

Pasolini – Guareschi

Poetycka Wściełość i jej dalsze reperkusje

KAROL JÓŹWIAK

W 1962 r. uznany intelektualista i pisarz oraz początkujący filmowiec, Pier Paolo Pasolini, dostał propozycję realizacji nowatorskiego filmu. Gastone Ferrante, właściciel kinodziennika *Mondo libero*, złożył mu propozycję zrealizowania filmu opisującego rzeczywistość Włoch i świata powojennego na podstawie zebranych z ostatnich lat kronik filmowych. *90 tysięcy metrów taśmy filmowej: to jest materiał zbierany przez około sześć lat działalności tygodnika kinowego, dziś już nieaktywnego*¹ – opisał Pasolini materiał planowanego przedsięwzięcia tuż przed przystąpieniem do pracy. *Moją ambicją* – pisał przed premierą filmu – *było stworzenie jakiegoś nowego gatunku filmowego. Zrobienie eseju ideologicznego i poetyckiego z nowych sekwencji*². Rok później, 14 kwietnia 1963, odbyła się premiera bodaj pierwszego w historii włoskiego kina filmu montażowego, pt. *La rabbia* [Wściełość]³. Piotr Kletowski trafnie określił go jako *poemat dokumentalny*⁴, który przełamał: (...) *szttywne konwencje formalne tak kina kreatywnego, jak i dokumentalnego, tworząc coś na kształt dokumentu kreatywnego, w którym przesuwające się na ekranie obrazy mają na celu nie tyle prezentację tego, co rzeczywiście dzieje się we Włoszech i na świecie, ale przede wszystkim stwarzają audiowizualny poemat, zawierający wizję świata rozdartego sprzecznościami, paradoksami, konfliktami*⁵.

Pasolini w swojej rubryce w dzienniku „Le vie nuove” następująco opisywał aktualnie opracowywany film, który *oparty jest na gotowym materiale (...). A zatem raczej praca dziennikarska niż twórcza. Esej raczej niż opowiadanie*⁶. Miał być on próbą odpowiedzi na pytanie o źródło lęków współczesnych społeczeństw⁷. Pasolini, odpowiadając na to pytanie w przygotowanym krótkim tekście, w którym szkicował koncepcję filmu, rozpoczął od innego pytania: *Co składa się na sukces świata powojennego? Normalność. Otóż normalność. W stanie normalności nie ogląda się wokół: wszystko wokół prezentuje się jako normalne, pozbawione ekscytacji i emocji lat zagrożenia [emergenza]. Człowiek pogrąża się we śnie własnej normalności, zapomina o autorefleksji, gubi przyzwyczajenie do samooceny, nie umie zadać sobie już pytania o własną tożsamość*⁸.

Celem filmu Pasoliniego było wprowadzenie stanu wyjątkowego [*lo stato di emergenza*], przełamującego mdłąwość współczesnego uśpienia świadomości: *na-leży zatem stworzyć sztucznie stan wyjątkowy: stworzeniem go zajmują się poeci. Poeci, ci wieczni oburzeni, ci mistrzowie wściełości intelektualnej, furii filozoficznej*⁹. Ów poetycki gest tworzenia stanu wyjątkowego zawiera się w odrzuceniu *normalizacji*¹⁰. Film zrealizowany wedle tych zamierzeń jest, przynajmniej ze wstępnych założeń, protestem poety przeciw współczesności, a zatem stworzony przede wszystkim jako dzieło poetyckie. Całość narracji podporządkowana została

wersom poezji i fragmentom prozy napisanej przez Pasoliniego, odczytywanym naprzemiennie przez poetę Giorgio Bassaniego i malarza Renato Guttuso.

Jednak wskutek zmiany koncepcji producenta w trakcie pracy film postanowiono podzielić na dwie części, pozostawiając tylko pierwszą Pasolinemu, a drugą powierzając konserwatywnemu pisarzowi, zacieklemu antykomuniście Giovanniemu Guareschiemu. Celem było uatrakcyjnienie filmu, który miał być dialektycznym zderzeniem dwóch wizji świata, widzianego z lewej (Pasolini) i z prawej (Guareschi). Aby zaoszczędzić czas dla części Guareschiego, znacznie obcięto długość części Pasoliniego, która w ostatecznej wersji rozpoczyna się w około jednej trzeciej długości filmu. W 2008 r. Bernardo Bertolucci i Tati Sanguinetti przy współpracy z Kinoteką w Bolonii podjęli się próby rekonstrukcji tej pierwszej części na podstawie tekstów Pasoliniego i zachowanych materiałów. Niestety, nie jest to praca samego Pasoliniego i według mnie ma wyłącznie charakter pewnej ciekawostki. Jakkolwiek okrojona i krótsza, wersja z 1963 r. stanowi pewne całościowe dzieło, poddające się spójniejszej analizie. Co więcej, to w tej okrojonej wersji został zsyntetyzowany i uwydatniony przekaz ideologiczny filmu, który miał szokować i stanowić jego centralny problem. Idąc tym tropem, proponuję stawić czoło ideologii filmu, która chyba niesłusznie przesłaniana była w dotychczasowych interpretacjach płaszczyzną estetyczno-formalną.

Trzeba powiedzieć, że pozycja Pasoliniego, z dzisiejszej perspektywy historyczno-politycznej, jest co najmniej wątpliwa. Pomyślana przez niego część filmu rozpoczyna się od kadru ukazującego leżącego trupa, obejmującego portret Lenina (il. 1). Widać, że jest to dokumentacja egzekucji, oczy są jeszcze otwarte, na ścianie ślady krwi. Wstrząs podkreślony jest wybrzmiewającym pełnią patosu i żalości adagium g-moll Albiniego. Wstrząsające zdjęcie zyskuje wyjaśnienie w następnym ujęciu ukazującym przejeżdżającą ciężarówkę pełną ludzi, na tle której wybija się napis Budapest, które odsyłają do krwawych wydarzeń na Węgrzech. Dalsze sekwencje ukazują kolejne krwawe sceny, prostych ludzi, smutek, śmierć, przerażenie. Dalej pojawiają się czołgi, zdania dotyczące inwazji Rosjan (*sic!*), powracają sceny egzekucji, palenia zdjęć Stalina.

Pojawia się pytanie, co właściwie przedstawia ten epizod. Kletowski widzi w tym jednoznacznie *pacyfikację wolnościowego zrywu na Węgrzech w 1956*¹¹, w czym oczywiście nie jest osamotniony. Wszystkie znane mi analizy, jeśli podejmują ten temat, opatrują go etykietą przedstawienia inwazji sowieckiej na Węgry w 1956 r.

Czy aby jednak jest tak na pewno? Jaka jest funkcja pierwszego kadru, ukazującego *męczennika sowieckiego*, zamordowanego ze zdjęciem Lenina w ramionach, niczym ikonodulski mnich z ikoną Chrystusa podczas zamieszek ikonoklastycznych? Czy powracające sceny egzekucji odnoszą się do inwazji sowieckiej, czy raczej do wydarzeń wcześniejszych? Z jakiej perspektywy Pasolini portretuje te wydarzenia? W tym momencie tekst poetycki, umieszczony pod koniec sekwencji rozwiewa wątpliwości:

Czarne zimy Węgier
Wybuchła Kontrrewolucja
Czarne miasta Węgier
Bracia biali mordują

Czarne wspomnienia Węgier
Bracia mieszczanie nie przebaczą
Czarny pokój Węgier
Domaga się krwi za winy Stalina
Czarne słońce Węgier
*Winy Stalina są naszymi winami*¹²

Okazuje się zatem, że tematem tych scen nie jest wcale pacyfikacja sowiecka, ale bunt Węgrów przeciw komunizmowi, *kontrrewolucja, zbrodnie białych*, odsyłające do sowieckiej rewolucji, *brak przebaczenia dla Stalina*. Okazuje się, że powracające sceny egzekucji nie odnoszą się do agresji sowieckiej, ale do mordów *białych kontrrewolucjonistów*. Skąd jednak pochodzą te zdjęcia? Czyżby w jednym wątku węgierskim Pasolini zmieszał dwa różne epizody – węgierski zryw z 1956 r. i kontrrewolucję z 1919 r., obalającą tzw. czerwony terror na Węgrzech związany z rządami Béli Kuna, podczas którego dokonywano egzekucji bolszewików na Węgrzech? Uzasadniałoby to frazę o białych mordujących i *braku przebaczenia*. Również analiza zdjęć wskazywałaby na ten okres. Pomiędzy te zdjęcia z 1919 r. zostały wprowadzone kadry z 1956 r., ukazujące palenie plakatów z wizerunkiem Stalina oraz czołgów na ulicach (te zdjęcia już ewidentnie odsyłają do wydarzeń z 1956 r.). Następnie pojawia się komentarz nawiązujący do wkroczenia wojsk sowieckich 4 listopada 1956 r. na teren Węgier. Widać czołgi, które mają zaprowadzić porządek, a w tle słychać przytoczony wyżej wiersz. Agresja przejawia się tu po stronie ludu węgierskiego, który rozbija pomnik Stalina i wprowadza chaos na ulicach Budapesztu, związany z czarną kontrrewolucją.

W wersji filmowej nie uwzględnione są dwa ostatnie wersy, występujące w scenariuszu: *czarny rok Węgier: / w świadomości jest zbawienie / czarne zmieszanie Węgier / w chaosie należy wracać wolnymi!*¹³. Szczególnie uderzająca jest przedostatnia zwrotka, która łączy porządek ziemski, czytelnie konotowany z materializmem dialektycznym, z porządkiem religijnym.

Z agresją natomiast dużo wyraźniej konotowane są przedstawione w następnej sekwencji ujęcia protestów antysowieckich w Europie Zachodniej. Poetycki komentarz opisuje następująco protesty przeciw atakowi wojsk sowieckich na Węgrzech: *jeśli się nie krzyczy „niech żyje wolność” pokornie [z uśmiechem, z miłością] / nie krzyczy się „niech żyje wolność”. Wy, synowie synów, krzyczycie „niech żyje wolność” z nienawiścią, gniewem, z brakiem szacunku / a zatem wcale nie krzyczycie „niech żyje wolność” / wieście to synowie synów, że krzyczycie „niech żyje wolność” z brakiem szacunku, z nienawiścią, z gniewem*. Pasolini zatem, przez podmiot liryczny, neguje hasła antysowieckie jako z gruntu fałszywe, bo wyrażane w niewłaściwej formie.

W tym duchu przedstawiony jest następny epizod – spalenia siedziby Francuskiej Partii Komunistycznej w ramach protestów przeciw sowieckiej ingerencji na Węgrzech. W tle tych scen rozbrzmiewa kolejny wiersz, którego jeden z wersów brzmi *czarny zgiełk Paryża / Bidaut ma już w sercu faszyzm*¹⁴. Symptomatycznie, ówczesny chadecki premier Francji, który w czasie wojny zaangażowany był w walkę partyzancką z nazistowskimi Niemcami, jest konotowany z faszyzmem. Pojęcie faszyzmu staje się etykietką, na której używanie mają monopol komuniści w doraźnej walce politycznej.

Podsumowując, niestety trzeba powiedzieć, że w ciągu tych sekwencji Pasolini sięga po cały wachlarz chwytów retorycznych, relatywizujących inwazję sowiecką na Węgry, ostatecznie wskazując zło w postawie antykomunistycznej.

Takich wątpliwych ideologicznie wątków pojawia się więcej, m.in. w przedstawieniu pełnej radości i tanecznych rytmów rewolucji kubańskiej, sytuacji w Rosji Sowieckiej, z idyllicznymi ujęciami Lenina rozmyślającego w cieniu drzew, skończywszy na kłiwym zakończeniu, które ma miejsce na placu Czerwonym, gdy Gierman Titow relacjonuje towarzyszowi Chruszczowowi swoje wrażenia z wizyty w kosmosie, ujętej ponownie w formie poetyckiej:

*Wracam z kosmosu, towarzysze
Moim pierwszym obowiązkiem jest powiedzieć wam
Że misja przeze mnie spełniona
Jest nową misją ludzkości
Moje pokorne doświadczenie technika
Podsumowuje teraz to, co będzie waszym doświadczeniem,
Waszych wrogów,
Przywódców politycznych
I poetów
Ludzie są równi z lotu
Bliźniaczy z góry
I druga rzecz, którą muszę wam powiedzieć
Z góry, towarzyszu Chruszczow,
Wszyscy mi byli braćmi,
Mieszczanie i robotnicy,
Intelektualiści i lumpenproletariat
Rosjanie i Amerykanie!
Wiem, towarzyszu Chruszczow,
Że była to tylko iluzja
I że otchłań
Jest wręcz o wiele ogromniejsza
I nie do przekroczenia
między nami, którzy lecieliśmy w kosmos
a miliardami biedaków siedzących na ziemi
jak zdesperowane insekty
Nasz lot ponownie otworzył
Najgłębsze szczeliny skorupy ziemskiej:
I oto trzecia rzecz, którą muszę powiedzieć,
Towarzysze i nieprzyjaciele,
Przywódcy polityczni i poeci.
A zatem, drogi niebios
Muszą stać się drogami braterstwa i pokoju:
Przekazanie wam tego jest moim największym obowiązkiem.
Gdyż, towarzysze i nieprzyjaciele,
Ludzie polityki i poeci!
Rewolucja domaga się tylko jednej wojny,
Odbývającej się w duszach*

*Które porzucają przeszłość
Z ich starymi, zakrwawionymi drogami ziemi*¹⁵.

Tym samym finałowa sekwencja na placu Czerwonym jest pozytywnym podsumowaniem całego filmu. Ludyczny nastrój, podkreślony przez skoczną, rosyjską muzykę ludową i ujęcia radosnych tłumów ludzi, wpisuje się we wzorcowy przekaz sowieckiej propagandy. Ostatnie ujęcie części Pasoliniego ukazuje powiewające sztandary z wizerunkami Marksa i Lenina. Wizerunek twórcy realnego socjalizmu staje się więc idealną klamrą filmu. Punkt wyjścia łączy się z masakrami antykomunistycznymi na Węgrzech z 1919 r. Ich symbolem okazuje się martwy męczennik obejmujący portret Lenina, a sekwencja kończy się triumfem komunizmu na placu Czerwonym. Tam, pod patronatem Lenina, spoglądającego z metafizycznej perspektywy ze zmultiplikowanych wizerunków, krwawe drogi ziemskie, ukazane w pierwszym ujęciu, zostają porzucone na rzecz nowych, związanych ze zdobyczą kosmosu, dróg niebiańskich (il. 2).

Oczywiście niesprawiedliwe byłoby wydobywanie tylko tych prosowieckich elementów filmu. Pomiędzy idyllicznymi portretami Fidela Castro i Lenina pojawia się wątek papieża Jana XXIII, sportretowanego w równie ciepłych i pełnych entuzjazmu słowach i ujęciach. To właśnie jego pamięci Pasolini niebawem zadedykuje film *Ewangelia według św. Mateusza*. Niemniej zastanawiająca jest nadzwyczaj silna retoryka prosowiecka. Zastanawiająca, zważywszy na dość osobisty wątek historii rodzinnej Pasoliniego, którego brat został zamordowany przez partyzantów komunistycznych. W jednym z ostatnich listów do brata Guido Pasolini pisał o negocjacjach z partyzantami komunistycznymi i jego stanowczej decyzji, że *na froncie deklarujemy, że jesteśmy Włochami i walczymy za flagę włoską, a nie za czerwoną szmatę*¹⁶. Kiedy grupa włoskich partyzantów komunistycznych przeszła na stronę słoweńską, pod dowództwo Tity, w bezwzględny sposób zlikwidowała grupę partyzantów, walczących pod włoską flagą, do której należał młodszy brat Pasoliniego¹⁷. Historię okrucieństwa i odczłowieczenia metod walki komunistycznej znał z pierwszej ręki, a jednak poddał się całkowicie idealizującej, żeby nie powiedzieć propagandowej i zafałszowanej wizji świata sowieckiego. Co więcej, podczas silnych nastrojów antysowieckich w Europie Zachodniej, po słusznej krytyce inwazji sowieckiej na Węgry, Pasolini z cynizmem i wyrachowaniem zmieszał wątek inwazji z historią zamieszek antybolszewickich z 1919 r., przedstawiając zwolenników leninizmu jako ofiary i odsuwając kwestię moralnej odpowiedzialności na dalszy plan. Wiersz kończący film, napisany w formie moralizatorskiej, pełnej frazesów przemowy Titowa do Chruszczowa daje jasno do zrozumienia, że moralna odnowa świata emanuje z placu Czerwonego.

Carlo Di Carlo, który pracował jako asystent Pasoliniego podczas realizacji filmu *La rabbia*, wyjawiał, że materiał *Mondo libero* okazał się niewystarczający do zilustrowania dyskursu, który chciał poprowadzić Pasolini. W związku z tym, opowiada Di Carlo po latach, opierając się na *mojej wcześniejszej współpracy kulturalnej z Instytutem Kultury ZSRR [Associazione URSS]*, sięgnęli po sowieckie archiwa, które posłużyły za *kluczowe źródło [una fonte fondamentale] do zdobycia materiałów dokumentalnych, wykorzystanych w filmie*¹⁸. Okazuje się zatem, że część filmu Pasoliniego realizowana była ze wsparciem sowieckim, swoją drogą przemilczanym przez krytykę. Rzeczywiście, film precyzyjnie realizuje założenia

propagandy sowieckiej. Już w swoich pierwotnych założeniach miał za cel wskazywać jako podstawowe zagrożenie pokoju na świecie antykomunizm, co wyraził twórca w tekście koncepcyjnym filmu: *nasz świat, w pokoju, przepelnia w nieczymnej nienawiści antykomunizm*¹⁹.

Pasolini w wywiadach niechętnie rozmawiał o tym filmie. W wywiadzie-rzecz przeprowadzonym przez Oswalda Stacka właściwie uciął temat filmu, poza ogólnym opisaniem różnych wątków. Zapytany o kwestię dystrybucji filmu i jego komercyjną klęskę, stwierdził, że *nie jest to bardzo ciekawa historia*²⁰, zrzucając odpowiedzialność na drugą część, realizowaną przez Guareschiego. Co do swojej części, stwierdził, że jedyną w pełni udaną i satysfakcjonującą sekwencją jest epizod poświęcony Marilyn Monroe²¹. Paradoksalnie zatem wartość filmu pojawiła się tam, gdzie element tytułowej wściekłości zanikał i dawał miejsce nostalgii. *Poetycki stan wyjątkowy*, o którym pisał we wstępnym tekście, ukazał w pierwszym epizodzie w sposób trudny do zaakceptowania. Przedstawił węgierski zryw wolnościowy jako działanie żądnych krwi i nienawiści kontrrewolucjonistów, ocierał się o manipulację w sekwencji niepokojów we Francji, i popadł w całkowity banał i cikliwość w ostatniej sekwencji na placu Czerwonym. Niemniej pomiędzy tymi „zaangażowanymi” fragmentami znalazło się miejsce właśnie dla nostalgicznych obrazów, które pozostają chyba najbardziej poruszającymi elementami filmu. Marilyn Monroe staje się dla Pasoliniego symbolem bezinteresownego piękna. Jej postać odsyła do świata emocji i piękna, które przestają istnieć. To także świat afrykańskich plemion, misteryjnych procesji wielkopiątkowych, uchodźców arabskich. Te obrazy odsyłają do rzeczywistości skazanej na zapomnienie. Paradoksalnie w tej nostalgii przekaz Pasoliniego dokładnie pokrywa się z *reakcyjnością* i *konserwatyzmem*²² sekwencji nakręconej przez Guareschiego. Co ciekawe, analiza obu części pokazuje, że na pewnym poziomie to właśnie film Pasoliniego jest dużo bardziej konserwatywny, podczas gdy pojęcie *poetyckiej wściekłości* lepiej oddaje charakter części filmu zrealizowanej przez Guareschiego.

Zastanawiający jest ton, z jakim przywoływana jest jego postać zarówno przez Pasoliniego jak i przez późniejszych komentatorów. W dzień premiery filmu sam Pasolini w artykule opublikowanym w dzienniku „Il Giorno” napisał: *Jeśli Eichmann mógłby powstać z grobu i zrobić film, zapewne zrobiłby właśnie taki. Za pośrednictwem [Guareschiego] sam Eichmann zrobił ten film. Liczyłem na dialog z osobą, z którą przynajmniej można by się spierać, a nie z kimś, kto jest wręcz w fazie prelogicznej. To nie tylko film konformistyczny [qualunquista] lub konserwatywny, lub reakcyjny. Jest gorszy. Jest tam nienawiść do Amerykanów [sic], a proces norymberski jest określony jako zemsta. (...) Jest nienawiść wobec czarnoskórych, brakuje tylko hasła, żeby wszystkich postawić przed murem. (...) Jest antykomunizm, który nawet nie jest neofaszystowski, jest wręcz z lat 30. Jest wszystko: rasizm, zagrożenie chińskie [pericolo giallo] i typowe postępowanie mówców faszystowskich, składające się z nieudokumentowanych danych. Przynajmniej formalnie, a zatem usuwając mój podpis, chcę uniknąć wsparcia ewentualnego sukcesu filmu współtworzonego przez Guareschiego. Nie chcę mieć nic do czynienia, nawet w charakterze przeciwnika, z rozpowszechnianiem tych ohydnych idei wśród młodzieży, która pozostaje bezbronna wobec tego typu demagogii*²³.

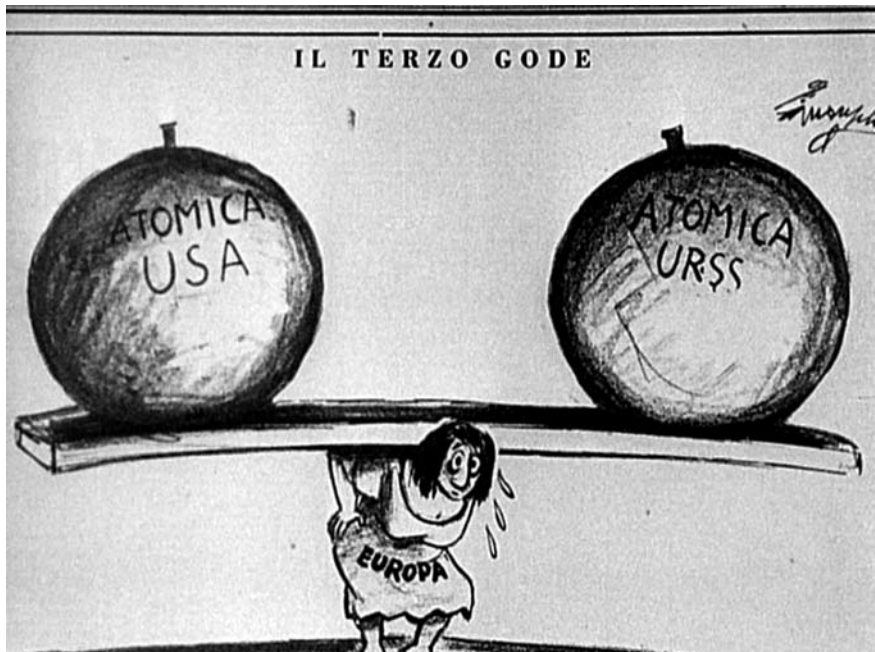
Podpis Pasoliniego oczywiście pod filmem pozostał. Niewykluczone, że to oburzenie Pasoliniego mogło być elementem wyrachowanej strategii marketingowej,



(il.1) Scena otwierająca część Pasoliniego



(il. 2) Scena kończąca część Pasoliniego



(il.3) Ilustracja z części Guareschiego



(il.4) Scena z części Guareschiego przedstawiającego Pasoliniego (drugi od lewej) składającego hołd Stalinowi po jego śmierci w ambasadzie ZSRR w Rzymie

obmyślanej przez producenta. Świadczenie pracy nad filmem wskazują, że wroga aura między dwoma intelektualistami była silnie zmitologizowana na potrzeby reklamy. W trailerach opisywano sytuację, jakoby dwaj twórcy podczas pracy umyślnie się unikali, w artykułach pisano, że nie podawali sobie ręki i ignorowali się przy spotkaniu. Tymczasem świadkowie tej produkcji dystansowali się bardzo od tych opisów. Pasolini czuł respekt do Guareschiego, który podczas wojny znany był ze swoich odważnych antyfaszystowskich wypowiedzi, nie mówiąc o tym, że był więźniem nazistowskiego obozu koncentracyjnego: *pamiętałem Guareschiego z „Bertoldo”* [czasopismo antyfaszystowskie z czasów wojny], *z którego w pewnym sensie narodził się mój antyfaszizm. Następnie przypomniałem sobie o Guareschim idącym do obozu koncentracyjnego, w którym z poczucia własnej dumy pozostał*²⁴ – pisał sam Pasolini.

Z kolei syn Guareschiego przytaczał listy ojca, w których dość neutralnie opisywane były spotkania z Pasolinim, a w wiele lat po jego śmierci odkrył on w bibliotece ojca książki Pasoliniego, świadczące o zainteresowaniu konserwatywnego pisarza twórczością swojego adwersarza. Niemniej większość krytyków analizujących udział Guareschiego poważnie potraktowała przypisywaną mu łatkę faszystwu i niechęci Pasoliniego. Postanowiłem zatem zapoznać się z częścią Guareschiego, aby znaleźć rozwiązanie dla pewnych problemów twórczości Pasoliniego. Jej analiza okazała się dużo bardziej owocna i efektywna niż wnioski z licznych teoretycznych analiz części Pasoliniego, powielających częściowo mylne tropy.

Druga część filmu *La rabbia* została zrealizowana, gdy pierwsza była już właściwie ukończona²⁵. Treść filmu wskazuje, że jest to polemika z wersją Pasoliniego, dlatego, mimo że nie dotarłem do twardych dowodów, uważam, że Guareschi przed przystąpieniem do filmu zapoznał się z częścią Pasoliniego. Ta hipoteza natomiast wskazywałaby na niezwykle fenomen – można bowiem traktować część Guareschiego jako interpretację części Pasoliniego. Byłaby to oczywiście interpretacja krytyczna, celująca w niespójności i słabe punkty wywodu adwersarza, jednak warta uwagi właśnie jako interpretacja. Fakt, że została sformułowana nie przez akademika, a przez pisarza, nie w formie artykułu, ale filmu, nie umniejsza jej wagi. Przeciwnie, film Guareschiego jest prawdziwym polemicznym tekstem, „esejem ideologicznym”, podważającym tezy zawarte w „ideologicznym eseju filmowym” Pasoliniego.

Guareschi bez wątpienia był na uprzywilejowanej pozycji. Oczywiście musiał przyjąć zasady gry, które zostały ustanowione przez Pasoliniego, ale dzięki temu mógł je ostatecznie przekroczyć. Jego część, w tym wielkim *zakładzie między lewicą a prawicą*²⁶, okazała się zwycięska, co przyznał nawet przyjaciel Pasoliniego, Alberto Moravia, pisząc o *Pasolinim w pułapce Guareschiego*²⁷. Kto wie, czy powód, dla którego ten film nagle zniknął z obiegu filmowego, w którym funkcjonował raptem *kilka dni* [*pochissimi giorni*], po czym zniknął definitywnie z kin, uznany za klapę²⁸, nie tkwi właśnie w fakcie, że oddźwięk wizji antykomunistycznej był dużo mocniejszy i obnażał wręcz poetykę stworzoną na modłę propagandy sowieckiej.

Zacznę od wymowy ideowej filmu zrealizowanego przez Guareschiego. W przeciwieństwie do filmu Pasoliniego nie wskazuje on wybawienia świata. W wizji Guareschiego imperializm amerykański wcale nie jest lepszy od imperializmu komunistycznego. Kilukrotnie powraca karykaturalny motyw alegorii *biednej staruszki Europy*, która dźwiga zrównoważony ciężar *atomowej Ameryki*

i atomowego ZSRR (il. 3)²⁹. Europa, mimo że chyba emocjonalnie Guareschiemu najbliższa ideowo, sama poddawana jest niepokojącym przemianom, które również nie niosą wielkich nadziei. Świat jest rozdarty między zbrodniczym komunizmem a działającym subtelniej, ale równie zgubnym, powierzchownym trybem życia, sprowadzającym egzystencję do neurotycznej konsumpcji dóbr materialnych. *Drzewo wolności zostało zasadzone z korzeniami w ziemi przeklętej*³⁰ – rozbrzmiewa w profetyczno-biblijnym tonie analiza źródeł lęków i zagrożeń współczesnego świata.

La rabbia 2, jako dialektyczne przeciwieństwo pierwszej części, rozpoczyna się w radykalnie innym tonie. Oba filmy zadają to samo pytanie: *Dlaczego nasze życie jest zdominowane przez niezadowolenie, przez lęk, przez strach przed wojną, przez samą wojnę?* O ile Pasolini otwiera film w nastroju kontemplacyjnym, na tle eksplozji atomowych, w ciszy i pustce przestworzy, o tyle Guareschi zaczyna od pełnej wrzawy i chaosu rejestracji koncertu rockandrollowego. Już w tym otwarciu widać dwie skrajnie przeciwstawne perspektywy, o ile pierwsza konotuje źródło niepokoju z abstrakcyjnym problemem, wyrażonym przez enigmatyczne, hipnotyzujące, niezwykle estetyczne i na swój sposób piękne kształty eksplozji atomowych, o tyle druga skierowana jest w samo centrum kultury współczesnej, która pogrąża młodych ludzi we frenetycznym szale. Pasolini estetyzuje, maskuje pytanie o lęki współczesności, właściwie nie dając żadnej odpowiedzi poza wieloznacznymi sugestiami poetyckimi i tylko częściowo czytelnymi metaforami. Wywód Pasoliniego nie prowadzi do odpowiedzi na postawione pytanie, właściwie cały jego filmowy wywód jest unikaniem odpowiedzi, w przeciwieństwie do Guareschiego, który z pasją i pewnością siebie obnaża momenty zakłamania i przemocy, na których opiera się powojenny ład. Dopiero w kontekście tej drugiej pesymistycznej części zobaczyć można, jak pełnym radości i optymizmu jest część Pasoliniego. Podczas krótkiej sekwencji, ukazującej uzyskiwanie niepodległości przez kolejne kraje afrykańskie i Kubę, pięciokrotnie rozbrzmiewają radosne wersy:

*Są to dni radości
Dni zwycięstwa
(...)
Radość wyprzedza radość
Zwycięstwo wyprzedza zwycięstwo*

A jest to dopiero prolog do niemal czterominutowego hymnu ku czci rewolucji kubańskiej, podczas której w rytmie salsy przedstawiona jest pełna radości apoteoza zwycięskiej walki o wolność:

*Zwycięstwo kosztować będzie zmęczenie.
Wrogowie znajdują się wśród samych braci
Zwycięstwo kosztować będzie terror.
Bracia przywiązani do antycznego terroru.
Zwycięstwo będzie kosztować łzy i krew
Bracia są jak bestie z poprzednich epok
Zwycięstwo kosztować będzie niesprawiedliwość
Bracia, w swojej agresji, niewinni.*

Ten w sumie niemal pięciominutowy epizod jest przykładem tego, że Pasoliniego nie interesuje odpowiedź na pytanie o zagrożenia współczesności, ale raczej wskazanie drogi wyzwolenia się z nich. W dalszym epizodzie sformułuje to wprost: *Walka klas, powód każdej wojny*³¹. Problem lęku i niepewności w wywodzie Pasoliniego jest abstrakcyjny i dawno przepracowany przez model sowiecki. Wyzwanie stojące przed światem wiąże się już zatem jedynie z zaaplikowaniem tego modelu. Dlatego Pasolini z takim zainteresowaniem śledzi kraje rozwijające się, dostrzega tam bowiem kolejne etapy realizacji utopijnej wizji świata wyzwalającego się z podziału klasowego i rasowego. Nie lęk stanowi problem, ale znalezienie właściwej drogi do przełożenia modelu sowieckiego na funkcjonowanie innych współczesnych państw. Dlatego film Pasoliniego jest skomponowany raczej w tonie afirmatywnym, ukazującym krzepiącą alternatywę. Właściwie na dziesięć dużych segmentów filmu³², tylko trzy są jednoznacznie pesymistyczne (epizod węgierski, walka klas, której szlak wyznacza wybór Eisenhowera na prezydenta USA i próby atomowe, oraz przedostatni epizod tragedii górniczej). Pozostałe siedem epizodów albo w całości, albo w przeważającej części przedstawia obraz pozytywny, oczywiście przy uwzględnieniu pewnego marginesu ambiwalencji i wieloznaczności poetyckiego niedopowiedzenia, które poddaje się najróżniejszym i najbardziej wzajemnie sprzecznym interpretacjom.

Epizodem analogicznym do rozgrywającego się w radosnym rytmie kubańskich melodii (rozpoczynającym się mniej więcej w tej samej minucie trwania filmu) w części Guareschiego jest problem rozliczenia powojennego. Na tle więzień, w których trzymani są zbrodniarze hitlerowscy czekający na proces w Norymberdze, pada pytanie o to, czy dobrobyt i cud ekonomiczny mogą dać szczęście i pokój. *Koniec okropnej wojny, któremu dało początek wyzwolenie Polski od Niemców, miał finał w oddaniu Polski w ręce Rosji, razem z połową Niemiec, z Węgrami, Bułgarią, Czechosłowacją, Rumunią, Estonią, Łotwą i Litwą. Skończyła się wojna, ale nie mamy pokoju, gdyż nowy świat, narodzony z irracjonalnej wojny, zbudowany jest na zemście. Jeśli drzewo zasadzone jest na zatrutej ziemi, jakże może wydać dobre owoce?*³³

Dalej, przechodząc do scen z procesu w Norymberdze, gdy na zbliżeniu widać prezydenta USA Franklina Delano Roosevelta, komentarz wybrzmiewa: *sprawiedliwość byłaby, gdyby pomiędzy oskarżonymi zasiedli również ci, którzy wypełnili doły w Katyniu, i ci którzy zrzucili bombę atomową na Hiroshimę. Aaa, przecież oni są... Tylko zasiadają wśród sędziów!*³⁴ Wedle hipotezy Tatiego Sanguinettiego, to właśnie ten „błuźnierczy” fragment jest najbardziej prawdopodobnym powodem, dla którego film musiał na dobre zniknąć z dystrybucji, pod naciskami CIA.

Siła Guareschiego tkwi w bezwzględności, z jaką wskazuje winnych, bez oglądania się na konsekwencje doraźnej walki politycznej. Nie boi się on zrównać Stalina i Roosevelta, nie relatywizuje zbrodni aliantów, aby móc tym samym wyolbrzymić zbrodnie Sowietów (co w części Pasoliniego jest regułą). Nazywa zło po imieniu.

Trzymając się tej zasady w dalszej narracji filmu, Guareschi nie znajduje miejsca na afirmatywne czy pozytywne ukazanie świata. Poetyckiej *radości wyprzedzającej radość* i *zwycięstwu wyprzedzającemu zwycięstwo* w wizji Pasoliniego, przeciwstawiony jest obraz dworców kolejowych, na których rodziny bezskutecznie wyczekują przyjazdu więźniów z łagrów sowieckich. *Oto mur wstydu, oto pomnik niesławny. Ile krwi musi spłynąć u jego stóp, aby przedrzeć się ku wolności.*

Tu kończy się Europa i zaczyna się sowiecki raj – z ironią komentuje ujęcia budowy muru berlińskiego.

Kiedy w swojej części Pasolini ukazuje z subtelną ambiwalencją kulturę współczesną, Guareschi przedstawia pełne agresji i chaosu ulice europejskich miast, przez które przetacza się fala buntów. Stanowią one bezpośrednią konsekwencję *nauki nienawiści*, którą pobrała nowa generacja z opisanych wcześniej losów Europy. Tu zaczyna się interesujący mnie problem, który na razie tylko zasygnalizuję, ewolucji refleksji polityczno-społecznej Pasoliniego ku reakcyjnej pozycji Guareschiego. Bowiem po niespełna pięciu latach sam Pasolini w identycznej retoryce będzie opisywał protesty z roku 1968.

Porządek narracyjny obu filmów w niektórych momentach pokrywa się niemal dokładnie, co uzasadnia moją hipotezę, że część Guareschiego jest polemiką i krytyczną interpretacją części Pasoliniego. Przykładem jest kolejny epizod koronacji Elżbiety II, który w obu częściach występuje niemal w tym samym momencie. O ile dla Pasoliniego wydarzenie to jest symbolem ambiwalencji współczesności: *efektowne rupieciarstwo występujące w latach 60... Lodówki i korony: być może jednak jest to ostatecznie najmniej niebezpieczny z paradoksów europejskich*³⁵, dla Guareschiego oznacza to pogrzeb Europy w dotychczasowym kształcie: *szczątki królowej Wiktorii przewracają się grobie*³⁶. Wydaje się, że właśnie w tym epizodzie głosy obu intelektualistów są sobie najbliższe, obaj dostrzegają w tym wydarzeniu znak czasów, które podlegają jakiejś niepewnej przemianie.

Epizod amerykański z części Pasoliniego przeciwstawiony jest wątkowi wypędzenia przez nowo powstałe kraje afrykańskie europejskich kolonialistów. Guareschi w tym fakcie wydobywa jednak pewien subtelny geopolityczny problem – odbywa się to pod naciskami Amerykanów, którzy widzą w tym procesie szansę na narzucenie swoich wpływów.

Ponownie Pasolini i Guareschi spotykają się w analogicznym momencie narracyjnym swoich filmów, tym razem po dwóch przeciwstawnych stronach. Obaj przedstawiają wojnę w Algierii, pierwszy z entuzjastycznej perspektywy Arabów zdobywających wolność, drugi z perspektywy ofiar terroryzmu i wypędzonych francuskich rodzin. Tym razem to Guareschiemu można zarzucić relatywizowanie zbrodni na lokalnej społeczności. Z drugiej strony jednak w opisywaniu tych sekwencji wydaje się on profetycznie przeczuwać chaos i nieszczęście, które czekać będzie ten region wiele lat później w związku z kryzysem uchodźczym.

Kolejny epizod pokazuje ostrą krytykę Ameryki, począwszy od przedstawienia wątku egzekucji w komorze gazowej przy stylizowanej na muzykę country radosno-gorzkiej piosence o śmierci. *Tragiczno-makabryczna farsa* – określi sytuację Guareschi – po której Ameryka dziwi się, że *świat ją wygwizduje*. Z równą ironią przedstawione są kolejne wątki: *Ameryka, po tym jak zrzuciła bombę atomową na Hiroshimę, dziwi się, że Japończycy nie chcą się zgodzić na amerykańskie bazy atomowe na swoim terytorium* – mówi narrator na tle zdjęć z zamieszek w Japonii, związanych z wizytą amerykańskich dygnitarzy. Kolejne wątki obciążają Stany Zjednoczone o wspieranie krwawej rewolucji kubańskiej i kryzys kubański, w wyniku czego paradoksalnie Chruszczow zostaje ogłoszony obrońcą pokoju.

Ciekawe, że w schemacie narracyjnym ta ostra krytyka Ameryki z części Guareschiego pokrywa się z obszernym epizodem afirmatywnego przedstawienia kultury sowieckiej w części Pasoliniego. Tu Guareschi przechytrył Pasoliniego, nie prze-



(il.5) Elegijna scena ukazująca powstańca węgierskiego w części Guareschiego

ciwstawił utopijnemu rajowi sowieckiemu ikonicznego *American dream*. Tam, gdzie można się było spodziewać dialektycznego przeciwieństwa, Guareschi wzniósł się na metaperspektywę, z której widać zło zarówno jednego, jak i drugiego systemu. Ta metaperspektywa dopełnia się jednak dopiero, gdy ujęta zostaje również strona sowiecka. I w tym momencie Guareschi pozwala sobie na bezkompromisową, pełną ironii i złośliwości krytykę. *Oto on! Oto on!* – wykrzykuje narrator na tle pełnych entuzjazmu i radości tłumów, zgromadzonych na Placu Czerwonym. *To jest on! To jest STALIN! I tylko poezja, taka jak naszego towarzysza komunisty Louisa Aragona, może wyrazić jego wielkość!* – nie ma wątpliwości, że w tym pełnym przekąsu zdaniu Guareschi ma na myśli raczej Pasoliniego niż francuskiego pisarza. Następnie nawiązuje do formy poetyckiej z pierwszej części filmu: *O wielki Stalinie, o głowo narodów. Ty, sprawiasz, że ludzkość się narodziła, ty, który zapładniasz ziemię, ty który odmładzasz wieki, ty, który sprawiasz, że kwitnie wiosna, ty, który sprawiasz, że drżą struny muzyczne, ty chwało mojej młodości. Słońce, odbite w milionach serc...*

Poemat na cześć Stalina urywa się w połowie wersu. Zostaje zakomunikowana śmierć Stalina. Z równą ironią przedstawiana jest żałoba po *zapładniaczem ludzkości*, następują sceny oddawania hołdu w ambasadzie sowieckiej w Rzymie. Wśród tłumów ludzi w elegijnym nastroju składających kwiaty, uwaga, przewija się postać młodego Pasoliniego! Guareschi nie komentuje ujęcia, tylko zatrzymuje je na stopklatce i zbliża na twarz (il. 4).

Dopiero teraz Guareschi dochodzi do punktu wyjścia części Pasoliniego. Nadszedł czas na przedstawienie ingerencji sowieckiej na Węgrzech. Tu narrator odnosi się wprost do poezji Pasoliniego: *Winę za wszystkie zbrodnie i za wszystkie błędy ponosi Stalin. Węgrzy się buntują – czyja to wina? Winę ponosi Stalin... Ale chwila... przecież czolgi tłamszące węgierskich patriotów zostały wysłane przez Chruszczowa!* Nieco dalej parafrazuje inny fragment poezji Pasoliniego z *La rabbii*: *Armia Czerwona świętuje swoje nowe zwycięstwo*. W tej części okrucieństwo sowieckie obnażone jest już z całą bezwzględnością, choć kulminacyjny moment ukazany został subtelnie, dorównując niemal poetycką formą filmowi Pasoliniego. Fotografia na-



(il. 6) Elegijna scena ukazująca Marilyn Monroe w części Pasoliniego

stoletniego partyzanta węgierskiego służy do snucia domysłów nad jego nieszczęśliwym losem: *niewykluczone, że zamordowali cię w walce, ale równie dobrze mogli cię aresztować. A ponieważ byłeś zbyt młody, trzymali cię w więzieniu, abyś tam dojrzał do swojego osiemnastego roku życia. I dopiero wtedy, jaki szacunek dla prawa!, mogli oddać cię w ręce kata.* Znowu, ta sekwencja może być odczytana jako nawiązanie do paralelnego epizodu z Marilyn Monroe z części Pasoliniego, w której w podobnym elegijnym tonie podmiot liryczny zwraca się do aktorki (il. 5, 6).

Zaraz po tym epizodzie wybrzmiewa *Adagio* Albiniego, charakterystyczne dla części Pasoliniego. Na tym muzycznym tle Guareschi odnosi się do poetyckiej przemowy, włożonej w usta Titowa: *W swoich wędrówkach kosmicznych Gagarin i Titow nie napotkali aniołów ani świętych. Tak mówią Rosjanie. Ale te kobiety tego nie wiedzą, i ciągle wierzą zarówno w świętych jak i w anioły. I są w tak bliskiej relacji z nimi, że zloszczą się na nich, jak wtedy gdy św. January spóźnia się z wykonaniem swoich rytualnych, powtarzalnych cudów. Te staruszki przywiązane pozostają do swoich starych, tradycyjnych zwyczajów.*

Wreszcie pod koniec filmu Guareschi powraca do pierwotnego pytania o lęk współczesnej cywilizacji: *Lęk. Ludzie buntują się przeciw naturze, przeciwstawiając się jej prawom. Idą drogą, która prowadzi nas w nieznanie. Ta niepewność jutra jest naszym lękiem. Nasze szaleństwo na punkcie przyjemności materialnych jest naszym nieszczęściem. Dobra materialne nie wystarczają człowiekowi, który składa się z materii i duszy.*

Znamienne, że ten pesymizm, związany z niepewnością i lękiem, najdobitniej wyrażony został pod koniec przez przedstawienie instrumentalnego wykorzystywania zwierząt, wyprzedzając o dziesięciolecia dyskurs dotyczący ich praw. Naprzemiennie pokazywane amerykańskie i sowieckie eksperymenty z wysyłaniem zwierząt w kosmos zwieńczone są najbardziej wstrząsającą sekwencją filmu, relacją z sowieckiego pseudoeksperymentu przeszczepienia głowy psa do innego psa: *Oto przykład najwyższego poziomu, jaki osiągnęła nauka sowiecka. Doprawdy, wspaniały eksperyment. Będzie on jednak skończony dopiero wtedy, gdy pierwotna*

*głowa zostanie odcięta, zostawiając tylko głowę przeszczepioną. Oto, do czego zmierza sam komunizm, żeby zrobić z ludzkością*³⁷.

Sekwencja kończy się wybudzeniem przez naukowców makabrycznego psa z dwiema głowami, które równocześnie spijają podane im na miseczkach mleko. Pokazana w szerszym planie przeszczepiona głowa okazuje się jednak połową tułowia szczeniaka, łącznie z małymi przednimi łapkami, wykonującymi konwulsyjne ruchy. Ten wstrząsający epizod w porządku narracyjnym jest konsekwencją eksperymentów, które odbywają się równolegle także w Ameryce. Między sekwencje z wcześniejszymi eksperymentami na zwierzętach zostały wprowadzone krótkie, korespondujące z nimi ujęcia – ukazujące „zwierzęcy” szal podczas koncertów rockandrollowych, pierwszy ślub transseksualisty oraz reklamówki modowe nakręcone w scenerii mieszczańskiego Paryża, ukazujące niezwykle dziwne kapelusze-maski, budzące skojarzenia ze stworami z malarstwa Boscha. Ostatnie dwie sekwencje, łącznie z sekwencją z monstrialnym psem, spięte są jedną, sonorystyczną, niepokojącą muzyką.

Ta analiza obu części filmu naprowadziła mnie na pytanie, w jakim stopniu spotkanie z Guareschim wpłynęło na Pasoliniego. Pod maską krytyki i oburzenia, za którą wielokrotnie chował się Pasolini w kontekście drugiej części *La rabbia*, widać bowiem wiele punktów styecznych z jego późniejszą myślą społeczną i ideową. Pojedyncze epizody i kadry z filmu Guareschiego profetycznie odsyłają do późniejszej twórczości Pasoliniego. Pozwolę sobie wymienić tylko kilka najciekawszych wątków, które się nie pojawiły w powyższej analizie: początkowy epizod ukazujący aktora Totó służący Guareschiemu wyszydzeniu pseudodemokracji (aktor wykonuje magiczne gesty nad urną wyborczą). Antycypuje to niejako wielką artystyczną przyjaźń między neapolitańskim komikiem a Pasolinim. Wątek niszczenia krajobrazu nowoczesną architekturą powróci w filmie dokumentalnym o Orte *La forma della città*, a sekwencja obśmiania malarstwa *action painting* wyraźnie wybrzmi w *Teoremacie*. Motyw krytyki swobody seksualnej najdobitniej wyrażony będzie w *Salò*, choć również wielokrotnie powracać będzie w publicystyce Pasoliniego. Dodać do tego można wspomnianą wcześniej krytykę protestów młodzieżowych. Krótko mówiąc, niesławna druga część filmu *La rabbia* okazuje się repozytorium wielu wątków powracających w późniejszej twórczości Pasoliniego. *Poetycki stan wyjątkowy*, o którym pisał Pasolini, przystępując do pracy nad filmem, nadszedł z całkowicie niespodziewanego kierunku. Paradoksalnie bowiem główne tezy zawarte w części Guareschiego, jakkolwiek najpierw bezwzględnie kontestowane przez Pasoliniego, później ostentacyjnie pomijane, ostatecznie pod koniec lat 60. okazały się w przeważającej większości zbieżne z hasłami i ideami wyznawanymi przez samego Pasoliniego. To właśnie w tym filmie dostrzegałbym źródło zastanawiającego zwrotu ideologicznego Pasoliniego, datowanego od 1968 r. do jego śmierci, kiedy zdobył się na przewartościowanie swoich pozycji ideologicznych, co skutkowało sprzeciwem wobec *faszystwu lewicy*³⁸. Ta współpraca postawiła w stan kryzysu pewien sposób postrzegania świata przez Pasoliniego. Jego bezwzględna krytyka Guareschiego doskonale wpisuje się w schemat lęku przed wpływem, o którym pisze Harold Bloom³⁹. Pasolini bowiem, odczuwając wpływ, jaki wywarła na niego wizja Guareschiego, musiał najpierw całkowicie ją odrzucić i skrytykować, później utaić, aby wreszcie po latach przedstawić ją jako własną wizję. Zresztą nie trzeba odwoływać się do amerykańskiego literaturoznawcy, żeby to wyjaśnić. Sam Pasolini bo-

wiem w filmie *Ptaszki i ptaszyska* zaproponował własną teorię wpływu, bardzo bliską koncepcji Blooma. Wyrażona jest ona alegorycznie w losie mędrca-kruka, który aby oddziaływać na innych, musi najpierw zostać zabity i zjedzony: *Kruk powinien zostać zjedzony pod koniec filmu. Była to sugestia, która stanowiła punkt wyjścia i nakreślała nieuchronny plan mojej bajki. Kruk powinien zostać zjedzony, ponieważ kończy się czas jego pełnomocnictwa, dopełnił on swego obowiązku, przekroczył samego siebie. Powinien on być zjedzony również dlatego, że dwaj zbójcy mają wchłonąć w siebie część dobra, to konieczne minimum, które kruk miał przekazać ludzkości podczas sprawowania swojego mandatu*⁴⁰.

Podobnie Guareschi, musiał być przeklęty przez Pasoliniego, określony jako faszysta, wcielenie Eichmanna, krótko mówiąc symbolicznie zabity i zjedzony przez niego, aby mógł subtelnie wejść w jego krwiobiegu, aby stał się jego częścią. Być może nie jest przypadkiem, że ten wpływ ujawnił się w 1968 r. Nie jest to bowiem tylko przełomowy rok protestów, ale również rok śmierci Giovanniego Guareschiego. Od momentu, kiedy jego ukryty i wyparty mistrz umarł, Pasolini mógł swobodnie przemówić jego głosem, spokojny, że nie zostanie posądzony o podleganie jego wpływowi.

Życiorys Guareschiego, niezwykle tragiczny, sam w sobie sugeruje konfrontację z Pasolinim. Obaj bowiem za swoją bezkompromisowość zapłacili wysoką cenę. Dla Guareschiego była to cena złamania kariery, więzienia, a w konsekwencji kłopotów ze zdrowiem i przedwczesnej śmierci. Na przełomie lat 40. i 50., pomimo zaangażowania we wspieranie polityczne partii Chrześcijańskich Demokratów, zdecydował się na polityczny cios w ówczesnego premiera i przywódcę chadeków, Alcide De Gasperiego. Opublikował przypisywany mu list z czasów wojny w kierowanej przez siebie gazecie „Candido”, z którego wynikała jego zdrada Włoch⁴¹. Za publikację został skazany prawomocnym wyrokiem sądu na rok więzienia. Przed wykonaniem wyroku powiedział: *aby pozostać wolnym, należy w odpowiednim momencie, bez żadnych uników wybrać drogę uwięzienia*⁴². Po wyjściu na wolność chorował, miał złamaną karierę i problemy finansowe, zmarł na zawał serca w 1968 r. Film *La rabbia* stał się pierwszym (i jak się okazało ostatnim) poważnym przedsięwzięciem, w które mógł się wtedy zaangażować. Stając się kozłem ofiarnym klapy filmu, już na dobre pozostał *persona non grata* inteligenckiej kultury. Nawet jeśli nie można było zignorować sukcesu jego wczesnej serii książek o *Don Camillo*, to oczywiście pogardliwie łączono go z plebejskością i burżuazyjnością. Warto jednak zwrócić uwagę na ciekawy fakt w kontekście tej książki – Claudio Quarantotto twierdzi, że na jej podstawie sam papież Jan XXIII rozważał zlecenie Guareschiemu projektu przepisania Ewangelii na współczesny język prozy *gdyż twierdził, że Guareschi, z ubóstwem i prostotą swojego literackiego słownictwa byłby najlepszym włoskim pisarzem, który oddałby charakter Ewangelii prostym wierzącym*⁴³. Temu samemu papieżowi Pasolini zadedykuje swoje własne filmowe przepisanie Ewangelii. Jego ukończona w 1964 *Ewangelia wg św. Mateusza*, będąc jednym z najbardziej ascetycznych dzieł w jego karierze, znów w intrygujący sposób zbliża Pasoliniego do pozornie odległego Guareschiego.

- ¹ P. P. Pasolini, *Le belle bandiere*, Editori Reuniti, Roma 1980, s. 190.
- ² W wywiadzie opublikowanym w gazecie „Paese Sera” z 14.04.1963, za: P. P. Pasolini, *Per il cinema*, Mondadori, Milano 2003, s. 3067.
- ³ P. Kletowski, *Pier Paolo Pasolini. Twórczość filmowa*, Sedno, Warszawa 2013, s. 470.
- ⁴ Tamże, s. 135; tam również szczegółowa analiza filmu. Maurizio Viano natomiast określił film jako *moving visual poem*, stwierdzając, że stanowi on jedno z najwyższych osiągnięć Pasoliniego, patrz M. Viano, *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 1993, s. 114.
- ⁵ Tamże, s. 135.
- ⁶ P. P. Pasolini, *Le belle...* dz. cyt., s. 190.
- ⁷ Patrz: M. Viano, dz. cyt., s. 113.
- ⁸ Pasolini, *Le belle...* dz. cyt., s. 191.
- ⁹ Tamże.
- ¹⁰ Tamże, s. 192.
- ¹¹ P. Kletowski, dz. cyt., s. 134.
- ¹² Pasolini, *Per il cinema*, dz. cyt., s. 368.
- ¹³ Tamże, s. 368.
- ¹⁴ Tamże, s. 369.
- ¹⁵ Tamże, s. 403-404.
- ¹⁶ N. Naldini, *Pasolini, una vita*, Tamellini Edizione, Verona 2014, s. 103.
- ¹⁷ Patrz: tamże, s. 116. W 1997 powstał film *Porzus*, reż. Renzo Martinelli, opowiadający o tych wydarzeniach. Ciekawą analizę filmu i jego losów przedstawia Anna Miller-Klejsa w swojej książce *Resistenza we włoskim filmie fabularnym*, Łódź 2013, s. 227-231.
- ¹⁸ Ok. 40. minuta filmu dokumentalnego z edycji filmu *La rabbia*.
- ¹⁹ Pasolini, *Le belle...* dz. cyt., s. 191.
- ²⁰ *Pasolini on Pasolini. Interviews with Oswald Stack*, Thames & Hudson, London 1969, s. 70-71.
- ²¹ Tamże, s. 70.
- ²² Patrz: tenże, *Per il cinema*, dz. cyt., s. 412-413.
- ²³ Tamże, s. 3068.
- ²⁴ Tamże, s. 3067.
- ²⁵ Patrz: tamże, s. 3067.
- ²⁶ W tej formule był reklamowany film.
- ²⁷ Patrz recenzja A. Moravii.
- ²⁸ Patrz: P. P. Pasolini, *Per il cinema*, dz. cyt., s. 3068.
- ²⁹ Ze względu na brak opublikowanego scenariusza, posługuję się ścieżką audio z filmu, podając w nawiasie przybliżony czas, patrz: edycja DVD filmu: *La rabbia*, Raro Video, 20011 [00:01:27].
- ³⁰ [01:01:40].
- ³¹ Pasolini, *Per il cinema*, dz. cyt., s. 399.
- ³² Modyfikując nieco porządek zaproponowany przez Kletowskiego, zasugerowałbym następujący podział: epizod węgierski, wyzwolenie krajów trzeciego świata, współczesna kultura, koronacja Elżbiety II, wybór Eisenhowera na prezydenta USA i walka klas, zmiana pontyfikatu, kultura ZSSR, Marilyn Monroe, tragedia górnicza, lot Titowa w kosmos. Kletowski przeprowadza bardziej szczegółowy podział, który ja dla czytelności wyводу postanowiłem zsyntetyzować (tym samym np. pomijam epizod wojny w Algierii, który stanowi indywidualny segment filmu, ale wpisujący się w problem wyzwolenia krajów trzeciego świata, stanowiący w moim podziale drugi epizod). Patrz: Kletowski, dz. cyt., s. 134.
- ³³ [00:55:00-00:57:00].
- ³⁴ [00:57:00].
- ³⁵ Pasolini, *Per il cinema*, dz. cyt., s. 380.
- ³⁶ [01:05:30].
- ³⁷ [01:37].
- ³⁸ P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, red. W. Siti, Meridiani, Milano 1999, s. 168. Pojęcie faszyzmu lewicy zostało zapożyczone od Jurgena Habermasa, łączącego z nim agresywne wystąpienia studentów w drugiej połowie lat 60. Patrz: tamże, s. 2962.
- ³⁹ Por. H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Universitas, Kraków 2002.
- ⁴⁰ P. P. Pasolini, *Różne wcielenia kruka*, przeł. D. Knysz-Rudzka, w: „Kultura filmowa” 1968, nr 9, s. 31.
- ⁴¹ Patrz: <http://www.linkiesta.it/it/article/2012/09/21/quando-de-gaspero-manda-in-carcere-giovanino-guareschi/9371/> (dostęp: 20.04.2018).
- ⁴² Tamże.
- ⁴³ [00:10:00].