

# Salò, czyli 120 dni Sodomy – zbędna prowokacja artystyczna czy wyklęte arcydzieło kinematografii?

MARKUS LIPOWICZ

W dziejach kinematografii można znaleźć kilka pozycji filmowych, których status arcydzieła nie jest nie niczym zagrożony. Złożoność intelektualna oraz estetyczna takich filmów, jak *Obywatel Kane* (*Citizen Kane*, reż. Orson Welles, 1941), *Casablanca* (reż. Michael Curtiz, 1942) albo *Persona* (reż. Ingmar Bergman, 1966) powoduje, że widz znajduje w nich wielopoziomowe uniwersum znaczeń i sensów, które otwierają psychologiczne, egzystencjalne albo kulturowo-polityczne ramy interpretacyjne. Niekwestionowana wybitność takich filmów polega jednak nie tylko na tego rodzaju złożoności, ale na wieloznaczności ich obrazów, atmosfery, niezwykłych finałów, zwrotów akcji oraz „tajemniczej nieokreśloności”, która zaprasza widza do różnych form asocjacji, a także interpretacji<sup>1</sup>. Filmy takie cechują się tym, że nawet po kilkukrotnym obejrzeniu widz może odkryć nowy, dotychczas niezauważony aspekt, podobnie jak w dobrej książce cechującej się nie tylko wielowarstwowym światem obrazów, ale także tym, że stawia wiele ważnych pytań umożliwiających różne odpowiedzi<sup>2</sup>. Rainer Winter podkreśla, że arcydzieła nie mogą zostać wykreowane przez swoich twórców właśnie jako arcydzieła, bo to publiczność czyni dane dzieło wyjątkowym<sup>3</sup>. W tym sensie filmy kultowe oraz arcydzieła kinematografii stanowią ważny fenomen kultury tworzonej nie tylko przez artystów, ale także „produktywnych widzów”, czyli aktywnych odbiorców, którzy świadomie wchodzą z oglądanym dziełem w interakcję. Krótko mówiąc: film może dopiero stać się arcydziełem, kiedy zyska popularność oraz uznanie, zwłaszcza szeroko pojętej warstwy społecznej intelektualistów<sup>4</sup>. To problem na wskroś socjologiczny, albowiem w takim przypadku film staje się „faktem społecznym” w pełnym tego słowa znaczeniu: osiąga status dzieła *public* *and* *social*, tzn. zyskuje przywilej, aby zostać na nowo „odczytany”, w różnych kontekstach kulturowych i historycznych, jako komentarz do realnych stosunków społecznych. Byłoby więc stosunkowo mało ryzykownym przedsięwzięciem usiłować współcześnie odczytać jako arcydzieła takie filmy, jak *Lowca androidów*, *Obywatel Kane* albo *Persona*. Nieco więcej komplikacji pojawia się w przypadku dzieła filmowego, które będzie przedmiotem niniejszej pracy: *Salò, czyli 120 dni Sodomy* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975) w reżyserii Piera Paolo Pasoliniego.

Skonfiskowany oraz zakazany w wielu krajach ostatni film Pasoliniego stał się niemal synonimem kontrowersji filmowej – niczym klasyk filmów *exploitation*

i *gore*, których twórcy *bynajmniej nie dążą do spełnienia warunków użyteczności intelektualnej i estetycznej*<sup>5</sup>. W wypadku *Salò* trudno nawet mówić o filmie kultowym, gdyż pomimo wywołanych skandali (a może właśnie ze względu na nie) film do dziś nie doczekał się szerokiej dystrybucji. Niestety – osobliwy status tego filmu jako jednego z najbardziej szokujących i przerażających w historii kina niemal w całości przysłonił jego wartość artystyczną i nadal bardzo utrudnia głębszą refleksję nad poruszonymi w nim zagadnieniami. Pasolini chciał przedstawić kluczowe problemy społeczeństwa późnej nowoczesności i paradoksalnie stworzył film, który sam okazał się problemem społecznym. Spróbuję w niniejszym tekście zanalizować oraz zinterpretować współczesne znaczenie filmu *Salò* na tle socjologicznym i filozoficznym. Chciałbym także zaryzykować odpowiedź na nurtujące mnie pytanie, czy ostatni film Pasoliniego zasługuje lub ewentualnie mógłby w niedalekiej przyszłości zasłużyć na miano wyklętego „arcydziela” kinematografii. Teza moja brzmi następująco: ostatni film Pasoliniego wyraża radykalną krytykę współczesnej kondycji społecznej, której wyznacznikiem jest przejście od nowoczesności do ponowoczesności. Jest to film o wielowarstwowym, ale jednocześnie jednostronnym przekazie filozoficzno-socjologicznym, który powinien zmotywować współczesnego widza do refleksji nad fundamentalnymi zmianami we współczesnym życiu społecznym.

### *Salò* – czyli mania kontrowersji?

Piotr Sawicki zauważa, że gdyby *probierzem wartości filmów były wywołane przez nie skandale i kontrowersje, ostatni film Pasoliniego mieściłby się w czołówce światowej*<sup>6</sup>. Podobnie, aczkolwiek w mniej ironicznym tonie, Hanna Książek-Konicka stwierdza, że *jak w całym życiu i twórczości Pasoliniego, tak i tym razem, czyli w przypadku *Salò*, siła jego objawiła się w skali wywołanych kontrowersji*<sup>7</sup>. Ale nawet kontrowersje i skandale wywołane w latach 70., które wiązały się z konfiskatą oraz zakazem wyświetlania filmu w wielu krajach, nie przetrwały próby czasu: oglądane „po latach” dzieło Pasoliniego wydaje się *filmem zwietrzałym i konceptualnie chybnym*, co powoduje, że nawet licznym scenom tortur i psychofizycznej degradacji człowieka współczesny widz przygląda się w sposób obojętny i *bez przekonania*<sup>8</sup>. Sawicki określa *Salò* jako *tendencyjny polityczny pamflet* oraz *amatorski teatrzyk perwersji* i zestawia go w jednym szeregu z żenującymi produkcjami kategorii *nazi exploitation* typu *Elza – Wilczyca z SS (Ilsa, She Wolf of the SS, reż. Don Edmonds, 1975)* oraz *Ostatnia orgia Gestapo (L'Ultima orgia del III Reich, reż. Cesare Canevari, 1977)*<sup>9</sup>.

Trudno się zgodzić z redukcją *Salò* wyłącznie do wywołanych kontrowersji. Jest to zabieg nie tylko krótkowzroczny, ale w pełni odpowiadający krytykowanej przez Pasoliniego kondycji społeczeństwa konsumpcyjnego, które w nawale informacji nie dostrzega już szerszego kontekstu hermeneutycznego. Z drugiej strony trudno się nie zgodzić z samym Pasolinim, który stwierdził, że nigdy nie tworzył swoich filmów w celu schlebienia niskim upodobaniom, lecz zawsze po to, aby pobudzać do myślenia, licząc się z prawdą, z rzeczywistością i uczuciami<sup>10</sup>. Przekonywał, że jego ideałem estetycznym była *szczerłość, siła, statyczność*, zastrzegając, że nie jest to *świat elegancki i nowoczesny*, ponieważ wierzył w *gwałtowność formy, w bezpośredni atak tego, co tworzy istotę idei*<sup>11</sup>. Ale czy drastyczny obraz

*Salò* nie narusza właśnie uczuć widzów w sposób zbyt silny, bezpośredni oraz gwałtowny? W tym kierunku idzie myśl Książek-Konickiej, wedle której Pasolini, mając na celu fundamentalną krytykę realnych stosunków społecznych, paradoksalnie sam *dopuszczał się brutalnej przemocy na zbiorowej wrażliwości i wyobraźni*<sup>12</sup>. Przy dokładniejszym spojrzeniu problem z odbiorem ostatniego filmu Pasoliniego jest dużo bardziej złożony i sięga zdecydowanie głębiej aniżeli rozważania o jego gwałtowności oraz wywołanych kontrowersjach. Kwestią podstawową nie jest bowiem formalny aspekt tego filmu, jego estetyka, lecz jego treść oraz przesłanie – jego *etyka*. *Salò* nie pozwala widzowi zachować żadnej nadziei wobec świata zewnętrznego. Kwestia ta wymaga szerszego omówienia.

Zdaniem Jerzego Kossaka „dominantą intelektualną” twórczości Pasoliniego był jego krytyczny, wręcz negujący stosunek do społeczeństwa opartego na kulturze mieszczańskiej oraz jej aksjologicznych postawach: płaskiej duchowości religijnej, konformizmie oraz unormowanych stosunkach miłosnych<sup>13</sup>. Jednak ten negatywny stosunek wyrażał się różnymi sposobami oraz ze zróżnicowanym natężeniem w całej twórczości artysty. We wczesnych filmach, jak np. *Włóczykij* (*Accattone*, 1961), Pasolini wyrażał swój protest przeciwko społeczeństwu, stosując język „prosty”, bo chciał się zwrócić do *świadomości mas ludowych*<sup>14</sup>. Choć *Włóczykij* stanowi, jak zauważa Enzo Siciliano, *rozpaczą w czystej formie*<sup>15</sup>, to w tym wczesnym okresie twórczość Pasoliniego mimo wszystko nosiła jeszcze znamiona optymizmu w postaci wiary w realne zmiany społeczne. Jednak w latach 60. reżyser radykalnie zerwał ze swoim optymizmem lat 50. Frustrację i pesymizm wyrażał zwróceniem się ku stylistyce alegorycznej, mitycznej. Była to z jego punktu widzenia jedyna możliwość, aby zdystansować się wobec szablonowej, zamkniętej i konsumpcyjnej kultury masowej oraz mieszczańskich form ekspresji artystycznej<sup>16</sup>. W tym okresie Pasolini oznajmił, że nie odda się już żadnej ideologii, gdyż rzeczywistość, „najwyższe dobro”, nie pozwala na to, aby ją uchwycić w słowa<sup>17</sup>. Jednakże i w tym czasie pesymizm Pasoliniego nie był absolutny – w filmie *Teoremat* (*Teorema*, 1968) wyklęta przez kulturę mieszczańską rzeczywistość powraca w postaci milczącej osoby Boga<sup>18</sup>. Z kolei w swojej słynnej „trylogii życia” – składają się na nią *Dekameron* (*Il Decameron*, 1971), *Opowieści kanterberyjskie* (*I racconti di Canterbury*, 1972), *Kwiat tysiąca i jednej nocy* (*Il Fiore delle mille e una notte*, 1974) – Pasolini dał upust swojemu marzeniu, by ująć dzieje ludzkości w sposób „spiralny” oraz stworzyć kulturę, która składałaby się z najwspanialszych treści wszystkich minionych epok cywilizacyjnych<sup>19</sup>. Na tym tle dopiero *Salò* stanowi wyraz całkowitej i nieograniczonej rozpacz Pasoliniego – wyraz poczucia bezpowrotnej utraty rzeczywistości, a więc załamania się ciągłości historycznej, którego efektem było nadejście nihilizmu<sup>20</sup>. *Salò* jest niewątpliwie dziełem nihilistycznym: historia nie tylko przestaje być linearna bądź spiralna, lecz jako taka przestaje istnieć. Aby w sposób jak najbardziej gwałtowny i drastyczny wyrazić ten upadek dziejów ludzkości, Pasolini w swoim ostatnim dziele filmowym powrócił do języka prostego, bezpośredniego – ale już nie w celu nakłaniania mas społecznych do walki z systemem, lecz po to, aby na poziomie czysto indywidualnym wyrazić przeświadczenie o niemożliwości jakościowej zmiany społecznej. Przesłanie to można wyrazić następująco: rozwój nowoczesnych stosunków społecznych wyzwolił element władzy z wszelkich barier moralno-etycznych i w sposób bezpowrotny zamknął dzieje w piekielny krąg uprzedmiotowienia człowieka.

Aby zobrazować to zamknięcie się dziejów ludzkich w piekło, Pasolini na poziomie formalno-strukturalnym podzielił akcję filmową na trzy kręgi piekielne nawiązujące do *Boskiej Komedii* Dantego<sup>21</sup>. Z kolei narrację filmową oparł na powieści *120 dni Sodomy, czyli szkoła libertynizmu* markiza de Sade'a – pisarza, który pod względem zdolności do wywołania skandali górował nawet nad Pasolinim. Niemniej trudno nazwać *Salò* wierną adaptacją powieści Sade'a – książka pełniła raczej rolę modelu myślowego, na którym Pasolini oparł swoją wizję degradacji człowieka w późnej nowoczesności. Akcję przeniósł z XVII do XX wieku, umiejscawiając fabułę w tytułowym *Salò*, północnym mieście Włoch, w którym Benito Mussolini usiłował przedłużyć żywotność reżimu faszystowskiego<sup>22</sup>. W tym to miejscu czterej funkcjonariusze republiki faszystowskiej urządzają sobie w „burżuazyjnie wystylizowanej” willi wielodniowe orgie, tortury i morderstwa. Ich ofiary to uprowadzona grupa nastolatków, dziewcząt i chłopców. Oprócz oprawców oraz ich nastoletnich ofiar w willi znajdują się poniżane córki faszystowskich libertynów, schwytani młodzi mężczyźni zmuszeni do współpracy z oprawcami, uzbrojeni strażnicy, służba oraz cztery byłe kurtyzany. Trzy z nich pełnią funkcję narracyjną, opowiadając różne historie mające na celu rozpalenie perwersyjnej wyobraźni faszystów, natomiast czwarta akompaniuje opowiadaniom na fortepianie<sup>23</sup>. Akcję filmu podzielono według trzech zbiorów narracji byłych kurtyzan, które wyznaczają trzy wspomniane już kręgi piekielne – krąg szaleństwa, krąg ekskrementów oraz krąg krwi<sup>24</sup>. Finał jest, podobnie jak w dziele Markiza, przewidywalny: ofiary zostają poniżone oraz umęczone na śmierć. Jedynym zaskoczeniem jest scena finalna: gdy na dziedzińcu odbywają się ostatnie tortury i egzekucje, dwoje młodych współpracowników zaczyna tańczyć i w sposób niewinny rozmawiać o sprawach błahych i prywatnych, *jak na uczniowskiej zabawie*<sup>25</sup>.

Enzo Siciliano zauważa, że Pasolini był zdolny przekonywać swoją publiczność w sposób „gwałtowny”<sup>26</sup>. Tak było choćby z jego socjalistyczną interpretacją postaci Chrystusa w filmie *Ewangelia wg św. Mateusza (Il Vangelo secondo Matteo)*, 1964), który uzyskał nagrodę od Międzynarodowego Katolickiego Biura Filmowego (OCIC)<sup>27</sup>. W swoim oświadczeniu Biuro stwierdziło, że pomimo swojej niereligijności Pasolini zarówno w doborze tekstów, jak i scen, wykazał się szacunkiem oraz taktem<sup>28</sup>. Podobnie było z innym dziełem Pasoliniego – wspomnianym już *Teorematem*. Choć potępiony przez watykańskie „L'Osservatore Romano”, został on także nagrodzony przez OCIC. To właśnie w tym dziele Pasolini w sposób najbardziej czytelny wyraził swój radykalny sprzeciw wobec kultury mieszczańskiej, która zamieniła niegdysiejszy ideał posiadania na praktykę konsumpcyjną<sup>29</sup>. O ile *Teoremat* wzbudził jak na owe czasy duże kontrowersje ze względu na śmiałe sceny i obrazy nagości, to jednak w przypadku *Salò* Pasolini posunął się, jak można sądzić po reakcjach, zbyt daleko. Koncentrując się – na poziomie estetycznym – niemal wyłącznie na okrucieństwie psychofizycznym, Pasolini pozwolił ukazanej przemocy całkowicie zdominować zarówno narrację, jak i wielowymiarową symbolikę filmu, zagłuszając tym samym jego wartość intelektualną. Już sam wybór powieści *120 dni Sodomy, czyli szkoła libertynizmu* Sade'a zwiastował skandal: przecież każdy czytelnik, jak stwierdził Georges Bataille, *kończy tę książkę chory*<sup>30</sup>. Nie inaczej miało być z filmem Pasoliniego, który zapewne niejednego widza przyprawił o mdłości i uczucie rozgoryczenia. Pytanie skierowane do Markiza można było odtąd zadawać także Pasolinemu:

*jak on śmiał? dlaczego „musiał”?*<sup>31</sup> Nic więc dziwnego, że pokaz filmu wywołał zakłopotanie wśród publiczności, potęgowane jeszcze tym, że sam Pasolini został tuż przed premierą w zagadkowych okolicznościach brutalnie zamordowany.

Kategoryczne odrzucenie filmu przez część widzów ze względu na ukazanie w nim perwersyjnej brutalności jest w pełni zrozumiałe zarówno z psychologicznego, jak i fenomenologicznego punktu widzenia. Samo bowiem okrucieństwo stanowi osobliwą formę przemocy, którą niemiecki filozof Jan Philipp Reemtsma określa mianem „przemocy autotelicznej”<sup>32</sup>, czyli chęci destrukcji „integralności ciała”<sup>33</sup> oraz pastwienie się nad istotą słabszą bądź bezbronną<sup>34</sup>. Reemtsma zwraca uwagę na emocjonalne opory człowieka, aby *w ogóle uznać (...) występowanie przemocy autotelicznej*<sup>35</sup>. Będąc synonimem podłości, okrucieństwo jest poza wyobrażeniem zwykłego człowieka<sup>36</sup>. Jedynym wyjątkiem, jak zauważa Reemtsma, jest idea piekła<sup>37</sup>, albowiem odnosi się do miejsca wyklętego i pozaziemskiego. Jednak piekło stworzone przez Pasoliniego jest osadzone w rzeczywistości, jest piekłem społecznym, fizycznym. Zarówno dla nastoletnich ofiar, jak i dla widza piekłem wydaje się nie tylko estetyka filmu, ale też jego przekaz, który nie dopuszcza żadnej optymistycznej interpretacji rzeczywistości społecznej. O ile jednak okrucieństwo pokazane w filmie jest przemocą autoteliczną oprawców w stosunku do ofiar, o tyle okrucieństwo Pasoliniego w stosunku do widza nie ma już charakteru autotelicznego, lecz instrumentalny. Ukazując okrucieństwo symulowane, Pasolini pragnął zaatakować realne społeczeństwo. Sam Pasolini w udzielonych wywiadach podsunął pomysł, aby interpretować *Salò* jako metaforę społeczeństwa konsumpcyjnego, w której władza w sposób bezpośredni ukazuje swój anarchiczny charakter, uprzedmiotawiający oraz degradujący człowieka<sup>38</sup>.

Już w drugiej połowie lat 60., czyli w okresie realizacji *Teorematu*, Pasolini określał życie społeczne jako podróż przez „piekło” – piekło terroru konsumpcyjnego<sup>39</sup>. Wciąż jednak żywił nadzieję na wyjście z piekła, co w *Teoremacie* było symbolizowane przez przybycie Boga do mieszczańskiej rodziny. Sytuacja ta zmienia sposób myślenia członków tej rodziny, ich odczuwania oraz działania. Jednak w *Salò* Pasolini świadomie przekroczył dotychczasowe granice własnej krytyki społecznej: film stanowi wyraz całkowitej negacji rozwoju kultury zachodniej, formy władzy, roli mediów, przeobrażeń intymności człowieka, a także – co może na pierwszy rzut oka wydawać się paradoksalne – społecznie akceptowanej konsumpcji wirtualnej przemocy oraz pornografii. Jak stwierdza Siciliano: przekraczając granice moralności, Pasolini otworzył dyskusję na temat podstawowych praw ludzkich i obywatelskich<sup>40</sup>.

Reasumując: *Salò* powstał w czasach, gdy rodził się nowy porządek społeczny, porządek oparty na dominacji mediów, na przekazie informacji i jej symulacjach. Symulacje te nie tylko oderwały się od rzeczywistości, ale wytworzyły rzeczywistość alternatywną, która zdominowała rzeczywistość materialną. Świat symulowany zaczął dyktować światu realnemu wzorce egzystencji, wchodząc tym samym w nawet najbardziej osobiste i intymne rejony ludzkiego doświadczenia. Wybierając więc okrutną i perwersyjną twórczość Sade’a jako matrycę własnego filmu, Pasolini dał wyraz owej zbrodni na rzeczywistości: świat stworzony w powieściach Markiza jest w pełni podporządkowany słowu, albowiem autorowi nie chodziło jedynie o to, *by opowiadać, lecz o to, by opowiadać, że się opowiada*<sup>41</sup>. Podobnie film Pasoliniego jest opowiadaniem o opowiadaniu – to narracje byłych kurtyzan

wyznaczają porządek perwersji, tortur i mordów. Ta autoreferencyjna struktura filmu wyraża pogląd Pasoliniego na strukturę życia społecznego: człowiek-konsument doświadcza oraz wytwarza swój własny byt na podstawie treści medialnych, które wyznaczają mu nawet najbardziej intymne pragnienia. Dlatego też zrozumiałe stają się problemy z odbiorem *Salò* przez publiczność: nie chodzi jedynie o poziom okrucieństwa i obrzydliwości poszczególnych scen, ale o to, że społeczeństwo złożone z nieświadomych swego poddaństwa konsumentów nie jest w stanie pojąć przekazu filmu, który tę nieświadomość obnaża.

W dalszej części chciałbym przez analizę oraz interpretację ostatniego filmu Pasoliniego otworzyć dyskusję przez wejście w dialog z samym dziełem. Dyskusja ta nie musi prowadzić do zgody – ale przecież nie na tym polega wartość dyskusowania. Tylko radykalne sposoby zakwestionowania utartych już sposobów myślenia i działania mogą doprowadzić do wzrostu świadomości i wiedzy o tym, w jakich czasach i w jakim społeczeństwie przyszło nam żyć. Czy są one naprawdę tak straszne jak twierdził twórca *Salò*?

### ***Salò* – czyli krytyka kultury**

Wybierając oraz modyfikując treść powieści Markiza tak, aby odpowiadała realiom społeczeństwa XX wieku, Pasolini dobrowolnie wystawił się na zarzut próby wzniesienia skandalu za wszelką cenę. Jednak pomimo negatywnych reakcji, film został rozumiany także (przynajmniej przez część odbiorców) jako radykalne oskarżenie władzy o powodowanie zła społecznego. Ta interpretacja wydawała się spójna z konstatacją samego Pasoliniego, że *Salò* stanowi metaforę kondycji społecznej, w której reifikacja istoty ludzkiej została zrealizowana w całej rozciągłości<sup>42</sup>. Z tego punktu widzenia twórczość Sade'a mogła się Pasolinemu wydawać z wielu przyczyn atrakcyjna pod względem intelektualnym. Można przypuszczać, że podobnie jak twórczość Fryderyka Nietzschego, którego poglądy w wielu kwestiach były dość bliskie myśli Markiza, dzieło Sade'a było dla Pasoliniego negatywnym, ale zarazem wzorcowym odbiciem mieszczańskiego irracjonalizmu<sup>43</sup>. Ujmując to nieco dobitniej: wszystko, czego Pasolini nie mógł znieść w społeczeństwie, znalazł właśnie w twórczości Sade'a. W tym sensie powieść Sade'a *120 dni Sodomy* mogła jedynie służyć Pasolinemu jako negatywny punkt odniesienia.

Aby w pełni pojąć przesłanie ostatniego filmu Pasoliniego, warto sobie uświadomić kontekst historyczny, w którym powstał. Otóż w połowie lat 70. popularna stała się teza filozoficzno-socjologiczna, że kultura zachodnia zbliża się do dziejowego punktu zwrotnego<sup>44</sup> oznaczającego przejście od nowoczesności do ponowoczesności. To czas, kiedy wszystkie tzw. wielkie narracje – ideologie, religie i utopie – tracą moc tworzenia stabilnego oraz jednolitego porządku społecznego<sup>45</sup>. Daniel Bell pisał o końcu *mieszczańskiej koncepcji ludzkiego działania i stosunków społecznych*, co mogłoby – przynajmniej na pierwszy rzut oka – przeczytać przekazowi *Salò* jako krytyce społeczeństwa neokapitalistycznego. Ale teza Bella jest bardziej złożona: twierdził on, że kulturowym *uzasadnieniem kapitalizmu stał się hedonizm, czyli koncepcja życia jako pasma przyjemności*<sup>46</sup>. Zwrot ku ponowoczesności nie wyznacza tym samym końca kultury mieszczańskiej jako takiej, lecz koniec kultury opartej na „transcendentalnej etyce” chrześcijańskiej<sup>47</sup>. Zdaniem Bella nadchodzi – a może już nadeszła, jeśli spojrzymy z punktu widzenia

XXI wieku – era, w której *idee moralne są bezsilnymi abstrakcjami wobec prężnego pragnienia korzyści materialnych*<sup>48</sup>. Jako korzyści materialne nie należy jedynie rozumieć tych finansowych, lecz także doznania fizyczne, cielesne. Chodzi o wyciągnięcie ostatecznych konsekwencji ze „śmierci Boga” (czyli w języku Bella „transcendentalnej etyki”), która już przed patetycznym ogłoszeniem Nietzschego została sformułowana właśnie przez markiza de Sade’a.

W napisach początkowych do filmu *Salò* Pasolini podaje – niezłym badacz w publikacji naukowej – spis literatury filozoficznej, która miała istotny wpływ na jego dzieło. Jedną z tych pozycji jest książka Pierre’a Klossowskiego *Sade mój bliźni*<sup>49</sup>, który interpretował twórczość Sade’a w kategoriach teologicznych<sup>50</sup>. Jego zdaniem w myśli Sade’a odzywa się stary filozoficzny wątek gnostyczny, który prowadzi samego Markiza do rebelii „absolutnej”, czyli buntu przeciwko faktowi bycia „stworzeniem”<sup>51</sup>. Przeświadczenie, że samo istnienie jest czymś wręcz niegodnym, skutkuje tym, że Sade wykreował pesymistyczny obraz człowieka, który usprawiedliwia opisane przez niego okrucieństwa. Klossowski pisze: *Wytrwałość, z jaką Sade przez całe życie badał wyłącznie perwersyjne formy natury ludzkiej, świadczyć będzie o tym, że liczyło się dlań tylko jedno: konieczność nakłonienia człowieka, by ujawnił całe zło, jakie zdolny jest czynić*<sup>52</sup>. Analogicznie sprawa się ma z dziełem Pasoliniego: usiłuje on zobrazować całe zło, które tkwi w społeczeństwie opartym na terrorze konsumpcji. O ile u Markiza człowiek oświecony powinien spojrzeć na siebie jak na przypadek *zniewolonej duszy, która zrzuca pęta*<sup>53</sup> stworzenia, o tyle Pasolini pragnie człowieka żyjącego w późnej nowoczesności nakłonić do tego, aby spojrzął na siebie jako na zniewolonego konsumenta o d p a d ó w cywilizacyjnych.

W tym miejscu nie sposób nie wspomnieć o głośnej w latach 60. i 70. teorii kultury Theodora W. Adorno oraz Maxa Horkheimera<sup>54</sup>. Ich zdaniem media masowe stanowią społeczne narzędzia kontroli, które integrują konsumentów za pomocą manipulacji ich świadomością oraz standaryzacji towarów. Manipulacja ta prowadzi do zaniku wyobraźni oraz niezależnego systemu, co z kolei skutkuje utratą indywidualności przez konsumentów<sup>55</sup>. Aby podkreślić fakt, że kultura tworzona dla mas bynajmniej nie jest ich własnym wytworem, lecz heterogeniczną manipulacją, Adorno i Horkheimer zamienili popularne w pierwszej połowie XX w. pojęcie „kultury masowej” na pojęcie „przemysłu kulturowego”<sup>56</sup>. Standaryzacja kulturowa ukonstytuowała ujednolicony świat społeczny, w którym poddani mogą się cieszyć nieustanną rozrywką<sup>57</sup>. Adorno i Horkheimer ubolewają nad tą kondycją społeczną, jako że uniemożliwia ona stworzenie autentycznej sztuki, która byłaby zdolna na poziomie symbolicznym pokonać i wyjść poza stworzoną przez przemysł kulturowy „pseudo-rzeczywistość”<sup>58</sup>. Ta pseudo-rzeczywistość czyni z człowieka konformistycznego konsumenta – podobnie jak faszyzm i stalinizm realizowały „totalną manipulację” swoich poddanych drogą całkowitego przekłamania rzeczywistości<sup>59</sup>. Analogicznie do „śmierci Boga” dochodzi więc do „śmierci rzeczywistości”, a w jej miejsce wchodzi tzw. hiper-rzeczywistość, w której fikcje medialne wyznaczają realnym stosunkom społecznym normy i wartości.

Warto podkreślić, że Pasolini w kulturze konsumpcyjnej nie widział jedynie systemu zaspokajania wytworzonych przez przemysł kulturowy potrzeb, ale też formę władzy, która u n i c e s t w i ła rzeczywistość, stawiając w jej miejsce alternatywny porządek znaczeń i sensów. Na ten aspekt twórczości Sade’a zwrócił uwagę Roland Barthes w książce *Sade, Fourier, Loyola* (Pasolini także wymienia ją w na-

pisach początkowych): *Nad sadycznym działaniem ciąży wielka idea porządku: każde „rozluźnienie” zostaje natychmiast wyregulowane, a lubieżność jest wprowadzie pozabawiona hamulców, ale nie rygoru*<sup>60</sup>. Ten porządek jest stworzony i poddany słowu – ciało fizyczne jest uległe językowi<sup>61</sup>. Ta myśl Markiza jest także podstawową myślą Pasoliniego, otwierającego *Salò* sceną, w której czterej oprawcy spisują „regulamin” swoich ekscesów. Po ostatnim podpisie oraz zapieczętowaniu, jeden z faszystów stwierdza krótko i stanowczo: *Każda przesada jest dobra*. Tym samym Pasolini w swym ostatnim filmie zaakcentował sprzeciw intelektualny wobec popularnego w latach 60. i 70. pojmowania władzy w kategoriach represji lub wyzysku<sup>62</sup>. Dla Pasoliniego władza stanowiła dyskurs, co może świadczyć o jego intelektualnej bliskości z francuskim myślicielem Michelelem Foucaultem.

Pod pojęciem „dyskursu” Foucault pojmował całą sferę znaków i sensów, które zostają nałożone na rzeczywistość w celu stworzenia jednego świata, tzn. uporządkowanego na poziomie ideowym i pojęciowym<sup>63</sup>. W ten sposób dyskurs staje się władczy, gdyż narzuca rzeczywistości własną strukturę znaczeń, która w społeczeństwie uchodzi za „prawdę”<sup>64</sup>. W roku 1975 – czyli w roku premiery *Salò* – Foucault w słynnej książce *Nadzorować i karać* sformułował tezę, że w nowoczesności techniki dyscyplinarne uwolniły się od poszczególnych instytucji (np. zakonów) i stały się ogólną matrycą dla władzy krążącej w całym społeczeństwie<sup>65</sup>. Anarchiczność władzy dyscyplinarnej polega na tym, że stanowi ona czystą technikę, której nie sposób w społeczeństwie nowoczesnym utożsamiać ani z jakąś konkretną instytucją, ani z konkretnym aparatem państwowym<sup>66</sup>. W *Salò* ta koncepcja władzy dochodzi do głosu przez jednego w oprawców: *My faszyci jesteśmy jedynymi prawdziwymi anarchistami. Tylko władza może zaprowadzić prawdziwą anarchię*. Paradoksalnie więc celem władzy, która sama w swej istocie stanowi siłę anarchiczną, jest całkowita dyscyplina poddanych, aby dzięki temu mogła swobodnie „krążyć”. Pasolini podkreśla ten krążący charakter władzy w scenie, w której nastoletnie ofiary pod groźbą dodatkowej kary indywidualnej zaczynają się nawzajem denuncjować. W ten sposób oprawcy są w stanie opierać władzę na wiedzy, którą uzyskują od swoich poddanych.

Jest jeszcze jeden ważny aspekt problematyki władzy rozumianej jako dyskurs: otóż, jak stwierdza Barthes, *oprócz zbrodni istnieje jeszcze tylko jedna rzecz, którą libertyni posiadają na własność i którą nigdy się nie dzielą: jest to słowo*<sup>67</sup>. Pod koniec filmu oprawcy z okna willi obserwują przez małą lornetkę odbywające się na dziedzińcu tortury i mordy. Ciekawą rolę odgrywa w tej scenie sam widz: zostaje on przez Pasoliniego zmuszony, aby z perspektywy obserwującego przez lornetkę oprawcy przyglądać się okrucieństwu wobec bezbronnej młodzieży. W jednej – z niniejszego punktu widzenia kluczowej – sekwencji tortur młodemu chłopcu zostaje odcięty język, a więc zdolność do mówienia, wyrażania się za pomocą słowa. Jeśli zinterpretujemy lornetkę jako symbol wolnych mediów, z socjologicznego punktu widzenia obraz stanie się bardzo spójny: Pasolini przedstawia media, czyli narzędzie, które miało obywatelom służyć do wolnej ekspresji poglądów i krytycznego stosunku do działalności władzy, jako obiekt skierowany przeciwko samemu obywatelom. Taka interpretacja byłaby zgodna z myślą Barthes’a, jako że odcięcie poddanego od *wszelkiego udziału w mowie jest okaleczeniem o wiele istotniejszym niż okaleczenie ciała*<sup>68</sup>. Pasolini takiego rozróżnienia nie proponuje, lecz łączy zarówno fizyczne, jak i psychiczne okaleczenie w jeden integralny



obraz społeczno-kulturowy. Scena tortur, w której oprawcy podglądają przez lornetkę swoje zabójstwa, znów może świadczyć o intelektualnej bliskości filmu Pasoliniego i wspomnianej książki Foucaulta. Foucault opisuje władzę jako instytucję dyscyplinarną o charakterze „panoptycznym”. Nie jest to władza w i d o c z n a, ale raczej w s z e c h w i d z ą c a – jej siła polega bowiem na tym, że nie jest przez swoich poddanych dostrzegana.

Obraz odebrania młodej ofierze mowy ma jeszcze jedno, zazwyczaj niedostrzegane, trzecie dno. Zwykło się twierdzić, że Pasolini w *Salò* jedynie krytykuje *skrajnie odrażających* katów-faszystów<sup>69</sup>. I podobnie jak w twórczości Sade’a oprawcy należą do elity społecznej (książe, biskup, prezydent), a ich ofiary do „proletariatu”<sup>70</sup>. Zapomina się jednak przy tym o krytycznym stosunku Pasoliniego do młodzieży, której – szczególnie w *Salò* – nie szczędzi dezaprobaty. W jednym z wywiadów, krótko przed tragiczną śmiercią, został zapytany o to, w jaki sposób przesłanie filmu mogłoby zostać rozumiane przez młodych widzów. Pasolini przewidział, że młodzi nie będą rozumieli jego dzieła, ponieważ żyją w świecie wartości, które nie mają niczego wspólnego z wartościami dawnymi, do których on sam się odwołuje<sup>71</sup>. Pasolini już pod koniec lat 60. oskarżał młodzież rewolucjonizującą, że jej bunt stanowi jedynie marną i symulowaną rewoltę, wpisującą się w logikę panującego systemu społecznego – systemu, który zamiast zwalczać bunt, woli go unieszkodliwiać tym, że integruje jego symbole we własny porządek instytucjonalny<sup>72</sup>. W *Salò* Pasolini jeszcze wyostreza swój krytyczny stosunek do młodzieży. Chciałbym tę krytykę przedstawić, opierając się na strukturze narracyjnej filmu.

W pierwszych minutach filmu oglądamy polowanie faszystów: schwytani zostają chłopcy, którzy nie mają być ofiarami, lecz współpracownikami oprawców. Szczególną uwagę warto poświęcić postaciom, w które wcielają się Claudio Troccoli oraz Ezio Manni. Współpracownik grany przez Trocollego od początku jest przedstawiony jako bezwzględny i obojętny: kiedy strażnicy wyprowadzają go z domu rodzinnego, odsyła troskliwą, biegnącą za nim z szalikiem matkę chłodnym: „Odejdź!”. Kiedy zaś spotyka córki czterech oprawców (które także zostaną poniżone, choć nie zamordowane), pluje jednej z nich w twarz. W końcowych scenach filmu wraz z innym współpracownikiem gwałci jedną z ofiar, która zaraz potem zostaje powieszona. To właśnie oni będą na końcu filmu tańczyć. Trudno się zgodzić z myślą Książek-Konickiej, że ostatnia scena z tańczącymi chłopcami-współpracownikami mogłaby symbolizować *odradzającą się (...) niewinność, która jest jedyną nadzieją świata*<sup>73</sup>. Jest raczej odwrotnie: scena ta symbolizuje upadek ostatnich nadziei Pasoliniego. Współpracownik grany przez Ezio Manniego wydaje się być przeciwieństwem postaci kreowanej przez Trocollego: kiedy strażnicy wyprowadzają go z domu, w czuły sposób żegna się z okolicznymi dziećmi. Różnicę między nimi dwoma widać w scenie, w której postać Trocollego poniża młodą kobietę, plując jej w twarz, a postać Manniego przeprasza za poczynania towarzysza słowami: *Niestety, kazano nam*. Ponadto w przeciwieństwie do postaci granej przez Trocollego, która na końcu filmu dobrze się bawi, współpracownik odgrywany przez Manniego zostaje zastrzelony przez czterech oprawców faszystowskich, bo wdał się w romans z jedną ze służących (Ines Pellegrini), która także zostaje rozstrzelana. Jest to, jak twierdził sam Pasolini, kulminacyjna scena filmu<sup>74</sup>: przed śmiercią postać Manniego wznosi w górę lewą pięść – symbol protestu i walki. Jednak system okazuje się silniejszy.

Wydaje się, że Pasolini ukazując tę minustrukturę współpracowników systemu, sugeruje, że w społeczeństwie opartym na zniewoleniu tylko młodzież pozbawiona głębszej refleksyjności będzie mogła „tańczyć” do rytmu wyznaczonego przez panujące stosunki społeczne. Wskazuje, że społeczeństwo opierające się na nieustannej zabawie i rozrywce młodych ludzi może funkcjonować tylko w porządku konformizmu, nieczułości oraz niezdolności do krytycznego myślenia. Ponadto taka hedonistyczna postawa wobec życia wydaje się akceptowana przez struktury panującej władzy: *Nie ma to jak oddawać się zabawie*, stwierdza jedna z kurtyzan. Ta część młodzieży, która jest zdolna do empatii oraz gotowa do buntu, zostaje bezwzględnie spacyfikowana, a jej pragnienia unicestwione. Jeśli bowiem jest w społeczeństwie ktoś, kto nie znajduje powodów do zabawy, to kultura konsumpcyjna – w filmie głosem oprawców faszystowskich – dosłownie go do niej zmusi: *Macie wrzeszczeć z radości*, rozkazuje jeden z oprawców przestraszonej młodzieży – *Durnie!* – krzyczy następny, *No już! Śmieście się!*

Nawiązując do kwestii przeobrażeń kulturowych z lat 60. i 70., trzeba oczywiście podkreślić kwestię seksualności, jako że ma ona istotne znaczenie dla interpretacji filmu Pasoliniego. Rewolucja kulturowa owych lat była w dużym stopniu rewolucją seksualną, według Nowej Lewicy podmiotem rewolucyjnym w krajach zachodnich nie była już klasa robotnicza, lecz wyzwolony popęd seksualny. Idea polegała – bardzo skrótowo rzecz ujmując – na tym, żeby walka społeczna osłabiała tradycyjną i patriarchalną etykę seksualną, na której opierał się (przynajmniej zdaniem Nowej Lewicy) instytucjonalny porządek społeczeństwa kapitalistycznego. Także Pasolini wydawał się wielkim zwolennikiem rewolucji seksualnej, o czym świadczą nie tylko jego filmy (*Teoremat*, „trylogia życia”), ale także działalność publicystyczna. Krytykował głośno „seksualny faszyzm” Włochów, którego sam musiał doświadczyć ze względu na swój nieskrywany homoseksualizm <sup>75</sup>. Określano go mianem psychopaty, osoby seksualnie anormalnej, homofila, publiczne zagrożenie <sup>76</sup>, a także jako postać ohydną, obsceniczną i narcystyczną <sup>77</sup>. Nie ulega więc wątpliwości, że i on pragnął daleko idących przeobrażeń zachodniej etyki seksualnej. Czy jednak przeobrażenia te naprawdę się dokonały? Czy rewolucja kulturowa lat 60. i 70. naprawdę umożliwiła nowe, wolne sposoby kształtowania swojego życia erotycznego – szczególnie dla ludzi młodych?

Wydaje się, że w *Salò* Pasolini temu marzeniu jednoznacznie zaprzecza. O ile w czasach tradycyjnych represji seksualność była tajemniczo przeżywaną radością, o tyle współcześnie – czyli po rewolucji kulturowej i seksualnej – erotyka młodzieży stała się według Pasoliniego raczej neurozą. Gwarantowana wolność okazała się bowiem jedynie pozorna – w praktyce zostaje ona przydzielona odgórnie, a nie jest kreowana oddolnie. Zamiast więc przeżywać wolność seksualną, ludzie żyją według standardów, które w imię wolności są im narzucane <sup>78</sup>. W pewnej scenie *Salò* faszystowscy oprawcy organizują „ślub” dwóch ofiar, aby po ceremonii zmusić „nowożeńców” do uprawiania seksu na oczach innych. Przez krótką chwilę może się widzowi wydawać, że dwojgu młodym ludziom udaje się przynajmniej na moment zapomnieć o swoim zniewoleniu i zbliżyć się do siebie w sposób czuły i nieskrępowany. Ale ta chwila wolności zostaje szybko zakłócona i przerwana przez niecierpliwych oprawców, którzy nie mogą tolerować takich nieregularnych przejawów spontaniczności. Rzucają się więc na nastolatków, aby ich zgwałcić, zakłócając tym samym naturalną seksualność młodych, albowiem, jak stwierdza

jeden z oprawców, „ten kwiat” jest tylko i wyłącznie dla nich, czyli dla panujących. W tej scenie Pasolini chyba najdobitniej skrytykował rodzący się w latach 60. i 70. masowy przemysł pornograficzny, choć paradoksalnie to jemu przecież zawsze zarzucano, że kręci pornografię<sup>79</sup>. Co ciekawe, także Sade uchodzi za założyciela nowoczesnej pornografii<sup>80</sup>. To jednak teza problematyczna, zarówno w odniesieniu do Pasoliniego, jak i do Sade’a. Warto bowiem za Barthes’em zaznaczyć, że *Sade (...) przedsięwziął wszystkie środki ostrożności, aby uczynić swą poezję nieznośną*<sup>81</sup>. Również Pasolini przedstawia erotykę narzucaną przez władzę konsumpcyjną jako coś nieznośnego, na wskroś perwersyjnego – ale nie dlatego, że jest to seksualność urozmaicona, lecz dlatego, że za fasadą rzekomej wolności obyczajowej seksualność ta uprzedmiotawia i krępuje człowieka zamiast go wyzwalać.

### Wnioski

Trudno nie zgodzić się ze słowami Serafino Murri, że pomimo iż Pasolini był przenikliwym intelektualistą oraz wybitnym artystą (nie tylko w sferze kinematografii), *nie stworzył on żadnego prawdziwego „arcydzieła”*. *Należałoby raczej stwierdzić, że jego największym dziełem, jego dziedzictwem, jest właśnie owa żarząca magma jego pragnienia, by znaleźć dla siebie wyraz*<sup>82</sup>. Ale, jak zaznaczyłem we wstępie za Rainerem Winterem, artysta sam nie tworzy arcydzieła – to publiczność, szczególnie ta intelektualna i refleksyjnie zaangażowana, czyni z twórczości artysty arcydzieło<sup>83</sup>. Dopiero (inter)aktywny odbiór i wielopoziomowe odczytanie filmu może otworzyć nowe drogi poznania i rozumienia artysty. Zapytajmy więc, co z twórczości Pasoliniego pozostaje aktualne, mając szczególnie na uwadze jego ostatni film *Salò*?

Najkrócej rzecz ujmując – wszystko. Pomimo że od śmierci Pasoliniego minęło już kilka dekad, jego ataki na współczesne społeczeństwo *pozostają w mocy*<sup>84</sup>. Pasolini nie skrytykował w *Salò* faszyzmu w klasycznym rozumieniu tego pojęcia. „Stary faszyzm” został bowiem przeistoczony w „nowy faszyzm”, który opierając się na *amerykańskim pragmatyzmie*, polega na kulturowej reorganizacji społeczeństwa za pośrednictwem *totalitarnej homogenizacji świata*<sup>85</sup>. Pasolini był jednym z najbardziej zaangażowanych krytyków tego, co sam określił mianem „*pohistorii*” (*dopostoria*), a co bardziej przychylnie nastawieni filozofowie (...) nazywają „*ponowoczesnością*”<sup>86</sup>. Był przekonany, że wbrew patetycznym głoszonym ideom pluralizmu i różnorodności owe czasy cechuje rozpad społeczeństwa intersubiektywnego oraz powstanie kultury, w której jednostka ma za zadanie być *menedżerem samego siebie* oraz prowadzić życie pozbawione *wartości, utopijnego myślenia, emocji i sensu*<sup>87</sup>. Jest to oczywiście pogląd bardzo jednostronny i radykalny. Czy Pasolini uległ podobnemu złudzeniu co Adorno i Horkheimer, którzy nie dostrzegali ambivalencji rozwijającego się świata medialnego, zarzucając współczesnej kulturze, że jedynie manipuluje widzom?<sup>88</sup> Ale czy ta sama kultura medialna nie otwiera także nowych możliwości krytyki społecznej oraz nowych sposobów artystycznego wyrazu nonkonformizmu, czego dowodem może być właśnie twórczość Pasoliniego?

Nie sposób tego rozstrzygnąć w sposób jednoznaczny. Jednak trudno odmówić Pasolinemu konsekwencji, albowiem pozostał do końca bezkompromisowy. Będąc przekonany, że żyjemy w świecie „*znieczulicy sumienia*”, „*powolnej, ogólnej atrofii krytycznej myśli*” oraz niechęci do politycznego zaangażowania<sup>89</sup>, był gotów

krytykować wszystko i wszystkich, gwarantując sobie tym samym status niepokromionego indywidualisty. W *Salò* Pasolini nie oszczędza nikogo – chyba nawet siebie samego. Albowiem nikt nie może czuć się bezpieczny przed oskarżeniem płynącym z ekranu, gdyż wszyscy tak bądź inaczej uczestniczymy w figurze społecznej naszkicowanej w filmie. Oczywiście nasze czasy chętnie się powstaniami wolnych mediów, społeczeństwa obywatelskiego oraz rozwojem oddolnych inicjatyw społecznych, ale trzeba za Pasolinim zapytać, czy nie są to jedynie mrzonki, które zasłaniają i zakrywają naszą zbiorową niezdolność do rozwiązania fundamentalnych problemów życia społecznego.

Pasolini pojmował kino jako „dyskurs wizualny”, który jest zdolny atakować oraz pokonywać przeszkody stawiane przez porządek kulturowy<sup>90</sup>. Sztuka filmowa mogłaby stanowić narzędzie do przekazywania tych zmarginalizowanych i odmiennych treści, które zazwyczaj bywają wykluczone z pola widzenia i z życia codziennego, czyli uczynić widzialnym to, co zwykle pozostaje zakryte przez ujednoczone standardy kulturowe. Krótko mówiąc, w zmierzeniu się z twórczością Pasoliniego chodzi nie tyle o rozszerzenie, ile o zgłębienie świadomości, tak aby można było wydobyć także te treści ukryte. Ale również tutaj krytyka Pasoliniego jest obosieczna: Foucault zauważył, że od lat 70. społeczeństwo stało się b a r d z i e j otwarte na dyskursy i formy wiedzy, które dotychczas były wykluczane<sup>91</sup>. Czy sama popularność Pasoliniego nie świadczy o tym, że społeczeństwo przez niego krytykowane wcale nie jest aż tak ujednoczone przez kulturę konsumpcyjną, jak mu się wydawało?

Pomimo że Pasolini często krytykował różne ugrupowania społeczne oraz jednostki, doskonale zdawał sobie sprawę z tego, że istota poruszanej przez niego problematyki społeczno-kulturowej nie leży w samych ludziach jako podmiotach, lecz w uprzedmiotawiającej funkcji języka<sup>92</sup>. Dyskurs jest zawsze władczy, ponieważ wyznacza zarówno pole jak i granice możliwego życia w postaci norm, wartości i obyczajów społecznych. Aby więc móc z bezpiecznej pozycji skrytykować system oparty na dowolnym porządku semantycznym i normatywnym, Pasolini w swojej twórczości filmowej uporczywie próbował wyjść poza granice języka, czyli w świat niewypowiadalny. Dlatego w jego filmach głównym bohaterem wydaje się „prawda”: w *Teoremacie* rzeczywistość przemawia przez milczącą osobę Boga<sup>93</sup>; w „trylogii życia” prawdę głosi spontaniczna zmysłowość bohaterów, która nie mieści się w żadnym jednolitym oraz obiektywizującym dyskursie<sup>94</sup>; w *Salò* w końcu niewerbalna prawda przemawia w postaci ofiar, które zostają unicestwione przez „regulamin” okrucieństwa. Problem w odbiorze *Salò* w porównaniu z innymi filmami Pasoliniego polega na tym, że widz nie znajduje w nim żadnego sojusznika lub ideowego punktu odniesienia, który wskazałby drogę poza dyskursywny „regulamin” zbrodni. Dlatego w tym przypadku dobrą radą dla widza mogłoby być słynne pouczenie Ludwiga Wittgensteina: *nie myśl, tylko patrz!*<sup>95</sup> Co widzimy, kiedy weźmiemy w nawias wszystkie dotychczasowe dyskursy, aby otworzyć się na dyskurs wizualny *Salò*?

Otóż, jak już zaznaczyłem, Pasolini w swoim ostatnim filmie zamyka widzowi wszelkie szlaki poszukiwania nadziei, tworząc coś w rodzaju pułapki umysłowej, która zamyka myślenie po to, aby pobudzić zarówno wrażliwość, jak i cierpienie. Przykładem tego zamknięcia widza w pułapce dyskursywnych kręgów piekielnych niech będzie wypowiedź jednego z oprawców: *Kiedy widzę, że inni są poniżeni,*

raduję się, mając świadomość, że należę do swojej klasy, a nie jestem członkiem plebsu. I tak jak ludzie nigdy nie będą równi, tak samo nigdy nie zapanuje szczęście. Można z góry założyć, że większość widzów nie zgodzi się z twierdzeniem oprawcy, gdyż wcale nie raduje ich widok niesprawiedliwego świata, w którym nierówności społeczne są nieadekwatne do podziału pracy. Ale jaka jest alternatywa? Kim my, widzowie, jesteśmy w tej strukturze społecznej naszkicowanej przez Pasoliniego? Jeśli szczęśliwym trafem udało nam się nie być ofiarami systemu, to najłatwiej nam będzie spojrzeć na siebie samych jako na współpracowników. Raz jeszcze przypomina się tutaj ostatnia scena filmu, czyli obraz dwojga młodych tańczących współpracowników. Czy nie jesteśmy, jako widzowie, zmuszeni przez Pasoliniego do utożsamienia się właśnie z nimi? Czy nie na tym polega błędna interpretacja tej sceny jako znaku nadziei, że jako współpracownicy systemu nie tylko nie chcemy tej nadziei tracić, ale ponadto rozumiemy postawę młodych ludzi chcących się „wyłączyć”, „zrelaksować” i „zabawić”? A skoro, współpracując oraz tańcząc do rytmu wyznaczonego przez system społeczny, nie czujemy wyrzutów sumienia, to czy Pasolini nie ma racji, że niczym się nie różnimy od tychże współpracowników? Czy nie posłużymy się słowami: *Niestety, kazano nam?* Kazano nam przecież uczestniczyć w systemie opartym na cyklicznej dynamice pracy i konsumpcji jako konstytutywnych faktach życia społecznego – krąg piekielny się zamyka.

Narzuca się jeszcze jedno fundamentalne pytanie: czy my naprawdę stanowimy tak nieszczęśliwe społeczeństwo, jak wskazywałby na to film? Otóż Pasolini bynajmniej nie zaprzecza naszemu subiektywnemu poczuciu szczęścia – raczej pyta o obiektywną jakość tego szczęścia. Bez pardonowo atakował popularną ideę społeczeństwa konsumpcyjnego, która pojmuje szczęście jako *posiadanie części hedonistycznego dobrobytu*<sup>96</sup>. Jest to bowiem szczęście okupione wyzbyciem się indywidualności, aby móc utożsamić się z większością<sup>97</sup>. Zadowolamy się „standardem” oraz byciem istotą wymienną, użyteczną i konformistyczną. Zdaniem Pasoliniego w społeczeństwie konsumpcyjnym konformizm jest absolutny, jako że jest to społeczeństwo „tolerancyjne”. Tolerancja wydaje się nam współcześnie jedną z podstawowych wartości kulturowych, z których nasza cywilizacja jest niezwykle dumna. Ale Pasolini, który przecież sam cierpiał przez brak tolerancji społecznej, nie widział w promowanej przez kulturę konsumpcyjną „tolerancji” niczego innego jak rozszerzenie ujednociającej władzy. Tolerancja to jego zdaniem *wyrafinowana forma wyroku*<sup>98</sup>: podobnie jak oprawcy w *Salò* tolerują wszystkie ekscesy, pod warunkiem że znajdą one potwierdzenie w „regulaminie”, tak również współczesna kultura zezwala, a nawet zachęca do każdej formy „odmienności”, ale tylko tak długo, dopóki ta „odmienność” nie będzie „różna” od samego systemu. Z perspektywy socjologicznej można powiedzieć: współczesny człowiek cechuje się sporą tolerancją w stosunku do innych jednostek, ale tylko pod warunkiem że relacje te będą mu dostarczać określonych wrażeń w postaci „rozrywki” oraz „zabawy”<sup>99</sup>. Krótko mówiąc, iluzja różnorodności i pluralizmu jest z perspektywy *Salò* jedynie fasadą dla totalnego ujednoczenia społecznego i niezdolności jednostki do wyjścia poza „regulamin”, czyli poza wyznaczone przez przemysł kulturowy kategorie społeczne oparte często na płytkiej rozrywce. To wydaje się dziś najsilniejszą i najbardziej współczesną stroną filmu.

Chciałbym zakończyć niniejsze przemyślenia krótką i krytyczną uwagą odnośnie wątpliwego statusu filmu Pasoliniego: czy *Salò* może być uznany za arcydzieło?

Twierdę, że tak – bowiem trudno znaleźć drugi film, który nie tylko krytykuje współczesną kondycję społeczną, lecz z taką precyzją kwestionuje podstawowe problemy współczesnej integracji społecznej. Film Pasoliniego nie tylko atakuje konsumpcję, ale wskazuje, że głównym problemem jest „irracjonalny substrat społeczeństwa”, który uniemożliwia nam wyzwolenie się od uprzedmiotawiającej, anarchicznej oraz dyscyplinarnej władzy. Jako jeden z nielicznych artystów XX wieku, Pasolini zauważył, że właśnie w okresie przejścia od nowoczesności do ponowoczesności ta irracjonalna zasada uwięzienia człowieka w klatce abstrakcyjnych reguł jest szczególnie trudna do uchwycenia, gdyż staje się niewidoczna i dlatego niemożliwa do przełamania. Jego pesymistyczne dzieło sugeruje, że nie ma ucieczki bądź innej możliwości – jedynie śmierć niewinnych może być wyzwoleniem z tego kręgu piekielnego.

Oby przynajmniej w tej kwestii Pasolini się pomylił...

MARKUS LIPOWICZ

<sup>1</sup> Por. R. Winter, *Der produktive Zuschauer. Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozess*, Herbert von Halem Verlag, Köln 2010, s. 141.

<sup>2</sup> Winter rozróżnia sytuacje, kiedy film najpierw zyskuje popularność wśród szerokiej publiczności oraz kiedy film zyskuje także uznanie wśród elit kulturowych, intelektualistów, krytyków filmowych. W pierwszym przypadku film staje się kultowy, w drugim zostaje arcydziełem. Teoretyk zaznacza także, że film kultowy może z upływem czasu zyskać status arcydzieła, ale tylko pod warunkiem, że niezależnie od masowej popularności cechuje go wyjątkowa złożoność intelektualna oraz estetyczna. Przykładem wzorcowym takiego procesu jest *Łowca androidów* (*Blade Runner*, 1982) Ridleya Scotta. Choć początkowo film Scotta nie zyskał uznania wśród krytyków filmowych, to z czasem uznano go za arcydzieło. Przede wszystkim z racji jego wielowymiarowej wartości hermeneutycznej: zauważano, że *Łowca androidów* nie tylko w innowacyjny sposób łączy *science fiction* z elementami filmu *noir* oraz romansu, ale ponadto porusza podstawowe problemy ponowoczesnej teorii kultury. Por. tamże, s. 142-143.

<sup>3</sup> Tamże, s. 141.

<sup>4</sup> Tamże. Może być oczywiście tak, że arcydzieło nigdy wcześniej nie uchodziło za film kultowy i dopiero uznanie elit kulturalnych konstituuje taki status filmu. Nie ma tu niestety miejsca, aby dodatkowo rozwinąć się nad problematyką władzy w postaci „przemocy symbolicznej”, wynikającej z faktu, że

pewne dzieła filmowe zyskały dzięki uznaniu intelektualnych elit społecznych najwyższy status, z którym każdemu człowiekowi – nawet wbrew subiektywnemu gustowi – „wypada” się zgodzić. Owo zagadnienie wymagałoby oddzielnej publikacji.

<sup>5</sup> P. Sawicki, *Odrażające, brudne, złe. 100 filmów gore*, Yohei, Wrocław 2011, s. 9.

<sup>6</sup> Tamże, s. 214.

<sup>7</sup> H. Książek-Konicka, *100 filmów włoskich*, WAI F, Warszawa 1978, s. 161.

<sup>8</sup> P. Sawicki, dz. cyt., 214.

<sup>9</sup> Tamże, s. 215.

<sup>10</sup> J. Kossak, *Kino Pasoliniego*, WAI F, Warszawa 1976, s. 39.

<sup>11</sup> Tamże, s. 66.

<sup>12</sup> H. Książek-Konicka, dz. cyt., 161.

<sup>13</sup> Tamże, s. 35.

<sup>14</sup> Tamże, s. 24; E. Siciliano, *Pasolini. Leben und Werk*, Wilhelm Heyne Verlag, München 1994, s. 395.

<sup>15</sup> Tamże, s. 296.

<sup>16</sup> J. Kossak, dz. cyt., s. 25.

<sup>17</sup> E. Siciliano, dz. cyt., s. 397.

<sup>18</sup> Nasuwa się myśl, by spróbować zinterpretować *Teoremat* za pomocą filozofii Ludwiga Wittgensteina. Mamy tam bowiem do czynienia nie tylko z ideą milczącej świętości, ale także z ideą wprowadzenia w życie nowych form życia jako indywidualnych gier językowych, które wychodzą poza znormalizowany kontekst kulturowy. Wymagałoby to jednak oddzielnej publikacji.

<sup>19</sup> Por. S. Murri, dz. cyt., s. 370. Warto zaznaczyć, że mimo afiliacji marksistowskiej Pasoliniego

- jest to myśl całkowicie niezgodna z myślą samego Marksa, której – moim zdaniem – Pasolini z upływem czasu był coraz mniej wierny.
- <sup>20</sup> E. Siciliano, dz. cyt., s. 444.
- <sup>21</sup> Pasolini był przekonany, że podzielenie fabuły w ten sposób nie było jego inwencją twórczą, lecz że sam de Sade uporządkował swoją książkę *120 dni Sodomy* w oparciu o kręgi piekielne Dantego. Por. *Salò d'hier à aujourd'hui* (reż. Amaury Voslion, 2002).
- <sup>22</sup> H. Książek-Konicka, dz. cyt., s. 160.
- <sup>23</sup> Tamże.
- <sup>24</sup> Porównaj przypis 21.
- <sup>25</sup> H. Książek-Konicka, dz. cyt., s. 161.
- <sup>26</sup> E. Siciliano, dz. cyt., s. 342.
- <sup>27</sup> J. Kossak, dz. cyt., s. 29.
- <sup>28</sup> E. Siciliano, dz. cyt., s. 353.
- <sup>29</sup> Tamże, s. 398.
- <sup>30</sup> G. Bataille, *Literatura a zło. Emily Brontë–Baudelaire–Michelet–Blake–Sade–Proust–Kafka–Genet*, tłum. M. Wodzyńska-Walicka, Oficyna Literacka, Kraków 1992, s. 97.
- <sup>31</sup> Por. tamże, s. 97.
- <sup>32</sup> J. P. Reemtsma, *Zaufanie i przemoc. Esej o szczególnej konstelacji nowoczesności*, tłum. M. Kałużna i in., Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2011, s. 110.
- <sup>33</sup> Tamże.
- <sup>34</sup> M. Zdziechowski, *O okrucieństwie*, Znak, Kraków 1993, s. 8. Tazbir nieco rozszerza definicję okrucieństwa: polega ona na znęcaniu się nad istotą uzależnioną, łącząc tym samym bezlitosność z uczuciem przyjemności po stronie oprawcy. Por. J. Tazbir, *Okrucieństwo w nowożytnej Europie*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 1999, s. 17.
- <sup>35</sup> J. P. Reemtsma, dz. cyt., s. 111.
- <sup>36</sup> Por. tamże, s. 114.
- <sup>37</sup> Tamże, s. 115.
- <sup>38</sup> Por. *Salò d'hier à aujourd'hui*, dz. cyt.
- <sup>39</sup> E. Siciliano, dz. cyt. s. 370.
- <sup>40</sup> Tamże, s. 331.
- <sup>41</sup> Tamże, s. 39-40.
- <sup>42</sup> H. Książek-Konicka, dz. cyt., s. 161.
- <sup>43</sup> E. Siciliano, dz. cyt., s. 383.
- <sup>44</sup> Por. D. Bell, *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*, tłum. S. Amsterdamski, Aletheia, Warszawa 2014, s. 41.
- <sup>45</sup> Por. J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 1997; tenże, *Postmodernizm dla dzieci*, tłum. J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 1998, s. 7-28.
- <sup>46</sup> D. Bell, dz. cyt., s. 57.
- <sup>47</sup> Por. tamże, s. 57; J. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1990, s. 60-61.
- <sup>48</sup> D. Bell, dz. cyt., s. 65.
- <sup>49</sup> P. Klossowski, *Sade mój bliźni*, tłum. B. Banaśiak, K. Matuszewski, Wydawnictwo SPACJA, Fundacja Aletheia, Warszawa 1992.
- <sup>50</sup> Por. L. Lauweart, *Pierre Klossowski reads Sade theologically. Modernity and salvation*, „International Journal of Philosophy and Theology” 2013, t. 74, z. 3, s. 174-182.
- <sup>51</sup> Por. P. Klossowski, dz. cyt., s. 115-116.
- <sup>52</sup> Tamże, s. 71.
- <sup>53</sup> Tamże, s. 115.
- <sup>54</sup> T. W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Fischer, Frankfurt am Main 2006, s. 138-176.
- <sup>55</sup> R. Winter, dz. cyt., 33.
- <sup>56</sup> Tamże, s. 35.
- <sup>57</sup> Nie jest to wizja daleka od tej opisanej w słynnej powieści Aldousa Huxleya *Nowy wsparniany świat*.
- <sup>58</sup> Tamże, s. 37.
- <sup>59</sup> Tamże, s. 40.
- <sup>60</sup> R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, tłum. R. Lis, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 32.
- <sup>61</sup> Tamże, s. 39.
- <sup>62</sup> Por. P. P. Pasolini, *Serce*, w: tenże, *Po ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i kinie*, tłum. A. Mętrak i in., Biblioteka Kwartalnika Kynos, Warszawa 2012, s. 306.
- <sup>63</sup> Por. M. Foucault, *Porządek dyskursu*, tłum. M. Kozłowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.
- <sup>64</sup> Tamże, s. 7.
- <sup>65</sup> Por. M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Fundacja Aletheia, Warszawa 1993, s. 251-252.
- <sup>66</sup> Tamże, s. 259.
- <sup>67</sup> Tamże, s. 35.
- <sup>68</sup> Tamże, s. 36.
- <sup>69</sup> P. Sawicki, dz. cyt., s. 215.
- <sup>70</sup> Por. R. Barthes, dz. cyt., s. 140-141.
- <sup>71</sup> Por. *Pasolini prossimo nostro*, reż. Giuseppe Bertolucci, 2006.
- <sup>72</sup> Sam Pasolini wskazuje na to w swoim artykule „Mowa” włosów. Por. P. P. Pasolini, „Mowa” włosów, w: tenże, dz. cyt., s. 275-282.
- <sup>73</sup> H. Książek-Konicka, dz. cyt., s. 161.
- <sup>74</sup> Por. *Pasolini prossimo nostro*.
- <sup>75</sup> Zdaniem Sicilianego to właśnie publicznie manifestowany homoseksualizm Pasoliniego był głównym powodem licznych wytoczonych mu procesów sądowych. Por. E. Siciliano, dz. cyt., s. 318.
- <sup>76</sup> Tamże, s. 317.
- <sup>77</sup> S. Murri, dz. cyt., s. 365.
- <sup>78</sup> Por. *Pasolini prossimo nostro*.

- <sup>79</sup> Por. J. Kossak, dz. cyt., s. 39.
- <sup>80</sup> S. Flaßpöhler, *Der Wille zur Lust. Pornographie und das moderne Subjekt*, Campus Verlag, Frankfurt – New York 2007, s. 56-61, 82-86.
- <sup>81</sup> R. Barthes, dz. cyt., s. 39.
- <sup>82</sup> S. Murri, dz. cyt., s. 368.
- <sup>83</sup> Wspomniany we wprowadzeniu film *Casablanca* jest tego wybitnym przykładem.
- <sup>84</sup> S. Murri, dz. cyt., s. 373.
- <sup>85</sup> Por. P. P. Pasolini, *Prawdziwy faszyzm, a zatem prawdziwy antyfaszyzm*, w: tenże, dz., cyt., s. 244.
- <sup>86</sup> S. Murri, dz. cyt., s. 376.
- <sup>87</sup> Tamże.
- <sup>88</sup> Por. R. Winter, dz. cyt., s. 42.
- <sup>89</sup> S. Murri, dz. cyt., s. 377.
- <sup>90</sup> Tamże, s. 371.
- <sup>91</sup> M. Foucault, *Trzeba bronić społeczeństwa*, tłum. M. Kowalska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, s. 16-18.
- <sup>92</sup> S. Murri, dz. cyt., s. 386.
- <sup>93</sup> Ściśle rzecz ujmując, Bóg, który gości w domu rodziny mieszczańskiej, zamienia jedno zdanie ze służącą domu, którą ratuje przed próbą samobójczą. Ta służąca zdobywa w trakcie filmu zdolność czynienia cudów.
- <sup>94</sup> Także w tym aspekcie Pasolini był bliski późniejszej myśli Foucaulta. Por. M. Foucault, *Historia seksualności*, tłum. B. Banasiak i in., Czytelnik, Warszawa 1995.
- <sup>95</sup> *Denk nicht, sondern schau!* Por. L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, w: tenże, *Werkausgabe Band 1*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1984, s. 277.
- <sup>96</sup> S. Murri, dz. cyt., s. 384.
- <sup>97</sup> Tamże.
- <sup>98</sup> P. Pasolini za S. Murri, dz. cyt., s. 379.
- <sup>99</sup> Por. R. Funk, *Ich und Wir. Psychoanalyse des postmodernen Menschen*, DTV, München 2005, s. 66.