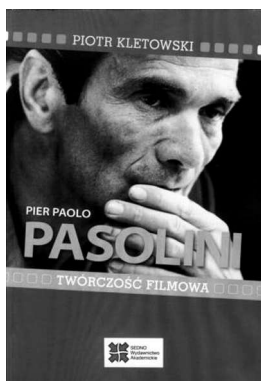


Pasolini – utopie i obsesje



TERESA RUTKOWSKA

2 listopada 2015 r. mija czterdziesta rocznica tragicznej i okrutnej śmierci Piera Paola Pasoliniego. Ten czas skłania do podsumowań i refleksji na temat znaczenia i trwałości spuścizny artystycznej i intelektualnej artysty uważanego za jednego z najwybitniejszych, najbardziej niepokornych przedstawicieli powojennej kultury włoskiej. W 2012 r. ukazał się po polsku zbiór jego pism *Po ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i kinie*¹ z posłowiem Serafina Murri, który te właśnie kwestie uczynił przedmiotem swoich rozważań. Pasolini bywa dość mocno obecny w polskiej myśli filmoznawczej (głównie z uwagi na koncepcję języka filmowego, ale nie tylko), przede wszystkim w publikacjach rozproszonych. Warto też odnotować wydany przed laty wybór jego tekstów o filmie ze wstępem Jerzego Kossaka *Kino Pasoliniego* (1976), pracę zbiorową *Pasoliniego kino śmierci* (1992) i *Cieleśność w dramacie. Teatr Piera Paola Pasoliniego i jego możliwe kontynuacje* (2007) autorstwa Ewy Bal. Jednak to książka Piotra Kletowskiego *Pier Paolo Pasolini. Twórczość filmowa* jest pierwszą na naszym gruncie tak obszerną i poważną monografią reżysera. To było trudne zamierzenie, nie tylko dlatego, że napisano już o nim na świecie sporo książek, także takich, jakie proponują coraz to nowsze perspektywy badawcze, antropologiczne, feministyczne, queerowe czy polityczne. Jednak Kletowski szuka własnej – po części sprawdzonej w pisanej przed kilku laty monografii Stanleya Kubricka². Wybiera formułę chronologicznie skonstruowanej biografii artystycznej, szuka możliwie szerokich powinowactw ideologicznych i kulturowych w procesie ewolucji postawy twórczej, odwołując się do kolejnych filmów. Ich drobiazgowa analiza i interpretacja stanowi rdzeń całego wywodu. Zabieg taki okazuje się zasadny między innymi dlatego, że większość dzieł obu tych twórców – i Kubricka, i Pasoliniego – za sprawą żelaznej kurtyny nie zaistniała na naszych ekranach w tym czasie, gdy powstawały, nie odegrała większej roli w ówczesnych debatach krytycznych, kulturowych i ideologicznych, nie przygotowywała gruntu pod naszą rodzimą rewoltę 1968 r., słowem – słabo się zapisała w polskiej wersji światowej historii kultury.

Filmy te jednak okazywały się – o tyle, o ile można było przyswoić część z nich – świadectwem wolności artystycznej, ale też tchnęły prometejskim duchem. Zwrócił na to przed laty uwagę Andrzej Werner w książce *Dekada filmu*, kiedy pisał o kinie zachodnim tamtego czasu: (...) *katastrofizm zwykle bywa podszyty myśleniem utopijnym; energią, która każe poszukiwać wysp szczęśliwych, jest radykalna krytyka stanu aktualnego. Między tymi dwoma biegunami przebiega prąd zasilający potężne indywidualności twórcze lat sześćdziesiątych. Owe czasy ponurych, katastroficznych wizji współczesnego świata można paradoksalnie nazwać czasami*

wielkiego (może już przedśmiertnego) odrodzenia mitu prometejskiego. Ale jakże różni byli ci Prometeusze. Jedni, ci najbardziej niecierpliwi, skłonni byli paktować choćby z diabłem, by zmienić zienawidzoną rzeczywistość. Inni z rosnącym przygnębieniem oglądając świat dookolny, nie dali się nabrać na zbyt łatwe, ryczałtowe rozwiązania. Może dlatego, że widząc zło wokół, nie ufali ani samym sobie, ani innym prorokom. Ale szukali nadal i w sobie, i w innych nadziei, która rozpaczy powie wreszcie – stop³.

Pasolini był Prometeuszem bezwzględnie zdeterminowanym, który pełnił swą misję do dramatycznego finału, tracąc stopniowo, a w końcu – jak się wydaje – ostatecznie wiarę w jej skuteczność. Kletowski wszelako konstruuje własną narrację wokół dwóch instancji XX-wiecznej kultury europejskiej, które uformowały twórcę: chrześcijaństwa i marksizmu w jego zachodnim, idealistycznym wydaniu. To ujęcie w odniesieniu do Pasoliniego tyleż uzasadnione, ile niepozbawione ryzyka. Wspomniany na początku Murri pisze z pewnym zniecierpliwieniem: *zaleca się dostrzegać w nim mądrego herezjarchę, którego trzeba na salonach czytywać, przytakując mu po cichu. W najlepszym razie ów wizerunek Pasoliniego staje się ikoną-gadżetem, który w supermarketach masowej chrystologii można postawić obok wizerunku Jima Morrisona, Che Guevary czy Kurta Cobaina*⁴. Krytyk jest więc raczej skłonny upatrywać mocy jego przesłania w namiętnej, wyrotowej desperacji wzmocnionej ideologią lewicową, nie całkiem jednak zbieżną z doktryną włoskich komunistów. Nawiązuje przy tym wprost do słynnego eseju reżysera *Passione e ideologia* z 1960 r. Nie unikniemy tu kontrowersji, bowiem problem z jego interpretacją tkwi w niejednoznaczności semantycznej słowa „pasja”, które może być rozumiane i jako namiętność, i jako męczeństwo. Kletowski czyta Pasoliniego uważnie ze świadomością tej ambiwalencji, ale algorytm męczeństwa, cierpienia i ofiary będzie się pojawiał w jego rozważaniach znacznie częściej i zostanie mocniej wyeksponowany, choć rozwija się jak najdalej od supermarketu popkultury. W punkcie wyjścia Pasolini jest jednak dla Kletowskiego przede wszystkim poetą, potem pisarzem i dramaturgiem, naznaczonym – z uwagi na skomplikowane relacje z ojcem i żarliwą miłość do matki – piętnem Freudowskim. Jako jego mentora i duchowego przewodnika wskazuje Antonia Gramsciego, który odpowiedzialnością za stan świadomości warstw upośledzonych społecznie obarczył intelektualistów, a drogą do tej zmiany miała być szeroko pojmowana kultura zakorzeniona w tradycji ludowej. Autorytetem moralnym stanie się też dla młodego Pasoliniego Camus z jego ideą rozpaczy i absurdu jako nieodzownymi elementami świadomości egzystencjalnej, które mają się stać zarzewiem buntu. W kwestii poglądów na sztukę i system etyczny ważne okazało się też zetknięcie z teatrem okrucieństwa Antonina Artauda i pisarstwem Gerarda Geneta. To w poezji (zwłaszcza w tomiku *Słownik Kościoła katolickiego*, w którym artysta utożsamia się z ludowym Chrystusem cierpiącym na krzyżu), a jeszcze mocniej w prozie Pasoliniego, szczególnie w *Chłopcach z marginesu* (1953) i *Życiu gwałtownym* (1955) – o chłopcach z ubogich podmiejskich dzielnic Rzymu próbujących daremnie i na wszelkie sposoby walczyć z przypisanym im beznadziejnym losem, Kletowski dostrzega istotny klucz do rozumienia przede wszystkim jego pierwszych filmów, *Włóczykija*, *Mammy Romy* i *Twarogu*. Zwraca zresztą uwagę, że cała twórczość Pasoliniego ma głębokie podłoże literackie.

Skonstruowana przez niego filmowa biografia reżysera jest podporządkowana wstępnemu, a wspomnianemu wyżej założeniu interpretacyjnemu i zostaje podzie-

lona na dwa etapy (a zarazem rozdziały główne): *Il cinema popolare 1961-1967* (z podtytułem „Raj” – grupujące filmy realizowane z myślą o szerokiej, także mniej wykształconej widowni) oraz *Il cinema impopolare 1967-1964* (z podziałem na „Czyściec” i „Piekło”). Takie tytuły segmentów sytuują tę twórczość zarówno w kontekście literackim (*Boskiej komedii* Dantego – ludowi bohaterowie Pasoliniego, jak choćby Accattone i Mamma Roma z synem, przebywają według Kletowskiego podobny szlak), jak i religijnym czy wręcz sakralnym. Kolejne filmy zebrane w podrozdziale *Ewangelia według Piera Paola* – od *Wściekłości*, przez *Zgromadzenie miłosne*, *Notatki z podróży do Palestyny*, *Ewangelię wg św. Mateusza*, *Ptaki i ptaszyska*, po *Ziemię widzianą z Księżycy* i *Czym są chmury* – są interpretowane zdecydowanie w perspektywie chrześcijańsko-pasyjnej z zastrzeżeniem odnoszącym się do całości dzieła Pasoliniego, który posługuje się dość przewrotnym paradoksem, kiedy pisze: *Ateizm komunistyczny jest, w swej istocie, głęboko religijnym uczuciem, przeciwstawnym cynizmowi kapitalizmu. W jego początkach odnaleźć można pewnego rodzaju idealizm, rozpacz, psychologiczną przemoc, wolę zdobycia władzy i przede wszystkim wiarę, która jest elementem w jakiejś mierze religii* (s. 162). Ze świadomością, że stąpamy tu po nieco śliskim gruncie, Kletowski dodaje od siebie: *Z pewnością wizja Pasoliniego jest w pewnym stopniu słuszna, ale ideowy amalgamat chrześcijańsko-marksistowski, który stworzył, jest przede wszystkim poetycką wizją, niebiorącą pod uwagę istotnych różnic między chrześcijaństwem, opartym na wierze w istnienie bytu absolutnego oraz w Chrystusa – Syna Bożego i jego dzieło zbawienia (w tej perspektywie czynienie zła przez kogoś obdarzonego świadomością zawsze może się wiązać z odkupieniem) a marksizmem, czy też jego praktycznym uogólnieniem, czyli ideologią komunistyczną całkowicie znoszącą metafizyczną instancję Boga* (s. 162). Autor monografii, podążając za Pasolinim, ma więc świadomość pewnych pułapek myślowych, niemniej topos chrystusowy naznaczony głębokim cierpieniem i imperatywem ofiary za uciśnionych ma w jego komentarzach do filmów zasadnicze znaczenie, które kumuluje się i wybucha z całą siłą przy najbardziej kontrowersyjnym i niemal niemożliwym w odbiorze filmie Pasoliniego *Salò, czyli 120 dni Sodomy* – opisanym tu, wraz z *Chlewem* – jako katastroficzny testament artysty.

Wizja przeszłości Pasoliniego, przedburzującej, poprzedzającej kapitalistyczną epokę degradującą wszelkie wartości humanistyczne i niszczącą więzi międzyludzkie, ma oczywiście charakter utopijny (poetycki?) – stąd też powrót do tradycyjnych mitów śródziemnomorskich jako ożywczego źródła kultury między innymi w takich filmach, jak *Król Edyp*, *Medea*, *Zapiski do Orestei afrykańskiej* czy *Mury Sany*. Również tu, a zwłaszcza w *Teoremacie*, Kletowski dostrzega nawiązanie do Nowego Testamentu – ostatecznie jednak jedynym sacrum możliwym do zaakceptowania przez Pasoliniego, ateistę i homoseksualistę, a zarazem źródłem niedającego się ukoić cierpienia okaże się uniwersum doznań fizycznych, świat pokus i cielesnych uniesień. To dlatego ostatni segment rozdziału *Cinema impopolare*, poświęcony „Trylogii życia”, czyli filmom *Dekameron*, *Opowieści kanterberyjskie* i *Kwiat 1001 nocy*, nosi tytuł „Piekło”. Na pierwszy rzut oka sprzecznością może się wydawać to, że filmy ukazujące nieskrępowaną pierwotną zmysłowość, seksualność i hedonizm w rozbuchanej feerii barw, które w dodatku okazały się ogromnym sukcesem kasowym, nasuwają skojarzenie z królestwem ciemności. Kletowski jednak wskazuje tragiczny rys tych fresków historycznych.

Pod ich barwną powierzchnią skrywa się bowiem – jak dowodzi – dramat artysty, dla którego własny homoseksualizm był źródłem cierpienia, poczucia degradacji i wiecznego niezaspokojenia, a więc piekielnej męki. Ów pierwiastek autobiograficzny łączy się w interpretacji Kletowskiego z fundamentalnym autotematyzmem tej fazy twórczej, w której archetyp artysty przetwarzającego życie na sztukę wiedzie ku samospaleniu.

Salò, ostatni film Pasoliniego, siłą rzeczy stał się jego pożegnaniem. Kletowski podejmuje niełatwą i polemiczną próbę osłabienia przejmującego nihilistycznej wymowy dzieła, wskazując na oczyszczający aspekt wstrząsu moralnego. I dodaje: *Akt (samobójczej) śmierci Pasoliniego (z całą pewnością śmierć artysty na plaży w Ostii można traktować jako śmierć sprowokowaną) był zarazem aktem zwycięstwa, zwycięstwa nad samym sobą. (...) Śmierć poety-reżysera stała się punktem jego twórczości, w którym w całej jaskrawości objawiło się coś, co tak naprawdę było jedynym i podstawowym tematem prozy, poezji malarstwa, a przede wszystkim kina Pasoliniego: triumf życia nad śmiercią* (s. 286).

Fundamentalną i niezwykle istotną częścią pracy Kletowskiego są bardzo rozbudowane i wnikliwe przypisy. Ich funkcja – poza poszerzeniem horyzontów odniesień – pozwala tym czytelnikom, którzy podejmą trud zapoznania się z nimi, odnaleźć i ocenić także inne warianty interpretacyjne, czasem zupełnie odmienne od tych proponowanych przez autora. To o tyle istotne, że chrystologiczna dominanta jego refleksji może czasem budzić opory, choć jest też wyrazem spójności koncepcji, która nie zmierza na siłę do uwspółcześnienia Pasoliniego, ale sytuuje go w kontekście procesów kulturowych i politycznych określonego miejsca i czasu, a zakresem problemowym wychodzi poza zwykłą formułę biograficzną.

TERESA RUTKOWSKA

Piotr Kletowski, *Pier Paolo Pasolini. Twórczość filmowa*, Wydawnictwo Akademickie Sedno, Warszawa 2013.

¹ P. P. Pasolini, *Po ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i kinie*, wstęp i wybór M. Werner, Biblioteka Kwartalnika Kronos, Warszawa 2012.

² P. Kletowski, *Filmowa odyseja Stanleya Kubricka*, Ha!art, Kraków 2006.

³ A. Werner, *Dekada filmu*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1997, s. 11.

⁴ S. Murri, *Portret artysty za życia*, w: P. P. Pasolini, *Po ludobójstwie...* dz. cyt., s. 374.