



Ilustracja: Natalia Kulka

Pasolini: faszyzm – konsumpcjonizm – katolicyzm. I poszukiwanie życia

Georg Seeßlen

Abstrakt: Nie da się pisać o twórczości Piera Paola Pasoliniego, nie artykułując przy tym subiektywnego i politycznego stanowiska. Punktem wyjścia autora jest obecność poety i filmowca we Włoszech, gdzie nazwisko Pasolini znaczy o wiele więcej niż nazwisko jakiegokolwiek innego autora. Pasolini reprezentuje ducha buntu w schyłkowym okresie włoskiego cudu gospodarczego, w którym nastąpiła wielka *contaminazione* (Pasolini), wzajemne „skażenie” tego, co wulgarne, i tego, co wzniosłe, kultury biednych przedmieść i dyskursu intelektualistów, starych mitów i nowych omamień. W tej sytuacji teksty i filmy Pasoliniego szukają sposobu, by dzięki „mocy przeszłości” przeciwstawić się grozie nowego faszyzmu w postaci „konsumpcyjnych” rządów rosnącego w siłę drobnomieszczaństwa. Punktami odniesienia są tu radykalny katolicyzm oraz komunizm, który poprzez marksistowską analizę społeczną zmierza do archaicznego komunizmu pierwotnego. Sam Pasolini zawsze postrzegał siebie jako „obcego”, a niemal wszystkie jego filmy (może z wyjątkiem witalistycznej *Trylogii życia*, od której zdystansował się swoim ostatnim i najbardziej radykalnym filmem *Salò*) są próbami wytropienia obcości w tym, co znajome, i swojskości w tym, co obce. Przy tym pisarz i filmowiec nigdy nie oszczędzał siebie, jego filmy to magiczna autobiografia. Inaczej rzecz ujmując, biografia Pasoliniego czyni jego filmy „czytelnymi”, a filmy Pasoliniego czynią „czytelną” wewnętrzną historię Włoch (i do pewnego stopnia całej Europy) lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, tak jak w jego filmach ciała pozwalają czytać idee, a idee – ciała. Teksty o Pierze Paolo Pasolinim mogą dostarczyć wskazówek do tych procesów lektury, nigdy jednak nie zastąpią własnej drogi, meandrowania pomiędzy cielesnością (która „zanieczyszcza” rzeczywistość ulicy historią sztuki) i światem idei (który „zanieczyszcza” mit i religię marksizmem i psychoanalizą).

Wyrażenia kluczowe: katolicyzm, komunizm, konsumpcjonizm

Punkt wyjścia

Gdy Raymond Queneau po latach ponownie przeczytał swoją przedmowę do wydania *Bouvarda i Pecucheta* Flauberta, która (jego zdaniem na szczęście) nigdy nie została opublikowana, zdziwiła go własna naiwność, każąca mu spisywać myśli bez sprawdzania, czy on, Raymond Queneau, rzeczywiście był pierwszym i jedynym, który je pomyślał. Oczywiście było inaczej. Można powiedzieć, że już sam rachunek prawdopodobieństwa kazał przypuszczać, że większość myśli, które przysły do głowy Queneau, można w formie bezpośredniej lub przynajmniej fragmentarycznej odnaleźć w bogatej literaturze przedmiotu i w nowych, opatrzonych komentarzami wydaniach. Co więcej, dla każdej z myśli dotyczących *Bouvarda i Pecucheta* istniała również opinia przeciwstawna lub błyskotliwe dementi.

Cóż więc robić? O Pierze Paolu Pasolinim napisano jeszcze więcej niż o opus magnum Flauberta; istnieją prace, które z bliska przyglądają się poecie, filmowcowi i teoretykowi, ale też teksty pisane z naukowym dystansem, czy jeszcze inne, będące intertekstualnymi nawiązaniem i przyswojeniami. Dzieła Pasoliniego i prace mu poświęcone zajmują zatrażające 1,47 metra bieżącego na moim regale. Oczywiście dochodzą do tego materiały bonusowe, wywiady, komentarze, broszurki załączane do różnych wersji jego filmów zapisanych w zanikającym formacie DVD. Jakim więc sposobem ktokolwiek mógłby powiedzieć o Pierze Paolu Pasolinim, czy choćby tylko o jego stosunku do nazizmu coś, co nie zostało już wcześniej odkryte, wypowiedziane, przedyskutowane, odrzucone lub poddane kanonizacji?

We Włoszech rozmawia się o Pasolinim w każdym barze, na każdym placu i każdej plaży, przy czym nie ma znaczenia, czy powie się coś nowego, czy nie. Najważniejsza jest wspólna podróż do serca włoskości, nieortodoksyjnej lewicowości, magicznego zespelenia głębokiej miłości i przerażającej przemocy. Pasolini JEST Włochami takimi, jakie były one na pewnym etapie wielkiej transformacji, a tym samym JEST Europą na pewnym etapie wielkiej transformacji, JEST historią seksualności i świętości na pewnym etapie transformacji i JEST kinem, które, na chwilę przestając przejmować się przepaścią między ludem a elitą, dokonuje wielkiej *contaminazione*, łącząc wzniosłość i wulgarność (jak mówi Pasolini w wywiadzie z 1962 roku).

Sakralny marksizm, transcendencja i materializm, to, co rewolucyjne, i to, co wieczne – gdy pojawiają się w tekstach, obrazach i filmach Pasoliniego, są pełne sprzeczności. Nie chodzi tu jednakże o dialektyczną syntezę ani w samym dziele, ani poza nim, lecz raczej o nieustanne niepokodzenie i nieprzejednanie. W ten sposób dostęp do krytyki swojego czasu (konsumpcjonizm) i krytyki historii (fasyzm) możliwy jest zawsze tylko w sferze sprzeczności z samym sobą. O czymkolwiek by mówił, Pasolini mówi także o sobie; również fasyzm nie jest czymś, co się „przedstawia” za pomocą odpowiednich czy też przewidzianych do tego środków. Fasyzm jest czymś, co przenika jego samego, jego

biografię, wiedzę, obrazy i język. Zawsze był nauczycielem, ale nigdy nie stał się wychowawcą. Nie szukajmy wypowiedzi, szukajmy ogromnego napięcia, z którego można czerpać wiedzę.

Dlatego wydaje się, że lepiej myśleć z Pasolinim niż o nim, ale i to w zgodzie z jego postawą: „Jeśli ktoś – mówi – kto tworzy wiersze, powieści lub filmy, spotyka się ze współuczestnictwem, tolerancją lub zrozumieniem w społeczeństwie, w którym pracuje, to nie jest autorem. Autor nie może być niczym innym, jak tylko obcym na wrogiej ziemi” (Pasolini, 1979, s. 254). Taki radykalizm jest nam oczywiście daleki; my, krytycy, musimy zdradzać autorów na rzecz społeczeństwa, aby spotkać się ze zrozumieniem, tak to już jest. Ale możemy przynajmniej przyswoić sobie gest obcości i w ten sposób uniknąć współudziału. Krytyczny tekst, którego nikt się nie przestraszył, nie jest krytyką.

Dla zrozumienia filmów Pasoliniego trzeba wziąć pod uwagę śmierć neorealizmu. „Neorealizm był filmowym wyrazem oporu, odkrycia Włoch i wszystkich naszych związanych z tym nadziei na nową formę społeczeństwa” (Pasolini, 2008, s. 4). Neorealizm może być również postrzegany jako humanistyczne i estetyczne odbicie politycznych nadziei, jakie niektórzy wiązali z powstaniem rządu „frontu ludowego”, czyli związku sił lewicowych, demokratycznych i postępowych, lewicy opartej nie na rewolucji, ale na konsensusie. Te nadzieje, będące po części utopią, a po części idyllą, przewidywały dla sztuki właśnie przezwyciężenie obcości, estetykę solidarności i empatii.

Jednak Włochy, czy też Europa, nie stały się humanistyczną, demokratyczną i solidarną wspólnotą, o jakiej marzyły neorealizm, front ludowy i „socjaldemokracja” (kiedy jeszcze zastugiwała na to miano). Nadzieje te wyparowały, z jednej strony w wyniku przesunięcia na prawo rządów i związanej z nimi polityki kulturalnej (w szczególności dotacji dla kina), a z drugiej – z powodu zmiany gustów i preferencji medialnych Włochów (i Europejczyków). Dla Pasoliniego władza establishmentu zawsze polegała na kooperacji drobnomieszczaństwa i Kościoła katolickiego. Tym samym wymieniliśmy trzech wielkich wrogów Piera Paola Pasoliniego, a dokładniej wrogów jego spojrzenia: establishment (powrót dawnych faszystowskich elit w nowych maskach), drobnomieszczaństwo (człowiek bez charakteru i korzeni, który staje się narzędziem karierowiczostwa i konsumpcjonizmu, pozwalając, by napełniły go pustką) oraz Kościół (jawiący mu się raczej jako desakralizujące narzędzie władzy niż strażnik wiary). Jednak już na płaszczyźnie biografii stosunek do tych trzech potęg jest ambiwalentny: w Rzymie Pasolini ma więcej kontaktów z przedstawicielami tego establishmentu, niż życzyłoby sobie tego jego dawni przyjaciele z lewicy (na przykład z czasopisma „Officina”). Drobnomieszczaństwo było właśnie tą klasą, do której należała rodzina Pasoliniego (rozbita przez mniej lub bardziej symbiotyczny związek z matką), z kolei Kościół jako struktura stał w sprzeczności z mitami i obrzędami, ale także z osobami takimi jak papież jego czasów, których Pasolini szanował. W *Ptakach i ptaszyskach* mowa jest o tym, że czas Brechta i Rosselliniego przeminął, a Pasolini doprecyzowuje: skończył się czas wielkich dramatów ideologicznych, Brechtowskiego piętnowania stosunków społecznych i neorealistycznego

potępienia codzienności. Z tego „przeminięcia” trzeba wyprowadzić własny radykalizm. (I już tutaj można zacząć pytać o nasze „przeminięcie”).

Jeśli więc neorealizm, rozumiany jako coś więcej niż jedynie filmowy sposób reprezentacji, zniknął na początku lat sześćdziesiątych (m.in. wkraczając na drogę „różowego neorealizmu”), to zniknęła również ostatnia nadzieja na estetyczną i polityczną jedność. To, że jedność stała się niemożliwa, że została zastąpiona pastiszem i kolażem, wyobcowaniem filmu, nie dotyczyło wyłącznie kina Pasoliniego. Był on natomiast osamotniony w radykalizmie, z jakim zareagował na śmierć neorealizmu, śmierć Włoch opartych na oporze i prawdzie.

Faszyzm (Spojrzenie)

U Pasoliniego faszyzm ukazuje się nam w swojej fizycznej, seksualnej postaci. Jest to tak bardzo skandaliczne i ma tak niewiele wspólnego z „seksualizacją” czy „psychologizacją” obecną u innych twórców filmowych z nurtu *sadiconazista*, dlatego że w teoriach faszyzmu, w których się w dużej mierze zadomowiliśmy, występuje jedynie jako zjawisko marginalne. Wielokrotnie, jak w *Królu Edypie* i *Salò, czyli 120 dni Sodomy*, mit i literatura łączą faszyzm z teraźniejszością, historię z biografią. Faszyzm w tym ujęciu nie *był*, lecz *jest*. Nienawistne spojrzenie ojca na dziecko na początku odczytania *Króla Edypa* przez Pasoliniego nieodwołalnie wpisuje faszyzm w język i ciało. Być może widzenie nie jest początkowo niczym więcej niż przetrwaniem tego morderczego spojrzenia (faszystowskiego) ojca. „Ze światem władców mnie złączył jedynie wiek dziecienny¹” – ten cytat z Osipa Mandelsztama Pasolini umieszcza jako motto swojej ostatniej powieści *Petrolio* [Ropa naftowa]. Ta powieść-esej (dzieło niedokończone i być może niemożliwe do dokończenia, którego czas powstawania Pasolini szacował na siedem lat) jest pod wieloma względami pendant do *Salò*. Również tutaj mechaniczne akty seksualności i przemocy następują jeden po drugim, podobnie jak nazwy niezliczonych filii i firm-przykrywek przemysłu naftowego, jak gdyby ropa i sperma wmieszały się w język, który może zdobyć się jedynie na rozpaczliwy protest: „Staram się stworzyć język, który wtrąci przeciętnego konsumenta, człowieka z ulicy, w kryzys” (Pasolini, 1983, s. 20).

W tym ujęciu faszyzm przekształca się z fenomenu przeznaczanego do kontemplowania w doświadczenie, z którym trzeba się zmierzyć. Jest to niezwykle odważne i nie raz naraziło Pasoliniego na krytykę (nie zawsze nieuzasadnioną) ze strony tradycyjnego antyfaszyzmu. Od *Króla Edypa* przez *Chlew* po *Salò* ciągnie się łańcuch obrazów, w których faszyzm znajduje swoje dosłowne (a raczej obrazowe) ucieleśnienie. Ostatecznym punktem zwrotnym (po witalistycznej *Trylogii życia*) jest zrównanie seksualności i władzy, wcześniej uważanych za sprzeczne (na przykład przez lewicowo-liberalne

1 Cytat z Mandelsztama w przekładzie Andrzeja Drawicza (przyp. tłum.).

mieszczanństwo, z którym Pasolini wielokrotnie się ścierał). Niemożliwa powieść i niemożliwy film, w którym raz po raz pojawia się myśl, że życie można zrozumieć dopiero po śmierci. Faszyzm w twórczości Piera Paola Pasoliniego, podobnie jak jego mityczni bohaterowie, związany jest z czymś przedhistorycznym, przedpsychologicznym i przedracjonalnym. Władza polityczna, militarna i ekonomiczna jest jedynie tym, co te siły legitymizuje (jak straszliwy kwartet księcia, bankiera, sędziego i biskupa w *Salò*). W mieszczaństwie czai się faszysta, tak jak w faszyście mieszczańin. „Wyjście” z *Salò* obiecuje powrót do normalności, „jakby nic się nie stało”.

Pasolini, którego entuzjazm filmowy uczynił społecznym nomadem, musiał wielokrotnie współpracować z działaczami partii faszystowskiej, takimi jak Frizzi, były faszysta z republiki *Salò*. Pisząc o nim w relacji ze swojej pracy określa go jako „nawet dość sympatycznego”. „Moralne tchórzostwo – źródło i ostoja faszyzmu” (Pasolini, 1986b, s. 24) trwa we (włoskim) drobnomieszczanństwie za sprawą konsumpcjonizmu, nieustannie wytwarzającego nowe pola faszyzacji. Pasolini przeciwstawia się triadzie establishmentu, drobnomieszczanństwa i Kościoła, która jest czymś więcej niż władzą – być może nawet „losem” z antycznej tragedii. Na początku *Króla Edypa* pojawia się pełne lęku i nienawiści spojrzenie ojca na syna, który zamierza odebrać mu miłość kobiety, a na końcu – rozpaczliwe pytanie ślepego wieszczka w wielkim współczesnym mieście: „Czy przyszłość jest od początku przesądzona? Czy nie możemy stawić oporu, czy musimy godzić się na wszystko?” Jest to pytanie, od którego wszystko się zaczyna i na którym wszystko się kończy. Już przez te dwa ujęcia na początku i końcu *Króla Edypa* Pasolini stałby się nieśmiertelny nie tylko jako twórca filmowy, ale także jako polityczno-psychologiczny filozof.

Konsumpcjonizm

Na zdziczałych przedmieściach Rzymu ludzie tacy jak ci z *Mamma Roma* starają się „wspiąć” do najniższego segmentu drobnomieszczanństwa; stragan z warzywami to pomysł byłej dziwki, bo ona jeszcze nie rozumiała, że kapitalizm też jest tylko formą przemocy. Jednak w przeciwieństwie do ludzi z *Włóczykija* ona ma drobnomieszczanśkie ideały („dom, praca, dbanie o pozory, radio, chodzenie na mszę co niedzielę”), o których istnieniu inni nawet nie wiedzą. Tamtejszy subproletariat żyje w takim samym wyobcowaniu jak autor, a jego bliskość z tym światem nie jest natury moralnej. To właśnie w tej idei przemieszczania się – ze wsi do miasta, z biednego Południa na bogatą Północ, z Trzeciego do nie całkiem Pierwszego Świata – Pasolini widział nadzieję, przynajmniej przez pewien czas. Widział ją jednak nawet w Indiach (w teatrze, na lepszych placach), „klasę mieszczańską, która na razie z daleka – przygotowuje się do zajęcia miejsc po obalonych maharadzach” (Pasolini, 1986a, s. 77). Tak więc „konsumpcjonizm” można rozłożyć na trzy zasadnicze manifestacje: zrównanie drobnomieszczanństwa z establishmentem,

zachowanie faszystowskiego rdzenia („jakby nic się nie stało”), tworzenie pozorów (to właśnie temu, a nie przyjemności służy konsumpcja).

Krytyka konsumpcjonizmu à la Pasolini nie jest więc powierzchowną krytyką nieco nieracjonalnych czy niemoralnych zachowań, jakie do dziś towarzyszą powojennej historii europejskiego drobnomieszczaństwa, lecz krytyką samej mieszczańskości. „Konsumpcjonizm” jest tylko zewnętrznym płaszczem, chciwością, łączącą drobnomieszczaństwo z establishmentem. Sedno jest o wiele straszniejsze: utrata życia. Faszyzm, drobnomieszczaństwo i Kościół łączy to, co psychoanaliza i marksizm nazywają „fetyszem” (w tym również ciało traktowane jako rzecz), a ruch tutaj można by za Freudem uznać za „popęd śmierci”. W tym połączeniu, podobnie jak u „sadystów” z filmów Pasoliniego, Super-Życie zawsze polega na Czynieniu Śmierci. Śmierć sprawuje władzę nad życiem, z czego wyłania się pochodna transcendentalna i polityczna.

Podczas kręcenia zbiorowego filmu *RoGoPaG z Twarogiem* Pasoliniego (który z powodu swej religijnej heretyckości szybko stał się powodem doniesień do prokuratury) wśród reżyserów dyskutowano o wydanej właśnie i robiącej wówczas furorę książce Vance’a Packarda *The Hidden Persuaders* (1957) opowiadającej o grze reklamy z podświadomością, a nawet o niedostrzegalnej reklamie „podprogowej”. Być może Pasolini również był trochę zafascynowany spiskowym charakterem tej wczesnej krytyki potęgi marketingu (w tym pogłoskami o „niewidzialnej” reklamie podprogowej, która okazała się później wymysłem żadnego rozgłosu karierowicza z branży), jednak nigdy nie zatrzymywał się na powierzchni zjawisk. Konsumpcjonizm nie był dla niego błędem, lecz istotą drobnomieszczaństwa, klasy, która musi dojść do kanibalizmu, ale nie tego czystego kanibalizmu „barbarzyńcy” z *Chlewu*, lecz do kanibalizmu pośredniego, seksualnego, prowadzącego od *Chlewu* do *Salò*.

A dzisiaj? Triada losu autora jako „obcego” pozostała mniej więcej ta sama, tu i ówdzie w tak zaostrej formie, że wydaje się, iż siedzimy w filmie Pasoliniego. Zwiększyła się obsceniczność establishmentu. Władza Kościołów jest bardziej zróżnicowana w zależności od regionu i pokolenia, jednak w ostatecznym rozrachunku siła fundamentalizmu wzrosła. A drobnomieszczaństwo, w swoich różnych odmianach od lewicowego liberalizmu po faszystowską reakcję, zyskało na znaczeniu, nawet jeśli znalazło się w stanie nieustającej „postkonsumpcjonistycznej” walki o przetrwanie.

Poczucie istnienia nadrzędnej władzy (*Übermacht*), które zawsze towarzyszyło Pasolinemu (mimo jego publicznej pozycji i wpływowych przyjaciół), jest obecnie zjawiskiem znanym radykalnej krytyce lepiej niż kiedykolwiek wcześniej. Dziś, podobnie jak i dawniej, triada władzy rekrutuje swoich zabójców z kręgów, które wyobrażano sobie jako siłę przeciwstawną. Rzec można, że Pasolini został zabity przez *włóczykiów* (*Accattone*).

Mit i człowiek nie-mieszczański

Istotne jest to, żeby znaleźć krajobraz odpowiadający obrazowaniu mitu. *Król Edyp* na pustyni w Maroku, Jezus w jaskiniach Sassi w Materze. Medea to siła przeszłości i mitu, a Jazon przeciwstawia się jej jako duch racjonalny i pragmatyczny, który „zatracił wyczuwanie metafizyki” i „stał się tępym technikiem o dążeniach ukierunkowanych wyłącznie na sukces” (Pasolini). Tak jakby zawsze stawiano pytanie o to, co było przedtem: Bernardo Bertolucci charakteryzuje *włóczykija* jako „bohatera przedpsychologicznego, przedhistorycznego, przeddialektycznego, przedpolitycznego” (Pasolini, 1986b, s. 29) i nie boi się nazywać Pasoliniego „prorokiem”. Również w *Chlewie* oglądamy człowieka przed historią i przed koncepcją (mieszczańskiego) podmiotu, a w *Ptakach i ptaszyskach* widzimy biednego Totò dosłownie zrastającego się z florą w swoim (absurdalnym) franciszkańskim wysiłku głoszenia kazań wróblom. Ma on jednak wielką intuicję, że wróble (w przeciwieństwie do ideologicznych kruków) mówią nie dziobem, lecz ruchem. Pytanie Pasoliniego o człowieka sięga tak głęboko, że przekracza nawet granice antropologii. Co było przed człowiekiem zdefiniowanym jako taki przez mieszczanina? A co z tym, który przekracza tę granicę w drugą stronę, jak postacie *Teorematu*, *Chlewu* czy *Salò*? Wielki akt oporu polega na dostrzeżeniu (właśnie „proroczo”), że człowiek i mieszczanin nie są identyczni. Co więcej, człowiek poza mieszczańskością jest przerażający, musi pozostać obcy, wymyka się zrozumieniu. Działanie rodzi się ze spotkania nie-mieszczanina z mieszczaninem; w postaci Jezusa z *Ewangelii według św. Mateusza* łączą się te dwa aspekty: jeszcze-nie-mieszczanin i już-nie-mieszczanin. Zasadniczo szok bierze się ze spotkania z żywym mitem. A żywe w micie pozostaje to, co niemieszczańskie. Skandalizująca seksualność (która w *Trylogii życia* kpi z porządków i dyskursów) jawi się jako coś zachowanego w człowieku, co opiera się mieszczańskości. Tak naprawdę nie da się jej okiełznać także poprzez konsumpcjonizm, nawet jeśli w najgorszym wypadku sama się faszyzuje. Faszyzm bowiem, jak sądzimy w obrazach Pasoliniego, jest dwojako skuteczny: zarówno jako szczególna forma mieszczańskości, jak i jako straszliwa forma odejścia od mieszczaństwa. (Dlatego z faszyzmem nie można sobie poradzić wyłącznie za pomocą rozumu i moralności).

FASZYZM. BARBRZYŃSTWO (człowiek nie-mieszczański).

MIESZCZAŃSTWO. SEKSUALNOŚĆ.

W tym czworokącie mieszczą się najróżniejsze drogi i relacje. Siły, które je wprawiają w ruch, jawią się jako duchowe, mityczne lub teoretyczne (w sensie kruka, którego można tylko „zeżreć”). W odróżnieniu od neorealizmu czy późniejszego realizmu psychologicznego, w filmach Pasoliniego nie ma nikogo, z kim można by się „utożsamić”, komu można by współczuć lub się go brzydzić. W jego filmach nie pojawiają się „osoby”. Nawet straszne postaci z *Salò* nie są kinowymi czarnymi charakterami, jakich uwielbiamy

nienawidzić. Osobą w dziele Pasoliniego jest sam film. To znaczy, że filmy Pasoliniego to myślące, żyjące systemy. Niczego nie przedstawiają i niczego nie reprezentują (i tu zaczynamy pracować z jego semiotyką rzeczywistości). Filmowe ciało poszukuje samej istoty, która wymyka się zawłaszczeniu przez establishment, drobnomieszczaństwo i organizacje/dyskursy religijne. (Nawet nie ma sensu przypominać, że jest to zadanie niewykonalne. *Ewangelia wg Św. Mateusza* stała się ulubionym filmem Kościołów, *Trylogia życia* odniosła tak wielki sukces kasowy, że zapoczątkowała całą serię konsumpcjonistycznych sex-filmów, *Salò*, jako wyjątkowo dosadny przykład „nazisploitation” zmuszony był znosić bardzo złe towarzystwo). Film (czy szerzej – dzieło sztuki) jest refleksem jakiejś transcendencji, a tym samym uświadamia możliwość wyjścia poza dany system władzy. Radykalizm polega na tym, że film (wiersz, powieść itd.) odrzuca mieszczańską konstrukcję (odpowiedzialnego, produktywnego, linearnego biograficznie, konformistycznego) podmiotu. Pytanie, które ledwie ośmielamy się sobie zadać w obliczu projektu wszechogarniającego drobnomieszczaństwa: co dzieje się poza mieszczańską triadą psychiki, języka i perswazji? Zatem: skoro w sztuce istnieje jakaś transcendencja (choć nie w sposób systematyczny, a jedynie skandaliczny), to może istnieje ona również w „rzeczywistości”?

Subproletariat, przedmieszczański, a może i antymieszczański „lud” z przedmieść, który nie dąży do kariery i zysków, bo jego celem jest życie „jako takie”, musiał w marksistowskiej wolcie pojawić się jako możliwy „podmiot rewolucyjny”, jednak nawet on nie był w stanie podtrzymać tego mitu. Komunizm Pasoliniego jest tak samo religijny, jak jego religijność jest marksistowska. W tym celu godzi się nawet na zarzut „populizmu”, choć definiuje ten termin w typowy dla siebie sposób, jako gest „marksisty, który daje ludowi miłość, jaka istniała przed marksizmem lub jaka istnieje częściowo poza nim” (cyt. za: Siciliano, 1980, s. 341). Jednak tak, jak trudne (lub niemożliwe) jest powiązanie marksizmu z religią, tak samo trudne jest jednoczesne umiłowanie „ludu” i uczynienie go podmiotem rewolucyjnym.

Zniszczyć Rzym
A na ruinach
Ułożyć nasienie
Starożytnej historii.
Z papieżem i wszystkimi sakramentami
Pójdą jak Cyganie
Na zachód i północ
Z czerwonymi chorągwiami
Troccy na wietrze.

Tak czytamy w wierszu *Proroctwo* (Kammerer, 2000 – tłum. Justyna Górny).

Subproletariat, jako nośnik starożytnych właściwości człowieka antropologicznego, człowieka cywilizacji religijno-chłopskiej, jest antytezą mieszczaństwa, zatrzważając zmierzającego ku zniszczeniu, ku, by tak rzec, odwróconej palingenezie, która rozpoczęła się wraz z rozprzestrzenianiem się technologii i erą maszyn (Pasolini, 1986b, s. 31).

W ten sposób zbliżamy się być może do filozofii bytu i życia, która jest skierowana przeciwko historii i postępowi, przeciwko wzrostowi i zniszczeniu. Subproletariat nie zna mieszczańskiego, egzystencjalnego strachu, a jedynie ten „prehistoryczny”. Z pewnością można powiedzieć, że subproletariatu Pasoliniego już nie ma i być może nigdy nie było. Nie zmienia to jednak faktu, że istnieje prehistoryczny i przedpsychologiczny, krótko mówiąc, przedmieszczański rodzaj egzystencji człowieka, a niszczycielska siła burżuazji wyraża się właśnie w tym, że przestroniła wszelkie inne życie człowiecze, z wyjątkiem szaleństwa, zbrodni i „obcego”.

Katolicyzm i komunizm

W tej diadzie wszystko dalej rozpada się na dwójki. Z jednej strony komunizm jako polityka i ideologia partyjna, ale także jako metoda rozpoznawania życia i powrotu do stanu przedmieszczańskiego, a z drugiej bodajże jeszcze bardziej zdeintegrowany katolicyzm, którego dwie strony Pasolini starał się ukazać w „teorematycznym” filmie o św. Pawle, istniejącym dwojako: z jednej strony jako święty, kierujący się przeżyciami duchowymi i pogrążony w żarliwej ekstazie, z drugiej jako budowniczy Kościoła, trzeźwy strateg (potępiany przez Pasoliniego równie mocno, jak ten pierwszy kochany). Spojrzenie Pasoliniego, niezrażone „podmiotem”, jest siłą, która rozbija systemy myśli, uczuć, obrazów i władzy na ich części składowe.

Gdzie były granice? W każdym razie dla Pasoliniego nie przebiegały między religią a ideologią. Raczej poprzez jego ciało. Opowiadając o swych wczesnych latach w Rzymie Francesco Leonetti mówił o „archaiczno-chrześcijańskim zachowaniu”, którego jego nowi „wyrafinowani” przyjaciele w żaden sposób nie potrafili zaakceptować: „Marksizm i religia mieszały się w nim nieustannie, aż stały się naprawdę nierozzerwalne” (Pasolini, 1986b, s. 15). Rzecz sięga jednak głębiej; nie chodzi o zwykłe mieszanie, ale o ciągłą transformację, w związku z czym na przykład Franco Fortini w liście do swojego przyjaciela Pasoliniego czynił mu wyrzuty: „Temu Jezusowi/Pierpaolo brakuje najważniejszego momentu chrześcijaństwa, a mianowicie nieuchronności śmierci na krzyżu; sprowadza się on zatem do «humanizmu» i do chrześcijaństwa socjalistycznego, krótko mówiąc do błazeństwa” (Siciliano, 1980, s. 354). Być może Chrystus nie był chrześcijaninem bardziej niż Karol Marks chciał być „marksistą”.

Człowieczeństwo Chrystusa wy pływa z tak silnej siły wewnętrznej, tak silnej wewnętrznej walki, tak nienasyconego głodu wiedzy i jej weryfikacji – i to bez strachu przed skandalem czy sprzecznością – że określenie tego człowieczeństwa epitetem „boskie” sytuuje się już na granicy metaforyczności, a ono samo staje się rzeczywistością idealną (Pasolini, 1986b, s. 73).

Chodzi więc o miłość do ludu, który powstałby dopiero dzięki tej miłości, a jednocześnie o ofiarę, której ów lud się domaga (i której nie można uniknąć tak samo, jak Edyp

nie może uniknąć swojego losu, nie pomimo, ale właśnie dlatego, że jest on wbrew chrześcijańskiemu ujęciu bezsensowny). Mówiąc ogólniej, bardziej „metodycznie”, oznacza to, że Pier Paolo Pasolini wchodzi niejako do wnętrza mitów, by „zachowywać” się w nich jak berserker, jak dziecko w łonie matki, jak malarz w magazynie farb, jak dzikus w sferze spójnych teorii i narracji.

Przeciwko Pasolinemu wytoczono ponad trzydzieści procesów „w imieniu narodu włoskiego”, a jego filmy były wielokrotnie cenzurowane lub zakazywane. Miał wielu wielbicieli, wielu przyjaciół, ale żadnej społecznej całości, która mogłaby lub chciała solidarnie stanąć u jego boku. Mit Pasoliniego głosi, że został on zamordowany przez „całe Włochy”, ale też za przyczyną „całych Włoch” stał się nieśmiertelny. Większość książek poświęconych Pasolinemu opiera się na analogii między jego twórczością a życiem. A motywem przewodnim jest ofiara. Jak gdyby należało go zmusić do rewizji błędu, bo nie spojrzął na Chrystusa od strony ofiary.

Idea widzialności / Widzialność idei, albo Życie

Pasolini szanuje słowo. Wiele z jego filmów polega na wiernym włączaniu tekstów w obraz ruchu, biblijnych słów Jezusa w *Ewangelii wg św. Mateusza*, utworów Sofoklesa (*Król Edyp*) i Eurypidesa (*Medea*), wreszcie de Sade'a w *Salò*. Szanuje też obraz (jego praca z historią sztuki warta byłaby osobnego opracowania). Także pod tym względem wywraca mit (który wedle Rolanda Barthes'a czyni wypowiedzi niejako niewidzialnymi) do góry nogami. Jeśli mit czyni niewidzialnym elementy (sprzeczności), z których się składa, Pasolini (figlarnie w *Ptakach i Ptaszyskach*, ironiczno-metodycznie w *Teoremacie* i poprzez surową dialektykę w *Chlewie*) przywraca to, co widzialne. I choć mit był dla niego punktem wyjścia, tekst i obraz, jako to, co widzialne, stają się niejako nagie (to znaczy: bez ochrony mitu i bez tego, co po nim nastąpiło – mieszczańskiej psychologii).

Jedynie ci, którzy w nic nie wierzą, mogą kochać życie. Tak mówi Pasolini, a my możemy na chwilę to odwrócić: ten, kto kocha życie, nie musi w nic wierzyć. Byłoby się więc w imię miłości do życia („bezinteresownej”) bezpiecznym od pokus ideologii, religii i nacisków społecznych. Rzeczywiście, w tekstach i filmach Pasoliniego wielokrotnie możemy doświadczyć tego momentu życia „absolutnego”, wyzwolonego słowem lub ujęciem kamery od wszelkiego przywiązania do wiary. W bezinteresownym spojrzeniu, które pada jedynie na obcego. Ale ta chwila czystego i absolutnego życia w bezinteresownym spojrzeniu miłości odpowiada ulotnej łasce, nie można jej zatrzymać, nie da się z niej zaczerpnąć idei ani też nie daje życia (w sensie biografii). Wie się tylko (i może na tym polega istota sztuki), że ta chwila *istnieje*.

Trylogia życia była niewątpliwie wielką próbą samowyzwolenia dzięki zmysłowości. Jednak zawsze chodzi też o kontynuację wielkiej mitologii bytu przedmieszczańskiego,

który przeciwstawia się historii mieszczańskiej. W *Kwiecie tysiąca i jednej nocy* również muzyka – nagrania terenowe, które Pasolini sam zarejestrował w Jemenie – jest wyraźną wskazówką, że przywołuje się prehistoryczną witalność. W *Dekameronie* Pasolini staje się malarzem, w *Opowieściach kanterberyjskich* pisarzem Chaucerem, a w *Kwiecie* ostatecznie ulega rozproszeniu jako autor, jakby poprzez to opowiadanie i te obrazy chciał wrócić do „swego” ludu. Niemniej już tutaj chodzi o mechaniczność i powiązanie seksualności z władzą i posiadaniem; pogodne opowieści Boccaccia „naprawdę stają się na ekranie rytuałami wyzysku, zależności i poniżenia” (Sidler, 1972, s. 1177). Ukazując siebie jako malarza, a także jako pisarza (choć tu już znacznie mniej drastycznie), prezentuje się także jako wyzyskiwacz rzeczywistości; tworzenie obrazów jest jednocześnie ratunkiem i unicestwieniem. W końcu zniszczeniu ulega też mit autora. Film *Salò* i powieść *Petrolio* jawią się wtedy również jako tekstury, które niejako wypłuły swojego autora. Autor nie ma już w swoim dziele nic do szukania.

FINE PRIMO TEMPO

(typowe postaci z filmów Pasoliniego)

SECONDO TEMPO

Faszyzm (Obraz)

(Uwaga wstępna: niemożliwy obraz)

Nie może być obrazów faszyzmu. Faszyzm bowiem sam w sobie jest do pewnego stopnia maszyną do tworzenia obrazów. Mamy więc każdy obraz faszyzmu w ramie, która ten obraz uniemożliwia:

„Trywializacja”

„Historyzacja”

Obraz

„Fascynacja”

„Przyzwyczajenie”

Z czego składa się obraz faszyzmu? Elementy bezpośrednie:

Zewnętrzna inscenizacja władzy i przemocy. Mundury, flagi, broń, „ornament masy”, znaki, które „zajmują” wszystko, pochody i inscenizacje z führerem i ludem...

Czyny faszyzmu. Wojna, terror, obozy koncentracyjne, upodlenie ofiar, śmiech sprawców...

Demonologia. „Blond bestia”, sadystyczny esesman, oficerki, pas i broń...

Prawie nic z tego nie pojawia się u Pasoliniego.

Pasolini nie postrzega faszyzmu jako zjawiska masowego (ściśle mówiąc, „masy” w ogóle nie ma w filmach Pasoliniego), nie postrzega go też jako historii. Wielokrotnie zwracano uwagę na nieściśności u Pasoliniego (nie wnioskując z tego o metodzie): jego pierwsza powieść, *Ulicznicy*, rozpoczyna się w upalny lipcowy dzień w Rzymie pod niemiecką okupacją. W rzeczywistości niemiecka okupacja Rzymu trwała od 5 września 1943 do 4 czerwca 1944 roku; lipiec jest więc, obok sierpnia, miesiącem, w którym tej okupacji nie było. We *Włóczykiju* znak krzyża czyniony jest „na wspak”: nie chodzi tu o realizację pewnej formy, lecz o wewnętrzny impuls. Nieostrość historyczna i formalna jest warunkiem możliwości translacji (nawet najbardziej sceptyczni krytycy Pasoliniego pojęli, że jego obrazy historyczne są zawsze jednocześnie obrazami terażniejszości).

Można teraz triadzie opresji

Faszyzm

Kościół katolicki

Konsumpcjonizm
(drobnomieszczaństwo)

przeciwstawić inną:

Lud

(przed państwem, przed Włochami,
przed kapitalizmem)

Komunizm

(po państwie, po Włoszech,
po kapitalizmie)

Religia (mit)

(przed państwem i po nim, przed Włochami
i po nich, przed kapitalizmem i po nim: transcendencja)

Pasolini nazywa przejście do konsumpcjonizmu „rewolucją antropologiczną”. Mieszczanin i człowiek są więc odmiennymi istotami; i cokolwiek by próbowały postacie *Teorematu*, po spotkaniu z obcym (człowiekiem przedmieszczańskim) każda na swój sposób próbuje powrócić do tego stanu, chcąc zrzucić z siebie mieszczańskość jak strój, jak skórę, jak nawyk. Rezultat można uznać albo za wspaniały, albo za komiczny.

Dla Pasoliniego jednym z elementów „ludu” jest z pewnością język. Zwykle mówimy w tym kontekście o „dialekcie”, jednak dla Pasoliniego jest to coś innego niż zabarwienie czy podgatunek języka – to raczej język, z którego włoski dopiero powstanie. Prawdziwe mówienie przed fałszywym językiem. Włoski to język mieszczaństwa i faszyzmu.

Faszyzm ukształtował język, z którego wyrosły nowoczesne, kapitalistyczne, konsumpcjonistyczne Włochy. Jest to również problem europejski: nie tylko we Włoszech, Hiszpanii i oczywiście w Niemczech faszyzm pozostawił po sobie język, sposób mówienia, pojęcia i połączenia. (Zapomnieliśmy zająć się tym ważnym faktem w naszej „kulturze pamięci”). Tak więc filmy Pasoliniego – nie tylko dokumentalne *Zgromadzenie miłosne* – cechuje wielkie piękno mówienia, które jest bliższe pierwotnej muzyce, bliższe ciału, niż pozwalają na to burżuazja, Kościół i państwo. I tu zaczynamy rozumieć, jaka władza wiąże się z ujarzmianiem języka i jaką walką o wyzwolenie musi być praca pisarska.

Pasolini nie tylko pisał w dialekcie friuńskim, swoim własnym, ale także wydawał antologię poezji popularnej w innych dialektach.

Jeśli *Mamma Roma* stoi na progu mieszczańskości (i ponosi tam klęskę), to Totò i Ninetto w *Ptakach i ptaszyskach* stoją na progu świadomości (gdzie spotykają kruka – marksizm, czy może po prostu Piera Paola Pasoliniego) – i ponoszą porażkę. Podobnie jak w *Chlewie* dochodzi tu do aktu kanibalizmu. Totò i Ninetto po prostu zjadają kruka (czy może jednak wronę?) marksizmu. W ten sposób pozbyli się go i jednocześnie wchłonęli. Magiczna odpowiedź na pytanie o to, jak człowiek (dla Pasoliniego te dwie postacie w filmie to po prostu ludzie) odnosi się do (buntowniczej) ideologii. Kruk/wrona jest nauczycielem (Pasolini), którego należy przewyciężyć, by mógł w nas pozostać. Czy moglibyśmy zatem, jak Totò i Ninetto, rozprawić się z marksizmem, z religią, z psychoanalizą w ten sposób, „biorąc je sobie do serca” i czyniąc częścią nas? (Oczywiście to drobnomieszczańscy krytycy filmowi ze złośliwą satysfakcją podkreślali, jak niechlubny koniec spotkał czarnego ptaka marksizmu).

Konsumpcjonizm: *materie prime*

We wszystkich powieściach Pasoliniego „surowce” odgrywają kluczową rolę. W *Ulicznikach* chodzi o żelazo (i beton), w *Petrolio* oczywiście o ropę. Są one tym, co łączy życie burżuazji i ludu. Świat (a zwłaszcza miasta) to jedna wielka kopalnia, pompa, wyzysk.

Ponieważ te sfery, wbrew temu, czego chce włoska konstytucja, nie są tak naprawdę zbudowane na pracy. Przynajmniej nie na takiej pracy, którą obie strony idealizują jako produktywnie przekształcanie surowców i energii w „kulturę”. Kradzież jest o wiele bardziej prawdopodobna. Czy kradzież nie jest motywem przewodnim włoskiego neorealizmu? Zaczyna się w kinie od kradzieży roweru, trwa w *Nocach Cabirii* Felliniego, gdzie biedna Cabiria jest nieustannie okradana z małego majątku, ze swoich marzeń, a w *Cudzie w Mediolanie* jest to kradzież ziemi. Również w *Ulicznikach* historia życia Ricetto zaczyna się od kradzieży pieniędzy, które on i jego kumpel zarobili, oszukując w grze (a dalej jest kradzież butów podczas nocowania w parku).

Materia przepływa przez postacie, które łączą się ze sobą poprzez przedmioty. Trzeba więc rozpatrywać „konsumpcjonizm” na kilku poziomach, z jednej strony – jak mówi Alfredo Bini, producent Pasoliniego – jako „w istocie rezygnację z ideałów”, z drugiej zaś, bardziej bezpośrednio – jako pożeranie i kanibalizację „materii”, rzeczy i energii.

Trzy eksperymenty: *Teoremat* i *Chlew* lub *Salò*, albo *120 dni Sodomy*

Teoremat opowiada o rodzinie mediolańskich przemysłowców, do której pewnego dnia przybywa przystojny nieznajomy, radykalnie zmieniając życie wszystkich. Żegnając się, każdy próbuje – tak jak w arii – wyjaśnić, co znaczył dla niego nieznajomy. (Pasolini, który nie znosił opery włoskiej zanim Maria Callas nie nauczyła go innego podejścia, użył tutaj jeszcze jednego, początkowo obcego mu instrumentu estetycznego, przekształcając go na swoją modłę).

Być może znamienne jest to, że światy tych filmów sam Pasolini charakteryzuje jako „drobnomieszczańskie”, mimo że ukazują one drobnomieszczaństwo niejako w stanie wyjątkowym. W *Teoremacie* jest to ideologia drobnomieszczańska włączona w burżuazję, w *Chlewie* rodzina mieszczańska staje się prawdziwie bestialską oikonomią, a w *Salò* jest to drobnomieszczaństwo wyłaniające się z sadystycznej re-inscenizacji świata. Jakże podobne do tego były obrazy z amerykańskiego obozu Abu Ghraib, jakby były re-inscenizacją *Salò*, co dowodzi, że Pasolini zobrazował nie epizodyczną postać przemocy faszystowskiej i terrorystycznej, ale jej istotę. Chodzi o mechaniczną i zorganizowaną władzę nad ciałami. W każdym razie mieszczaństwo (które nie może kochać życia) wycofało się do swojej kryjówki, aby przeprowadzić eksperyment, w pierwszym wypadku ze sobą jako obiektem (poprzez obcego, który kocha życie bezinteresownie), w drugim wypadku – poprzez oburzającą perwersję, z jaką próbuje się powrócić do natury (kusząc nas, by interpretować *Chlew* jako rewizję *Teorematu*), a w trzecim wypadku – poprzez przekształcenie (młodzieńcych) ciał w przedmioty (znów straszliwy rodzaj bezinteresowności).

Uwolnienie się od mieszczaństwa (pochodzący z drobnomieszczaństwa Pasolini, który nienawidził swojej klasy, ale jednak pozostał z nią związany) jest procesem jednocześnie bolesnym i niefortunnym, i oczywiście skazanym na porażkę. (Raz po raz *Salò* łączone jest ze śmiercią Pasoliniego, tak jakby jedno zawierało się w drugim i jakoś je „wyjaśniało”). Wszystko więc musiało stać się rozczarowaniem, subproletariat, ruchy rewolucyjne w Trzecim Świecie, buntownicza siła zmysłowości, to, co nazywał „realizmem krytycznym” w literaturze i filmie.

W *Salò* czterech mężczyzn z faszystowskiej „elity”, to bardziej duchy niż ludzie, biskup, bankier, książę i sędzia, z internatów w okolicach jeziora Garda zabierają ośmiu chłopców i osiem dziewcząt, aby strzeżeni i obsługiwani przez młodzieńców w czarnych

koszulach odbyli 120-dniową „bezprecedensową orgię”, notabene jest to kolejny *Teoremat*, mechaniczne tortury bez jakiegokolwiek miłosierdzia i litości (diabeł w *Dekameronie* już to przewidział), na wzór „nadcztowieka”, który ma powstać z piekielnych kręgów ofiar. Tło historyczne jest tylko zasugerowane, jest to w zasadzie instalacja w beczasie. Podobnie jak *Teoremat*, *Salò* pozostaje w swej drastyczności czystą przypowieścią, eksperymentalną aranżacją na temat władzy (politycznej), a w jednym z listów Pasolini pisze: „Esesmani nie są produktem niemieckim, pasują nie do modelu germańskiego, ale do modelu mieszczańskiego” (Naldini, 1986, s. 308).

Najbliższy obcy

Autor, który pojmuje siebie jako obcego na wrogim terenie, jest skazany na porażkę. Ucieczka z biograficznych pułapek jest tak samo trudna, jak z twórczości. Co jednak taka ofiara pozostawia dla nas – prostodusznych, lewicowo-liberalnych, samokrytycznych drobnomieszczańskich naprawiaczy świata? Chcąc uzyskać użyteczne wskazówki dla teraźniejszości, trzeba spojrzeć na Ziemię z Księżyca lub wymyślić wywiad z Pasolinim w formie komiksu, jak zrobił to David Toffolo (Toffolo, 2003). Do zdobycia jest rzeczywistość. Rzeczywistość inna niż ta, w którą każą nam wierzyć media, rzeczy i symbole naszego „wrogiego” społeczeństwa. Dla Pasoliniego film jest tym samym co wyrażenie rzeczywistości poprzez nią samą, lub, inaczej mówiąc, „film nie jest językiem”². To raczej „myślące obrazy” (Theweleit, 2003, s. 58), które zawsze należy rozumieć również jako dokumenty, choć nie jako dokumenty tego, co „udokumentowane”, ale jako dokumenty zawłaszczenia i transformacji. Właściwa twarz, właściwe słowa, właściwy krajobraz są w nowym, mitycznym kontekście postrzegane jako bunt. „Montaż działa na materię filmu tak, jak śmierć działa na życie” (Pasolini, 2000, s. 17).

Nic nie jest „udawane”, nic nie jest tylko „symbolizowane” czy „sugerowane” (co czasem, nie tylko w *Salò*, staje się wręcz nieznośne). Chciał, aby *Włóczykij* był rozumiany jako „dokument ludobójstwa kulturowego”. O podróżach Piera Paola Pasoliniego łatwo się zapomina, o tych ze *Zgromadzenia miłosnego* (1963) w poszukiwaniu obrazu miłości. Były to zawsze podróże w przeszłość, podróże do źródeł, także w Indiach czy Afryce.

Homoseksualizm, którego bali się zarówno komuniści, jak i katolicy, jest postrzegany jako bunt (i z ponurą grozą Pasolini jeszcze zobaczy, jak zaczyna stawać się „normalny”). Ale nawet ta możliwość ucieczki została zamknięta pod koniec lat siedemdziesiątych przez czasy, które nie były już czasami Piera Paola Pasoliniego. „Heretycki komunizm”, magiczny katolicyzm, przeszłość, której ślady się rozplątują, Trzeci Świat, Afryka,

2 „Film nie jest językiem, ale jest jak język” (Monaco, 2000, s. 152). Tak brzmi kanoniczne zdanie Jamesa Monaco, które Pier Paolo Pasolini przekłada na ideę filmu jako „swobodnej, pośredniej mowy” czy też pośredniej postawy podmiotowej, *soggettiva libera indiretta*, np. w *Intervento sul discorso indiretto libero* z 1964 roku (Pasolini, 2000, s. 81).

subwersja seksualności, wszystko to w błyskawicznym tempie zdawało się ulegać westernizacji i „modernizacji”, świat chłopski (świat matki, którym gardził faszystowski ojciec), dawne języki, które rozplynęły się w standardowym włoskim, zniknięcie ludu i subproletariatu. Krótko mówiąc, po mitach, które zdekonstruował Pasolini, rozplynął się także mit Pasoliniego.

Czego się nauczyłem i co mogę powiedzieć

Kiedy Pier Paolo Pasolini rozpoczynał swoją twórczość filmową, Włochy (i, z pewnym przesunięciem, Europa) znajdowały się w okresie przejścia od „fazy paleokapitalistycznej do neokapitalistycznej” (Lichter, 1986a, s. 13); my znajdujemy się w podobnym okresie przejściowym: od kapitalizmu konsumpcyjnego do kapitalizmu finansowego czy też od „socjalnej gospodarki rynkowej” do neoliberalizmu. Nasze przejście jest lustrzanym odbiciem ówczesnego kryzysu kultury: wtedy chodziło o rozpad starych pewników, zarówno katolicyzmu, jak i marksizmu, na mnogość awangard i scen, powstała groźba utraty przeszłości. Teraz jednak wszystko idzie w drugą stronę, awangardy i sceny rozwiewają się, a człowiek pogrąża się w tęsknocie za minionymi formami i mitami, które mają przywrócić utraconą pewność. Pasolini, a może nawet bardziej jego przyjaciele, cierpieli z powodu jego sprzeczności. My (europejska lewica, kultura krytyczna, opozycja obywatelska) zapomnieliśmy, jak żyć, myśleć i czuć w sprzecznościach. Ta wielka tęsknota za jednoznacznością opanowała także nas i czyni nas niezdolnymi do przeciwstawienia się przemianom naszego społeczeństwa, tak jak dziecko musiało przeciwstawić się nienawistnemu spojrzeniu (faszystowskiego, powracającego, pożerającego i drobnomieszczańskiego) ojca, za bankową fasadą i pod maską „starego białego mężczyzny”. Katolicyzm i marksizm nie są już „wielkimi” punktami odniesienia. Aby więc móc z Pasolinim myśleć o nas samych i o naszych czasach (i znaleźć odpowiednie do nich obrazy i słowa), musimy spojrzeć na jego dzieło niejako z drugiej strony. „Odwrócona palingeneza” – opaczne odrodzenie współczesnego człowieka, o którym mówi Pasolini – osiągnęła już punkt, w którym niszczy nie tylko poszczególne społeczeństwa, ale być może samą ludzkość.

Przejście od reżimu faszystowskiego do chrześcijańsko-demokratycznego było płynne. „Dla mieszczaństwa w 1961 roku subproletariat był tożsamy ze złem, tak jak dla rasistów w Ameryce złem był czarny świat” (Pasolini, 1986b, s. 44). To, co wydarzyło się w latach 1961–1975 Pasolini nazwał „ludobójstwem” (Pasolini, 1980), prawdziwą eksterminacją tej ludności, która wcześniej istniała oddzielnie od mieszczaństwa. *Mamma Roma* jest taką figurą przejścia; pojawiają się w niej również pierwsze oznaki odpowiedzialności ponoszonej przez mieszczaństwo, mimo to widać (jak w ostatnim obrazie), że są to dwa odrębne światy, a w wielu późniejszych filmach (i tekstach) Pasolini

pokazywał, że niemożliwa jest również odwrotna droga, ucieczka mieszczanina w barbarzyństwo. I że „niemożliwe” jest pojednanie.

„Kiedy oni – komuniści – mówią o «historycznym kompromisie», pomijają fakt, że burżuazja wygrała. Świat stał się mieszczański i ten fakt akceptują jako kompromis” (Pasolini 1999). Pasolini miał rację: historyczny kompromis rozpoczął proces samorozpadu nie tylko partii komunistycznej, ale także krytycznej inteligencji. Podczas pracy nad *12 września* dla Lotta Continua Pasolini był aktywny w Komitecie walczącym o uwolnienie uwięzionego anarchisty Pietra Valpredy. Tutaj jednak więzi były co najwyżej „strategicznej” natury; utraconego podmiotu rewolucyjnego i zagubionej archaicznej siły subproletariatu nie dało się zastąpić. Lewica stała się drobnomieszczańska, co było jedną z najwiękzych katastrof minionego stulecia.

Metafora polityczna i osobista wrażliwość (na seksualność i przemoc) nie łączą się, a kiedy dochodzi jeszcze trzeci element, czyli estetyka (estetyka montażu tego, co inkongruentne i sztucznej dokumentacji), mamy do czynienia z układem trzech ciał, który wyjaśniać można albo w nieskończoność, albo wcale. To jest lekcja, jaka pozostała po Pasolinim: patrzeć bez lęku w świat, który nie jest jeden. I reagować na groźbę obecną nie tylko w świecie, ale i w nas samych. Świat wyjaśniony z pomocą Pasoliniego prowadzi do fundamentalnego odwrócenia poprzez „ideologiczną ironię” (którą można studiować zarówno w *Ptakach i ptaszyskach*, jak i w *Teoremacie*): *Król Edyp* jest nie tylko magiczną autobiografią, ale też próbą, by „zamiast projektować mit na psychoanalizę, dokonać projekcji psychoanalizy z powrotem na mit”³.

Ta lekcja jest ekscytująca i bolesna. Wiąże się z odejściem od linearnej opowieści o postępie i oświeceniu. W czasach Pasoliniego było to o wiele bardziej „prorocze”, niż mogłoby się wydawać dzisiaj, kiedy w dużej mierze porzuciliśmy nadzieję na postęp i oświecenie. Aby w ogóle zrozumieć siebie i nasze społeczeństwo, musimy być przygotowani na dokonywanie takich „wstecznych projekcji” – i na ideologiczną ironię, która się z nimi wiąże. W istocie, w obliczu permanentnych kryzysów i zbliżających się katastrof poglądy antropologiczne czy właśnie przedhistoryczne, przedburżuazyjne i przedpsychologiczne (lub posthistoryczne, postburżuazyjne i postpsychologiczne) wydają się znowu istotne, ponieważ mamy do czynienia z ludźmi, których nie można już zrozumieć wyłącznie na podstawie ich parametrów ideologicznych i społecznych. Tak znienawidzone przez Pasoliniego drobnomieszczaństwo było być może jedynie epizodem; mimo telewizorów, lodówek, samochodów i wakacyjnych wyjazdów ludzie (nie tylko w upiornych pochodach „koronasceptyków”) znów wydają się o wiele bardziej podobni światu *Włóczykija*, a pustynie, przemysłowe pustkowia, przedmieścia, które Pasolini umiał przekształcić w „wizję”, stały się naszym realnym otoczeniem. Pojawiła się nowa forma przestępczej niewinności, człowieka ignoranta, nie pomimo, ale właśnie z powodu mieszczańskości, kiedy konsumpcja przestała już być pożądana i zaczęła dziczeć. Także w tym

3 Pier Paolo Pasolini, cyt. za: *Edipo Re, Vom Mythos zur Literatur, zur Psychologie, zur Gesellschaft, zum Film, zur Literatur, zum Mythos*, b.d.

względnie wzorem jest sam Pasolini: jest on jednocześnie człowiekiem irracjonalnym i niewinnym (jak Totò i Ninetto, jak Edyp, jak ludojad) i intelektualistą, nauczycielem, który wznosi „sztandar świadomości”.

A więc, podsumowując, oto pięć rzeczy, których nauczyłem się od Piera Paola Pasoliniego:

1. Nie wolno bać się sprzeciwu, sprzeczności i samozaprzeczenia.
2. Poza drobnomieszczaństwem, mainstreamem i konsumpcjonizmem jest... coś. Niżej. Wysoko w górze. Daleko przed nami. Potężna przeszłość. Życie, które nie zostało zawłaszczane.
3. Historia sztuki, literatury i teorii jest dostępna. Trzeba z niej korzystać na własnych warunkach. Pastisz to swoboda, na jaką można sobie wobec nich pozwolić.
4. Wszystko można postrzegać inaczej. Nic jednak nie zobaczymy bez nieustraszonej obcości autora, autorki, którzy przyjmują obcość (i na niej pracują).
5. Istnieje „semiologia rzeczywistości”. Sztuka nie przedstawia. Ona jest. Rozróżnienie między teorią a poezją jest arbitralne, podobnie jak różnica między pięknem a brzydotą. Wszystko to oznacza: trzeba być radykalnym nawet w obliczu porażki.

W *Salò* i *Petrolio* Pasolini ewidentnie dążył do osiągnięcia punktu zerowego. „Nadzieja na przyszłość staje się czymś nieodparcie komicznym” (Pasolini, 2015, s. 129). Odrzuca się pomysł, by mocy przeszłości użyć dla stworzenia rewolucyjnego podmiotu dla przyszłości. Zniknęło bogactwo języka, w *Petrolio* nie ma już miejsca na poezję. Ropa rozkłada ją na „blok znaków”. Pozostaje tylko własna rozpacz. „Trwam zupełnie sam, aby żółknąć” (Pasolini, 2015, s. 129). Osiągnięty został punkt „metahistorii”. Byłoby jednak kolejnym mitem widzieć w tym porażkę Pasoliniego (w każdym razie porażkę większą niż jakakolwiek wcześniejsza); jednak posthistoria, którą Pasolini antycypuje, jest rzeczywistością przestrzeni przejściową, pustkowiem, w którym życie musi uformować się na nowo (w przeciwnym razie nie byłby potrzebny ani obraz filmowy, ani tekst). *Petrolio* miało być „preambułą do mojego testamentu” (Pasolini, 2005, s. 581). Tym jednak dzieło Piera Paola Pasoliniego było już od pierwszej linijki.

Z niemieckiego przełożyła Justyna Górny

Bibliografia

Edipo Re – Bett der Gewalt / Edipo Re: Vom Mythos zur Literatur, zur Psychologie, zur Gesellschaft, zum Film, zur Literatur, zum Mythos. (b.d.). Lost in facts and fiction. <https://www.lostinfactsandfiction.de/vom-mythos-zur-literatur-zur-psychologie-zur-gesellschaft-zum-film-zur-literatur-zum-mythos/>

Kammerer, P. (2000, listopad 3). Die Montage bearbeitet das Material, wie der Tod das Leben bearbeitet. *Der Freitag*, 17. <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/die-montage-bearbeitet-das-material-des-films-wie-der-tod-das-leben-bearbeitet>

Monaco, J. (2000). *Film verstehen: Kunst – Technik – Sprache – Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien* (B. Westermeier & R. Wohlleben, Tłum.). Rowohlt.

Naldini, N. (1986). *Pier Paolo Pasolini – Eine Biographie* (M. Pflug, Tłum.). Wagenbach.

Pasolini, P. P. (1979). Das unpopuläre Kino (R. Klein, Tłum.). W P. P. Pasolini, *Ketzererfahrungen: 'Empirismo eretico': Schriften zu Sprache, Literatur und Film* (ss. 253-264). Hanser.

Pasolini, P. P. (1980). Völkermord (T. Eigenhardt, Tłum.). W: P. P. Pasolini, *Freibeuterschriften: Die Zerstörung der Kultur des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft* (A. Haag, Red.; ss. 39-43). Wagenbach.

Pasolini, P. P. (1983). *Il sogno del centauro: A cura di Jean Duflot*. Ediotori Riuniti.

Pasolini, P. P. (1986a). *Der Atem Indiens* (T. Kienlechner, Tłum.). Beck & Glückler.

Pasolini, P. P. (1986b). *Lichter der Vorstädte: Die abenteuerliche Geschichte seiner Filme* (F. Faldini & G. Fofi, Red.). Wolke Verlag.

Pasolini, P. P. (1999). 14. Novembre 1974: Il romanzo delle stragi. W P. P. Pasolini, *Scritti corsari (1973-1975): Tutte le opere: Saggi sulla politica e sulla società* (W. Siti, Red.; ss. 362-367). A. Mondadori.

Pasolini, P. P. (2000). Intervento sul discorso indiretto libero. W P. P. Pasolini, *Empirismo eretico* (ss. 85-107). Garzanti.

Pasolini, P. P. (2005). *Petrolio* (S. de Laude, Red.). Bruno Mandadori.

Pasolini, P. P. (2008). Pasolini über Pasolini: Im Gespräch mit Jon Halliday. W *Pier Paolo Pasolini* [Broschura]. Filmgalerie 451.

Pasolini, P. P. (2015). *Polemica, politica, potere: Conversazioni con Gideon Bachmann* (R. Costantini, Red.). Chi- rarelettere.

Siciliano, E. (1980). *Pasolini: Leben und Werk*. Beltz & Gelberg.

Sidler, V. (1972). Metamorphosen des Neorealismus II. *Cinema 1972(70/71/72)*.

Theweleit, K. (2003). Was mit Augen zu sehen ist: Mythen und Homosexualität in Pasolinis „Salò oder die 120 Tage von Sodom“. *konkret*, 2003(11), 42.

Toffolo, D. (2003). *Intervista a Pasolini*. Biblioteca dell'immagine.

Pasolini: Fascism – Consumism – Catholicism: And a Search for Life

Abstract: When it comes to writing about Pier Paolo Pasolini's oeuvre, nobody can approach it without a subjective and political position. The author of this text takes as his point of departure the presence of the poet and filmmaker in his host country Italy, where the name Pasolini means much more than merely the name of an author. Pasolini stands for the rebellious spirit at a time when the Italian economic miracle was coming to an end, during which a great *contaminazione* (Pasolini), a mutual "infectiousness" took place between the vulgar and the sublime, the culture of the poor suburbs and the discourses of the intellectuals, between old myths and new seductions. In this situation, Pasolini's texts and films are searching for a way to counter the horror of a new fascism in the form of the petit bourgeois "consumistic" rule with a "force of the past". Points of reference for this are a radical Catholicism and communism, the latter moving via a Marxist analysis of society to an archaic

Ur-communism. Pasolini always saw himself as a stranger. Almost all of his films (leaving aside the vital *Trilogy of Life*, from which he distanced himself in his last and most radical film *Salò*) are attempts to look into the strangeness of the familiar and the familiarity of the strange. In doing so, the author and filmmaker never spared himself; his films are a magic autobiography. To put it another way, Pasolini's biography makes his films "readable" and his films make the inner history of Italy (and to a certain extent that of Europe as a whole) in the sixties and seventies "readable"; just as in his films bodies make "readable" ideas and ideas make "readable" bodies. Texts on Pier Paolo Pasolini can be markings for these processes of reading. However, they can never be a substitute for following one's own way which leads back and forth between both the physicality (the reality of the streets, "contaminated" by art history) and the world of ideas (the myth and religion, "contaminated" with Marxism and psychoanalysis).

Keywords: Catholicism; Communism; Consumerism



Article No. 2574

DOI: 10.11649/slh.2574

Citation: Seeßlen, G. (2021). Pasolini: faszyzm – konsumpcjonizm – katolicyzm: I poszukiwanie życia (J. Górny, Trans.). *Studia Litteraria et Historica*, 2021(10), Article 2574. <https://doi.org/10.11649/slh.2574>

This is a translation of the original German-language article entitled *Pasolini: Faschismus – Konsumismus – Katholizismus. Und eine Suche nach dem Leben*, which was published in *Studia Litteraria et Historica*, 2021(10), Article 2574. <https://doi.org/10.11649/slh.2574>

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 3.0 PL License, which permits redistribution, commercial and non-commercial, provided that the article is properly cited. www.creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl

© The Author(s) 2021

© To the translation: Justyna Górny, 2021

Publisher: Institute of Slavic Studies, Polish Academy of Sciences, Warsaw, Poland

Author: Georg Seeßlen, Kaufbeuren, Germany

Correspondence: slh@ispan.waw.pl

The work has been prepared at the author's own expense.

Competing interests: The author has declared he has no competing interests.

Publication history: Received: 2021-05-12; Accepted: 2021-09-14; Published: 2021-12-31