

Katarzyna Citko

Wolność doprowadzona do granic nihilizmu: *Salò, czyli 120 dni Sodomy* Piera Paola Pasoliniego

(...) Będziemy wystawieni na krzyżu
na szyderstwo oczu błyszczących
dziką radością, wobec poniżeń
i śmiechu obnażymy strumienie
krwi od żeber do kolan,
pokorni, żałośni i drżący
intelektem i pasją w grze serca
które spala się własnym płomieniem,
żeby dawać świadectwo zgorzeniu.¹

Film *Salò, czyli 120 dni Sodomy* Pasolini nakręcił w 1975 roku, ekranizując skandaliczną powieść markiza de Sade. Był to ostatni film zrealizowany przez reżysera przed jego śmiercią. Pasolini został zamordowany w noc Wszystkich Świętych na plaży w Ostii przez 17-letniego Giuseppe Pelosiego, tuż przed premierą swego ostatniego dzieła. Znaleziono go 2 listopada 1975 roku, ze zmiażdżoną klatką piersiową, złamanym nosem i szczęką, posiniaczoną twarzą i obciętymi palcami u rąk.

Pelosi przyznał się do zabójstwa reżysera i został za nie skazany. Zznał, że pobił Pasoliniego metalową pałką, a potem przejechał go jego własnym samochodem, ponieważ artysta dobierał się do niego, czyniąc mu niedwuznaczne propozycje. Wiadomo było powszechnie, że Pasolini często zabierał młodociane męskie prostytutki spod Stazione Termini na plażę. Śledztwo przeprowadzone w sprawie morderstwa wskazało także obecność osób trzecich, ale nigdy ich nie odnaleziono i nie ustalono ich roli w tragedii, która

¹ P. P. Pasolini, *Ukrzyżowanie*, w: *Bluźnierstwo. Wybór poezji*, przeł. J. Mikołajewski, Warszawa 1999, s. 12.

rozegrała się nad morzem. Śmierć Pasoliniego, zniechęconego przez jednych, a podziwianego przez innych skandalisty i obrazoburcy, poety, dramaturga, dziennikarza, scenarzysty i reżysera, wpisała się w jego twórczość, stając się jej finalnym akordem, łączącym spektakl życia i sztuki w jedną dopełniającą się całość.

Twórczość Pasoliniego przenika wszechobecny zachwyt nad życiem, połączony z równoczesną fascynacją śmiercią. Uświadomienie sobie nieuchronności śmierci jest według reżysera konieczne, aby w pełni doznać smaku i urody życia. W dodatku śmierć traktowana jest jako wolność najwyższa i najwyższe szczęście; albowiem cierpienie jest nierozdzielnie związane z rozkoszą, zaś pożądanie i seks jako najwyższa sublimacja rozkoszy prowadzą do pełnego wyzwolenia i unicestwienia zarazem. W jednym ze swoich esejów Pasolini stwierdził, że wolność polega przede wszystkim na wolności wyboru śmierci². Dlatego pisał: „Jest święto. A ja w proteście chcę umrzeć z upokorzenia. Chcę, aby znaleźli mnie martwego, ze sterującym penisem, ze spuszczonej spodniami poplamionymi białą spermą, pośród zboża zabarwionego krwistoczerwoną posoką. I jestem przekonany, że moje ostatnie przedstawienie – którego będę jedynym aktorem i jedynym widzem, w rzece, nad którą nikt nie przychodzi – nabierze znaczenia”³. Te jego słowa w kontekście poniesionej przez niego śmierci o charakterze erotycznym i poniżającym zarazem, mogą być poczytane za swoiste proroctwo.

I tak, dzięki scenariuszowi napisanemu przez los, film *Salò, czyli 120 dni Sodomy* stał się osobistym testamentem Pasoliniego. Tym bardziej, że reżyser doprowadził w nim do ekstremum wcześniejsze wyznaczniki swojej twórczości, na które składają się: pesymistyczny obraz świata, przedstawiony w beznamiętny, naturalistyczny i obsceniczny zarazem sposób; żarliwość i pasja zaangażowania w proces artystyczny oraz szokujące obrazy pełne skrajności, z zupełnym brakiem dbałości o uczucia widza i jego wrażliwość.

Pasolini przeniósł na ekran bodajże najbardziej skandaliczną w dziejach kultury europejskiej powieść markiza de Sade, *120 dni Sodomy, czyli szkoła libertynizmu*. Pisma markiza de Sade⁴ stanowią niepowtarzalny fenomen

² J. Kossak, *Kino Pasoliniego*, Warszawa 1974.

³ P. P. Pasolini, *Bestia stylu*, cytując za: S. Szablowski, *Ludzie kina: Pier Paolo Pasolini*, artykuł zamieszczony na stronie internetowej: http://www.europaeuropa.pl/lk/lk_pasolini.php

⁴ D. A. F. de Sade, *Justyna, czyli Nieszczęścia cnoty*, przeł. M. Bratuń, Łódź 1994; *Niedole cnoty, Zbrodnie miłości*, przeł. J. Trznadel, J. Łojek, Łódź 1985; *120 dni Sodomy, czyli szkoła libertynizmu*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Wrocław 1992.

w historii kultury. Charakteryzuje je całkowity nihilizm oraz odrzucenie wszystkich wartości, na których opiera się stworzona przez człowieka cywilizacja: religii, etyki, prawa, norm społecznych. Wydaje się, że żadna literatura, powstała na przestrzeni epok, nie była tak obrazoburcza, żaden autor nie zranił głębiej uczuć i myśli ludzkich. Nawet dziś, w czasach permanentnego skandalu uprawianego przez artystów, wydaje się niemożliwe, aby ktoś stworzył dzieło rywalizujące z twórczością de Sade'a.

De Sade doprowadza do ostatecznej granicy, której nie sposób już przekroczyć, niepohamowane poczucie wolności. Dociera do mrocznych zakamarków życia, wydobywając je na światło dzienne, ukazuje doświadczenia krańcowe, których większość ludzi nie byłaby w ogóle zdolna sobie wyobrazić. Jedyłą respektowaną przez niego siłą jest prawo natury. Prawo to usprawiedliwia i popycha człowieka do zaspokajania żądz i uprawiania przemocy bez oglądania się na jakiegokolwiek konsekwencje. Wykorzystanie seksu i brutalnej siły wpływa bowiem bezpośrednio z sił rządzących naturą i jako takie pozostaje poza granicami dobra i zła moralnego.

Na ekranie Pasolini odwołuje się wielokrotnie nie tylko do tekstu de Sade'a, ale także do egzegetów pism „boskiego markiza”, wkładając w usta bohaterów swojego filmu cytaty z pism Rolanda Barthesa, Maurice'a Blanchota, Pierre'a Klossowskiego czy Philippe'a Sollersa⁵. Zgodnie z pismami teoretyków zajmujących się twórczością de Sade'a, w jego dziełach wyodrębnić można dwa, nakładające się na siebie poziomy: dokładny opis orgii oraz filozoficzne usprawiedliwienie ideologii deprawacji. Na obu poziomach markiz jest skandalistą. Na pierwszym poziomie, który dziś określiłoby się jako wyuzdaną pornografię, skandal przejawia się w zespoleniu rozkoszy seksualnej z zadawaniem bólu, z torturami i śmiercią, a także w wymyślnym, katalogowym opisie perwersji, stworzonym przez autora. Na drugim poziomie, filozoficznym, ideologia de Sade'a nie tworzy jednolitego systemu. Można jednak wyodrębnić w niej trzy wyraźne elementy: ukazanie Boga jako siły destrukcyjnej, czym tłumaczyć można zło tkwiące w człowieku; uznanie praw natury za jedyny wzorzec postępowania; wreszcie całkowity brak solidarności z bliźnim i odrzucenie wszelkich odruchów humanitaryzmu.

⁵ Na ten trop interpretacyjny filmu Pasoloniego zwraca uwagę K. Loska w swoim eseju: „Salò”, czyli estetyka potworności, w: *Tak pięknie jest śnić*, A. Pitrus (red.), Kraków 2002.

Jak zauważa Pierre Klossowski⁶, prezentowana przez de Sade'a świadomość libertyna zawiera podwójną relację negatywną: z jednej strony do Boga, z drugiej – do bliźniego. Wiek XVIII jest generalnie epoką radykalnego odrzucenia religii, którego apogeum staje się nietzscheańska idea śmierci Boga. Natomiast de Sade do końca nie neguje istnienia Boga; wszak gdyby nie było Stwórcy, nie byłoby przyjemności przeciwstawiania się Mu. Dlatego bohaterowie utworów markiza używają bluźnierstw i przekleństw, jako komponentów zwiększających przyjemność aktów lubieżnych i perwersyjnych. De Sade przytacza również w swoich dziełach różne przykłady Bożego okrucieństwa wobec człowieka, aby usprawiedliwić w ten sposób przemoc, której ludzie dopuszczają się względem siebie.

Pisma markiza de Sade'a wprowadzają radykalny przełom w koncepcjach zła, obowiązujących w myśli chrześcijańskiej od czasów średniowiecza. Od Świętego Augustyna zło nigdy nie było pojmowane jako kategoria pozytywna, lecz jako wyjątek od dobra hipotetycznego (*summum bonum*). De Sade natomiast przywołuje inną maksymę: „homo homini lupus est”, w myśl której zło jest substancjalną częścią natury i jako takie uznane być może za osobiste dobro, przejawiające się w zaspokajaniu żądz i uprawianiu przemocy dla osiągnięcia własnych celów, z rozkoszą i władzą na czele.

Dążąc do rozładowania osobistych popędów, bez oglądania się na bliźniego, człowiek przyjmuje postawę egoistyczną. Nie można jednak uprawiać przemocy bez ofiary. Dlatego filozofia de Sade'a, choć ekstremalnie egoistyczna, potrzebuje drugiego człowieka. Nie jest on jednak traktowany jako osoba, lecz jako obiekt zaspokojenia żądz, z którym w ogóle nie należy się liczyć. Inni ludzie używani są instrumentalnie i sprowadzeni do rangi narzędzi zapewniających libertynowi spełnienie.

De Sade ukazuje człowieka jako istotę podległą instynktom, uznanym później przez Zygmunta Freuda za naczelne i rządzące ludzką osobowością. Są nimi popędy libidalne i destrukcyjne. Freud rozwinął w swojej koncepcji myśl zawartą w twórczości de Sade'a: dobro jest jedynie gorsetem narzuconym człowiekowi przez kulturę, religię i normy społeczne. Z natury natomiast ludzie są głęboko amoralni i jeśli tylko nadarzy się okazja, zaspokajają swoje popędy bez oglądania się na innych, dążąc do władzy, przemocy i dominacji, także (a nawet przede wszystkim) o charakterze seksualnym. Wolność człowieka jest więc rozumiana jako wolność czynienia zła. Jej naj-

⁶ P. Klossowski, *Sade, mój bliźni*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1992.

wyższym przejawem jest wyrwanie się ze sztucznych więzów moralności i religii ku absolutnemu samostanowieniu, wynikającemu z porządku natury, który powoduje, że, używając określenia Foucault, „szaleństwo, pożądanie, obłąd zbrodni, bezsens namiętności są mądrością i rozumem”⁷.

Pasolini, zgodnie z wykładnią filozoficzną pism „boskiego markiza”, zadaje pytanie o kondycję bycia człowiekiem w świecie absolutnej wolności. Podobnie jak de Sade, Pasolini ukazuje pesymistyczną wizję ludzkiej osoby. Jak zauważa Krzysztof Loska: „Człowiek Sadyca odkrywa przerażającą prawdę o tym, że nie istnieją pragnienia przeciwne naturze, że każdy czyn znajduje usprawiedliwienie, a to oznacza nie tyle absolutną wolność, ile bezgraniczną pustkę. Na przekór optymistycznej wizji Jana Jakuba Rousseau, Sade stwierdza, że wszędzie tam, gdzie natura zostaje uznana za podstawę, do głosu dochodzi nihilizm, prowadzący do zbrodni i okrucieństwa. Odrzucenie norm kulturowych i religijnych, nakazów moralnych, więzów obyczajowych jest początkiem drogi libertyna, który zdradza zamiłowanie do wszelkiej zbrodni, będącej warunkiem rozkoszy”⁸.

Film Pasoliniego, podobnie jak jego literacki pierwowzór, składa się z czterech części. Są nimi kolejno: *Przedsiónek piekła*, *Krąg zbrodni seksualnych*, *Krąg ekskrementów*, *Krąg krwi*. W tym podziale widać wyraźną inspirację strukturą piekła, stworzoną przez Dantego w *Boskiej komedii*. I tak jak u Dantego, bohaterom filmu Pasoliniego przyświecać powinna myśl, witająca wędrowca przechodzącego przez piekielną bramę, wyryta na jej sklepieniu: „Rzucicie nadzieję wy, co tu wchodzicie!”⁹

Z powieści de Sade’a Pasolini przejął opowiedzianą historię i zamysł, według którego fabuła rozwija się od perwersji prostych, poprzez coraz bardziej wymyślne, aż do morderczych. Natomiast akcję swojego filmu przeniósł z roku 1715, będącego rokiem śmierci króla Ludwika XIV, do czasów współczesnych, do roku 1944. Wydarzenia rozgrywają się w odludnej posiadłości jednego z bohaterów, położonej na terenie Włoskiej Republiki Społecznej *Salò*, utworzonej przez Mussoliniego pod koniec 1943 roku.

Czworo bohaterów filmu, będących przyjaciółmi, a zarazem wysokiej rangi urzędnikami państwowymi i kościelnymi (ksiądz, prezes sądu naj-

⁷ M. Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. Kęszycka, Warszawa 1987, s. 478.

⁸ K. Loska, dz. cyt., s. 95.

⁹ Dante Alighieri, *Boska komedia*, przeł. A. Świdarska, Kraków 1947, s. 28. Przekład pieśni: A. Asnyk.

wyższego, biskup i właściciel ziemski) postanawiają zabawić się i urządzają wielotygodniową orgię, której ofiarami stają się okoliczni mieszkańcy. Wybierają spośród nich trzydzieścioro najdorodniejszych chłopców i dziewcząt i przymusowo zamykają ich w położonej na odludziu willi, poddając najwymyślniejszym torturom, poniżając i wreszcie mordując w bestialski sposób. Ale ta przerażająca orgia nie odbywa się chaotycznie czy spontanicznie; najbardziej wstrząsający jest fakt, że wszystko odbywa się według zaplanowanych, z góry wytyczonych reguł. Ustanowienie przez katów obowiązujących norm i sformułowanie kodeksu postępowania odbywa się ceremonialnie, bez pośpiechu, bowiem jest jedną z najwyższych rozkoszy: sprawowania absolutnej, niczym nie skrzepowanej władzy, prowadzącej do wolności o charakterze nihilistycznym.

Przerażającym światem *Salò* rządzą dwie główne reguły: zasada kastowego podziału, zarówno grupy władców, jak i ich ofiar oraz zasada rytualności wszelkich działań i poczynań. Do kasty panów należą cztery dygnitarze, a także ich kurtyzany. Trzy spośród tych ostatnich rozpoczynają kolejne cykle zbrodniczych praktyk opowieściami z własnej przeszłości, natomiast czwarta przygrywa im na fortepianie. Tylko ona spośród kasty władców nie wytrzymuje ostatecznie nagromadzenia potworności i decyduje się na popełnienie samobójstwa. Kasta ofiar jest natomiast bardziej zróżnicowana; należą do niej dziewczęta i chłopcy przeznaczeni na tortury i śmierć, oprawcy będący pomocnikami kasty władców, uzbrojeni strażnicy oraz niewolnice panów, sprawujące przy nich rozmaite usługi.

Rytualność działań, leżąca u podłoża wszelkich zachowań bohaterów filmu Pasoliniego, została zaczerpnięta z literackiego pierwowzoru. W pismach de Sade'a uderzający jest uporządkowany, metodyczny charakter opisu oraz dążność do sklasyfikowania i zakatalogowania wszelkich form perwersji i zbrodni. W ukazanym przezeń świecie nie ma miejsca na spontaniczność, wszystko podporządkowane jest chłodno wykoncypowanym regułom. Słusznie zauważa Alain Robbe-Grillet, mówiąc o markizie de Sade: „Wróg prawa zdradza szczególne zamiłowanie do kodyfikacji, przepisów określających drobiazgowo wszelkie formy aktywności, zamykających wszystko w precyzyjnie zorganizowanym systemie, wyznaczających ramy doświadczenia ludzkiego”¹⁰. Film Pasoliniego wpisuje się w ten dokonany chłodnym okiem wzorzec opisu doświadczenia niemalże nieludzkiego za-

¹⁰ A. Robbe-Grillet, *Ład i jego sobowtór*, przeł. B. Banasiak, „Literatura na Świecie” 1994, nr 10. Cytuję za: K. Loska, dz. cyt., s. 97.

równy na poziomie treści, jak i formy, co uwidacznia się w symetrycznej i ascetycznej budowie kadru, chłodnym, beznamiętnym obiektywizmie narracji oraz w uderzającej oszczędności środków wyrazowych. Chłodny, surowy obraz uzupełnia cicha fortepianowa muzyka, wywołująca uczucie zubożenia.

Z powyższego powodu trudno byłoby uznać film Pasoliniego za pornograficzny czy nawet erotyczny. Obrazy ukazane przez reżysera nie pobudzają wyobraźni widzów, nie zachęcają do czerpania voyeurystycznej przyjemności płynącej z bezkarnego przyglądania się sadystycznym aktom przemocy i seksu. Nawet ta (wątpliwa?) satysfakcja zostaje widzom odebrana. Zamiast tego, Pasolini zadaje gwałt wrażliwości odbiorców, zmuszając ich do uczestniczenia w seansie nieustannie narastającej, używając określenia reżysera, „skryzalizowanej” grozy. Krzysztof Loska słusznie zauważa, że film Pasoliniego jest atakiem skierowanym przeciwko widzowi, którego celem jest wywołanie wstrząsu estetycznego i sprzeciwu moralnego: „Widowisko Pasoliniego pełne jest okrucieństwa, naturalistycznych obrazów tortur i gwałtów zadawanych drugiemu człowiekowi. Nie jest jednak »teatrem okrucieństwa« (w rozumieniu Artauda) ze względu na swe przywiązanie do rzeczywistości (...)”. I dalej stwierdza: „Niszczenie życia jako fundamentalna zasada rozkoszy wydaje się być nie do przyjęcia, toteż tekst Pasoliniego domaga się od nas oburzenia, ale z drugiej strony przypomina nam, że źródłem sacrum jest przemoc, rytualne okrucieństwo, stojące u podstaw doświadczenia religijnego. Bohaterowie Salò »głoszą suwerenną wartość gwałtu, ekscesu, zbrodni i tortur« po to, by uświadomić odbiorcy wszystko to, co było gwałtem zadany[m] świadomości”¹¹.

Pasolini posuwa się więc do nieskrępowanej niczym wolności atakowania świadomości widza szokującymi obrazami, aby zmusić go do refleksji nad kondycją współczesnego społeczeństwa. Nie bez przyczyny reżyser umiejscowił akcję swojego filmu w czasie i miejscu funkcjonowania marionetkowego faszystowskiego państewka, dokładając do filozoficznego traktatu de Sade’a konkretny kontekst polityczny. W wizji reżysera faszyzm staje się najpotworniejszą ideologią, dającą swoim wyznawcom prawo ustanawiania nowych norm, całkowicie sprzecznych z nakazami moralnymi, jakimkolwiek odruchami humanitarnymi i prowadzących do wolności przeobrażającej się w totalny nihilizm. Faszyzm w wymiarze społecznym

¹¹ K. Loska, dz. cyt., s. 95–96.

równy jest dla Pasoliniego z duchowym odrętwieniem, zatraceniem międzyludzkiej wspólnoty.

Miażdżąca krytyka totalitarnego społeczeństwa współgzystuje w twórczości Pasoliniego z ukazaniem zagrożeń, jakie niesie dla człowieka współczesny konsumeryzm. Piotr Kletowski¹², porównując *Salò* z wcześniejszym filmem Pasoliniego *Chlew* (1969), zauważa, że oba dzieła przynoszą gorzką refleksję nad kondycją współczesnego człowieka: stosunki międzyludzkie zatracają wymiar duchowej wspólnoty, zastępowane przez relacje natury ekonomicznej. Człowiek staje się towarem na sprzedaż, zaś posiadanie dóbr czy władzy zapewnia jednostkom nie tylko bezgraniczne zaspokajanie swoich potrzeb, ale także władzę nad tymi, którzy mają mniej. Konsekwencje materialistycznego podejścia do życia ukazuje Pasolini w *Salò*, które jest, jak mówi Kletowski, „przerażającym dopełnieniem i rozwinięciem też *Chlewu*”¹³. Moc sprawowania władzy nad życiem i śmiercią uwięzionych przez faszystowskich dygnitarzy ofiar wypływa z ideologii sankcjonującej przewagę „nadczołowieka” nad „podczłowiekiem”. Natomiast w *Chlewie* sprawowanie rządów nad innymi i bezkarne uleganie swoim perwersyjnym żądom związane jest z kapitalistyczną władzą pieniądza: „Faszyzm morderców z *Salò* i faszyzm współczesnego *Chlewu* prowadzi do tego samego: ubezwłasnowolnienia jednostki, uczynienia z niej posłusznej rozkazom marionetki, wreszcie do jej dezintegracji, śmierci, niekoniecznie od wbitego w oko bagnetu, dziś może być to przejeżdżenie”¹⁴. Współczesny człowiek, złapany w pułapkę pozornej wolności wyboru i samostanowienia, prowadzi sam siebie do unicestwienia, bowiem wolność absolutna (zarówno od ograniczeń natury moralnej, jak i materialnej), która jest jego celem, nieuchronnie związana jest z nihilistyczną destrukcją.

Ukazując głęboką tragiczność losów współczesnego, zagubionego w pozornym rajku konsumpcji człowieka, Pasolini nie daje żadnych recept na zmianę. Jego kino jest krzykiem rozpacz, gdyż reżyser nie widzi wyjścia z sytuacji zniewolenia, panoszącego się pod przykrywką rzekomej wolności jednostki żyjącej we współczesnym społeczeństwie. Jest to zresztą charakterystyczne dla wymowy ideowej jego dzieł: podobny pesymizm odnajdziemy także w *Teoremacie* (1968), *Ptakach i ptaszyskach* (1966), *Twarogu* (1963, nowela z filmu *RoGoPaG*). Być może wyjściem byłoby odnowienie ducho-

¹² P. Kletowski, *Porcille mundi – o „Chlewie”*, w: *Pasolini: tak pięknie jest śnić*, dz. cyt.

¹³ Tamże, s. 82.

¹⁴ Tamże, s. 82.

wej więzi z Bogiem, uświadomienie sobie, że świat materialnych pokus zagraża istocie człowieczeństwa, rozumianego jako wspólnota. Ale wszak Pasolini nie wierzył w Boga, choć niekiedy myślał kategoriami zadziwiająco przypominającymi doktrynę katolicką. A być może wierzył, ale podobnie jak markiz de Sade, upatrując w Stwórcy tego świata demoniczną istotę, winną wszelkiego okropieństwa i nieszczęść. Dlatego w *Salò* zszedł aż na dno piekła, „gdzie zamiast łaski jest tylko potępienie”¹⁵.

Potwierdził to w swoim ostatnim, udzielonym zaledwie parę godzin przed tragiczną śmiercią wywiadzie, w którym dobitnie podkreślił: „Chcę powiedzieć bez owijania w bawełnę: ja schodzę do piekła i wiem o rzeczach, które nie burzą spokoju innych ludzi. Ale uważajcie. Piekło was dosięgnie. To prawda, że podchodzi w rozmaitych maskach, pod rozmaitymi sztandarami. To prawda, że wymyśla sobie mundur i usprawiedliwienie (czasami)”. Ale jest „też prawdą, że jego wola, jego potrzeba walenia łomem, znieważania i zabijania jest silna i powszechna. Nie na długo pozostanie prywatnym i ryzykownym doświadczeniem tego, kto, by tak rzec, dotknął »życia gwałtownego«. Nie miejcie złudzeń”¹⁶.

Reżyser swoim dziełem ostrzega widzów przed uśpieniem, przed bezpiecznym zanurzeniem się w świecie dobrobytu i konsumpcji, gdyż jest to postawa bezrefleksyjna i groźna poprzez swoją bierność. Dlatego wstrząsa sumieniami odbiorców, zadaje gwałt ich wrażliwości. W przeciwieństwie do „boskiego markiza”, który pokazuje zło i sadystyczną przemoc nad bliźnim jako najwyższą rozkosz, godną pożądania i dążenia doń za wszelką cenę, Pasolini uświadamia widzom prawdziwe oblicze okrucieństwa, wyrażające się nie tylko w jego ohydzie, ale i w przerażającej pustce, wyzierającej spoza postępowania bohaterów filmu, „którzy w niczym nie przypominają ani nadludzi, ani wielkich złoczyńców, a jedynie godnych pożalowania nędzników i tchórzy”¹⁷.

Pasolini stosuje więc „terapię wstrząsową” zaserwowaną dla widzów, nie oszczędzając ich wrażliwości, nie zważając na towarzyszące lekturze jego filmów negatywne emocje. Tylko dzięki nim możliwe jest bowiem dotarcie z przekazem do odbiorcy, pogrążonego w marazmie i błogiej sytości powszechnej konsumpcji. Z drugiej jednak strony, Pasolini nie był wcale przekonany, jak chociażby Andriej Tarkowski, o społecznej misji sztuki

¹⁵ Tamże, s. 82.

¹⁶ P. P. Pasolini, *Ostatni wywiad*, przeł. M. Ochab, „Zeszyty Literackie” 2000, nr 3, s. 76.

¹⁷ K. Loska, dz. cyt., s. 98.

i artyści. Zdawał sobie sprawę z tego, jak niewielu ludzi chodzi do kina, na wystawy czy nawet czyta książki – i jak jeszcze mniej spośród nich zadaje sobie jakikolwiek trud przemyślenia tego, co artysta zawarł w przesłaniu swojego dzieła. Mimo to reżyser nie poddawał się. Charakteryzując jego twórczość, Jerzy Kossak zauważa: „Gdybyśmy mieli uchwycić dominantę intelektualnych i artystycznych poczynań Pasoliniego, główny ideowy motyw całej twórczości, powiedzielibyśmy, że jest to walka ze współczesnym mieszczańinem, z mieszczańskością w sferze postaw moralnych, w stosunkach międzyludzkich, religii, miłości, że jest to walka z »wieprzowatością« burżuazyjnego życia”¹⁸.

Walcząc z duchowym marazmem, ogarniającym współczesnego człowieka, Pasolini nie wahał się przed pokazaniem największych okropności tego świata wprost, bez żadnej osłony. Głoszona przez niego prawda o zachłannej, krwiożerczej naturze człowieka nie znajdowała jednak zrozumienia wśród publiczności ani krytyki filmowej. Reżyser uznany został za największego obrazoburcę w dziejach kina, a jego kolejne filmy okrajała cenzura lub ich projekcje były w ogóle zakazywane w atmosferze wielkiego skandalu.

Salò, czyli 120 dni Sodomy zostało zdjęte z ekranów przez cenzurę włoską zaraz po premierze, która miała miejsce 22 listopada 1975 roku. W wielu innych krajach świata, w tym także w Polsce, w ogóle nie dopuszczono filmu do rozpowszechniania. Natomiast pierwszy poważny proces, związany z twórczością Pasoliniego (wcześniej, w 1949 r. stanął przed sądem jako nauczyciel pod zarzutem uwiedzenia jednego z uczniów), dotyczył jego noweli do filmu *RoGoPaG*, zatytułowanej: *Twaróg* (1963). W utworze tym Orson Welles zagrał rolę reżysera hollywoodzkiego, kręcącego film o męczeńskiej śmierci Chrystusa. Jednak prawdziwym bohaterem filmu był statysta, grający rolę dobrego łotra, umierającego wraz ze Zbawicielem na krzyżu. Statysta jest biedakiem, który sam głoduje, a jedzenie, które dostaje na planie filmowym, przesyła swojej rodzinie. Inni, bogatsi członkowie ekipy filmowej wyśmiewają się z niego. Organizują mu wielką ucztę, po której nędzarcz dostaje niestrawności i odgrywając rolę ukrzyżowanego łotra, naprawdę umiera, rozpięty na belce. Był to pierwszy, ukryty jeszcze pod przykrywką ironii, atak Pasoliniego na moralność burżuazyjną. Jednak wywołał on oburzenie zarówno wśród władz kościelnych, jak i partii komunistycznej, której

¹⁸ J. Kossak, *Kino Pasoliniego*, dz. cyt., s. 35.

zresztą Pasolini był członkiem. Reżyserowi wytyczono proces i skazano go za obrazę moralności na cztery lata więzienia, co prawda w zawieszeniu.

Następny skandal związany był z filmem *Ptaki i ptaszyska* (1966), w którym reżyser pokazał walkę dwóch franciszkanów o nawrócenie ptaków. Ich starania o to, aby sokoły nie jadły wróbli, nie przynoszą jednak żadnych rezultatów. Kruk (będący alter ego samego reżysera), filozoficznie komentujący niepowodzenia ewangelizacyjne braciszków, także zostaje na koniec filmu skonsumowany. Kościół znów miał wiele zarzutów pod adresem filmu, choć wcześniejsze dzieło Pasoliniego, *Ewangelia według Mateusza* (1964), zostało zaaprobowane przez duchownych, zaś Papież Jan Paweł II w roku 1999 umieścił je na liście swoich ulubionych filmów.

Kolejnym filmowym skandalem stał się *Teoremat* (1968), w którym reżyser zawarł syntezę swoich marksistowskich, uważanych za wywrotowe, poglądów na społeczeństwo i ustrój kapitalistyczny. „Niezwykłość *Teorematu* – zauważa Grażyna Stachówna – polega na tym, że Pasolini poprzestaje tylko na stworzeniu pesymistycznego, czarnego obrazu destrukcji pewnej rodziny, na sformułowaniu teorii, dotyczącej życia współczesnej burżuazji jako klasy społecznej oraz klęski jej poszczególnych przedstawicieli. Nie wskazuje drogi wyjścia, sposobu uzdrowienia, nie daje najmniejszego pocieszenia”¹⁹.

Okrutne prawa rządzące światem przedstawionym w *Teoremacie* znalazły swoje rozwinięcie w *Chlewie* (1969). Początek tego filmu rozgrywa się w scenerii tej samej ponurej pustyni, w której kończył się *Teoremat*. Świat w nim ukazany jawi się jako łańcuch pokarmowy, w którym zwierzęta i ludzie skazani są na wzajemne zabijanie się, zjadanie, trawienie i wydalanie. Młody człowiek łapie i połyka motyla, zaraz potem zabija węża i również go zjada. Następnie spotyka swojego ojca, walczy z nim, morduje go z zimną krwią, odcina mu głowę, piecze jego ciało na ruszcie, po czym konsumuje je. Przyłącza się do niego inny młody kanibal. Wspólnie zabijają i zjadają napotkanych żołnierzy, zaś ich żony gwałcą. Założona przez nich osada stanie się dla wielu podróżnych ostatnim przystankiem w życiu. Wreszcie jedna z ofiar, cudem ocalała z rzezi, sprowadza oddział wojska, które łapie zbrodniarzy. Teraz to oni przeistaczają się w ofiary – przywiązani do pali, stają się żerem wygłodniałej watahy psów.

¹⁹ G. Stachówna, „*Teoremat*” – nieoczekiwane skutki pewnej wizyty, w: *Pasolini – tak pięknie jest śnić*, dz. cyt., s. 72.

Chlew drastycznością filmowych wizji zapowiada *Salò*, choć jest zaledwie jego mrocznym cieniem. Ostatni film Pasoliniego jest seanssem niemalże nie do zniesienia; nawet dzisiaj, w dobie epatowania widza mięsem, którym oczekają ekrany kin wyświetlających krwawe horrory odmiany *gore*, wielu widzów nie wytrzymałe projekcji i wychodzi z kina. Maria Kornatowska stwierdza, że w swoim ostatnim dziele Pasolini: „Miłość zamienia w śmierć. Czułość w gwałt. Piękno w brzydotę. Nagość odarta z resztek godności jest znakiem ostatecznego upodlenia. Ciało całkowicie podeptane, poniżone i zdegradowane, sprowadzone zostaje do czystej fizjologii”. I dodaje: „Wielkość i tragizm ostatniego dzieła reżysera ma swoje źródła, jak sądzę, w dramacie wewnętrznym Pasoliniego, w jego rozdzieranej sprzecznościami i zwątpieniami duszy. Piekło *Salò* jest piekłem autora. Wyznaniem niemożności wyrażenia zgody na życie. Przeczuciem zagłady. Ostateczną ucieczką w śmierć”²⁰.

Wolność w ukazywaniu zła i perwersyjności ludzkiej natury zostaje w ostatnim filmie Pasoliniego doprowadzona do granic ekstremum. Poza owymi granicami nie ma już nic. Akt transgresji, jaki dokonuje się w dziele włoskiego reżysera, wiedzie ku nihilistycznemu unicestwieniu świata. Paradoksalnie, w tym samym momencie, w którym Pasolini dokonał twórczego aktu transgresji, zakończyło się również jego życie. Niemożność zaakceptowania życia w ukazany na ekranie przez siebie wymiarze, połączyła się z odejściem reżysera z tego niedoskonałego, skalanego wszelkimi potwornościami świata. Pasolini pozostawił po sobie swoje filmy, które również w odbiorcach współczesnych budzą niepokój, zniesmaczenie i wywołują sprzeciw. Filmy drapieżne, pełne pasji, poetyckie, choć przepełnione szokującymi obrazami; filmy, które wciąż mają nam coś aktualnego do powiedzenia o nas samych.

²⁰ M. Kornatowska, *Eros i film*, Warszawa 1986, s. 95–96.