

„Tylko marksści kochają przeszłość”. Mit w perspektywie Piera Paola Pasoliniego

Sylwia Frach

TEKSTY DRUGIE 2022, NR 3, S. 320–335

DOI: 10.18318/td.2022.3.18 | ORCID: 0000-0002-3112-3789

Wprowadzenie

Pier Paolo Pasolini po raz pierwszy sięgnął po mity greckie we wczesnych latach 40. XX wieku, kiedy to jako młody poeta napisał bardzo metaforyczną krótką sztukę *Edipo all'alba*. Następnie w 1959 roku na prośbę Vittoria Gassmana przetłumaczył *Oresteję* Ajschylosa dla Teatru Greckiego w Syrakuzach¹. Kilka lat później Pasolini pracował nad projektem filmu na podstawie lektury *Oresteii* Ajschylosa, *Appunti per un'Orestiade africana*, którego nigdy nie zrealizował. Reżyser podkreślił wówczas „prawie nagłe i boskie przejście ze stanu «dzikiego» do stanu cywilizacji i demokracji”², które odniósł do lat 60. XX wieku,

Sylwia Frach, dr nauk humanistycznych (Filmoznawstwo), adiunkt w Instytucie Nauk o Polityce i Administracji Uniwersytetu Opolskiego. Zainteresowania badawcze: kino Piera Paola Pasoliniego, relacje między sztuką a polityką, pamięć historyczna a sztuki wizualne, sztuka wideo. Autorka publikacji w języku francuskim, angielskim i polskim. Ostatnia publikacja: *Michel Jaffrennou, pionier de l'art video*, „Revue de la Bibliothèque nationale de France” 2018, nr 56, s. 154-163. Kontakt: sylwia.frach@uni.opole.pl

1 H. Joubert-Laurencin *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, Cahiers du Cinéma, Paris 1995, s. 210. Po opublikowaniu przez Pasoliniego zbioru poezji *Le ceneri di Gramsci* (1957) Gassman postrzegał go jako poetę politycznego. Sam Pasolini mówił później o języku Ajschylosa jako języku politycznym.

2 *Pier Paolo Pasolini. Il cinema in forma di poesia*, ed. L. De Giusti, Cinemazero, Pordenone 1979, s. 80.

„lat Trzeciego Świata i murzyńskości”³. Wierny filozofii marksistowskiej i przeciwny ekspansji kolonialnej, reżyser uważał, że w afrykańskich krajach walczących o niepodległość rodzi się nowy ład, porównywalny z tym, który opisał w swoim dziele Ajschylos⁴.

Pod koniec lat 60. spłot różnych czynników społeczno-politycznych, w tym nieprzerwany wzrost konsumpcjonizmu we Włoszech i porażka ruchów protestu z 1968 roku, skłoniły Pasoliniego do szerszej, alegorycznej interpretacji tego radykalnego momentu przejściowego w kulturze zachodniej. Obie adaptacje greckich tragedii, *Król Edyp* (*Edipo re*, 1967) i *Medea* (1969), odnoszące się do konfliktu między archaiczną sakralnością a racjonalistyczną modernizacją, stanowią analogię do współczesnych problemów nurtujących reżysera. „Jestem siłą przeszłości” – mówi Orson Welles, *alter ego* Pasoliniego, w filmie *La ricotta* (1962). Pasolini, sięgając po mity greckie, modyfikował je i nagiął do swoich imperatywów estetycznych i politycznych⁵. Za pomocą filmowych środków wyrazu i nowego języka kina⁶ reżyser chciał „odtworzyć dramatyczne aktywności towarzyszące konstytuowaniu się społeczeństwa, ukazać jego – utraconą dziś bezpowrotnie – więź z przyrodą i z bytami metafizycznymi, których wyrazem jest natura [...]”⁷. Piotr Kletowski w celu przybliżenia motywów, jakimi kierował się Pasolini, zwracając uwagę ku antykowi i tragedii greckiej, powołuje się na słowa Maurizio Viana:

Pasolini wraca do Grecji, gdzie kultura zachodnia miała swój początek. Dochodzi do konstatacji, że współczesny świat można wyjaśnić za pomocą obrazów, które ukonstytuowane zostały przez starożytnych Greków, wyjaśniających sobie poprzez mit mechanizmy istnienia. Innymi słowy,

3 Tamże, s. 80.

4 A.F. de Carlo *Afryka Ryszarda Kapuścińskiego i Piera Paola Pasoliniego*, „*pl.it / rassegna italiana di argomenti polacchi*” 2015 nr 6, s. 163.

5 Zob. S. Frach *Les mythes: illo tempore de l’Histoire? La réactualisation des mythes grecs dans les films de Pier Paolo Pasolini*, „*Polifemo*” 2015 no 9/10, s. 21-34.

6 Niezwykle istotne jest podkreślenie wagi wizualnych eksperymentów Pasoliniego, o czym świadczy jego nowatorski styl, nawiązujący do idei „kina poezji”.

7 P. Kletowski *W kręgu mitów założycielskich – (przed)historyczne kino Piera Paola Pasoliniego*, w: *Przeszłość we współczesnej narracji kulturowej. Studia i szkice kulturoznawcze*, t. 2, red. P. Plichta, Wydawnictwo UJ, Kraków 2011, s. 173. Zob. też: G. Conti-Calabrese *Pasolini e il sacro*, Jacka Book, Milano 1994.

Pasolini postanowił udowodnić, że zmiany historyczne mogą być wyjaśnione przez specyfikę greckich mitów.⁸

Odwołanie się do mitów miało więc na celu nie tylko ukazanie genezy cywilizacji śródziemnomorskiej, lecz także – wykorzystując uniwersalne aspekty mitu w ujęciu Mircei Eliadego i Claude'a Lévi-Straussa – całej ludzkości. Niewątpliwie, jak zauważa Kletowski, nawiązanie do greckich mitów było w przypadku Pasoliniego „sięgnięciem po źródło kulturowej aktywności”⁹.

Moim celem jest przybliżenie kategorii mitu w ujęciu Pasoliniego wykorzystanej do analizy powojennego społeczeństwa konsumpcyjnego na przykładzie dwóch figur mitycznych: Edypa i Medei. Ramą badawczą, jakiej użyję przy spojrzeniu na omawianą tematykę, będzie teoria mitu, a także myśl Antonia Gramsciego i Waltera Benjamina, od których Pasolini uczył się patrzenia na klasowość i konsumpcjonizm. Artykuł koncentruje się wokół pytania badawczego, jak Pasolini posługuje się mitami w krytyce kapitalistycznego konsumpcjonizmu.

Mit jako kategoria metodologiczna

Zagadnienie mitu od dawna wzbudza zainteresowanie przedstawicieli wielu dyscyplin humanistyki dokonujących próby „rewaloryzacji mitu, zmierzających do przyznania mu istotnego miejsca również w kulturze współczesnej”¹⁰. Ważne dla współczesnych badań antropologicznych nad mitem były ujęcia fenomenologiczne Mircei Eliadego i strukturalistyczne Claude'a Lévi-Straussa. Pisząc o zmianach, jakie dokonały się w nowoczesnych społeczeństwach, Pasolini wielokrotnie odwoływał się do ich teorii.

W pracy *Aspekty mitu* Eliade analizuje mit z historycznego punktu widzenia, odtwarzając ewolucję znaczeń przypisywanych temu słowu. Ostatecznie formułuje bardzo ogólną definicję mitu: „Mit opowiada historię świętą, opisuje wydarzenie, które miało miejsce w okresie wyjściowym, legendarnym czasie «początków»”¹¹. Co więcej, Eliade rozwija koncepcję mitu jako wiecznego

8 M. Viano *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 1993, s. 239.

9 P. Kletowski *W kręgu mitów założycielskich – (przed)historyczne kino Piera Paola Pasoliniego*, s. 172.

10 J. Niżnik *Mit jako kategoria metodologiczna*, „Kultura i Społeczeństwo” 1978 nr 3, s. 163-174.

11 M. Eliade *Aspekty mitu*, przeł. P. Mrówczyński, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, s. 11.

powrotu; mityczny czas początków należy łączyć z wiecznym powrotem, który znosi przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. W tym ujęciu mityczny czas, który oferuje przewyżczenie ograniczonej czasowości historii, jest przeciwieństwem czasu linearnego. Eliade wskazuje również, że powtarzając akt kosmogoniczny, osiągamy cykliczny czas mitu, w którym nic nie jest nowe:

Wszystko na powrót się zaczyna z każdą chwilą. Przeszłość to tylko prefiguracja przyszłości. Żadne wydarzenie nie jest nieodwracalne, żadna przemiana nie jest ostateczna. W pewnym sensie można nawet rzec, że w świecie nie dzieje się nic nowego, gdyż wszystko jest tylko powtarzaniem tych samych pierwotnych archetypów.¹²

Mit ponadto ściśle wiąże się z *sacrum*, które służy przywołaniu „momentu wiecznego” (*in illo tempore*). Przywołując czas początków, mit opowiada, jak coś zaczęło istnieć, uzasadnia pewne obrzędy, ludzkie zachowania, a tym samym stanowi „paradygmat wszelkiej znaczącej działalności człowieka”¹³. Łącząc w ten sposób mit z genezą, możemy zidentyfikować inną funkcję mitu – funkcję wyjaśniania. Pozwala ona człowiekowi zintegrować się ze wszechświatem, uzasadniając jego postępowanie i odpowiadając na pytania egzystencjalne, przed którymi staje: „mit opowiada, w jaki sposób, za sprawą dokonań Istot Nadnaturalnych, zaistniała nasza rzeczywistość; bądź rzeczywistość globalna – Kosmos, bądź tylko pewien jej fragment: wyspa, gatunek rośliny, ludzkie zachowania, instytucja. Tak więc zawsze jest to opowieść o «stworzeniu», relacja o tym, jak coś powstało, zaczęło być”¹⁴.

Andrzej Korczak podkreśla, że „mit kosmogoniczny nie musi być historycznie pierwszy, ale jest strukturalnie pierwotny. Oznacza to, że jest on zawarty *implicitie* w innych mitach i strukturach mitycznych organizujących przeżywanie czasu i przestrzeni”¹⁵. Co prawda Eliade dystansował się od strukturalistycznej teorii mitu Lévi-Straussa jako zbyt abstrakcyjnej, niemniej sam nieprzerwanie powielał strukturę myślenia mitycznego. W świetle prac Lévi-Straussa mit kosmogoniczny spaja wszystkie inne mity i schematy

12 M. Eliade *Mit wiecznego powrotu*, przeł. K. Kocjan, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, s. 103.

13 M. Eliade *Aspekty mitu*, s. 24.

14 Tamże, s. 11.

15 A. Korczak *Porządek wśród mitów według Mircei Eliadego*, „IDEA. Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych” 2014, nr 26, s. 279-290.

mityczne; ten sam mit można spotkać w kilku zupełnie odmiennych społeczeństwach¹⁶. W konsekwencji „należy analizować mity same w sobie, nie odwołując się do kontekstu społecznego, by wyłonić stały schemat”¹⁷. Zdaniem Lévi-Straussa mit jest ewokacją określonego sposobu myślenia, jednym ze środków wyrazu. Georges Dumézil uważał, że oba podejścia zakładają uniwersalne i natywistyczne cechy świadomości: struktur (Lévi-Strauss) i archetypów, rozumianych inaczej niż u Junga (Eliade)¹⁸.

Mitologia a świat współczesny

Pasolini twierdził, że mit jest słowem o charakterze ontologicznym, które należy „czytać i odszyfrować”. Według włoskiego reżysera mit uosabia prawdę, ponieważ rozumie i tłumaczy rzeczywistość. Warto w tym miejscu przypomnieć bliskie Pasoliniemu pojęcie idiolektu: celem kina jest ukazanie ekspresyjnej istoty rzeczywistości. Ze zbioru esejów *Empiryzm heretycki* wyłania się portret semiologa strukturalnego dążącego do utworzenia schematu gramatyki języka kinematograficznego. W tekście *Język pisany rzeczywistości* z 1966 roku Pasolini wskazuje na bezpośredni związek między rzeczywistością a kinem. Jego zdaniem „pierwszym i podstawowym językiem człowieka jest ludzkie działanie w rzeczywistości”¹⁹. Tym samym rolą kina jest odtworzenie języka działania lub samej rzeczywistości. Kierując się w stronę mitu, włoski reżyser sięgał po archetypy kulturowe i dostosowywał je do współczesnych uwarunkowań, nadając im nowe znaczenie. Pasolini pracował nad adaptacją mitów greckich w czasie, gdy w obliczu antropologicznej mutacji i galopującego konformizmu we Włoszech opowiadał się za powrotem do *sacrum*, do prymitywizmu – wartości, które nie zostały skażone przez cywilizację konsumpcyjną.

16 Zob. C. Lévi-Strauss *Antropologia strukturalna*, przeł. K. Pomian, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.

17 R. Deliège *Historia antropologii. Szkoły, autorzy, teorie*, przeł. K. Marczevska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011, s. 232-233.

18 G. Dumézil, D. Eribon *Na tropie Indoeuropejczyków. Mity i epopeje*, przeł. K. Kocjan, PWN, Warszawa 1966, s. 84.

19 P.P. Pasolini *Język pisany rzeczywistości*, w: tegoż *Po ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i kinie*, przeł. A. Mętrak, I. Napiórkowska, M. Salwa, seria „Biblioteka Kwartalnika Kronos”, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa 2012, s. 100. Zob. K. Józwiak *Koncepcja języka rzeczywistości Piera Paolo Pasoliniego*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2019.

Pasolini pozostawia ślady swojej krytyki społeczeństwa neokapitalistycznego w polemicznym tekście napisanym dla dziennika „Corriere della Sera” z 1 lutego 1975 roku, zatytułowanym *Il vuoto del potere in Italia*, a następnie opublikowanym w zbiorze *Pisma korsarskie* pod tytułem *Artykuł o świetlikach*. Pasolini rozpoczyna rozważania od historii włoskiego faszyzmu. Warto w tym miejscu przytoczyć cytowane w tekście stanowisko Franca Fortiniego, który twierdzi, że rozróżnienie „faszyzmu w funkcji przymiotnika” i „faszyzmu w funkcji rzeczownika” – rozróżnienie z okresu tużpowojennego – jest właściwe i nadal aktualne we Włoszech w latach 70. Takie rozróżnienie, jak trafnie zauważa Pasolini, mogło być słuszne tylko wtedy, gdy „reżim demokratyczno-chrześcijański pozostawał prostą kontynuacją reżimu faszystowskiego”²⁰. Powtórzmy za Pasolinim:

Rzeczywiste porównanie między „faszyzmami” nie może się zatem dokonywać „chronologicznie”, między faszyzmem faszystowskim i faszyzmem demokratyczno-chrześcijańskim: może się odbywać między faszyzmem faszystowskim i faszyzmem radykalnie, totalnie, nieprzewidywalnie nowym, który zrodził się z owego „czegoś”, co wydarzyło się mniej więcej przed dziesięcioma laty [w połowie lat 60. – S.F.].²¹

Pasolini dostrzegał korelację między tymi przemianami a „powstaniem nowego i zmodernizowanego społeczeństwa wraz z całkowitym unicestwieniem starszych i archaicznych społeczeństw”²². Nagłe i przerażające „zniknięcie świetlików” z włoskiego krajobrazu było spowodowane zanieczyszczeniem powietrza i wody na terenach wiejskich podczas ostatnich etapów przyspieszonego procesu uprzemysłowienia, który zakończył się na początku lat 60. ubiegłego stulecia²³. Dla Pasoliniego „zniknięcie świetlików” stało się „wydarzeniem” modernizacji i oznaczało niemożliwą do pokonania historyczną przepaść, która dzieli powojenny reżim chrześcijańsko-demokratyczny na „dwie całkowicie oddzielne fazy, których nie tylko nie można ze sobą porównywać, zakładając ich niejaką ciągłość, ale które stały się wręcz historycznie

20 P.P. Pasolini *Artykuł o świetlikach*, w: tegoż *Po ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i kinie*, s. 255.

21 Tamże, s. 256.

22 C. Casarino *Oedipus Exploded: Pasolini and the Myth of Modernization*, „October” 1992 vol. 59, s. 27-47.

23 P.P. Pasolini *Artykuł o świetlikach*, s. 256.

niewspółmierne”²⁴. To „wydarzenie” podkreśla rozłam cywilizacyjny, który mocno dotknął artystę: „Ja, niestety, tych włoskich ludzi kochałem [...]. Chodziło o miłość rzeczywistości, zakorzenioną w moim sposobie bycia. Widziałem zatem «własnymi zmysłami» narzucone zachowanie władzy konsumpcyjnej, które przetwarzało i deformowało świadomość narodu włoskiego, doprowadzając aż do nieodwracalnej degradacji”²⁵. Homogenizacja społeczeństwa oraz kulturowe ujednoczenie doprowadziły, zdaniem Pasoliniego, do „zniknięcia świetlików” i triumfu prawdziwego faszyzmu:

Włoska trauma będąca skutkiem kontaktu między pluralistyczną „archaicznością” i przemysłowym zrównaniem może chyba tylko przypominać sytuację w Niemczech przed Hitlerem. Tu także wartości różnych partykularnych kultur zniszczone zostały przez gwałtowną, ujednoczającą moc industrializacji: wraz z wynikającym stąd ukształtowaniem się ogromnych mas, już nie starych (chłopskich, rzemieślniczych), a jeszcze nie nowoczesnych (burżuazja), które utworzyły dziki, niedorzeczny, niespodziewany korpus oddziałów nazistowskich.²⁶

Można mniemać, że Pasolini jako jeden z pierwszych zdawał sobie sprawę z wyboru między Europą i jej wielowiekowym dziedzictwem a terrorem rynkowym, piętnując nędzę konsumpcjonizmu²⁷. Wpływ na jego poglądy polityczne i społeczne miały bez wątpienia pisma marksistowskiego filozofa Antonia Gramsciego – Pasolini wyznał, że pozwolił mu „na podsumowanie własnej sytuacji”²⁸. Gramsci uważał, że dominująca klasa społeczna – burżuazja – upowszechnia w świadomości społecznej funkcjonalną dla siebie ideologię. Władza polityczna jest pochodną hegemonii kulturowej. Koncepcja hegemonii Gramsciego jest nierozzerwalnie związana z jego koncepcją państwa kapitalistycznego, które rządzi siłą i przyzwoleniem społecznym²⁹. Gramsci mianem hegemonii nazywa „sposób, w jaki klasa dominująca wywiera

24 Tamże.

25 Tamże, s. 259-260.

26 Tamże, s. 259.

27 Zob. S. Czapnik *Nędza konsumpcjonizmu. Rzecz o wyborze między Europą a utopią rynkową*, w: *Europa w działaniu*, red. P. Żuk, Oficyna Naukowa, Warszawa 2007.

28 P.P. Pasolini *Entretiens avec Jean Duflot*, Editions Gutenberg, Paris 2007, s. 28.

29 Zob. A. Gramsci *Pisma wybrane*, t. 1-2, przeł. B. Sieroszewska, Książka i Wiedza, Warszawa 1961.

ideologiczny wpływ na klasę podporządkowaną, tyle że nie za pomocą siły, lecz wynegocjowanego kompromisu. [...] Hegemonia w społeczeństwie kapitalistycznym objawia się na poziomie kultury popularnej, która łączy właścicieli (kapitał) i konsumentów (klasa robotnicza) w dyskretny, choć nierozzerwalny sposób³⁰. Jako przykład takiego procesu Gramsci wymienia między innymi faszyzm. Włoski filozof, kładąc podwaliny pod współczesny neomarksizm, był przekonany o konieczności wypracowania u „mas” świadomości rewolucyjnej. Proces ten – podkreślał – jest możliwy tylko z udziałem inteligencji. W swoich *Pismach więziennych* nakreśla on tożsamość i rolę „intelektualisty organicznego”, który nadaje swoim działaniem kierunek rozwoju społeczeństwa. Gramsci wstępnie precyzuje, że *homo faber* nie może być oddzielony od *homo sapiens* – co sugeruje, że to rozróżnienie jest jednym z wielu wypaczeń, jakimi operuje kapitalizm – i proponuje ideę szeroko rozpowszechnionej intelektualności, nowego typu intelektualistów, których nie można oddzielać zawodem i przynależnością klasową od reszty społeczeństwa. Intelektualista – argumentował Gramsci – musi „aktywnie uczestniczyć w życiu praktycznym jako konstruktor, organizator, stały doradca”³¹. Należy nadmienić, że taką właśnie postawę przyjął Pasolini. Gramsci kładzie duży nacisk na znaczenie przejęcia aparatów hegemonii, aby przygotować ludność i tym samym stworzyć warunki powodzenia rewolucji politycznej.

Warto w tym miejscu przytoczyć stanowisko Waltera Benjamina, który również w sposób nader krytyczny odnosi się do kapitalizmu. Benjamin pojmuje postępek jako historię spisana przez zwycięzców, władców; to rozwój kultury, nauki, technologii, przemysłu. Benjamin mówi o współczesnej historii jako nieodpartym procesie, który gromadzi ruiny i ofiary zrodzone z postępu kapitalistycznego³². W eseju *Kapitalizm jako religia*³³ filozof przekonuje, że kapitalizm należy rozpatrywać jako „religię czysto kulturową”, która nie odwołuje się do dogmatu ani teologii³⁴. Kult kapitalistyczny obejmuje pewne bóstwa, będące przedmiotem uwielbienia, np. pieniądź. Pieniądże,

30 A. Burzyńska, M.P. Markowski *Teorie literatury XX wieku*, Znak, Kraków 2006, s. 529.

31 A. Gramsci *Quaderni del carcere*, t. 3, Einaudi, Torino 1975, s. 1551.

32 Zob. *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, red. H. Orłowski, przeł. K. Krzemieniowa i in., Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.

33 Zob. W. Benjamin *Kapitalizm jako religia*, przeł. P. Mościcki, „Krytyka Polityczna” 2007 nr 11/12, s. 132-134.

34 M. Löwy *Le capitalisme comme religion: Walter Benjamin et Max Weber*, „Raisons politiques” 2006 no 23, s. 203-220.

bogactwo, towary to tylko niektóre z bóstw lub idoli religii kapitalistycznej, a ich „praktyczna” manipulacja jest przejawem kulturowym, poza którym „nic nie ma znaczenia”³⁵. W *Ulicy jednokierunkowej* Benjamin porównuje banknoty, uosabiające ducha kapitalizmu, do „fasady piekła”³⁶. Należy nadmienić, że Michael Löwy w swojej interpretacji dzieła Benjamina wskazuje na złowieszczy napis widniejący nad bramą piekła Dantego: „Porzućcie wszelką nadzieję, wy, którzy wchodziście”³⁷. Benjamin podkreśla, że system kapitalistyczny jest producentem rozpacz. Kapitalizm prowadzi do utraty tożsamości bytu, zastępuje ludzkie cechy cechami rynkowymi, stosunki międzyludzkie stosunkami finansowymi, wartości moralne czy kulturowe – pieniądzem³⁸. W epoce płynnej nowoczesności, powtórzmy za Zygmuntem Baumanem, zdominowanej przez społeczeństwo konsumentów, wypchnięci na margines społeczeństwa są ludźmi odpadami, wybrakowanymi konsumentami, wiodącymi „życie na przemiał”³⁹. Ta sytuacja pozbawia ich jakiegokolwiek społecznie użytecznej – obecnie lub w przyszłości – funkcji, dramatycznie wpływając na ich położenie społeczne i szanse poprawy losu⁴⁰.

Pasolini, podążając za myślą Benjamina⁴¹, potwierdza tezę, że nadmierna konsumpcja oraz industrializacja zaowocowały upadkiem doświadczenia. *Salò czyli 120 dni Sodomy* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*), najbardziej mroczny ze wszystkich filmów Pasoliniego, który powstał krótko przed zabójstwem reżysera w 1975 roku, stanowi „metaforę destrukcyjnej i homologującej dzisiejszej władzy konsumpcjonizmu”⁴². Ewa Rewers zwraca uwagę na zjawisko przemian cywilizacyjnych i społecznych, polegające na przewartościowaniu

35 Tamże.

36 W. Benjamin *One-Way Street*, przeł. E. Jephcott, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, MA–London 2016, s. 85.

37 Według Marksa są to słowa napisane przez kapitalistę przy wejściu do fabryki, skierowane do robotników.

38 M. Löwy *Le capitalisme comme religion: Walter Benjamin et Max Weber*, s. 203-220.

39 Z. Bauman *Życie na przemiał*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.

40 Z. Bauman *Praca, konsumpcjonizm i nowi ubodzy*, przeł. S. Obirek, WAM, Kraków 2006, s. 18-19.

41 Zob. R. Różanowski *Doświadczenie – „wielki temat Waltera Benjamina”*, „Kultura Współczesna” 1997 nr 1 s. 5-28. Teza o upadku czy kryzysie doświadczenia w dobie nowoczesności niezmiennie powraca w pismach Theodora W. Adorna, Hannah Arendt i Giorgia Agambena. Zob. również G. Didi-Huberman *Survivance des lucioles*, Les Éditions de Minuit, Paris 2009. Didi-Huberman łączy wizję świata bez świetlików Pasoliniego z tezą Agambena o upadku doświadczenia.

42 A.F. de Carlo *Afryka Ryszarda Kapuścińskiego i Piera Paola Pasoliniego*, s. 164.

relacji międzyludzkich, nowych sposobach organizacji czasu i przestrzeni oraz przemianach w różnych dziedzinach aktywności człowieka. Ogólnie, opierając się na naszych współczesnych doświadczeniach, możemy to nazwać przejściem od tradycyjnego modelu kultury do kultury tworzonej przez cywilizację przemysłową⁴³. Nadmienimy za Terryem Eagletonem, iż „powinniśmy też pamiętać, że nie ma bardziej heterogenicznej kultury niż kapitalizm”⁴⁴.

Król Edyp i Medea

Na początku XX wieku wraz z nurtem psychoanalitycznym pojawiła się inna perspektywa interpretacji mitu, odmienna od tej proponowanej przez antropologię kulturową. Psychoanaliza odnalazła w dziele Sofoklesa emblematyczną reprezentację tego, co stanowi jedno z jej fundamentalnych odkryć, „kompleks Edypa”. Sam Pasolini był zafascynowany Freudowską interpretacją mitu:

W rzeczywistości mit i mitologia mnie nie interesują. *Król Edyp* nie jest oparty na Sofoklesie czy mitologii greckiej, ale na psychoanalizie Freuda. Chodzi mi o to, że w moim filmie zawarłem Freudowską analizę mitu. Kiedy mówię „mit”, nie mam na myśli konkretnego mitu, Sofoklesa czy Eurypidesa, mam na myśli „mit” w ogólnym znaczeniu tego słowa. Mój Edyp to nic innego jak projekcja teorii Freuda w mityczny czas.⁴⁵

Król Edyp Pasoliniego jest zorganizowany wokół struktury triadycznej: osadzone we współczesności prolog i epilog kontrastują z centralną „antyczną” lub „przedhistoryczną” częścią mitu. Pierwsza część, inspirowana Freudowskim odczytaniem mitu Edypa, dotyczy wspomnień z dzieciństwa reżysera. Noworodek, gdy po raz pierwszy pojawia się na ekranie, chwilę po opuszczeniu łona matki, jest już trzymany za stopy – symbol/surogat penisa. Ta część ciała zostanie wkrótce ściśnięta przez ojca w geście kastracji. Ojciec, zazdrośny o miłość żony do dziecka, spogląda na nie. Plansza z napisami pokazuje widzowi jego myśli: „Urodziłeś się, aby zająć moje miejsce na tym świecie,

43 E. Rewers *Literaturyzacja życia, czyli o zamykaniu uniwersum dyskursu literackiego*, w: „Drobne rysy w ciągłej katastrofie...”. Obecność Waltera Benjamina w kulturze współczesnej, red. A. Zeidler-Janiszewska, Instytut Kultury, Warszawa 1993, s. 94.

44 T. Eagleton *Po co nam kultura?*, przeł. A. Górny, Muza, Warszawa 2012, s. 26.

45 O.J. Montauban *Il mito e la mitologia non mi interessano*, w: *Pasolini, Callas e Medea*, red. R. Chiesi, FMR – Franco Maria Ricci, Bologna 2007, s. 51.

/ wrzucić mnie z powrotem w pustkę / i okraść mnie z wszystkiego, co mam. [...] Ona będzie pierwszą rzeczą, którą mi ukradniesz / ona, kobieta, którą kocham... / Już kradniesz mi jej miłość". Tym samym Pasolini odwołuje się do początków kina, do technik kina niemego, aby zademonstrować i wzmocnić prymitywny i brutalny charakter tej sceny. Twarz ojca pozostaje w cieniu, co pozwala Pasolinemu zaznaczyć ponadczasowy aspekt ojcowskiej zazdrości. Druga część filmu, fantasmagoryczna, przedstawia interpretację antycznego mitu Edypa dokonaną przez reżysera. W filmie Pasoliniego Edyp zabija swojego biologicznego ojca i poślubia matkę, próbując uciec przed prorocstwem wyroczni, która przewiduje ojcobójstwo i kazirodztwo. Pasolini eliminuje intelektualny pierwiastek u swojego Edypa, który w dramacie Sofoklesa demonstrował inteligencję, rozwiązując zagadkę Sfinksa. W rzeczywistości Edyp Pasoliniego nie chce poznać prawdy, ponieważ woli lekkomyślność wynikającą z nieświadomości, niewiedzy. Prawdziwym powodem, dla którego Edyp udaje się do sanktuarium w Delfach, aby skonsultować się z wyrocznią, jest dręczący go sen. Sen Edypa udowadnia, że interpretacja mitu Edypa została zdominowana przez teorie Freuda.

Cesare Casarino przekonuje jednak, że *Król Edyp* Pasoliniego nie ma nic wspólnego ani z Freudem, ani z Sofoklesem. Film jest próbą ucieczki z pęt tych dwóch paradygmatów przez skonstruowanie narracji, która ma znacznie mniej wspólnego z Edypem niż z jego mitem, „punkt ciężkości przenosi się z Edypa na sam mit jako praktykę narracyjną”⁴⁶. Casarino upatruje podobieństwo między Edypem Pasoliniego a rozważaniami Deleuze'a i Guattariego zawartymi w książce *Anty-Edyp. Kapitalizm i schizofrenia*. Poprzez wędrujące spojrzenie kamery Pasoliniego Edyp staje się „kanałem mitologiczno-historycznej refleksji nad modernizacją”⁴⁷. Ta refleksja wybrzmiewa najwyraźniej w epilogu *Króla Edypa*, który przedstawia trzy etapy egzystencji samego reżysera, sfilmowane krótkimi ujęciami. Pierwsza, zlokalizowana na Piazza Maggiore w Bolonii, przypomina o burżuazyjnej młodości Pasoliniego, fascynacji chrześcijaństwem i poezją (Edyp gra na flecie przed bazyliką San Petronio). Druga część rozgrywa się w Mediolanie, na peryferiach przemysłowych, i przywołuje komunistyczną przeszłość i marksistowskie zaangażowanie artysty (Edyp gra na flecie melodie rewolucji rosyjskiej)⁴⁸. Tym samym

46 C. Casarino *Oedipus Exploded: Pasolini and the Myth of Modernization*, s. 27-47.

47 Tamże.

48 „Myślę, że żaden artysta w żadnym społeczeństwie nie jest wolny, ponieważ sam w sobie jest już rodzajem żywego protestu. Doświadczyłem tego, ale było to szczególne doświadczenie.

Pasolini jasno odrzuca neokapitalizm i przyłącza się do lumpenproletariatu. Reżyser powiedział w rozmowie z Jeanem Duflotem:

Nakręciłem [...] zakończenie, a raczej powrót poety Edypa, w Bolonii, gdzie zacząłem pisać wiersze; jest to miasto, w którym w naturalny sposób zintegrowałem się ze społeczeństwem burżuazyjnym; wierzyłem wtedy, że jestem poetą tego świata, jak gdyby ten świat był absolutny, wyjątkowy, jak gdyby nigdy nie istniały podziały klasowe. Wierzyłem w wielkość burżuazyjnego świata. Z rozczarowaniem zatem Edyp opuszcza świat burżuazji i coraz bardziej pograża się w popularnym świecie robotniczym. Będzie grał już nie dla burżuazji, ale dla klasy wyzyskiwanej. Stąd ta długa podróż do fabryk, gdzie bez wątpienia czeka kolejne rozczarowanie...⁴⁹

Owo zainteresowanie lumpenproletariatem – społeczeństwem przedindustrialnym, jeszcze archaicznym, wiejskim i religijnym – nie wynikało ze zwykłej ciekawości reżysera, poety czy turysty, lecz było wyrazem historycznego obowiązku⁵⁰:

Tak więc poprzez neokapitalizm burżuazja zaczyna dominować nad działaniami i myśleniem pozostałych klas społecznych. Urodzeni w tej entropii nie mogą w żaden sposób metafizycznie wyjść poza nią. To już koniec. Dlatego prowokuję młodych ludzi, ponieważ są oni prawdopodobnie ostatnim pokoleniem, które może jeszcze zobaczyć robotników i rolników: kolejne pokolenia będą z każdej strony otoczone burżuazyjną entropią.⁵¹

Mityczny świat *Króla Edypa* nawiązuje u Pasoliniego do przedmieść Rzymu. „Klasy podrzędne” – jak nazywali je Gramsci i Włoska Partia Komunistyczna

Wiemy (powiedział to na przykład Lukács), że burżuazja w pewnym sensie jest gotowa przyjąć te żywe wyzwania, którymi są pisarze, poeci, artyści, uważając ich za «jednostki problematyczne» – powiedział Pasolini w wywiadzie z Jeanem-André Fieschim *Pasolini l'enragé*, „Cahiers du cinema” 1981, s. 43-53.

49 P.P. Pasolini *Entretiens avec Jean Duflot*, s. 130.

50 J.-A. Fieschi *Pasolini l'enragé*, s. 43-53.

51 P.P. Pasolini *PCI w ręce młodzieży!!*, w: tegoż *Po ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i kinie*, s. 232.

– lumpenproletariusze trzymali się z daleka od nowych postfaszystowskich Włoch, tworząc własny świat, z jego prawami, kodami i hierarchiami⁵².

W filmie, w myśl Eliadego, „przeszłość, teraźniejszość i przyszłość okazują się jednym, niekończącym się nigdy *continuum*, w którym tragedia króla Teb okazuje się tragedią współczesnego człowieka niepotrafiącego rozpoznać swego przeznaczenia”⁵³. Pasolini podkreśla tym samym uniwersalność ludzkiego doświadczenia – zdobycia świadomości społecznej przez jednostkę. W tym kontekście René Girard wskazuje na figurę tłumu jako prześladowcy: „Mity nigdy nie podają w wątpliwość winy ich ofiar. Mity nigdy nie zaprzeczają opinii tłumu o zbrodniach ofiary”⁵⁴. Edyp staje się swego rodzaju kozłem ofiarnym, niewinną ofiarą – znajdującą się poza podstawowym kręgiem, na marginesie – wybraną przez społeczność czy społeczeństwo, aby powstrzymać panujący kryzys lub uśmierzyć społeczne lęki.

Pasolini ze smutkiem zauważa, że długie wygnanie Edypa nie kończy się pojednaniem ze społeczeństwem. W istocie tym, co uwalnia go od poczucia winy, nie jest ani instytucja gwarantująca moralność i świętość, do której nawiązuje porządek kościelny, ani zadośćuczynienie w postaci oddania się sprawie uciśnionych, symbolizowane przez sekwencję fabryk. Wraz z trzecią częścią filmu Pasolini wyrzeka się marksizmu, wraca w rodzinne strony i zamyka krąg życia Edypa. Spójność obu epok została wzmocniona efektami lustrzanymi. Pusta łąka, widziana przez dziecko w prologu i przez dorosłego na końcu trzeciej części, wskazuje początek i koniec. Tym samym współczesny mit Edypa w ujęciu reżysera oscyluje wokół dwóch przeciwstawnych biegunów: nostalgią za przeszłością oraz obowiązkiem wiedzy, jaki brutalnie narzuca współczesne społeczeństwo. Sprzeczny charakter mitu znajduje uzasadnienie we współczesnej historii, ponieważ odpowiada zderzeniu lumpenproletariatu z burżuazją.

Film *Medea* bardziej niż *Król Edyp* jest zbudowany na zasadzie przeciwieństw, które widać już na poziomie struktury. W obu akcja została podzielona na dwie części, z których każda zajmuje połowę filmu. Pierwsza część tych dwóch filmów poświęcona jest faktom poprzedzającym mityczną opowieść, druga – tekstowi tragedii, którą Pasolini osobiście przetłumaczył ze starożytnej greki, miejscami bardzo swobodnie, eliminując chór i skracając

52 P. Magnette *Pasolini politique*, „Lignes” 2005 no 18, vol. 3, s. 7-27.

53 P. Kletowski *W kręgu mitów założycielskich – (przed)historyczne kino Piera Paola Pasoliniego*, s. 174.

54 R. Girard *Préface*, w: M. Anspach *Œdipe mimétique*, L’Herne, Paris 2010, s. 13-14.

dialogi. Choć jest to oczywiste, należy podkreślić, że w części, w której skoncentrowane są teksty Sofoklesa i Eurypidesa, dominuje mowa; druga część jest prawie niema.

U Pasoliniego spotkanie Medei i Jazona można interpretować jako spotkanie dwóch różnych tożsamości kulturowych. Medea reprezentuje siłę życia – równowagę między Erosem i Tanatosem, uosabia prymitywną, życiodajną siłę natury (matriarchat) i obrzędy (rytuały) przodków. Z kolei Jazon łączy w sobie pragmatyzm i racjonalność cywilizacji oraz utylitaryzm współczesnego człowieka (patriarchat). Tym samym staje się archetypem współczesnego przeciętnego człowieka, tego samego przeciętnego człowieka, którego Pasolini w filmie *La ricotta* nazywa „potworem, niebezpiecznym przestępcą, konformistą, kolonialistą, rasistą i niewolnikiem”. W konsekwencji związek Medei z Jazonem jawi nam się jako szok kulturowy zakończony konfliktem. Ponadto, co warto zaznaczyć, dla starożytnych Greków każdy, kto nie pochodził z kraju, był „obcym”. Nadmienimy, że już Eurypides rozpoznał ten marginalny aspekt postaci Medei.

Jak słusznie zauważa Kletowski, u Pasoliniego „jeszcze bardziej niż w *Królu Edypie* dochodzi w *Medei* do podkreślenia uniwersalnego wymiaru procesów historycznych ujętych (zapamiętanych) w formie mitu”⁵⁵. Medea symbolicznie przeżywa „duchową katastrofę” starożytnego, religijnego świata zanurzonego w *sacrum*, w konfrontacji z nowoczesnym, świeckim i technicznym światem reprezentowanym przez Jazona. Współczesny mit Medei można zatem interpretować w kategoriach społeczno-polityczno-kulturowych. Zdaniem Pasoliniego „duchowa katastrofa [...] jest typowa dla każdego, kto styka się z neokapitalizmem”⁵⁶. Starcie dwóch różnych kultur stanowi nową formę barbarzyństwa, albowiem prowadzi do utraty łączności z *sacrum*.

Podsumowanie

Powyższa analiza wykazała w sposób jednoznaczny, że światopogląd Pasoliniego opiera się na tradycji marksistowskiej. Włoski reżyser patrzył na klasowość i kapitalizm przez pryzmat tekstów Gramsciego i Benjamina. W komunistycznym tygodniku „*Vie nuove*” 18 października 1962 roku Pasolini napisał: „Tylko rewolucja może ocalić przeszłość”. Wrócił do tej myśli

55 P. Kletowski *W kręgu mitów założycielskich – (przed)historyczne kino Piera Paola Pasoliniego*, s. 176.

56 O.J. Montauban *Il mito et la mitologia non mi interessano*, s. 51.

w filmie *Wściekłość* (*La rabbia*, 1963), a także w innym tekście opublikowanym w „*Vie nuove*”: „tylko marksizm ratuje tradycję; tylko marksiści kochają przeszłość, burżuazja nie kocha niczego i nikogo”⁵⁷. Marksizm – wedle Pasoliniego – ma za zadanie ocalić przeszłość, która popada w zapomnienie. Tradycja w ujęciu reżysera nie ogranicza się już tylko do przeszłości, ale musi patrzeć w przyszłość, by przyczynić się do walki o nadejście społeczeństwa bezklasowego. Tym samym nabiera funkcji krytycznej wobec współczesności, a współczesne mity tworzone przez Pasoliniego – oparte na antropologicznej teorii mitu według Eliadego i Lévi-Straussa – podkreślają uniwersalność ludzkiego doświadczenia oraz uniwersalny wymiar procesów historycznych. Reżyser daje wyraz niechęci wobec burżuazji przemysłowej, która tworząc nową formę faszyzmu, doprowadziła do upadku doświadczenia. „A ja, dorosły płód, wędruję / Bardziej współczesny niż wszyscy współcześni, / W poszukiwaniu braci, których już nie ma”⁵⁸. Dla Pasoliniego to Afryka stanowiła jedyny realny odpowiednik stopniowo zanikającego we Włoszech mitycznego i archaicznego wiejskiego świata⁵⁹. Pasolini oddaje cześć cywilizacji, w której panują *sacrum* i irracjonalność, społeczeństwu, które nie zostało jeszcze dotknięte skutkami kapitalistycznej konsumpcji i utratą tożsamości bytu. Jak zauważa Kletowski, „«historyczne», «mityczne» filmy Pasoliniego były próbą ponownego otwarcia człowieka na zbawienną siłę mitu, w którym nawet unicestwienie człowieka staje się czymś sensownym, ponieważ wpisany w sakralne *continuum*”⁶⁰.

57 P.P. Pasolini *Le belle bandiere: dialoghi 1960-65*, Editori Riuniti, Roma 1977, s. 234.

58 P.P. Pasolini *Io sono una forza del Passato*, w: tegoż *Poesia in forma di rosa*, ed. 5, Garzanti, Milano 2015.

59 M. Fusillo *Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Carocci, Roma 2007, s. 16.

60 P. Kletowski *W kręgu mitów założycielskich – (przed)historyczne kino Piera Paolo Pasoliniego*, s. 180.

Abstract

Sylwia Frach

UNIVERSITY OF OPOLE

“Only Marxists Love the Past:” Myth According to Pier Paolo Pasolini

The article introduces the category of myth according to Pier Paolo Pasolini, which is then used to analyze postwar consumer society on the example of two mythical figures: Oedipus and Medea. The research framework consists of the theory of myth and the thought of Antonio Gramsci and Walter Benjamin, from whom Pasolini learned to observe classism and consumerism. The first part of the article indicates the clear analogy between Gramsci's theory of hegemony, Benjamin's view of capitalism as religion, and Pasolini's film and literary works. The second part of the text briefly analyzes Pasolini's films *Oedipus Rex* and *Medea* as a historical image of society and a longing for the past.

Keywords

Pier Paolo Pasolini, myth, Marxism, politics, *Oedipus Rex*, *Medea*