

Ilustracja: Natalia Kulka

# Pasolini: faszyzm – konsumpcjonizm – katolicyzm. I poszukiwanie życia

Georg Seeßlen

**Abstrakt:** Nie da się pisać o twórczości Piera Paola Pasoliniego, nie artykułując przy tym subiektywnego i politycznego stanowiska. Punktem wyjścia autora jest obecność poety i filmowca we Włoszech, gdzie nazwisko Pasolini znaczy o wiele więcej niż nazwisko jakiegokolwiek innego autora. Pasolini reprezentuje ducha buntu w schyłkowym okresie włoskiego cudu gospodarczego, w którym nastąpiła wielka *contaminazione* (Pasolini), wzajemne „skażenie” tego, co wulgarne, i tego, co wzniosłe, kultury biednych przedmieść i dyskursu intelektualistów, starych mitów i nowych omamień. W tej sytuacji teksty i filmy Pasoliniego szukają sposobu, by dzięki „mocy przeszłości” przeciwstawić się grozie nowego faszyzmu w postaci „konsumpcyjnych” rządów rosnącego w siłę drobnomieszczaństwa. Punktami odniesienia są tu radykalny katolicyzm oraz komunizm, który poprzez marksistowską analizę społeczną zmierza do archaicznego komunizmu pierwotnego. Sam Pasolini zawsze postrzegał siebie jako „obcego”, a niemal wszystkie jego filmy (może z wyjątkiem witalistycznej *Trylogii życia*, od której zdystansował się swoim ostatnim i najbardziej radykalnym filmem *Salò*) są próbami wytropienia obcości w tym, co znajome, i swojskości w tym, co obce. Przy tym pisarz i filmowiec nigdy nie oszczędzał siebie, jego filmy to magiczna autobiografia. Inaczej rzecz ujmując, biografia Pasoliniego czyni jego filmy „czytelnymi”, a filmy Pasoliniego czynią „czytelną” wewnętrzną historię Włoch (i do pewnego stopnia całej Europy) lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, tak jak w jego filmach ciała pozwalają czytać idee, a idee – ciała. Teksty o Pierze Paolo Pasolinim mogą dostarczyć wskazówek do tych procesów lektury, nigdy jednak nie zastąpią własnej drogi, meandrowania pomiędzy cielesnością (która „zanieczyszcza” rzeczywistość ulicy historią sztuki) i światem idei (który „zanieczyszcza” mit i religię marksizmem i psychoanalizą).

**Wyrażenia kluczowe:** katolicyzm, komunizm, konsumpcjonizm

## Punkt wyjścia

Gdy Raymond Queneau po latach ponownie przeczytał swoją przedmowę do wydania *Bouvarda i Pecucheta* Flauberta, która (jego zdaniem na szczęście) nigdy nie została opublikowana, zdziwiła go własna naiwność, każąca mu spisywać myśli bez sprawdzania, czy on, Raymond Queneau, rzeczywiście był pierwszym i jedynym, który je pomyślał. Oczywiście było inaczej. Można powiedzieć, że już sam rachunek prawdopodobieństwa kazał przypuszczać, że większość myśli, które przysły do głowy Queneau, można w formie bezpośredniej lub przynajmniej fragmentarycznej odnaleźć w bogatej literaturze przedmiotu i w nowych, opatrzonych komentarzami wydaniach. Co więcej, dla każdej z myśli dotyczących *Bouvarda i Pecucheta* istniała również opinia przeciwstawna lub błyskotliwe dementi.

Cóż więc robić? O Pierze Paolu Pasolinim napisano jeszcze więcej niż o opus magnum Flauberta; istnieją prace, które z bliska przyglądają się poecie, filmowcowi i teoretykowi, ale też teksty pisane z naukowym dystansem, czy jeszcze inne, będące intertekstualnymi nawiązaniem i przyswojeniami. Dzieła Pasoliniego i prace mu poświęcone zajmują zatrażające 1,47 metra bieżącego na moim regale. Oczywiście dochodzą do tego materiały bonusowe, wywiady, komentarze, broszurki załączane do różnych wersji jego filmów zapisanych w zanikającym formacie DVD. Jakim więc sposobem ktokolwiek mógłby powiedzieć o Pierze Paolu Pasolinim, czy choćby tylko o jego stosunku do nazizmu coś, co nie zostało już wcześniej odkryte, wypowiedziane, przedyskutowane, odrzucone lub poddane kanonizacji?

We Włoszech rozmawia się o Pasolinim w każdym barze, na każdym placu i każdej plaży, przy czym nie ma znaczenia, czy powie się coś nowego, czy nie. Najważniejsza jest wspólna podróż do serca włoskości, nieortodoksyjnej lewicowości, magicznego zespoleńia głębokiej miłości i przerażającej przemocy. Pasolini JEST Włochami takimi, jakie były one na pewnym etapie wielkiej transformacji, a tym samym JEST Europą na pewnym etapie wielkiej transformacji, JEST historią seksualności i świętości na pewnym etapie transformacji i JEST kinem, które, na chwilę przestając przejmować się przepaścią między ludem a elitą, dokonuje wielkiej *contaminazione*, łącząc wzniosłość i wulgarność (jak mówi Pasolini w wywiadzie z 1962 roku).

Sakralny marksizm, transcendencja i materializm, to, co rewolucyjne, i to, co wieczne – gdy pojawiają się w tekstach, obrazach i filmach Pasoliniego, są pełne sprzeczności. Nie chodzi tu jednakże o dialektyczną syntezę ani w samym dziele, ani poza nim, lecz raczej o nieustanne niepokodzenie i nieprzejednanie. W ten sposób dostęp do krytyki swojego czasu (konsumpcjonizm) i krytyki historii (fasyzm) możliwy jest zawsze tylko w sferze sprzeczności z samym sobą. O czymkolwiek by mówił, Pasolini mówi także o sobie; również fasyzm nie jest czymś, co się „przedstawia” za pomocą odpowiednich czy też przewidzianych do tego środków. Fasyzm jest czymś, co przenika jego samego, jego

biografię, wiedzę, obrazy i język. Zawsze był nauczycielem, ale nigdy nie stał się wychowawcą. Nie szukajmy wypowiedzi, szukajmy ogromnego napięcia, z którego można czerpać wiedzę.

Dlatego wydaje się, że lepiej myśleć z Pasolinim niż o nim, ale i to w zgodzie z jego postawą: „Jeśli ktoś – mówi – kto tworzy wiersze, powieści lub filmy, spotyka się ze współuczestnictwem, tolerancją lub zrozumieniem w społeczeństwie, w którym pracuje, to nie jest autorem. Autor nie może być niczym innym, jak tylko obcym na wrogiej ziemi” (Pasolini, 1979, s. 254). Taki radykalizm jest nam oczywiście daleki; my, krytycy, musimy zdradzać autorów na rzecz społeczeństwa, aby spotkać się ze zrozumieniem, tak to już jest. Ale możemy przynajmniej przyswoić sobie gest obcości i w ten sposób uniknąć współudziału. Krytyczny tekst, którego nikt się nie przestraszył, nie jest krytyką.

Dla zrozumienia filmów Pasoliniego trzeba wziąć pod uwagę śmierć neorealizmu. „Neorealizm był filmowym wyrazem oporu, odkrycia Włoch i wszystkich naszych związanych z tym nadziei na nową formę społeczeństwa” (Pasolini, 2008, s. 4). Neorealizm może być również postrzegany jako humanistyczne i estetyczne odbicie politycznych nadziei, jakie niektórzy wiązali z powstaniem rządu „frontu ludowego”, czyli związku sił lewicowych, demokratycznych i postępowych, lewicy opartej nie na rewolucji, ale na konsensusie. Te nadzieje, będące po części utopią, a po części idyllą, przewidywały dla sztuki właśnie przezwyciężenie obcości, estetykę solidarności i empatii.

Jednak Włochy, czy też Europa, nie stały się humanistyczną, demokratyczną i solidarną wspólnotą, o jakiej marzyły neorealizm, front ludowy i „socjaldemokracja” (kiedy jeszcze zastugiwała na to miano). Nadzieje te wyparowały, z jednej strony w wyniku przesunięcia na prawo rządów i związanej z nimi polityki kulturalnej (w szczególności dotacji dla kina), a z drugiej – z powodu zmiany gustów i preferencji medialnych Włochów (i Europejczyków). Dla Pasoliniego władza establishmentu zawsze polegała na kooperacji drobnomieszczaństwa i Kościoła katolickiego. Tym samym wymieniliśmy trzech wielkich wrogów Piera Paola Pasoliniego, a dokładniej wrogów jego spojrzenia: establishment (powrót dawnych faszystowskich elit w nowych maskach), drobnomieszczaństwo (człowiek bez charakteru i korzeni, który staje się narzędziem karierowiczostwa i konsumpcjonizmu, pozwalając, by napełniły go pustką) oraz Kościół (jawiący mu się raczej jako desakralizujące narzędzie władzy niż strażnik wiary). Jednak już na płaszczyźnie biografii stosunek do tych trzech potęg jest ambiwalentny: w Rzymie Pasolini ma więcej kontaktów z przedstawicielami tego establishmentu, niż życzyłby sobie tego jego dawni przyjaciele z lewicy (na przykład z czasopisma „Officina”). Drobnomieszczaństwo było właśnie tą klasą, do której należała rodzina Pasoliniego (rozbita przez mniej lub bardziej symbiotyczny związek z matką), z kolei Kościół jako struktura stał w sprzeczności z mitami i obrzędami, ale także z osobami takimi jak papież jego czasów, których Pasolini szanował. W *Ptakach i ptaszyskach* mowa jest o tym, że czas Brechta i Rosselliniego przeminął, a Pasolini doprecyzowuje: skończył się czas wielkich dramatów ideologicznych, Brechtowskiego piętnowania stosunków społecznych i neorealistycznego

potępienia codzienności. Z tego „przeminięcia” trzeba wyprowadzić własny radykalizm. (I już tutaj można zacząć pytać o nasze „przeminięcie”).

Jeśli więc neorealizm, rozumiany jako coś więcej niż jedynie filmowy sposób reprezentacji, zniknął na początku lat sześćdziesiątych (m.in. wkraczając na drogę „różowego neorealizmu”), to zniknęła również ostatnia nadzieja na estetyczną i polityczną jedność. To, że jedność stała się niemożliwa, że została zastąpiona pastiszem i kolażem, wyobcowaniem filmu, nie dotyczyło wyłącznie kina Pasoliniego. Był on natomiast osamotniony w radykalizmie, z jakim zareagował na śmierć neorealizmu, śmierć Włoch opartych na oporze i prawdzie.

## Faszyzm (Spojrzenie)

U Pasoliniego faszyzm ukazuje się nam w swojej fizycznej, seksualnej postaci. Jest to tak bardzo skandaliczne i ma tak niewiele wspólnego z „seksualizacją” czy „psychologizacją” obecną u innych twórców filmowych z nurtu *sadiconazista*, dlatego że w teoriach faszyzmu, w których się w dużej mierze zadomowiliśmy, występuje jedynie jako zjawisko marginalne. Wielokrotnie, jak w *Królu Edypie* i *Salò, czyli 120 dni Sodomy*, mit i literatura łączą faszyzm z teraźniejszością, historię z biografią. Faszyzm w tym ujęciu nie *był*, lecz *jest*. Nienawistne spojrzenie ojca na dziecko na początku odczytania *Króla Edypa* przez Pasoliniego nieodwołalnie wpisuje faszyzm w język i ciało. Być może widzenie nie jest początkowo niczym więcej niż przetrwaniem tego morderczego spojrzenia (faszystowskiego) ojca. „Ze światem władców mnie złączył jedynie wiek dziecinny<sup>1</sup>” – ten cytat z Osipa Mandelsztama Pasolini umieszcza jako motto swojej ostatniej powieści *Petrolio* [Ropa naftowa]. Ta powieść-esej (dzieło niedokończone i być może niemożliwe do dokończenia, którego czas powstawania Pasolini szacował na siedem lat) jest pod wieloma względami pendant do *Salò*. Również tutaj mechaniczne akty seksualności i przemocy następują jeden po drugim, podobnie jak nazwy niezliczonych filii i firm-przykrywek przemysłu naftowego, jak gdyby ropa i sperma wmieszały się w język, który może zdobyć się jedynie na rozpaczliwy protest: „Staram się stworzyć język, który wtrąci przeciętnego konsumenta, człowieka z ulicy, w kryzys” (Pasolini, 1983, s. 20).

W tym ujęciu faszyzm przekształca się z fenomenu przeznaczanego do kontemplowania w doświadczenie, z którym trzeba się zmierzyć. Jest to niezwykle odważne i nie raz naraziło Pasoliniego na krytykę (nie zawsze nieuzasadnioną) ze strony tradycyjnego antyfaszyzmu. Od *Króla Edypa* przez *Chlew* po *Salò* ciągnie się łańcuch obrazów, w których faszyzm znajduje swoje dosłowne (a raczej obrazowe) ucieleśnienie. Ostatecznym punktem zwrotnym (po witalistycznej *Trylogii życia*) jest zrównanie seksualności i władzy, wcześniej uważanych za sprzeczne (na przykład przez lewicowo-liberalne

1 Cytat z Mandelsztama w przekładzie Andrzeja Drawicza (przyp. tłum.).

mieszczanństwo, z którym Pasolini wielokrotnie się ścierał). Niemożliwa powieść i niemożliwy film, w którym raz po raz pojawia się myśl, że życie można zrozumieć dopiero po śmierci. Faszyzm w twórczości Piera Paola Pasoliniego, podobnie jak jego mityczni bohaterowie, związany jest z czymś przedhistorycznym, przedpsychologicznym i przedracjonalnym. Władza polityczna, militarna i ekonomiczna jest jedynie tym, co te siły legitymizuje (jak straszliwy kwartet księcia, bankiera, sędziego i biskupa w *Salò*). W mieszczańskim czai się faszysta, tak jak w faszyście mieszczańskim. „Wyjście” z *Salò* obiecuje powrót do normalności, „jakby nic się nie stało”.

Pasolini, którego entuzjazm filmowy uczynił społecznym nomadem, musiał wielokrotnie współpracować z działaczami partii faszystowskiej, takimi jak Frizzi, były faszysta z republiki *Salò*. Pisząc o nim w relacji ze swojej pracy określa go jako „nawet dość sympatycznego”. „Moralne tchórzostwo – źródło i ostoja faszyzmu” (Pasolini, 1986b, s. 24) trwa we (włoskim) drobnomieszczanństwie za sprawą konsumpcjonizmu, nieustannie wytwarzającego nowe pola faszyzacji. Pasolini przeciwstawia się triadzie establishmentu, drobnomieszczanństwa i Kościoła, która jest czymś więcej niż władzą – być może nawet „losem” z antycznej tragedii. Na początku *Króla Edypa* pojawia się pełne lęku i nienawiści spojrzenie ojca na syna, który zamierza odebrać mu miłość kobiety, a na końcu – rozpaczliwe pytanie ślepego wieszczka w wielkim współczesnym mieście: „Czy przyszłość jest od początku przesądzona? Czy nie możemy stawić oporu, czy musimy godzić się na wszystko?” Jest to pytanie, od którego wszystko się zaczyna i na którym wszystko się kończy. Już przez te dwa ujęcia na początku i końcu *Króla Edypa* Pasolini stałby się nieśmiertelny nie tylko jako twórca filmowy, ale także jako polityczno-psychologiczny filozof.

## Konsumpcjonizm

Na zdziczałych przedmieściach Rzymu ludzie tacy jak ci z *Mamma Roma* starają się „wspiąć” do najniższego segmentu drobnomieszczanństwa; stragan z warzywami to pomysł byłej dziwki, bo ona jeszcze nie rozumiała, że kapitalizm też jest tylko formą przemocy. Jednak w przeciwieństwie do ludzi z *Włóczykija* ona ma drobnomieszczanские ideały („dom, praca, dbanie o pozory, radio, chodzenie na mszę co niedzielę”), o których istnieniu inni nawet nie wiedzą. Tamtejszy subproletariat żyje w takim samym wyobcowaniu jak autor, a jego bliskość z tym światem nie jest natury moralnej. To właśnie w tej idei przemieszczania się – ze wsi do miasta, z biednego Południa na bogatą Północ, z Trzeciego do nie całkiem Pierwszego Świata – Pasolini widział nadzieję, przynajmniej przez pewien czas. Widział ją jednak nawet w Indiach (w teatrze, na lepszych placach), „klasę mieszczańską, która na razie z daleka – przygotowuje się do zajęcia miejsc po obalonych maharadzach” (Pasolini, 1986a, s. 77). Tak więc „konsumpcjonizm” można rozłożyć na trzy zasadnicze manifestacje: zrównanie drobnomieszczanństwa z establishmentem,

zachowanie faszystowskiego rdzenia („jakby nic się nie stało”), tworzenie pozorów (to właśnie temu, a nie przyjemności służy konsumpcja).

Krytyka konsumpcjonizmu à la Pasolini nie jest więc powierzchowną krytyką nieco nieracjonalnych czy niemoralnych zachowań, jakie do dziś towarzyszą powojennej historii europejskiego drobnomieszczaństwa, lecz krytyką samej mieszczańskości. „Konsumpcjonizm” jest tylko zewnętrznym płaszczem, chciwością, łączącą drobnomieszczaństwo z establishmentem. Sedno jest o wiele straszniejsze: utrata życia. Faszyzm, drobnomieszczaństwo i Kościół łączy to, co psychoanaliza i marksizm nazywają „fetyszem” (w tym również ciało traktowane jako rzecz), a ruch tutaj można by za Freudem uznać za „popęd śmierci”. W tym połączeniu, podobnie jak u „sadystów” z filmów Pasoliniego, Super-Życie zawsze polega na Czynieniu Śmierci. Śmierć sprawuje władzę nad życiem, z czego wyłania się pochodna transcendentna i polityczna.

Podczas kręcenia zbiorowego filmu *RoGoPaG z Twarogiem* Pasoliniego (który z powodu swej religijnej heretyckości szybko stał się powodem doniesień do prokuratury) wśród reżyserów dyskutowano o wydanej właśnie i robiącej wówczas furorę książce Vance’a Packarda *The Hidden Persuaders* (1957) opowiadającej o grze reklamy z podświadomością, a nawet o niedostrzegalnej reklamie „podprogowej”. Być może Pasolini również był trochę zafascynowany spiskowym charakterem tej wczesnej krytyki potęgi marketingu (w tym pogłoskami o „niewidzialnej” reklamie podprogowej, która okazała się później wymysłem żadnego rozgłosu karierowicza z branży), jednak nigdy nie zatrzymywał się na powierzchni zjawisk. Konsumpcjonizm nie był dla niego błędem, lecz istotą drobnomieszczaństwa, klasy, która musi dojść do kanibalizmu, ale nie tego czystego kanibalizmu „barbarzyńcy” z *Chlewu*, lecz do kanibalizmu pośredniego, seksualnego, prowadzącego od *Chlewu* do *Salò*.

A dzisiaj? Triada losu autora jako „obcego” pozostała mniej więcej ta sama, tu i ówdzie w tak zaostrej formie, że wydaje się, iż siedzimy w filmie Pasoliniego. Zwiększyła się obsceniczność establishmentu. Władza Kościołów jest bardziej zróżnicowana w zależności od regionu i pokolenia, jednak w ostatecznym rozrachunku siła fundamentalizmu wzrosła. A drobnomieszczaństwo, w swoich różnych odmianach od lewicowego liberalizmu po faszystowską reakcję, zyskało na znaczeniu, nawet jeśli znalazło się w stanie nieustającej „postkonsumpcjonistycznej” walki o przetrwanie.

Poczucie istnienia nadrzędnej władzy (*Übermacht*), które zawsze towarzyszyło Pasolinemu (mimo jego publicznej pozycji i wpływowych przyjaciół), jest obecnie zjawiskiem znanym radykalnej krytyce lepiej niż kiedykolwiek wcześniej. Dziś, podobnie jak i dawniej, triada władzy rekrutuje swoich zabójców z kręgów, które wyobrażano sobie jako siłę przeciwstawną. Rzec można, że Pasolini został zabity przez *włóczykijów* (*Accattone*).

## Mit i człowiek nie-mieszczański

Istotne jest to, żeby znaleźć krajobraz odpowiadający obrazowaniu mitu. *Król Edyp* na pustyni w Maroku, Jezus w jaskiniach Sassi w Materze. Medea to siła przeszłości i mitu, a Jazon przeciwstawia się jej jako duch racjonalny i pragmatyczny, który „zatracił wyczuwanie metafizyki” i „stał się tępyim technikiem o dążeniach ukierunkowanych wyłącznie na sukces” (Pasolini). Tak jakby zawsze stawiano pytanie o to, co było przedtem: Bernardo Bertolucci charakteryzuje *włóczykija* jako „bohatera przedpsychologicznego, przedhistorycznego, przeddialektycznego, przedpolitycznego” (Pasolini, 1986b, s. 29) i nie boi się nazywać Pasoliniego „prorokiem”. Również w *Chlewie* oglądamy człowieka przed historią i przed koncepcją (mieszczańskiego) podmiotu, a w *Ptakach i ptaszyskach* widzimy biednego Totò dosłownie zrastającego się z florą w swoim (absurdalnym) franciszkańskim wysiłku głoszenia kazań wróblom. Ma on jednak wielką intuicję, że wróble (w przeciwieństwie do ideologicznych kruków) mówią nie dziobem, lecz ruchem. Pytanie Pasoliniego o człowieka sięga tak głęboko, że przekracza nawet granice antropologii. Co było przed człowiekiem zdefiniowanym jako taki przez mieszczanina? A co z tym, który przekracza tę granicę w drugą stronę, jak postaci *Teorematu*, *Chlewu* czy *Salò*? Wielki akt oporu polega na dostrzeżeniu (właśnie „proroczo”), że człowiek i mieszczanin nie są identyczni. Co więcej, człowiek poza mieszczańskością jest przerażający, musi pozostać obcy, wymyka się zrozumieniu. Działanie rodzi się ze spotkania nie-mieszczanina z mieszczaninem; w postaci Jezusa z *Ewangelii według św. Mateusza* łączą się te dwa aspekty: jeszcze-nie-mieszczanin i już-nie-mieszczanin. Zasadniczo szok bierze się ze spotkania z żywym mitem. A żywe w micie pozostaje to, co niemieszczańskie. Skandalizująca seksualność (która w *Trylogii życia* kpi z porządków i dyskursów) jawi się jako coś zachowanego w człowieku, co opiera się mieszczańskości. Tak naprawdę nie da się jej okiełznać także poprzez konsumpcjonizm, nawet jeśli w najgorszym wypadku sama się faszyzuje. Faszyzm bowiem, jak sądzimy w obrazach Pasoliniego, jest dwojako skuteczny: zarówno jako szczególna forma mieszczańskości, jak i jako straszliwa forma odejścia od mieszczaństwa. (Dlatego z faszyzmem nie można sobie poradzić wyłącznie za pomocą rozumu i moralności).

FASZYZM.                      BARBRZYŃSTWO (człowiek nie-mieszczański).

MIESZCZAŃSTWO.        SEKSUALNOŚĆ.

W tym czworokącie mieszczą się najróżniejsze drogi i relacje. Siły, które je wprawiają w ruch, jawią się jako duchowe, mityczne lub teoretyczne (w sensie kruka, którego można tylko „zeżreć”). W odróżnieniu od neorealizmu czy późniejszego realizmu psychologicznego, w filmach Pasoliniego nie ma nikogo, z kim można by się „utożsamić”, komu można by współczuć lub się go brzydzić. W jego filmach nie pojawiają się „osoby”. Nawet straszne postaci z *Salò* nie są kinowymi czarnymi charakterami, jakich uwielbiamy

nienawidzić. Osobą w dziele Pasoliniego jest sam film. To znaczy, że filmy Pasoliniego to myślące, żyjące systemy. Niczego nie przedstawiają i niczego nie reprezentują (i tu zaczynamy pracować z jego semiotyką rzeczywistości). Filmowe ciało poszukuje samej istoty, która wymyka się zawłaszczeniu przez establishment, drobnomieszczaństwo i organizacje/dyskursy religijne. (Nawet nie ma sensu przypominać, że jest to zadanie niewykonalne. *Ewangelia wg Św. Mateusza* stała się ulubionym filmem Kościołów, *Trylogia życia* odniosła tak wielki sukces kasowy, że zapoczątkowała całą serię konsumpcjonistycznych sex-filmów, *Salò*, jako wyjątkowo dosadny przykład „nazisploitation” zmuszony był znosić bardzo złe towarzystwo). Film (czy szerzej – dzieło sztuki) jest refleksem jakiejś transcendencji, a tym samym uświadamia możliwość wyjścia poza dany system władzy. Radykalizm polega na tym, że film (wiersz, powieść itd.) odrzuca mieszczańską konstrukcję (odpowiedzialnego, produktywnego, linearnego biograficznie, konformistycznego) podmiotu. Pytanie, które ledwie ośmielamy się sobie zadać w obliczu projektu wszechogarniającego drobnomieszczaństwa: co dzieje się poza mieszczańską triadą psychiki, języka i perswazji? Zatem: skoro w sztuce istnieje jakaś transcendencja (choć nie w sposób systematyczny, a jedynie skandaliczny), to może istnieje ona również w „rzeczywistości”?

Subproletariat, przedmieszczański, a może i antymieszczański „lud” z przedmieść, który nie dąży do kariery i zysków, bo jego celem jest życie „jako takie”, musiał w marksistowskiej wolcie pojawić się jako możliwy „podmiot rewolucyjny”, jednak nawet on nie był w stanie podtrzymać tego mitu. Komunizm Pasoliniego jest tak samo religijny, jak jego religijność jest marksistowska. W tym celu godzi się nawet na zarzut „populizmu”, choć definiuje ten termin w typowy dla siebie sposób, jako gest „marksisty, który daje ludowi miłość, jaka istniała przed marksizmem lub jaka istnieje częściowo poza nim” (cyt. za: Siciliano, 1980, s. 341). Jednak tak, jak trudne (lub niemożliwe) jest powiązanie marksizmu z religią, tak samo trudne jest jednoczesne umiłowanie „ludu” i uczynienie go podmiotem rewolucyjnym.

Zniszczyć Rzym  
A na ruinach  
Ułożyć nasienie  
Starożytnej historii.  
Z papieżem i wszystkimi sakramentami  
Pójdą jak Cyganie  
Na zachód i północ  
Z czerwonymi chorągwiami  
Troccy na wietrze.

Tak czytamy w wierszu *Proroctwo* (Kammerer, 2000 – tłum. Justyna Górny).

Subproletariat, jako nośnik starożytnych właściwości człowieka antropologicznego, człowieka cywilizacji religijno-chłopskiej, jest antytezą mieszczaństwa, zatrzważając zmierzającego ku zniszczeniu, ku, by tak rzec, odwróconej palingenezie, która rozpoczęła się wraz z rozprzestrzenianiem się technologii i erą maszyn (Pasolini, 1986b, s. 31).



W ten sposób zbliżamy się być może do filozofii bytu i życia, która jest skierowana przeciwko historii i postępowi, przeciwko wzrostowi i zniszczeniu. Subproletariat nie zna mieszczańskiego, egzystencjalnego strachu, a jedynie ten „prehistoryczny”. Z pewnością można powiedzieć, że subproletariatu Pasoliniego już nie ma i być może nigdy nie było. Nie zmienia to jednak faktu, że istnieje prehistoryczny i przedpsychologiczny, krótko mówiąc, przedmieszczański rodzaj egzystencji człowieka, a niszczycielska siła burżuazji wyraża się właśnie w tym, że przestonika wszelkie inne życie człowiecze, z wyjątkiem szaleństwa, zbrodni i „obcego”.

## Katolicyzm i komunizm

W tej diadzie wszystko dalej rozpada się na dwójki. Z jednej strony komunizm jako polityka i ideologia partyjna, ale także jako metoda rozpoznawania życia i powrotu do stanu przedmieszczańskiego, a z drugiej bodajże jeszcze bardziej zdeintegrowany katolicyzm, którego dwie strony Pasolini starał się ukazać w „teorematycznym” filmie o św. Pawle, istniejącym dwojako: z jednej strony jako święty, kierujący się przeżyciami duchowymi i pogrążony w żarliwej ekstazie, z drugiej jako budowniczy Kościoła, trzeźwy strateg (potępiany przez Pasoliniego równie mocno, jak ten pierwszy kochany). Spojrzenie Pasoliniego, niezrażone „podmiotem”, jest siłą, która rozbija systemy myśli, uczuć, obrazów i władzy na ich części składowe.

Gdzie były granice? W każdym razie dla Pasoliniego nie przebiegały między religią a ideologią. Raczej poprzez jego ciało. Opowiadając o swych wczesnych latach w Rzymie Francesco Leonetti mówił o „archaiczno-chrześcijańskim zachowaniu”, którego jego nowi „wyrafinowani” przyjaciele w żaden sposób nie potrafili zaakceptować: „Marksizm i religia mieszały się w nim nieustannie, aż stały się naprawdę nierozdzielalne” (Pasolini, 1986b, s. 15). Rzecz sięga jednak głębiej; nie chodzi o zwykłe mieszanie, ale o ciągłą transformację, w związku z czym na przykład Franco Fortini w liście do swojego przyjaciela Pasoliniego czynił mu wyrzuty: „Temu Jezusowi/Pierpaolo brakuje najważniejszego momentu chrześcijaństwa, a mianowicie nieuchronności śmierci na krzyżu; sprowadza się on zatem do «humanizmu» i do chrześcijaństwa socjalistycznego, krótko mówiąc do błazeństwa” (Siciliano, 1980, s. 354). Być może Chrystus nie był chrześcijaninem bardziej niż Karol Marks chciał być „marksistą”.

Człowieczeństwo Chrystusa wy pływa z tak silnej siły wewnętrznej, tak silnej wewnętrznej walki, tak nienasyconego głodu wiedzy i jej weryfikacji – i to bez strachu przed skandalem czy sprzecznością – że określenie tego człowieczeństwa epitetem „boskie” sytuuje się już na granicy metaforyczności, a ono samo staje się rzeczywistością idealną (Pasolini, 1986b, s. 73).

Chodzi więc o miłość do ludu, który powstałby dopiero dzięki tej miłości, a jednocześnie o ofiarę, której ów lud się domaga (i której nie można uniknąć tak samo, jak Edyp

nie może uniknąć swojego losu, nie pomimo, ale właśnie dlatego, że jest on wbrew chrześcijańskiemu ujęciu bezsensowny). Mówiąc ogólniej, bardziej „metodycznie”, oznacza to, że Pier Paolo Pasolini wchodzi niejako do wnętrza mitów, by „zachowywać” się w nich jak berserker, jak dziecko w łonie matki, jak malarz w magazynie farb, jak dzikus w sferze spójnych teorii i narracji.

Przeciwko Pasolinemu wytoczono ponad trzydzieści procesów „w imieniu narodu włoskiego”, a jego filmy były wielokrotnie cenzurowane lub zakazywane. Miał wielu wielbicieli, wielu przyjaciół, ale żadnej społecznej całości, która mogłaby lub chciała solidarnie stanąć u jego boku. Mit Pasoliniego głosi, że został on zamordowany przez „całe Włochy”, ale też za przyczyną „całych Włoch” stał się nieśmiertelny. Większość książek poświęconych Pasolinemu opiera się na analogii między jego twórczością a życiem. A motywem przewodnim jest ofiara. Jak gdyby należało go zmusić do rewizji błędu, bo nie spojrzął na Chrystusa od strony ofiary.

## **Idea widzialności / Widzialność idei, albo Życie**

Pasolini szanuje słowo. Wiele z jego filmów polega na wiernym włączaniu tekstów w obraz ruchu, biblijnych słów Jezusa w *Ewangelii wg św. Mateusza*, utworów Sofoklesa (*Król Edyp*) i Eurypidesa (*Medea*), wreszcie de Sade’a w *Salò*. Szanuje też obraz (jego praca z historią sztuki warta byłaby osobnego opracowania). Także pod tym względem wywraca mit (który wedle Rolanda Barthes’a czyni wypowiedzi niejako niewidzialnymi) do góry nogami. Jeśli mit czyni niewidzialnym elementy (sprzeczności), z których się składa, Pasolini (figlarnie w *Ptakach i Ptaszyskach*, ironiczno-metodycznie w *Teoremacie* i poprzez surową dialektykę w *Chlewie*) przywraca to, co widzialne. I choć mit był dla niego punktem wyjścia, tekst i obraz, jako to, co widzialne, stają się niejako nagie (to znaczy: bez ochrony mitu i bez tego, co po nim nastąpiło – mieszczańskiej psychologii).

Jedynie ci, którzy w nic nie wierzą, mogą kochać życie. Tak mówi Pasolini, a my możemy na chwilę to odwrócić: ten, kto kocha życie, nie musi w nic wierzyć. Byłoby się więc w imię miłości do życia („bezinteresownej”) bezpiecznym od pokus ideologii, religii i nacisków społecznych. Rzeczywiście, w tekstach i filmach Pasoliniego wielokrotnie możemy doświadczyć tego momentu życia „absolutnego”, wyzwolonego słowem lub ujęciem kamery od wszelkiego przywiązania do wiary. W bezinteresownym spojrzeniu, które pada jedynie na obcego. Ale ta chwila czystego i absolutnego życia w bezinteresownym spojrzeniu miłości odpowiada ulotnej łasce, nie można jej zatrzymać, nie da się z niej zaczerpnąć idei ani też nie daje życia (w sensie biografii). Wie się tylko (i może na tym polega istota sztuki), że ta chwila *istnieje*.

*Trylogia życia* była niewątpliwie wielką próbą samowyzwolenia dzięki zmysłowości. Jednak zawsze chodzi też o kontynuację wielkiej mitologii bytu przedmieszczańskiego,

który przeciwstawia się historii mieszczańskiej. W *Kwiecie tysiąca i jednej nocy* również muzyka – nagrania terenowe, które Pasolini sam zarejestrował w Jemenie – jest wyraźną wskazówką, że przywołuje się prehistoryczną witalność. W *Dekameronie* Pasolini staje się malarzem, w *Opowieściach kanterberyjskich* pisarzem Chaucerem, a w *Kwiecie* ostatecznie ulega rozproszeniu jako autor, jakby poprzez to opowiadanie i te obrazy chciał wrócić do „swego” ludu. Niemniej już tutaj chodzi o mechaniczność i powiązanie seksualności z władzą i posiadaniem; pogodne opowieści Boccaccia „naprawdę stają się na ekranie rytuałami wyzysku, zależności i poniżenia” (Sidler, 1972, s. 1177). Ukazując siebie jako malarza, a także jako pisarza (choć tu już znacznie mniej drastycznie), prezentuje się także jako wyzyskiwacz rzeczywistości; tworzenie obrazów jest jednocześnie ratunkiem i unicestwieniem. W końcu zniszczeniu ulega też mit autora. Film *Salò* i powieść *Petrolio* jawią się wtedy również jako tekstury, które niejako wypłuły swojego autora. Autor nie ma już w swoim dziele nic do szukania.

FINE PRIMO TEMPO

(typowe postaci z filmów Pasoliniego)

SECONDO TEMPO

## **Faszyzm (Obraz)**

(Uwaga wstępna: niemożliwy obraz)

Nie może być obrazów faszyzmu. Faszyzm bowiem sam w sobie jest do pewnego stopnia maszyną do tworzenia obrazów. Mamy więc każdy obraz faszyzmu w ramie, która ten obraz uniemożliwia:

„Trywializacja”

„Historyzacja”

Obraz

„Fascynacja”

„Przyzwyczajenie”

Z czego składa się obraz faszyzmu? Elementy bezpośrednie:

Zewnętrzna inscenizacja władzy i przemocy. Mundury, flagi, broń, „ornament masy”, znaki, które „zajmują” wszystko, pochody i inscenizacje z führerem i ludem...

Czyny faszyzmu. Wojna, terror, obozy koncentracyjne, upodlenie ofiar, śmiech sprawców...

Demonologia. „Blond bestia”, sadystyczny esesman, oficerki, pas i broń...

Prawie nic z tego nie pojawia się u Pasoliniego.

Pasolini nie postrzega faszyzmu jako zjawiska masowego (ściśle mówiąc, „masy” w ogóle nie ma w filmach Pasoliniego), nie postrzega go też jako historii. Wielokrotnie zwracano uwagę na nieściśności u Pasoliniego (nie wnioskując z tego o metodzie): jego pierwsza powieść, *Ulicznicy*, rozpoczyna się w upalny lipcowy dzień w Rzymie pod niemiecką okupacją. W rzeczywistości niemiecka okupacja Rzymu trwała od 5 września 1943 do 4 czerwca 1944 roku; lipiec jest więc, obok sierpnia, miesiącem, w którym tej okupacji nie było. We *Włóczykiju* znak krzyża czyniony jest „na wspak”: nie chodzi tu o realizację pewnej formy, lecz o wewnętrzny impuls. Nieostrość historyczna i formalna jest warunkiem możliwości translacji (nawet najbardziej sceptyczni krytycy Pasoliniego pojęli, że jego obrazy historyczne są zawsze jednocześnie obrazami terażniejszości).

Można teraz triadzie opresji

Faszyzm

Kościół katolicki

Konsumpcjonizm  
(drobnomieszczaństwo)

przeciwstawić inną:

Lud

(przed państwem, przed Włochami,  
przed kapitalizmem)

Komunizm

(po państwie, po Włoszech,  
po kapitalizmie)

Religia (mit)

(przed państwem i po nim, przed Włochami  
i po nich, przed kapitalizmem i po nim: transcendencja)

Pasolini nazywa przejście do konsumpcjonizmu „rewolucją antropologiczną”. Mieszczanin i człowiek są więc odmiennymi istotami; i czegokolwiek by próbowały postacie *Teorematu*, po spotkaniu z obcym (człowiekiem przedmieszczańskim) każda na swój sposób próbuje powrócić do tego stanu, chcąc zrzucić z siebie mieszczańskość jak strój, jak skórę, jak nawyk. Rezultat można uznać albo za wspaniały, albo za komiczny.

Dla Pasoliniego jednym z elementów „ludu” jest z pewnością język. Zwykle mówimy w tym kontekście o „dialekcie”, jednak dla Pasoliniego jest to coś innego niż zabarwienie czy podgatunek języka – to raczej język, z którego włoski dopiero powstanie. Prawdziwe mówienie przed fałszywym językiem. Włoski to język mieszczaństwa i faszyzmu.

Faszyzm ukształtował język, z którego wyrosły nowoczesne, kapitalistyczne, konsumpcjonistyczne Włochy. Jest to również problem europejski: nie tylko we Włoszech, Hiszpanii i oczywiście w Niemczech faszyzm pozostawił po sobie język, sposób mówienia, pojęcia i połączenia. (Zapomnieliśmy zająć się tym ważnym faktem w naszej „kulturze pamięci”). Tak więc filmy Pasoliniego – nie tylko dokumentalne *Zgromadzenie miłosne* – cechuje wielkie piękno mówienia, które jest bliższe pierwotnej muzyce, bliższe ciału, niż pozwalają na to burżuazja, Kościół i państwo. I tu zaczynamy rozumieć, jaka władza wiąże się z ujarzmianiem języka i jaką walką o wyzwolenie musi być praca pisarska.

Pasolini nie tylko pisał w dialekcie friulskim, swoim własnym, ale także wydawał antologię poezji popularnej w innych dialektach.

Jeśli *Mamma Roma* stoi na progu mieszczańskości (i ponosi tam klęskę), to Totò i Ninetto w *Ptakach i ptaszyskach* stoją na progu świadomości (gdzie spotykają kruka – marksizm, czy może po prostu Piera Paola Pasoliniego) – i ponoszą porażkę. Podobnie jak w *Chlewie* dochodzi tu do aktu kanibalizmu. Totò i Ninetto po prostu zjadają kruka (czy może jednak wronę?) marksizmu. W ten sposób pozbyli się go i jednocześnie wchłonęli. Magiczna odpowiedź na pytanie o to, jak człowiek (dla Pasoliniego te dwie postacie w filmie to po prostu ludzie) odnosi się do (buntowniczej) ideologii. Kruk/wrona jest nauczycielem (Pasolini), którego należy przewyciężyć, by mógł w nas pozostać. Czy moglibyśmy zatem, jak Totò i Ninetto, rozprawić się z marksizmem, z religią, z psychoanalizą w ten sposób, „biorąc je sobie do serca” i czyniąc częścią nas? (Oczywiście to drobnomieszczańscy krytycy filmowi ze złośliwą satysfakcją podkreślali, jak niechlubny koniec spotkał czarnego ptaka marksizmu).

### **Konsumpcjonizm: *materie prime***

We wszystkich powieściach Pasoliniego „surowce” odgrywają kluczową rolę. W *Ulicznikach* chodzi o żelazo (i beton), w *Petrolio* oczywiście o ropę. Są one tym, co łączy życie burżuazji i ludu. Świat (a zwłaszcza miasta) to jedna wielka kopalnia, pompa, wyzysk.

Ponieważ te sfery, wbrew temu, czego chce włoska konstytucja, nie są tak naprawdę zbudowane na pracy. Przynajmniej nie na takiej pracy, którą obie strony idealizują jako produktywnie przekształcanie surowców i energii w „kulturę”. Kradzież jest o wiele bardziej prawdopodobna. Czy kradzież nie jest motywem przewodnim włoskiego neorealizmu? Zaczyna się w kinie od kradzieży roweru, trwa w *Nocach Cabirii* Felliniego, gdzie biedna Cabiria jest nieustannie okradana z małego majątku, ze swoich marzeń, a w *Cudzie w Mediolanie* jest to kradzież ziemi. Również w *Ulicznikach* historia życia Ricetto zaczyna się od kradzieży pieniędzy, które on i jego kumpel zarobili, oszukując w grze (a dalej jest kradzież butów podczas nocowania w parku).

Materia przepływa przez postacie, które łączą się ze sobą poprzez przedmioty. Trzeba więc rozpatrywać „konsumpcjonizm” na kilku poziomach, z jednej strony – jak mówi Alfredo Bini, producent Pasoliniego – jako „w istocie rezygnację z ideałów”, z drugiej zaś, bardziej bezpośrednio – jako pożeranie i kanibalizację „materii”, rzeczy i energii.

### **Trzy eksperymenty: *Teoremat* i *Chlew* lub *Salò*, albo *120 dni Sodomy***

*Teoremat* opowiada o rodzinie mediolańskich przemysłowców, do której pewnego dnia przybywa przystojny nieznajomy, radykalnie zmieniając życie wszystkich. Żegnając się, każdy próbuje – tak jak w arii – wyjaśnić, co znaczył dla niego nieznajomy. (Pasolini, który nie znosił opery włoskiej zanim Maria Callas nie nauczyła go innego podejścia, użył tutaj jeszcze jednego, początkowo obcego mu instrumentu estetycznego, przekształcając go na swoją modłę).

Być może znamienne jest to, że światy tych filmów sam Pasolini charakteryzuje jako „drobnomieszczańskie”, mimo że ukazują one drobnomieszczaństwo niejako w stanie wyjątkowym. W *Teoremacie* jest to ideologia drobnomieszczańska włączona w burżuazję, w *Chlewie* rodzina mieszczańska staje się prawdziwie bestialską oikonomią, a w *Salò* jest to drobnomieszczaństwo wyłaniające się z sadystycznej re-inscenizacji świata. Jakże podobne do tego były obrazy z amerykańskiego obozu Abu Ghraib, jakby były re-inscenizacją *Salò*, co dowodzi, że Pasolini zobrazował nie epizodyczną postać przemocy faszystowskiej i terrorystycznej, ale jej istotę. Chodzi o mechaniczną i zorganizowaną władzę nad ciałami. W każdym razie mieszczaństwo (które nie może kochać życia) wycofało się do swojej kryjówki, aby przeprowadzić eksperyment, w pierwszym wypadku ze sobą jako obiektem (poprzez obcego, który kocha życie bezinteresownie), w drugim wypadku – poprzez oburzającą perwersję, z jaką próbuje się powrócić do natury (kusząc nas, by interpretować *Chlew* jako rewizję *Teorematu*), a w trzecim wypadku – poprzez przekształcenie (młodzieńcych) ciał w przedmioty (znów straszliwy rodzaj bezinteresowności).

Uwolnienie się od mieszczaństwa (pochodzący z drobnomieszczaństwa Pasolini, który nienawidził swojej klasy, ale jednak pozostał z nią związany) jest procesem jednocześnie bolesnym i niefortunnym, i oczywiście skazanym na porażkę. (Raz po raz *Salò* łączone jest ze śmiercią Pasoliniego, tak jakby jedno zawierało się w drugim i jakoś je „wyjaśniało”). Wszystko więc musiało stać się rozczarowaniem, subproletariat, ruchy rewolucyjne w Trzecim Świecie, buntownicza siła zmysłowości, to, co nazywał „realizmem krytycznym” w literaturze i filmie.

W *Salò* czterech mężczyzn z faszystowskiej „elity”, to bardziej duchy niż ludzie, biskup, bankier, książę i sędzia, z internatów w okolicach jeziora Garda zabierają ośmiu chłopców i osiem dziewcząt, aby strzeżeni i obsługiwani przez młodzieńców w czarnych

koszulach odbyli 120-dniową „bezprecedensową orgię”, notabene jest to kolejny *Teoremat*, mechaniczne tortury bez jakiegokolwiek miłosierdzia i litości (diabeł w *Dekameronie* już to przewidział), na wzór „nadcztowieka”, który ma powstać z piekielnych kręgów ofiar. Tło historyczne jest tylko zasugerowane, jest to w zasadzie instalacja w beczasie. Podobnie jak *Teoremat*, *Salò* pozostaje w swej drastyczności czystą przypowieścią, eksperymentalną aranżacją na temat władzy (politycznej), a w jednym z listów Pasolini pisze: „Esesmani nie są produktem niemieckim, pasują nie do modelu germańskiego, ale do modelu mieszczańskiego” (Naldini, 1986, s. 308).

## Najbliższy obcy

Autor, który pojmuje siebie jako obcego na wrogim terenie, jest skazany na porażkę. Ucieczka z biograficznych pułapek jest tak samo trudna, jak z twórczości. Co jednak taka ofiara pozostawia dla nas – prostodusznych, lewicowo-liberalnych, samokrytycznych drobnomieszczańskich naprawiaczy świata? Chcąc uzyskać użyteczne wskazówki dla teraźniejszości, trzeba spojrzeć na Ziemię z Księżyca lub wymyślić wywiad z Pasolinim w formie komiksu, jak zrobił to David Toffolo (Toffolo, 2003). Do zdobycia jest rzeczywistość. Rzeczywistość inna niż ta, w którą każą nam wierzyć media, rzeczy i symbole naszego „wrogiego” społeczeństwa. Dla Pasoliniego film jest tym samym co wyrażenie rzeczywistości poprzez nią samą, lub, inaczej mówiąc, „film nie jest językiem”<sup>2</sup>. To raczej „myślące obrazy” (Theweleit, 2003, s. 58), które zawsze należy rozumieć również jako dokumenty, choć nie jako dokumenty tego, co „udokumentowane”, ale jako dokumenty zawłaszczenia i transformacji. Właściwa twarz, właściwe słowa, właściwy krajobraz są w nowym, mitycznym kontekście postrzegane jako bunt. „Montaż działa na materię filmu tak, jak śmierć działa na życie” (Pasolini, 2000, s. 17).

Nic nie jest „udawane”, nic nie jest tylko „symbolizowane” czy „sugerowane” (co czasem, nie tylko w *Salò*, staje się wręcz nieznośne). Chciał, aby *Włóczykij* był rozumiany jako „dokument ludobójstwa kulturowego”. O podróżach Piera Paola Pasoliniego łatwo się zapomina, o tych ze *Zgromadzenia miłosnego* (1963) w poszukiwaniu obrazu miłości. Były to zawsze podróże w przeszłość, podróże do źródeł, także w Indiach czy Afryce.

Homoseksualizm, którego bali się zarówno komuniści, jak i katolicy, jest postrzegany jako bunt (i z ponurą grozą Pasolini jeszcze zobaczy, jak zaczyna stawać się „normalny”). Ale nawet ta możliwość ucieczki została zamknięta pod koniec lat siedemdziesiątych przez czasy, które nie były już czasami Piera Paola Pasoliniego. „Heretycki komunizm”, magiczny katolicyzm, przeszłość, której ślady się rozplątują, Trzeci Świat, Afryka,

---

2 „Film nie jest językiem, ale jest jak język” (Monaco, 2000, s. 152). Tak brzmi kanoniczne zdanie Jamesa Monaco, które Pier Paolo Pasolini przekłada na ideę filmu jako „swobodnej, pośredniej mowy” czy też pośredniej postawy podmiotowej, *soggettiva libera indiretta*, np. w *Intervento sul discorso indiretto libero* z 1964 roku (Pasolini, 2000, s. 81).

subwersja seksualności, wszystko to w błyskawicznym tempie zdawało się ulegać westernizacji i „modernizacji”, świat chłopski (świat matki, którym gardził faszystowski ojciec), dawne języki, które rozplynęły się w standardowym włoskim, zniknięcie ludu i subproletariatu. Krótko mówiąc, po mitach, które zdekonstruował Pasolini, rozplynął się także mit Pasoliniego.

## **Czego się nauczyłem i co mogę powiedzieć**

Kiedy Pier Paolo Pasolini rozpoczynał swoją twórczość filmową, Włochy (i, z pewnym przesunięciem, Europa) znajdowały się w okresie przejścia od „fazy paleokapitalistycznej do neokapitalistycznej” (Lichter, 1986a, s. 13); my znajdujemy się w podobnym okresie przejściowym: od kapitalizmu konsumpcyjnego do kapitalizmu finansowego czy też od „socjalnej gospodarki rynkowej” do neoliberalizmu. Nasze przejście jest lustrzanym odbiciem ówczesnego kryzysu kultury: wtedy chodziło o rozpad starych pewników, zarówno katolicyzmu, jak i marksizmu, na mnogość awangard i scen, powstała groźba utraty przeszłości. Teraz jednak wszystko idzie w drugą stronę, awangardy i sceny rozwiewają się, a człowiek pogrąża się w tęsknocie za minionymi formami i mitami, które mają przywrócić utraconą pewność. Pasolini, a może nawet bardziej jego przyjaciele, cierpieli z powodu jego sprzeczności. My (europejska lewica, kultura krytyczna, opozycja obywatelska) zapomnieliśmy, jak żyć, myśleć i czuć w sprzecznościach. Ta wielka tęsknota za jednoznacznością opanowała także nas i czyni nas niezdolnymi do przeciwstawienia się przemianom naszego społeczeństwa, tak jak dziecko musiało przeciwstawić się nienawistnemu spojrzeniu (faszystowskiego, powracającego, pożerającego i drobnomieszczańskiego) ojca, za bankową fasadą i pod maską „starego białego mężczyzny”. Katolicyzm i marksizm nie są już „wielkimi” punktami odniesienia. Aby więc móc z Pasolinim myśleć o nas samych i o naszych czasach (i znaleźć odpowiednie do nich obrazy i słowa), musimy spojrzeć na jego dzieło niejako z drugiej strony. „Odwrócona palingeneza” – opaczne odrodzenie współczesnego człowieka, o którym mówi Pasolini – osiągnęła już punkt, w którym niszczy nie tylko poszczególne społeczeństwa, ale być może samą ludzkość.

Przejście od reżimu faszystowskiego do chrześcijańsko-demokratycznego było płynne. „Dla mieszczaństwa w 1961 roku subproletariat był tożsamy ze złem, tak jak dla rasistów w Ameryce złem był czarny świat” (Pasolini, 1986b, s. 44). To, co wydarzyło się w latach 1961–1975 Pasolini nazwał „ludobójstwem” (Pasolini, 1980), prawdziwą eksterminacją tej ludności, która wcześniej istniała oddzielnie od mieszczaństwa. *Mamma Roma* jest taką figurą przejścia; pojawiają się w niej również pierwsze oznaki odpowiedzialności ponoszonej przez mieszczaństwo, mimo to widać (jak w ostatnim obrazie), że są to dwa odrębne światy, a w wielu późniejszych filmach (i tekstach) Pasolini



pokazywał, że niemożliwa jest również odwrotna droga, ucieczka mieszczanina w barbarzyństwo. I że „niemożliwe” jest pojednanie.

„Kiedy oni – komuniści – mówią o «historycznym kompromisie», pomijają fakt, że burżuazja wygrała. Świat stał się mieszczański i ten fakt akceptują jako kompromis” (Pasolini 1999). Pasolini miał rację: historyczny kompromis rozpoczął proces samorozpadu nie tylko partii komunistycznej, ale także krytycznej inteligencji. Podczas pracy nad *12 września* dla Lotta Continua Pasolini był aktywny w Komitecie walczącym o uwolnienie uwięzionego anarchisty Pietra Valpredy. Tutaj jednak więzi były co najwyżej „strategicznej” natury; utraconego podmiotu rewolucyjnego i zagubionej archaicznej siły subproletariatu nie dało się zastąpić. Lewica stała się drobnomieszczańska, co było jedną z najwiękzych katastrof minionego stulecia.

Metafora polityczna i osobista wrażliwość (na seksualność i przemoc) nie łączą się, a kiedy dochodzi jeszcze trzeci element, czyli estetyka (estetyka montażu tego, co inkongruentne i sztucznej dokumentacji), mamy do czynienia z układem trzech ciał, który wyjaśniać można albo w nieskończoność, albo wcale. To jest lekcja, jaka pozostała po Pasolinim: patrzeć bez lęku w świat, który nie jest jeden. I reagować na groźbę obecną nie tylko w świecie, ale i w nas samych. Świat wyjaśniony z pomocą Pasoliniego prowadzi do fundamentalnego odwrócenia poprzez „ideologiczną ironię” (którą można studiować zarówno w *Ptakach i ptaszyskach*, jak i w *Teoremacie*): *Król Edyp* jest nie tylko magiczną autobiografią, ale też próbą, by „zamiast projektować mit na psychoanalizę, dokonać projekcji psychoanalizy z powrotem na mit”<sup>3</sup>.

Ta lekcja jest ekscytująca i bolesna. Wiąże się z odejściem od linearnej opowieści o postępie i oświeceniu. W czasach Pasoliniego było to o wiele bardziej „prorocze”, niż mogłoby się wydawać dzisiaj, kiedy w dużej mierze porzuciliśmy nadzieję na postęp i oświecenie. Aby w ogóle zrozumieć siebie i nasze społeczeństwo, musimy być przygotowani na dokonywanie takich „wstecznych projekcji” – i na ideologiczną ironię, która się z nimi wiąże. W istocie, w obliczu permanentnych kryzysów i zbliżających się katastrof poglądy antropologiczne czy właśnie przedhistoryczne, przedburżuazyjne i przedpsychologiczne (lub posthistoryczne, postburżuazyjne i postpsychologiczne) wydają się znowu istotne, ponieważ mamy do czynienia z ludźmi, których nie można już zrozumieć wyłącznie na podstawie ich parametrów ideologicznych i społecznych. Tak znienawidzone przez Pasoliniego drobnomieszczaństwo było być może jedynie epizodem; mimo telewizorów, lodówek, samochodów i wakacyjnych wyjazdów ludzie (nie tylko w upiornych pochodach „koronasceptyków”) znów wydają się o wiele bardziej podobni światu *Włóczykija*, a pustynie, przemysłowe pustkowia, przedmieścia, które Pasolini umiał przekształcić w „wizję”, stały się naszym realnym otoczeniem. Pojawiła się nowa forma przestępczej niewinności, człowieka ignoranta, nie pomimo, ale właśnie z powodu mieszczańskości, kiedy konsumpcja przestała już być pożądana i zaczęła dziczeć. Także w tym

3 Pier Paolo Pasolini, cyt. za: *Edipo Re, Vom Mythos zur Literatur, zur Psychologie, zur Gesellschaft, zum Film, zur Literatur, zum Mythos*, b.d.

względnie wzorem jest sam Pasolini: jest on jednocześnie człowiekiem irracjonalnym i niewinnym (jak Totò i Ninetto, jak Edyp, jak ludojad) i intelektualistą, nauczycielem, który wznosi „sztandar świadomości”.

A więc, podsumowując, oto pięć rzeczy, których nauczyłem się od Piera Paola Pasoliniego:

1. Nie wolno bać się sprzeciwu, sprzeczności i samozaprzeczenia.
2. Poza drobnomieszczaństwem, mainstreamem i konsumpcjonizmem jest... coś. Niżej. Wysoko w górze. Daleko przed nami. Potężna przeszłość. Życie, które nie zostało zawłaszczane.
3. Historia sztuki, literatury i teorii jest dostępna. Trzeba z niej korzystać na własnych warunkach. Pastisz to swoboda, na jaką można sobie wobec nich pozwolić.
4. Wszystko można postrzegać inaczej. Nic jednak nie zobaczymy bez nieustraszonej obcości autora, autorki, którzy przyjmują obcość (i na niej pracują).
5. Istnieje „semiologia rzeczywistości”. Sztuka nie przedstawia. Ona jest. Rozróżnienie między teorią a poezją jest arbitralne, podobnie jak różnica między pięknem a brzydotą. Wszystko to oznacza: trzeba być radykalnym nawet w obliczu porażki.

W *Salò* i *Petrolio* Pasolini ewidentnie dążył do osiągnięcia punktu zerowego. „Nadzieja na przyszłość staje się czymś nieodparcie komicznym” (Pasolini, 2015, s. 129). Odrzuca się pomysł, by mocy przeszłości użyć dla stworzenia rewolucyjnego podmiotu dla przyszłości. Zniknęło bogactwo języka, w *Petrolio* nie ma już miejsca na poezję. Ropa rozkłada ją na „blok znaków”. Pozostaje tylko własna rozpacz. „Trwam zupełnie sam, aby żółknąć” (Pasolini, 2015, s. 129). Osiągnięty został punkt „metahistorii”. Byłoby jednak kolejnym mitem widzieć w tym porażkę Pasoliniego (w każdym razie porażkę większą niż jakakolwiek wcześniejsza); jednak posthistoria, którą Pasolini antycypuje, jest rzeczywistością przestrzeni przejściową, pustkowiem, w którym życie musi uformować się na nowo (w przeciwnym razie nie byłby potrzebny ani obraz filmowy, ani tekst). *Petrolio* miało być „preambułą do mojego testamentu” (Pasolini, 2005, s. 581). Tym jednak dzieło Piera Paola Pasoliniego było już od pierwszej linijki.

Z niemieckiego przełożyła Justyna Górny

## Bibliografia

*Edipo Re – Bett der Gewalt / Edipo Re: Vom Mythos zur Literatur, zur Psychologie, zur Gesellschaft, zum Film, zur Literatur, zum Mythos.* (b.d.). Lost in facts and fiction. <https://www.lostinfactsandfiction.de/vom-mythos-zur-literatur-zur-psychologie-zur-gesellschaft-zum-film-zur-literatur-zum-mythos/>

**Kammerer, P.** (2000, listopad 3). Die Montage bearbeitet das Material, wie der Tod das Leben bearbeitet. *Der Freitag*, 17. <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/die-montage-bearbeitet-das-material-des-films-wie-der-tod-das-leben-bearbeitet>

**Monaco, J.** (2000). *Film verstehen: Kunst – Technik – Sprache – Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien* (B. Westermeier & R. Wohlleben, Tłum.). Rowohlt.

**Naldini, N.** (1986). *Pier Paolo Pasolini – Eine Biographie* (M. Pflug, Tłum.). Wagenbach.

**Pasolini, P. P.** (1979). Das unpopuläre Kino (R. Klein, Tłum.). W P. P. Pasolini, *Ketzereferenzen: 'Empirismo eretico': Schriften zu Sprache, Literatur und Film* (ss. 253-264). Hanser.

**Pasolini, P. P.** (1980). Völkermord (T. Eigenhardt, Tłum.). W: P. P. Pasolini, *Freibeuterschriften: Die Zerstörung der Kultur des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft* (A. Haag, Red.; ss. 39-43). Wagenbach.

**Pasolini, P. P.** (1983). *Il sogno del centauro: A cura di Jean Duflot*. Ediotori Riuniti.

**Pasolini, P. P.** (1986a). *Der Atem Indiens* (T. Kienlechner, Tłum.). Beck & Glückler.

**Pasolini, P. P.** (1986b). *Lichter der Vorstädte: Die abenteuerliche Geschichte seiner Filme* (F. Faldini & G. Fofi, Red.). Wolke Verlag.

**Pasolini, P. P.** (1999). 14. Novembre 1974: Il romanzo delle stragi. W P. P. Pasolini, *Scritti corsari (1973-1975): Tutte le opere: Saggi sulla politica e sulla società* (W. Siti, Red.; ss. 362-367). A. Mondadori.

**Pasolini, P. P.** (2000). Intervento sul discorso indiretto libero. W P. P. Pasolini, *Empirismo eretico* (ss. 85-107). Garzanti.

**Pasolini, P. P.** (2005). *Petrolio* (S. de Laude, Red.). Bruno Mandadori.

**Pasolini, P. P.** (2008). Pasolini über Pasolini: Im Gespräch mit Jon Halliday. W *Pier Paolo Pasolini* [Broschura]. Filmgalerie 451.

**Pasolini, P. P.** (2015). *Polemica, politica, potere: Conversazioni con Gideon Bachmann* (R. Costantini, Red.). Chi-rarelettere.

**Siciliano, E.** (1980). *Pasolini: Leben und Werk*. Beltz & Gelberg.

**Sidler, V.** (1972). Metamorphosen des Neorealismus II. *Cinema 1972(70/71/72)*.

**Theweleit, K.** (2003). Was mit Augen zu sehen ist: Mythen und Homosexualität in Pasolinis „Salò oder die 120 Tage von Sodom“. *konkret*, 2003(11), 42.

**Toffolo, D.** (2003). *Intervista a Pasolini*. Biblioteca dell'immagine.

---

### Pasolini: Fascism – Consumism – Catholicism: And a Search for Life

**Abstract:** When it comes to writing about Pier Paolo Pasolini's oeuvre, nobody can approach it without a subjective and political position. The author of this text takes as his point of departure the presence of the poet and filmmaker in his host country Italy, where the name Pasolini means much more than merely the name of an author. Pasolini stands for the rebellious spirit at a time when the Italian economic miracle was coming to an end, during which a great *contaminazione* (Pasolini), a mutual "infectiousness" took place between the vulgar and the sublime, the culture of the poor suburbs and the discourses of the intellectuals, between old myths and new seductions. In this situation, Pasolini's texts and films are searching for a way to counter the horror of a new fascism in the form of the petit bourgeois "consumistic" rule with a "force of the past". Points of reference for this are a radical Catholicism and communism, the latter moving via a Marxist analysis of society to an archaic

Ur-communism. Pasolini always saw himself as a stranger. Almost all of his films (leaving aside the vital *Trilogy of Life*, from which he distanced himself in his last and most radical film *Salò*) are attempts to look into the strangeness of the familiar and the familiarity of the strange. In doing so, the author and filmmaker never spared himself; his films are a magic autobiography. To put it another way, Pasolini's biography makes his films "readable" and his films make the inner history of Italy (and to a certain extent that of Europe as a whole) in the sixties and seventies "readable"; just as in his films bodies make "readable" ideas and ideas make "readable" bodies. Texts on Pier Paolo Pasolini can be markings for these processes of reading. However, they can never be a substitute for following one's own way which leads back and forth between both the physicality (the reality of the streets, "contaminated" by art history) and the world of ideas (the myth and religion, "contaminated" with Marxism and psychoanalysis).

**Keywords:** Catholicism; Communism; Consumerism

---



Article No. 2574

DOI: 10.11649/slh.2574

Citation: Seeßlen, G. (2021). Pasolini: faszyzm – konsumpcjonizm – katolicyzm: I poszukiwanie życia (J. Górny, Trans.). *Studia Litteraria et Historica*, 2021(10), Article 2574. <https://doi.org/10.11649/slh.2574>

This is a translation of the original German-language article entitled *Pasolini: Faschismus – Konsumismus – Katholizismus. Und eine Suche nach dem Leben*, which was published in *Studia Litteraria et Historica*, 2021(10), Article 2574. <https://doi.org/10.11649/slh.2574>

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 3.0 PL License, which permits redistribution, commercial and non-commercial, provided that the article is properly cited. [www.creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl](http://www.creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl)

© The Author(s) 2021

© To the translation: Justyna Górny, 2021

Publisher: Institute of Slavic Studies, Polish Academy of Sciences, Warsaw, Poland

Author: Georg Seeßlen, Kaufbeuren, Germany

Correspondence: [slh@ispan.waw.pl](mailto:slh@ispan.waw.pl)

The work has been prepared at the author's own expense.

Competing interests: The author has declared he has no competing interests.

Publication history: Received: 2021-05-12; Accepted: 2021-09-14; Published: 2021-12-31

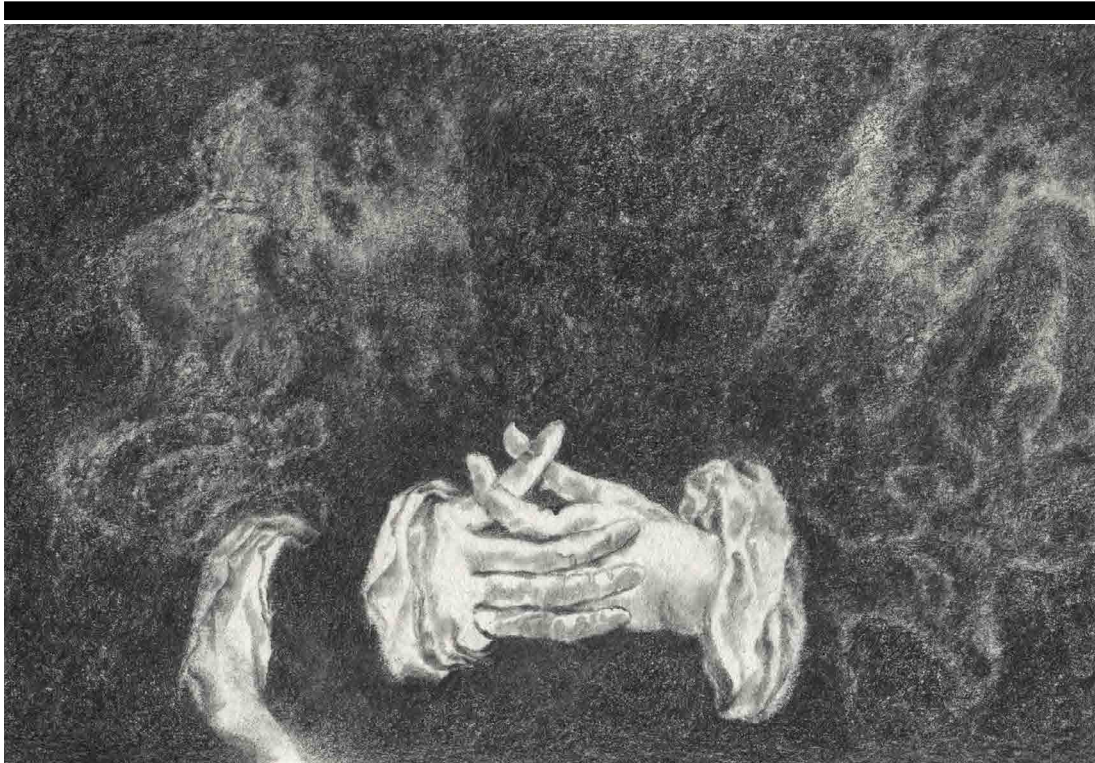


Abbildung: Natalia Kulka

# Pasolini: Faschismus – Konsumismus – Katholizismus Und eine Suche nach dem Leben

Georg Seeßlen

**Zusammenfassung:** Über das Werk von Pier Paolo Pasolini kann wohl niemand ohne eine subjektive und politische Position schreiben. Der Autor geht von der Gegenwärtigkeit des Poeten und Filmemachers in seinem Gastland Italien aus, in dem der Name Pasolini viel mehr bedeutet als der Name eines Autors. Pasolini steht für den rebellischen Geist in der Zeit des ausgehenden italienischen Wirtschaftswunders, in dem sich eine große „contaminazione“ (Pasolini), eine wechselseitige „Ansteckung“ zwischen dem Vulgären und dem Erhabenen, der Kultur der armen Vorstädte und den Diskursen der Intellektuellen, zwischen alten Mythen und neuen Verführungen ereignete. In dieser Situation suchen Pasolinis Texte und Filme nach einem Weg, dem Schrecken eines neuen Faschismus in Form der „konsumistischen“ Herrschaft des wachsenden Kleinbürgertums eine „Kraft der Vergangenheit“ entgegen zu setzen. Die Bezugspunkte dafür sind ein radikaler Katholizismus und ein Kommunismus, der sich über eine marxistische Gesellschaftsanalyse zu einem archaischen Ur-Kommunismus bewegt. Pasolini selbst hat sich dabei immer als „Fremder“ gesehen, und nahezu alle seine Filme (vielleicht von der vitalistischen *Trilogie des Lebens* abgesehen, von der er sich mit seinem letzten und radikalsten Film, *Salò* distanzierte) sind Versuche, der Fremdheit im Vertrauten und der Vertrautheit im Fremden nachzuspüren. Dabei hat sich der Autor und Filmemacher selber nie geschont; seine Filme sind eine magische Autobiographie. Anders gesagt: Pasolinis Biographie macht seine Filme „lesbar“, und Pasolinis Filme machen die innere Geschichte Italiens (und bis zu einem gewissen Grad ganz Europas) in den sechziger und siebziger Jahren „lesbar“, so wie in seinen Filmen die Körper die Ideen und die Ideen die Körper lesbar machen. Texte zu Pier Paolo Pasolini können Markierungen für diese Vorgänge des Lesens geben, aber nie den eigenen Weg ersetzen, der zwischen beidem hin- und herführt: der Körperlichkeit (die Straßenwirklichkeit mit Kunstgeschichte „kontaminiert“) und die Ideenwelt (die Mythos und Religion mit Marxismus und Psychoanalyse „kontaminiert“).

**Schlüsselwörter:** Katholizismus; Kommunismus; Konsumismus

## Voraussetzungen

Als Raymond Queneau nach Jahren sein Vorwort zu einer Ausgabe von Flauberts *Bouvard und Pecuchet*, die (seiner Meinung nach glücklicherweise) nie erschien, wieder las, wunderte er sich über die Naivität, mit der er Gedanken notiert hatte, ohne zu kontrollieren, ob er, Raymond Queneau, sie wirklich als erster und einziger gedacht hatte. Natürlich war dem nicht so; eine reichhaltige Literatur und neue, kommentierte Ausgaben beinhalteten, sozusagen schon nach dem Wahrscheinlichkeitsprinzip, die Mehrzahl aller Gedanken, die sich Queneau gemacht hatte, in direkter oder wenigstens fragmentarischer Form, und andererseits war zu jedem dieser Gedanken, die man sich zu *Bouvard und Pecuchet* machen konnte, auch eine Gegen-Meinung oder eine ideenreiche Widerlegung zu haben.

Was tun? Über Pier Paolo Pasolini ist noch viel mehr geschrieben worden als über Flauberts Großwerk; dazu gehören Arbeiten, die aus größter Nähe zum Dichter, Filmemacher und Theoretiker entstanden, andere in sauberer wissenschaftlicher Distanz und wieder andere als Aneignungen und Einschreibungen. Erschreckende 1 Meter 47 misst die Füllung zweier meiner Bücherregale mit Werken von und über Pasolini. Und natürlich findet sich auf den verschiedenen Fassungen seiner Filme im schwindenden Format der DVD etliches an Bonusmaterial, Interviews, Kommentare, Booklets... Wie sollte irgendjemand auf dieser Welt in der Lage sein, noch irgendetwas Neues, irgendetwas noch nicht Entdecktes, noch nicht Gesagtes, noch nicht Diskutiertes, Verworfenes oder Kanonisiertes über Pier Paolo Pasolini sagen können? Oder nur zu seinem Verhältnis zum Faschismus?

Über Pasolini kann man sich in Italien in jeder Bar, auf jeder Piazza und an jedem Strand unterhalten, und da macht es nichts aus, ob man etwas Neues sagt oder nicht. Die Hauptsache ist vielmehr diese gemeinsame Reise ins Herz der Italienischkeit, der unorthodoxen Linksheit, der magischen Verschmelzung von tiefer Liebe und erschreckender Gewalt. Pasolini IST Italien in einem bestimmten Stadium einer großen Transformation, und er IST dabei auch Europa in einem bestimmten Stadium der großen Transformation, er IST die Geschichte der Sexualität und der Heiligkeit in einem bestimmten Stadium der Transformation, und er IST das Kino, das sich für einen Augenblick nicht um einen Widerspruch zwischen Volk und Elite schert, das eine große *contaminazione* (so Pasolini in einem Interview aus dem Jahr 1962) von Erhabenheit und Vulgarität vornimmt.

Der sakrale Marxismus, Transzendenz und Materialismus, das Revolutionäre und das Ewige – was in Pasolinis Texten, Bildern und Filmen erscheint, ist von Anfang bis Ende: Widersprüchlich. Allerdings nicht in einem Sinn, der auf eine dialektische Einheit hinausläuft, im Werk selber oder jenseits davon, sondern beständig aufs Neue unversöhnt und unversöhnlich. So ist auch der Zugang zur Kritik seiner Zeit (Konsumismus) und der

Kritik der Geschichte (Faschismus) immer nur in einer Sphäre des Selbstwiderspruchs zu haben. Worüber immer er spricht, Pasolini spricht dabei auch von sich selbst; auch Faschismus ist nichts, was *dargestellt* wird, mit den dafür geeigneten oder vorgesehenen Mitteln, Faschismus ist etwas, das durch ihn durch geht, durch seine Biographie und durch sein Wissen, durch seine Bilder und durch seine Sprache. Immer ist er Lehrer geblieben, aber nie ist er Pädagoge geworden. Suchen wir nicht die Aussage, suchen wir die immense Spannung, aus der Erkenntnis gewonnen werden kann.

So scheint es besser, *mit* Pasolini zu denken als *über* ihn; das aber möglicherweise in seiner Gestik: „Wenn einer“, sagt er, „der Verse, Romane oder Filme macht, in der Gesellschaft, in der er wirkt, auf Komplizität, Duldung oder Verständnis stößt, dann ist er kein Autor. Ein Autor kann nichts anderes als ein Fremder sein in feindlichem Land“ (Pasolini, 1979b, S. 254). Solche Radikalität ist uns natürlich fremd; wir Kritiker müssen Autoren an die Gesellschaft verraten, um Verständnis zu erzeugen, so ist das nun mal. Aber den Gestus der Fremdheit können wir uns zumindest aneignen, um Komplizenschaft zu vermeiden. Ein kritischer Text, über den niemand erschrickt, ist keine Kritik.

Pasolinis Filme sind zunächst nur durch den Tod des Neorealismus zu verstehen. „Der Neorealismus war der filmische Ausdruck des Widerstands, der Wiederentdeckung Italiens und all unserer damit verbundenen Hoffnungen auf eine neue Form der Gesellschaft“ (Pasolini, 2008, S. 4). Man könnte den Neorealismus auch als humanistische und ästhetische Widerspiegelung einer politischen Hoffnung ansehen, die man gelegentlich mit der Regierungsbildung einer „Volksfront“, also einem Zusammenschluss linker, demokratischer und progressiver Kräfte, verbunden hat, einer Linken, die nicht auf Revolution, sondern auf Konsens gegründet ist. In dieser Hoffnung, teils Utopie, teils aber auch Idylle, wäre der Kunst gerade die Überwindung der Fremdheit, eine Ästhetik der Solidarisierung und des Mit-Empfindens, zugefallen.

Doch Italien, Europa wurde nicht zu der humanistischen, demokratischen und solidarischen Gemeinschaft, die sich Neorealismus, Volksfront und Sozialdemokratie (als sie noch diesen Namen verdiente) erträumt hatten. Die Entwicklung der Regierungen nach rechts und der entsprechenden Kulturpolitik (der Filmförderung ganz besonders) auf der einen Seite, der Wandel des Geschmacks und der medialen Vorlieben der Italiener (und Europäer) auf der anderen Seite ließ diese Hoffnungen verglühen. Für Pasolini bestand die Macht des Establishments stets in der Komplizenschaft zwischen Kleinbürgertum und katholischer Kirche. Und damit sind die drei großen Feinde des Pier Paolo Pasolini, genauer gesagt, die Feinde seines Blicks, benannt: Das Establishment (die Wiederkehr der alten faschistischen Eliten in neuen Masken), das Kleinbürgertum (der Mensch ohne Charakter und ohne Wurzeln, der sich von Karriere und Konsum entleeren und instrumentalisieren lässt) und die Kirche (die ihm eher entheiligendes Machtinstrument denn Wahrerin des Glaubens scheint). Aber schon in der Biographie ist die Beziehung zu diesen drei Mächten ambivalent: In Rom hat Pasolini mehr Kontakt mit Vertretern dieses Establishments, als es seinen ursprünglichen Freunden von der Lin-

ken (wie in der Zeitschrift „Officina“) geheuer sein konnte; das Kleinbürgertum war genau die Klasse, in der Pasolinis Familie existierte (und mit seiner Hilfe zerbrechen musste, für eine mehr oder weniger symbiotische Beziehung zur Mutter), und die Kirche als Struktur stand im Widerspruch zu den Mythen und Riten, aber auch zu Personen, wie etwa den Päpsten seiner Zeit, die Pasolini achtete. In *Uccelacci e uccellini* heißt es, dass die Zeit von Brecht und Rossellini vorbei sei, und Pasolini präzisiert: Vorbei ist die Zeit der großen ideologischen Dramen, Brechts Verurteilung gesellschaftlicher Verhältnisse und die Verurteilung des Alltagslebens durch den Neorealismus. Man muss seine Radikalität aus diesem „Vorbei“ herleiten. (Und wir dürfen hier schon beginnen, nach unserem eigenen „Vorbei“ zu fragen.)

Wenn also der Neorealismus, viel mehr als bloß eine filmische Repräsentationsweise, zu Beginn der sechziger Jahre verschwand (unter anderem über den Umweg eines „Rosa Neorealismus“), dann verschwand auch die letzte Hoffnung auf eine ästhetische und politische Ganzheit. Darin, dass es keine Einheit mehr sein konnte, vielmehr Pastiche und Collage, cineastische Disparation, war Pasolinis Film nicht allein. Allein war er in der Radikalität, mit der er auf den Tod des Neorealismus, den Tod eines aus Widerstand und Wahrhaftigkeit gegründeten Italiens, reagierte.

## **Faschismus (Der Blick)**

Der Faschismus tritt uns bei Pasolini in seiner körperlichen, sexuellen Gestalt gegenüber. Das ist so skandalös und hat so wenig mit der bloßen „Sexualisierung“ oder „Psychologisierung“ anderer Filmemacher/innen im Rahmen der „Sadiconazista“ zu tun, weil dies in den Faschismus-Theorien, in denen wir uns weitgehend eingerichtet haben, nur als Randphänomen vorkommt. Immer wieder, wie in *Edipo Re* und *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, verbindet der Mythos bzw. die Literatur den Faschismus mit der Gegenwart, die Geschichte mit der Biographie. Der Faschismus in diesem Blick *war* nicht, *er ist*. Der hasserfüllte Blick des Vaters auf das Kind zu Beginn der Pasolini-Lektüre von *König Ödipus* schreibt den Faschismus unwiderruflich in Sprache und Körper. Vielleicht ist das Sehen zunächst nichts anderes, als diesen tötenden Blick des (faschistischen) Vaters zu überstehen. „Zur Welt der Mächtigen hatte ich nur kindliche Beziehungen“ – dieses Ossip Mandelstam-Zitat setzt Pasolini als Motto vor seinen letzten Roman *Petrolio*. Dieser Roman-Essay (ein unabgeschlossenes und vielleicht unabschließbares Werk, für das Pasolini bis zu sieben Jahre zur Vollendung veranschlagte) ist in vielem ein Pendant zu *Salò*; auch hier werden mechanische Akte von Sexualität und Gewalt aneinandergereiht, genauso wie die Namen von unzähligen Tochter- und Scheinfirmen der Ölindustrie, oder als wären Öl und Sperma vermischt in die Sprache eingesickert, die hier nur noch verzweifelt protestieren kann: „Ich versuche eine Spra-



che zu schaffen, die den mittleren Konsumenten, den Mann von der Straße, in eine Krise stürzt“ (Pasolini, 1983, S. 20).

In dieser Sichtweise wird der Faschismus von einem Phänomen, das es zu betrachten gilt, zu einer Erfahrung, der man sich zu stellen hat. Das ist extrem wagemutig und hat Pasolini genügend (nicht von vornherein unberechtigte) Kritik von Seiten des traditionellen Antifaschismus eingebracht. Von *Edipo Re* über *Porcile* bis zu *Salò* reicht eine Kette der Bilder, in denen Faschismus buchstäblich (bzw. bildstäblich) eingekörpert wird. Der endgültige Wendepunkt (nach einer vitalistischen *Trilogie des Lebens*) ist die Gleichung von Sexualität und Macht, die vordem als Widerspruch erschien (wie im linksliberalen Bürgertum, mit dem sich Pasolini immer wieder angelegt hat). Ein unmöglicher Roman und ein unmöglicher Film, und immer wieder taucht schon früh die Idee auf, dass ein Leben nur vom Tod her zu verstehen sei. Faschismus in Pier Paolo Pasolinis Werk ist, wie seine Charaktere im Mythos, bezogen auf etwas Vor-Historisches, Vor-Psychologisches und Vor-Rationales. Die politische, militärische und ökonomische Macht ist nur das, was diese Kräfte ins Recht setzt (wie das furchtbare Quartett von Herzog, Banker, Richter und Bischof in *Salò*). Im Bürger lauert der Faschist, so wie im Faschisten der Bürger. Der „Ausgang“ von *Salò* verspricht eine Rückkehr zu einer Normalität „als wäre nichts gewesen“.

Pasolini, dessen Begeisterung für den Film ihn gleichsam zum sozialen Nomaden machte, musste immer wieder mit Leuten zusammenarbeiten, die in der faschistischen Partei aktiv waren, wie etwa jener Frizzi, ein ehemaliger Faschist der *Salò*-Republik, von dem er in einem Werkbericht schreibt und den er als „gar nicht mal unsympathisch“ schildert: „Die moralische Rückgratlosigkeit, Ursprung und Zuflucht des Faschismus“ (Pasolini, 1986b, S. 24), setzt sich im (italienischen) Kleinbürgertum fort, das daher im Konsumismus stets ein neues Feld der Faschisierung bildet. Die Triade, der sich Pasolini widersetzt, Establishment, Kleinbürger und Kirche, ist mehr als eine Macht, ist vielleicht nichts anderes als das „Schicksal“ in der Tragödie. Am Anfang von *Edipo Re* steht der angst- und hasserfüllte Blick des Vaters auf den Sohn, der ihm die Liebe der Frau nehmen wird, am Ende die verzweifelte Frage des blinden Sehers in einer Großstadt der Gegenwart: „Ist von Anfang an die Zukunft beschlossen? Dürfen wir uns nicht wehren, müssen wir alles hinnehmen?“ Es ist die Frage, mit der alles beginnt und mit der alles endet. Allein durch die beiden Schnitte am Anfang und am Ende von *Edipo Re* wäre Pasolini nicht nur als Filmemacher, sondern auch als politisch-psychologischer Philosoph unsterblich.

## Konsumismus

In den verwilderten Vorstädten Roms bemühen sich Menschen wie die in *Mamma Roma* in das unterste Segment des Kleinbürgertums „aufzusteigen“, ein Gemüsestand ist die Vorstellung davon bei der ehemaligen Hure, die noch nicht verstanden hat, dass auch Kapitalismus nur eine Form von Gewalt ist. Doch im Gegensatz zu den Menschen aus *Accattone* hat sie diese kleinbürgerlichen Ideale („Heim, Arbeit, Wahrung des Scheins, das Radio, der sonntägliche Gang zur Messe“), von denen die anderen nicht einmal wissen, dass es sie gibt. Das Subproletariat dort lebt ebenso außerhalb wie der Autor, seine Nähe zu diesem Leben ist nicht moralisch, oder nicht-moralisch. Es war diese Idee der Bewegung, aus dem Land in die Stadt, aus dem armen Süden in den reichen Norden, aus der dritten Welt in ein Land der vielleicht eineinhalbten Welt, in der Pasolini, jedenfalls für eine Zeit, die Hoffnung sah. Aber selbst in Indien sah er sie (im Theater, auf den besseren Plätzen), „die Bürgerklasse, die sich von ferne noch – anschickt, die Plätze der abgesetzten Maharadschas einzunehmen“ (Pasolini, 1986a, S. 77). So lässt sich „Konsumismus“ auffächern in drei fundamentale Erscheinungsweisen: Die Angleichung von Kleinbürgertum und Establishment, die Bewahrung des faschistischen Kerns („als wäre nichts gewesen“) und die Erzeugung eines Scheins (diesem, nicht der Lust dient der Konsum).

Die Kritik des Konsumismus à la Pasolini ist also keine oberflächliche Kritik eines etwas unvernünftigen oder unmoralischen Verhaltens, wie es die Nachkriegsgeschichte des europäischen Kleinbürgertums bis heute begleitet, sie ist vielmehr die Kritik der Verbürgerlichung selbst. Konsumismus ist nur der äußere Mantel, die Gier, die das Kleinbürgertum mit dem Establishment verbindet. Der Kern ist viel schrecklicher: Der Verlust des Lebens. Faschismus, Kleinbürgertum und Kirche sind miteinander verbunden durch das, was Psychoanalyse und Marxismus „Fetisch“ nennen (auch den Körper, der als Ding betrachtet wird), und die Bewegung darin ließe sich mit Freud als „Todestrieb“ betrachten. Darin, wie für die „Sadisten“ in Pasolinis Filmen, besteht Über-Leben immer im Sterben-Machen. Der Tod hat die Macht über das Leben, woraus eine transzendente Ableitung entsteht und eine politische.

Während der Dreharbeiten zu dem Gruppenfilm *RoGoPaG* mit Pasolinis *La Ricotta* (der prompt zu Anzeigen wegen seiner religiösen Ketzerei führte), wurde unter den Regisseuren das gerade erschienene Buch *Die Geheimen Verführer* (1957) von Vance Packard diskutiert, das damals Furore machte und von dem Spiel der Werbung mit dem Unbewussten und gar mit „unterschwelliger“, nicht erkannter Werbung berichtete. Vielleicht war auch Pasolini ein wenig fasziniert vom Verschwörerischen in dieser frühen Kritik der Vermarktungsmächte (einschließlich des Raunens über „unsichtbare“ subkutane Werbung, von der sich später herausstellte, dass sie die Erfindung eines geltungs-süchtigen Branchenkarrieristen war), aber er verhartete nie beim Oberflächen-Phänomen.

Konsumismus war für ihn kein Fehler, sondern das Wesen des Kleinbürgertums, eine Klasse, die gar nicht anders kann, als schließlich zum Kannibalismus zu gelangen, aber nicht zum reinen Kannibalismus des „Barbaren“ in *Porcile*, sondern zu dem indirekten, sexuellen Kannibalismus, der von *Porcile* zu *Salò* führt.

Und heute? Das Schicksals-Dreieck des Autors als „Fremden“ ist mehr oder weniger das gleiche geblieben, hier und dort in einer so verschärften Form, dass man denkt, in einem Pasolini-Film zu sitzen. Die Obszönität des Establishments hat zugenommen. Die Macht der Kirchen hat sich differenziert, über Regionen und Generationen, doch unter dem Strich: Die fundamentale (oder fundamentalistische) Macht hat zugenommen. Und das Kleinbürgertum in seinen Spielarten zwischen Linksliberalismus und faschistoider Reaktion hat in seiner Bedeutung zugenommen, auch wenn es sich in einer Art des permanenten Überlebenskampfes des „Post-Konsumismus“ befindet.

Das Empfinden einer Übermacht, das Pasolini (trotz seiner öffentlichen Stellung und trotz durchaus einflussreicher Freunde) stets begleitete, ist der radikalen Kritik heute vertrauter denn je. Und wie damals rekrutiert das Dreieck der Macht auch heute seine Mörder aus den Kreisen, die als Gegenkraft imaginiert waren. Pasolini wurde sozusagen von Accattone umgebracht.

## **Mythos und Nicht-Bürger-Mensch**

Es geht immer darum, das Land zu finden, das der Bildhaftigkeit des Mythos entspricht. Edipo Re in der Wüste von Marokko, Jesus in den Höhlen der Sassi von Matera. Medea ist die Kraft der Vergangenheit und des Mythos, der sich Jason als rationaler und pragmatischer Geist widersetzt, der „den Sinn für Metaphysik verloren hat“ und „zum stumpfen Techniker geworden ist, dessen Streben einzig auf den Erfolg ausgerichtet ist“ (Pier Paolo Pasolini im Interview mit Jean Duflot, zit. nach Jansen & Schütte, 1977, S. 90). Es ist, als würde immer die Frage nach dem davor gestellt: Bernardo Bertolucci charakterisiert Accattone als „präpsychologischen, prähistorischen, prädialektischen, präpolitischen Helden“ (Pasolini, 1986b, S. 29), und er scheut sich nicht, Pasolini einen „Propheeten“ zu nennen. Auch in *Porcile* sehen wir einen Menschen vor der Geschichte und vor dem Konzept des (bürgerlichen) Subjekts, und in *Uccellacci e uccellini* sehen wir, wie der arme Totó förmlich mit der Flora verwächst in seinem franziskanischen (absurden) Bemühen, den Spatzen zu predigen. Aber er hat die große Erkenntnis, dass Spatzen (im Gegensatz zu den Raben der Ideologie) nicht durch ihre Schnäbel, sondern durch ihre Bewegungen sprechen. Die Frage nach dem Menschen geht bei Pasolini so tief, dass sie sogar die Grenzen des Anthropologischen überschreitet. Was war vor dem Menschen, den der Bürger als solchen definiert hat? Und was ist mit jenem, der diese Grenze in der anderen Richtung überschreitet, wie die Charaktere in *Teorema*, *Porcile* oder *Salò*?

Der große Akt des Widerstandes besteht darin, (nun eben „prophetisch“) zu sehen, dass Mensch und Bürger nicht identisch sind. Der Mensch jenseits des Bürgertums freilich ist erschreckend, muss fremd bleiben, entzieht sich der Erklärung. Handlung entsteht aus der Begegnung des Nicht-Bürgers mit dem Bürger; in der Gestalt des Jesus in *Das 1. Evangelium – Matthäus* kommen die beiden Aspekte zusammen: Der Noch-Nicht-Bürger und der Nicht-Mehr-Bürger. Generell indes resultiert der Schock aus der Begegnung mit dem lebendigen Mythos. Im Mythos bleibt das Nicht-Bürgerliche lebendig. Die skandalöse Sexualität (die in der *Trilogie des Lebens* die Ordnungen und Diskurse verspottet) erscheint als etwas im Menschen erhaltenes, das der vollständigen Verbürgerlichung widersteht. Sie ist auch im und als Konsumismus nicht wirklich zu bändigen, auch wenn sie sich im schlimmsten Falle selber faschisiert. Denn der Faschismus, glauben wir Pasolinis Bildern, ist von beiden Seiten wirksam: Als besondere Form des Bürgertums und als furchtbare Form der Entbürgerlichung. (Daher ist dem Faschismus mit Vernunft und Moral allein nicht beizukommen.)

FASCHISMUS.      BARBAREI (Der Nicht-Bürgerliche Mensch).

BÜRGERTUM.      SEXUALITÄT.

In diesem Viereck gibt es die unterschiedlichsten Wege und Beziehungen. Die Kräfte, die sie in Gang setzen, erscheinen als spirituell, mythisch oder theoretisch (in dem Sinne des Raben, den man nur „fressen“ kann). Anders als im Neorealismus oder im psychologischen Realismus danach gibt es in Pasolinis Filmen niemanden, mit dem man sich „identifizieren“ kann, niemanden, dem Mitleid oder Abscheu gilt. Es sind keine „Personen“, die in seinen Filmen auftauchen. Auch die furchtbaren Gestalten von *Salò* sind keine Kino-Schurken, wie wir sie zu hassen lieben. Die Person bei Pasolini ist der Film selber. Das heißt, Pasolinis Filme sind denkende, lebende Systeme. Sie stellen nichts dar und repräsentieren nichts (und hier beginnen wir mit Pasolinis Semiotik der Wirklichkeit zu arbeiten). Der filmische Körper sucht nach einem Wesen, das sich der Vereinnahmung durch das Establishment, das Kleinbürgertum und die religiösen Organisationen/Diskurse entzieht. (Unnützlich zu sagen, dass dies eine „unmögliche“ Aufgabe ist: *Das 1. Evangelium – Matthäus* wurde zu einem Lieblingsfilm der Kirchen, die *Trilogie des Lebens* setzte durch ihren Publikumserfolg eine Serie des konsumistischen Sex-Films in Gang, *Salò* musste sich als besonders heftiges Exemplar der „Nazisploitation“ in definitiv falscher Gesellschaft finden.) Der Film (oder allgemeiner: das Kunstwerk) reflektiert ein Jenseits und damit die Überschreitbarkeit des Macht-Systems. Die Radikalität liegt darin, dass sich der Film (das Gedicht, der Roman usw.) der bürgerlichen Konstruktion des (verantwortlichen, produktiven, linear-biographischen, angepassten) Subjekts verweigert. Eine Frage, die wir uns angesichts eines Projektes der all-inklusiven Kleinbürgerlichkeit kaum noch zu stellen wagen: Was geschieht jenseits des bürgerlichen Dreiecks von Psyche, Sprache und Überzeugung? Und: Wenn es in der Kunst existiert, dieses

Jenseits (wennzwar nicht auf eine konsistente, sondern nur skandalöse Weise), existiert es dann nicht auch in der „Wirklichkeit“?

Das Subproletariat, das vor-bürgerliche und vielleicht anti-bürgerliche „Volk“ in den Vorstädten, das nicht Karrieren und Distinktionsgewinne zum Ziel hat, sondern nur das Leben „als solches“, musste in einer marxistischen Volte als mögliches „revolutionäres Subjekt“ erscheinen, aber dieser Mythos war auch von ihm nicht aufrecht zu erhalten. Der Kommunismus von Pasolini ist so religiös wie seine Religiosität marxistisch ist. Er akzeptiert dazu sogar den Vorwurf des „Populismus“, definiert den Begriff aber in seiner typischen Weise als Geste des „Marxisten, der das Volk mit einer Liebe bedenkt, die schon vor dem Marxismus bestanden hat, oder die teilweise außerhalb von ihm existiert“ (zit. nach Siciliano, 1980, S. 341). Aber so schwierig (oder unmöglich) wie den Marxismus mit der Religion zu verbinden, so schwierig ist es, „das Volk“ zugleich zu lieben und zum revolutionären Subjekt zu machen.

Rom Zerstören  
Und auf den Trümmern  
Den Keim legen  
Der Alten Geschichte.  
Mit dem Papst und allen Sakramenten  
Ziehen sie dann wie Zigeuner  
Hinauf nach Westen und Norden  
Mit den roten Fahnen  
Trotzkis im Wind.

So heißt es im Gedicht „Prophezeiung“ (Kammerer, 2000).

Das Subproletariat als Träger der antiken Eigenschaften des anthropologischen Menschen, des Menschen der religiös-bäuerlichen Zivilisation, ist der Gegenpol zur Bourgeoisie, die unheilvollerweise der Zerstörung zustrebt, in einen umgekehrten Palingenesis sozusagen, die mit der Verbreitung der Technologie und des Maschinenzeitalters einsetzte (Pasolini, 1986b, S. 31).

Wir kommen damit vielleicht einer Philosophie des Seins und des Lebens näher, die sich gegen Geschichte und Fortschritt, gegen Wachstum und Zerstörung richtet. Das Subproletariat kenne nicht die bürgerliche, die existentialistische, sondern nur die „prä-historische“ Angst. Gewiss kann man sagen, dass es den Pasolinischen Subproletariat nicht mehr gibt und vielleicht nie gegeben hat. (Wir begegnen indes immer wieder Menschen, die an ihn erinnern.) Das ändert nichts daran, dass es eine prähistorische und präpsychologische, einfach eine präbürgerliche Existenzweise des Menschen gibt, und mehr noch, dass die destruktive Macht des Bürgertums eben darin zum Ausdruck kommt, dass es alles andere Menschen-Leben überlagert hat, außer dem Wahnsinn, dem Verbrechen und der „Fremde“.

## Katholizismus & Kommunismus

In dieser Zweiheit zerfällt alles wieder und weiter in Zweiheiten. Der Kommunismus als eine Parteipolitik und Ideologie aber auch als Methode, das Leben zu erkennen, und zurückzukehren in einen Zustand der Vor-Bürgerlichkeit, und beinahe noch zerfallener der Katholizismus, dessen zwei Seiten Pasolini übrigens in einem „teorematischen“ Paulus-Film darstellen wollte, den Heiligen in zwei Seinsweisen, den einen, der von spirituellen Erfahrungen geleitet und in einer glühenden Ekstase war, den anderen, der als nüchterner Strategie die Kirche aufbaut (und der von Pasolini so sehr verurteilt wird wie der andere geliebt). Pasolinis Blick, der sich nicht vom „Subjekt“ beirren lässt, ist die Kraft, die Systeme des Denkens, des Empfindens, des Bildes und der Macht in ihre Einzelteile zerfallen lässt.

Wo waren die Grenzen? Sie liefen für Pasolini jedenfalls nicht zwischen Religion und Ideologie. Sie verliefen vielmehr durch seinen Körper; von seinem „archaisch-christlichen Verhalten“ sprach Francesco Leonetti über seine frühe Zeit in Rom, die seine neuen „mondänen“ Freunde keineswegs akzeptieren konnten: „Marxismus und Religion mischten sich in ihm wieder und wieder, bis sie wirklich unentwirrbar geworden waren“ (Pasolini, 1986b, S. 15). Doch die Sache geht tiefer; es ist nicht einfache Vermischung, sondern unablässige Verwandlung, so dass etwa Franco Fortini seinem Freund Pasolini in einem Brief einen schwerwiegenden Vorwurf macht: „Diesem Jesus/Pierpaolo fehlt der zentrale Punkt des Christentums, nämlich die Unumgänglichkeit des Kreuzestodes; er reduziert sich so zum ‚Humanismus‘ und zum sozialistischen Christentum, kurz gesagt zur Stümperei“ (Siciliano, 1980, S. 354). Vielleicht war Christus so wenig Christ wie Karl Marx ein „Marxist“ sein wollte.

Die Menschlichkeit Christi entspringt einer dermaßen starken inneren Kraft, einem dermaßen starken inneren Kampf, einem dermaßen unstillbaren Hunger nach Wissen und Verifizierung des Wissens – und zwar ohne jegliche Angst vor Skandalen und Widersprüchen –, dass für diese Menschlichkeit die Metapher ‚göttlich‘ schon an die Grenze der Metaphorik stößt, sie selbst wird ideell zur Wirklichkeit (Pasolini, 1986b, S. 73).

Es geht also um die Liebe zu einem Volk, das es womöglich erst durch diese Liebe zu schaffen gälte, und zugleich um das Opfer, das eben dieses Volk dann verlangt (und dem so wenig zu entgehen ist, wie Edipo seinem Schicksal entgehen kann, nicht obwohl, sondern gerade weil es, entgegen der christlichen Auffassung, sinnlos ist). Allgemeiner, „methodischer“ gesprochen soll das heißen, dass sich Pier Paolo Pasolini gleichsam ins Innere der Mythen begibt, um sich darin „aufzuführen“ wie ein Berserker, wie ein Kind im Leib der Mutter, wie ein Maler in seinem Farbreservoir, wie ein Wilder im Reich der ordentlichen Theorien und Erzählungen.

Über dreißig Prozesse wurden „im Namen des italienischen Volkes“ gegen Pasolini geführt, und seine Filme wurden immer wieder zensiert oder verboten. Er hatte viele

Bewunderer, eine Reihe von Freundinnen und Freunden, aber keine gesellschaftliche Einheit, die ihm solidarisch beistehen hätte können oder wollen. Der Pasolini-Mythos will es, dass er sozusagen von „ganz Italien“ ermordet wurde, aber eben auch von „ganz Italien“ unsterblich gemacht wurde. Die Mehrzahl der Bücher, die über Pasolini geschrieben wurde, arbeitet sich an der Analogie von Werk und Leben ab. Am Leitmotiv des Opfers. Als müsste man ihn zwingen, den Irrtum zu revidieren, Christus nicht von der Opfer-Seite angesehen zu haben.

## **Idee der Sichtbarkeit/Sichtbarkeit der Idee, oder Das Leben**

Pasolini achtet das Wort. In vielen seiner Filme geht es darum, Texte wortgetreu ins Bewegungsbild zu bringen, die biblischen Worte Jesu in *Das 1. Evangelium – Matthäus*, die Stücke von Sophokles (*Edipo Re*) und Euripides (*Medea*), schließlich auch die von de Sade in *Salò*. Und er achtet das Bild (seine Arbeit mit der Kunstgeschichte wäre eine eigene Untersuchung wert). Auch hierin stellt er den Mythos (der die Aussagen, nach Roland Barthes, gewissermaßen unsichtbar macht) auf den Kopf. Wenn der Mythos die Elemente (Widersprüche) aus denen er besteht, unsichtbar macht, holt Pasolini (verspielt in den *Uccellacci e uccellini*, ironisch-methodisch in *Teorema*, schroff dialektisch in *Porcile*) das Sichtbare zurück. Und obwohl der Mythos sein Ausgangspunkt war, steht der Text und steht das Bild, als das Sichtbare, danach gleichsam nackt da (das heißt: ohne den Schutz des Mythos, und ohne das, was auf ihn folgte: Die bürgerliche Psychologie).

Nur wer an nichts glaubt, kann das Leben lieben. Sagt Pasolini, und wir können dies auch umkehren, für den Augenblick: Wer das Leben liebt, muss an nichts glauben. Man wäre also, im Namen der Liebe zum Leben („interesselos, uneigennützig“) sicher vor den Versuchungen der Ideologien, der Religionen und der sozialen Zwänge. Tatsächlich können wir in Pasolinis Texten und Filmen immer wieder diesen Moment des „absoluten“ Lebens erfahren, das durch Worte oder durch eine Kameraeinstellung von aller Bindung an einen Glauben befreit ist. Im interesselosen und uneigennützigen Blick, der nur einem Fremden zukommt. Aber dieser Augenblick des reinen und absoluten Lebens im interesselosen und uneigennützigen Blick der Liebe entspricht einer flüchtigen Gnade, man kann ihn nicht festhalten, man kann keine Idee, paradoxerweise kein Leben (im Sinn einer Biographie) daraus gewinnen. Man weiß nur (und vielleicht ist das das Wesen der Kunst), dass es diesen Augenblick *gibt*.

Die *Trilogie des Lebens* war zweifellos ein großer Versuch der Selbstbefreiung im Zeichen der Sinnlichkeit. Aber immer geht es auch um eine Fortsetzung der großen Mythologie vom prä-bürgerlichen Sein, dass sich gegen die bürgerliche Geschichte behauptet. In *Erotische Geschichten aus 1001 Nacht* ist auch die Musik – Field Recordings,

die Pasolini selbst im Yemen aufnahm – ein deutlicher Hinweis, dass auch hier die prähistorische Vitalität beschworen wird. Pasolini ist im *Decameron* der Maler, in *Canterbury Tales* der Schriftsteller Chaucer und in den 1001 Nächten endgültig aufgelöst als Autor, als wolle er in diesem Erzählen und Bilden zurück zu „seinem“ Volk. Schon hier freilich geht es durchaus um die Mechanisierung und die Bindung von Sexualität an Macht und Besitz; die heiteren Boccaccio-Erzählungen „werden auf der Leinwand in Wahrheit zu Ritualen der Ausbeutung, der Abhängigkeit und der Erniedrigung“ (Sidler, 1972, S. 1177). Und in seinem Selbstbildnis als Maler ist er, wie dann als Schriftsteller (dort aber um einiges weniger drastisch), ebenfalls als Ausbeuter des Wirklichen zu sehen, Rettung und Vernichtung in einem ist das Bildermachen. Am Ende wird auch der Mythos des Autors vernichtet. Der Film *Salò* und der Roman *Petrolio* erscheinen dann auch als Texturen, die ihren Autor sozusagen ausgespien haben. Der Autor hat in seinem Werk nichts mehr zu suchen.

FINE PRIMO TEMPO

(typische Charaktere aus Pasolini-Filmen)

SECONDO TEMPO

## **Faschismus (Das Bild)**

(Vorbemerkung: Das unmögliche Bild)

Es kann keine Bilder des Faschismus geben. Denn der Faschismus ist selber bis zu einem gewissen Grad eine Bildermaschine. So haben wir jedes Bild des Faschismus in einem Rahmen, der das Bild unmöglich macht:

„Verharmlosung“

„Historisierung“

Bild

„Faszination“

„Gewöhnung“

Woraus setzt sich das Bild des Faschismus zusammen? Aus den direkten Elementen: Die äußere Inszenierung von Macht und Gewalt. Die Uniformen, die Fahnen, die Waffen, das „Ornament der Masse“, die Zeichen, die alles „besetzen“, die Aufmärsche und die Inszenierung von Führer und Volk ...



Die Taten des Faschismus. Der Krieg, der Terror, die Konzentrationslager, die Entwürdigung der Opfer, das Lachen der Täter ...

Die Dämonologie. Die „blonde Bestie“, der sadistische SS-Mann, die Stiefel, Koppel und Waffen ...

Fast nichts davon kommt bei Pasolini vor.

Den Faschismus sieht Pasolini nicht als Massen-Phänomen (genau genommen kommen „Massen“ in Pasolinis Filmen nicht vor) und nicht als Historie. Immer wieder hat man auf Pasolinis Ungenauigkeit hingewiesen (ohne daraus auf eine Methode zu schließen): Sein erster Roman, *Ragazzi di vita*, beginnt an einem heißen Julitag im Rom unter deutscher Besetzung. Tatsächlich dauerte die deutsche Besetzung von Rom vom 5. September 1943 bis zum 4. Juni 1944; der Juli ist also, sieht man vom August ab, der einzige Monat, in dem es keine deutsche Besetzung gegeben hat. In *Accattone* bekreuzigt man sich „falsch herum“: Es geht eben nicht um die Erfüllung einer Form, sondern um einen inneren Impuls. Die historische und formale Unschärfe ist die Voraussetzung für die Übertragbarkeit (das haben auch die skeptischsten Kritiker Pasolinis begriffen, dass seine historischen Bilder immer auch Gegenwartsbilder sind).

Man könnte nun dem Dreieck der Unterdrückung

Faschismus

Katholische Kirche

Konsumismus  
(Kleinbürgertum)

ein Gegen-Dreieck entgegensetzen:

Das Volk  
(vor dem Staat, vor Italien,  
vor dem Kapitalismus)

Der Kommunismus  
(nach dem Staat, nach Italien,  
nach dem Kapitalismus)

Religion (Mythos)  
(vor und nach dem Staat, vor und nach Italien,  
vor und nach dem Kapitalismus: Jenseits)

Den Übergang zum Konsumismus nennt Pasolini eine „anthropologische Revolution“. Der Bürger und der Mensch sind demnach unterschiedliche Wesen; und was immer die Probanden von *Teorema* versuchen: Jede/r auf seine Weise will nach der Begegnung mit dem Fremden (dem Menschen vor dem Bürger) zurück zu diesem Zustand, will das Bürgertum abstreifen wie ein Gewand, wie eine Haut, wie eine Gewohnheit. Das Ergebnis ist wahlweise wunderbar oder komisch.

Zu den Elementen „Volk“ gehört für Pasolini gewiss die Sprache. Wir sprechen in diesem Zusammenhang meistens von „Dialekt“, aber bei Pasolini ist es etwas anderes als eine Färbung oder Unter-Art einer Sprache, es ist vielmehr die Sprache, aus der das Italienische erst wird. Das wirkliche Sprechen vor der falschen Sprache. Italienisch ist die Sprache des Bürgertums und italienisch ist die Sprache des Faschismus. Der Faschismus hat die Sprache geformt, aus der das moderne, kapitalistische und konsumistische Italien wurde. Auch das ist ein europäisches Problem: Der Faschismus hat nicht nur in Italien, Spanien und natürlich Deutschland eine Sprache hinterlassen, eine Weise zu sprechen, Begriffe und Verbindungen. (Wir haben vergessen, diesen wichtigen Umstand in unserer „Erinnerungskultur“ zu bearbeiten.) So gibt es in Pasolinis Filmen, nicht zuletzt dokumentarisch in *Comizi d'amore*, eine große Schönheit des Sprechens, die näher an einer urtümlichen Musik, näher am Körper ist, als es Bürgertum, Kirche und Staat zulassen. Und hier beginnt man zu begreifen, welche Macht in der Zurichtung der Sprache liegt und welcher Befreiungskampf das literarische Arbeiten sein muss.

Pasolini hat nicht allein in (s)einem friulischen Dialekt geschrieben, sondern auch Anthologien von Volksdichtungen verschiedener Dialekte herausgegeben.

Wenn Mamma Roma an der Schwelle zur Verbürgerlichung steht (und darin scheitert), so stehen Totò und Ninetto in *Große Vögel – Kleine Vögel* an der Schwelle zum Bewusstsein (an der sie dem Raben, dem Marxismus oder einfach Pier Paolo Pasolini begegnen) – und scheitern daran. Wie in *Porcile* gibt es da den Akt des Kannibalismus. Totò und Ninetto fressen den Raben (oder doch die Krähe?) Marxismus einfach auf. Damit haben sie sich seiner entledigt und ihn zugleich in sich aufgenommen. Eine magische Antwort auf die Frage, wie sich der Mensch (denn für Pasolini sind die beiden in diesem Film einfach die Menschheit) zur (revoltierenden) Ideologie verhält. Der Rabe/die Krähe ist der Lehrer (Pasolini), der überwunden werden muss, um in uns zu bleiben. Könnten wir also, wie Totò und Ninetto, mit dem Marxismus, mit der Religion, mit der Psychoanalyse, so umgehen, indem wir sie „uns zu Gemüte“ führen und damit zum Teil von uns machen? (Natürlich war es die kleinbürgerliche Filmkritik, die voller Häme darauf hinwies, welch unrühmliches Ende der schwarze Vogel Marxismus da genommen habe.)

## **Konsumismus: Materie Prime**

Von seinem ersten bis zu seinem letzten Roman spielen „Rohstoffe“ eine entscheidende Rolle. In *Ragazzi di vita* geht es um Eisen (und Beton), in *Petrolio* natürlich um Erdöl. Es ist das, was das Leben der Bourgeoisie und des Volkes miteinander verbindet. Die Welt (und vor allem die der Städte) ist eine einzige Mine, eine Pumpe, Ausbeutung.

Denn diese Sphären sind, anders als es die italienische Verfassung will, nicht wirklich auf Arbeit aufgebaut. Jedenfalls nicht auf die Art von Arbeit, die von beiden Seiten idealisiert wird als produktive Verwandlung der Rohstoffe und der Energien in „Kultur“. Der Diebstahl ist viel wahrscheinlicher. Ist nicht der Diebstahl ein Leitmotiv des italienischen Neorealismus? Mit dem Diebstahl eines Fahrrads beginnt das im Kino, setzt sich fort in Fellinis *Die Nächte der Cabiria*, wo die arme Cabiria beständig um ihr kleines Vermögen, um ihren Traum betrogen wird, und um einen Raub von Land und Erde geht es in *Das Wunder von Mailand*. Auch in *Ragazzi di vita* beginnt die Lebensgeschichte von Riccetto mit dem Diebstahl des Geldes, das er und sein Kumpel beim Falschspiel verdient haben (und setzt sich fort mit dem Diebstahl der Schuhe beim Nächtigen im Park).

Der Stoff fließt durch die Figuren, die sich durch die Objekte verketteten. Man muss den Konsumismus also auf mehreren Ebenen verstehen, auf der einen Seite mit den Worten von Alfredo Bini, Pasolinis Produzenten, als „in Wahrheit eine Preisgabe der Ideale“ oder aber, ganz direkt als ein Verschlingen und Kannibalisieren des „Stoffes“, der Dinge und der Energien.

## **Drei Versuchsanordnungen: *Teorema* und *Porcile* oder *Salò o le 120 giornate di Sodoma***

*Teorema* erzählt von einer Mailänder Industriellen-Familie, in die eines Tages ein schöner Fremder kommt, der das Leben aller Menschen radikal verändert: Beim Abschied versucht jeder, wie in einer Arie, zu erklären, was der Fremde bedeutet hat. (Pasolini, der die italienische Oper hasste, bevor er in Maria Callas eine diesbezügliche Lehrerin fand, nutzte hier ein weiteres Mal ein ihm zunächst fremdes ästhetisches Instrument, um es in seinem Sinne umzuformen.)

Es ist möglicherweise von Bedeutung, dass die Welten dieser Filme von Pasolini selbst als „kleinbürgerlich“ charakterisiert werden, auch wenn sie das Kleinbürgertum gleichsam im Ausnahmezustand zeigen. In *Teorema* ist es die in die Bourgeoisie eingezogene Ideologie des Kleinbürgertums, in *Porcile* schrumpft die bourgeoise Familie zu einer wahrhaft bestialischen oikonomia, und in *Salò* ist es die Kleinbürgerlichkeit, die

aus der sadistischen Re-Inszenierung der Welt tritt. Wie sich die Bilder gleichen, aus dem amerikanischen Lager Abu Ghraib, als wären es Re-Inszenierungen von *Salò* und belegen, wie sehr Pasolini nicht das Episodische, sondern das Wesen der faschistischen und terroristischen Gewalt dargestellt hatte. Es geht um die mechanische und organisierte Macht über die Körper. Die Bourgeoisie jedenfalls (die das Leben nicht lieben kann) hat sich in einem eigenen Verließ zurückgezogen, um an sich selbst einen Versuch durchzuführen, im ersten Fall mit sich selbst als Objekt (durch den Fremden, der das Leben uneigennützig und interesselos liebt), im zweiten Fall durch die unerhörte Perversion, mit der eine Rückkehr zur Natur versucht wird (wir sind versucht, *Porcile* als Revision von *Teorema* zu interpretieren), und im dritten Fall, indem es sich – jugendliche – Körper zu Objekten macht (auch hier eine furchtbare Art von Interesselosigkeit und Uneigennützigkeit).

Sich vom Bürgertum (Pasolini, aus dem Kleinbürgertum, der seine Klasse hasste, und doch an sie gebunden blieb) zu befreien, das ist ein zugleich schmerzhafter und unglückseliger Prozess, der natürlich zum Scheitern verurteilt ist. (Immer wieder wird *Salò* mit Pasolinis Tod verbunden, als sei das eine im anderen enthalten und möglicherweise irgendwie „erklärt“.) So musste alles zur Enttäuschung werden, das Subproletariat, die revolutionären Bewegungen in der dritten Welt, die rebellische Kraft der Sinnlichkeit, der von ihm so bezeichnete „kritische Realismus“ in Literatur und Film.

In *Salò* gibt es vier Männer der faschistischen „Elite“, mehr Gespenster als Menschen, einen Bischof, einen Banker, einen Herzog und einen Richter, die in den Internaten der Umgebung des Gardasees junge Frauen und Männer abholen lassen, acht Jungen und acht Mädchen, um, bewacht und bedient von jungen Schwarzhemden, eine 120tägige „Orgie ohne Beispiel“ zu veranstalten, übrigens ein weiteres „Theorem“, mechanische Quälereien jenseits aller Barmherzigkeit und Mitleid (der Teufel in *Decamerone* hatte dies schon für sich veranschlagt) zum Muster des „Übermenschen“, der aus den Höllenkreisen der Opfer erstehen soll. Der historische Hintergrund wird nur angedeutet, es ist im Wesentlichen eine „Zeit-lose“ Installation. Wie *Teorema* ist auch *Salò* in seiner Drastik eine reine Parabel; eine Versuchsanordnung über (politische) Macht, und in einem Brief schreibt Pasolini: „Die SS sind kein deutsches Produkt, sie passen sich nicht in ein germanisches Modell, sondern in ein bürgerliches Modell“ (Naldini, 1986, S. 308).

## Die nächste Fremde

Der Autor, der sich als Fremder im feindlichen Land versteht, muss scheitern. Es gibt aus den biographischen Fallen so wenig Auswege wie im Werk. Doch was hinterlässt ein solches Opfer für uns, die biedereren, linksliberalen und selbstkritisch kleinbürgerlichen Weltverbesserer? Man muss die Erde vom Mond aus ansehen oder ein Interview

mit Pasolini in Form eines Comic träumen, wie es David Toffolo gemacht hat (Toffolo, 2003), um Nutzenanweisungen für die Gegenwart zu gewinnen. Was zu gewinnen ist, das ist Wirklichkeit. Eine andere Wirklichkeit als die, die uns die Medien und die Dinge und die Symbole unserer „feindlichen“ Gesellschaft vormachen. Denn für Pasolini ist Film nichts anderes als ein Ausdruck der Wirklichkeit durch sich selbst, oder anders gesagt: „Film ist keine Sprache“.<sup>1</sup> Es sind vielmehr die „denkenden Bilder“ (Theweleit, 2003, S. 58), die immer auch als Dokumente zu verstehen sind, wenn auch nicht als Dokumente des „Dokumentierten“, sondern als Dokumente der Aneignung und Umwandlung. Das richtige Gesicht, die richtigen Worte, die richtige Landschaft werden in einem neuen, mythischen Zusammenhang gesehen, als Rebellion. „Die Montage bearbeitet das Material des Films, wie der Tod das Leben bearbeitet“ (Pasolini, zit. nach Kammerer, 2000, S. 17).

Nichts wird „gefaket“, nichts wird nur „symbolisiert“ oder „sugeriert“ (was gelegentlich und nicht nur bei *Salò* zur Unerträglichkeit führt). Als „Dokument eines kulturellen Genozids“ wollte er *Accattone* verstanden wissen. Die Reisen des Pier Paolo Pasolini geraten leicht in Vergessenheit, die von *Comizi d'amore* (1963), auf der Suche nach einem Bild der Liebe. Immer waren es Reisen in die Vergangenheit, Reisen zu Ursprüngen, auch in Indien oder Afrika.

Die Homosexualität, von den Kommunisten so sehr wie von den Katholiken gefürchtet, wird als ein Aufbegehren gesehen (und mit grimmigem Schrecken sieht Pasolini noch, wie sie „normal“ werden soll). Aber selbst diese Fluchtmöglichkeiten wurde am Ende der siebziger Jahre von der Zeit vernichtet, die nicht die von Pier Paolo Pasolini war. Der „häretische Kommunismus“, der magische Katholizismus, die Vergangenheit, deren Spuren sich auflösen, die dritte Welt, Afrika, die Subversion der Sexualität, all dies schien sich in Windeseile zu verwestlichen und zu „modernisieren“, die bäuerliche Welt (der Mutter, die der faschistische Vater verachtete), die alten Sprachen, die im normierten Italienisch verschwanden, Volk und Subproletariat verschwand. Kurzum: Nach den Mythen, die Pasolini auflöste, löste sich auch der Mythos Pasolinis auf.

## Was ich gelernt habe, und was ich sagen kann

Als Pier Paolo Pasolini seine Arbeit für den Film begann, befand sich Italien (und ein wenig versetzt Europa) am Übergang von einer „paleo-kapitalistischen in eine neo-kapitalistische Phase“ (Pasolini, 1986b, S. 13); wir befinden uns in einem ähnlichen Übergang, vom Konsum- zum Finanzkapitalismus, oder von der „sozialen Marktwirtschaft“

---

1 Der Film unterscheidet sich für Pasolini von der Sprache: „so wird das Kino keinen Baum ‘reproduzieren’ (schreiben) können; es wird einen Birnbaum, einen Apfelbaum, einen Holunderstrauch und einen Kaktus reproduzieren, aber keinen Baum“ (Pasolini, 1979a, S. 226).

zum Neoliberalismus. Die unsere spiegelt die kulturelle Krise von damals: Damals ging es um die Auflösung der alten Gewissheiten, die des Katholizismus ebenso wie die des Marxismus, in einer Vielzahl der Avantgardisten und Szenen, die Vergangenheit drohte verloren zu gehen; nun indes weist alles in die andere Richtung, und die Avantgardisten und Szenen verwehen und man versinkt in Sehnsucht nach den vergangenen Formen und Mythen, die die verlorene Gewissheit wieder bringen sollen. Pasolini (und vielleicht noch mehr seine Freunde) litt unter seiner Widersprüchlichkeit. Wir (die europäische Linke, die kritische Kultur, die zivile Opposition), wir haben es verlernt, in Widersprüchen zu leben, zu denken und zu empfinden. Diese große Sehnsucht nach Eindeutigkeit hat auch uns ergriffen und macht uns unfähig, den Transformationen unserer Gesellschaft so zu widerstehen, wie es das Kind dem hasserfüllten Blick des (faschistischen, wiedergekehrten, verschlingenden und kleinbürgerlichen) Vaters, hinter der Bank-Fassade und unter der Maske des „alten weißen Mannes“, widerstehen musste. Katholizismus und Marxismus sind keine „großen“ Bezugspunkte mehr. Wir müssen also, um MIT Pasolini über uns und unsere Zeit nachdenken zu können (und um Bilder und Worte zu finden, die ihr angemessen sind), sein Werk gleichsam von der anderen Seite her sehen. Die „umgekehrte Palingenesis“ – die verdrehte Neugeburt des modernen Menschen, von der Pasolini spricht, ist mittlerweile so weit gediehen, dass sie nicht nur einzelne Gesellschaften, sondern womöglich die Menschheit selbst vernichtet.

Der Übergang vom faschistischen zum christdemokratischen Regime verlief reibungslos. „Für die Bourgeoisie war 1961 das Subproletariat identisch mit dem Bösen, so wie für die Rassisten Amerikas die schwarze Welt das Böse war“ (Pasolini, 1986b, S. 44). Was in den Jahren zwischen 1961 und 1975 geschah, bezeichnete Pasolini als „Völkermord“ (Pasolini, 1980), eine wahre Auslöschung einer Bevölkerung, die vordem separiert von der Bourgeoisie existiert hatte. Mamma Roma ist eine solche Figur des Übergangs; in ihr zeigen sich die ersten Anzeichen der Verbürgerlichung in der Verantwortlichkeit auch, aber immer noch ist (wie im Schlussbild) zu sehen, dass es zwei getrennte Welten sind, und in vielen seiner späteren Filme (und Texten) zeigte Pasolini, dass auch der umgekehrte Weg, die Flucht des Bürgers in die Barbarei, unmöglich ist. Und zum dritten „unmöglich“ ist eine Versöhnung.

„Wenn sie – die Kommunisten – von einem ‚historischen Kompromiss‘ sprechen, übersehen sie die Tatsache, dass die Bourgeoisie gewonnen hat. Die Welt ist eine bürgerliche geworden, und diesen Umstand akzeptieren sie mit dem Kompromiss“.<sup>2</sup> Wie recht Pasolini doch hatte: Mit dem historischen Kompromiss begann ein Prozess der Selbstauflösung nicht nur der Kommunistischen Partei, sondern auch der kritischen Intelligenz. Pasolini arbeitete bei *12. September* für *Lotta Continua* und war aktiv im Komitee, das für die Freilassung des inhaftierten Anarchisten Pietro Valpreda kämpfte. Aber hier waren die Bindungen allenfalls „strategischer“ Art; das verlorene revolu-

---

2 So Pier Paolo Pasolini in seinem am 14. November 1974 im *Corriere della Sera* erschienenen Artikel (Pasolini, 1999).

tionäre Subjekt und die verlorene archaische Kraft des Subproletariats waren nicht zu ersetzen. Die Verkleinbürgerlichung der Linken war eine der größten Desaster des vergangenen Jahrhunderts.

Die politische Metapher und das persönliche Empfinden (von Sexualität und Gewalt) gehen nicht ineinander auf, und wenn als drittes die Ästhetik ins Spiel kommt (eine Ästhetik der Montage des Disparaten und der künstlichen Dokumentation) haben wir es mit einem Dreikörper-System zu tun, das entweder endlos oder überhaupt nicht erklärt werden kann. Das ist die Lehre, die von Pasolini bleibt: Furchtlos in die Welt blicken, die nicht eine ist. Und auf den Schrecken reagieren, der nicht nur in der Welt, sondern auch in einem selbst steckt. Die Welt, mit Pasolini erklärt, führt über eine „ideologische Ironie“ (die in *Uccellacci e uccellini* ebenso wie in *Teorema* zu studieren ist) zu einer fundamentalen Umkehr: Edipo Re ist, neben der magischen Autobiographie, der Versuch „statt den Mythos in die Psychoanalyse hinein zu projizieren, die Psychoanalyse in den Mythos zurück zu projizieren“.<sup>3</sup>

Diese Lektion ist aufregend und schmerzhaft. Sie beinhaltet den Abschied von einer linearen Geschichte von Fortschritt und Aufklärung. Das war zu den Zeiten von Pasolinis Arbeit wesentlich „prophetischer“ als es heute scheinen mag, da wir uns von den Hoffnungen auf Fortschritt und Aufklärung weitgehend verabschiedet haben. Um uns und unsere Gesellschaft noch zu verstehen, müssen wir solche „Rückprojektionen“ – nebst der ideologischen Ironie, die dazu gehört – vorzunehmen bereit sein. Tatsächlich scheinen angesichts der permanenten Krisen und der drohenden Katastrophen anthropologische oder eben prä-historische, prä-bürgerliche und prä-psychologische (bzw. post-historische, post-bürgerliche und post-psychologische) Anschauungen wieder bedeutend, da wir es mit Menschen zu tun haben, die nicht mehr mit ihren ideologischen und sozialen Parametern allein zu begreifen sind. Der Kleinbürger, den Pasolini so hasste, war vielleicht auch nur eine Episode; trotz ihrer Fernseher, ihrer Kühlschränke, ihrer Autos und Ferienreisen erscheinen die Menschen (nicht nur in den gespenstischen Umzügen der „Corona-Leugner“) wieder viel mehr der Welt *Accattones* zu entstammen, und die Wüsten, Industriebrachen, Vorstädte, die Pasolini in eine „Vision“ zu verwandeln verstand, sind unsere reale Umwelt geworden. Eine neue Form der verbrecherischen Unschuld, der unwissenden Menschen ist entstanden, nicht trotz, sondern gerade durch die Verbürgerlichung, als der Konsum nicht mehr erstrebenswert schien, sondern zu verwildern begann, und auch hier ist Pasolini selbst ein Modell: Er ist zugleich der irrationale und unschuldige Mensch (wie Totò und Ninetto, wie Ödipus, wie der Menschenfresser) und der Intellektuelle, der Lehrer, der „die Fahne des Bewusstseins“ hisst.

---

3 Pier Paolo Pasolini, zit. nach *Edipo Re – Bett der Gewalt / Edipo Re: Vom Mythos zur Literatur, zur Psychologie, zur Gesellschaft, zum Film, zur Literatur, zum Mythos*, o. D.

So also zum Ende fünf Dinge, die ich von Pier Paolo Pasolini gelernt habe:

1. Man darf keine Angst vor dem Widerspruch, der Widersprüchlichkeit und dem Selbstwiderspruch haben.

2. Jenseits von Kleinbürgertum, Mainstream und Konsumismus gibt es ... etwas. Ein tief hinunter. Ein hoch hinaus. Ein weit voran. Eine kraftvolle Vergangenheit. Ein nicht vereinnahmtes Leben.

3. Die Geschichte von Kunst, Literatur und Theorie steht zur Verfügung. Man muss sich ihrer bedienen auf eigene Faust. Das Pastiche ist die Freiheit, die man sich ihr gegenüber nehmen kann.

4. Alles kann anders gesehen werden. Doch nichts ohne die Furchtlosigkeit des Autors, der Autorin, die ihre Fremdheit annehmen (und bearbeiten).

5. Es gibt eine „Semiologie der Wirklichkeit“. Kunst bildet nicht ab. Sie ist. Ein Unterschied zwischen Theorie und Poesie ist willkürlich, ebenso wie der zwischen schön und hässlich.

Dies alles bedeutet: Radikal sein auch im Angesicht des Scheiterns.

Mit *Salò* und *Petrolio* strebte Pasolini offensichtlich das Erreichen eines Nullpunktes an. „Hoffnung für die Zukunft wird zu etwas unwiderstehlich Komischem“ (Pasolini, 2015, S. 129). Der Idee, aus der Kraft der Vergangenheit ein revolutionäres Subjekt für die Zukunft zu machen, ist abgeschworen. Der Reichtum der Sprache ist verschwunden; in *Petrolio* ist kein Platz mehr für Poesie. Das Öl zersetzt sie bis auf einen „Block von Zeichen“. Was bleibt, ist die eigene Verzweiflung. „Ich stehe ganz allein da, um zu vergilben“ (Pasolini, 2015, S. 129). Der Punkt der „Metahistorie“ ist erreicht. Aber es wäre nur ein weiterer Mythos, würde man dies als ein Scheitern von Pasolini ansehen (jedenfalls ein Scheitern, was größer wäre als alles Scheitern zuvor); doch das Posthistoire, das Pasolini vorwegnimmt, ist in der Tat ein Transitraum, eine Ödnis, in der sich das Leben neu formieren muss (sonst müsste man weder ein Filmbild noch einen Text bemühen). *Petrolio* sollte die „Präambel zu meinem Testament“ (Pasolini, 2005, S. 581) sein. Aber das war das Werk von Pier Paolo Pasolini von der ersten Zeile an.

## Literaturverzeichnis

*Edipo Re – Bett der Gewalt / Edipo Re: Vom Mythos zur Literatur, zur Psychologie, zur Gesellschaft, zum Film, zur Literatur, zum Mythos.* (n.d.). Lost in facts and fiction. <https://www.lostinfactsandfiction.de/vom-mythos-zur-literatur-zur-psychologie-zur-gesellschaft-zum-film-zur-literatur-zum-mythos>

**Jansen, P. W., & Schütte, W.** (Eds.). (1977). *Pier Paolo Pasolini*. Hanser.

**Kammerer, P.** (2000, November 3). Die Montage bearbeitet das Material des Films, wie der Tod das Leben bearbeitet. *Der Freitag*, 17. <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/die-montage-bearbeitet-das-material-des-films-wie-der-tod-das-leben-bearbeitet>



- Monaco, J.** (2000). *Film verstehen: Kunst – Technik – Sprache – Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien* (B. Westermeier & R. Wohlleben, Trans.). Rowohlt.
- Naldini, N.** (1986). *Pier Paolo Pasolini – Eine Biographie* (M. Pflug, Trans.). Wagenbach.
- Pasolini, P. P.** (1979a). *Ketzererfahrungen: 'Empirismo eretico': Schriften zu Sprache, Literatur und Film* (R. Klein, Trans.). Hanser.
- Pasolini, P. P.** (1979b). Das unpopuläre Kino (R. Klein, Trans.). In P. P. Pasolini, *Ketzererfahrungen: 'Empirismo eretico': Schriften zu Sprache, Literatur und Film* (pp. 253–264). Hanser.
- Pasolini, P. P.** (1980). Völkermord (T. Eigenhardt, Trans.). In P. P. Pasolini, *Freibeuterschriften: Die Zerstörung der Kultur des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft* (A. Haag, Ed.; pp. 39–43). Wagenbach.
- Pasolini, P. P.** (1983). *Il sogno del centauro: A cura di Jean Duflot*. Ediotori Riuniti.
- Pasolini, P. P.** (1986a). *Der Atem Indiens* (T. Kienlechner, Trans.). Beck & Glückler.
- Pasolini, P. P.** (1986b). *Lichter der Vorstädte: Die abenteuerliche Geschichte seiner Filme* (F. Faldini & G. Fofi, Eds.). Wolke Verlag.
- Pasolini, P. P.** (1999). 14. Novembre 1974: Il romanzo delle stragi. In P. P. Pasolini, *Scritti corsari (1973–1975): Tutte le opere: Saggi sulla politica e sulla società* (W. Siti, Ed.; pp. 362–367). A. Mondadori.
- Pasolini, P. P.** (2000). Intervento sul discorso indiretto libero. In P. P. Pasolini, *Empirismo eretico* (pp. 85–107). Garzanti.
- Pasolini, P. P.** (2005). *Petrolio* (S. de Laude, Ed.). Bruno Mondadori.
- Pasolini, P. P.** (2008). Pasolini über Pasolini: Im Gespräch mit Jon Halliday. In *Pier Paolo Pasolini* [Booklet]. Filmgalerie 451.
- Pasolini, P. P.** (2015). *Polemica, politica, potere: Conversazioni con Gideon Bachmann* (R. Costantini, Ed.). Chiarelettere.
- Siciliano, E.** (1980). *Pasolini: Leben und Werk*. Beltz & Gelberg.
- Sidler, V.** (1972). Metamorphosen des Neorealismus II. *Cinema, 1972(70/71/72)*.
- Theweleit, K.** (2003). Was mit Augen zu sehen ist: Mythen und Homosexualität in Pasolinis „Salò oder die 120 Tage von Sodom“. *konkret, 2003(11)*, 42.
- Toffolo, D.** (2003). *Intervista a Pasolini*. Biblioteca dell'immagine.

---

### Pasolini: Fascism – Consumism – Catholicism. And a Search for Life

**Abstract:** When it comes to writing about Pier Paolo Pasolini's oeuvre, nobody can approach it without a subjective and political position. The author of this text takes as his point of departure the presence of the poet and filmmaker in his host country Italy, where the name Pasolini means much more than merely the name of an author. Pasolini stands for the rebellious spirit at a time when the Italian economic miracle was coming to an end, during which a great "contaminazione" (Pasolini), a mutual "infectiousness" took place between the vulgar and the sublime, the culture of the poor suburbs and the discourses of the intellectuals, between old myths and new seductions. In this situation, Pasolini's texts and films are searching for a way to counter the horror of a new fascism in the form of the petit bourgeois "consumistic" rule with a "force of the past". Points of reference for this are a radical Catholicism and communism, the latter moving via a Marxist analysis of society to an archaic Ur-communism. Pasolini always saw himself as a stranger. Almost all of his films (leaving aside the vital "Trilogy of Life", from which he distanced himself in his last and most radical film "Salò") are attempts to look into the strangeness of the familiar and the familiarity of the strange. In doing so, the author and filmmaker never spared himself; his films are a magic autobiography. To put it another way, Pasolini's biography makes his films "readable" and his films make the inner history of Italy (and to a certain extent that of Europe as a whole) in the sixties and seventies "readable", just as in his films bodies make "readable" ideas and ideas make "readable" bodies. Texts on Pier Paolo Pasolini can be markings for these processes of reading. However, they can never be a substitute for following one's own way which leads back and forth between both the physicality (the reality of the streets, "contaminated" by art history) and the world of ideas (the myth and religion, "contaminated" with Marxism and psychoanalysis).

**Keywords:** Catholicism; Communism; Consumism

---



Article No. 2574

DOI: 10.11649/slh.2574

Citation: Seeßlen, G. (2021). Pasolini: Faschismus – Konsumismus – Katholizismus: Und eine Suche nach dem Leben. *Studia Litteraria et Historica*, 2021(10), Article 2574. <https://doi.org/10.11649/slh.2574>

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 3.0 PL License, which permits redistribution, commercial and non-commercial, provided that the article is properly cited. [www.creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl](http://www.creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl)

© The Author(s) 2021

Publisher: Institute of Slavic Studies, Polish Academy of Sciences, Warsaw, Poland

Author: Georg Seeßlen, Kaufbeuren, Germany

Correspondence: [slh@ispan.waw.pl](mailto:slh@ispan.waw.pl)

The work has been prepared at authors' own expense.

Competing interests: The author has declared he has no competing interests.

Publication history: Received: 2021-05-12; Accepted: 2021-09-14; Published: 2021-12-31