu rozwiązać trzy egzystencjalne problemy:

1. Znaleźć właściwą sobie formę ekspresji w zrozumiałym dla każdego, ponadnarodowym języku.
2. Zaznaczyć swoją obecność w świecie, poprzez *amplificatio*, które Jung porównywał do działań alchemika, rozniecającego ogień pod tygłem, by przyrządzić eliksir życia.
3. Posłużyć się językiem filmu, by móc mówić o sobie w sposób niejednoznaczny.

Tak to w kolejnych etapach poeta konkretyzował swój „tajemny plan”, zanim znalazł rozwiązanie, które, jak pisał, „zapewni mu miejsce w historii”. Jego inwencja na polu języka była tak bogata, że „każda sprawdzona już idea zdawała się być wyparta przez coś nowego”. Roland Barthes domagał się, by semiologia była „ostrożna”,

ponieważ powinna stać się, „przynajmniej w założeniu, wiedzą użyteczną również w dziedzinach pozajęzykowych”. Pasolini – łamiący wszelkie tabu w sposób dotąd niewyobrażalny – spełnił jego postulat, stając się, jak sam to ujął, „królikiem doświadczalnym, a nie istotą ludzką”²².

²² Roland Barthes, *Elements of Semiology*, New York 1977.

Giuseppe Zigaina, malarz, rysownik, grafik, pisarz, przyjaciel Pasoliniego od 1946

Pier Paolo Pasolini and Death, Pinakothek der Moderne, Verlag, Monachium 2005
przekład Konstanty Kwiecień

Roberto Chiesi

WYGNANIE Z DWÓCH RAJSKICH OGRODÓW

W roku 1966 Pasolini wydał *Teoria dei due paradisi*, wiersz, który początkowo zamierzał umieścić w *La Divina Mimesis*¹. Dwa lata później zawarł poprawioną wersję tego wiersza w powieści *Teorema* (Teoremat, 1968). W tej powieści rodzinę z wyższej klasy średniej odwiedza nieznajomy, który uwodzi każdego z jej członków oraz pokojówkę, a na koniec znika. Wiersz funkcjonuje w kontekście powieści jako poetyckie interludium poświęcone Odette, oddanej kultowi ojca, który tak jak pozostali członkowie rodziny jest tą wizytą bardzo zaniepokojony. W oryginalnym zamysle Pasoliniego dwa raje miały być rajami neokapitalizmu i komunizmu, lecz wymowa wiersza uległa kompletnej zmianie, kiedy go napisał. W skończonej formie wiersz symbolizuje mityczny wymiar pierwszych lat życia, wyrażony językiem snów.

„Pierwszy raj był rajem ojca. / Wszystkie zmysły były zjednoczone/ w wyłącznym podziwie / czegoś wzniosłego/ w świecie, jednorodnym jak pustynia, / o złocistym, lwim kolorze, ogrzewanym nieznaną płcią, / jak gwiazda, z której zostaje tylko światło / to była pora słońca”.

Oto mityczny moment połączenia z ojcem, w którym (hetero)seksualność ojca jest cechą, w jakiej dziecko poczuło się bezpiecznie. Obraz pustyni – tak rzucający się w oczy w filmach Pasoliniego z tamtego czasu – *Il Vangelo secondo Matteo* (Ewangelia wg św. Mateusza), *Teorema* (Teoremat), *Porcile* (Chlew) – przedstawia wizję świata wciąż zakorzenionego w jednolitym obliczu, którego bogiem jest postać ojca.

Tak jak w *Una disperata vitalità*, niewinna postać, mały chłopiec, jest zależny od uśmiechu istoty wyższej – w tym przypadku jest

¹ Ślad wiersza znaleźć można w Canto II: „Barbarzyńska praca, w której Dwa raje są niczym innym jak dziecinną historyjką?” Por. *La Divina Mimesis* (Turin 1975), s. 24.

↪ Kadr z filmu *Opowieści kanterberyjskie*, 1972

nią ojciec – która według opisu zawartego w *Teoria dei due paradisi* ma „lekko ironiczny wyraz twarzy, właściwy dla kogoś, kto chroni istotę słabą i kruchą – chłopca albo dziewczynkę”. Ta początkowa harmonia pomiędzy ojcem i synem nagle legła w gruzach: „nienawiść wybuchła nagle i bez powodu. Być może dziecko znieawdziło mężczyznę / bowiem był zbyt niewinny”.

W filmie *Edipo re* (Król Edyp, 1967), który Pasolini nakręcił prawie rok po napisaniu wiersza, to ojciec nienawidzi syna, ponieważ syn przyszedł, by odebrać mu miłość matki. W wierszu *Teoria dei due paradisi*, jest na odwrót. To syn nienawidzi ojca z powodu jego ignorancji, jego żalosnej naiwności („niewinności”). Płć „tamtego odległego mężczyzny”, tak potężna przez swą wyrazistość i zmysłowość, „stała się owym nieznanym w głębi spodni / wyjąłowiła, osłabła i straciła swą zmysłowość i stała się zwyczajnie ludzka”. Ojciec utracił swą boską aurę, swój zoomorficzny i boski wymiar, jawiąc się w zamian w całej przeciętności zwykłych ludzkich cech. „A dziecko było posłuszne”. Te słowa i ich rozstrzygający ton odbijają echem „nieskończoną zdolność posłuszeństwa” podmiotu w *Una disperata vitalità*. Tu także owo posłuszeństwo staje się przekleństwem dla dziecka, gdyż „dziecko traci raj. / Ojciec wygania je, karząc je / za jego pragnienie, by ponieść karę: / on również był posłuszny posłuszeństwem syna”.

„Pragnienie, by ponieść karę” jest po raz kolejny masochistycznym impulsem, który „odróżnia” ojca od syna i jest próbą jego homoseksualizmu. Lecz przecież ojciec także – jak postać, „która nie przebacza” w *Una disperata vitalità* – poddaje się „konieczności”.

Pierwszy raj teraz przybiera postać mitycznego Friuli, gdzie „ciepło płodności ojca chłopca” jest „utracone na zawsze” – gdzie ojciec zniknął z pola widzenia – lecz gdzie syn odkrył niezaprzeczalny fakt własnego homoseksualizmu. Jak Lucyfer, dziecko upadło na ziemię, ale „straciło imię Lucyfera, a przybrało imię zarówno Abla, jak i Kaina”, podwójne imię z podwójną tożsamością jak

„Pier” i „Paolo” lub „para” z niedokończonej powieści autora (*Petrolio*) lub młodzieńczej sztuki (*I Turcs tal Friul* [Turcy we Friuli]).

Nowym rajem jest ziemia, chroniona całkowicie miłością i fizycznością matki: „tam, wśród pierwiosnków i fiołków, / była matka z jej szorstką zwierzęcą skórą, / o zapachu wczesnej wiosny. / Jak słodka i ziemska / była jej słodycz; była jak słodycz małej dziewczynki, która nie zna innego horyzontu niż ten jaki wyznaczyli dla niej rodzice, bracia czy jej mąż”.

To raj matki oddanej wyłącznie swemu synowi, który także cały jest „strojny świeżością pierwiosnków”. „Nowy raj” matki jest wspaniałym, mitycznym obrazem pejzażu, w którym różne sceny wciąż powracają: wieś, morze oraz kobierzec owoców i kwiatów.

Ponad wszystkim panuje słońce, podczas gdy nowy ojciec jest skazany na milczenie i anonimowość w tle. Niespodziewanie w tę rajską, idylliczną scenę wdziera się coś ciemnego i nienazwanego – „szokujący skandal”, który matka musi z bólem zaakceptować. „Skandal” był ukryty w pełnej rozpaczycie pieśni słowika (odwołanie do zbioru wierszy w dialekcie friulskim *L'usignolo della chiesa cattolica* [Słowik kościoła katolickiego], napisanego w latach 1943–1949) „Na skraju raj”.

Ponownie „ta sama nienawiść bez powodu” wylewa się na scenę. W tym przypadku przywołuje na myśl „przejście” grzechu pierworodnego do ziemskiego raj. Dalej, w kilku zdaniach, omawiane są źródła tej nienawiści i przyczyny skandalu. To szalona identyfikacja z „tymi, których coś, co jest tak bardzo nasze, stawia obok nas”. „Tak więc byliśmy matką, która grzeszy w obliczu owocu / którego tajemnica wskrzesiła dni Pierwszego Ojca”.

Owoc jest oczywistym odwołaniem do owocu zakazanego z Księgi Rodzaju i nawiązuje do tajemnicy „nieczystej” seksualności. Teraz znika krajobraz wiejski i morze, a pojawia się pustynia z jej „głęboką ciszą”.

W chwili popełnienia grzechu pierwotnego podmiot w pełni utożsamia się z seksualnością matki: „matka, która była zarazem swym dzieckiem, / wgryzła się w ten letni owoc / z niewinnością matki i nieświadomością dziecka”.

Podobne utożsamienie ma miejsce w *Affabulazione*, w wersji odnoszącym się do snu ojca. Postać ojca powraca. Choć nie upodabnia się już do bijącego blaskiem słońca pierwszego raju, tu także staje się celem identyfikacji podmiotu: „Z nim również się utożsamiliśmy”. Prawdopodobnie poeta nawiązuje do rozpalonej zmysłowości swego ojca, jego silnego erotyzmu. „Zgrzeszyliśmy ich własnymi ustami, ich własnymi rękami”. Przyczyną upadku z drugiego raju jest „inny” charakter tego erotyzmu i aktów, w których się on wyraża. We własnych działaniach i impulsach podmiot rozpoznaje matrycę, w której łączą się seksualne tożsamości matki i ojca.

By odznaczyć koniec drugiego raju, Pasolini wprowadza dokładne odwołanie autobiograficzne: „Trzymając dłoń matki, / wkroczyliśmy na ścieżki świata”. Chodzi o podróż z miejscowości Casarsa do Rzymu, którą autor odbył z matką 28 stycznia 1950 i która odznaczyła jego ostateczny wyjazd z Friuli i przeprowadzkę do stolicy. „Lucyfer odróżnił się od Abla / i podążył za swym przeznaczeniem / w najgłębszą ciemność. / Abel zginął, / zabity przez siebie samego noszącego imię Kain. / Aż wreszcie pozostał tylko jeden syn, / syn jedyny”.

Rozdzielenie się podmiotu na wiele dusz i jednoznaczne odejście od siebie stłumionego przez podróż ponownie zakładają biblijne wystawienie na próbę. W rzeczywistości stłumienie tej „osobowości” faktycznie spowodowało stopienie się w pojedynczy twór i jego inicjację w Rzymie, „gdzie siew odbył się dwanaście tysięcy lat temu”. Syn zostawił swe dzieciństwo i młodość. Jest mężczyzną, który – po upadku (wygnaniu) z raju – musi radzić sobie z udrękami utrzymywania się. „Musieliśmy zarabiać na życie: / to oddaliło nas od nas samych, to było pierwsze piekło – to, tak, to jest to, co pamiętasz”.

Tym „piekłem” jest przypuszczalnie obraz teraźniejszości, „w której mieszkasz, choć nie zdajesz sobie z tego sprawy”. Trudne i niepewne warunki życia podmiotu w Rzymie doprowadzają do transformacji, w której „biedny syn / z błędnym mniemaniem o sobie samym” musi „wyniszczać się codziennym zarabianiem na życie,” w którym „praca / [...] jest życiową koniecznością, która unicestwia życie”. Te elementy autobiograficzne stają się symbolem kondycji ludzkiej, szczególnie obciążającym klasy pracujące (to przypuszczalnie jedyny element z pierwotnych intencji, który przetrwał w skończonym tekście).

W 1968 poeta poprawia tekst i włącza go w powieść *Teoremat*. W wierszu *Il primo paradiso Odetta...* (Raj pierwszy, Odetta) przypisuje uwielbienie ojca, które dominuje pierwsze lata życia podmiotu, Odetcie. Niemniej, w rzeczywistości, uwielbienie to zawarte jest jedynie w pierwszych wersach wiersza, gdyż w centrum uwagi błyskawicznie znajduje się brat Pietro, „który ma tę samą pieć co Bóg”. To właśnie on odkrywa swą nienawiść do ojca.

Niektóre ze zmian, które Pasolini wprowadził do pierwotnego wiersza z 1966 roku, skupiają się na nierealnej, wyżej omawianej postaci: „Tak więc, dziecko przekroczyło granicę Pierwszego Raju, / który pozostał w tyle, w minionym czasie; w czasie wyschnionym zielonych pól poprzecinanych jasnymi szpalerami topól”. Czas pierwszego raju upodabnia się do sennego wymiaru, który za styga przybierając postać niezmiennego i nieskalanego krajobrazu pustyni².

² Wcześniejszy wiersz zawiera opis „upadku” syna oraz przywołanie drugiego raju, ma on jedynie poprawki wyłącznie formalne. W ostatnich wersach Pasolini wyjaśnia: „mówiłem o twoim bracie, Pietro, nie o tobie” i antycypuje szaleństwo czekające Odetę po wyjeździe Gościa.

Karl Jaspers

SYTUACJE GRANICZNE¹

FRAGMENT

SYTUACJA I SYTUACJA GRANICZNA

Sytuacjami granicznymi nazywam to, że stale znajduję się w jakichś sytuacjach, że nie mogę żyć bez walki i cierpienia, że biorę na siebie winę i nie mogę tego uniknąć, wreszcie, że mogę umrzeć. Sytuacje graniczne nie zmieniają się, różnią się jedynie sposobem, w jaki się przejawiają; są one w odniesieniu do naszego bytu empirycznego ostatecznie. Nie da ich się przeniknąć poznawczo: empirycznie nie widzimy już poza nimi nic innego. Są jak mur, o który uderzamy, o który się rozbijamy. Nie potrafimy ich zmienić, lecz jedynie naświetlić, nie mogąc ich wywieść i wyjaśnić przez odniesienie do czego innego. Nie da się ich oddzielić od samego istnienia empirycznego.

Granica oznacza: istnieje coś innego, ale zarazem: to coś innego nie istnieje dla świadomości empirycznej. Sytuacja graniczna nie jest już sytuacją dla świadomości w ogóle², ponieważ świadomość w sensie poznania i celowego działania odbiera ją jedynie w sposób obiektywny lub też tylko jej unika, ignoruje ją i puszcza w zapomnienie; pozostaje w obrębie granic i nie jest zdolna zbliżyć się do ich początku, choćby tylko przez zapytanie. Istnienie bowiem jako świadomość nie chwyta różnicy; sytuacje graniczne albo nim nie wstrząsają, albo też pogłębiają byt empirycznie rozświetlony i pogrążają w bezradności i w ponurych rozmyślaniach. Domeną sytuacji granicznej jest egzystencja – tak jak domeną sytuacji w ogóle jest świadomość, która pozostaje w immanencji.

¹ K. Jaspers, *Philosophie*, t. 3, Berlin-Heidelberg-New York 1973

² Chodzi tu o termin kantowski *Bewußtsein überhaupt*, tzn. świadomość w ogóle, czyli transcendentny, anonimowy przedmiot poznania.

³ Jaspers używa tutaj terminu *Sprung*, oznaczającego nieciągłość, skokowy charakter procesu stawania się egzystencją – przeskok, krok, forma przekraczania, przemiana.

SYTUACJA GRANICZNA I EGZYSTENCJA

Jako byt empiryczny możemy o tyle tylko wymknąć się sytuacjom granicznym, o ile zamykamy na nie oczy. Nasze istnienie w świecie chcemy podtrzymać w ten sposób, że je rozszerzamy; wiążemy się z nim bezrefleksyjnie, panując nad nim, rozkoszując się nim albo też cierpiąc i ulegając mu, na koniec jednak nie pozostaje jednak nic innego, jak poddać się. Stąd też na sytuacje graniczne reagujemy w sposób sensowny nie z zamysłu i wyrachowania, aby je pokonać, lecz dzięki całkiem innej aktywności: stawania się w nas możliwej egzystencji. Właśnie wtedy stajemy się sami sobą, gdy z otwartymi oczami wkraczamy w sytuacje graniczne. One stają się wyczuwalne jako coś rzeczywistego jedynie dla egzystencji; wiedza natomiast może je poznać jedynie powierzchownie. Przeżywać sytuacje graniczne i egzystować to jedno i to samo. Wobec bezradności istnienia empirycznego jest to wzlot bytu (*Seins*) we mnie. O ile pytanie o byt w sytuacjach granicznych jest obce istnieniu empirycznemu, o tyle w nich właśnie bycie sobą (*Selbstsein*) może uwewnętrznić sobie byt przez przeskok³: świadomość, która uprzednio miała tylko wiedzę o istnieniu sytuacji granicznych, zostaje wypełniona w sposób jednorazowy, historyczny i niepowtarzalny. Granica zaczyna spełniać swoją właściwą funkcję – jest jeszcze immanentna, a już wskazuje na transcendencję.

Karl Jaspers, *Sytuacje graniczne*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1978
przekład Mirosław Skwieceński



Kadr z filmu *Król Edyp*, 1967 ↗

Gerardus van der Leeuw

FENOMENOLOGIA RELIGII

FRAGMENTY

WYPEŁNIENIE BÓSTWEM

Zwróciliśmy uwagę na odurzenie jako środek wzmagający moc życia. Środek ten można nieco drastycznie opisać jako radykalne opróżnienie, podejmowane w zamiarze równie gruntownego napełnienia. Już to z pomocą różnych środków odurzających, już to ćwiczeń i ascezy, już to wreszcie zmuszony predyspozycjami psychicznymi czy chorobą psychiczną, człowiek próbuje całkowicie wyeliminować swe życie świadome, aby w ten sposób osiągnąć udział w życiu wyższym, potężniejszym.

Niezależnie od tego, czy to namiętne dążenie przypiszemy opętaniu przez demona, czy nie, w każdym razie chodzi o zanik własnego życia połączony ze wzrostem życia obcego, nominalnego, demonicznego.

W ekstazie jest coś gwałtownego, i to zarówno w opróżnieniu, jak i w wypełnieniu boskością. Utrata panowania nad sobą daje nadzwyczajną moc. Nawet przyrodę ogarnia szaleństwo [...]. Wydaje się, jak gdyby w odurzeniu otwierały się zamknięte drzwi i znikały wszelkie – a przede wszystkim cielesne hamulce.

Osiągnięta moc może oznaczać zarówno spokojne, radosne szczęście, jak też destrukcyjne szaleństwo, oświecenie mistyczne, nadzwyczajną siłę działania, sprawność i bystrość.

Życie w ogóle zostaje pozbawione siły; zanikają wszystkie zmysły, ale zanika także świadomość. Z drugiej strony, świeżo nabyta obca moc dotyczy zarówno ciała, jak i duszy; nie traci się ciała tyl-

↪ Enrique Irazoqui w Ewangelii wg św. Mateusza, 1964

ko po to, aby zachować duszę. Człowiek nie chodzi, lecz się unosi, nie myśli, lecz doznaje objawienia.

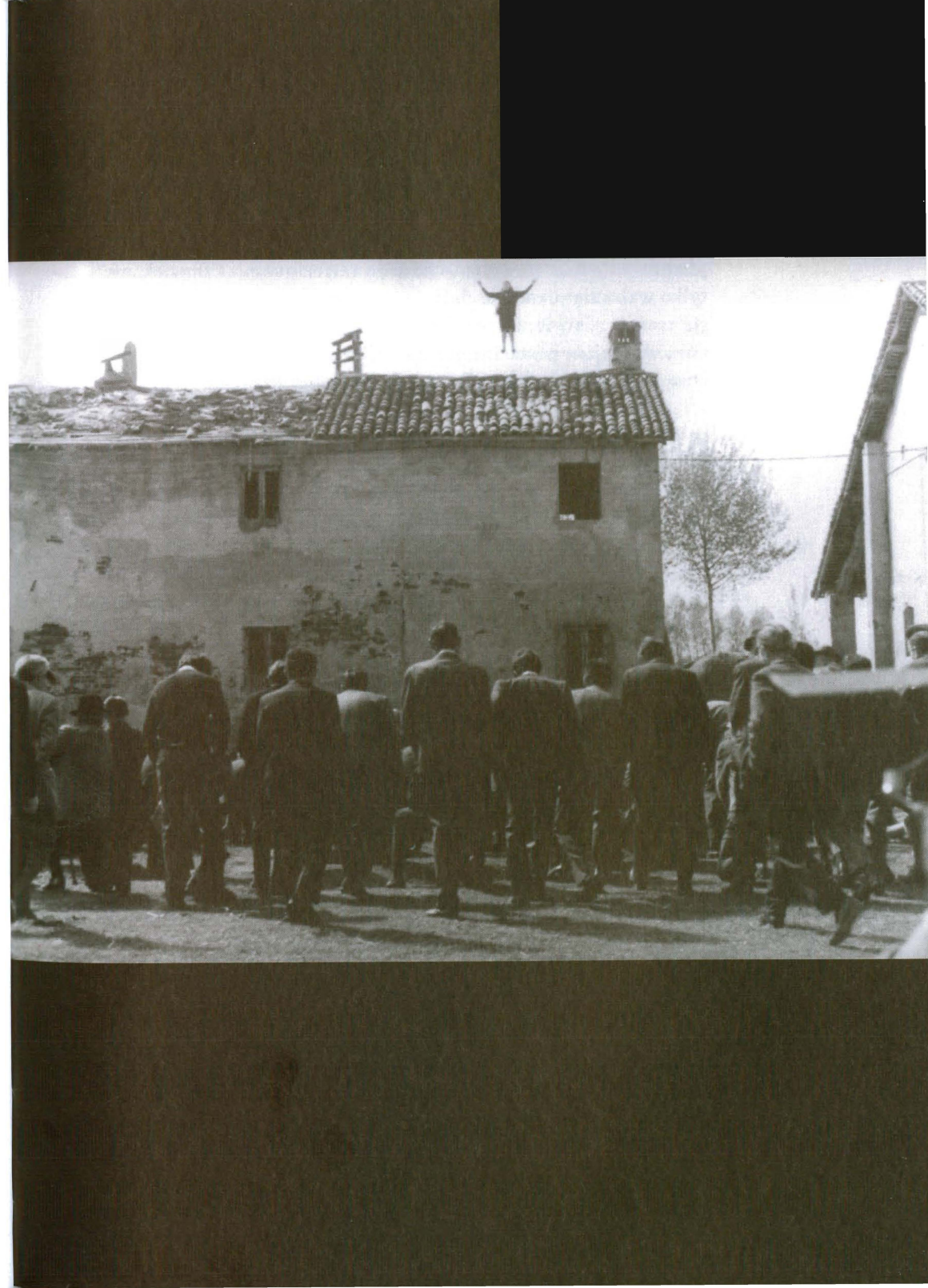
Istnieje, jak już widzieliśmy, ekstaza harmonijna i dysharmonijna, czyste szaleństwo i szal niszczenia; jednakże przeżyciem podstawowym jest zawsze zanik własnej mocy i napełnienie z zewnątrz. Stąd także bierze się poczucie rozszerzenia ram życia, obalenia granic; wydaje mi się, że cały świat porusza się we mnie.

„Wypełnienie bogiem” nie jest entuzjazmem we współczesnym znaczeniu tego słowa [...]. Termin ten należy rozumieć w jego sensie pierwotnym, pochodzącym z mistyki dionizyjskiej. Przeżycie to różni się od zwykłego upojenia i zwykłej psychozy tym, że ekstaza, „bycie poza sobą” (*Aussersich-sein*), połączona jest jednocześnie z wypełnieniem. A tym, co wypełnia człowieka jest moc, bóg. Entuzjasta w całym tego słowa znaczeniu czuje się porwany przez przemożną siłę, która odrywa go od niego samego i napełnia nowym poznaniem, nową siłą, nowym życiem.

Szaleństwo to jest miłością boskiego piękna. U Platona nazywa się je szaleńczym filozofowaniem. Platońskie filozofowanie nie jest jednak, jak wiadomo, teorią życia, lecz samym życiem, które za sprawą Erosa wznosi ku bogom. Spotykamy tu więc tę samą myśl, co w mityce dionizyjskiej: „W kulcie dionizyjskim ekstaza, chwilowe *alienatio mentis*, nie oznacza chaotycznego błędzenia duszy w sferach pustego obłądzenia, lecz hieromanię, święte szaleństwo, w którym dusza, uleciawszy z ciała, łączy się z boskością.

MISTYKA

Ekstaza przyniosła opróżnienie „ja” i możliwość napełnienia go czymś innym. W mityce istnieje także opróżnienie, ale jest opróżnienie zarówno podmiotu, jak przedmiotu. Dlatego chociaż ekstaza



Kadr z filmu *Teoremat*, 1968 ↗

zawiera się w każdym przeżyciu mistycznym, to jednak mistyka zawsze sięga dalej niż ekstaza, wykracza poza wszelkie granice, poza prarelację, w jakiej się człowiek znajduje; by użyć sformułowania Jaspersa: w mistyce zostaje zasadniczo zniesione rozszczepienie między podmiotem a przedmiotem. Człowiek nie tylko waha się przed przyjęciem tego, co dane, lecz nadto opiera się trosce, zdziwieniu, każdej możliwości; nie potrzebuje obrzędów, obyczajów, postaci; nie mówi, nie używa żadnych nazw i nie chce już nazywać; chce tylko „zamilczeć wobec Nienazwanego”.

Tak jak w mistyce „ekstremistycznej”, większość mistyków zatrzymuje się w połowie drogi lub też tam wraca. Ale zasadniczo w każdej mistyce rozszczepienie między podmiotem a przedmiotem zostaje zniesione. Tym różni się mistyk od człowieka, który przecież, podobnie jak on, zamyka cały świat w swoim wnętrzu; mistyk nie tylko czyni wszystko zewnętrzne wewnętrznym, lecz także wszystko wewnętrzne czyni zewnętrznym. Pozostaje całkowita próżnia, pustynia.

Zarówno boskość, jak i człowiek stają się tutaj pustynią, pozbawioną jakości, niedającą się nazwać nicością – dnem (*Grund*) – o której tak chętnie mówi mistyka niemiecka. Innymi słowy, zniesienie rozszczepienia między podmiotem a przedmiotem, zjednoczenie Boga i człowieka możliwe jest tylko wtedy, gdy ćwiczenia, *Entwerdung*, *annihilatio* doprowadzą człowieka i Boga do tej samej nicości.

Także miłość jest metaforą drogi mistycznej, ale zawsze jest miłość prowadząca do śmierci; choćby miała nie wiedzieć jak zmysłową treść i nie wiedzieć jak barwnie była przedstawiona, to jednak zawsze kończy się zapadnięciem w przedmiot miłości, rozplynięciem się w nim i śmiercią.

Istotą mistyki jest milczenie, na dnie duszy panuje głucha cisza. Ale cisza ta objawia się jedynie w mowie, i to w mowie egzaltowanej, w gonitwie słów. Jeden obraz usuwa inny, aby z kolei sam, jak tamten zostać usunięty. Za błyskotliwym przepychem obrazów stoi majestatyczna nagość tego, co nieobrazowe, z rozmaitością i gwałtownością mowy – straszliwa moc milczenia.

Mistrz Eckhart mówi, że „ukryte słowo” rodzi się „na dnie [duszy] [...]”. Tam panuje głębokie milczenie, gdyż nie dotarło tam nigdy żadne stworzenie ani żaden obraz”. W tym milczeniu „jest miejsce i spokój dla owych narodzin, by Bóg Ojciec mógł tam powiedzieć swe słowo”.

Gerardus van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, Książka i Wiedza, Warszawa 1997
przekład Jerzy Prokopiuk

Mircea Eliade

SACRUM A PROFANUM.**O ISTOCIE SFERY RELIGIJNEJ**

FRAGMENTY

Człowiek religijny podejmuje w świecie specyficzny rodzaj egzystencji, który przy całym zróżnicowaniu historycznych form religii pozostaje stale rozpoznawalny. W jakimkolwiek kontekście historycznym homo religious się znajdzie, zawsze wierzy w istnienie jakiejś absolutnej rzeczywistości, w istnienie sfery świętej, która przekracza ten nasz świat, ale objawia się w nim i go przez to uświęca i urealnia. Człowiek ów wierzy, że życie ma święte źródło i że ludzkie istnienie urzeczywistnia wszystkie swoje możliwości w tej mierze, że jest istnieniem religijnym, tzn. ma udział w rzeczywistości. Bogowie stworzyli człowieka i świat, przynoszący kulturę bohaterowie dokończyli dzieła stworzenia, a historię wszystkich tych dzieł bogów i półbogów zawierają mity.

Uobecniając na nowo świętą historię, naśladowując zachowanie bogów, człowiek przenosi się w pobliże bogów, a więc w sferę rzeczywistości znaczenia.

Łatwo spostrzec, co różni ten sposób bycia-w-świecie od egzystencji człowieka areligijnego. Przede wszystkim człowiek areligijny odrzuca transcendencję, uznaje względność „realności”, a nawet może wątpić w sens istnienia. Także wielkie kultury przeszłości znały ludzi areligijnych i niewykluczone, że tacy ludzie istnieli już na archaicznym etapie kultury, choć źródła jak dotąd nic o tym nie mówią. Dopiero jednak we współczesnym społeczeństwie europejskim człowiek areligijny w pełni się ukształtował.

↪ Silvana Mangano jako Madonna w Dekameronie, 1970

Współczesny człowiek areligijny wybiera nową sytuację egzystencjalną: uważa się tylko za podmiot i aktora historii, a transcendencję odrzuca. Inaczej mówiąc, nie uznaje żadnej innej formy człowieczeństwa poza ludzkim ukonstytuowaniem rozpoznawalnym w różnych sytuacjach historycznych. Człowiek sam się stwarza, a może to rzeczywiście czynić tylko wtedy, gdy zdesakralizuje siebie i świat. Sakralność stoi między nim a jego wolnością. Nie może on stać się sobą, zanim się w pełni nie zdemistyfikuje. Nie może być naprawdę wolny, dopóki nie zabije ostatniego boga.

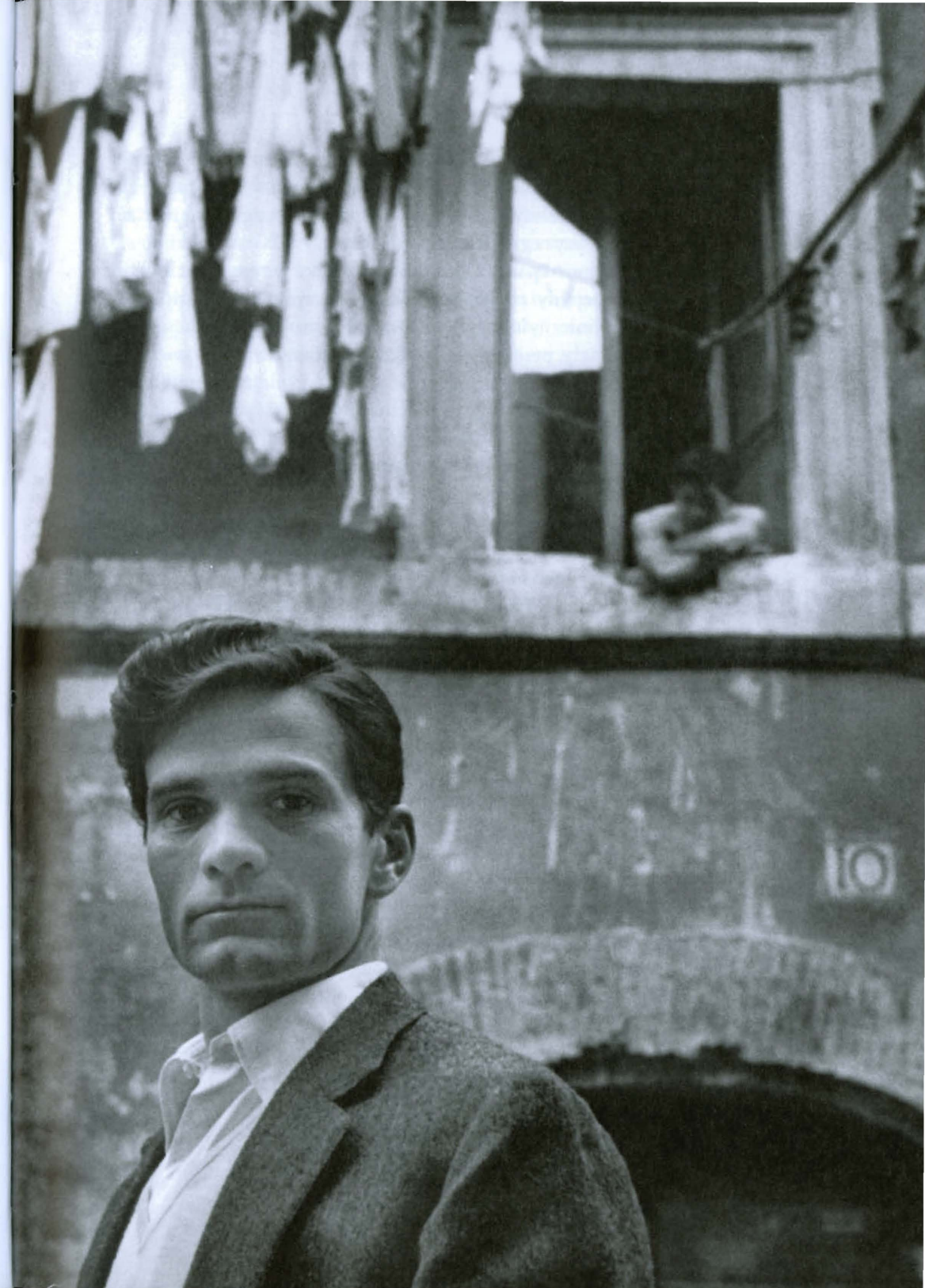
Człowiek ten wszakże wyrósł z *homo religious*, ukształtował się na podstawie sytuacji, w jakiej żyją jego przodkowie.

Nawet w najsilniej zdesakralizowanych współczesnych społeczeństwach człowiek całkowicie areligijny jest zjawiskiem rzadkim. Większość osób „niereligijnych” zachowuje się nadal religijnie, choć może sobie tego nie uświadamiać. Mamy tu na myśli nie tylko obfitość „przesądów” i „tabu” współczesnego człowieka, które wszystkie mają magiczno-religijną strukturę i także pochodzenie. Współczesny człowiek, który odczuwa siebie i określa jako areligijnego, posługuje się jeszcze całą ukrytą mitologią i wieloma wymarłymi obrzędami. I tak, jak już wspomniano, zabawy noworoczne i wyświęcanie domu, choć zeświecczone, nadal mają strukturę obrzędu odnowy. To samo dotyczy świąt i zabaw związanych z zawieraniem małżeństwa lub narodzinami dziecka.

Przeważająca większość osób „niereligijnych” nie jest całkowicie wolna od religijnych sposobów zachowania, od rozmaitych teologii i mitologii.

Każda ludzka istota składa się ze świadomej aktywności i z irracjonalnych przeżyć. Treść zaś i struktura nieświadomości wykazują zadziwiające podobieństwa do mitologicznych obrazów i postaci.

Pier Paolo Pasolini, 1953 ➤



Treści i struktury nieświadomości są wynikiem niepamiętnych sytuacji egzystencjalnych, w szczególności sytuacji krytycznych, i z tego względu nieświadomość otacza niejaka religijna aura. Każdy bowiem kryzys egzystencjalny od nowa stawia pod znakiem zapytania realność świata i obecność człowieka w tym świecie: kryzys egzystencjalny zatem jest właściwie kryzysem „religijnym”, gdyż na archaicznym etapie kultury byt stanowi jedność *sacrum*. Jak widzieliśmy, przeżycie świętości ustanawia świat, i nawet najbardziej elementarna religia jest w pierwszej kolejności ontologią. Inaczej mówiąc, jako wynik niezliczonych przeżyć egzystencjalnych, nieświadomość musi obejmować różne uniwersa religijne. Religia bowiem stanowi egzemplaryczne rozwiązanie wszelkiego kryzysu egzystencjalnego. Jest ono egzemplaryczne nie tylko dlatego, że powtarza się nieskończenie często, lecz także dlatego, że religii przypisuje się transcendentalne źródło i w konsekwencji odbiera się ją jako objawienie z innego, ponadludzkiego świata. Rozwiązanie religijne nie tylko znosi kryzys, lecz także „otwiera” egzystencję na wartości, które nie są już przygodnie uwarunkowane ani prywatne, pozwala zatem człowiekowi przekraczać osobiste sytuacje i znajdować dostęp do świata ducha.

Areligijny przedstawiciel współczesnego społeczeństwa nadal jeszcze czerpie strawę i pomoc z działania swojej nieświadomości, ale nie może oglądać ani przeżywać świata we właściwy sposób religijnego. Nieświadomość oferuje mu rozwiązania trudności dotyczących jego egzystencji i pełni w tej mierze funkcję religii. Z pewnej perspektywy można by nawet rzec, że u współczesnych ludzi, którzy uznają się za areligijnych, religia i mitologia „utończyły” w mroku ludzkiej nieświadomości – co oznacza zarazem, że tacy ludzie mają głęboko zakorzenioną możliwość odzyskania religijnego doświadczenia życia. Z chrześcijańskiego punktu widzenia można by powiedzieć, że „niereligijność” odpowiada nowemu „upadkowi” człowieka, że człowiek areligijny utracił zdolność do

świadomego przeżywania religii, a tym samym do jej zrozumienia i uznania, ale w głębi duszy nadal zachowuje jej wspomnienie, tak jak po pierwszym „upadku w grzech” przodek, pracłowiek, choć duchowo oślepy, zachował tyle sił poznawczych, że potrafił jeszcze odnaleźć w świecie ślady Boga. Po „pierwszym upadku w grzech” religijność osunęła się na poziom udręczonej świadomości, po drugim opadła jeszcze niżej, w otchłań nieświadomości; jest teraz czymś „zapomnianym”.

Mircea Eliade, *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008
przekład Bogdan Baran

PASOLINI O PASOLINIM

FRAGMENT WYWIADU Z OSWALDEM STACKIEM



Z tego, co mówiłeś wcześniej o swoim wychowaniu, katolicyzm nie jest twoją wewnętrzną wiarą. Relacje, jakie z nim nawiązałeś, są wynikiem twojego własnego wyboru, są one głównie zewnętrzne: to raczej czynnik zawarty w społeczeństwie włoskim niż w tobie samym. Czy uważasz, że to właściwe spojrzenie na powody, dla których wybrałeś właśnie ten tekst (Ewangelię według św. Mateusza) do ekranizacji?

Cóż, gdyby spojrzeć na Ewangelię jak na dzieło praktykującego katolika, to rzeczywiście miałbyś rację, zadając mi to pytanie. Ale nie sądzę, że tak należałoby robić. Może nie zdawałem sobie sprawy z tego sam do chwili, kiedy obejrzałem ten film ponownie jakiś miesiąc temu po dwóch czy trzech latach przerwy. To nie jest dzieło praktykującego katolika, mnie samemu wydaje się ono nieprzyjemne i wręcz okropne, miejscami dwuznaczne i wichrzycielskie, szczególnie dotyczy to postaci Chrystusa. Ten film ma cechy charakterystyczne dla obrazu katolickiego tylko zewnętrznie. Wewnętrznie nic, co kiedykolwiek zrobiłem, nie pasowało do mnie bardziej niż Ewangelia z powodów, o których wspominałem wcześniej – mojej tendencji, by zawsze we wszystkim widzieć coś świętego, mitycznego i epickiego, nawet w najbardziej nudnych, prostych i banalnych przedmiotach i wydarzeniach. W tym sensie więc Ewangelia była dla mnie odpowiednia, mimo że nie wierzę w boskość Chrystusa, gdyż moja wizja świata jest natury religijnej – jest to może okaleczona religia, bo brak jest jej zewnętrznego charakteru religii, ale to jest religijna wizja świata, więc nakręcenie Ewangelii miało osiągnąć wyżyny tego, co mityczne i epickie. A poza tym cały film pełen jest moich własnych motywów, np. wszystkie postaci drugoplanowe z rolniczych i pasterskich

✦ Enrique Irazoqui w Ewangelii wg św. Mateusza, 1964

regionów południowych Włoch są całkowicie moje, z czego zdałem sobie sprawę, dopiero kiedy zobaczyłem ten film ostatnio. Zdałem sobie też sprawę z tego, że postać Chrystusa jest całym mną ze względu na jego niesamowitą dwuznaczność.

To jak faktycznie wybrałeś postać Chrystusa?

To była nagła inspiracja wywołana przez moją psychikę, mój sposób patrzenia na ludzi. Ponad rok szukałem kogoś, kto mógłby zagrać rolę Chrystusa i już się prawie zdecydowałem na pewnego aktora niemieckiego. Ale pewnego dnia wracam do domu i znajduję tego młodego Hiszpana, Enrique Irazoqui, czekającego na spotkanie ze mną. Jak tylko go zobaczyłem, nawet zanim zdążył powiedzieć słowo, powiedziałem: „Przepraszam, ale czy zagrałby pan w jednym z moich filmów?” – nie wiedziałem nawet wtedy, ani kim on jest, ani w ogóle nic. A jest on osobą poważną, więc odpowiedział: „Nie”. W końcu jakoś udało mi się go przekonać.

Trudność ekranizacji Ewangelii polega na tym, że nie jest to zwykła stara historia, jest to opowieść, która w społeczeństwie takim jak włoskie została przejęta przez instytucję, Kościół katolicki. Trudno jest czytać Ewangelię w sensie althusseriańskim; z filmem o tej tematyce wiąże się ryzyko zawłaszczenia przez Kościół, szczególnie w tak konkretnej sytuacji kulturowej.

Tak, zgadzam się, że istniało takie realne zagrożenie, ale musisz także pamiętać, że nikt we Włoszech nie czyta Ewangelii, zupełnie nikt. Pytałem dosłownie każdego z moich znajomych i tylko trzech czy czterech kiedyś ją przeczytało, tak więc we Włoszech ryzyko jest znacznie mniejsze niż gdzieś indziej. Tak naprawdę zrobienie filmu o Ewangelii było tylko zasugerowaniem Włochom, że czytają ją po raz pierwszy. Byłoby groźniej w kraju takim jak Anglia, gdzie Ewangelię czyta się powszechnie. Rzeczywiście film spotkał się z innym przyjęciem we Włoszech niż w Anglii i Ameryce; we Włoszech był on wichrzycielską i skandalizującą nowością, bo nikt nie oczekiwał, że Chrystus jest właśnie taki, bo nikt nie

czytał Ewangelii według św. Mateusza. Natomiast w Anglii i Ameryce film potwierdził powszechny punkt widzenia i z całą pewnością nie był uważany za skandalizujący.

A co miałeś na myśli, mówiąc, że tekst był jedynym ze znanych ci tekstów posiadającym „moralne piękno”?

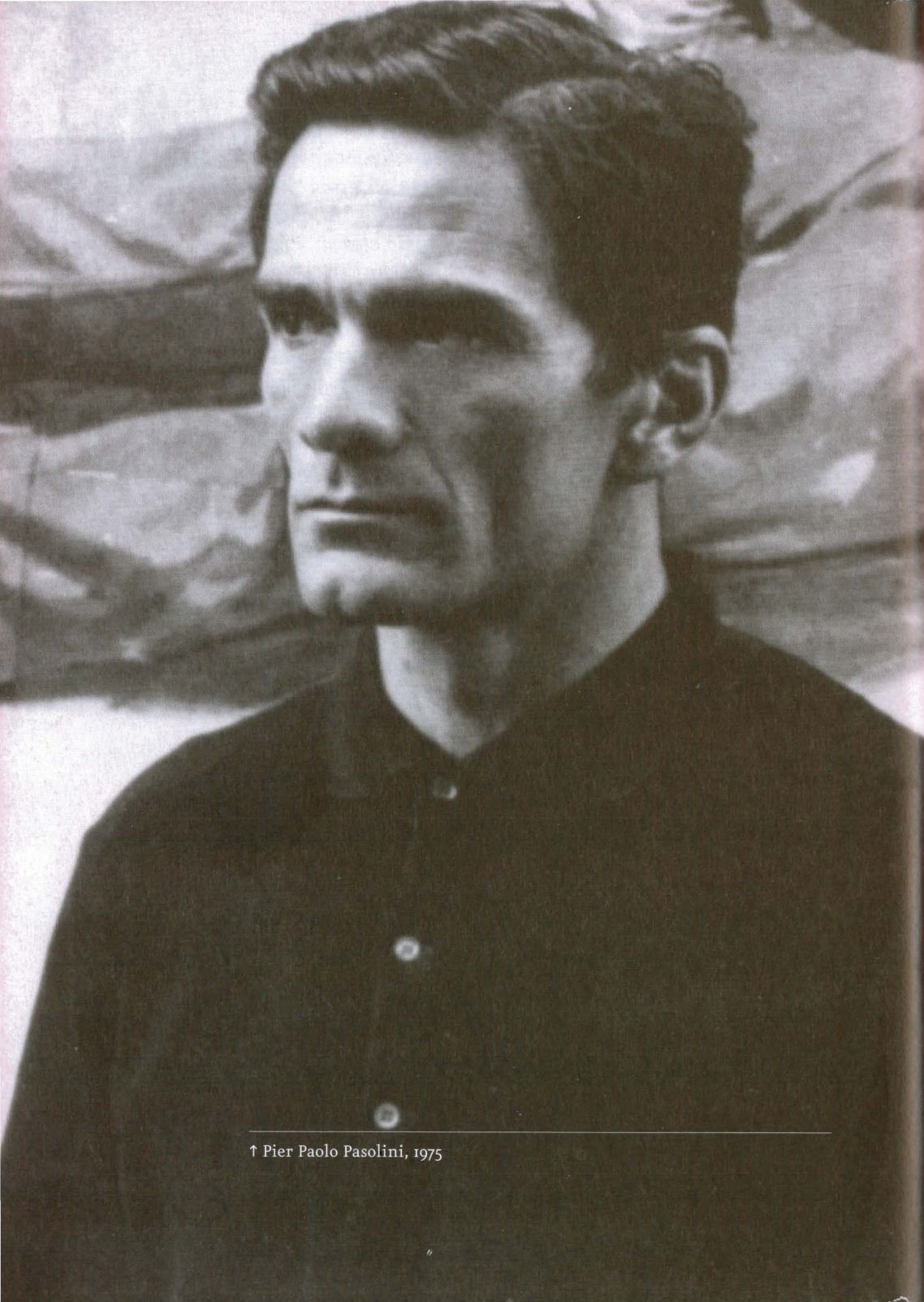
A to już kolejna z moich uwag odnośnie inspiracji, którą trudno wyjaśnić, częściowo dlatego, że jest ona nieco retoryczna. To był okres kryzysu literatury: do tego czasu wielu ludzi posiadało pewien kod kryteriów estetycznych, które później utracili, gdyż kultura Włoch znajdowała się w stanie kryzysu. Sądzę, że chodziło mi o to, że piękno nie było już rozpoznawane jako fakt estetyczny, ale jako moralny.

Wiesz, że film nie podobał się wielu lewicowym intelektualistom. Sciascia nazwał cię sejsmografem dialogu. Fortini powiedział, że film ten był narzędziem dialogu. Co ty na to?

Rzecz w tym, że przyczyniłem się do dialogu. Nie jestem sejsmografem dialogu, nie zarejestrowałem go, pomogłem go przeprowadzić i sądzę, że miałem rację. Trzeba ci wiedzieć, że kiedy zaczynałem, nikt o nim nie myślał. To nie było modne zajęcie, nie wykorzystywałem aktualnej mody, choć wiedziałem, że może się to stać niebezpieczne i rzeczywiście po jakimś czasie przestałem o tym mówić. Powiedziałem swoje i siedziałem cicho. Nie przyłączyłem się do chóru tych, którzy wykorzystywali ten dialog. Jednakże nadal sądzę, że miałem rację. Grupy katolików, które pojawiły się teraz na lewicy PCI¹, Don Milano, katolicka lewica – to są bardzo ważne zjawiska we Włoszech. One już przekroczyły eksploatację dialogu, który, o ile jeszcze istnieje, odbywa się pomiędzy Pawłem VI a komunistami (w sposób pełen sprzeczności oczywiście), ale mnie już to nie interesuje. Ja jestem tylko zainteresowany pojawieniem się postępowych katolików takich jak Don Milani, więc nie mogę powiedzieć, że moje wysiłki na rzecz dialogu pozostały bezowocne.

¹ Pasolini on Pasolini, Thames and Hudson, Londyn 1969
przekład Dorota Gadomska

¹ Komunistyczna Partia Włoch (przyp. tłumacza).



↑ Pier Paolo Pasolini, 1975

PPP



GNIEW

Loris Lepri

„NOWY FASZYZM” ZMIENIA KULTURĘ

Doświadczenie zamiera nie na ostatku dlatego, że rzeczy posłuszne prawu czystej celowości przybierają formę sprowadzającą obchodzenie się z nimi do manipulacji i nietolerującą żadnego nadmiaru – czy to swobody zachowania, czy to samodzielności rzeczy – który by przeżył jako jądro doświadczenia, niestrawiony przez moment akcji.

Theodor Adorno, *Minima Moralia*, Aforyzm 19: Bez pukania

Pierwszego lutego 1975 roku w dzienniku „Corriere della Sera” ukazał się artykuł Piera Paolo Pasoliniego. Nosił tytuł *Il vuoto di potere in Italia* (Próżnia władzy we Włoszech). Mówiąc metaforycznie o „zniknięciu robaczka świętojańskiego”, Pasolini przedstawił w nim lata sześćdziesiąte XX wieku jako okres przejściowy między dwiema epokami w dziejach ludzkości. Nowa, nadchodząca era to „rządy konsumpcjonizmu i masowego hedonizmu – które, zwłaszcza we Włoszech, wywołały rewolucję antropologiczną”.

Zgodnie z logiką rewolucji neokapitalistycznej społeczeństwo nastawione na konsumpcję znamionuje (parafrazując myśl Pasoliniego) nie tylko nadprodukcja – w przeciwieństwie do produkcji dóbr koniecznych – ale też „nowe człowieczeństwo”, nowa forma stosunków społecznych. Pod wpływem ideologii hedonistycznej w człowieku następuje głęboka zmiana antropologiczna. Nowa „kultura” potrzebuje ludzi bez więzi z własną przeszłością i bez własnego świata wartości (oszczędność, moralność), ludzi żyjących w nieważkim stanie, w którym liczy się tylko konsumpcja i zaspokojenie hedonistycznych potrzeb.

Niespełna rok wcześniej Pasolini mówił o perswazyjnej sile telewizji, stanowiącej we Włoszech bardzo ważne narzędzie realizacji

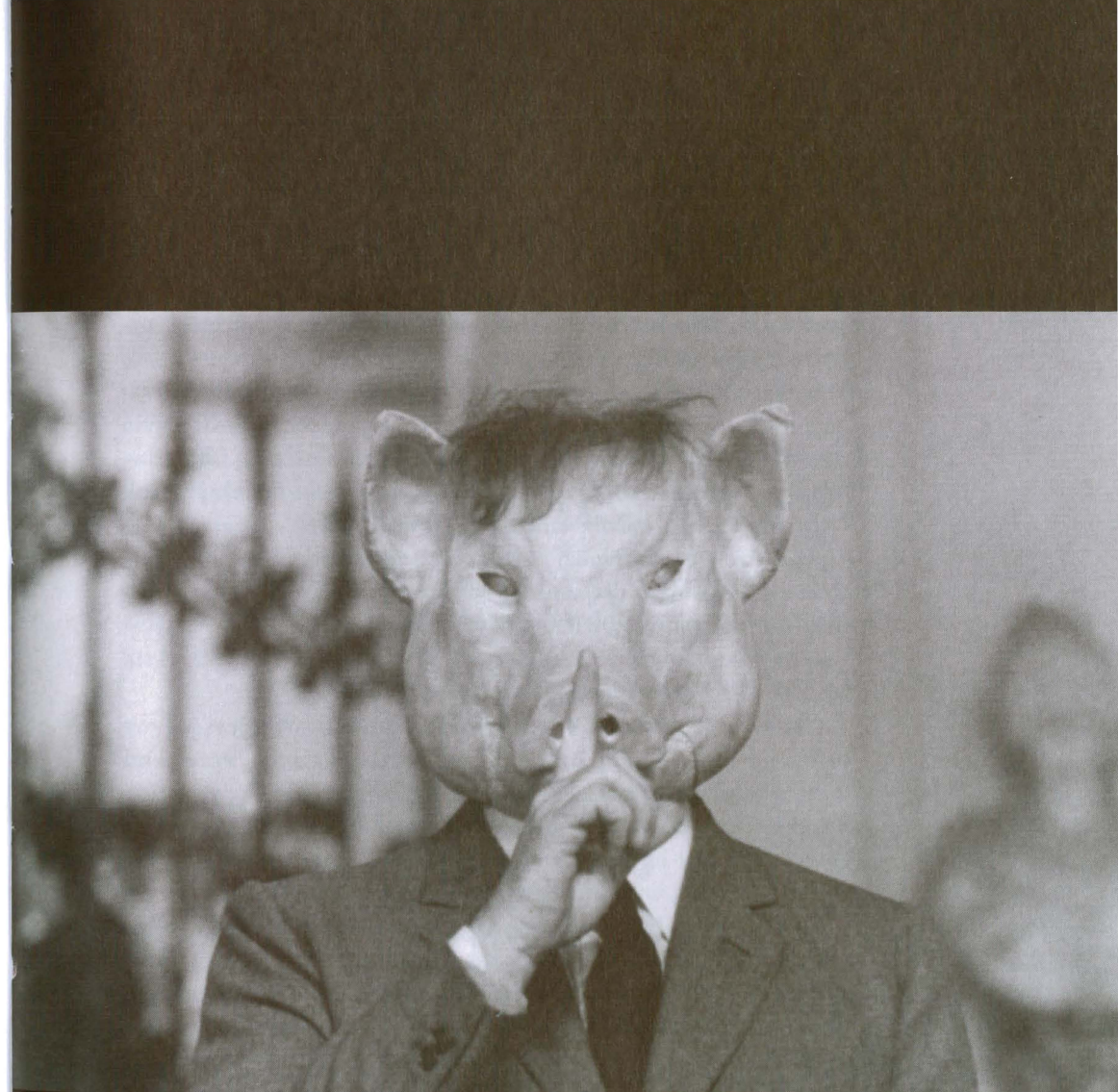
nowego modelu społecznego. W artykule *Sfida ai dirigenti della televisione* (Odpór władzom telewizji), drukowanym w „Corriere della Sera” 9 grudnia 1973 roku, Pasolini pokazał pokrótce, jak zalew telewizyjnej ideologii znajduje wyraz w całkowicie mimetycznym języku, języku zachowań. Przeznaczone do naśladowania wzorce ludzkie nie są w telewizji opisywane, tylko dramatyzowane (młodzi mężczyźni na motocyklach, dziewczyny reklamujące pastę do zębów itd.). Bohaterowie telewizyjnej propagandy masowo produkują podobnych sobie tuzinkowych bohaterów.

Skuteczność takiej propagandy polega na jej całkowitym pragmatyzmie, zdolności narzucania jednakowego wzorca kulturowego, który ma zniszczyć bądź już zniszczył wszelkie specyficzne lokalne formy kultury. Kulturowe przystosowanie do owego „centrum konsumpcjonizmu” było przyczyną upadku świata chłopskiego, do którego należał też miejski lumpenproletariat i klasa pracująca.

Pojęcie „konsumpcyjnego centrum”, wyobcowującej centralizacji kulturowej, politycznej i ekonomicznej, ma wyraźnie marksistowskie korzenie. Nieodparcie przychodzi na myśl słynny fragment *Manifestu komunistycznego*: „Burżuazja narzuciła wsi panowanie miasta. Utworzyła ona olbrzymie miasta, w ogromnym stopniu zwiększyła liczbę ludności miejskiej kosztem wiejskiej i w ten sposób oddzieliła pewną znaczącą część ludności od idiotycznego życia wiejskiego. Wieś stała się zależna od miasta, ludy pierwotne i kraje rozwijające się od rozwiniętych, narody chłopskie od mieszczańskich, Wschód od Zachodu”.

Kiedy latem 1974 roku na mediolańskim festiwalu Unità Pasolini mówił podczas dyskusji o „wymordowaniu przez burżuazję pewnych warstw klas uciskanych”, prawdopodobnie nawiązywał do tego fragmentu, jakkolwiek nie cytował go otwarcie. Takie samo ludobójstwo – jego zdaniem – popełnia się teraz na „ludzie” (w rozumieniu Antonia Gramsciego) współczesnych Włoch, dostosowując ogół społeczeństwa do burżuazyjnych stylów życia.

Kadr z filmu *Salò, czyli 120 dni Sodomy*, 1975 ↗



Owo przystosowywanie, spłykanie, niszczenie archaicznego pluralizmu kulturowego, spowodowane neokapitalistyczną stabilizacją przemysłową, miało – według Pasoliniego – swoje antecedencje w hitlerowskich Niemczech, gdzie brutalne *gleichschaltung* (zrównanie) towarzyszące industrializacji zniszczyło wartości różnych odrębnych kultur. Dalsze wyzwolenie ogromnych rzesz ludzi, którzy już nie należeli do starej kultury (chłopstwa czy klasy pracującej), a jeszcze nie byli nowocześni (mieszkańscy), dostarczyło narybku barbarzyńskim, obłąkańczym, niepoczytalnym nazistowskim oddziałom szturmowym (*Il vuoto di potere in Italia*). Już rok wcześniej Pasolini ubolewał (na festiwalu Unità):

„Gdy patrzę, jak młodzi ludzie porzucają stare, tradycyjne wartości i przejmują nowe wzorce podsuwane przez kapitalizm, godząc się na utratę człowieczeństwa, żalostną afazję i brak krytycznego myślenia, biernie i zapalczywie zarazem, przypomina mi się SS, które zachowywało się dokładnie tak samo”.

Nowy proponowany Włochom wzorzec kulturowy jest jedyny w swoim rodzaju. Konformizm przejawia się przede wszystkim w sferze doświadczenia, egzystencjalnie, a więc w ciele, w zachowaniu, gdzie wartości się urzeczywistniają, zanim jeszcze znajdą wyraz w nowej burżuazyjnej kulturze konsumenta. Miejsce starych wypełniają wartości narzucone przez „nowy, najbardziej represyjny totalitaryzm w dziejach” – jak twierdził Pasolini w *Lettera aperta a Italo Calvino. Pasolini: quello che rimpiango* (List otwarty do Italo Calvino. Pasolini: nad czym ubolewam), wydrukowanym 8 lipca 1974 roku w „Paese Sera”.

Kulturowa uległość nowego pokolenia przejawia się w cechach fizycznych i zachowaniu. Najbardziej sugestywny i po dziś dzień niepokojący opis owego zjawiska dał Pasolini w artykule *Il potera senza volto* (Bezimienna władza), zamieszczonym w „Corriere della Sera” z 24 czerwca 1974 roku: „W grupie młodych ludzi nie odróżnicie już robotnika od studenta, ani faszysty od antyfaszysty – jak to było możliwe jeszcze w 1968 roku”. W takich warunkach „nowa

władza” przyjęła formę totalnego faszyzmu. O ile bowiem faszyzm lat dwudziestych nie potrafił jeszcze zniszczyć fizycznej i egzystencjalnej tożsamości Włochów, o tyle „nowy faszyzm” – uzbrojony w narzędzia manipulacji świadomością i nawykami (z telewizją na czele) – doprowadził do antropologicznej mutacji, wpajając nowe wzorce wrażliwości, nowe sposoby myślenia i zachowania oraz nowe modele kultury – modele „nowej władzy”, „społeczeństwa konsumpcjonizmu”.

Taki obraz włoskiego społeczeństwa malował Pasolini w ostatnich latach życia, między rokiem 1973–1975, i nie ma co się dziwić, że dla wielu była to wizja prorocza.

Pier Paolo Pasolini and Death, Pinakothek der Moderne, Verlag, Monachium 2005
przekład Edyta Kubikowska

Pier Paolo Pasolini
NIENAWIDZĘ WAS DRODZY STUDENCI¹

Przykro mi. Polemikę z partią należało przeprowadzić w pierwszej połowie ubiegłej dekady. Spóźniliście się, moi drodzy. Nieważne, że nie było was wtedy na świecie: wasza strata. Dziennikarze z całego świata (nie wyłączając telewizji) liżą wam (jak to się jeszcze mówi w sztubackim języku) dupę. Ale nie ja. Wyglądacie na nieodrodne dzieci waszych tatusiów. Dobra rasa nie kłamie. Patrzycie tak samo złym wzrokiem. Tchórzliwi, niepewni, zagubieni (świetnie!) równie dobrze umiecie dyktować, szantażować, pewni siebie, bezczelni: drobnomieszczańskie prerogatywy, kochani. Kiedy wczoraj, na Valle Giulia, tłukliście się z policjantami, ja byłem za policjantami. Bo policjanci są dziećmi biedaków. Pochodzą z subtopii, nieważne czy wiejskich, czy miejskich. Co do mnie, dobrze wiem jak wyglądało ich dzieciństwo, ich dorastanie, tysiąc lirów jak skarb, ich ojcowie, co pozostali chłopcami przez nędzę, która nie wyposaża w autorytet. Ich matki żyły jak tragarz, lub kručze, wskutek jakiejś choroby, jak wróbel; liczne rodzeństwo; barak

¹ Głośny wiersz napisany w trakcie zamieszek studenckich 1968 roku, znany później jako „PCI (Włoska Partia Komunistyczna) w ręce młodzieży!!!”

w ogródku wśród czerwieni szaławii (na cudzych, przydziałowych terenach); sutereny na szambach, lub mieszkania w ogromnych blokach, itd. itd.

Spójrzcie ponadto, jak ich ubrano: jak pajace, w tych szorstkich mundurach, które śmierzdzą stołówką, koszarami i nędzą. Najgorszy, rzecz jasna, jest stan psychiczny, do którego ich sprowadzono (za czterdzieści tysięcy lirów miesięcznie):

bez uśmiechu,
bez przyjaźni ze światem,
wyizolowani,
samotni (tą samotnością, której nic nie dorówna):
upodleni utratą tożsamości ludzkiej
na rzecz policyjnej (znienawidzony nienawidzi).
Mają po dwadzieścia lat, tyle co wy, kochani, kochane.
W sprzeciwie wobec instytucji policji pozostajemy,
ma się rozumieć, zgodni.

Ale zadrzyjcie z prokuraturą, a zobaczycie!
Młodzi policjanci,
których kazało wam tłuc wasze święte
chuligaństwo (wzniosłej romantycznej proveniencji)
typowe dla wiernych synalków,
należą do innej klasy społecznej.

Na Valle Giulia, wczoraj, miał miejsce epizod walki klas: wy, moi drodzy (choć po słusznej stronie), odegraliście rolę bogatych, a policjanci (którzy racji nie mieli) biedaków. Piękne, zatem, odnieśliście zwycięstwo! W takich przypadkach, przyjaciele, policjantom daje się kwiaty. „Popolo” i „Corriere”, „Newsweek” i „Monde” liżą wam dupę. Jesteście ich dziećmi,

ich nadzieją, przyszłością: kiedy mają do was pretensje, to oczywiście nie sposobią się do walki klasowej przeciw wam! Jeżeli już, to do wciąż tej samej walki przeciw sobie. Tych intelektualistów, czy robotników, którzy znajdują się poza wszelką walką, bardzo bawi myśl, że oto młody burżuj sprawia lanie staremu burżujowi, i że stary burżuj wsadza do więzienia młodego burżuja. Delikatnie powracają czasy Hitlera: burżuazja uwielbia karcic się własnymi dłońmi.

Proszę o wybaczenie tych tysiąc czy dwa tysiące młodzieży, moich braci, którzy działają w Trydencie albo w Turynie, w Pawii lub w Pizie, we Florencji i również trochę w Rzymie, ale muszę to powiedzieć: Ruch Studencki nie zagląda do tych ewangelii, których lekturę przypisują mu jego pochlebcy w średnim wieku, żeby poczuć się młodzi i stworzyć dla siebie odkupieńczą dziewięćdziesiątą:

to tylko studenci znają naprawdę:
moralizm ojca prokuratora lub specjalisty,
konformistyczną przemoc starszego brata
(który oczywiście rozpoczyna tę samą karierę co ojciec),
nienawiść do kultury ich matek, do chłopskich,
choć dalekich, korzeni.

To wiecie, drodzy synowie.

I stosujecie poprzez dwa niezbywalne uczucia:
świadomość waszych praw (wiadomo, demokracja
tylko was bierze pod uwagę) i ambicję
władzy.

Tak, wasze hasła zawsze się kręcą

wokół przejęcia władzy.
 Wyczytuję w waszych brodach bezwładne aspiracje,
 w waszej bladej rozpaczliwy snobizm,
 w waszych wykrętnych spojrzeniach seksualne dysocjacje,
 w nadmiarze zdrowia przemoc, w niedoborze zdrowia pogardę
 (jedynie dla tych kilku z was, którzy pochodzą z najniższego
 mieszczaństwa lub z rodzin robotniczych,
 te wady posiadają jakąś szlachetność:
 poznaj siebie samego i szkołę Barbiany!)
 Okupujecie uniwersytety,
 lecz powiedzcie, żeby ten sam pomysł przyszedł do głowy
 młodym robotnikom.
 A wówczas:
 czy „Corriere della Sera” i „Popolo”, „Newsweek” i „Monde”
 z równą gorliwością
 będą próbowały zrozumieć ich problemy?
 Czy policja wystawi się na lanie
 w okupowanej fabryce?
 To banalne spostrzeżenie,
 i szantażujące. Lecz przede wszystkim daremne:
 ponieważ jesteście burżujami,
 więc antykomunistami. Oni, robotnicy,
 są wciąż w 1950 roku i jeszcze dawniej.
 Idea tak dawna jak Ruch Oporu
 (którą należało kontestować dwadzieścia lat temu,
 i tym gorzej dla was, jeżeli nie było was wtedy na świecie)
 wciąż się krzewi w piersiach ludu, na peryferii.
 Być może to dlatego że robotnicy nie mówią ani po francusku, ani po
 angielsku,
 i tylko niektórzy, biedni, wieczorami, w komórce partyjnej
 przykładają się do nauki rosyjskiego.
 Przestańcie myśleć o waszych prawach,
 przestańcie już prosić o władzę.

Anna Magnani i Ettore Garofolo w filmie *Mamma Roma*, 1962



Zbawiony mieszczanin musi zrezygnować ze wszystkich swych praw
i wygnać ze swojej duszy, raz na zawsze,
ideę władzy. To wszystko liberalizm: pozostawcie go
Bobowi Kennedy'emu.

Mistrzów tworzy się, okupując fabryki,
nie uniwersytety: wasi pochlebcy (również komuniści)
nie mówią wam tej banalnej prawdy: że jesteście nowym
idealistycznym gatunkiem zobojętnialców, jak wasi ojcowie,
jak wasi ojcowie, wciąż dzieci.

Oto,

Amerykane, wasi uwielbiani rówieśnicy,
swoimi głupimi kwiatami wymyślają
dla siebie „nowy” język rewolucji!

Wymyślają go sobie dzień za dniem!

Ale wy nie możecie, ponieważ w Europie język już istnieje:
czy moglibyście go zignorować?

Tak, wy go chcecie zignorować (ku ogromnemu zadowoleniu
„Timesa” i „Tempo”).

Ignorujecie go, przechodząc, z moralizmem głębokich prowincji,
„bardziej na lewo”. Dziwne,

porzucając rewolucyjny język

biednej, starej, togliattiańskiej, oficjalnej

Partii Komunistycznej,

zastosowaliście jego wariant heretycki,

lecz na bazie najniższego żargonu

pozbawionych ideologii socjologów (albo tatusiów biurokratów).

Tak mówiąc,

żądacie wszystkiego słowami,

a faktami żądacie tylko tego,

do czego macie prawo (jak przystało na nieodrodne mieszczańskie
dzieci):

całej serii nieodkładalnych reform,

zastosowania nowych metod pedagogicznych

i odnowienia organizmu państwowego.

Brawo! Święte uczucia!

Niech was wiedzie dobra gwiazda burżuazji!

Upojeni triumfem nad młodziutkimi

policjantami, których nędza zmusiła do niewoli

(i pijani zainteresowaniem mieszczańskiej opinii

publicznej, w stosunku do której zachowujecie się jak kobiety,

które nie kochają, które ignorują i postępują

bogatego absztyfikanta)

odkładacie jedyny naprawdę niebezpieczny instrument

walki z własnymi ojcami:

czyli komunizm.

Mam nadzieję, że zrozumieliście,

iż purytanizm

to sposób, żeby uniemożliwić sobie

prawdziwe rewolucyjne działania.

Lecz, dzieci, zaatakujcie raczej Federację!

Zaatakujcie Komórki!

Pójdźcie okupować biura

Komitetu Centralnego! Idźcie, idźcie

koczować na Via delle Botteghe Oscure!

Jeśli chcecie władzy, zdobądźcie przynajmniej władzę

w Partii, która jest przecież w opozycji

(choć w kiepskim stanie, z powodu autorytetu panów

w skromnej dwurzędówce, miłośników litoty,

mieszczańskich rówieśników waszych głupich ojców)

i teoretycznie za cel stawia sobie zniszczenie Władzy.

Że tymczasem zdecyduje się ona zniszczyć

to, co w niej samej jest mieszczańskie,

bardzo wątpię, również z waszą pomocą,

skoro, jak mówiłem, dobra rasa nie kłamie...

W każdym razie: PCI w ręce młodzieży!!!

.....



Ach, lecz cóż ja wam sugeruję? Cóż
wam doradzam? Do czego was popycham?
Żałuję, żałuję!
Wybrałem drogę, która prowadzi do mniejszego zła,
niech Bóg mnie przeklnie. Nie słuchajcie mnie.
Ach, ach, ach,
szantażowany szantażysta,
dąłem w trąby poczucia odpowiedzialności!
Zatrzymałem się w ostatniej chwili,
ratując zarówno
fanatyczny dualizm i dwuznaczność...
Lecz dotarłem na skraj wstydu...
(Och, Boże! czyżbym miał wziąć pod uwagę
ewentualność udziału, przy waszym boku, w Wojnie Domowej,
odrzucając moją starą ideę Rewolucji?)

marzec 1968

Vi odio cari studenti, Bestemmia, Garzanti 1995
przekład Jarosław Mikołajewski, *Błuznierstwo*, Wydawnictwo Teta Veleta, 1999

NAJPIĘKNIEJSZA LEWICA JEST W NOWYM JORKU

WYWIAD Z ORIANĄ FALLACI, PAŹDZIERNIK 1966



Ameryka to prawdziwa femme fatale, uwodzi wszystkich. Nie znam komunisty, który znalazłszy się w Ameryce, nie stracił głowy. Jadą pełni wrogości, uprzedzeń, nawet pogardy i zaraz doznają Objawienia, Łaski. Wszystko zaczyna im się podobać i odjeżdżają zakochani, ze łzami w oczach. Jest tak czy nie?

(Pasolini wzrusza z lekceważeniem ramionami). W Ameryce jestem zakochany od dzieciństwa. Sam dobrze nie wiem dlaczego. Na przykład literatura amerykańska nigdy mi się zbyt nie podobała. Nie lubię Hemingwaya ani Steinbecka. Faulknera też nie bardzo: od Melville'a przechodzę od razu do Allena Ginsberga. Amerykański establishment też nie odpowiadał nigdy moim marksistowskim przekonaniom. Sam więc nie wiem, może kino? W młodości byłem zafascynowany filmami amerykańskimi, czyli Ameryką gwałtowną, brutalną. Ale nie taką Amerykę odnalazłem, teraz Ameryka jest młoda, zrozpaczona, idealistyczna.

Jest w Amerykanach wielki pragmatyzm i jednocześnie wielki idealizm. Nie są nigdy cyniczni, sceptyczni jak my. Nie są nigdy obojętni, nie są realistami: zawsze żyją we śnie i wszystko idealizują. Nawet bogaci, nawet ci, którzy dzierżą władzę. Prawdziwa energia rewolucyjna na świecie nie drzemie w Chinach ani w Rosji, ale w Ameryce. Czy wyrażam się jasno? Pojedź do Moskwy, pojedź do Pragi, Budapesztu, i zdasz sobie sprawę, że rewolucja upadła: socjalizm wyniósł do władzy klasę panującą i robotnik nie kieruje już własnym losem. Pojedź do Francji, do Włoch, i zobaczysz, że europejski komunista jest pustym człowiekiem. Pojedź do Ameryki, a odkryjesz najpiękniejszą lewicę, jaką marksista może dziś odkryć.

↖ Kadr z filmu Dekameron, 1971

¹ SNCC – Student Nonviolent Coordinating Committee, zrzeszenie studenckie w USA działające w latach 1960-69 i organizujące akcje obywatelskiego nieposłuszeństwa w obronie równouprawnienia Czarnych (przyp. tłumacza).

² Podproletariat – najniższe, najbardziej upośledzone, zawodowo niestabilizowane warstwy proletariatu

Poznałem młodych z SNCC¹, studentów, którzy jeżdżą na południe organizować ruch Czarnych. Oni przywodzą na myśl pierwszych chrześcijan, jest w nich ta sama stanowczość, przez którą Chrystus mówił bogatemu młodzieńcowi: „Żeby ze mną pójść, musisz wszystko porzucić, kto kocha ojca i matkę, nienawidzi mnie”. Nie są ani komunistami, ani antykomunistami, są mistykami demokracji: ich rewolucja polega na doprowadzeniu demokracji do skrajnych, niemal szalonych konsekwencji. Kiedy ich poznałem, przyszedł mi do głowy pewien pomysł: osadzić w Ameryce mój film o św. Pawle. Chciałbym przenieść całą akcję z Rzymu do Nowego Jorku, do naszych czasów., ale nie zmieniając niczego. Wiernie trzymając się jego listów. Nowy Jork ma wiele wspólnego ze starożytnym Rzymem, o którym mówi św. Paweł. Korupcja, klientelizm, problem Czarnych, narkomania. I na to wszystko Paweł odpowiadał świętością, to znaczy skandalem, tak jak chłopcy z SNCC...

Najważniejszym aspektem tego miasta jest nędza.

Nędza? W Nowym Jorku?

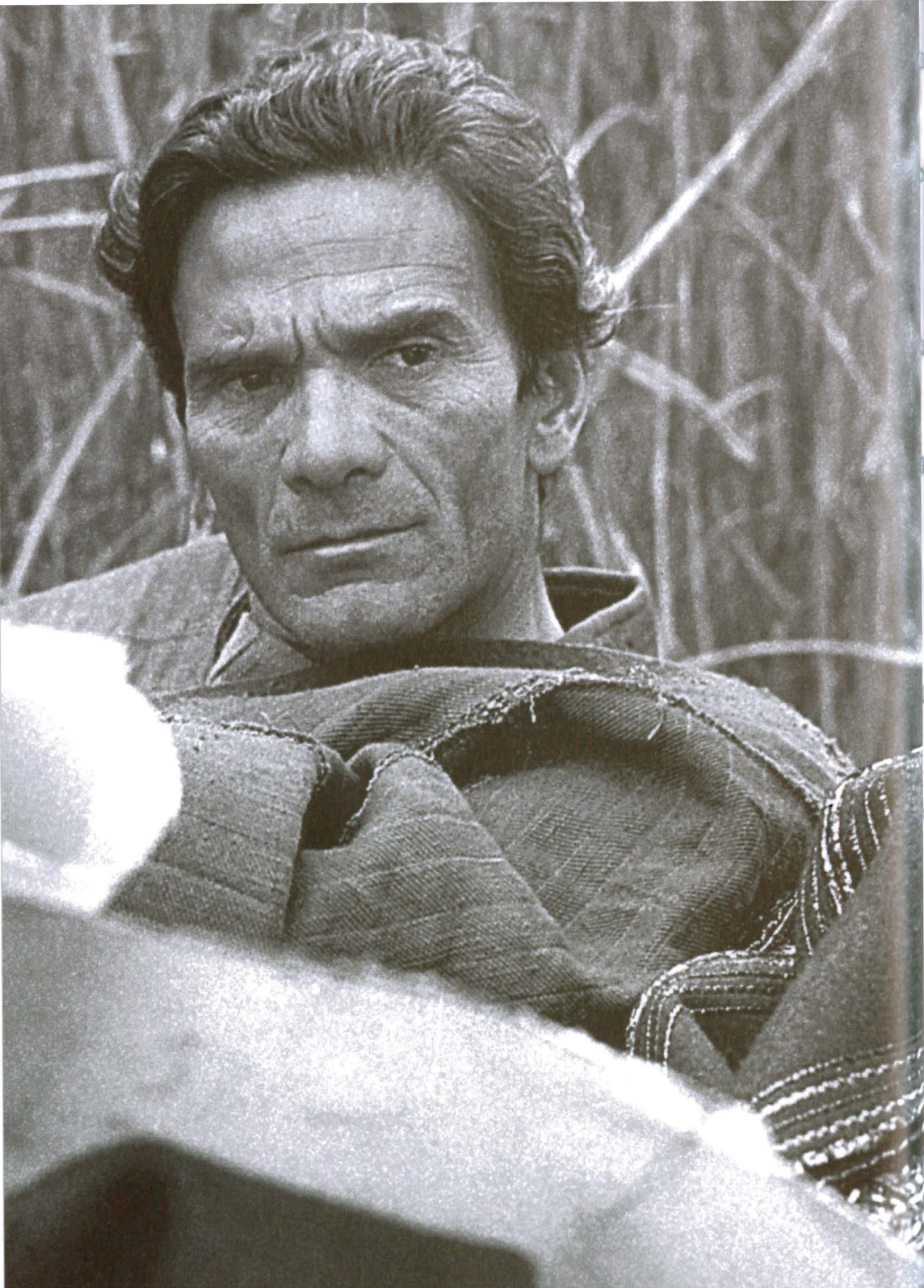
Tak. Ten sam rodzaj nędzy czy biedy, z którym można się zetknąć w byłych koloniach, od niedawna niepodległych. Ten sam rodzaj biedy, który istnieje w Kalkucie, Bombaju, Casablance. Nie bieda ekonomiczna, nie bieda tych, którzy nie mają co jeść: raczej bieda psychologiczna. Ten wszechobecny brud, ta prowizoryczność. Źle wyasfaltowane ulice, które w czasie deszczu zamieniają się w potoki. Czarne albo brązowe ściany, wzniesione w pośpiechu po to, żeby zostały w pośpiechu zburzone. I ani jednej rzeczy czystej, trwałej. Oczywiście jest też Park Avenue, piękne drapacze chmur całe ze szkła: ale to są piramidy. Być tam dzisiaj to jak znaleźć się w Egipcie, kiedy niewolnicy budowali piramidy... Najważniejszą sprawą pozostaje ta nędza postkolonialna, podproletariacka².

Podproletariacka? W Nowym Jorku?

Tak. Tam u wszystkich widać piętno tego samego pochodzenia podproletariackiego: na pierwszy rzut oka nie widać nawet różnic klasowych. Tak jak w Moskwie, gdzie chodzisz, myśląc, że wszyscy są równi. Oczywiście różnice istnieją, ale nie są dostrzegalne, nie dostrzegamy ich. I wiesz czemu? Bo w nich nie ma świadomości klasowej. Dla kogoś, kto przybywa z Włoch, poczucie zagubienia jest silniejsze niż w Afryce czy w Indiach. Chcę przez to powiedzieć, że przyjeżdżając do Kalkuty czy Chartumu, wkraczasz w sam środek rzeczywistości rasowej, jakiegoś kontekstu społecznego: klasa robotnicza, burżuazja, drobnomieszczaństwo, wszystkie one mają świadomość swojego istnienia. Natomiast co widzisz w Nowym Jorku? Tygiel ras zasymilowanych i upodobnionych do siebie przez ten sam system, tę samą podstawę: podproletariat.

Popatrz na amerykańskiego robotnika, tę potworną i fascynującą mieszkankę podproletariatu i drobnomieszczaństwa. Nie istnieje tam robotnik jako taki, bo brak mu świadomości klasy robotniczej. Po prostu przepaść. Ale w cokolwiek w Ameryce wejdiesz, w pojedynczą duszę, w życie ulicy, w jakieś środowisko, wszędzie otwiera się przepaść. Prawie tak, jakbyś to ty wychylił się z wieżowca. W Europie wydałoby się to negatywne, tam nie. Podziwiam rewolucyjną energię Ameryki: oczywiście sercem jestem za biednym Murzynem albo za biednym Kalabryjczykiem; ale jednocześnie szanuję tamtejszy establishment, amerykański system... Muszę tam wrócić, muszę pogłębić to doświadczenie.

„L'Europeo”, rocznik XXII, nr 42, 13.10.1966. Un marxista a New York. (w:) Pier Paolo Pasolini, *Interviste corsare. Sulla politica e sulla vita 1955-75*, a cura di Michele Gulinucci, Liberal Atlante Editoriale, Roma 1995.



JA PRODUKUJĘ POEZJĘ, TOWAR NIEKONSUMPCYJNY

WYWIAD TELEWIZYJNY Z ENZO BIAGIM, LIPIEC 1971

Napisał Pan kiedyś: „W sferze egzystencjalnej jestem globalnym kontestatorem. Moja rozpaczliwa niewiara we wszystkie historyczne formacje społeczne pcha mnie ku jakiejś apokaliptycznej anarchii”. O jakim świecie Pan marzy?

Jako młody człowiek przez jakiś czas wierzyłem w rewolucję tak, jak wierzy w nią dzisiejsza młodzież. Teraz zaczynam wierzyć w nią trochę mniej. W chwili obecnej jestem apokaliptykiem. Widzę przed sobą świat bolesny i coraz brzydszy. Nie mam żadnych nadziei, więc nie rysuję sobie nawet przyszłego świata.

Wydaje mi się, że Pan już nie wierzy w partie.

To nieprawda. Jeśli twierdzi Pan, że nie wierzę już w partie, uważa mnie Pan za obojętnego, tymczasem ja nie jestem obojętny. Skłaniam się raczej ku jakiejś formie anarchicznej niż wyborowi ideologicznemu, ale to nie znaczy, że nie wierzę w partie.

Dlaczego twierdzi Pan, że burżuazja jest formacją zwycięską?

Burżuazja jest o tyle zwycięska, że społeczeństwo neokapitalistyczne stanowi owoc prawdziwej rewolucji burżuazyjnej. Cywilizacja konsumpcji to owoc prawdziwej rewolucji burżuazyjnej. I właściwie nie widzę żadnej alternatywy, bo nawet w Związku Radzieckim rzeczywistą cechą człowieka nie jest to, że dokonał rewolucji i przeżywa ją, ale fakt bycia konsumentem. Rewolucja przemysłowa zrównuje cały świat.

Pan zawsze walczy przeciw hipokryzji. Jakie tabu by Pan zniszczył: tabu seksualne, ucieczka w surowszą rzeczywistość, brak szczerości w stosunkach społecznych?

↪ Pasolini jako Giotto w Dekameronie, 1971

No cóż, o takich rzeczach mówiłem dziesięć lat temu. Teraz już nie, bo w nie nie wierzę. Wykreśliłem słowo „nadzieja” z mojego słownika. Walczę więc nadal o częściowe prawdy, chwila po chwili, godzina po godzinie, miesiąc za miesiącem, ale nie stawiam sobie długofalowych celów, bo już w nie nie wierzę.

Pan nie ma żadnej nadziei?

Nie.

To społeczeństwo, którego Pan nie kocha, dało Panu sukces, sławę...

Sukces nie jest niczym. Sukces to druga twarz prześladowania. Poza tym sukces to dla człowieka rzecz niedobra. Przez chwilę może nawet podniecać, może przynieść drobne zadowolenie, ale w rzeczywistości, ledwie się go osiąga, okazuje się czymś niedobrym. Na przykład fakt, że spotkałem się z przyjaciółmi tutaj, w telewizji, to nie jest nic pięknego. Na szczęście udało nam się oderwać od mikrofonów i kamer, odbudować coś prawdziwego i szczerego; ale jako sytuacja jest to złe, fałszywe.

Dlaczego? Co Pan widzi w tym nienormalnego?

Telewizja jest medium masowym – może nas tylko wyalienować.

Ale poza reklamami i całą resztą to medium przekazuje w tej chwili pod strzechy również Pana słowa. Rozmawiamy tutaj zupełnie swobodnie, bez żadnych ograniczeń.

Nie, to nieprawda.

Oczywiście, że to prawda. Może Pan powiedzieć, co tylko chce.

Nie, nie mogę powiedzieć, co tylko chcę.

Niech Pan spróbuje.

Nie, nie mógłbym tego zrobić, bo zaraz zostałbym oskarżony przez włoski kodeks faszystowski o obrazę. W rzeczywistości nie

mogę powiedzieć wszystkiego, co zechcę. Poza tym, biorąc pod uwagę naiwność i ograniczenie niektórych widzów, ja sam nie chciałbym mówić pewnych rzeczy. Mamy do czynienia z mass medium doskonałym: w chwili, gdy ktoś słucha nas z ekranu, ustala się stosunek niższości i wyższości, który jest stosunkiem w przerażającym stopniu antydemokratycznym.

Mnie się wydaje, że w pewnych przypadkach może to być stosunek równości: dlaczego miałby nim nie być?

Niektórzy widzowie na mocy społecznych przywilejów może i są nam kulturalnie równi... Ale ogólnie mówiąc, słowa padające z ekranu są zawsze dawane z góry, nawet najbardziej demokratyczne, najszczerze. Całość przekazu artykułowanego na ekranie zyskuje niestety odcień autorytarny, bo jest zawsze udzielana *ex cathedra*, nawet kiedy przebrana jest w szaty demokratyczne.

Wiele lat temu z powodu Ragazzi di vita musiał Pan, jako jeden z pierwszych pisarzy włoskich, odpowiadać przed sądem za obscena. Jak ocenia Pan z perspektywy czasu dzisiejszych pisarzy erotycznych i to upowszechnienie erotyzmu w kinie, w księgarniach i w prasie?

Cóż, dla mnie erotyzm w życiu jest rzeczą piękną, w sztuce zresztą też: jest to element, który ma prawo obywatelstwa w dziele sztuki na równi z innymi. Najważniejsze, żeby nie był wulgarny; ale przez wulgarność mam tu na myśli nie to, co ogólnie się za takie uważa, ale rasistowskie podejście do przedmiotu erotycznego. Na przykład kobieta w filmach czy pismach erotycznych jest widziana rasistowsko jako istota niższa, czyli jest widziana w sposób wulgarny. W tym przypadku eros staje się rzeczą czysto komercyjną, wulgarną.

Czy Ewangelia jest dla Pana pocieszeniem?

Ja nie szukam pocieszenia. Ja po ludzku szukam, od czasu do czasu, jakiejś małej radości, małego zadowolenia, ale pociesze-

nia są zawsze retoryczne, nieszczerze, nierzeczywiste... Pan mówi o Ewangelii Chrystusa? Nie, w tym przypadku całkowicie odrzucam słowo „pocieszenie”: dla mnie Ewangelia jest wielkim dziełem intelektualnym, wielkim dziełem myśli, które jednak nie pociesza, raczej wypełnia, integruje, odradza... ale pocieszenie, na co mi pocieszenie? „Pocieszenie” to słowo takie jak „nadzieja”.

Według Pana intelektualiści włoscy zbyt często idą na kompromis: proszę o nazwiska, konkretne przypadki...

Te kompromisy można sprowadzić do jednej kwestii: chodzi o bezkrytyczną – bo gdyby była krytyczna, byłaby do przyjęcia, może nawet nieunikniona – zgodę na integrację.

Czy Pan również się na nią nie zgadza?

Tak, ale w sposób krytyczny [...]. Oczywiście nie mogę się nie zgadzać: muszę być konsumentem, nie mam wyjścia, muszę się ubierać, muszę żyć; i nie tylko to, muszę pisać albo kręcić filmy, więc potrzebuję wydawców, producentów...

Więc Pan też produkuje dobra konsumpcyjne?

Moja produkcja polega na krytykowaniu społeczeństwa, które w pewnym sensie pozwala mi na to, przynajmniej na razie pozwala mi na taką produkcję.

Spółeczeństwo zawsze bardzo kochało tych, którzy produkowali dla niego, twierdząc, że go nie kochają.

Tak, to prawda: być może eleganckie panie z burżuazji w pewnym sensie uwielbiają być szokowane. Społeczeństwo stara się zasymilować, zintegrować, rzecz jasna, to jest operacja, której musi dokonywać dla własnej obrony. Jednak nie zawsze się to udaje, czasami zdarzają się wykluczenia. Tak że nie możemy mówić o poezji jako o towarze: ja produkuje, ale produkuje towar, którego w rzeczywistości nie da się skosztować, więc między mną a konsu-

mentami istnieją dziwne relacje. Proszę sobie wyobrazić, że pewnego razu do Lombardii przybywa ktoś, kto wymyślił pewien rodzaj butów, które nigdy się nie zużywają, i że jakiś mediolański przemysłowiec zaczyna wytwarzać te buty: niech Pan pomyśli o rewolucji, jaka nastąpiłaby w Dolinie Padańskiej, przynajmniej w sektorze obuwniczym. Ja produkuje towar, poezję, którego nie da się skosztować: ja umrę, umrze mój wydawca, wszyscy umrzemy, wymrze całe nasze społeczeństwo, umrze kapitalizm, ale poezja nadal pozostanie niekonsumowana [...].

Emisja wywiadu zapowiedziana w Kanale I na 27.07.1971 została odwołana z powodu doniesienia o „nawoływaniu do nieposłuszeństwa” i „propagandzie antynarodowej”, które to zarzuty przedstawiono Pierowi Paolo Pasoliniemu jako redaktorowi naczelnemu pisma „Lotta Continua”. Fragmenty wywiadu opublikowano (w:) Enzo Biagi, *L'innocenza di Pasolini*, „La Stampa” 27.07.1971, oraz L. De Giusti (red.), *Pier Paolo Pasolini. Il cinema in forma di poesia. Cinemazero, pordenone 1979*, (w:) Pier Paolo Pasolini, *Interviste corsare. Sulla politica e sulla vita 1955-75, a cura di Michele Gulinucci*, Liberal Atlantide Editoriale, Roma 1995.

KOBIETA JEST WSPÓŁWINNA SWOJEGO ZŁEGO POŁOŻENIA, BO DOTĄD SIĘ NA NIE ZGADZAŁA

WYWIAD Z NATALIA ASPESI, STYCZEŃ 1973



Jest taki chiński wiersz z trzeciego wieku, który mówi: „Ach, jakże smutno urodzić się kobietą. Nie ma rzeczy mniej wartościowej”. Co Pan o tym sądzi?

Myślę, że to w połowie prawda, a w połowie nie. To prawda dlatego, że przez stulecia kobieta była wykluczana z życia społecznego, z działalności zawodowej, z polityki. Jednocześnie jednak korzystała ze wszystkich przywilejów, które dawała jej miłość mężczyzn: przeżyła niezwykle doświadczenie służebnicy i królowej, niewolnicy i anioła. Niewola nie jest gorszym położeniem od wolności, czasem może być czymś wspaniałym.

Kobiety coraz bardziej czują się pokrzywdzone i niezadowolone. Kiedy zdają sobie z tego sprawę, stają się feministkami. Czy wie Pan, kim jest feministka?

Myślę, że to osoba z pretensjami do marności, uwikłana w porządek mistyfikacyjnych idei drobnomieszczaństwa. Piękno nie tkwi nigdy w rzeczach średnich, tylko w skrajnościach. Kultura ludowa, najbardziej sprawiedliwa z kultur, ma swoje rozwiązania tego problemu, natomiast te drobnomieszczańskie niczego nie obnażają, są niepotrzebne.

A nie uważa Pan, że mistyfikacyjne są te idee, które skodyfikowały kobiece role „kochanki, żony i matki”? Czy jest Pan pewien, że czymś drobnomieszczańskim jest ze strony kobiet pragnąć na nowo zdefiniować własne role, odchodząc od ról tradycyjnych, narzuconych przez kulturę mężczyzn?

Wreszcie kobiety znalazły pocieszenie, mają powód do buntu, do walki. Kobiety wiedzą, dlaczego są nieszczęśliwe, więc wiedzą też, co robić, żeby nimi nie być: dlatego młode dziewczyny są dziś

◀ Kadr z filmu *Salò, czyli 120 dni Sodomy*, 1975

znacznie agresywniejsze, mają idee lepiej określone od swoich rówieśników. W tym sensie kobiety mają więcej szczęścia od mężczyzn, bo tych nęka lęk nieokreślony, bezpodstawny, niezbywalny, częściowo wynikający z męskiej głupoty, bardziej zakorzenionej i nieruchomej. Zresztą to narzucenie ról przez mężczyznę jest prawdą tylko do pewnego stopnia; w pewnej chwili ta kondycja została przyjęta, stała się wygodna. Jak mówi Sartre: nie ma niewinnej ofiary. Kobieta jest współwinna tego, co dziś uważa za swoje nieszczęście, bo do tej pory przyjmowała to bez dyskusji, była potencjalnie gotowa przystosować się.

Pomówmy o kinie. W ostatnich latach kino stało się bardziej męskie, w zgodzie ze stereotypami poniżającymi także mężczyznę: bohater jest zawsze samcem, gwałtownym, odważnym, samotnym mordercą. Kobiety są obecne w charakterze przedmiotów, jako erotyczna dekoracja, według dzieciennego wyobrażenia o płci. Co Pan o tym sądzi?

Nie chodzę do kina, najwyżej żeby obejrzeć jakieś nieliczne ważne filmy. Kino wydaje mi się brzydkie i nudne, może z powodu degradacji, o której Pani mówi.

Wspomnijmy przynajmniej Pana ostatnie filmy, na przykład *Opowieści kanterberyjskie*. Dał tam Pan dosyć rozpaczliwy obraz kobiety: w Pańskim filmie kobiety to bałaganiary, intrygantki, istoty opętane żądzą, zdradliwe, amoralne, fałszywe, zupełnie niepociągające, nawet jeśli piękne.

Czy mężczyźni wydali się Pani lepsi? Czy oni też nie są bałaganiarzami, intrygantami, nie są opętani żądzą, zdradliwi, amoralni, fałszywi, zupełnie niepociągający, nawet jeśli piękni? Ocaliłem najwyżej paru starców. Nie rozumiem, dlaczego kobiety zarzucają mi mizoginię tam, gdzie powinno mi się raczej zarzucać mizantropię.

Nowe pismo kobiece, zatytułowane „Elle”, umieściło na okładce biednego młodzieńca w nieśmiałej pozie sexy, z nagim torsem pod kurtką z koziej weł-

ny, w spodniach opuszczonych na biodra, z rozmarzonym wzrokiem i półotwartymi ustami. Podoba się to Panu?

Dobrze zrobili, to jest sposób na kontratak przeciw takiej samej degradacji kobiety, która odbywa się na okładkach pism dla mężczyzn, a także tak zwanych pism kobiecych. Ten sposób fotografowania kobiety każe wierzyć, że kobieta jest wolna, tylko kiedy prowokuje, tymczasem tego typu pokaz jest wyłącznie biernym poddaniem się najbardziej wulgarnej woli mężczyzny.

Zazwyczaj mężczyzna uważa za kobietą kobietę, która jest i trochę głupia, i trochę niepotrzebna, natomiast kiedy daje ona dowód pewnych zalet, widzi w niej cechy męskie. Kobieta inteligentna budzi wściekłość. Co Pan na to?

To zachowanie rzeczywiste, ale wyłącznie mieszczańskie. Wśród ludu taka reakcja w ogóle nie istnieje: chłopiec, świadomy swego nieokrzesańca, obaw i ograniczeń, darzy wielkim podziwem inteligencję kobiety, jej większe możliwości rozwoju kulturalnego, jej odwagę, zdolność do działania, właściwą bardziej dziewczynom niż chłopcom.

Jak skomentowałby Pan takie zdanie Freuda do narzeczonej: „Skarbie, kiedy ciebie cieszą zajęcia domowe, mnie przyjemność daje rozwiązywanie tajemnicy ludzkiego mózgu”?

Wiadomo, jak bardzo konwencjonalny i banalny w życiu był Freud. Natomiast wydaje mi się, że jego intuicje seksualne są bardzo istotne i prawdziwe. Sądzę, że każda dziewczynka przechodzi fazę falliczną, to znaczy czuje brak czegoś, co mają chłopcy. Ale jest także prawdą, że mężczyzna zazdrości kobiecie jej zdolności do rodzenia, tworzenia. Rzeźba narodziła się dlatego, że była jedynym sposobem, aby mężczyzna mógł dać życie istocie ludzkiej.

W chwili obecnej, poszukując jakiejś tożsamości poza systemem partyjnym, feministki uważają się za wielką siłę rewolucyjną. Co Pan o tym sądzi?

Jestem zawsze bardzo sceptyczny wobec tych, którzy uważają siebie za rewolucjonistów. Oczywiście jeżeli wszystkie kobiety na mocy utopijnej umowy zdecydowałyby się na odrzucenie własnych ról, powstałby chaos. W każdym razie to pomysł nieziszczalny, nie można nawet brać go pod uwagę. To, co pewne elity wyobrażają sobie jako możliwe, nie jest w ogóle odczuwalne przez masy i dlatego się nie dzieje.

Wiele kobiet uważa, że moralność jest męskim wynalazkiem, który ma służyć podporządkowaniu ich, zamknięciu w domu, ograniczeniu ich do roli przedmiotów seksualnych.

To są rzeczy dotyczące świata archaicznego, który niestety przeminął. Mówię niestety, gdyż przy wszystkich swoich wadach był to świat, który kochałem. Świat represyjny jest sprawiedliwszy i lepszy od świata tolerancyjnego, bo tylko w represji mają miejsce wielkie tragedie, rodzą się świętość i heroizm. W tolerancji definiuje się różnorodność, analizuje i oddziela anomalie, tworzy się getta. Wolałbym być niesłusznie skazany niż tolerowany.

Kino, a także literatura, wywyższają męskość jako ideę władzy, agresywności, posiadania. W rozpowszechnianiu się małej pornografii tkwi ciągła mitologizacja seksu. Nie uważa Pan, że to wszystko źle wpływa na umysłowość kobiet?

Myślę, że jest wręcz przeciwnie, to znaczy, że również kobiecość jest wywyższana jako idea władzy, agresywności i posiadania. Zresztą kobiety są bardzo zajęte ciągłym przyciąganiem uwagi na siebie jako na przedmioty seksualne: proszę spojrzeć na dziewczyny w minispódniczkach.

Reklama, szczególnie telewizyjna, przedstawia kobietę, która stanowi właściwie ideał mężczyzny: ładna, porządna, usłużna, zawsze uśmiechnięta, skupiona tylko na uprzyjemnianiu mu życia. Czy wydaje się Panu słuszne, że kobieta nie chce odpowiadać temu wymyślonemu stereotypowi?

Tak, ale w tym samym stopniu, w którym mężczyzna także odrzuca swój reklamowy wizerunek kogoś przystojnego, eleganckiego, szczęśliwego, bo rosół jest dobrze zrobiony i żona zaparzyła mu kawę takiej i takiej marki. W każdym razie myślę, że większość kobiet i mężczyzn marzy, by upodobnić się do osób z reklamy. Gdybym był kobietą, upokarzałby mnie także widok kobiet zapowiadających program w telewizji, które uważam za straszne: kobiety ozdobne, bezduszne, nieistniejące, w roli pokojówek.

W manifestie pewnej grupy feministycznej, zatytułowanym Bunt feministyczny, napisano między innymi: „Siłą mężczyzny jest identyfikowanie się z kulturą, naszą siłą jest odrzucenie jej”. Co Pan na to?

Dla mnie najgorszą rzeczą jest odrzucenie kultury. Albo wracamy do jakiejś poprzedniej kultury, ludowej i trudnej do odzyskania, albo uprawiamy podkulturę. Wszystkie zachowania skrajne są częścią podkultury.

Kiedy Pan myśli o kobietach, jakimi je Pan widzi?

Widzę je jako przyjaciół.

Kim jest dla Pana feministka?

To ekstremista ze wszystkimi wadami ekstremisty, ktoś, z kim muszę wejść w polemikę krytyczną.

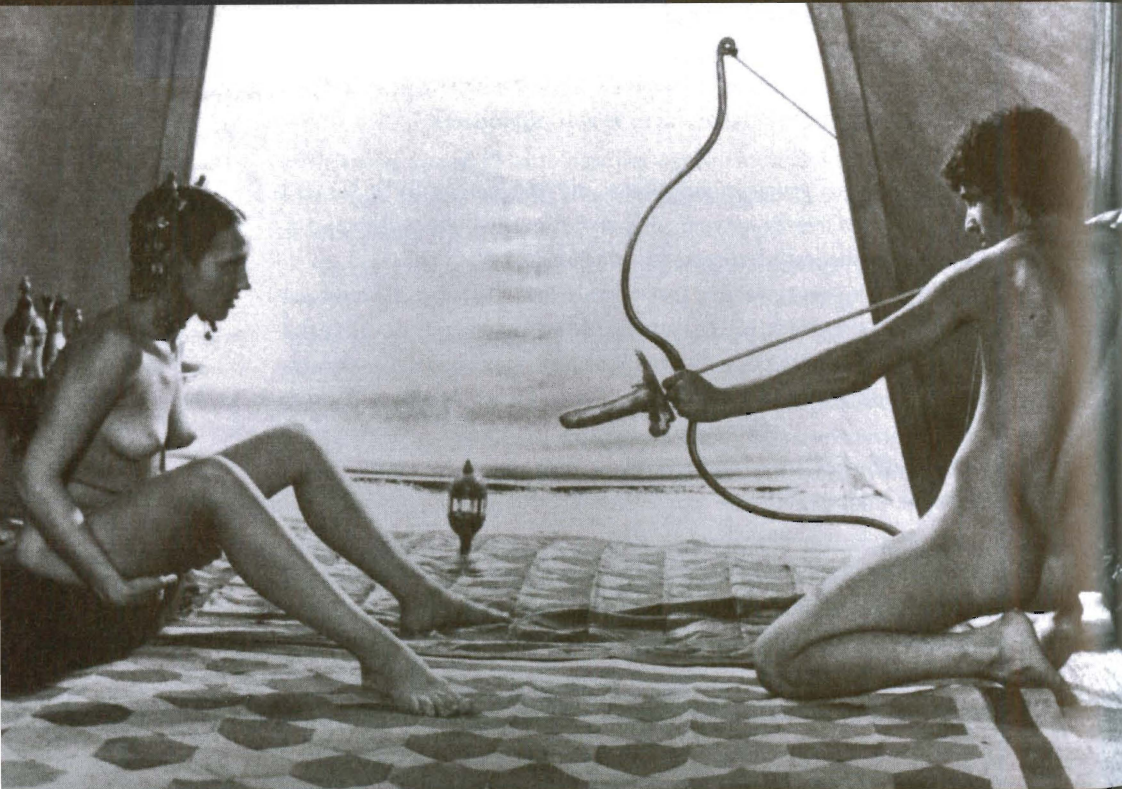
W jaki sposób objawia się Pański szacunek do kobiet?

W tym właśnie, że traktuję je jak przyjaciół. W tym, że odrzucam wrogi stosunek przejawiający się w niekrytykowaniu ich wtedy, gdy jest to słuszne. W tym, że traktuję kobiety jak ludzi.

„Il Giorno”, 31.01.1973. Dialogo armato con Pasolini. (w:) Pier Paolo Pasolini, Interviste corsare. Sulla politica e sulla vita 1955-75, a cura di Michele Gulinucci, Liberal Atlantide Editoriale, Roma 1995.

DZISIEJSZE PIĘTNASTO-, DWUDZIESTOLATKI SĄ STRASZNE, BIEDACZYNY...

WYWIAD Z MASSIMO FINIM, PAŹDZIERNIK 1974



Ludzie ustawiają się w kolejkach, żeby zobaczyć Pański film Kwiat tysiąca i jednej nocy. Jednak wielu krytyków zarzuca Panu, że począwszy od Dekameronu i Opowieści kanterberyjskich porzucił Pan zaangażowanie ideologiczne, polityczne, dramatyczne, odczuwalne w Pana pierwszych filmach.

To nieprawda. Wręcz przeciwnie, uważam moje ostatnie trzy filmy, włączając w to Kwiat, za najbardziej „ideologiczne” ze wszystkich, które zrobiłem. Oczywiście Kwiat tysiąca i jednej nocy nie jest filmem aktualnym czy bezpośrednio ideologicznym jak Ptaki i ptaszyska, Teoremat czy Włóczykij. Ideologia w Tysiącu i jednej nocy jest głęboko ukryta, można ją wywnioskować nie z tego, co wprost zostaje powiedziane, ale ze sposobu przedstawienia. Ja pokazuję pewien świat, świat feudalny, w którym istnieje szczególnie głęboki eros, gwałtowny i szczęśliwy, w którym nie ma człowieka, nawet najbiedniejszego żebraka, który nie posiadałby głębokiego poczucia własnej godności. Pokazuję ten świat i mówię: proszę, porównajcie, ja wam coś przedstawiam, mówię coś, przypominam.

Ale czy nie chodzi w gruncie rzeczy o rodzaj ucieczki, ucieczki w przeszłość, nostalgiczny powrót do mitu „dobrego dzikusa”, choćby typu średniowiecznego?

Jeśli już o to chodzi, to cyniczne i zepsute mieszczaństwo odrzuciło ze wzgardą mit „dobrego dzikusa”. Ale „dobry dzikus” istnieje, Rousseau miał rację, i ja go widziałem na własne oczy w stanie czystym: mam na myśli lud Denka, żyjący u źródeł Nilu, w głębi Sudanu. Oni byli wszyscy nadzy, nadzy ze sznurami pereł na szyi i z włóczniecami. Ci ludzie niczego nie znali, nie wiedzieli,

↪ Kadr z filmu Kwiat tysiąca i jednej nocy, 1974

co to pieniądz, żyli z wymiany, żyli we wspólnocie, łowili ryby i byli pasterzami. I byli szczęśliwi, najszczęśliwsi w świecie... Kiedy więc myślę o ludzkim szczęściu, myślę o Denkach. Zostali zniszczeni w imię islamu. To było prawdziwe ludobójstwo, którego oczywiście nikt nawet nie zauważył.

Natomiast co do *Tysiąca i jednej nocy*, zgadzam się, że chodzi o odzyskanie, wspomnienie czegoś, ale zdecydowanie nie uważam tego za ucieczkę. Prawdziwe ucieczki dokonują się poprzez uspokajanie sumień i fałszywe świadectwa, na przykład w fałszywych filmach politycznych albo w przyszłości, to są najgorsze, najbardziej fałszywe ucieczki. Ja robię coś innego, czerpię z przeszłości pewną formę życia, którą polemicznie przeciwstawiam formie obecnej, czyli aktualizuję przeszłość...

Powiedział Pan niedawno, że jest ważnym politycznym faktem pokazywanie w filmie nagiego ciała ludzkiego, pokazywanie nagich genitaliów. Czy nie wydaje się Panu, że łamanie seksualnego tabu to chwyt już od lat wyeksploatowany (do czego Pan także się przyczynił w swoich pierwszych filmach) i że dzisiaj seks jest tylko igraszką w rękach konsumpcjonizmu, który Pan tak zaciekle zwalcza?

Oczywiście, powiedziałem to, ale powiedziałem też coś odwrotnego. Powiedziałem, że ja sam nie znoszę moich filmów, kiedy zostają przyswojone jako produkty konsumpcyjne, kiedy służą Władzy do tej tolerancji i permissywizmu seksualnego, które nie mają nic wspólnego z prawdziwą wolnością, seksualną czy inną, gdyż ta wolność nie jest brana, zdobywana, ale udzielana z góry dla jasno ustalonych celów. Władza zdecydowała się na permissywizm, bo tylko społeczeństwo permissywne może stać się społeczeństwem konsumpcji. Ja o tym dobrze wiem. Ale cóż mogę zrobić? Zabronić sobie umieszczania w moich filmach seksu, niezbędnej części ludzkiego życia, tylko dlatego, że kwestia ta została zawłaszczona przez faktyczną prawicę, to jest ludzi, którzy mają dziś władzę we Włoszech? [...]

Ale czy nie wywołuje w Panu żadnych wątpliwości właśnie ogromny sukces Pańskiego filmu?

Nie mam żadnych wyrzutów sumienia, bo powody, dla których ludzie idą na mój film, są doskonale zrozumiałe. Idą na niego, bo w tym filmie ideologia jest w tle i ważniejszy jest sposób przedstawienia, czyli sny, zdarzenia, ruch, przedmioty i również seks, dla czegoż by nie? Ja to rozumiem i wcale mnie to nie oburza, że ludzie idą obejrzyć pewnie sceny erotyczne, które nie są wcale wulgarne, w których nie ma nic z tej nikczemnej techniki pornograficznej, której ja rzecz jasna nie potępiam, ale ja z pornografią nie mam nic wspólnego.

Co Pan rozumie przez erotyzm? Pytam o to, bo to, co Pan nazywa scenami erotycznymi w Kwiecie tysiąca i jednej nocy, dla mnie erotyczne nie są. To są sceny poetyckie, czasem wzruszające, ale nie są erotyczne, nie są podniecające. Czym jest więc dla Pana erotyzm?

To pytanie, na które trudno odpowiedzieć. Mogę powiedzieć nieco tautologicznie, że dla mnie erotyzm to piękno młodości z Trzeciego Świata, tego rodzaju stosunek seksualny, gwałtowny, pełen uniesienia i radości, który nadal istnieje w Trzecim Świecie i który przedstawiłem w pełni w Kwiecie, choć oczyszczając go z mechaniczności i ruchu, podchodząc do niego wprost, prawie zatrzymując. To jest mój eros. Ale czym jest erotyzm w ogóle nie umiałbym powiedzieć. Choćby dlatego, że oczywiście istnieją wielkie rodziny erotyczne, gatunki, nurty erotyzmu, ale w gruncie rzeczy każdy zachowuje w głębi serca jakiś mały szczegół, zdarzenie, jakieś szczególne wspomnienie z dzieciństwa, które należy tylko do niego i stanowi jego własny, indywidualny eros. Właściwie o cudzym erosie zawsze niewiele wiadomo. Może dlatego, że niewiele się o tym mówi, nawet między przyjaciółmi, i zawsze w sposób ironiczny i żartobliwy albo zbyt specjalistyczny, nigdy normalnie, z prawdziwą szczerością. Nawet kiedy rozmawiam o tym z przyjaciółmi, czuję, że kryją przede mną

¹ „Historyczny kompromis” (compromesso storico) – strategia polityczna Włoskiej Partii Komunistycznej i jej I sekretarza Enrico Berlinguera w latach 1973–79, zakładająca porozumienie i wspólne rządy z chadecją z pominięciem socjalistów (przyp. tłumacza).

co najmniej trzy czwarte z tego, co w rzeczywistości robią, kiedy są sami z kobietą czy mężczyzną...

Erotyzm jest zjawiskiem niezwykle indywidualnym. Ja sam, mimo iż uważam, że należę do pewnej rodziny gustów, aktów, stosunków, cielesnych preferencji, w ostatnich latach zdałem sobie sprawę, rozmawiając o tym nieco szczerzej, że istnieją głębokie przepaście nawet pomiędzy osobami należącymi do tej samej rodziny erotycznej.

Czy możemy pomówić o Pana homoseksualizmie, czy też razi to Pana?

Nie, ale już o tym rozmawialiśmy. Kiedy mówiliśmy o Kwiecie tysiąca i jednej nocy, mówiliśmy o tym, ja odnosiłem się do tego.

Pan absolutnie i gwałtownie gardzi mieszczaństwem. Ale czy mieszczenie też nie cierpią? Czy poza cierpieniem proletariackim czy chłopskim nie ma również cierpienia mieszczańskiego? Czy mieszczenie nie są także ofiarą upadku i zastąpienia tych modeli kulturowych, o których Pan mówił?

Nie. Mieszczenie nie zrobili nic poza odświeżeniem swoich modeli kultury, co zresztą przyszło im z łatwością i bez bólu. Nie, wcale mi nie żal mieszczań. Burżuazja, Marks mówił to wprost w *Manifeście* z 1848, wszystko asymiluje.

Czy burżuazja jest więc niezniszczalna?

Tak, jest niezniszczalna. Okazała się niezniszczalna. Bo nawet tam, gdzie miała miejsce rewolucja komunistyczna, potem burżuazja nie wiadomo jak wróciła na świecznik. I sądzę, że gdy komuniści mówią o „historycznym kompromisie”, pozornie jest to oczywiście objaw realizmu politycznego, trzeźwy osąd tragicznej sytuacji politycznej we Włoszech i wola powstrzymania całkowitego upadku, ale w gruncie rzeczy, moim zdaniem, jest w tym też motywacja ideologiczna i teoretyczna, której nikt z PCI [Włoskiej Partii Komunistycznej] nie miał dotąd odwagi nazwać po imieniu: zgoda na świat jako świat mieszczański.

Pasolini przeprowadza wywiad z Antonellą Lualdi (z lewej) podczas festiwalu filmowego w Wenecji, 1963 ↗



Pomówmy o Pana związkach z PCI. Uważa się Pan za marksistę, ale w oczach komunistów musi Pan być dziwnym marksistą. Na przykład jest Pan zakochany w podproletariacie, który jest klasą szczerze pogardzaną przez komunistów.

Ależ ja jestem marksistą-heretykiem. Posuwam się nawet do tego, że korzystam z mojego, nazwijmy to, szczęśliwego położenia, z tego, że nie mam nic do stracenia, i twierdzę, że Marks mówił rzeczy straszne. Na przykład na tematy religijne. Wszystko, co Marks powiedział o religii, jest do wyrzucenia, to owoc kolosalnej ignorancji. A krytyka religii to znaczna część marksizmu. Za to cała reszta, nawet jeśli jest zawsze surowa i retoryczna (bo Marks jest bardzo surowy i retoryczny), jest niebywale aktualna. Cały dzisiejszy świat został przewidziany przez Marksa w najdrobniejszych szczegółach, aż do konsumpcjonizmu, aż do dzisiejszej młodzieży, tej młodzieży, która zapłaci wysoką cenę i której mi żal...

Dlaczego?

Bo jest straszna. Młodzież od piętnastego do dwudziestego czy dwudziestego drugiego roku jest straszna. I taka biedna. Młodzi nie potrafią już mówić, są zupełnie bełkotliwi, mają się nie wiadomo za kogo. Po prostu jedna rozpacz.

To chyba nie całkiem ich wina, zważywszy na konteksty, w których się obracają.

No cóż, to nie jest nigdy niczyja wina. Jednak faktem jest, że są straszni. To nie jest niczyja wina... oczywiście, są te co zwykle uzasadnienia retoryczne, determinizm społeczny, jednak twierdzę, że zawsze istnieje jednostka, jakiś ktoś, jakiś ty, ktoś naprzeciw ciebie. Tymczasem ci młodzi zupełnie stracili osobowość, wszyscy są tacy sami, faszyci, antyfaszyci, studenci, robotnicy, mieszczenie, proletariusze, przestępcy. Jeśli przejdiesz się ulicą na rzymskim przedmieściu albo gdzieś pod Mediolanem i zobaczysz grupę młodych ludzi, nic, ale to nic w nich nie powie ci, czy to przestępcy

i czy przypadkiem za parę minut cię nie zamordują. Dla mnie jest to po prostu przerażające. [...]

Panie Pasolini, Pan nie kocha tego mieszczańskiego społeczeństwa, Pan nim gardzi całą duszą, dusi się Pan w nim, i ja wierzę w szczerą pogardę i tego złego samopoczucia. Ale Pan jest dzisiaj tym, kim jest, uznanym reżyserem, człowiekiem bogatym, uprzywilejowanym, jednym z niewielu, którzy mogą robić to, co chcą, może Pan kręcić filmy, jakie Pan chce, tak jak Panu się podoba, to wszystko dzięki temu, że to mieszczańskie społeczeństwo istnieje. Pan w gruncie rzeczy dobrze się ma w tym społeczeństwie albo przynajmniej Pańskie złe samopoczucie jest niezłe wynagradzane, nie wydaje się Panu?

Ja się mam fatalnie. Fatalnie. Pan mówi o dwóch rzeczach, których nie da się porównać. Gdyby mi Pan powiedział „proszę wybrać”, ja wolałbym być reżyserem, który nie może robić filmów, dużo biedniejszym niż teraz, uczyć w szkole, mieć mniej forsy, ale żeby świat dokoła mnie był tym, który kochałem, którego pragnę, który wciąż Kocham. Nie mam co do tego żadnych wątpliwości. Wolałbym być jednym z tych biedaków z Tysiąca i jednej nocy niż dzisiejszym Pasolinim.

„L'Europeo”, rocznik XXX, nr 38, 19.09.1974. Eros e cultura, (w:) Pier Paolo Pasolini, *Interviste corsare. Sulla politica e sulla vita 1955-75*, a cura di Michele Gulinucci, Liberal Atlantide Editore, Roma 1995.

KTO ODRZUCA PRZYJEMNOŚĆ SKANDALIZOWANIA, JEST MORALISTA

WYWIAD TELEWIZYJNY Z PHILIPPE'EM BOUARDEM,
31 PAŹDZIERNIKA 1975

Był Pan jednym z pionierów nowego kina. Czy dziś nie przytłacza Pana moda na filmy erotyczne i pornograficzne?

Owszem, przytłacza mnie i w związku z tym czuję wręcz potrzebę odcięcia się od mojej własnej „trylogii życia”.

Czy nie myśli Pan, że reżyserzy posunęli się trochę za daleko?

Reżyserzy chyba nie. Może producenci filmów pornograficznych.

Czy Pański film *Salò*, czyli 120 dni Sodomy po raz kolejny przysporzy Panu oskarżeń o wywoływanie skandalu?

Według mnie skandalizowanie jest prawem, skandalizowanie to przyjemność, a kto tę przyjemność odrzuca, ten jest moralistą, tak zwanym moralistą.

Czy seks jest polityczny?

Oczywiście!

A skatologia?

Oczywiście skatologia także. Nie ma niczego, co nie byłoby polityczne.

A kanibalizm?

W pewnych kręgach jest to realny fakt polityczny, natomiast w innych – fakt metaforyczny.

Może uważa Pan, że to najlepszy sposób na pozbycie się wrogów politycznych?

↳ Pierre Clémenti w *Chlewie*, 1969

Ha, widzi Pan, właśnie w tych dniach zaproponowałem dwa skromne posunięcia w stylu Swifta: pożreć nauczycieli szkoły powszechnej i kierujących telewizją włoską.

Oni są dosyć gruboskórni!

Za to my mamy mocne żołądki.

Czy Pan nadal nienawidzi mieszczan i mieszczaństwa?

Nie chodzi o nienawiść, chodzi o coś więcej i o coś mniej. W każdym razie dzisiaj trzeba niestety porzucić tego typu nienawiść, bo we Włoszech wszyscy stali się mieszczanami.

A kiedy to mieszczenie zapewniają Pana filmom sukces, nie zasmuca to Pana?

Nigdy nie jest tak, że mieszczenie dekretują sukces jakiegoś mojego filmu. To raczej elity mieszczańskie, do których ja sam należę, oraz masowa publiczność, która łączy w sobie klasę mieszczańską oraz klasę ekonomicznej biedy, proletariat.

Pan nie jest już działaczem politycznym.

Jestem nim bardziej niż kiedykolwiek. Nigdy nie należałem do żadnej partii. Jestem niezależnym człowiekiem lewicy, marksistą, ale bardziej niż kiedykolwiek prowadzę działalność polityczną.

Czy nie tęskni Pan za czasami, kiedy wyzywano Pana na ulicach?

Nadal mnie wyzywają.

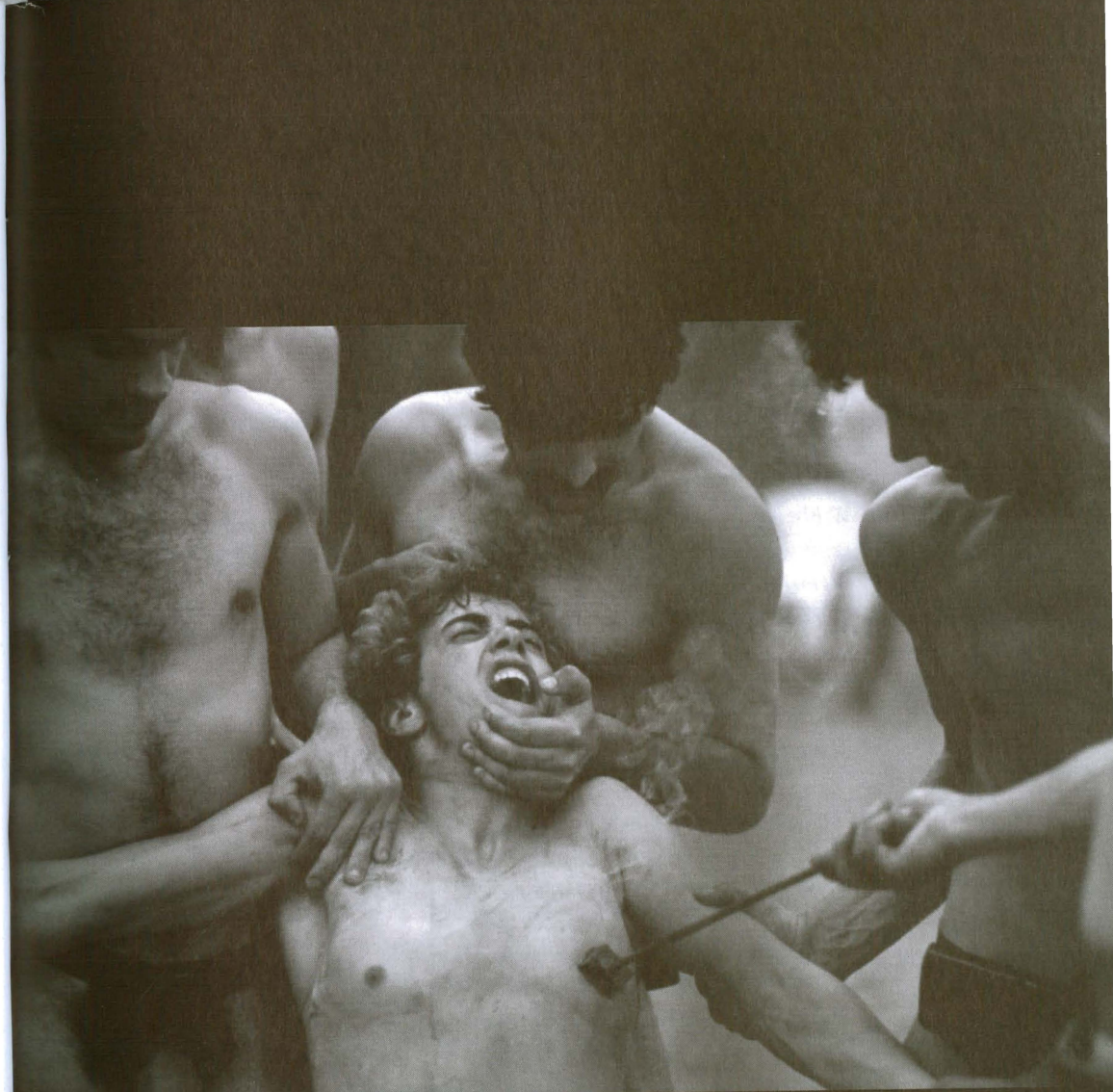
I to sprawia Panu pewną przyjemność?

Nie odrzucam tego, bo nie jestem moralistą.

Jakie określenie Pańskiego zawodu najbardziej Panu odpowiada? Poeta, powieściopisarz, dramaturg, scenarzysta, aktor, krytyk, reżyser?

W moim paszporcie widnieje po prostu „pisarz”.

Kadr z filmu *Salò, czyli 120 dni Sodomy*, 1975 ↗



Dlaczego otoczył Pan prace nad filmem 120 dni Sodomy taką tajemnicą?

Kręciliśmy film w tajemnicy dlatego, że każde dzieło powstaje w tajemnicy. Poza tym starałem się chronić ten film bardziej niż inne z powodu doraźnych zagrożeń, ale to nie było nic wielkiego.

Co Pan ma na myśli, mówiąc: „doraźne zagrożenia”?

Pojawienie się jakiegoś moralisty, który odrzuca przyjemność skandalizowania.

W filmie przywołuje Pan marionetkową republikę, która powstała we Włoszech w czasie wojny. Czy ma ona coś wspólnego z reżimem Vichy we Francji, w czasie okupacji?

Tak, jest to dokładny odpowiednik Republiki Vichy.

I gdzie się ona mieści?

Na północy Włoch, ze stolicą w Salò. W rzeczy samej tytułem filmu jest Salò.

I kto ją powołał do życia?

Cóż, chyba sam Mussolini, namawiany do tego... pchnięty do tego przez nazistów.

Czy Pana zdaniem był to okres wielkiej dekadencji?

To była dekadencja świata hitlerowskiego, ale na pewno nie wielkiego kapitalizmu zachodniego.

Wiadomo, że w filmie setki chłopców i dziewcząt poddano szczególnie okrutnemu i brutalnemu traktowaniu, że przeszli oni prawdziwe męki. Jak Pan ocenia tych młodych ludzi?

Szczerze mówiąc, ja tylko poszedłem za numerami Sade'a, które są magiczne: szczególnie numer czwarty, a ofiar jest dwadzieścia, nie zaś setki. Wybrałem je w taki sam sposób, w jaki odbyło

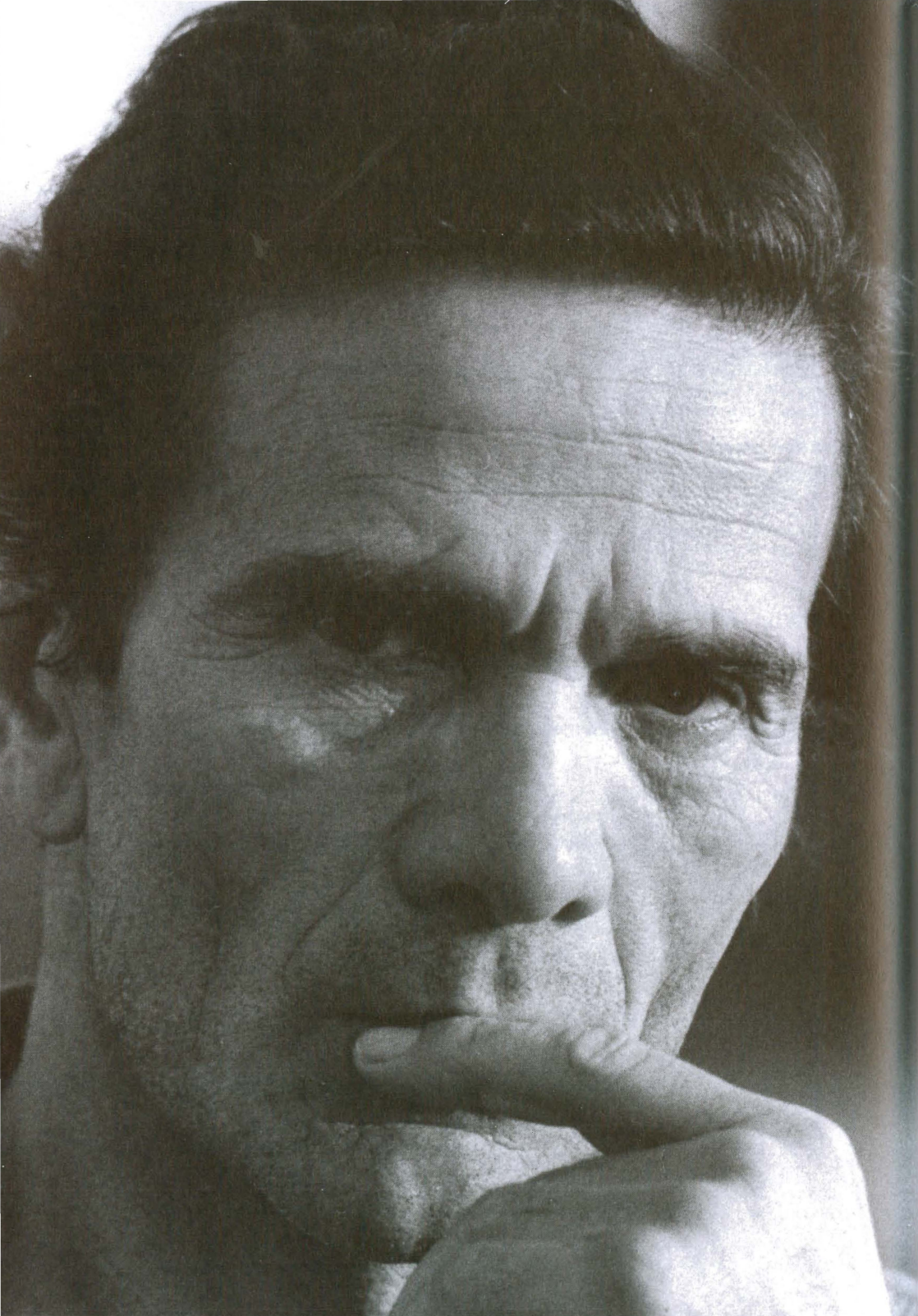
się to przy innych filmach. Spotkałem się z tysiącami osób i wybrałem te, które wydawały mi się najbardziej odpowiednie.

Czy są to więc aktorzy-masochiści?

Skoro ich wybrałem, to znaczy, że nimi są.

Wywiad telewizyjny przeprowadzony dla programu Dix de der (ORTE, Antenne 2) przy okazji pobytu Pasoliniego w Paryżu w związku z pracami nad francuską wersją Salò, przedstawioną na Festiwalu w Paryżu 22.11.1975. (w:) Pier Paolo Pasolini, *Interviste corsare. Sulla politica e sulla vita 1955-75, a cura di Michele Gulinucci, Liberal Atlantide Editoriale, Roma 1995.*

Wszystkie wywiady przełożył Wojciech Bońkowski, „Lewą nogą”, 2005, nr 12

**OSTATNI WYWIAD**

WYWIAD Z FURIO COLOMBO, 3 LISTOPADA 1975

Nakręciłeś film o republice Salò tuż przed zbrodnią Circeo?

Tak, i kiedy go teraz oglądam, robi na mnie wrażenie; o moim filmie myślałem wprawdzie jak o pewnej intuicji, która choć straszna, miała w sobie spokój i harmonię rzeczy pomyślanych. Potem się nad tym pracuje, kino to technika, scena po scenie, kadr po kadrze, ta praca jest jakąś wielką rutyną, rozsądza ci skronie, miazdzy cię w detalach wykonania, pracujesz przy taśmie montażowej twego własnego produktu. Potem to oglądasz i widzisz, co powstało. To, co powstało, jest również tym, co zrobiłeś i czego chciałeś. Ale to jest też coś, co widzisz pierwszy raz. Poczułem się nieswojo, poczułem strach.

Zrobiłeś film z myślą o „tamnym” Salò, o tamtej ponurej historii, czy też twoje koszmarnie wizje ówczesnej przemocy wybiegają w przyszłość, są czymś, co przyszło później?

Czyż nie widzisz, że mordercy z Circeo rozpaczliwie szukali jakiegoś munduru, jakiegoś przebrania? Że daliby nie wiem co, żeby uchwycić się jakiegoś ładu, jakiejś racji, jakiejś idei, która nadałaby sens popełnionej przez nich masakrze? Nie wiedzieli o tym, ale już byli przebrani. Przebrani za nowych morderców.

Było koło piątej, zapadał zmierzch, Pasolini mówił, pograżając się coraz bardziej w siebie, z oczami coraz bardziej rozjarzonymi, ze szczególnym desperackim uszczęśliwieniem tego, który wie więcej, bo żyje między jasną stroną świata – racjonalność, imaginacja, twórczość, dyskusja, polemiki, konfrontacje umysłu – i ponurą strefą, gdzie widać z bliska, bez maski, jego prawdziwe

¹ We wrześniu 1975 czterech młodzi ludzie z rzymskiego „dobrego towarzystwa” uwięzili dwie dziewczyny w willi Circeo, żeby je zgwałcić i zabić. Uratowała się tylko jedna.

↪ Pier Paolo Pasolini, 1974

i straszne oblicze. Obsesją Pasoliniego, zadaniem, jakie przed sobą postawił, było to oblicze opisać. Widział, jak się zbliża. W tajemniczy, niekłamany sposób było portretem pamięciowym jego zabójcy czy zabójców.

Pasolini uważnie i skrupulatnie odpowiadał na pytania, udzielając obszernego wywiadu dla „Tuttolibri”. On sam w swej żywej istocie zdawał się zdesperowanym świadkiem rzeczy znanych tylko jemu, jedynym ich gwarantem, jedynym znakiem.

Mówię, że wasze obiekcje są błędne, bo nie zdajecie sobie sprawy, że z kodeksów świata przestępczego, tak samo jak i z tych, które nazywacie „polityką”, człowieczeństwo zostało wykluczone. Dzisiaj „trzeba zabijać”, nie macie pojęcia, jak wielu ludzi w to wierzy. Zabijanie jest zachowaniem masowym.

W swoich artykułach i pismach podałeś wiele wersji tego, co jest Ci nienawistne. Rozpocząłeś samotną walkę z tak wieloma rzeczami, instytucjami, poglądami, osobami, władzami. Chcę mówić z Tobą o scenie, z którą walczysz – żeby uprościć sprawę, nazwę ją „sytuacją”. Teraz takie moje zastrzeżenie: sytuacja z całym złem, o którym mówisz, mieści w sobie również to wszystko, co pozwala Ci być Pasolinim. Chcę powiedzieć: zasługa i talent są Twoje. Ale narzędzia? Narzędzia należą do sytuacji. Wydawnictwa, kino, organizacje, nawet przedmioty. Załóżmy, że masz czarodziejski dar: wystarczy, że pomyślisz, zrobisz gest i wszystko zniknie. Wszystko, czego nienawidzisz. A co z Tobą? Czy nie zostaniesz sam, bez środków? Mam na myśli środki ekspresji. Mam na myśli...

Tak, rozumiem. Otóż ja nie tylko próbuję myśleć magicznie, ale i w taką myśl wierzę. Nie w sensie mediumicznego. Ale dlatego, że wiem, że bijąc nieustannie w ten sam gwóźdź, można zburzyć dom. W małej skali dobry tego przykład dają radykałowie, garstka ludzi, którzy potrafili poruszyć sumienie narodu (wiesz, że nie zawsze się z nimi zgadzam, ale teraz właśnie wybieram się na ich kongres). Wielki przykład daje historia. Odmowa zawsze była

gestem o zasadniczym znaczeniu. Święci, pustelnicy, również intelektualiści. Ci nieliczni, co tworzyli historię, byli ludźmi, którzy powiedzieli „nie”, bo przecież nie dworzanie czy pomocnicy kardynałów. Żeby odmowa poskutkowała, musi być „absurdalna”, nie zdroworozsądkowa. Eichmann, mój drogi, miał kupę zdrowego rozsądku. Czego mu zabrakło? Zabrakło mu powiedzenia „nie” tam na szczycie, na początku, kiedy to, co robił, było tylko zwykłą administracyjną robotą, biurokracją. Może nawet mówił przyjacielom: mnie się ten Himmler wcale nie podoba. Może nawet szemrał pod nosem, jak szemrze się pod nosem w wydawnictwach, redakcjach, urzędach czy w telewizji. Może nawet się buntował, że taki lub inny pociąg z deportowanymi zatrzymuje się tylko raz dziennie, żeby mogli iść za potrzebą czy po chleb i wodę, podczas gdy dwa przystanki byłyby bardziej funkcjonalne i ekonomiczne. Ale nigdy nie odrzucił całej maszyny. Czyli idzie o trzy sprawy. Jaka jest „sytuacja”, jak to nazywasz. Dlaczego trzeba ją zastopować lub zlikwidować? W jaki sposób?

No właśnie. Opisz więc „sytuację”. Świetnie wiesz, że Twoje wypowiedzi i Twój język mają trochę efekt słońca, które przebłyskuje przez pył. To piękny obraz, ale widzi się (i rozumie) wciąż niewiele.

Dzięki za obraz słońca, ale ja mam o wiele mniejsze pretensje. Chcę po prostu, żebyś się rozejrzał dokoła i uzmysłowił sobie tragedię. Co to za tragedia? Tragedia polega na tym, że nie ma już ludzi, są tylko jakieś dziwne maszyny, które się ze sobą zderzają. A my, intelektualiści, sięgamy po rozkład jazdy pociągów z ubiegłego roku albo sprzed dziesięciu lat i mówimy: dziwne, przecież te dwa pociągi tędy nie przejeżdżają, jakże więc mogły się w ten sposób rozbić? Albo maszynista zwariował, albo to jakiś odosobniony przestępca, albo spisek. Ludzie bredzą zwłaszcza o spisku, bo spisek uwalnia ich od całego ciężaru stanięcia twarzą w twarz z prawdą. Jak to ślicznie, że podczas gdy my tu sobie gadamy, ktoś tam w piwnicy knuje, żeby nas zabić. Łatwe, proste i budzi

uzasadniony sprzeciw. Stracimy paru towarzyszy, a potem zorganizujemy się i zabijemy tamtych, to trochę to samo, nie wydaje Ci się? A ja wiem, że kiedy w telewizji idzie film *Czy Paryż płonie?*, wszyscy mają łzy w oczach i szaloną chęć, żeby się ta historia powtórzyła – piękna i oczyszczona (to czas „obmywa” rzeczy, tak jak fasady domów). Proste: ja z tej strony, ty z tamtej. Nie żartuję sobie z krwi, bólu i zmęczenia, którymi ludzie płacili wtenczas za „wybór”. Kiedy stoisz ze zmiażdżoną twarzą wobec tej godziny, tej minuty historii, wybór jest zawsze tragedią. Ale przyznajmy, że wtedy był łatwiejszy. Człowiek normalny, z pomocą odwagi i sumienia, mógł odepchnąć faszystę z Salò czy nazistę z SS, mógł ich usunąć nawet ze swego życia wewnętrznego (gdzie zawsze zaczyna się rewolucja). Dziś nie. Jeden przychodzi do ciebie przebrany za przyjaciela, jest miły i grzeczny, „współpracuje” (powiedzmy w telewizji), czy to żeby przeżyć, czy dlatego, że to żadne przestępstwo. Drugi – lub drudzy, całe grupy – wychodzą ci naprzeciw albo podchodzą od tyłu ze swoimi ideologicznymi szantażami, ze swoimi ostrzeżeniami, kazaniem i anatema, i czujesz, że to też pogróżki. Defilują ze swoimi sztandarami i hasłami, ale co ich dzieli od „władzy”?

Czym jest według Ciebie „władza”, gdzie jest, jak ją wykurzyć?

Władza to system wychowawczy, który nas dzieli na poskromionych i poskromicieli. Ale uwaga: w ramach tego samego systemu edukacyjnego, który urabia wszystkich, od tak zwanych klas panujących po nędzarzy. I dlatego wszyscy chcą tego samego i zachowują się tak samo. Jeśli mam w ręku radę administracyjną albo jakiś manewr giełdowy, to go używam. A inaczej mam łom. A gdy sięgam po łom, dokonuję gwałtu, żeby otrzymać to, czego pragnę. Dlaczego tego pragnę? Ponieważ powiedziano mi, że to pragnienie jest cnotą. Działam w imieniu mojego prawa-cnoty. Jestem mordercą i jestem dobry.

Franco Citti jako Edyp w *Królu Edypie*, 1967 ↗



² Totò, właściwie Antonio De Curtis (1901–1967), słynny włoski komik filmowy.

Zarzucono Ci, że nie rozróżniasz politycznie i ideologicznie, że nie widzisz głębokiej różnicy, która przecież musi istnieć między faszystami a niefaszystami, na przykład wśród młodzieży.

Dlatego mówiłem o rozkładzie jazdy pociągów z minionego roku. Czy widziałeś kiedyś te marionetki, które tak rozśmieszają dzieci przez to, że ciało mają zwrócone w jedną stronę, a głowę w drugą? Wydaje mi się, że Totò² umiał dokonać czegoś podobnego. Otóż tak się w moich oczach przedstawia całe piękne stado intelektualistów, socjologów, ekspertów i dziennikarzy o najszlachetniejszych intencjach – rzeczy dzieją się tu, a głowa patrzy tam. Nie mówię, że nie ma faszyzmu. Mówię: przestańcie mi gadać o morzu, skoro jesteśmy w górach. To inny pejzaż. Tu jest wola zabijania. A ta wola wiąże nas jak złowrogich braci złowrogiego bankructwa całego systemu społecznego. Mnie też by się podobało, gdyby dało się wszystko rozwiązać przez wyeliminowanie czarnej owcy. Ja też widzę czarne owce. Tyle ich widzę. Wszystkie je widzę. To moje nieszczęście, już mówiłem Morawii: płacę cenę za życie, jakie prowadzę. Jakbym schodził do piekła. Ale kiedy wracam – jeśli wracam – to ujrawszy inne rzeczy, więcej rzeczy. Nie mówię, że macie mi wierzyć. Mówię, że gadacie nie na temat, byle uciec przed prawdą.

A jaka jest prawda?

Żałuję, że użyłem tego słowa. Chciałem powiedzieć „przed oczywistością”. Daj mi uporządkować sprawy. Pierwsza tragedia: powszechna, obowiązkowa i wypaczona edukacja, która pcha wszystkich na arenę posiadania wszystkiego za wszelką cenę. Wypchnięto nas na tę arenę jak jakąś dziwną ponurą armię, w której jedni mają działa, a inni łomy. Pierwszy klasyczny podział to stanąć po stronie słabych. Ale ja twierdzę, że w jakimś sensie wszyscy są słabi, bo wszyscy są ofiarami. Wszyscy są winni, bo wszyscy są gotowi do zabawy w zabijanego. Byle to mieć. Wychowanie, jakie odebrali, mówi: mieć, posiadać, niszczyć.

Wróćmy do pierwszego pytania. No więc magicznie wszystko obalasz. Lecz przecież żyjesz z książek, potrzebujesz umysłów, ludzi, którzy czytają. Czyli wykształconych konsumentów produktu intelektualnego. Robisz filmy i potrzebujesz nie tylko masowej widowni (bo przecież odniosłeś duży sukces i jesteś łączywie „konsumowany” przez swoją publiczność), ale i wielkiej technicznej, organizacyjnej, przemysłowej maszyny, która między wami stoi. Jeśli za sprawą magicznego mechanizmu typu dawnych katolików czy dzisiejszych Chińczyków wszystko to usuniesz, co Ci zostanie?

Mnie zostanie wszystko, to jest ja sam, to, że żyję, że jestem na świecie, że widzę, pracuję, rozumiem. Można na setki sposobów opowiadać historie, słuchać języków, odtwarzać dialekty, robić teatr kukiełkowy. Innym pozostaje znacznie więcej. Mogą się ze mną spierać, wykształceni jak ja i ciemni jak ja. Świat staje się wielki, wszystko jest nasze, nie musimy używać giełdy ani rady administracyjnej, ani łomu, żeby się ograbiać. Widzisz, w świecie, jaki wielu z nas sobie wyśniło (powtarzam: czytając rozkład jazdy z poprzedniego roku, a w tym wypadku nawet sprzed wielu, wielu lat), był podły pryncypał w cylindrze z kieszeniami wypchanymi dolarami i wynędziała wdowa dopraszająca się sprawiedliwości dla siebie i swoich dzieci. Słowem, był to piękny brechtowski świat.

Można by rzec, że tęsknisz za tym światem.

Nie! Tęsknię za prawdziwymi biednymi ludźmi, którzy bili się, żeby pryncypała obalić i wcale nie chcieli tym pryncypałem zostać. Ponieważ byli ze wszystkiego wykluczeni, nikt ich nie skolonizował. Ja się boję tych zbuntowanych negrów równych swemu panu, takich samych jak on rabusiów, którzy chcą wszystkiego za wszelką cenę. To tępe upieranie się przy totalnej przemocy nie pozwala dostrzec, „spod jakiego jesteś znaku”. Kto znajdzie się u kresu życia w szpitalu, tego bardziej interesuje – o ile tli się w nim jeszcze życie – co mu powiedzą lekarze o jego szansach na przeżycie, niż co mu powiedzą policjanci o mechanizmie zbrodni. Zwróć uwagę, że nie osądzam intencji ani nie interesuje mnie tutaj łańcuch

³ Zart (fr.).

przyczynowo-skutkowy, kto zaczął ani kto jest głównym winowajcą, wydaje mi się, że zdefiniowaliśmy to, co nazywasz „sytuacją”. Jest tak, jak kiedy w mieście pada deszcz i zatykają się rury. Woda podchodzi do góry, niewinna deszczowa woda, która nie ma w sobie ani furii morza, ani złośliwości rzecznych wirów. Ale z jakiegoś powodu nie spływa, tylko się podnosi. Ta sama deszczowa woda z jakże wielu dziecinnych wierszyków i piosenek w rodzaju *I'm Singing in the Rain*. Ale podchodzi do góry i cię unicestwia. Skoro do tego doszliśmy, to mówię: nie traćmy czasu na przyklejanie etykietki, co to za jedna. Zobaczmy, gdzie się zatkała ta przeklęta kadź, zanim wszyscy zostaniemy unicestwieni.

I dlatego chcesz, żebyśmy wszyscy byli jak te pastuszki bez obowiązku szkolnego, nieoświeceni i szczęśliwi?

Jak tak to powiedzieć, to oczywiście bzdura. Ale tak zwana obowiązkowa szkoła siłą rzeczy produkuje zdesperowanych gladiatorów. Masa ludzka wciąż rośnie, tak samo desperacja, tak samo wściekłość. Przyjmijmy, że to z mojej strony *boutade*³ (choć tak nie uważam). Powiedzcie mi więc coś innego. Rozumie się, że płaczę za czystą i niekłamaną rewolucją uciskanych, których jedynym celem jest wyzwolenie i bycie panami samych siebie. Rozumie się, że wyobrażam sobie, iż może jeszcze nadejść taki moment w historii Włoch i historii świata. Taka rzecz mogłaby mnie jeszcze nawet natchnąć do napisania jakiegoś wiersza. Ale nie to, co wiem i co widzę. Chcę powiedzieć bez owijania w bawełnę: ja schodzę do piekła i wiem o rzeczach, które nie burzą spokoju innych ludzi. Ale uważajcie. Piekło was dosięgnie. To prawda, że podchodzi w rozmaitych maskach, pod rozmaitymi sztandarami. To prawda, że wymyśla sobie mundur i usprawiedliwienie (czasami). Ale jest też prawdą, że jego wola, jego potrzeba walenia łomem, znieważania i zabijania jest silna i powszechna. Nie na długo pozostanie prywatnym i ryzykownym doświadczeniem tego, kto, by tak rzec, dotknął „życia gwałtownego”. Nie miejcie złudzeń.

Kadr z filmu *Salò, czyli 120 dni Sodomy*, 1975 ↗



⁴ Luigi Firpo, filozof, profesor uniwersytetu w Turynie.

A wy, z waszą szkołą, telewizją, z opanowanym tonem waszych gazet, wy jesteście wielkimi stróżami tego potwornego porządku opartego na idei posiadania i na idei niszczenia. Błogosławieństwo, którzy tak się cieszyacie, kiedy możecie przypiąć do zbrodni piękną etykietkę. Mnie się to wydaje jeszcze jedną z wielu operacji kultury masowej. Ponieważ nie potrafi się nie dopuścić do pewnych rzeczy, znajduje się spokój, fabrykując szufladki.

Ale „obalić” siłą rzeczy znaczy „stworzyć”, o ile sam nie jesteś burzycielem. Na przykład książki, co się stanie z książkami? Nie chcę brać strony tych, którzy bardziej się martwią o kulturę niż o ludzi. Ale w Twojej wizji innego świata ludzkość uratowana nie może być prymitywna (często stawiają Ci ten zarzut) i jeśli nie chcemy użyć wyrażenia „bardziej postępową”...

Przejmuje mnie ono dreszczem.

Jeśli nie chcemy używać gotowych formułek, to przecież potrzebujemy jakiejś wskazówki. Na przykład: w fantastyce naukowej czy w nazizmie palenie książek jest zawsze wstępem do eksterminacji. Jeśli szkoły będą zamknięte, telewizja zamknięta, to jak tchniesz życie w Twoją szopkę?

Chyba już to wyjaśniłem w rozmowie z Moravią. W moim języku zamknąć znaczy zmienić. Zmienić w sposób tak drastyczny i rozpaczliwy, jak drastyczna i rozpaczliwa jest sytuacja. Autentyczną dyskusję z Moravią a przede wszystkim z Firpo⁴ uniemożliwia to, że wydajemy się osobami, które nie widzą tej samej sceny, nie znają tych samych ludzi, nie słyszą tych samych głosów. Dla was coś się wydarzyło, jeśli zostało szczegółowo opisane i leży przed wami gotowe, ponumerowane, pocięte i zatytułowane. Ale co się kryje pod spodem? Tutaj brakuje chirurga, który ma odwagę zbadać tkankę i powiedzieć: panowie, to rak, a nie jakaś niezłośliwa narośl. Co to jest rak? To coś, co zmienia wszystkie komórki, co sprawia, że rosną one w wariacki sposób, poza wszelką wcześniej obowiązującą logiką. Czy cierpi na nostalgię chory, który marzy o zdrowiu, jakim cieszył się przedtem, nawet jeśli przedtem był

głupcem i brzydalem? Przed rakiem, znaczy. Więc przede wszystkim trzeba dokonać nie wiem jak wielkiego wysiłku, żebyśmy mieli ten sam obraz. Słucham polityków z ich formułkami, wszystkich polityków, i dostają szau. Nie wiedzą, o jakim kraju mówią, są daleko jak księżyc. To samo erudyci. I socjolodzy. I wszelkiego rodzaju eksperci.

Bo uważasz, że dla Ciebie pewne sprawy są o wiele jaśniejsze?

Nie chciałbym więcej mówić o sobie, chyba powiedziałem za dużo. Wszyscy wiedzą, że własnym życiem płacę za swoje doświadczenia. Są też przecież moje książki i moje filmy. Może to ja się mylę. Ale dalej wam mówię, że wszyscy jesteście zagrożeni.

Nie wiem, czy zaakceptujesz takie pytanie, ale skoro tak widzisz życie, to jak myślisz uniknąć zagrożenia i ryzyka? (Zrobiło się późno. Pasolini nie zapalił światła i coraz trudniej notować. Razem przeglądamy moje notatki. Prosi, żebym mu zostawił pytania).

Pewne punkty wydają mi się tu zbyt radykalne. Daj mi się zastanowić, zostaw mi to do przejrzenia. I daj mi czas na sformułowanie konkluzji. Chodzi mi coś po głowie w odpowiedzi na Twoje pytanie. Łatwiej mi pisać, niż mówić. Jutro rano zostawię Ci dodatkowe uwagi.

Następnego dnia, w niedzielę rano, ciało Piera Paolo Pasoliniego leżało bez życia w kostnicy rzymskiej policji.

Wywiad ogłoszony w „Stampa Sera 3 listopada 1975
przekład Maryna Ochab, „Zeszyty Literackie” nr 3, 2000

Pier Paolo Pasolini

TESTAMENT

Są to fragmenty przemówienia, które Pier Paolo Pasolini miał wygłosić podczas Kongresu Partii Radykalnych we Florencji, przemówienia, które zostało napisane na kilka godzin przed śmiercią autora.

ZE WSTĘPU

Przede wszystkim powinienem usprawiedliwić moją tu obecność. Nie jestem tu jako radykał. Nie jestem tu jako socjalista. Nie jestem tu jako postępowiec. Jestem tu jako marksista, który głosuje na Włoską Partię Komunistyczną i wierzy głęboko w nowe pokolenie komunistów.

Z PARAGRAFU PIERWSZEGO

Są wśród nas intelektualiści, intelektualiści zaangażowani, którzy uważają za swój i za obowiązek innych uświadomić pewne osoby, że nie wiedzą o tym, że mają pewne prawa; namówić pewne osoby – jeżeli wiedzą, że mają prawa, lecz z nich rezygnują – aby nie rezygnowały; pchnąć wszystkich, aby poczuli historyczny impuls do walki o prawa dla innych, i uznać wreszcie za nieodwracalny i poza wszelką dyskusję fakt, że wśród wyzyskiwanych i wyzyskiwaczy nieszczęśliwymi są wyzyskiwani.

Spośród tych intelektualistów, którzy już od ponad stulecia wzięli na siebie to zadanie, w ostatnich latach wyróżniły się grupy szczególnie zawzięte w przekształcaniu tego zadania w cel ekstremistyczny. Mam tu na myśli ekstremistów młodych i ich starych pochlebców.

Tacy ekstremiści (biorę pod uwagę tylko najlepszych) za cel pierwszy i podstawowy przyjmują szerzenie wśród ludzi, rzekł-

↪ Pier Paolo Pasolini, 1963

bym, apostołsko, świadomości własnych praw. Czynią to z determinacją, gniewem, desperacją, z optymistyczną cierpliwością i wybuchową niecierpliwością, zależną od przypadku. A że nie chodzi tu tylko o rozbudzenie wśród nieświadomych świadomości posiadania własnych praw, lecz także o wolę ich uzyskania, ich propagowanie nie może być jedynie pragmatyczne.

PARAGRAF DRUGI

Nie usłuchawszy pokrętej woli historyków i zawodowych polityków, a także rzymskich feministek, woli, która zesłałaby mnie na Elicon, tak jak członków mafii zsyła się na Ustikę, uczestniczyłem któregoś wieczoru tego lata w dyskusji politycznej w pewnym mieście na Północy. Jak zwykle potem w takich przypadkach, grupa młodzieży chciała dyskusję kontynuować jeszcze na ulicy, odprowadzając mnie wśród wieczoru ciepłego, wypełnionego śpiewem. Był tam pewien młody Grek. Należał właśnie do tych „sympatycznych” marksistów ekstremistów, o których wspomniałem.

Na tym sympatycznym tle zbiegały się jednak widocznie wszystkie najbardziej jawne grzechy retoryki i ekstremistycznej subkultury. Był jakby wyrostkiem ubierającym się niechlujnie, ot, taki sobie ulicznik, ale równocześnie miał brodę prawdziwego myśliciela, tyle że włosy, długie do ramion, korygowały ewentualny symboliczny, wiele mówiący sens brody czymś egzotycznym i irracjonalnym: jakaś aluzja do bramińskiej filozofii, jakaś naiwna wyniosłość świętych guru.

Młody Grek obnosił tę swoją retoryczność z całkowitym brakiem samokrytyki: nie zdawał sobie sprawy, że robi to tak demonstracyjnie i w tym był godny uwielbienia, właśnie tak jak ci, co nie wiedzą, że mają prawa. Wśród jego wad obnoszonych tak niewinnie największą było niewątpliwie powołanie do budzenia między ludźmi („po trochu naraz”, powiadał: dla niego życie było sprawą długą, niemal bez końca) świadomości własnych praw i popierania walki o nie...

Wyrażany za pomocą marksizmu apostołat młodych ekstremistów proveniencji mieszczańskiej – apostołat na rzecz świadomości praw i roli ich wykorzystania – nie jest niczym innym jak gniewem burżuja biednego przeciwko burżujowi bogatemu, burżuja młodego przeciw burżujowi staremu, burżuja słabego przeciwko burżujowi silnemu, drobnomieszczanina przeciwko wielkiej burżuazji.

Jest to nieświadoma wojna domowa – maskowana walką klas – wewnątrz piekła mieszczańskiej świadomości (przypominam: mówię o ekstremistach – nie o komunistach). Osoby godne uwielbienia, co nie wiedzą, że mają jakieś prawa, lub te, co o nich wiedzą, lecz rezygnują z nich w tej zamaskowanej wojnie domowej, przybijają na siebie znaną i starą rolę – stają się bydlęciem na rzeź.

Z nieświadomą hipokryzją są oni wykorzystywani w pierwszym rządzie jak przedmioty transferu, który uwalnia sumienie z ciężaru zawiści i ekonomicznego żalu; a po drugie są rzucający przez burżujów młodych, brudnych, niepewnych i fanatycznych, jako armia czystych pariasów, do walki nieświadomie nieczystej, właśnie przeciwko burżujom starym, bogatym, pewnym siebie, faszystom [...].

PARAGRAF TRZECI

Bo teraz pora to powiedzieć: prawa, o których tu mówię, to „prawa obywatelskie”, które poza kontekstem ściśle demokratycznym – jaki mogłaby stanowić idealna demokracja purytańska w Anglii lub Stanach Zjednoczonych czy laicka we Francji – przybierają zabarwienie klasowe. Socjalistyczna italianizacja „praw obywatelskich” nie mogła nie ulec fatalnej (historycznej) wulgaryzacji. Spójrzmy tylko: ekstremista, który naucza innych posiadania praw, czego naucza? Naucza, że ten, co służy, ma takie same prawa, jak ten, co rozkazuje. Ekstremista, który naucza innych walczyć o zdobycie tych praw, czego naucza? Naucza, że należy korzystać z takich samych praw, jakie mają klasy uprzywilejowane.

Ekstremista, który naucza innych, że ci, co są wyzyskiwani przez wyzyskiwaczy, są nieszczęśliwi, czego naucza? Naucza, że należy domagać się takiej samej szczęśliwości, jaką posiadli wyzyskiwacze.

Wynik, jaki w ten sposób się uzyskuje, jest zatem identyfikacją, to znaczy w najlepszym razie demokratyzacją po mieszczańsku.

Tragedia ekstremistów polega na tym, że cofnęli tę walkę, którą oni nazywają marksistowsko-leninowsko-rewolucyjną, do ram walki o prawa obywatelskie stare jak samo mieszczaństwo: istotnej dla samej egzystencji mieszczaństwa.

Realizacja takich praw nie prowadzi do niczego innego, jak do awansu do stopnia mieszczaństwa.

PARAGRAF CZWARTY

W jakim sensie świadomość klasowa nie ma nic wspólnego ze świadomością posiadania praw cywilnych w rozumieniu ekstremistów marksizujących? W jakim sensie Włoska Partia Komunistyczna nie ma nic wspólnego z ekstremistami?

To dość proste: podczas gdy ekstremiści walczą o prawa cywilne marksistowsko-pragmatyczne w imię, jak już powiedziałem, identyfikacji finalnej pomiędzy wyzyskiwanymi a wyzyskiwaczem, komuniści biją się o prawa obywatelskie w imię ich odmienności. Odmienności, która przez swoją naturę wyłącza wszelkie podobieństwo wyzyskiwanych do wyzyskiwaczy.

Walka klas była dotąd „także” walką o zwycięstwo innej formy życia, to znaczy innej kultury. Prawdą jest bowiem, że dwie klasy, które spotykają się w szrankach, są też – jak by to rzec – rasowo odmiennie. Były i są. W pełni konsumpcyjnej ery.

PARAGRAF PIĄTY

Wszyscy wiedzą, że wyzyskiwacze wytwarzając (poprzez wyzyskiwanych) towar, wytwarzają w rzeczywistości „człowieczeństwo”, czyli stosunki społeczne.

Ninetto Davoli i Franco Citti na pogrzebie Pasoliniego, Rzym, 1975 ↗



Wyzyskiwacze z okresu drugiej rewolucji przemysłowej (nazywanej inaczej konsumizmem) wytwarzają nowy towar, a zatem wytwarzają też „nowe człowieczeństwo”, tj. nowe stosunki społeczne. Pierwsza rewolucja przemysłowa podczas dwóch wieków swojej historii wytwarzała zawsze stosunki społeczne zmienne [...]. Ale jeśli druga rewolucja przemysłowa – poprzez swoje ogromne możliwości – wytworzyłaby stosunki społeczne niezienne? To jest wielkie i dramatyczne pytanie, jakie dziś staje przed nami. Taki jest bowiem sens totalnego mieszczenia, jakie obserwujemy we wszystkich krajach, ostatnio w wielkich krajach kapitalistycznych, a zwłaszcza w Italii.

Z tego punktu widzenia perspektywy kapitału przedstawiają się całkiem różowo. Potrzeby narzucane przez stary kapitalizm były w gruncie rzeczy potrzebami pierwotnymi. Potrzeby natomiast, jakie może narzucić nowy kapitalizm, są całkowicie i doskonale bezpożyteczne i sztuczne. Oto dlaczego poprzez te potrzeby nowy kapitalizm nie ograniczyłby się do historycznej zmiany typu ludzkiego, lecz zmieniłby w nas samo człowieczeństwo.

Z PARAGRAFU SIÓDMEGO

[...] Poprzez adopcję marksizującą praw obywatelskich dokonywaną przez ekstremistów, o czym mówiłem w pierwszych paragrafach mego wystąpienia, prawa obywatelskie wkroczyły nie tylko do świadomości, lecz także do dynamicznego działania całej włoskiej kadry kierowniczej postępowego wyznania. Mam tu na myśli intelektualistów socjalistycznych, komunistycznych, lewicowych katolików, a także intelektualistów „w ogóle”, *sic et simpliciter*: w tej masie intelektualistów nasza walka o wolność skodyfikowała się, zyskała siłę konformizmu, a nawet (poprzez model naśladowany najchętniej przez młodych ekstremistów) wręcz demagogii i terroryzmu.

Z PARAGRAFU ÓSMEGO

Wiem, że mówię o sprawach najtrudniejszych. Ale to było nieuniknione. Po to tu jestem. Chcę, żebyście zobaczyli – w tej chwili słusznej euforii naszej lewicy – to, co dla mnie jest największym i najgorszym niebezpieczeństwem, jakie oczekuje nas, intelektualistów, w najbliższej przyszłości. Nowa *trahison des clercs*: nowa akceptacja, nowa przynależność, nowe ustępstwa wobec faktów dokonanych; nowy porządek rzeczy, choćby na razie tylko takich, jak nowa kultura i nowa jakość życia.

przekład E.K., „Literatura na Świecie”, nr 2, 1976

KALENDARIUM

PIER PAOLO PASOLINI 1922–1975

1922

urodził się 5 marca w Bolonii jako syn zawodowego oficera Carlo Alberto Pasoliniego i nauczycielki Susanny Colussi. Częste przeprowadzki były spowodowane zawodem wykonywanym przez ojca.

1937–1942

gimnazjum w Bolonii, następnie studia historii sztuki i literatury.

1943–1949

przeprowadzka do Casarsy, rodzinnej miejscowości matki. Założenie prywatnej „Akademii Języka Friulańskiego”. Promocja pisarza Pascoliego. Śmierć Guido, brata Pasoliniego, w walce partyzantycznej. Wstąpienie do Partii Komunistycznej. Praca w charakterze nauczyciela w szkole państwowej. Oskarżenie o „obszernicze zachowanie”. Zwolnienie z pracy i wyrzucenie z partii. Przeprowadzka do Rzymu.

1950–1959

Trudne początki w Rzymie. Odkrywanie przedmieść. Działalność dziennikarska. Proces z powodu *Ragazzi di vita* (Chłopcy życia; powieść). Utworzenie czasopisma literackiego „Officina”. Początek przyjaźni z pisarzami Elzą Morante i Alberto Moravią oraz aktorką Laurą Betti. Pierwsze nagrody literackie. Śmierć ojca. *L'usignolo della chiesa cattolica* (zbiór wierszy).

↪ Pier Paolo Pasolini

1960–1965

Proces z powodu *Una vita violenta* (Gwałtowne życie; powieść). Kolumna w czasopiśmie komunistycznym „Vie Nuove”. Pierwsza podróż do Indii, początek serii podróży do krajów Trzeciego Świata. Sukces *Accattone* (Włóczyki) na biennale w Wenecji. Poznaje Ninetto Davolio. Oskarżenie o uwiedzenie nieletniego. Proces z powodu *La ricotta* (film). Skazany na cztery lata więzienia. Odnosi duży sukces na festiwalu filmowym w Wenecji filmem *Il Vangelo secondo Matteo* (Ewangelia wg św. Mateusza). Początki krytyki kulturalnego upadku Włoch. *Uccellacci e uccellini* (Ptaki i ptaszyska; scenariusz i film).

1966–1969

Pisze sztukę teatralną. *Edipo re* (Król Edyp; film). Polemika z ruchem studenckim. *Teorema* (Teoremat; opowiadanie i film). Początek przyjaźni z Marią Callas. *Medea* (film).

1970–1973

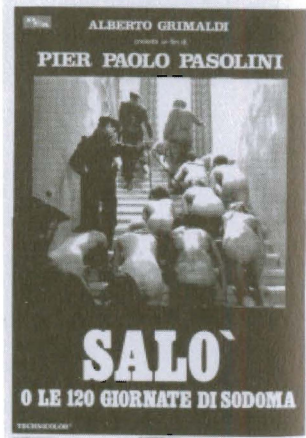
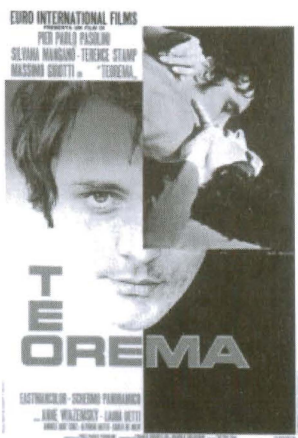
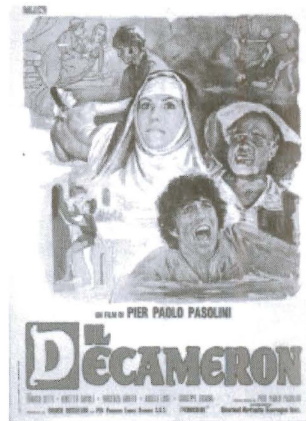
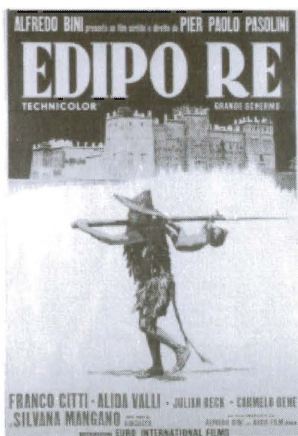
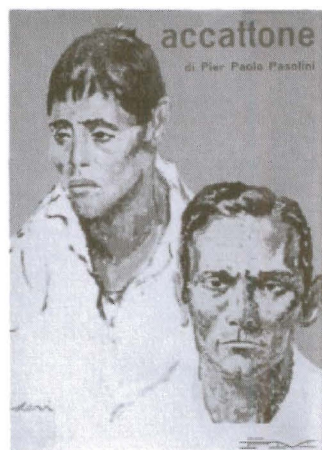
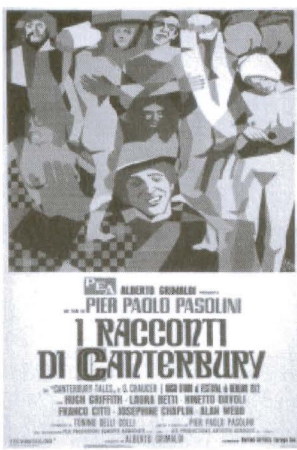
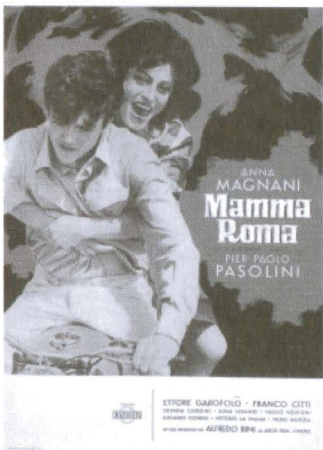
Pisze scenariusz z Sergio Cittim do jego *Ostii*. Kupuje starą wieżę koło Chia. Początek pracy nad *Petrolio* (powieść). Filmy *Il Decameron* (Dekameron), *I racconti di Canterbury* (Opowieści kanterberyjskie), *Il fiore delle mille e una notte* (Kwiat tysiąca i jednej nocy) – „Trylogia Życia”. *Empirismo eretico* (zbiór tekstów teoretycznych).

1975

Scritti corsari (zbiór esejów). *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (Salò, czyli 120 dni Sodomy; film). Zostaje znaleziony 2 listopada 1975 r. zamordowany w pobliżu Ostii. Aresztowanie nieletniego Giuseppe Pelosiego, męskiej prostytutki. Dokładne okoliczności zabójstwa pozostały niewyjaśnione. 5 listopada pogrzeb na cmentarzu w Casarsie.

Pasolini podczas meczu piłki nożnej ➤





PPP FILMOGRAFIA

- 1961 Accattone (Włóczykij)
- 1962 Mamma Roma
- 1963 La Ricotta, nowela filmu RoGoPaG
- 1963 La Rabbia (Gniew)
- 1964 Il Vangelo secondo Matteo (Ewangelia wg świętego Mateusza)
- 1964 Comizi d'amore (Zgromadzenie miłosne)
- 1965 Uccellacci e uccellini (Ptaki i ptaszyska)
- 1966 La Terra vista dalla luna (Ziemia widziana z księżycyca),
nowela filmu Le streghe (Czarownice)
- 1967 Edipo Re (Król Edyp)
- 1968 Che cosa sono le nuvole? (Czym są chmury?), nowela filmu Capriccio all'italiana
- 1968 Teorema (Teoremat)
- 1968 Appunti per un film sull'India (Szkice do filmu o Indiach)
- 1969 La Sequenza del fiore di carta (Opowieść o papierowym kwiecie),
nowela filmu Amore e rabbia
- 1969 Porcile (Chlew)
- 1969 Medea
- 1970 Appunti per un'Orestide africana (Szkice do Orestei Afrykańskiej)
- 1970 Appunti per un romanzo dell'immondezza (Szkice do romansu o śmieciach)
- 1971 Le Mura di Sana (Mury Sany)
- 1971 Il Decameron (Dekameron)
- 1972 I Racconti di Canterbury (Opowieści kanterberyjskie)
- 1972 Dodici dicembre (12 grudnia)
- 1974 Il Fiore delle mille e una note (Kwiat tysiąca i jednej nocy)
- 1975 Salò o le 120 giornate di Sodoma (Salò, czyli 120 dni Sodomy)

ŹRÓDŁA TEKSTÓW DO SPEKTALU „T.E.O.R.E.M.A.T.”

PIER PAOLO PASOLINI

Powieść *Teoremat*, Garzanti, Milano 1968, przekład Marzenna Maria Smoleńska Mussi

Wiersz z cyklu *Poesie mondane* (10. Giugno 1962) w *Poesia in forma di rosa*. Garzanti, Milano 1964 (cytowany w filmie *La Ricotta*)

Wiersz *Gestimmtheit*, „Zeszyty Literackie” 71, 2000 nr 3, przekład Wojciech Bonkowski

Wypowiedzi PIERA PAOLO PASOLINIEGO w wywiadach:

Il sogno del centauro. A cura di Jean Dufloy, Editori Riuniti, Roma 1982

Les dernières paroles d'un empire (Jean Dufloy, Entretiens avec Pier Paolo Pasolini), Pierre Belfond, Paris 1981

Pier Paolo Pasolini. *Dialoge*. *Der Traum des Centaur*. Interviews mit Jean Dufloy (1968/1975) Coccodrillo, Dt. von Hermann Zanier, Oberbaum Berlin 2002

Die Apokalypse nach Pasolini

Der Kentaur

przekład Rita Czapka

Ja produkuję poezję. towar niekomsumpcyjny (lipiec 1971), niewyemitowany wywiad telewizyjny przeprowadzony przez Enzo Biagiego. Fragmenty wywiadu opublikowano w: Enzo Biagi, *I'innocenza di Pasolini*, „La Stampa” 27.07.1971, oraz L. De Giusti (red.), *Pier Paolo Pasolini. Il cinema in forma di poesia*. Cinemazero, Pordenone 1979, s. 145–151

przedruk fragmentów wywiadu: Pier Paolo Pasolini, *Interviste corsare. Sulla politica e sulla vita 1955–75*, Roma 1995; wersja polska „Lewą nogą” 2000 nr 12, 421–425, przekład Wojciech Bonkowski

TEKSTY OBCE

Święty Paweł. *Drugi List do Koryntian*, Biblia Tysiąclecia (2 Kor, 6:10)

Anaïs Nin, *Incest. From „A Journal of Love”*, Jovanovich, New York, Copyright 1992 by R. Pole

Mannikkavasagar i E. Brontë. cyt. za: Gerardus van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, rozdz. 74 *Wypełnienie bóstwem*. przekład Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1997.

ZDJĘCIA

AFP/East News s. 24, 32, 69, 87, 116, 124, 127, 139
Everett Collection/East News s. 28, 78, 104, 110, 121
Sipa/East News s. 95
Rex Features/East News s. 130
EK Pictures s. 49, 75, 90, 142, 154, 156
Album/East News s. 56, 65, 66, 135
Corbis s. 62
Keystone/pap s. 13
Leemage/Fotolink s. 147
AKPA s. 14, 19, 100
getty images s. 8, 28, 82
AP/AGENCJA GAZETA s. 98
Centro Studi – Archivo Pier Paolo Pasolini w Bolonii s. 22, 36, 40, 45, 72, 153

Podziękowania dla: Fotolink, East News

Podziękowania za udostępnienie zdjęć dla Centro Studi – Archivo Pier Paolo Pasolini w Bolonii



SPIS TREŚCI

PPP | POETA

Benjamin Meyer-Krahmer Transmedialność i pastisz 15
Pier Paolo Pasolini Fragment „Who is Me” 25
Oswald Stack Pasolini o Pasolinim 29
Pier Paolo Pasolini Do mojego narodu 33
Pier Paolo Pasolini Wersy Testamentalne 34

PPP | POMIĘDZY SACRUM A PROFANUM

Giuseppe Zigaina Pasolini i śmierć 41
Roberto Chiesi Wygnanie z dwóch rajszych ogrodów 57
Karl Jaspers Sytuacje graniczne 63
Gerardus van der Leeuw Fenomenologia religii 67
Mircea Eliade Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej 73
Oswald Stack Pasolini o Pasolinim 79

PPP | GNIEW

Loris Lepri „Nowy faszyzm” zmienia kulturę 85
Pier Paolo Pasolini Nienawidzę was drodzy studenci... 91
WYWIADY:
Oriana Fallaci Najpiękniejsza lewica jest w Nowym Jorku 101
Enzo Biagi Ja produkuję poezję, towar niekonsumpcyjny 105
Natalia Aspesi Kobieta jest współwinna swojego złego położenia, bo dotąd się na nie zgadzała 111
Massimo Fini Dzisiejsze piętnasto-, dwudziestolatki są straszne, biedaczyny 117
Philippe Bouvard Kto odrzuca przyjemność skandalizowania, jest moralistą 125
Furio Colombo Ostatni wywiad 131
Pier Paolo Pasolini Testament 143

PPP | KALENDARIUM 151

PPP | FILMOGRAFIA 155



UL. MARSZAŁKOWSKA 8
TEL. 022 480 80 08
WWW.TRWARSZAWA.PL

DYREKTOR NACZELNY I ARTYSTYCZNY Grzegorz Jarzyna

ZASTĘPCA DYREKTORA NACZELNEGO Tomasz Janowski

KIEROWNIK LITERACKI Agnieszka Tuszyńska

KOORDYNACJA PRACY ARTYSTYCZNEJ Małgorzata Mazur

PROMOCJA Magdalena Majewska

BIURO OBSŁUGI WIDZÓW Beata Zaborek-Sroka

GŁÓWNA KSIĘGOWA Wanda Dorant-Podgórska

RADCA PRAWNY Michał Goździk

KIEROWNIK BUDOWY DEKORACJI Andrzej Łastowski

BRYGADIER SCENY Andrzej Tuszewicz

STOLARZE Stefan Dukała, Tadeusz Tomaszewski

ŚLUSARZE Karol Korytko, Tomasz Ciężarek

ZAPATRZENIE Sławomir Modzelewski

MIASTO STOŁECZNE WARSZAWA

Help & vision
EXCELLARS
www.excellars.pl

ZS WIDZÓW
Instytutu Teatralnego

