

ARCHITEKTURA PAMIĘCI W TWÓRCZOŚCI FILMOWEJ PIERA PAOLO PASOLINIEGO

Karol Józwiak

Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź
E-mail: karoljozwiak@uni.lodz.pl

ARCHITECTURE OF MEMORY IN THE CINEMA OF PIER PAOLO PASOLINI

Abstract

The analysis of the Pierre Nora's theory of *memory sites* is the starting point of my article. I found it extremely relevant to both the film studies and space related issues. After compiling that theory with the chosen threads of the imaginary and mental space, technical and formal conditions of film art, I will move towards particular examples of Pier Paolo Pasolini's films. In this context his output seems very interesting since in the films he elaborated on such issues as the space-time, memory, the blend of mythical, archaic and modern space. Discussing the first period of his film production I will show some of the intriguing formal devices Pasolini used to question the conventional filmic space-time.

Streszczenie

Punktem wyjścia rozważań jest teoria *miejsca pamięci* Pierre'a Nory, a także jej potencjał interpretacyjny w materii filmu i przestrzeni. Zestawienie tej teorii z wątkami przestrzeni wyobrażonej i wykreowanej mentalnie z technicznymi i formalnymi uwarunkowaniami sztuki filmowej będzie wstępem do dalszych analiz wybranych przykładów. Interesuje mnie twórczość filmowa Piera Paolo Pasoliniego, w której te zagadnienia pojawiają się z wyjątkową wyrazistością. Jak będę starał się to wykazać, w sposób szczególnie przepracowywał on zagadnienie przestrzeni i czasu w filmowej narracji. Omawiając pierwszy okres twórczości tego reżysera, będę starał się przedstawić kilka intrygujących formalnie rozwiązań, które zastosował Pasolini w filmowym problematyzowaniu konwencji czasoprzestrzeni.

Keywords: memory sites; lieux de memoire; space-time; movie; mise-en-scene; Pasolini

Słowa kluczowe: miejsca pamięci; *lieux de memoire*; czasoprzestrzeń; film; inscenizacja; Pasolini

WPROWADZENIE

Istnieją lieux de memoire, miejsca pamięci, ponieważ nie ma już milieux de memoire, rzeczywistych środowisk pamięci

Pierre Nora

W jakim sensie film może być *miejscem*? O jakiej przestrzeni może być mowa w kontekście filmu i pamięci? Jak filozoficzne rozpatrywanie zagadnień związanych z filmem może odsłonić inne, nieoczywiste i swoiste pojmowanie przestrzeni? Te pytania o bardziej ogólną naturę filmu będą wstępem do rozpatrzenia kilku przykładów z twórczości filmowej reżysera, w której interesujące mnie zagadnienia pojawiają się z wyjątkową wyrazistością. Pier Paolo Pasolini, jak będę starał

się to wykazać, w sposób szczególnie przepracowywał zagadnienie przestrzeni i czasu w filmowej narracji.

1. KONCEPCJA LIEUX DE MEMOIRE

Zacznę od zagadnienia odległego od rozważań filmoznawczych, a przynależnego refleksji historiozoficznej. Mowa o zagadnieniu „miejsca pamięci”. Jest to pojęcie wprowadzone przez francuskiego filozofa historii Pierre'a Norę w latach siedemdziesiątych. Od tamtego czasu stało się niezwykle modnym pojęciem, opisującym relacje między pamięcią a historią. „*W ostatnich latach badania nad miejscami pamięci*

stały się bardzo popularne wśród przedstawicieli dyscyplin humanistycznych¹ – pisał jeden z polskich badaczy po ponad 30 latach od opublikowania tej koncepcji przez francuskiego myśliciela. Głos Nory wybrzmiewał w określonym kontekście politycznym i społecznym Francji lat osiemdziesiątych, kiedy to przedefiniowywano zagadnienia związane z historią narodową, tożsamością i stosunkiem jednostki do wielkich narracji. Był to okres ogłoszenia „upadku wielkich narracji”, rodzącego się postmodernizmu i przemiany paradygmatów. Koncepcja Nory była w znacznej mierze naznaczona ideologicznym wymiarem, za którym stała próba podważenia sposobu uprawiania historii i kształtowania pamięci przez nowożytnie państwa. Zatem najczęściej w tym ideologicznym nurcie, związanym z marksizmem i lewicą, krążyła jego teoria. Jednakże, interesuje nas tu zagadnienie całkowicie nie związane z kwestiami ideologicznymi, a raczej retorycznymi i pewnymi intrygującymi intuicjami. Chodziłoby o próbę ciekawego sprobmatyzowania pojęć historii i pamięci wobec pojęcia związanego z przestrzenią, czyli tytułowe *miejsce*. W *miejscach pamięci*, pisze Nora, „krystalizuje się i skrywa pamięć” Nora 2009:² Dla Nory miejsce nie ma wyłącznie konotacji topograficznych. Wręcz przeciwnie, utożsamienie jakiegoś konkretnego topograficznego miejsca z narracją z przeszłości, prowadzi do tego, że przestaje być ono *miejscem pamięci*, a staje się *miejscem historii*. Pamięć staje się czynnikiem, który decyduje o *odmaterializowaniu* miejsca. *Miejsce* zatem zyskuje w tej wykładni znaczenie alegoryczne. Podając przykłady takich *miejszc pamięci*, Nora wymienia tak różne kategorie, jak: kalendarz rewolucyjny, archiwum, flaga narodowa, konstytucja. Ricoeur, komentując tę koncepcję, tłumaczy, że chodzi „jak w *Fajdroście Platona* – o znaki zewnętrzne, w których zachowania społeczne mogą znajdować oparcie dla codziennych transakcji”, czyli „wszystkie symboliczne obiekty naszej pamięci”³. Głos Nory przeciwstawia sobie dwa stanowiska w relacji do przeszłości, upamiętniania (*commemoration*) i przypominania (*remembrance*), co nasuwa myśl o Nietzscheańskim rozróżnieniu, zawartym w pracy *O pożytkach i szkodliwości historii dla życia*. Dzieło Nory, jak podkreśla Ricoeur, ma charakter całkowicie antyupamiętnieniowy⁴, a stara się wydobyć wartość przypominania. O ile pierwsze podejście związane jest

z monumentalizmem, odgórną narracją, oficjalnością, o tyle drugie jest bezpośrednie, stawia na osobistą relację i zaangażowanie. *Miejsca pamięci* są zatem elementem dyskursu historycznego, który stawia na niekanoniczne podejście do dyscypliny. Uprawianie historii poprzez *miejsca pamięci* jest zdecydowanie mniej naukowe, zdyscyplinowane i ścisłe. „*Lieux de memoire* są jednocześnie proste i dwuznaczne, naturalne i sztuczne, bezpośrednio dostępne w konkretnym zmysłowym doświadczeniu i podatne na najbardziej abstrakcyjne przekształcenia”⁵. Zawierają, jak pisał Ricoeur, „maksimum sensu w minimalnej ilości znaków”⁶.

W koncepcji *miejszc pamięci* chodzi o przekształcanie rzeczywistości w przestrzeń symboliczną, naznaczoną pamięcią i personalną relacją z przeszłością. Sprawą kluczową w koncepcji *lieux de memoire* jest ich przestrzenny charakter, a tym samym konotowanie przestrzeni i pamięci. Przestrzeń z jednej strony naznaczona jest pamięcią, z drugiej to ona do pewnego stopnia determinuje pamięć i wpływa na nią. Przestrzeń jest siedliskiem pamięci – nie jest to oczywiście, co trzeba podkreślić, myśl nowa. Sięga starożytności, kiedy to powstawały traktaty dotyczące pamięci i powiązania jej z architekturą. Francis Yates w doskonały sposób opisała zależności, jakie widzieli starożytni między sztuką pamięci a przestrzenią i architekturą [1977]. To myślenie architektoniczne, w myśl brytyjskiej historyczki, legło u podstaw starożytnej sztuki zapamiętywania. Na podstawie konotacji rzeczy z określonymi przestrzeniami w budynku starożytny retor doskonale zapisywał w swojej pamięci ogromną ilość informacji. Odtwarzanie tych informacji, czy inaczej przypominanie, było niczym innym jak tylko wyobrażonym space-rem po budynku, w którym każda zapamiętana rzecz miała swoje określone miejsce. Starożytni odwoływali się do wyobrażonej przestrzeni, należało najpierw uwewnętrznić architekturę, aby mogła ona stać się *locum memorandum*. Można powiedzieć, że przestrzeń stawała się metaforą pamięci, w tym sensie, że raz uwewnętrzniczona stawała się czymś innym, stawała się siedliskiem pamięci, jednocześnie nie wyzbywając się swojej architektonicznej formy. *Miejsca pamięci*, według Nory, są podobnym konceptem, choć nie odnoszą się koniecznie do tradycyjnie pojętej przestrzeni, a raczej *przestrzeni refleksji historycznej*. W swojej książce wy-

¹A. Szapociński, *Miejsca pamięci (lieux de memoire)* [w:] „Teksty Drugie”, nr 4/2008, s. 11.

²P. Nora, *Między pamięcią i historią: Les Lieux de Memoire* [w:] M. Ziółkowska, A. Leśniak (red.), *Tytuł roboczy Archiwum*, Muzeum Sztuki, Łódź 2009, s. 4.

³P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, Wyd. Universitas, Kraków 2008, ss. 536, 537.

⁴Ibidem, s. 542.

⁵P. Nora, op. cit., s. 9.

⁶P. Ricoeur, op. cit., s. 539.

mienia on jako *miejsce pamięci* tak różne pojęcia, jak hymn narodowy, flaga, konstytucja, dzieła historyczne Micheleta czy Guizota.

2. FILM JAKO MIEJSCE PAMIĘCI

Czy wśród różnych przykładów miejsc pamięci mógłby znaleźć się film? Kategoria precyzowana przez Norę wydaje się na tyle pojemna, że z łatwością objęłaby również i tę formę *remembrance*. Warto podkreślić fakt, zauważony przez Andrzeja Szapocińskiego, że moda na miejsca pamięci we współczesnym dyskursie humanistycznym współgra z „ogólnym uwrażliwieniem kultury na aspekty przestrzenno-wizualne”⁷. Zatem być może *lieux de memoire* są szczególnie predestynowane do opisu takiego fenomenu jak film. Występuje pewna korelacja czasowa między powstaniem teorii *miejsc pamięci* i zwróceniem uwagi na możliwości mediów wizualnych w heurystyce dyskursów humanistycznych (lata siedemdziesiąte). Marc Ferro, w książce o znanym tytule *Kino i historia*, zwraca uwagę, że to właśnie około tej daty film stał „na równi ze wszystkimi innymi sztukami, co w konsekwencji pozwoliło mu wypowiadać się na temat historii”⁸. Dalej pisze, że film „umożliwia tworzenie przeciwhistorii, historii nieoficjalnej, dystansującej się częściowo wobec archiwaliów pisanych, które w przeważającej mierze są trwałą pamięcią”⁹ – myśli te doskonale współgrają z koncepcją Nory. Film jako medium pamięci jest pojęciem, które wydaje się nie być w żaden sposób kontrowersyjne z dzisiejszej perspektywy. Przestrzeń z kolei jest jedną z głównych kategorii filmowej inscenizacji, choć raczej nie przywoływana wprost. Język filmowy w dużej mierze podporządkowany jest pojęciom związanym z przestrzenią: kadr, ujęcie, perspektywa, plan, zbliżenie, przestrzeń pozakadrowa – to tylko niewielka część słownika kinematograficznego związanego z kategorią przestrzeni. Film w bezpośredni sposób dotyczy przestrzeni: „okazuje się, że wiele z naszych najtrwalszych wspomnień z kina dotyczy właśnie inscenizacji” – pisze jeden z głównych teoretyków kina, David Bordwell¹⁰. W syntetycznej definicji stwierdza, że inscenizacja jest niczym więcej jak tylko kontrolą „reżysera nad tym, co pojawia się w kadrze”¹¹. Rola reżysera zatem w znacznym stopniu odnosi się do wypełniania przestrzeni ka-

dru filmowego. Można powiedzieć, że reżyser filmowo uwewnętrznia przestrzeń, tak jak starożytni retorzy inscenizowali przestrzeń architektoniczną, aby stała się ona siedliskiem pamięci.

Wracając jednak do wątku koncepcji Nory, należy zastrzec, że nie wszystko może się stać dowolnie *miejscem pamięci*. Francuski myśliciel zastrzega, że „jakieś pozornie nieprawdopodobne przedmioty mogą być uznane za *‘lieux de memoire’*, podczas gdy wiele z tych, które wydają się idealnie pasować do tej kategorii, powinny być z niej wykluczone”¹². Zaskakująca jest ta konstatacja, choć z drugiej strony prowokuje ona do głębszego rozważenia tej kwestii. Na konkretnych przykładach z twórczości włoskiego reżysera i intelektualisty, Piera Paolo Pasoliniego, będę starał się przedstawić, jak film może stać się przestrzenią pamięci.

3. TWÓRCZOŚĆ FILMOWA PASOLINIEGO JAKO PRZESTRZEŃ PAMIĘCI

Pasolini był filmowcem, który w wyjątkowy sposób przepracowywał zagadnienie przenikania się różnych czasoprzestrzeni – mitycznej, sakralnej, archaicznej ze współczesnością. Również kwestia przestrzeni i jej symboliki pełniła istotną rolę w jego filmowej narracji. Filmy Pasoliniego charakteryzuje wykorzystanie anachronizmu i eklektyzmu, co determinuje bardzo specyficzne podejście do zagadnienia czasoprzestrzeni. Rzeczywistość przedstawiona, osadzona w ramach narracyjnych, nie rządzi się logiką linearną, ale podlega jest jakimś innym, enigmatycznym prawom. Ze względu na rozległość tematu postanowiłem ograniczyć swoje rozważania do tematu związanego z pierwszym okresem jego twórczości filmowej, w którym niemal wyłącznie skupiał się na przepracowywaniu wątku życia Chrystusa, począwszy od pierwszego filmu *Accatone* (polski tytuł *Włóczykij*, 1961), poprzez *Mamma Roma* (1962), *La Ricotta* (polski tytuł *Twaróg*, 1962), *Sopralluoghi in Palestina per ‘Il Vangelo secondo Mateo’* (1963-64), skończywszy na samej ekranizacji ewangelii *Il Vangelo Secondo Matteo (Ewangelia według św. Mateusza*, 1964). Każdy z tych filmów wyznacza nowy etap w wypracowywaniu właściwej formuły do filmowego przedstawienia historii ewangelicznej, a co za tym idzie, świętych miejsc, przestrzeni

⁷ A. Szapociński, op. cit., s. 11.

⁸ M. Ferro, *Kino i historia*, PWN, Warszawa 2011, s. 10.

⁹ Ibidem, s. 11.

¹⁰ D. Bordwell, *Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, Wyd. Wojciech Marzec, Warszawa 2010, s. 128.

¹¹ Ibidem

¹² P. Nora, op. cit., s. 11.

sakralnej czy, mówiąc inaczej, *Ziemi Świętej*. Dla Pasoliniego ekranizacja Ewangelii nie była zagadnieniem wyłącznie narracyjnym, ale w dużej mierze formalnym. O ile inne filmowe opowieści o życiu Jezusa rządziły się przede wszystkim monumentalnością inscenizacji historycznych, przepychem ubiorów z epoki, dopracowaną imitacją historycznych miejsc, o tyle Pasolini skupiał się na aspekcie wizyjnym i starał się głównie oddać sakralny wymiar tej historii i jej swoistego *milieu*. W związku z tym również i miejsce akcji jego filmów nie jest archeologiczną imitacją, scenograficzną makietą, ale uzyskuje wymiar symboliczny. O tej przemianie języka kina zdeterminowanej narracją pisał jeden ze słynniejszych filozofów kina, Gilles Deleuze: „Kamera nie przekazuje po prostu wizji i postaci i jej świata, narzuca 'Inną wizję', w której ta pierwsza przeobraża się i odzwierciedla”¹³.

4. ACCATONE

Pierwszy film Pasoliniego to *Accatone*, czyli opowieść o człowieku z najniższej warstwy społecznej, żyjącego z prostytutką swojej partnerki. Ukazuje losy człowieka z marginesu, któremu obca jest wszelka moralność i godność, który bezwzględnie wykorzystuje innych, aby samemu nie zostać wykorzystanym. Żyje z dnia na dzień, na koszt innych, chlubiąc się, że nigdy nie zhańbił się żadną pracą. Zaczyna powoli zmieniać się, gdy przypadkowo poznaje Stelę. Jest to niewinna dziewczyna, która poraża Accatone swoją prostodusznością i bezpośredniością. Bohater zrazu traktuje swoją nową sympatię jak każdą wcześniejszą dziewczynę, stara się ją wysłać na ulicę. Jednakże równocześnie dokonuje się jego przemiana wewnętrzna, która powoduje dramatyczną potrzebę zerwania z dotychczasowym trybem życia. Accatone pod wpływem nowej dziewczyny intuicyjnie rozpoczyna poszukiwania wspólnego szczęścia, decydując się na radykalną zmianę swojego życia. Postanawia podjąć pracę, która jednak szybko okazuje się zbyt ciężka dla niego. Gnębiony przez głód i frustrację udaje się do swoich kolegów, drobnych złodziejaszków. Wspólnie błądzą po mieście, szukając okazji do łatwej kradzieży. Pod koniec dnia zdesperowani podejmują ryzykowną akcję wykradzenia z samochodu dostawczego ogromnej porcji szynki. W akcję wkracza policjant, który przyłapuje na gorącym uczynku złodziei. Accatone nie daje się złapać, kradnie przypadkowy motocykl i ucie-

ka. Kilka sekund później ginie w wypadku pod kołami ciężarówki. Nie jest to w najmniejszym stopniu film moralizatorski, wręcz przeciwnie. W tę prostą historię z rzymskich osiedli biedoty Pasolini wplótł kilka intrygujących wątków, które zmieniają kontekst całej historii. Pozornie narracja filmu nie ma żadnego związku z opowieścią ewangeliczną, jednakże Pasolini buduje postać Accatone jako swoistą figurę Chrystusa. Szczegółowo pisze o tym badaczka twórczości Pasoliniego, Naomi Greene: „*Motyw śmierci Accatone Pasolini naśladuje wymiarem mitycznym. Nawiązując do surowego stylu Dreyera, poprzez frontalne kadrowanie i obsesyjne zbliżenia, Pasolini oddziela jego charakter od znanego świata, sugerując (niewidzialną) obecność rzeczywistości duchowej, to co Deleuze nazywa 'radykalnym Gdzie Indziej'*. Tym samym ubogie przedmieścia Rzymu stają się sceną pierwotnego dramatu, w którym nędzny sutener odgrywa uświęconą Pasję Chrystusa.”¹⁴

Analizując zagadnienia tej swoistej analogii, warto przytoczyć kilka formalnych kwestii z tym związanych. Pasolini, analizując te kwestie, sięga po pojęcie „technologicznej sakralności”, która odnosi się właśnie do inscenizacji, czyli sposobu przedstawiania przestrzeni w kadrze filmowym. Przestrzeń, którą sugerował się ten reżyser, w uzyskaniu efektu „technologicznej sakralności” jest *stricto* związana z przestrzenią ukształtowaną w malarstwie renesansowym. „*Nie jestem w stanie wyobrazić sobie obrazy, pejzaże lub kompozycje figur inaczej jak tylko poprzez moją początkową fascynację XV-wiecznym malarstwem, w którym to człowiek stanowił centrum wszelkiej perspektywy*” – pisał Pasolini. Przepracowywanie zatem zagadnienia perspektywy, punktu zbiegu linii, centralności, jest tym, co determinuje „technologiczną sakralność”. W analizie scen filmu można spostrzec, jak Pasolini przekładał hieratyczność form malarskich na narrację filmową. Sceny związane z pracą Accatone niosą odniesienia do ikonografii drogi krzyżowej, jedna z pierwszych scen filmu ukazuje go na tle naturalnej wielkości krzyża, wspomniana wcześniej frontalność i hieratyczność cechuje większość kadrów portretujących głównego bohatera. Te zakodowane cytaty malarskie są zatem środkiem stylistycznym w procesie przetwarzania rzeczywistości współczesnej w przestrzeń odgrywania *świętej historii*. Poprzez swoje kodowanie przestrzeni, na które składa się kadrowanie, operowanie zbliżeniami, stylizacja na przedstawienia malarskie, Pasoliniemu udaje się z przestrzeni współczesnej zbudować inną

¹³ G. Deleuze, Kino I. *Obraz-ruch, Słowo/obraz terytorium*, Gdańsk 2008, s. 86.

¹⁴ N. Greene, *Pier Paolo Pasolini: Cinema as heresy*, Princeton University Press, 1990.

przestrzeń, sięgającą historii sprzed 2000 lat. W tym sensie uprawnione wydaje się odczytywanie ich jako *miejsc pamięci*. Film *Accatone* staje się miejscem odtworzenia kulturowej pamięci dotyczącej historii życia Jezusa. Na podobnej zasadzie, jak wzmiankowany kilkakrotnie starożytny retor, widz filmów Pasoliniego ogląda współczesne przestrzenie, które jednakowoż wypełnione są inną treścią, pochodzącą z odległej przeszłości, z pamięci kulturowej. Bardzo podobne rozwiązania stosuje reżyser w swoim kolejnym filmie, *Mamma Roma*. Stylizację na malarstwo renesansowe posunął on do takiego ekstremum, że kulminacyjną scenę przedstawił wedle schematu jednego z najbardziej znanych i wyjątkowych przedstawień *Opłakiwania martwego Chrystusa* Andrei Mantegni. Sposób, w jaki Pasolini podchodził do przestrzeni *profilmowej*, okazuje się zatem wyjątkowy. W samej formie estetycznej filmu temu reżyserowi udało się uzyskać efekty, które cechują doświadczenie przestrzenne towarzyszące obecności w przestrzeni świątyni, hieratycznie zbudowanej na założeniu osiowym, w której linie perspektywicznie zbiegają się w centralnym punkcie, jakim jest ołtarz. Pasolini jako ten centralny punkt doświadczenia przestrzennego filmu ustanowił swoich bohaterów, a więc *Accatone* i bohatera filmu *Mamma Roma*.

5. RICOTTA

Średniometrażowy film *Twaróg (Ricotta)* znacznie różni się stylistycznie od poprzednich. Jest to dowcipna gra z widzem i konwencją filmową, wpisująca się w autotematyczną modę kina tamtej epoki. Film opowiada o dniu z życia ekipy filmowej pracującej nad ekranizacją Pasji Chrystusa. W tę ramę narracyjną wprowadzona jest historia jednego ze statystów, uczestniczącego w pracach nad filmem, a grającego rolę Dobrego Łotra. Stracci, czyli ów statysta, „okrada” ekipę filmową, dwukrotnie pobierając prowiant, aby móc wyżywić swoją rodzinę. Nie zdążywszy tknąć swojego jedzenia, wzywany jest na plan i tym samym zmuszony schować je na później. Gdy wygłodniały podczas kolejnej przerwy szuka swojego prowiantu, okazuje się, że piesek jednej z aktorek odkrył pakunek i zjadł. Stracci, mimo że na granicy rozpacz, nie wini pieska, głaszcze go, lamentując nad swoim losem. Przechodzący obok nieznanomy przygląda się pieskowi i proponuje, że może go odkupić. Statysta w mig wymienia pieska na pieniądze i biegnie po jedzenie, tytułową ricottę i chleb. Wreszcie może zaspokoić swój głód. Obserwujący zwierzęce nienasycenie Stracciego, z jakim pochłania jedzenie, wyśmiewają się z niego, rzucając mu w prześmiewczym geście coraz to nowe porcje jedzenia, które statysta pożera. Zaspokoiwszy głód, Stracci wzywany jest

do udziału w kolejnej scenie filmowej. Tym razem ekipa kręci moment, w którym Dobry Łotr wypowiada swoje ostatnie zdanie do Jezusa tuż przed śmiercią. Wiszący na krzyżu Stracci, powtarza swoją kwestię tuż przed hasłem „kamera, akcja!”, ale gdy uruchomiona zostaje kamera, a reżyser oraz cała ekipa filmowa kierują swoją uwagę na Dobrego Łotra, nic się nie dzieje. Okazuje się, że Stracci właśnie umarł z przejedzenia.

Ta zwyczajna historia z planu filmowego znowu, tak jak w przypadku filmu *Accatone*, jest przeniesieniem historii ewangelicznej w realia współczesne. Tym razem archetypem jest Dobry Łotr. Przedstawiona została jego wina (kradzież i obżarstwo), ale jednocześnie ukazany jest kontekst jego złych czynów. Okazuje się bowiem, że czyny, które popełnia, nie wynikają z jego złej woli, ale z przemocy społecznej, na którą składają się czynniki materialne i pogarda ze strony sytych. To ostatecznie Dobry Łotr jest kozłem ofiarnym niesprawiedliwego społeczeństwa – taka jest wymowa ideologiczna filmu. Co jednak w tym przypadku interesuje mnie dużo bardziej, to środki formalne, którymi Pasolini podkreśla korelację między historią o Dobrym Łotrze a współczesną sytuacją ciemniejszej klasy lumpenproletariatu. Pasolini stosuje niezwykle chwyt formalny dotyczący przestrzeni. Otóż większość scen w filmie jest czarno-biała. Jedynie dwie sceny, które są ujęciami filmu kręconego w filmie, są kolorowe. Są to kadry wystylizowane na konkretne obrazy manierystyczne - *Zdjęcie z Krzyża Rosso Fiorentino* i *Jacopo Pontormo*. Zaskakujące są uwagi, które rzuca asystent reżysera podczas kręcenia jednej ze scen do aktorki grającej centralną postać Marii: „*Nie, mówiłem Pani, że nie może się ruszać, jest Pani figurą ołtarzową, proszę nie napinać mięśni, musi być Pani nieruchoma, nieruchoma!*”. Przytoczony monolog oddaje atmosferę zabawy z konwencją, którą Pasolini realizuje w tym filmie. Bazując na kontrastach, gra on na podstawowych parametrach filmu: rzeczywistość jest czarno-biała, podczas gdy świat widziany przez kamerę kolorowy; punktem odniesienia filmu jest malarstwo, a nie rzeczywistość; wreszcie zasadą realizowanego filmu jest statyczność i nieruchomość, która skonstruowana jest z ruchliwością na planie filmowym. Jest to oczywiście zaprzeczenie głównej istoty kina, które nawet w swoim źródłosłowie zawiera słowo „ruch” (κινεω – wprawiać w ruch). Co zatem Pasolini chciał wyrazić poprzez to zawieszenie ruchu w filmie? Myślę, że postawił tak wyraźnie akcent na tych scenach, aby dać do zrozumienia, że na tę chwilę bezruchu scena przestaje być *przedstawieniem rzeczywistości*, a staje się momentem współuczestnictwa w pozaczasowym misterium. Poprzez zawieszenie akcji Pasolini przemienia *tu i teraz* w czas i przestrzeń *świętej historii*. Wracając zatem do wątku głównego bohatera, w ostatniej

scenie następuje podobny moment. Wszyscy członkowie ekipy, na czele z reżyserem i producentem, gromadzą się przed planem, aby obserwować akcję jednej ze scen Pasji. Wszyscy oczekują na ruch, który nie następuje. Okazuje się bowiem, że parabolicznie śmierć biednego współczesnego cwaniaczka Stracciego pokryła się z losem ewangelicznego Dobrego Łotra. Nastąpiło zawieszenie akcji, ruch ustał, czas współczesny i ewangeliczny zbiegły się ze sobą.

W przypadku tego filmu doświadczeniem przestrzennym, które dominuje, nie jest już jednak renesansowa perspektywiczność, ale manierystyczność – barokowe zawieszenie i gra iluzją. *Ricottę* cechuje doświadczenie immersyjności, wciągania widza w przestrzeń profilmową, tak jak architektura barokowa grą iluzji i zakrzywień wciąga do środka swojej przestrzeni samego widza. Film ten, w pewien sposób, staje się ekwiwalentem barokowej gry architektury, rzeźby i malarstwa. Tak jak w barokowych ołtarzach, w tym filmie postaci wyłaniają się z przestrzeni obrazów, wchodząc w iluzyjną grę z architekturą i rzeźbą.

6. SOPRALLUOGHI

Trzeci analizowany przeze mnie film jest dokumentem z podróży. Mowa o *Sopralluoghi in Palestina per Il Vangelo secondo Matteo*, który był rejestracją pejzaży w Palestynie w ramach przygotowań do realizacji fabularnego filmu opartego na Ewangelii wg św. Mateusza. „Film list” - tak pisze o nim francuski krytyk Eduardo Bruno - to „pewien rodzaj relacji zapisywanej kamerą, dzień po dniu podczas podróży precyzyjnie prowadzącej przez ewangeliczne miejsca”¹⁵. Pasolini potraktował w nim kamerę i taśmę filmową jak notatnik, w którym zapisywał swoje wrażenia z mitycznych miejsc oraz z rodzącej się świadomości, że to nie naturalistyczne obrazowanie konkretnych miejsc, budynków i kamieni tworzy aurę świętości, ale raczej obcowanie z transcendencją wypełniającą rzeczywistość. Dokument jest rejestracją procesu odkrywania i rozczarowywania się przestrzenią Ziemi Świętej, które ostatecznie zmotywowało Pasoliniego do decyzji o kręceniu filmu we Włoszech. Sięgam po ten film, ponieważ to w nim najwyraźniej można dostrzec ideę filmu jako *miejsca pamięci*. Pasolini rezygnuje w nim z narracji, a zastępuje ją wspomnieniami z miejsc oraz przytaczaniem emocji i odczuć rodzących się pod wpływem kontaktu

z przestrzenią Palestyny. Jeden z amerykańskich krytyków zauważa, że w filmie „*Sopralluoghi*” Pasolini rejestruje pustkę (*Jego już tu nie ma*) i postuluje obecność (*On gdzieś tu powinien być*), pustkę i obecność niczego innego jak transcendentalnego znaczenia katolickiej kultury, znaku, który nadaje sens wszystkim pozostałym”¹⁶. Myśl ta doskonale współbrzmi ze zdaniem Nory, który stwierdza, że zainteresowanie miejscami pamięci rodzi się „w punkcie zwrotnym, w którym świadomość zerwania z przeszłością łączy się z poczuciem, że pamięć została rozbita – rozbita jednak w taki sposób, że stawia ona problem ucieleśnienia pamięci w pewnych miejscach, w których wciąż trwa poczucie historycznej ciągłości”¹⁷. Pamięć kulturową, a jednocześnie świadomość rozbicia tej pamięci cechują zarówno dokument z Palestyny, jak również wspomniane wcześniej filmy fabularne. Pasolini dokonuje tym samym rzeczy niezwykłej – przestrzeń codzienna, współczesna, poprzez właściwe skadrowanie, inscenizację, kontekstualizację, zostaje naładowana pamięcią kulturową. Czy jednak jest to cały czas ta sama przestrzeń? Myślę, że nie – przestrzeń filmowana przez Pasoliniego staje się niezależnym bytem, staje się filmem, który stał się *miejscem pamięci*, świadectwem rozbicia ogólnej pamięci i próbą jej „skryształizowania”.

Nakręcona rok później ekranizacja Ewangelii jest w pewnym sensie uwieńczeniem prób Pasoliniego w poszukiwaniu właściwej formy obrazowania przestrzeni, która jednocześnie jest współczesna i starożytna, zwyczajna i święta, codzienna i mityczna. W tym filmie bogactwo formalnych rozwiązań stanowiących o relacjach przestrzennych wymaga oddzielnego artykułu. Pasolini posłużył się w tym filmie niezwykle grą z widzem, przesuwał uwagę z przestrzeni filmowanej w przestrzeń, w której film jest odtwarzany, w bezpośrednią relację z oglądającymi go w sali kinowej widzami. Zrezygnował z perspektywicznej hieratyczności, narzucającej skojarzenia z przestrzennymi ideami renesansowymi, jak również z barokowej iluzyjności. Skupił się na relacji z przestrzenią, która nie jest miejscem upamiętniania, ale wspomniania, nawiązując do koncepcji Nory. Myślę, że prostota i bezpośredniość rozwiązań formalnych, które ten reżyser zastosował w filmie, sugerują surowość przestrzennego doświadczenia modernizmu, które przekracza wcześniejsze doświadczenia przestrzenne, skupiając się na czystej wzniosłości.

¹⁵ S. Bouquet, *L'evangelie selon saint Matthieu*, Cahiers du Cinéma, Paris 2003, s. 68.

¹⁶ M. Viano, *A Certain Realism*, University of California Press, L.A. 1993, s. 131.

¹⁷ P. Nora, op. cit., s. 4.

LITERATURA:

1. **Bordwell, D. (2010)**, *Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, Wyd. Wojciech Marzec, Warszawa.
2. **Bouquet, S. (2003)**, *L'évangile selon saint Matthieu*, Cahiers du Cinéma, Paris.
3. **Deleuze, G. (2008)**, *Kino I. Obraz-ruch*, przeł. J. Margański, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk .
4. **Greene, N. (1990)**, *Pier Paolo Pasolini: Cinema as heresy*, Princeton University Press.
5. **Nora, P. (2009)**, *Między pamięcią i historią: Les Lieux de Memoire*, [w:] *Tytuł roboczy Archiwum*, M. Ziółkowska, A. Leśniak (red.), Muzeum Sztuki, Łódź.
6. **Ricoeur, P. (2006)**, *Pamięć, historia, zapomnienie*, Universitas, Kraków.
7. **Szapociński, A. (2008)**, *Miejsca pamięci (lieux de mémoire)*. [w:] „Teksty Drugie”, nr 4/2008, ss.11-20.
8. **Viano, M. (1993)**, *A Certain Realism*, University of California Press, L.A.
9. **Yates, F. (1977)**, *Sztuka Pamięci*, PIW, Warszawa.