

Piotr Kletowski

Między dokumentalnym ujęciem a kreacją : Dokufilmy Pier Paolo Pasoliniego

Kultura Popularna nr 1 (35), 28-48

2013

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Piotr Kletowski

**Między
doku-**

**mentalnym uję-
ciem a kreacją**

*Dokufilmy Pier
Paolo Pasoliniego¹*

¹ Tekst jest fragmentem pierwszej, pełnej monografii Pasoliniego, przygotowywanej przez autora w warszawskim wydawnictwie SEDNO. Projekt został zrealizowany w ramach grantu habilitacyjnego NCN nr NN105 1157 38.

Filmowa twórczość Pier Paolo Pasoliniego (1922–1975), włoskiego mistrza kina intertekstualnego, antropologicznego², badającego kulturowe, literackie archetypy i mity, w których odnajdywał własne obsesje, nie ograniczała się jedynie do filmów kreacyjnych, takich jak *Włóczykij* (*Accatone*, 1961), *Mamma Roma* (1962), *Król Edyp* (*Edip re*, 1967), *Teoremat* (*Teorema*, 1968), *Cblew* (*Il Porcile*, 1969), *Kwiat tysiąca i jednej nocy* (*Il fiore delle mille e una notte*, 1974), czy *Salo albo 120 dni Sodomy* (*Salo o le 120 giornate di Sodoma*, 1975). W swej bogatej twórczości realizował również filmy dokumentalne, ale mające bardzo specyficzny charakter, wyłamujący się z prostej formuły kina dokumentalnego. Były one swego rodzaju „hybrydami” filmowymi, formami pośrednimi dzieł dokumentalnych i filmów kreacyjnych, matrycami form określanych dzisiaj terminami „dokument kreacyjny”, czy „*found footage*”. Podstawą strategii twórczej Pasoliniego było przede wszystkim przeświadczenie o płynności form artystycznych. Ważny był przede wszystkim przekaz, do którego dostosowywało się odpowiednią formę, często zaprzeczającą sztywnym kanonom i regułom. I tak, realizując swe filmy kreacyjne, Pasolini korzystał z rozwiązań charakterystycznych dla dokumentu (nieprofesjonalni aktorzy odtwarzający sytuację z własnego życia, ruchoma kamera mająca dać iluzję „wejścia w filmowaną rzeczywistość”, wreszcie wykorzystywanie autentycznych plenerów i nie-reżyserowanego drugiego planu w kręceniu scen). Również realizując dokumenty Pasolini posługiwał się charakterystycznymi dla kina kreacyjnego zabiegami – odtwarzając (przy pomocy aktorów) zaistniałe wcześniej sytuacje, czy też stosując daleko posuniętą kreację w procesie montażu i dźwięku wcześniej nakręconego materiału. Choć Pasolini nie czuł się specjalnie mocny w materii realizowania dokumentów, wielokrotnie podejmował próby dokumentalne, za każdym razem z bardzo dobrym skutkiem.

Piotr Kletowski – kulturoznawca, filmoznawca. Adiunkt w Instytucie Studiów Regionalnych UJ. Interesuje się szeroko pojętym kinem autorskim. Bada kino azjatyckie. Autor książkowych monografi Takeshiego Kitano, Stanleya Kubricka, Pier Paolo Pasoliniego oraz kina azjatyckiego. Współautor (z Piotrem Mareckim) wywiadów-rzek z reżyserami: Andrzejem Żuławskim, Grzegorzem Królikiewiczem i Piotrem Szulkinem. Założyciel Otwartej Akademii Kina Japońskiego w Centrum Sztuki i Techniki „Manggha”. Autor licznych publikacji w „Kinie”, „Kwartalniku Filmowym”. Prowadzi filmoznawczego bloga (<http://blog.rp.pl/kletowski/>).

Wściekłość

W 1962 włoski reżyser skorzystał z propozycji Gastone Ferrantiego – producenta niezwykle popularnej we Włoszech kroniki filmowej *Mondo Libero* (wyświetlanej przed seansami filmowymi) – który zaproponował Pasoliniemu realizację segmentu filmu *Wściekłość* (*La Rabbia*), mającego stanowić komentarz do wydarzeń rozgrywających się we Włoszech i w przechodzącym gwałtownie

² Sam Pasolini nigdy nie odbył studiów etnograficznych ani antropologicznych, myśl etnologiczna i antropologiczna była mu jednak nieobca przez całe życie. Efektem były studia lingwistyczne (mające *de facto* profil etnograficzny) nad kulturą i dialektem frulijskim i założenie *Academiuta de Langa Furlana*, w 1947 roku, w Ciesarsie. Także i później Pasolini był wyraźnie pod wpływem inspiracji antropologicznej w analizowaniu procesów kulturowych (np. antropologii strukturalnej Claude’a Levi-Straussa, z którym polemizował, ale jednocześnie przejął od niego koncepcję „mitu założycielskiego”, którego artystycznym przetworzeniem będą filmy „mityczne” włoskiego reżysera). Również bardzo trafne, ujęte często w formę metaforyczną, społeczne analizy przemian zachodzących w łonie powojennego społeczeństwa włoskiego, których wyrazem były np. dramaty Pasoliniego, opisujące proces unowocześniania, homogenizacji i odhumanizowania zachodniego społeczeństwa (*Orestesja*, *Calderon*), sytuują Pasoliniego w kręgu twórców kina inspirowanego antropologią. Rzecz znamienna, proces realizacji wielu filmów przez Pasoliniego poprzedzała drobiazgowa dokumentacja filmowa, przywołująca na myśl antropologiczne badania terenowe; będzie o tym mowa w dalszej części tekstu (zob. Bal, 2007: 19; Kossak, 1976: 23–35). Niektórzy badacze posługują się wprost określeniem „kino antropologiczne Pasoliniego”, odnosząc się zwłaszcza do jego koncepcji teoretycznych kładących nacisk na realizację filmu tworzonego za pomocą „widzialnego języka rzeczywistości”, ale te propozycje należy potraktować raczej w charakterze metaforycznym niż *stricte* naukowym (zob. Viano, 1993: 119–128).

zmiany świecie, u progu dekady lat 60. Idea projektu była prosta: z jednej strony stworzyć film, reprezentujący „głos lewicy”, z drugiej, prawicowe, konserwatywne podejście do „rzeczy świata tego” (dlatego współautorem

Również realizując dokumenty Pasolini postąpił się charakterystycznymi dla kina kreatywnego zabiegami – odtwa-

rzając (przy pomocy aktorów) zaistniałe wcześniej sytuacje, czy też stosując daleko posuniętą kreację w procesie montażu i dźwięku wcześniej nakręconego materiału.

filmu, odpowiadającym za „prawicowy” segment *Wściekłości* został burżuazyjny pisarz i filmowiec, Giovanni Guareschi – autor popularnej serii książkowej o Don Camillu, zaadaptowanej na potrzeby filmu przez Julię Duviviera³). Film wszedł na ekrany kin 16 kwietnia 1963, jednak sam Pasolini wycofał swoje nazwisko z czołówki tak prezentowanego obrazu.⁴

Tematem filmu, wokół którego oscyluje całość kreatywnego dokumentu Pasoliniego

jest konfrontacja dwóch ideologii: lewicowej i prawicowej, konfliktu, który tworzy oblicze świata u początków lat 60. Oto przebudzony, po hekatombie wojny świat przyobleka się w nowy kształt. Widzimy następujące po sobie dokumentalne sekwencje: pogrzeb Alcide De Gasperiego (1881–1954), przywódcy Chrześcijańskiej Demokracji, który doprowadził do stworzenia Rządu Jedności Narodowej. Następnie pogrzeb ciał żołnierzy włoskich przybyłych z Grecji; utworzenie Związku Stali i Węgla w 1953 (podwaliny pod UE); obrazy z wojny w Korei; przyjazd ostatnich jeńców włoskich wracających z Rosji do domu; spotkanie przywódców państw RWPG; emigracja Włochów z północy na południe oraz dramatyczne obrazy ukazujące powódź we Włoszech i Francji. Właśnie w tym miejscu zaczyna się wersja z 1963 roku. Otwiera ją poruszająca dokumentalna relacja z pacyfikacji wolnościowego zrywu na Węgrzech w 1956 roku, przez wojska sowieckie (ubarwiona fragmentem *Adaggio* Albinioniego), następnie walki o Suez, wreszcie partia filmu, którą moglibyśmy zatytułować „przebudzenie się państw Trzeciego Świata” („kolorowi ludzie –

3 *Mały święteć Don Camilla* (*Don Camillo*, 1952). Film ten zapoczątkował całą serię popularnych filmów o przygodach wesołego proboszcza (Fernandel) toczącego „boje” z miejscowym I sekretarzem (Gino Cervi). Warto zwrócić uwagę, że segment Guareschiego został z czasem odłączony od noweli Pasoliniego, zaś jego negatyw zaginął, dlatego dziś nie jest możliwa jego lektura.

4 W 2008 roku została zaprezentowana odnowiona, dłuższa wersja filmu (odrestaurowana przez Giuseppe Bertolucciego), zawierająca tylko i wyłącznie segment Pasoliniego, różniąc się od wersji pierwotnej, jednakże ze względu na fakt, że właśnie w takiej – pełnej – wersji włoski reżyser chciał zaprezentować swe dzieło szerokiej publiczności, streszczenie filmu zawierać będzie opis wszystkich scen.

mówi narrator – barwa człowieczeństwa⁵); 1962 – Kuba i zwycięska rewolucja dowodzona przez Fidela Castro; Włochy współczesne (oto rock'n'roll „pokonuje” Marksa, tańczony przez młodzież w świetlicy w PK); przyjazd Avy Gardner do Włoch; Sofia Loren bawiąca na targu rybnym; „Pochód 4 Republik” w Pizie; spotkanie fabrykantów i robotników; topienie figury świętego; otwarcie Tamy Turyńskiej; obrazy z otwarcia wernisażu sztuki awangardowej; koronacja Elżbiety II („jest coś odrażającego w tym uwięzieniu w historii wobec zmian zachodzących w rzeczywistości” – komentuje narrator); kongres wyborczy Republikanów w Chicago; pogrzeb papieża Piusa IX i ingres papieża Jana XXIII; obrazy z ZSRR („o czym nie śnili ojcowie, to, swymi rękoma wypracowują dzieci”); wojna o Algier; pogrzeb Marylin Monroe („tylko piękno może nas ocalić – żegnaj mała siostrze, znikasz jak złoty pył”); wybuch bomby atomowej; bal arystokracji w Rzymie i pogrzeb zabitych w wypadku górników. Całość kończy apoteoza kosmicznego lotu Gagarina w kosmos („Lecę w kierunku Rzymu, skąd tchnie duchowość, jak gaz rozrzedzający się w przestrzeni. Maj jest nieunikniony! Wielka historia z jej poezją odchodzi w niebyt...”).

Być może niezwykły, oryginalny film Pasoliniego, jest pierwszym we włoskim kinie kreacyjnym filmem dokumentalnym, który moglibyśmy określić, jako rodzaj filmu *found footage*, opartym na odpowiednim doborze przez autora materiału filmowego wcześniej zrealizowanego przez obcych twórców i zmontowania go według z góry opracowanych założeń – tak estetycznych, jak i ideowych.⁶ Pasolini układa z gotowych materiałów filmowych audiowizualny poemat dokumentalny. Tworzy kolaż obrazów, dźwięków, idei wyrażających swą wściekłość i nadzieję. Przełamuje jednak sztywne konwencje formalne, zarezerwowane tak dla kina kreacyjnego, jak i kina dokumentalnego, tworząc coś na kształt „dokumentu kreacyjnego”, w którym przesuwające się na ekranie obrazy mają na celu nie tyle prezentację tego, co rzeczywistość dzieje się na świecie i we Włoszech, ale przede stwarzają „audiowizualny poemat”, zawierający wizję świata rozdartego sprzecznościami, paradoksami, konfliktami. Świata dialektycznego, ale jednocześnie przepojonego wiarą w ziszczenie się wizji wielkiej, ludzkiej rodziny potrzebującej – jak to zostaje określone w filmie – „tylko jednej rewolucji – rewolucji ducha”.

Między kinem kreacyjnym a kinem dokumentalnym widoczna jest przede wszystkim różnica ontologiczna: kino dokumentalne z założenia rejestruje sytuacje nie będące wynikiem kreacyjnej ingerencji twórcy. Kino kreacyjne

Być może niezwykły, oryginalny film Pasoliniego, jest pierwszym we włoskim kinie kreacyjnym filmem dokumentalnym, który moglibyśmy określić, jako rodzaj filmu found footage

5 Te i kolejne cytaty z filmu w tłumaczeniu własnym. Narrację, przygotowaną przez Pasoliniego czytają przyjaciele Pasoliniego: Giorgio Bassani (pisarz), wypowiadający fragmenty poetyckie i Renato Guttuso (malarz), prezentujący fragmenty prozatorskie.

6 Najsłynniejszym, prekursorskim na tym polu filmem dokumentalnym (ponieważ wyróżniamy również filmy *found footage* zmontowane ze zrealizowanych filmów kreacyjnych) jest *Zwyczajny faszyzm* (*Abyknowiennyj faszyzm*, 1965) Michaiła Romma.

zaś re-kreuje rzeczywistość za pomocą filmowej maszyneryi.⁷ Rzecz jasna, zawsze pojawia się kwestia dyskusyjna: sam dobór tematu i decyzje twórcze związane z jego filmowym ujęciem są elementami odnoszącymi się, siłą rzeczy, do kwestii kreowania (już samo ustawienie kamery filmowej, „zdejmującej” żywy obiekt, jest swego rodzaju „aktem kreacji”). Są jednak obrazy filmowe będące wypadkową formy dokumentalnej i kreacyjnej, i takie właśnie formy nazywamy „dokumentami kreacyjnymi”, czyli filmami, w których występuje bardzo wyraźny element kreacji (czy raczej re-kreacji, często przy użyciu albo prawdziwych bohaterów opowieści, albo aktorów). Owe filmowe hybrydy są jednak bardziej przynależne kinu dokumentalnemu, niż kreacyjnemu, ponieważ w zasadzie nie występuje w nich „element fikcyjny”. Nawet sceny odtworzone przy pomocy aktorów, znajdują swoje odbicie we wcześniej zaistniałej rzeczywistości.⁸ Pasolini tworzy jednak swój film nie tyle przy pomocy aktorów, co buduje własną „kreacyjną przestrzeń” przy pomocy odpowiednio wyselekcjonowanych i zmontowanych fragmentów filmowych, układając z nich, jak z klocków, poemat na temat współczesnego świata.

Wydaje się, że w zasadzie Pasolini nigdy nie widział głębszej różnicy między kinem dokumentalnym a kinem kreacyjnym. Zarówno filmowy dokument, jak i film kreacyjny, były dla niego medium poetyckiej wypowiedzi. Przy tworzeniu obu rodzajów kina posługiwał się wszakże artysta „rzeczywistością”: w przypadku dokumentu (zwłaszcza takiego, jak *Wściekłość*) stopień „obecności” owej rzeczywistości był większy, w przypadku filmu kreacyjnego, odpowiednio mniejszy – jednakże zarówno w przypadku dokumentu, jak i filmu kreacyjnego chodziło Pasolinemu o dotarcie do ideowej istoty ukazywanego w filmie zjawiska, jego, jakby powiedział Gramsci, „ukrytej tendencji”. Zarówno w przypadku *Wściekłości*, jak i kolejnych (bardziej konwencjonalnych dokumentów realizowanych przez Pasoliniego, zwłaszcza w czasie jego światowych podróży), chodziło artyście nie o „realizm” – ale „realizm poetycki”, polegający nie tyle duplikowaniu rzeczywistości, co nadawaniu jej artystycznego kształtu, po to, by wydobyć z niej treść nie sfabrykowaną przez artystę, ale immanentnie istniejącą w tej rzeczywistości.

Wściekłość wydaje się realizować w pełni zamierzenia Pasoliniego, choć jednocześnie wizja świata prezentowana przez artystę nie może obejść się bez jego „autorskiego dotyku”, przejawiającego się choćby w idealistycznej wizji Związku Radzieckiego, traktowanego, jako „ojczyzna wszystkich ludzi”. Lot Gagarina, jego wzbicie się w kosmos, jest apoteozą ziemskiego humanizmu, wiary w potęgę człowieka mogącego stać się równemu bogom. Ta idealistyczna nuta, kończąca film, kontrastuje z ponurą wizją Europy Zachodniej, wciąż niemogącej otrząsnąć się z ograniczających ją tradycyjnych konwenansów. A jednak film Pasoliniego zdaje się realizować, w jakiejś mierze, postulat kina antropologicznego *par excellence* – w którym człowiek i tworzony przez niego świat znajduje się w centrum zainteresowania filmowca. Paradoksalnie bowiem film Pasoliniego jest nie tylko głęboko subiektywną, utkaną z dokumentalnych

7 Dyskusja na temat różnic między kinem kreacyjnym a dokumentalnym prowadzona jest przez badaczy tego tematu od lat (zob. Przyłipiak, 2000; Woźnicka, 1983; Helman, 1976; Hendrykowski, 1991; Barnouw, 1993). Zagadnienie dokumentu kreacyjnego w kontekście twórczości polskiego dokumentalisty, Wojciecha Wiszniewskiego, opisuje Marek Hendrykowski (por. Hendrykowski, 2006). Warto jednak zwrócić uwagę, że w żadnej z powyższych publikacji nie opisano specyficznej formy dokumentu kreacyjnego, jakim jest *fund footage*.

8 W tego typu filmach chodzi więc o jak najwierniejsze odtworzenie owej rzeczywistości z zachowaniem najdrobniejszych elementów autentycznego świata zaistniałego.

obrazów poetycką wizją „Mondo di Pasolini” (z krytycznym podejściem do burżuazji, świata kapitału, komercji i uniformizacji, z szacunkiem i euforią charakteryzującą obrazy zrewolucjonizowanego Trzeciego Świata i ZSRR, wreszcie obsesją piękna i śmierci – nierozzerwalnie ze sobą zespolonych), ale także „wizytówką” powojennej dekady wstrząsanej społecznymi niepokojami, powojennymi spazmami ideologicznych sporów, wciąż jednak naznaczoną nadzieją na lepsze jutro. Nadzieja i wiara w życie i człowieka, przy jednoczesnym ładunku politycznego tragizmu, przesysca ten, być może najbardziej optymistyczny z filmów Pasoliniego. Kończąca go optymistyczna

A jednak film Pasoliniego zdaje się realizować, w jakiejś mierze, postulat kina antropologicznego

par excellence – w którym człowiek i tworzony przez niego świat znajduje się w centrum zainteresowania filmowca.

koda (wiara w potęgę, przecież nie tyle „człowieka radzieckiego”, co w ogóle człowieka) przypomina o Pasolinim jako apologetcie humanizmu, przedstawiającego się nawet tam, gdzie na pierwszy rzut oka ów humanizm jest niszczonej (pamiętajmy, że centralną sceną w filmie są obrazy z sowieckiej pacyfikacji zbuntowanych Węgrów). Jak echo, zakończenie to powtórzy się w *Salo*, gdzie po orgii seksu, mordu i zniszczenia, zbuduje Pasolini desperacki obraz triumfującego (mimo wszystko) życia. Dla wielu badaczy⁹ *Wściekłość* naprawdę odkryta po jej restauracji, w 2008 roku (i odbierany jako film jak najbardziej współczesny), będzie zapowiadała rozwijane w przyszłości (tak w formie kreacyjnej, jak i dokumentalnej) wątki dzieła Pasoliniego – na czele z fascynacją Trzecim Światem, prawdziwą rewolucją (w myśl wyrażonej przez Pasoliniego idei, że prawdziwa rewolucja jest niczym więcej, jak tylko uczuciem).

Zgromadzenie miłosne

Dokumentem kreacyjnym (choć pozornie jest on daleki od tej formuły) nazwać można także kolejny film Pasoliniego, słynne *Zgromadzenie miłosne* (1964) – rodzaj sondy przeprowadzanej wśród przedstawicieli włoskiego społeczeństwa, której tematem jest życie seksualne. Pasolini, trochę jak Albert Kinsey, wyrusza w podróż z mikrofonem i kamerą (Mario Bernardo odpowiadał za zdjęcia uciekające, Tonino delli Colli za zdjęcia „zdejmujące” monologizujących intelektualistów).

9 Na przykład Maurizio Viano zauważa, że właśnie we *Wściekłości* Pasoliniego pojawiają się obrazy i motywy, jakie powrócą, przetworzone w postaci obrazów i wątków w filmach określanych mianem „krytycznych”: *Chlewie*, *Teoremacie*, *Salo*. Zwłaszcza uwypuklony w sekwencji śmierci MM wątek Erosa i Thanatosa, powróci w *Trylogii życia*, a także w *Salo*. Nazwanie przez Pasoliniego MM w filmie „małą siostrą” zwraca uwagę na utożsamienie się artysty z postawą i cierpieniem amerykańskiej aktorki (por. Viano, 1993: 7–8).

Film rozpoczyna sekwencja, w której Pasolini pyta grupę dzieciaków, skąd się biorą dzieci. „Z brzuszka” – odpowiada jeden chłopiec, „z kwiatka” – mówi drugi, „przychodzi akuszerka i przynosi w torbie... kwiatek i w tym kwiatku jest dziecko” – domyśla się trzeci, „spod kołdry” – zauważa rezolutnie inny. Chłopcy z Palermo są jeszcze mniej świadomi: „Przynosi je bocian, który dostaje dziecko od Pana Jezusa” – odpowiada urwis w czapce. Przepytywanie (montowane z obrazem młodej pary wchodzącej w małżeński związek) przerywa sekwencja rozmowy Pasoliniego z Cesare Musatim i Alberto Moravią, w której Moravia mówi, że film, jaki planuje zrealizować Pasolini będzie pierwszym w stylu *cinema verité*, do tego podejmującym wstydlivy dla Włochów temat seksu, zaś Musati podejmuje problem lęku Włochów przed mówieniem o własnej seksualności. „Krucjata przeciwko niewiedzy i strachowi. To graniczy z desakralizacją” – podsumowuje dyskusję Pasolini. Przechodzimy do pierwszej części filmu pt. *Badanie 1: Wielki omlet po włosku*. Narrator wprowadza nas w koncepcję całego obrazu (oto filmowiec „komiwojażer” jeździ i zadaje pytania) oraz zapowiada, że: „Dowiemy się, jak Włosi przyjmują pomysł na realizację takiego filmu i jak reagują na pytania dotyczące ich życia seksualnego”.

Okazuje się, że badani w Viareggio na nadmorskim deptaku, nocą, Włosi absolutnie nie chcą słyszeć o filmie dokumentalnym, z którego mogliby się dowiedzieć czegoś ważnego na temat własnej aktywności seksualnej, natomiast z wielką chęcią obejrzeliby film pornograficzny z dużą ilością golizny. Co ciekawe, kobiety pytane przez Pasoliniego o chęć zobaczenia filmu (czy też widowiska) pornograficznego, potępiają tego typu „przedstawienia”, ale z drugiej strony, nie dziwią się mężczyznom – amatorom erotycznych „mocnych wrażeń”. Sondę z Viareggio zderza Pasolini z inną, przeprowadzoną w Pracowni Rzemieślniczej we Florencji. Pracownicy mówią z rozwagą i dystansem na temat seksu (młody człowiek stwierdza, że uczucia są ważniejsze niż sam seks, a matka dwunastolatka przyznaje, że choć jej synek jest dla niej wciąż dzieckiem, musi zmierzyć się z seksualnością chłopca). W następnej odsłonie, rozgrywającej się, jak głosi napis, w nadmorskim kurorcie w dowolnej części Włoch, Pasolini zapytuje o rolę seksu przedstawicieli drobnomieszczaństwa, którzy dość wymijająco odpowiadają na pytanie reżysera, jakby chcieli uciec od meritum sprawy (co w końcu wytyka jednemu z rozmówców sam Pasolini).

W części II, reżyser mierzy się z problemem „mentalności młodego koguta” (czyli wiecznego podrywacza, Don Giovanniego), odpytując w tym temacie młodych żołnierzy. Na pytanie, czy lepiej być Don Giovannim, czy odpowiedzianym ojcem, żołnierze odpowiadają wprost, nie kryjąc swej hipokryzji, że „w tym społeczeństwie lepiej być Don Giovannim, bo inaczej człowiek wychodzi na frajera”. Koszarową sondę kończy dość rezolutna kwestia wypowiedziana przez młodego żołnierza z Wenecji, że „seks jest istotną rzeczą w życiu, zwłaszcza, gdy jest się młodym. Bo gdyby go zabrakło, po cóż byśmy żyli”.

Śledząc działania Pasoliniego, wyraźnie widać, że daleko autorowi sondy do obiektywnej, dokumentalnej narracji. Pasolini zadaje pytania w taki sposób, by otrzymać z reguły odpowiedzi, które chce usłyszeć. Również sam film ułożony jest ze scen, które układają się w z góry zaplanowaną całość, mającą obnażyć hipokryzję drobnomieszczaństwa (dla Pasoliniego, włoskiego społeczeństwa nowoczesnego *per se*), uwypuklić rozszadek i prawdziwą wstrzemięźliwość miejskiego i wiejskiego proletariatu, obyczajowe zacofanie (niewinność) mieszkańców włoskiego Południa i „rozwydrzenie” (ale maskowane „dobrym wychowaniem”) społeczeństwa zamieszkującego bogatą Północ. W połowie

tego filmowego eksperymentu widać wyraźnie, że nie mamy tutaj do czynienia z filmem w stylu *kina-prawdy*, którego twórcy zamierzali realizować jak najbardziej obiektywne dokumenty, lecz *Zgromadzenie miłosne* dryfuje w stronę subiektywnej, autorskiej wypowiedzi artystycznej Pasoliniego, zbudowanej jedynie z „głosów rzeczywistości”, reprezentowanych przez przepytywanych członków włoskiego społeczeństwa.¹⁰

Część III ukazuje obrazki z wsi – gdzie, jak mówi narrator (Lello Bersani) „kwitnie odwieczna miłość do życia”. W partii tej skonfrontowana jest postawa ojca i matki (tradycjonalistów) – twierdzących, że kobieta winna stać nieco niżej w wiejskiej hierarchii społecznej niż mężczyzna – z opinią ich córki, która nie zgadza się takie postawienie sprawy. Pasolini draży problem, pytając, czy dziś jest lepiej, czy lepiej było dawniej. I okazuje się, że, jak mówi jedna z mieszkanki wsi (starsza kobieta), „dziś jest lepiej, bo młodzi ludzie nie robią tyle okropieństw, co kiedyś” (zaś ma ona na myśli „robienie” nieślubnych dzieci). Pasolini kwituje tę partię wypowiedzi komentarzem, że w dzisiejszych czasach młodzi ludzie mają więcej wolnego czasu i wiedzą, jak go wykorzystać.

Część IV przenosi nas do Bolonii, gdzie reżyser zagaduje młodych i starych przedstawicieli bolońskiej burżuazji, zadając im pytanie, czy seksem rządzi moralność i czy można go rozpatrywać w kontekście dobra i zła (a co za tym idzie, czy znane są wykształconym Bolończykom pisma Freuda i Marksa). Skonfrontowane zostają dwie postawy: dobrze wychowanej, młodej studentki, która patrzy na sprawy seksu przez pryzmat kultury, w jakiej się wychowała i jaką przyjęła (Pasolini zarzuca jej, że się przystosowała) i młodego studenta-hedonisty, który bez zahamowań „bierze, co przynosi mu dzień”. Inny student mówi, że nie może iść do łóżka z dziewczyną, której się nie kocha. Student-hedonista zaprzecza takiej postawie, twierdząc, że nie miałby żadnych oporów, by kochać się z dziewczyną, której nie darzy uczuciem. Pasolini podejmuje też kwestię konformizmu: „konformizm stworzyła tradycja” – mówi jeden ze studentów.

W rozmowie z drużyną piłkarzy reżyser wyciąga ze swych rozmówców deklaracje o braku zahamowań (choć większość z przepytywanych przyznaje się do katolickiego wychowania). Wątek ten podejmuje część V filmu, zrealizowana przed fabryką w Mediolanie, w którym – jak głosi narrator – „dowiemy się, że mieszczańska i katolicka moralność nie wyjaśnia młodym i porządnym dziewczynom, dlaczego są porządne”. Pasolini pyta ciężko pracujące dziewczyny, dlaczego zamiast się prostytuować i zarabiać dużo pieniędzy, wybierają robotniczy znoj. Pytane nie są w stanie precyzyjnie odpowiedzieć, uciekając się do zdawkowych stwierdzeń o porządnym wychowaniu, choć jedna z dziewczyn nie potępia prostytutek, lecz pochwała ich spryt.

¹⁰ W tym wymiarze film Pasoliniego zupełnie przeczyłby teorii dokumentu filmowego zaproponowanej przez Przylipiaka, że „Film dokumentalny jest to taki autonomiczny, istniejący jako osobna całość przekaz audiowizualny, który prezentuje wycinek świata kompletnego, w którym znaczenia nominalne są tożsame ze źródłowymi, w którym istnieje dystans czasowy między momentem rejestracji a momentem odbioru, gdzie zostaje zachowana indeksalna wierność odtworzenia czasu i przestrzeni w ramach ujęcia, w którym realizatorzy nie ingerują w rzeczywistość przed kamerą albo ingerują i fakt tej ingerencji czynią elementem strukturalnym filmu, albo też ingerują w tym celu, aby przywrócić taki stan tej rzeczywistości, jaki istniał przed pojawieniem się ekipy filmowej, lub też aby wyzwoić prawdę zachowań osób filmowanych, który naśladuje w swojej konstrukcji konwencjonalne sposoby właściwego człowiekowi porządkowania rzeczywistości, w którym funkcja autoteliczna względem warsztatu lub tworzywa filmowego, o ile istnieje, nie może przytłumić i zdominować funkcji przedmiotowej” (Przylipiak, 2000: 40). Realizując swój dokument, Pasolini dokonuje jawnej manipulacji, sprawiając, że *de facto* to on sam (a co za tym idzie, jego własna seksualność), staje się głównym bohaterem filmu.

Kolejna odsłona filmu przenosi nas na Lido, gdzie dwie panie – przedstawicielki burżuazji – mówią o konieczności „porządnego zachowania”, choć jednocześnie twierdzą, że seksualne wyzwolenie postępuje. Docieramy na głębokie Południe do Kalabrii („to inna planeta!”), gdzie wciąż dziewczyna musi być dziewicą, jeśli chce się żenić, lecz chłopak może przed ślubem spać z innymi; na Sycylię (do Camporeale – matecznika mafii), gdzie, choć obyczaje zostały nieco „poluzowane”, damsko-męskie relacje wciąż tkwią w przeszłości („tu życie seksualne uwarunkowane jest biedą, dla której znamieną jest nieprzystępność kobiet”).

Pasolini pokazuje, że z jednej strony, w społeczeństwo włoskie doby powojennej wkraśl się chaos obyczajowy, z drugiej – wciąż dobrze się ma seksualny konserwatyzm, lecz w sumie obie sytuacje są podobne: seks jest czymś, co stanowi problem dla Włochów. Społeczeństwo jest skrępowane albo istniejącymi jeszcze obyczajowymi przepisami (Południe), albo wartościami ukrytymi, ale wciąż obecnymi (Północ).

Znów wracamy na Lido do pań, które stwierdzają, że deklaracje o wyzwoleniu kobiet we Włoszech to przesąd. W seksie kobieta jest wciąż zniewolona. Oriana Fallaci mówi o tym, że klasa robotnicza jest otwarta na seks, a burżuazja zamknięta. Porusza również problem pauperyzacji chłopstwa na Południu powodowany tym, że tylko mężczyźni mogą pracować, a kobiety (które podejmując pracę, są narażone na utratę dziewictwa) zamyka się w domu. Następnie wracamy do Palermo. Pasolini pyta o zniewolenie młodych ludzi na Sycylii. Kobiety mówią o tym, że powinny mieć trochę swobody, ale to tylko ich pobożne życzenie. Sycylijka, którą Pasolini wypytuje, stwierdza niespodziewanie, że człowiek zniewolony zamyka się w sobie, skazuje się na samozagładę, więc musi dążyć do wolności. Jest to wstęp do *Badania 2: Obrzydzenie czy litość*, w którym Pasolini podejmuje temat stosunku Włochów do odmienności seksualnej, zwłaszcza homoseksualistów. Cześć tę otwiera wypowiedź sędziwego poety, Giuseppe Ungrettiego, który mówi, że każdy człowiek jest inny i ma prawo do inności również w sferze aktywności seksualnej („każdy z nas jest anormalny” – konstatuje poeta) oraz że sama kultura jest gwałtem narzuconym naturze, zaś poeta pisze wiersze, rozprawiając się z normami, ograniczającymi człowieka.

Na potańcówce Pasolini pyta dwie młode dziewczyny, czy chciałyby mieć homoseksualne dzieci; „mam nadzieję, że nie” – odpowiada jedna z pytanych. Młody, wykształcony mężczyzna mówi wprost o obrzydzeniu, jakie wzbudza w nim homoseksualizm. Podobnie wypowiadają się inni mężczyźni (konduktor, pasażerowie pociągu), których nagabuje Pasolini. „Czuję instynktowną niechęć do takich zachowań” – mówi zażyły jegomość siedzący w przedziale. Inny mu wtóruje, podkreślając swoją pogardę dla wszystkiego, co immoralne oraz że kwestie seksualne powinny być traktowane we właściwym ujęciu: jako narzędzie reprodukcji.

Cięciem montażowym „przeskakujemy” do „stolika intelektualistów”, gdzie nagabywany przez Pasoliniego Moravia odpowiada, że nic, co ludzkie, go nie gorszy, nawet głupota. „Zgorszenie, to strach przed utratą osobowości” – podkreśla Moravia. „Zgorszenie jest elementem instynktu samozachowawczego” – podsumowuje Pasolini. Ale ostatnie słowo należy do Moravii, który wysuwa zaskakującą tezę: „Ludzie głęboko religijni nigdy się nie gorszą. Jezus Chrystus nigdy się nie gorszył, gorszyli się faryzeusze”. Część pierwsza filmu kończy się apelem do widzów, by przez chwilę pomyśleli o czymś innym, bo nie ma nic bardziej męczącego niż rozmowa o seksie.

Druga część rozpoczyna planszą z napisem: *Badanie 3: Prawdziwe włosy? Czy coś interesuje ludzi bardziej niż życie?* Pasolini mówi do Moravii, że postanowił zgłębić temat stosunku Włochów do seksu i zamierza zadawać interlokutorom bardziej szczegółowe pytania. Ta partia filmu składa się z czterech odsłon. W odsłonie pierwszej pt. *Spotkanie na rzymskich plażach, czyli seks jako seks*, Rzymianie na plaży w Ostii odpowiadają na pytanie, czy są za rozwodami (większość jest za); z kolei w kwestii równouprawnienia kobiet (zwłaszcza w kwestii swobody życia seksualnego) większość pytanym stwierdza, że mężczyzna powinien mieć więcej swobody niż kobieta, „bo mężczyzna nosi spodnie”. Odsłona druga pt. *Spotkanie na mediolańskich plażach, czyli seks, jako hobby* przynosi pozornie inny obraz pojmowania seksualności. Młodzi mężczyźni odpytywani przez Pasoliniego mówią o swobodzie w podejściu do seksualności, podobnie, jak i młode kobiety. Tu także jest więcej zwolenników rozwodów (prócz starszej kobiety powołującej się na naukę Kościoła Katolickiego, zalecającą wierność do grobowej deski, która nie wyobraża sobie sytuacji, że kobieta może mieć dzieci z kilkoma mężczyznami – z którymi zwiąże się po rozwodzie). Część *Spotkania na plażach południa, czyli seks, jako honor* ukazuje podejście do seksu traktowane jeszcze bardziej restrykcyjnie. „Kobieta powinna być ewangeliczna” – mówi plażowicz. Sytuację „ratuje” mała dziewczynka, która rezolutnie odpowiada Pasolinemu, że jak dorośnie, chciałaby wieczorami wychodzić do kina sama i w przypadku, gdyby jej rodzice przestali się kochać, pozwoliłaby im się rozwieść. Pasolini chwali nonkonformizm dziewczynki, przeciwstawiony oportunistomowi otaczających ją dorosłych. Kalabryjscy interlokutorzy obstają przy stwierdzeniu, że o żadnych rozwodach mowy być nie może, bo lepiej zostać mordercą (zabijającym zdradzającą mężczyzną kobietę), niż rogiaczem.

W części *Spotkania nad morzem (Lido), czyli seks jako sukces* Pasolini rozmawia z aktorkami opalającymi się na plaży, m.in. z piękną Antonellą Luladi, która rezolutnie mówi reżyserowi, że jego praca przy realizacji dokumentu o seksualności Włochów jest powierzchowna, bo zanim zaczął go kręcić, powinien lepiej poznać prywatne życie swoich rozmówców. Pojmowanie seksualności przez aktorki okazuje się bardzo inspirujące; twierdzą one, że postrzegają swoją seksualność przez pryzmat swojego wychowania (według katolickich dogmatów), tak naprawdę nic o niej nie wiedząc, ponieważ seksualność człowieka jest czymś do końca nieuchwytnym i niedookreślonym. Tytuł tej partii filmu sugeruje jednak, że Pasolini doskonale wie, jaką drogą przepytywane starletki osiągnęły sukces w filmowej branży.

Spotkania na publicznych plażach Toskanii, czyli seks jako przyjemność wypełnia wypowiedź zadowolonej ze swego życia seksualnego starszej Toskanki, która jednak dopuszcza możliwość rozwodów, zaś *Seks na prywatnych, należących do burżuazji plażach Toskanii, czyli seks jako obowiązek* przynosi obraz konfrontacji ojca z dzieckiem na ręku (broniącego instytucji rodziny, jako podstawowej komórki społecznej) z młodym kawalerem twierdzącym, że rodzina to przestarzała instytucja, którą mogą zastąpić państwowe instytucje („Tak? – pyta ojciec – to ja ci zaraz udowodnię, że nie masz racji. Synku, z kim chciałbym zostać, z tatusem, czy z tym panem?” W odpowiedzi synek wczepia się rączkami w ojca). Przepytywany przez Pasoliniego roześmiany chłopak, mówi wprost, że miłość jest podstawą społeczeństwa, a seksualność upodabnia nas do zwierząt. W tym momencie reżyser prosi o podsumowanie swojej pracy Moravię, pytając go, czy z materiału, który nakręcił, wyłaniają się prawdziwe Włochy, czy tylko ich fragmentaryczny obraz. Moravia uważa, że najważniejsze

jest to, czego w filmie nie ma: czyli szczere opinie przedstawicieli burżuazji, którzy unikają mówienia wprost o sprawach intymnych.

Fragment pt. *Badanie 4: Z samego dołu* wypełnia zapis sondy na ulicach Mediolanu i Sycylii związanej z wprowadzeniem tzw. ustawy pani Marylin, na mocy zarządzenia władz municypalnych zamykającej lupanary we włoskich miastach. „Uświadomieni” mężczyźni z Północy mówią o wykorzystywaniu robotników i kobiet przez świat kapitału. Ale inni zdają się negować skutki ustawy („brzydki też ma prawo do kobiety!”), pomstując na upadek obyczajów (Sycylia) przejawiający się we współżyciu młodych, niewyżytych mężczyzn ze... zwierzętami. Również prostytutki, wyrzucone na bruk i zmuszone do pracy na ulicy krytykują zarządzenie Chrześcijańskiej Demokracji zamykającej burdele.

I w tym momencie narrator pozwala sobie na podsumowanie zarejestrowanego i zaprezentowanego materiału: „Oto wnioszek płynący z naszych badań, wykrzyczany z samego dołu drabiny społecznej i z głębi instynktów. Robotnicy z Mediolanu, Florencji, Neapolu i Palermo, zjednoczeni w proteście przeciwko demokratycznej ustawie i przez to zmuszeni do uznania pewnych pragnień, wobec których wszyscy najchętniej schowalibyśmy głowę w piasek. A jeśli już zdecydujemy się o nich mówić, mówimy naiwnie i bezładnie. Wszystko to odkryliśmy w kraju Cudu Gospodarczego, licząc, że natkniemy się na oznaki współczesnego cudu kulturowego i duchowego. Jeśli nasze badanie dało jakiś pozytywny efekt, to jest nim demistyfikacja. Prawdziwi Włosi zdecydowanie przeczą mitowi o krainie miodem i mlekiem płynącej”.

Film kończy mini-dokument ukazujący ślub Tonino i Grazzielli. „Czy ludzi naprawdę interesuje coś innego, niż samo życie?” – filozoficznie zapytuje narrator (Pasolini), ukazując rytuały przygotowania do ślubnej uroczystości. „Życie, kiedy jest szczęśliwe i niewinne, nie zna litości – kontynuuje – Tonino

i Grazziella biorą ślub, i wszyscy milczą wobec ich szczęścia, które nie pożąda wiedzy. Ale milczenie jest pełne winy. Oto nasze życzenia: niech waszej miłości towarzyszy świadomość miłości”.

Formalnie film Pasoliniego nie wyróżnia się niczym szczególnym; może tylko eklektyczną ścieżką dźwiękową, łączącą w sobie elementy muzyki klasycznej (Beethoven) i współczesnych, włoskich standardów muzycznych. Natomiast tym, co przykuwa uwagę widza, jest „literackość” całego filmu. Śledzimy Pasoliniego, wyczułonego na to, co – i jak – mówią przepytani przez niego ludzie. Szczegółowe streszczenie filmu po-

Pasolini po prostu „pisze” kamerą, tworząc obraz włoskiego społeczeństwa w gruncie rzeczy unikającego rozmowy na temat swej seksualności.

zwala nam prześledzić proces transformacji rzeczywistości w narracyjną (z góry skomponowaną przez artystę) całość. Pasolini po prostu „pisze” kamerą, tworząc obraz włoskiego społeczeństwa w gruncie rzeczy unikającego rozmowy na temat swej seksualności. „Filmowa powieść” Pasoliniego, jakim jest *Zgromadzenie miłosne*, staje się głosem do konkretnych powieści tego twórcy, do *Chłopców z życia*, czy *Życia gwałtownego*, pisarz-filmowiec staje bowiem oko w oko z ludźmi będącymi pierwowzorami postaci opisywanych przez niego w drapieżnej literaturze: zwłaszcza młodymi ludźmi z rzymskiej Borgaty

wygrzewającymi się, jak Tommaso Puzili, w ostiańskim słońcu. Artysta pyta ich o życie intymne, łączywie chwytając ich śpiewne odpowiedzi (jako żywo przypominające te padające z ust powieściowych postaci). Dzięki tej konfrontacji mamy niezwykłą możliwość prześledzenia procesu twórczego samego Pasoliniego, zamieniającego zastaną rzeczywistość na „rzeczywistość” artystycznego dyskursu. *Zgromadzenie miłosne*, które nie jest w żadnym razie obiektywnym filmem dokumentalnym, ale głęboko osobistą, artystyczną wypowiedzią Pasoliniego, przynosi – mimo wszystko – realistyczny obraz włoskiego społeczeństwa pełnego hipokryzji, zakłamania, rządzonego przez samozachowawczy instynkt (przeciwko któremu sam Pasolini się buntuje, ale wobec którego – w świetle wyznawanej przez siebie akceptacji życia, w każdym jego przejawie – musi ostatecznie skapitulować), jednocześnie głęboko ludzkiego. Społeczeństwa zanurzonego w cielesności, odnoszącego się do spraw seksu w sposób pragmatyczny (owa „pragmatyczna” postawa dotyczy zwłaszcza hołubionych przez reżysera „innocentich”, przedstawicieli wiejskiego i miejskiego proletariatu, ostrzej portretuje Pasolini przedstawicieli burżuazji: albo odrzucającej całkowicie seks, albo bezwstydnie się w nim „nurzącej”).

Dyskurs, w jaki wpisuje swój film Pasolini, jest charakterystyczny dla ówczesnej lewicy, stojącej na stanowisku, że jedynie rewolucja seksualna jest w stanie przełamać tradycyjne struktury społeczeństwa kapitalistycznego. *Zgromadzenie miłosne* należy do tych samych tekstów lewicowej formacji, co prace Herberta Marcuse (por. Marcuse, 1998) czy Michela Foucaulta (por. Foucault, 1995)¹¹, choć stworzony został nieco wcześniej. Pasolini, jak później inni lewicowi luminarze, bada możliwość „seksualnej rewolucji” w nowoczesnym, kapitalistycznym społeczeństwie i wychwytuje trudności stojące na drodze jej realizacji (przywiązanie do tradycyjnych ról seksualnych i społecznych, silna pozycja autorytarnych instytucji, ale także biologiczne uwarunkowania człowieka, regulujące jego życie intymne). W wizji Pasoliniego dominuje zatem swego rodzaju pesymizm w analizie możliwości zmiany seksualnych zachowań jednostek tworzących społeczeństwo, a nawet pojawia się rys tragiczny (autentycznie przejmujące sceny, w których włoski reżyser odpytuje swych rozmówców na temat ich – jak się okazuje negatywnego – stosunku do homoseksualizmu). Widać wyraźnie, że Pasolini (sam będący przecież homoseksualistą) dostrzega wyraźnie, że właśnie seksualny „odmieniec” – gej – był, jest i będzie w tym z gruntu tradycyjnym społeczeństwie (tylko pozornie mieniącym się „tolerancyjnym” i „otwartym”) zawsze kimś obcym, odrzucanym, prawdziwym „kozłem ofiarnym” wzbudzającym lęk, obrzydzenie, niechęć.¹²

W zasadzie filmowa „akcja” Pasoliniego sprowadza się do „nierozstrzygalnika”: artysta chciałby, aby człowiek był człowiekiem, ale jednocześnie marzy mu się, by przestał nim być; aby oddawał się w niewolę biologii, a jednocześnie mógł ją kontrolować, formując ją według własnego „wizjonu”. *Zgromadzenie miłosne* obnaża paradoksalną postawę Pasoliniego, który wie, że wyzwolenie społeczeństwa nigdy nie nastąpi, jeśli społeczeństwo tkwić będzie w okowach tradycyjnej moralności (a nawet daleko idące próby zmiany owego *status quo* muszą w końcu przynieść powrót do tradycyjnego modelu

11 Szczegółowo „seksualną filozofię” Pasoliniego, w kontekście prac Foucaulta i Marcuse analizuje Ewa Bal (por. Bal, 2007: 76–77) oraz Armando Maggi (por. Maggi, 2009: 343). Tutaj w kontekście koncepcji Foucaulta „homoseksualnego pożądania”, stanowiącego „ukrytą narrację” przenikającą dyskurs zachodniej kultury.

12 Viano uważa, że w zasadzie do tego właśnie sprowadza się całe przesłanie filmu Pasoliniego: do ukazania wyjątkowej roli homoseksualisty w społeczeństwie, dodajmy roli męczennika (por. Viano, 1993: 26).

seksualnych zachowań społecznych i indywidualnych). Jednak z drugiej strony owa „tradycyjna moralność” gwarantuje istnienie społeczeństwa. Jak więc przekroczyć tę nieprzekraczalną sytuację? Zaprzeczyć samemu sobie? Znaleźć *consensus*? Syntezą zdaje się być samo życie, którego pochwałę głosi w finale filmu Pasolini, prowadzące do tych samych „nierozstrzygalników”, tych samych błędów i paradoksów, tych samych sytuacji bez wyjścia. Jedyłą szansą jest świadomość owej „beznadziejnej” sytuacji, nawet, jeśli nie gwarantuje ona znalezienia dla niej alternatywnego rozwiązania.¹³

Filmowe „notatki” z Palestyny, Indii i Afryki

Innego rodzaju dokumentami są „filmowe szkice” Pasoliniego – filmy stanowiące swego rodzaju dokumentację planowanych przez artystę filmów kreatywnych. Kiedy reżyser przygotowywał się do realizacji *Ewangelii wg św. Mateusza (Il Vangelo secondo Matteo, 1963)*, pierwotnym jego pomysłem było nakręcenie filmu w oryginalnych plenerach Ziemi Świętej. Aby stworzyć dokumentację potrzebną do produkcji planowanego dzieła, Pasolini udał się z początkiem 1962 roku do Izraela, by na własne oczy zobaczyć ziemię, po której stąpał Chrystus. Jego przewodnikiem był bibliista – ksiądz Andrea Carraro z instytutu biblijnego w Asyżu zwanego Cytadelą. Nagrania dokumentujące podróż Pasoliniego zrealizował zespół: Aldo Pinelli (zdjęcia), Otello Martelli (dźwięk). Efektem podróży włoskiego reżysera był film *Notatki z podróży do Palestyny*, który pokazywany był z powodzeniem w salach parafialnych i kościołach (wiązało się to ze współfinansowaniem podróży Pasoliniego przez Franciszkańskie Studium Biblijne, działające właśnie w Cytadeli).

Innego rodzaju dokumentami są „filmowe szkice” Pasoliniego – filmy stanowiące swego rodzaju dokumentację planowanych przez artystę filmów kreatywnych.

Film jest niezwykle, poetyckim zapisem odkrywania przez poetę-filmowca Ziemi Świętej. Pasolini odwiedza Galileę, górę Tabor, Nazaret, Kafarnaum, Jezioro Tyberiackie, Jordan, wreszcie Palestynę, ogród Getsemani i, na samym końcu, Betlejem. Zwiedza również żydowski kibuc. Krocząc drogami i bezdrożami Ziemi Świętej Pasolini, co i rusz dokonuje porównań do Włoch (stwierdza na przykład, że drzewa figowe z okolic Nazaretu są jak drzewa figowe z okolic sycylijskiej Baarii, a stary Arab robiący omłot kojarzy mu się z chłopem z Emilii). Zachwyt, wzruszenie (Getsemani), jakie towarzyszą artyście, prowadzą go jednak do zaskakujących wniosków: że oto nie sposób na tej ziemi

spalonej słońcem zrealizować filmowej wizji życia, śmierci i zmartwychwstania Chrystusa, ponieważ ziemia ta „bardziej przypomina Stary Testament, niż Nowy”¹⁴. Refleksję Pasoliniego potwierdza ksiądz Carraro, który precyzuje, że najazdy arabskie sprzed wieków, oraz współczesna gospodarka Izraela

13 Kwestia seksualności, tak ważna w twórczości Pasoliniego powróci wyraźnie w jego późniejszych filmach, zwłaszcza w *Teoremacie* oraz *Trylogii życia*.

14 Ten i kolejne cytaty z filmu w tłumaczeniu własnym.

całkowicie zmieniają krajobraz Ziemi Świętej. W końcu Pasolini konkluduje, że nie znajduje nic, co by mu się przydało w filmie, ponieważ twarze i krajobrazy, które widzi zatraciły już swój archaiczny wyraz. Dlatego efektem wizyty Pasoliniego, będzie decyzja o realizacji filmu w południowych rejonach Włoch.¹⁵

Notatki z podróży do Palestyny są o tyle ciekawe, że same w sobie tworzą spójną narracyjnie całość, zawierającą nie tylko ujmowane dokumentalną kamerą obrazy współczesnej Palestyny, ale również szereg niezwykle trafnie czynionych obserwacji, tak na zasadzie komentarzy przez Pasoliniego, jak i umiejętnie zdejmowanych ujęć. Mamy, więc mimochodem obraz przeobrażającego się kraju, w którym napływała ludność żydowska zakłada kibuce (Pasolini odwiedza przedszkole, w którym dzieci chowane są wspólnie, za zgodną pracujących na roli rodziców. Kamera filmuje chwalać pomysł starszą kobietę i znacząco milczącą młodą). Obserwujemy charakterystyczne zachowanie się ludności arabskiej (oddającej się pracy i modlitwie) i ich powściągliwy stosunek do przedstawicieli społeczności żydowskiej. Wreszcie w finale filmu jesteśmy świadkami ciekawej rozmowy między Pasolinim a jego duchowym przewodnikiem po Ziemi Świętej – księdzem Carraro. Ksiądz pyta Pasoliniego o duchowość w jego projektowanym filmie o Chrystusie. „Dla mnie duchowość to estetyka” – odpowiada Pasolini.

Ksiądz dzieli się z reżyserem przekonaniem, że z pewnością filmowa wizja włoskiego twórcy będzie wizją głęboko autorską, szanującą przekonania ludzi wierzących. Pasolini odpowiada, że tym, co go interesuje najbardziej w historii Chrystusa, jest (według Gramsciańskiej strategii) sposób, w jaki wydarzenia związane z życiem bohatera ewangelii wpłynęły na historię, a co za tym idzie, w jaki sposób (i przez co właśnie) idee, które głosił Nazarejczyk, zostały „zaimputowane” człowiekowi współczesnemu Chrystusowi (i są wciąż imputowane ludzkości).

Do dokumentu wrócił Pasolini przy okazji realizacji swych filmów mitycznych (*Król Edyp*, *Teoremat*, *Medea*) – planując realizację filmów podejmujących tematy mityczne z całego świata (chcąc stworzyć swego rodzaju filmową „kulturową narrację” obejmującą świat, w myśl antropologicznego, strukturalnego projektu Levi-Straussa, rozpatrującego całościowo kulturę ludzką i jej sferę mityczną, doszukując się w niej wspólnych elementów). „Mityczną”, kreacyjną trylogię Pier Paolo Pasoliniego, uzupełniają jeszcze trzy dokumentalne projekty zrealizowane przez reżysera w latach 60., będące nie tylko świadectwem zainteresowania włoskiego twórcy mitologią i jej żywym oddźwiękiem we współczesnym społeczeństwie, ale również Trzecim Światem, z którym Pasolini wiązał wielkie nadzieje (jako obszarem niezdewprawowanym jeszcze do końca przez przemysłową „cywilizację śmierci”).

Pierwszym z nich są *Notatki do filmu o Indiach* (*Appunti per un film sull'India*, 1968) – owoc fascynacji Pasoliniego Indiami, które odwiedzał kilkakrotnie (pierwszy raz w towarzystwie Alberto Moravii i Elzy Morante w 1961). Ostatecznie film, który powstał w 1968 i miał swoją premierę na Krakowskim Festiwalu Filmowym, ma formę kreacyjnego dokumentu, gdzie Pasolini prezentuje główną ideę – oscylującą wokół hinduskiej legendy o radży, który widząc głodnego tygrysa oddał mu na pożarcie swoje ciało – ilustrując swą narrację dokumentalnymi zdjęciami prezentującymi współczesne Indie. Kraj, który odzyskawszy wolność w procesie dekolonizacji, boryka się z problemami państwa rozwijającego się: przeludnieniem, brakiem odpowiedniego zaplecza

15 Ostatecznie Jeruzalem „zagrała” starożytna część Madery, Betlejem – wioska w Apulii, zwana Barilą, partie pustynne w Calabrii udawały Kafarnaum, scena chrztu Chrystusa kręcona była w Viterbo.

gospodarczego, kulturowym zacofaniem obszarów wiejskich, wszechobecną przemocą, ale przede wszystkim z wciąż obecną w kraju Maharadzów kasto-wością bezwzględnie dzielącą ludzi na kategorie i podkategorie. Cały film skomponowany jest z dwóch uzupełniających się linii narracyjnych. Pierwsza ukazuje mityczną opowieść o radży – męczenniku, ale też i o jego rodzinie, przez śmiały czyn męża i ojca zmuszonej do bytowania w skrajnej biedzie (ta część filmu ilustrowana jest przez włoskiego reżysera zdjęciami wspaniałych, hinduskich budowli, takich jak pałac Taj Mahal, ale również obrazami ulic Delhi, wypełnionych „nieczystymi” – czyli przedstawicielami najniższej kasty społecznej). Z offtu płynnie spokojna narracja reżysera, prezentującego kolejne epizody z legendy. Druga warstwa filmu to narracja współczesna – bowiem włoskiego reżysera interesuje, czy współcześnie podobna ofiara, będąca efektem traktowania przyrody w kategoriach boskiej świętości, byłaby możliwa. Aby sprawdzić swój sąd, reżyser spotyka się z przedstawicielami współczesnego indyjskiego społeczeństwa: kapłanami hinduistycznego kultu, braminami, intelektualistami (m.in. z pisarzem Rajendarą Singhem Bedim), dziennikarzami z „Times of India” i członkami Indyjskiej Partii Komunistycznej. Wszyscy oni taktują legendarną opowieść w kategoriach alegorii: na przykład poświęcenia dobrego władcy dla swego ludu. Pasolini szuka wśród rozmówców potencjalnych wykonawców głównych ról do planowanego przez siebie pełnometrażowego filmu. Jest wyraźnie zafascynowany niezwykłością Indii – jej różnorodnością oraz estetycznym (i anty-estetycznym) profilem. Przyglądając się współczesnym Indiom – tak bardzo jeszcze zanurzonym w przeszłości – wykazuje postawę zaangażowanego intelektualisty, intelektualisty „organicznego”, próbującego patrzeć na otaczającą go rzeczywistość niejako oczyma samych Hindusów. Ale zwyczają w nim jednak „spojrzenie Prospera”¹⁶: chciałby rozwiązywać problemy Indii za pomocą socjotechnicznych narzędzi kultury zachodniej (daje temu wyraz, naiwna tyrada Pasoliniego w kwestii środków antykoncepcyjnych, które mogłyby rozwiązać problem przeludnienia). W pewnym momencie jednak reżyser zdaje sobie sprawę ze

16 „Sporzenie Prospera” i „spojrzenie Kalibana” – to dwie, wywiedzione z *Burzy* Szekspira metafory, występujące w antropologicznej refleksji postkolonialnej. W pierwszym przypadku „spojrzeniem Prospera” zwana będzie określona strategia patrzenia na kulturę nie-zachodniego kręgu kulturowego obowiązująca w dyskursie kolonialnym (występującym mniej więcej do drugiej połowy XX wieku, a więc do momentu demontażu porządku kolonialnego po II wojnie światowej), jako na kulturę ukonstytuowaną niżej (przede wszystkim pod względem rozwoju technicznego) od kultury zachodniej. „Sporzenie Kalibana” (gdymby uważnie wczytać się w szekspirowski tekst, to Kaliban jako rdzenny mieszkaniec wyspy, na którą przybywa Prospero, dzierży moc, zawładniętą tylko przez czarodzieja) przywraca właściwe proporcje w relacjach kulturowych między Zachodem a Wschodem, ukazując równorzędność współwystępujących, często wchodzących ze sobą w relacje transkulturowe formacji. „Sporzenie Prospera” charakteryzowało się przede wszystkim uprzedmiotowieniem przedstawicieli kultur „niższych”, związania z „erotyzacją” i „enigmatyzacją” (czyli nadawaniem kulturom nie-zachodnim miana „onirycznych”, „tajemniczych”, często wywołujących lęk i grozę). Pasolini, choć uwrażliwiony na kwestie społeczne, był jednak przesiąknięty kulturą zachodnią i często – wbrew deklaracjom – nie udawało mu się do końca zmienić reprezentowanego przez siebie „spojrzenia Prospera” na „spojrzenie Kalibana” (zarzut ten pojawi się przede wszystkim przy okazji premiery filmu *Kwiat 1001 nocy*). (Na temat figur dyskursu postkolonialnego por.: Shohat, 1997: 20–27; Loomba, 2011: 35–60; Burzyńska, Markiewicz, 2006: 554–555). Sam Pasolini w swej twórczości publicystycznej odnosił się wielokrotnie do stanowiska Frantz Fanona, autora sztandarowej publikacji dekonstruującej porządek (i narrację) kolonialną pt. *Wykłęty lud ziemi* (1961), będącej swego rodzaju „podręcznikiem” dla wszystkich teoretyków i praktyków „rozmontowywania” (tak środkami pokojowymi, jak i poprzez przemoc) zachodniego „imperializmu” i „kolonializmu” (czy też „neo-kolonializmu”).

swych ograniczeń, wie, że patrzenie na sprawy kraju Ghandiego z zachodniej perspektywy nie oddaje jego prawdziwych realiów. Oddaje więc głos jednemu z dziennikarzy twierdzącemu, że przejmowanie zachodnich technologii, to jeszcze nie „westernalizacja”, ale społeczeństwo hinduskie jest wyczułone na wszelkie zmiany i odrzuca przyjmowanie tych rozwiązań, które wiążą się z utratą jego kulturowej tożsamości. Pasolini wydaje się godzić z paradoksem rządzącym Indiami, rozdartymi między zachowaniem tradycji a modernizacją i w finale filmu, w którym następuje prezentacja rozwiązania historii radży (członkowie rodziny bohatera, jak ich ojciec, sami oddają życie w różnych częściach Azji), ukazuje obrzęd spalenia zmarłego na stosie i wrzucenia jego prochów do świętej rzeki Ganges. Wobec siły tradycji, wydaje się mówić Pasolini, człowiek hinduski jest bezradny, poddaje się jej bezwiednie, jak wielkiej, kosmicznej sile. Tym, co czyni z *Notatek do filmu o Indiach* dzieło niezwyklej urody filmowej, są nie tylko piękne zdjęcia (autorstwa Federico Zanniego i Roberto Nappy) oraz wydobywający dramatyczne napięcie montaż (Jenner Manghi) kontrastujących ze sobą ujęć (jak obrazy skrajnej biedy ulic Delhi zestawione z przepychem hinduistycznych świątyń), lecz także właśnie ostateczna pokora twórcy przed światem, który włoski intelektualista może kontemplować jedynie jako przedmiot estetyczny (jak kończące film ujęcie pięknej twarzy młodego Hindusa, którego Pasolini „wybiera” do roli w swym filmie).

Notatki do filmu o Indiach stanowią nie tylko szkic do zrealizowanego kilka lat później *Kwiatu 1001 nocy*, ale także wyrażają atencję Pasoliniego dla kultur niezachodnich, będących dla reżysera swego rodzaju arkadią, z której można było czerpać natchnienie do własnych, estetycznych poszukiwań. Efektem zachwyty Pasoliniego nad Indiami – krainą prawdziwie „sakralną”, w której świętość jest przede wszystkim świętością samego życia, w najskrajniejszych jego przejawach – był esej *Zapach Indii*, stanowiący kompilację fragmentów podróżniczego dziennika włoskiego poety-reżysera z czasów eksploracji azjatyckiego kontynentu (Pasolini 2012). W dzienniku tym Pasolini pisze o podróży do Indii, jako o przeżytych „śnie na jawie”: pięknym i brutalnym jednocześnie. Rodzajem filmowej baśni dziejącej się współcześnie, z nim samym w roli głównej. Sam Rohdie uważa zaś, że Indie stanowiły dla twórcy *Accattone* poetycki ideał kraju, który mimo tak dużej dysharmonii cywilizacyjnej, nie zatracą swego „sakralnego” charakteru¹⁷ wyrażającego się przede wszystkim w poszanowaniu życia i altruizmie zamkniętym w słowach kończących filmowy esej Pasoliniego: że człowiek zachodu ma wszystko, a nic nie daje, podczas, gdy człowiek hinduski nie ma nic, a daje wszystko (por. Rohdie, 1995: 37–82).

Afryka jeszcze wcześniej niż Indie zaprzętała umysł Pasoliniego, który pierwotnie na Czarnym Lądzie – kolebce cywilizacji i kultur – planował realizację swych wszystkich, „mitycznych” filmów. Z Afryką związany był również projekt realizacji obrazu *Dziki ojciec* mówiącego o relacjach kolonialnych, rozpisanych na białego nauczyciela i jego czarnoskórego ucznia, zmuszonego do wyboru między zachodnią kulturą a kulturą rdzenną reprezentowaną przez tytułowego „dzikiego ojca” (Pasolini, Verdicchio, 1999: 51–64). Podróż do Afryki, którą Pasolini odbył w 1969 roku w celu znalezienia lokalizacji do filmowej wersji *Oresteji Ajschylosa*, zaowocowała realizacją filmu telewizyjnego dla RAI pt. *Notatki do Oresteji Afrykańskiej* (*Appunti per un'Orestiade africana*,

17 Z pewnością panteistyczna religia hinduistyczna wpływała na fascynację Pasoliniego Indiami i ich kulturą, podobnie zresztą, jak i religią islamską przy okazji realizacji *Kwiatu 1001 nocy*. Ciekawe, że Pasolini nigdy nie był zainteresowany buddyzmem, który z pewnością stymulująco wpłynąłby na jego życie i twórczość.

1970). Pierwotnie Pasolini myślał o realizacji uwspółcześnionej wersji greckiego dramatu w nowojorskim Harlemie (także *Król Edyp* miał być pierwotnie tam filmowany), ale ostatecznie to w afrykańskich państwach rozwijających się dopatrzył się włoski reżyser analogii z Europą czasów neolitu, kiedy społeczność pierwotna wchodziła w koleiny cywilizacji prawa, regulującego wewnątrzspołeczne relacje. Ten zrealizowany głównie w Tanzanii i Ugandzie film, także możemy określić terminem „dokument kreacyjny”, zawiera bowiem w sobie ujęcia nakręcone przez Pasoliniego i Giorgio Pelloniego, zmontowane z dokumentalnymi ujęciami z wojny domowej w Ugandzie (ukazującymi m.in. rozstrzelanie partyzanta przez wojska rządowe). Film otwiera przypomniany z offu (głos Pasoliniego) przebieg historii Orestesa, rozgrywającej się w mitycznym Argos. Klitajmestra zabija swego męża Agamemnona, zwycięzcę z Troi, mimo faktu, że wzięta do niewoli Kassandra ostrzega go przed zabójcami. Jego syn Orestes i córka Elektra mszczą się: Orestes morduje matkę. Wtedy jednak zlatują się Erynie i próbują go zabić. Bóg Apollo chroni bohatera, powierzając go opiece bogini Ateny. Ta wydaje Orestesa osądowi ludzkiemu, tworząc pierwsze, ludzkie prawo. Tematem mitu, jak i zatwierdzającego go tekstu dramatycznego, jest przejście z porządku religijnego, do porządku racjonalnego. Erynie (Furie) zostają zamienione w strażniczki prawa ludzkiego – Eumenidy (Łagodne). Przenosimy się do Afryki (Kigoma), gdzie Pasolini szuka odpowiednich plenerów i ludzi do realizacji swojej wizji (słowom i obrazom towarzyszą ekspresyjne, saksofonowe solówki Gato Barberiego). „Afrykańska partia” zmontowana jest z dyskusją, jaką na uniwersytecie La Sapienza zorganizował Pasolini. Udział w niej biorą przybyli z Afryki studenci. Reżyser oznajmia, że chce zrealizować *Oresteję* w Afryce i pyta, czy umieścić akcję w dawnej, archaicznej Afryce, czy dziś. Jeden z dyskutantów chwali decyzję reżysera, ale inny ją gani, wytykając Pasolinemu, że przykłada miarę „zachodniej kultury” do Czarnej Łądy, który rządzi się swoimi prawami (jest wiele Afryk, mówi, nie jedna). Znowu wracamy do Afryki, gdzie Pasolini ukazuje nam gigantyczne baobaby – nieludzkie znaki Furii. Furie, konstatuje poeta-filmowiec, są boginiami zwierzęcego wymiaru człowieczeństwa. Kiedy głos z offu opisuje obóz wojskowy spod Troi, Pasolini wmontowuje materiały dokumentalne opisujące wojnę w Biafrze: kalecy ludzie, trupy spalonych żołnierzy, wbity w ziemię krzyż przysypany popiołem. Niespodziewanie przenosimy się do Nowego Jorku, gdzie Pasolini testuje pomysł, aby wersy podawane przez Kasandrę, śpiewała w formie jazzowej melorecytacji afroamerykańska aktorka. Powracamy do Afryki, gdzie widzimy zobrazowanie śmierci Agamemnona, o której śpiewała Kassandra. Jest nią zapis autentycznej egzekucji czarnoskórego żołnierza przez pluton egzekucyjny. Następuje scena, którą Pasolini sfilmował z myślą o przyszłym filmie. Orestes przybywa na grób ojca i składa kwiaty. Następna scena ukazuje Orestesa uykającego przed Furiami, które go ścigają – to rośliny gwałtownie poruszane przez wiatr. W Kampali – stolicy Ugandy – oczyszczony Orestes idzie oddać hołd Apollinowi w jego ateńskiej świątyni, która w wizji Pasoliniego umiejscowiona jest na Uniwersytecie Dar-es Salaam. Narrator czyta fragment mówiący o sądzie nad Orestesem. Tymczasem widzimy „sąd nad Pasolinim”, bowiem znowu przenosimy się do Rzymu, gdzie reżyser draży temat różnic kulturowych między Afrykanami a Europejczykami. Okazuje się, że większość dyskutantów mówi o świadomości własnej kultury (mającej jeszcze archaiczne korzenie), które chcieliby za wszelką cenę zachować. Na pytanie Pasoliniego, czy w kulturze afrykańskiej może zająć przemiana społeczeństwa archaicznego w nowoczesne, jeden ze studentów stwierdza,

że jest to niemożliwe, bo w Afryce Furie i Eumenidy współwystępują obok siebie. Film Pasoliniego kończą dwa obrazy: scena weselnego pochodu, który może być ilustracją finalnej przemiany Furii w Eumenidy, oraz ujęcie Afrykanina uprawiającego pole. Pada ostateczna konkluzja, czytana przez Pasoliniego z offu, głosząca, że w krajach Trzeciego Świata antyczny świat zmysłów ustępuje nowoczesnemu światu rozumu, ale problemy wciąż istnieją, jednak jest możliwość ich rozwiązywania, w cierpliwym rozpoznaniu i mierzeniu się z lękami, jakie przynosi przyszłość.¹⁸

Notatki do Oresteji Afrykańskiej – mimo swego „szkicowego” kształtu – są filmem w jakimś sensie skończonym, chwytającym paralele i różnice między Afryką a Europą,

Pasolini posługując się zarówno materiałem dokumentalnym, jak i wykreowanym

na potrzeby filmu, tworzy poetycki konglomerat mający siłę filmu politycznego, zabierającego głos na temat spraw współczesności

tak w wymiarze historii (czy raczej pre-historii), jak i współczesności. Pasolinemu udało się uchwycić moment dekolonizacji Czarnego Lądu, z którego wyłaniają się dopiero państwowości, wyodrębniają społeczne byty, kształtują kultury, zarysowując się przecież niejako na istniejących od stuleci wierzeniach, mitach, archetypach. Przez filmowany „na gorąco” obraz Czarnego Lądu w stanie wojny, reżyser – być może w sposób najdoskonalszy – zdołał ukazać żywotność i uniwersalność mitu, przebijającego się przez aktywności współczesnych. Może dlatego nawet sceptycznie nastawiony do filmowej twórczości Viano, uważa *Notatki do Oresteji Afrykańskiej*, za najdoskonalszy film włoskiego poety-reżysera, będący wypełnieniem jego postulatów o „pisaniu kina rzeczywistością”. Pasolini posługując się zarówno materiałem dokumentalnym, jak i wykreowanym na potrzeby filmu, tworzy poetycki konglomerat mający siłę filmu politycznego, zabierającego głos na temat spraw współczesności (Viano, 1993: 250–257). W przypadku tego „afrykańskiego projektu” udało się Pasolinemu przełamać „spojrzenie Prospera” i, co zakrawa na paradoks, bowiem punktem wyjścia do realizacji filmu była adaptacja greckiego mitu, spojrzeć na rzeczywistość oczyma Afrykańczyka, zmienić perspektywę zewnętrzną, perspektywę przybysza, przedstawiciela kultury zachodniej, na perspektywę „wewnętrzną” – „użytkownika” afrykańskiej kultury, w której problemy archaicznego świata zachodniego są bólem dnia dzisiejszego.

18 Szczegółową analizę filmu Pasoliniego, w kontekście przetłumaczonego przez poetę tekstu dramatu oraz scenariusza do *Dzikiemu ojca* analizuje Ewa Bał, kładąc nacisk na mistrzowskie osadzenie antycznego utworu w realiach III świata (Bał, 2007: 64–70).

Filmowe szkice

Już nie z tematyką mityczną, lecz z politycznym zaangażowaniem Pasoliniego wiążą się trzy ostatnie, dokumentalne projekty-szkice, które zrealizował, również zaliczane do pionierskich form dokumentów kreacyjnych. W 1970 roku powstał dokument *Szkic do noweli o śmieciarzach* obrazujący przygotowanie i przebieg strajku rzymskich śmieciarzy, którzy w proteście przeciwko zamrożeniu płac nie wyruszyli do pracy. W tym niezachowanym do dzisiaj filmie, który znamy tylko z opisów, Pasolini stworzył impresjonistyczny obraz „nietykalnych” współczesnego włoskiego społeczeństwa, od pracy których tak naprawdę zależy sprawne funkcjonowanie Wiecznego Miasta. *Szkic do noweli o śmieciarzach* miał być również dokumentacją dzieła traktującego o pracownikach włoskiego MPO, ludziach tworzących własne, barwne środowisko, mających swoją subkulturę, własne obyczaje i prawa. Również niezachowanym do dziś w całości filmem, jest niezwykle projekt Pasoliniego *12 grudnia*, zrealizowany przez reżysera w 1970 roku (choć oficjalnie nazwisko Pasoliniego nie pojawiało się w czołówce). To bardziej reportaż, niż film dokumentalny, próbujący wyjaśnić kulisy rzekomego samobójstwa Giuseppe Pinelliego (1928–1969), włoskiego anarchisty, weterana antyfaszystowskiej partyzantki, aktywnego działacza Anarchistycznego Czarnego Krzyża (organizacji pomagającej prześladowanym przez rząd), później zaś anarchosyndykalistycznego związku USI. Po zamachu terrorystycznym na Piazza Fontana w Mediolanie został aresztowany przez policję. 15 grudnia 1969 roku w środku nocy wypadł z okna.¹⁹ Sprawa zamachu, aresztowania i rzekomego samobójstwa Pinelliego poruszyła Pasoliniego do tego stopnia, że ruszył z grupą dokumentalistów (m.in. Giovannim Bonfantim), do Mediolanu i sfilmował miejsca, w których przebywał Pinelli, rozmawiając z ludźmi znającymi anarchistrę (robotnicy mediolańskich fabryk, członkowie rodziny Pinelliego, jego przyjaciele – weterani II wojny światowej. Jeden z nich, były partyzant, przez wybuch częściowo pozbawiony słuchu, próbuje wykrzyknąć swoją opowieść o przyjaźni z Pinellim – jego relacja jest najbardziej wstrząsająca). Być może filmowe śledztwo Pasoliniego ujawniłoby coś, co dziś już wiadomo (po śledztwie i procesie w 2001 roku) – że za zamachem stały prawicowe bojówki, współpracujące z włoskim wywiadem i CIA, zaś cała akcja była elementem operacji nazwanej „strategią napięcia”, której cel stanowiło zablokowanie jakichkolwiek sojuszy chadecji z lewicą. Zarówno praca nad filmem, jak i sam film stanowią swego rodzaju „białą plamę” w bio-filmografii Pasoliniego. Jedyne zdawkowo wspominają o nim biografowie artyści (włączając go jedynie do filmografii²⁰). Powoduje to zbudowanie swego rodzaju „czarnej legendy” wokół *12 grudnia* jako filmu, który być może sprowadził na Pasoliniego kłopoty ze strony władz, większe nawet niż obłożone cenzorską anatemą, kreacyjne *Salò*.²¹

Wreszcie ostatnim dziełem dokumentalnym, luźno związanym zarówno z kinem „mitycznym”, jak i społecznym zaangażowaniem Pasoliniego, jest obraz *Mury Sany* (*Le Mura di sana*, 1974), zrealizowany w przerwie zdjęć do *Dekameronu* (epizodu *Alibeh*, który ostatecznie nie wszedł do finałowej wersji filmu). Ten krótki, ale odznaczający się wyjątkową urodą wizualną dokument

19 W 1970 roku o okolicznościach śmierci Pinelliego sztukę teatralną *Przypadkowa śmierć anarchisty* napisał Dario Fo.

20 Por. B. D. Schwartz, *Filmography*, (w:) *Pasolini, Requiem*, op. cit., s. 750.

21 Taką spiskową teorię głosi w swej książce Laura Betti, uważając, że realizacja filmu o Pinellim oraz wypowiedzi i artykuły Pasoliniego o łożu P-2, przyczyniły się do śmierci poety (Betti, 1979).

zrealizowany z polecenia UNESCO, ukazuje wspaniałe, starożytne miasto, będące historyczną chlubą Jemenu. Wspaniała architektura Sany – niegdyś warownego grodu, ważnego punktu na szlaku handlowym między krajami arabskimi a Europą – w momencie realizowania przez Pasoliniego adaptacji Boccaccia miała zostać zrównana z ziemią, by zwolnić miejsce do budowy nowoczesnego miasta. Pasolini jest wyraźnie przerażony taką perspektywą, na jego oczach świat archaiczny, świat przeszłości, ma przestać istnieć, a jego film będzie być może jedynym świadectwem istnienia tego „bajkowego” grodu. Reżyser przyrównuje sytuację azjatyckiego miasta do włoskiego Orte – częściowo zniszczonego przez prace modernizacyjne. Włochy są już stracone – głosi Pasolini-narrator, apelując do UNESCO, by organizacja ta zrobiła wszystko dla ratowania murów Sany.

Przyglądając się szczegółowo dokumentalnemu dziełu Pasoliniego, wyraźnie widać, że twórca – mimo deklaracji o niemożności odnalezienia się na obszarze kina dokumentalnego – bardzo dobrze radził sobie z tą formą. Co więcej, wypracował na jej gruncie własne sposoby filmowej wypowiedzi, dowodząc, że tak naprawdę różnica między kinem kreacyjnym a dokumentem jest niezwykle płynna. A w swjej istocie najważniejszy jest przekaz oparty często na antropologicznej analizie docierającej do prawdy, jaką niesie w sobie – bądź odnajduje w rzeczywistości – autor filmu.

BIBLIOGRAFIA

- Bal E. (2007). *Cielesność w dramacie. Teatr Pier Paola Pasoliniego i jego możliwe kontynuacje*. Kraków.
- Barnouw E. (1993). *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. New York.
- Betti L. (1979). *Pasolini: chronique judiciaire, prosecution, execution*. Paris.
- Burzyńska A. i Markiewicz M. (2006). *Teorie literatury xx wieku*. Kraków.
- Foucault M. (1995). *Historia seksualności*. Warszawa.
- Helman A. (1976). *Film faktów i film fikcji*. Katowice.
- Hendrykowski M. (1991). Autor w filmie dokumentalnym, [w:] tegoż, *Autor w filmie*. Poznań.
- Hendrykowski M. (2006), *Wojciech Wiszniewski*. Poznań.
- Kossak J. (1976). *Kino Pasoliniego*. Warszawa.
- Lomba A. (2011). *Kolonializm i postkolonializm*. Poznań.
- Maggi A. (2009). *Conclusion. Metamorphosis in Mario Mieli and Pasolini*, [w:] tegoż, *The Resurrection of the Body*. Chicago-Londyn.
- Marcuse H. (1998). *Eros i cywilizacja*. Warszawa.
- Pasolini P. P. (2012). *A Scent of India*. Londyn.
- Pasolini P.P. i Verdicchio P. (1999). *The Savage Father*, Toronto-Buffalo-Lancaster.
- Przyłipiak M. (2000) *Poetyka kina dokumentalnego*. Gdańsk.
- Rohdie S. (1995). *The Passion of Pier Paolo Pasolini*, Bloomington-Londyn.
- Shohat E. (1997). *Gender and Culture of Empire, Gender Metaphors*. Virgins, Adams and the Prospero Complex, [w:] Bernstein M. i Studlar G. (red.), *Vision of East. Orientalism in Film*. London-New York.
- Viano M. (1993). *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*. Los Angeles.
- Woźnicka Z. (1983). *Problem kreacji i reprodukcji w filmie*. Wrocław.

FILMOGRAFIA

- Chlew (Il Porcile, reż. Pier Paolo Pasolini, 1969).*
Ewangeli wg św. Mateusza (Il Vangelo secondo Matteo, reż. Pier Paolo Pasolini, 1963).
Król Edyp (Edip re, reż. Pier Paolo Pasolini, 1967).
Kwiat tysiąca i jednej nocy (Il fiore delle mille e una notte, reż. Pier Paolo Pasolini, 1974).
Mamma Roma (reż. Pier Paolo Pasolini, 1962).
Mury Sany (Le Mura di Sana, reż. Pier Paolo Pasolini, 1974).
Notatki do filmu o Indiach (Appunti per un film sull'India, reż. Pier Paolo Pasolini, 1968).
Notatki do Orestei Afrykańskiej (Appunti per un'Orestiade africana, reż. Pier Paolo Pasolini 1970).
Notatki z podróży do Palestyny (Il Sopralluoghi In Palestina, reż. Pier Paolo Pasolini, 1963–64).
Salo albo 120 dni Sodomy (Salo o le 120 giornate di Sodoma, reż. Pier Paolo Pasolini, 1975).
Teoremat (Teorema, reż. Pier Paolo Pasolini, 1968).
Włóczykij (Accatone, reż. Pier Paolo Pasolini, 1961).
Wściekłość (La Rabbia, reż. Pier Paolo Pasolini, 1963/2008).
Zapiski z podróży do Palestyny (Il Sopralluoghi In Palestina Il Vangelo Matteo, reż. Pier Paolo Pasolini, 1963–64).
Zgromadzenie miłosne (Comizi d'amore, reż. Pier Paolo Pasolini, 1964).
Zwyczajny faszyzm (Abbynormiennyj faszyzm, reż. Michaił Romm, 1965).