

Nowoczesność i totalitaryzm. Rozmowa z Łukaszem Jasiną o Pier Paolo Pasolinim

Kino Pasoliniego przenika mająca podglebie w katolickiej moralności tęsknota za jasnym podziałem na dobro i zło. „Saló” nie jest przecież pochwałą sadyzmu, będącego owocem „totalitarnych” rządów czystego rozumu, lecz jego bezkompromisową krytyką oraz rozrachunkiem ze związków modernizmu z totalitaryzmem. Widz intuicyjnie domaga się sprawiedliwości. Skąd jednak brać dla niej uzasadnienie w świecie rządzonym przez prawo silniejszego? – mówi Łukasz Jasina.

Od redakcji: przeprowadzona w styczniu bieżącego roku rozmowa miała wejść w skład numeru „Teologii Politycznej Co Tydzień” poświęconego Pier Paolo Pasoliniemu, który miał ukazać się we wtorek.

Michał Strachowski (Teologia Polityczna): Wracą Pan do filmów Pasoliniego?

Łukasz Jasina (Filmoznawca): Raczej nie...

Dlaczego?

Przyczyny są dwie. Po pierwsze, wracamy do filmów, gdy jest ku temu okazja, a ja wrócić do Pasoliniego jakoś szansy nie miałem. A po drugie, pewne filmy wystarczy obejrzeć tylko raz.

Brzmi jak surowa ocena.

Bynajmniej, nie chodziło mi o wystawianie cenzurek. Miałem na myśli niezwykłą „ostrość” czy też egzystencjalistyczny rys tego kina, która sprawiają, że nie sposób o nich zapomnieć. I nie chodzi tu tylko o *Saló*, ale również o wcześniejsze tytuły – *Ewangelię według świętego Mateusza* czy *Mammę Romę*. Gdy po raz pierwszy zetknąłem się z filmami Pasoliniego byłem nastolatkiem, może wczesnym dwudziestolatkiem, a mimo upływu czasu wciąż je pamiętam. A może to po prostu kwestia pierwszego wrażenia, może nie przetrzymać powrotu do zachwyty młodości?

Mógłby pan powiedzieć na czym polega ta „ostrość”?

Jeśli miałbym wyrazić to w jednym słowie, to powiedziałbym, że są na swój sposób Kierkegaardowskie.

Trudno o dalsze od potocznego obrazu włoskiej kultury skojarzenie niż *Bojaźń i drżenie...*

...oraz o bardziej stereotypowe wyobrażenie „Północy”. Duńczycy również potrafią okazywać różne emocje. [Śmiech] I takie też są filmy Pasoliniego – z jednej strony na wskroś ludyczne, żywiołowe, powiedzielibyśmy

„śródziemnomorskie” w pokazywaniu seksualności, a z drugiej podszyte lękiem, „ciemnością”, która może kojarzyć się z kulturą protestancką.

Zaryzykowałbym tezę, że jest to takie oblicze kraju nad Tybrem, którego nie tyle nie znamy, co raczej chcemy go znać. Przypominam sobie, że w 2014 roku w leżącym nieopodal Wenecji Rovigo, można było zobaczyć w Palazzo Roverella wystawę *L'ossessione nordica*. Klimt, Böcklin, Munch e la pittura italiana, pokazującą jak skandynawskie, niemieckie czy szkockie malarstwo wpływało na twórców z północnych Włoch na początku zeszłego stulecia.

Nie jestem pewien czy w przypadku Pasoliniego można by mówić o jakiejś fascynacji tą skądinąd wyobrażoną „Północą”, prędzej byłaby to wspólnota myślenia ludzi zainteresowanych podobną problematyką.

A może źródeł tego podskórnego niepokoju należałoby szukać w obecnej do dziś we włoskiej mentalności niechęci wobec homoseksualizmu?

Przyczyn upatrywałbym przede wszystkim w kwestiach charakterologicznych. Pamiętajmy, że w czasach Pasoliniego kontakty homoseksualne nie były już we Włoszech karane, a i środowisko, w którym się obracał, w pełni akceptowało jego skłonności.

Jednak to sprzężenie homoseksualności i egzystencjalnej „ciemności” wraca w wielu jego filmach.

Ale ta „ciemność” ani nie wynikała z pożądania, ani go nie skrywała, jej źródłem jest dość pesymistyczny ogląd ludzkiej natury, wzmocniony przez przemiany społeczne zachodzące w powojennych Włoszech i na całym „Zachodzie”.

Czyli?

Część filmów Pasoliniego powstawała w czasach powojennego boomu, cudu gospodarczego, który przekształcił ojczyznę reżysera w jeden z najbardziej rozwiniętych krajów świata. Mieszkańcy Półwyspu Apenińskiego przestali wyjeżdżać za chlebem do Belgii, Francji czy za ocean. To była radykalna zmiana, a każda taka zmiana powoduje niepokój i społeczne kryzysy. Poza tym, ten rozpędzający się kapitalizm musiał budzić niechęć u kogoś, kto utożsamiał się z ideami lewicowymi.

Pasolini wiele mówił o totalitarnym charakterze konsumpcjonizmu, co zdaje się, że dziś brzmi nieporównywalnie aktualniej niż w czasach twórcy *Ewangelii według świętego Mateusza*.

Kundera napisał kiedyś, że bolączki danej epoki najłatwiej dostrzec u jej początków. Dodałbym, że widać je lepiej w odpowiednim miejscu. Krytyka zachodniego konsumpcjonizmu w komunistycznej Polsce była czymś zgoła abstrakcyjnym, bo sam konsumpcjonizm był raczej przedmiotem tęsknot niż obaw. Dziś widzimy te kwestie inaczej i częstokroć bliżej nam do Pasoliniego w jego krytyce społeczeństwa zajętego nieustannym pochłanianiem dóbr, które nie dostrzega, że zamienia w towar wszystko, nie wyłączając człowieka i relacje międzyludzkie.

Ale jednocześnie ten ideowy lewicowiec i krytyk konsumpcjonizmu patrzył krzywo na rewoltę 1968 r.

Zapewne dlatego, że był już w wieku, w którym raczej broni się stanu posiadania niż wskakuje na barykady. W 1968 r. Pasolini ma czterdzieści sześć lat i ugruntowaną pozycję we włoskich elitach. Poza tym, był człowiekiem wielce przewrotnym, zdeklarowany komunista żyjącym w luksusie, lubiący sprzeciw dla samego sprzeciwu. Stąd zapewne cierpkie słowa o protestujących w '68.

Chciałbym przejść do innej kwestii, choć powiązanej datą z tymi protestami. W 1968 roku na ekrany kin wchodzi *Teoremat*. Czy zawarta w nim przewrotna figura świętości, to wyraz tęsknoty za obecnością sacrum osoby zawiedzionej religijnie?

Myślę, że tak. Całe kino Pasoliniego przenika mająca podglebie w katolickiej moralności tęsknota za jasnym podziałem na dobro i zło. *Saló* nie jest przecież pochwałą sadyzmu, będącego owocem „totalitarnych” rządów czystego rozumu, lecz jego bezkompromisową krytyką oraz rozrachunkiem ze związków modernizmu z totalitaryzmem. Widz intuicyjnie domaga się sprawiedliwości. Skąd jednak brać dla niej uzasadnienie w świecie rządzonym przez prawo silniejszego? Może ono pochodzić tylko spoza tego świata, który widzimy w filmie, bo w jego obrębie trudno je dostrzec. Wspomniał pan o figurze świętego w *Teoremacie*, ale u Pasoliniego jest więcej takich postaci. Powiedziałbym nawet, że da się tam dostrzec pewien franciszkański rys.

Franciszkański?

Oczywiście, mówiąc o franciszkańskości, mam na myśli pewną jego przewrotną redakcję. Znajdziemy w tej twórczości wiele takiej codziennej świętości osiągananej przez zmaganie z wyzwaniami, których wszyscy doświadczamy. Kino Pasoliniego zaludniają postaci, które cieszą się życiem i w pewnym momencie doświadczają zła. Piękno i dobro zostają wykrzywione i odwrócone.

Trudno mi dostrzec piękno w *Saló* poza samą formą filmową.

I właśnie ta forma pozwala otwierać na refleksję etyczną, pozwalając zdystansować się do opowieści.

W jaki sposób?

120 dni Sodomy pokazuje niszczenie młodości przez strukturalne zło. Młodzi ludzie zmuszani są tam do najgorszych perwersji seksualnych przez ludzi posiadających władzę i pieniądze. Proszę jednak zauważyć, że mimo tej lawiny okropności, która spływa z ekranu podział na dobro i zło jest mocno zarysowany, podobnie zresztą jak u markiza de Sade'a, autora książkowego pierwowzoru. A przyczyna moralnej degrengolady tkwi głęboko w odmętach ludzkiej psychiki, co reżyser zaznacza odpowiednio dobranymi cytatami, także wizualnymi. Pojawiają się passusy z Nietzschego i Prousta, słychać utwory Chopina. Na ekranie można zobaczyć na obrazy futurystów, którzy swego czasu wsparli faszyzm. Wszystko to stanowi asumpt do głębszej refleksji nad związkami nowoczesności i totalitaryzmu.

Europejska nowoczesność została nieodwracalnie skażona fascynacją złem?

Raczej ludzka natura w ogólności. Młodzi ludzie zostali wybrani pod kątem urody zarówno przez rządzących w *Salò* libertynów jak i samego reżysera, wszyscy zaś są posłuszni temu ostatniemu. Efekt zostaje wzmocniony przez grę aktorską – nieśmiała młodość i ekspresywna dojrzałość – oraz ubiór – porwani najczęściej są nadzy, a porywacze ubrani. Nie ma tu oczywistego poczucia moralnej wyższości ze strony twórcy, którego można by się spodziewać i które byłoby tak łatwe do osiągnięcia. 120 dni Sodomy to uniwersalna opowieść o uwodzeniu, czy raczej należałoby powiedzieć manipulacji, która zmienia zarówno osobę manipulowaną, jak i samego manipulatora. Same postacie dziewcząt i chłopców nie są ciekawe, dopiero to, co się z nimi dzieje przykuwa uwagę widza, bo daje wgląd w naturę zła działającego w najgłębszych pokładach ludzkiej psychiki. Podobnie jak bardziej pociągająca jest historia przemiany Alessandro Serenelli, zabójcy Marii Goretti, który przeszedł przemianę i umarł w zakonie franciszkańskim, niż dzieje samej świętej. Z jakichś względów bardziej zajmuje nas historia odkupienia niż doskonałości.

Rzeczywiście przewrotny z Pasoliniego piewca świętości.

Nie jest to pierwsza jego przewrotność, jak to już ustaliliśmy. Ale mówiąc zupełnie poważnie, osoby zawiedzione religijnie mają rozbudowaną intuicję metafizyczną, z której bierze się skłonność do moralizowania. Nie inaczej było w przypadku reżysera *Ewangelii według świętego Mateusza*. Jednak był moralizatorem innego typu niż Wojciech Smarzowski, o którym rozmawialiśmy ostatnio, bo i kontekst tego zawodu był inny. Może to zabrzmieć banalnie, ale gdy się robi filmy we Włoszech, gdzie na każdym kroku spotyka się piękno dzieł Bożych i ludzkich, światło i kolor, trzeba naprawdę głęboko kopać, aby w sobie tę „ciemność” odnaleźć. Ta „włoskość formy” ochroniła

Federico Felliniego, innego wielkiego reżysera tego pokolenia, przed nadmiernym eksplorowaniem tej samej „ciemności”, którą da się zauważyć w jego filmach.

Felliniego chroniło także poczucie humoru.

I chyba dlatego jego filmy zestarzały się dużo lepiej niż Pasoliniego. Surrealistyczny humor, umiłowanie piękna, barwności życia i ludyczności sprawiają, że do twórczości reżysera *Amarcord* wraca się z przyjemnością. Nie do przecenienia jest również kwestia talentu, Fellini był zwyczajnie bardziej uzdolniony, a przynajmniej lepiej potrafił dany od Boga talent wykorzystać. Poza tym, do Pasoliniego przyłgnęła łaska skandalisty, która utrudnia dotarcie do głębi jego filmów. Był takim reżyserem – intelektualistą. Mierzymy się z tymi samymi problemami, z którymi mierzył się twórca *Dekameronu*, a pamięta się mu przede wszystkim obyczajową odwagę w sprawach, które nikogo już nie szokują. Inaczej mówiąc, zestarzał się język artystyczny Pasoliniego, ale nie mądrość, którą wyrażał. Pytanie: czy wciąż potrafimy do niej dotrzeć?

A może poczucie humoru starzeje się lepiej niż powaga?

Pod warunkiem, że jest to dobre poczucie humoru.

Rozmawiał Michał Strachowski

Fot. Mondadori Collection / Universal Images Group / Forum

