

ANDREA F. DE CARLO

Afryka Ryszarda Kapuścińskiego i Piera Paola Pasoliniego

«pl.it / rassegna italiana di argomenti polacchi», (VI) 6, 2015, pp. 155-171

ABSTRACT ≈ Ryszard Kapuściński (1932-2007) and Pier Paolo Pasolini (1922-1975) are two intellectuals who in different times and places, each with his own cultural background, decided to push their artistic and intellectual research beyond the borders of pure literary expression in order to understand an increasingly indecipherable and threatening present. Two intellectuals in many ways very different from each other, but with a common passion – Africa. The Black Continent, the privileged object of their reflections, represents an original world, untouched by the capitalist and neo-imperialistic aspirations of poisoned Western society, thus becoming a mixture of romantic fantasies and dreams of unteachable regenerations.

KEYWORDS ≈ Kapuściński, Pasolini, Africa, Black Continent, poetry of the other

1. Wstęp

Ryszard Kapuściński (1932-2007) i Pier Paolo Pasolini (1922-1975) są pod wieloma względami różni, a jednak mają ze sobą wiele punktów stycznych, czego postaramy się dowieść w niniejszym artykule¹. Jednym z elementów, który ich łączył, było umiłowanie Afryki.

Ci dwaj pisarze w różnym czasie, miejscu oraz z odmiennym bagażem kulturowym, postanawiają przenieść poszukiwania artystyczne i intelektualne daleko poza granice literackie i wyrażając w swoich dziełach niepokój i przerażenie, próbują pojąć rzeczywistość coraz bardziej obcą i zagrażającą jednostce. Czarny Kontynent – mieszanina fantazji romantycznych, nieprawdopodobnych snów przesiąkniętych trucizną kapitalistycznego społeczeństwa oraz aspiracjami neoimperialistycznych niektórych zachodnich państw, stał się przedmiotem ich głębokich refleksji. Afryka nie tylko zafascynowała obu pisarzy od czasu ich

¹ Niniejszy artykuł jest poszerzoną wersją referatu wygłoszonego na V Międzynarodowej Konferencji Naukowej *Literatura polska w świecie. Mapowanie, opisy, interpretacje*, która odbyła się 13-14 czerwca 2013 r. w Cieszynie. Organizatorzy konferencji: Uniwersytet Śląski w Katowicach, Katedra Międzynarodowych Studiów Polskich, Instytut Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego, Szkoła Języka i Kultury Polskiej.

pierwszej podróży na kontynent – Kapuścińskiego do Ghany w 1957 roku, a Pasoliniego do Kenii w lutym 1961 roku² – lecz również zajmuje ona odrębne miejsce w ich twórczości.

Każdy z nich po swojej pierwszej wyprawie niejednokrotnie wracał na Czarny Ląd. Autor *Hebanu*, jak pisze afrykanista Jan J. Milewski w swoim interesującym posłowie do zbioru reportaży *Gdyby cała Afryka...*, „do końca życia obserwował i analizował zachodzące tam przemiany, komentował je w wywiadach dla prasy polskiej i zagranicznej”³.

Również życie i twórczość Pasoliniego charakteryzują się tą samą głęboką więzią z Czarnym Lądem, ponieważ odniesienia do Afryki Subsaharyjskiej, Afrykańczyków oraz ich diaspory można znaleźć w jego wierszach, scenariuszach, filmach, pismach, artykułach, zapiskach z podróży itp.

W świetle dokładnej analizy i szczegółowego porównania sposobu myślenia i dzieł dwóch autorów, musimy zdać sobie sprawę, iż obok wielu różnic, jak już powiedzieliśmy wyżej, istnieje również wiele tematów wspólnych, zwłaszcza odnośnie do Afryki.

Tutaj pozwolimy sobie wspomnieć o różnych ważnych zagadnieniach, które podczas porównania okazały się podobne, a często nawet wspólne (w tym także niektóre doświadczenia, przypadkowe zdarzenia, itd., jak na przykład zbieg okoliczności, jakim było odkrywanie Afryki po wyprawie do Indii⁴), chociaż

² Podczas pierwszej podróży do Afryki Subsaharyjskiej Pasoliniemu towarzyszyli przyjaciele Elsa Morante i Alberto Moravia.

³ JAN J. MILEWSKI, „*Gdyby cała Afryka...*” – *dzisiaj. Posłowie*, [w:] RYSZARD KAPUŚCIŃSKI, *Gdyby cała Afryka...*, posłowie J. J. Milewski, Agora, Warszawa 2011, s. 381. Milewski w swoim posłowie ma na myśli dwa opublikowane w Polsce wywiady Kapuścińskiego, w których Afryka i jej mieszkańcy są jednym z poruszanych tematów: MIŁADA JĘDRYSIK, *Świat się rusza* («Gazeta Wyborcza», 25.06.2006) i WOJCIECH JAGIELSKI, *Detronizacja Europy* («Gazeta Wyborcza», 12.10.2006). Co więcej, można przywołać inne wywiady zebrane w tomie: RYSZARD KAPUŚCIŃSKI, *To nie jest zawód dla cyników*, posłowie A. Michnik, Dom Wydawniczy PWN-Agora, Warszawa 2013.

⁴ W 1961 roku Pasolini wraz z Moravią odwiedził Indie. Po tym doświadczeniu włoski poeta w 1962 roku opublikował książkę ze wspomnieniami z podróży pt. *L'odore dell'India* [Zapach Indii], a pod koniec lat sześćdziesiątych powstał dokumentalny film o Indiach pt. *Appunti per un film sull'India* [Notatki do filmu o Indiach]. Z tej wyprawy dwaj włoscy pisarze wyciągnęli dwa różne wnioski: Moravia, w swoim sprawozdaniu z podróży do Indii pt. *Un'idea dell'India* [Idea Indii] (1962), twierdzi, że Indie są nieporównywalne do Włoch, ponieważ są one zupełnie „inną” rzeczywistością, Pasolini zaś stara się wyjaśnić w jakim stopniu azjatyckie państwo jest podobne do Italii (zob. MICHAEL HARDT, ANTONIO NEGRI, *Multitude. War and democracy in the age of Empire*, The Penguin Press, New York 2004, ss. 127-128; zob. również GIOVANNA TRENTO, *Pasolini e l'Africa. L'Africa di Pasolini. Panmeridionalismo e rappresentazione dell'Africa post-coloniale*, prefazione di H. Joubert-Laurencin, Mimesis, Milano-Udine 2010, s. 160). Pasolini, w

każdy z wymienionych tematów zasługuje na oddzielną analizę, tutaj musimy po prostu wymienić lub przedyskutować je w sposób syntetyczny.

2. *Kapuściński w Afryce*

U schyłku lat pięćdziesiątych Kapuściński, wówczas młody korespondent pracujący w tygodniku «Polityka», zostaje wysłany w swą pierwszą afrykańską podróż do Ghany i Konga, aby później na pięć lat osiedlić się w Tanzanii (w owym czasie Tanganika)⁵, która będzie dlań bazą wypadową do kolejnych podróży⁶. W tygodniku «Polityka» pojawią się owoce tej wyprawy, czyli cykl reportaży *Ghana z bliska*⁷, następnie opublikowany w zbiorze zatytułowanym *Czarne gwiazdy* (1963)⁸.

Po powrocie do Polski, ogarnięty afrykańską pasją, wyjeżdża ponownie do Afryki na kolejne pięć lat, aby relacjonować wydarzenia z Czarnego Lądu dla Polskiej Agencji Prasowej (PAP). W 1969 roku ukazuje się zbiór reportaży *Gdyby cała Afryka*, który się składa z piętnastu tekstów, a szczególnie z dłuższych omówień i korespondencji napisanych przez Kapuścińskiego w latach 1962-1966.

W latach 1972-1981 współpracuje z miesięcznikiem «Kontynenty» oraz z tygodnikiem «Kultura». Zamieszcza w nich liczne i coraz bogatsze reportaże, do których materiał zbiera na całym świecie. Podróżuje po Etiopii (1974-1975, 1977), Angoli (1975), a także nieustannie zagląda do Afryki Środkowej, Wschodniej i Zachodniej.

W 1993 roku wędruje po Afryce Południowej i Wschodniej, aby dwa lata później przybyć do Afryki Zachodniej⁹. Dziełami wieńczącymi afrykańskie pere-

przeciwieństwie do Moravii, postanawia stawić czoła indyjskiej tragedii, zanurzając się w Indiach, a zarazem w ich kastach społecznych, w ich nieskończonej nędzy i sprzecznościach slumsów Bombaju i Kalkuty, i czuć „biedę, jej słodki i gęsty ‘zapach’ – odurzający zapach” (ENZO SICILIANO, *Vita di Pasolini*, Giunti, Firenze 1995, s. 348). Również wśród pierwszych podróży odbytych przez młodego i jeszcze niedoświadczonego Kapuścińskiego są Indie, gdzie został on wysłany przez redakcję «Sztandaru Młodych» w 1956 roku. „Polski reportażysta – podobnie jak Moravia – już w swoich pierwszych uwagach rozumiał, że Inny jest naprawdę inny (a nie tylko uważany za takiego wskutek odziedziczonych stereotypów) i że odnalezienie nowej wspólnoty nie jest sprawą łatwą, wymaga naocznego rozpoznania odmienności kulturowej” (BEATA NOWACKA, ZYGMUNT ZIĄTEK, *Ryszard Kapuściński. Biografia pisarza*, Znak, Kraków 2008, s. 149).

⁵ Tanzanii Kapuściński poświęcił reportaż pt. *1962 rok, Tanganika*.

⁶ Zob. EWA CHYŁAK-WIŃSKA, *Afryka Kapuścińskiego*, Sorus, Poznań 2007, s. 63.

⁷ Cykl składa się z następujących reportaży: *Bojkot na ołtarzu, Gwardia jako taka, Dzień ministra, Busz po polsku, Bezdomny z Harlemu, Szepty w samo południe, Czarna Gwiazda, Stracony dla Forda*.

⁸ Został wykluczony tylko *Busz po polsku*.

⁹ EWA CHYŁAK-WIŃSKA, dz. cyt., ss. 23-24.

grynacje pisarza są: *Jeszcze dzień życia* (1976), *Cesarz* (1978) oraz *Heban* (1998). Ponadto, zdjęcia z afrykańskich reportaży Kapuścińskiego nie tylko zostały zebrane i opublikowane w 2000 roku w albumie pt. *Z Afryki* (oraz zdjęcia z wydanej niedawno książeczki dla dzieci – i nie tylko – pt. *26 bajek z Afryki*¹⁰), lecz także wystawiane na licznych wystawach zarówno w Polsce, jak i za granicą¹¹.

3. Pasolini w Afryce

„Afrykańskie marzenie” Pasoliniego również pojawia się w późnych latach pięćdziesiątych, o czym świadczą wiersze: *Alla Francia* [Do Francji] i *Frammento alla morte* [Fragment do śmierci]. Trwa ono nadal około 1960 roku a i po do połowę lat siedemdziesiątych, czego wynikiem jest film *Il fiore delle Mille e una notte* [Kwiat tysiąca i jednej nocy] z 1974 roku oraz niektóre ówczesne utwory¹².

W lutym 1961 roku odwiedza po raz pierwszy kraj Afryki Subsaharyjskiej – Kenię. W tym samym roku pisze przedmowę pt. *La Resistenza negra* [Murzyński ruch oporu] do antologii pt. *Letteratura negra* [Literatura murzyńska], pod redakcją Maria De Andrade i Léonarda Sainville¹³.

W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych spojrzenie Pasoliniego na Afrykę przewijało się w licznych wierszach (*La Guinea* [Gwinea], *Nuova poesia in forma di rosa* [Nowa poezja w kształcie róży], itd.), artykułach i zapiskach z podróży (*La grazia degli Eritrei* [Łaska Erytrejczyków], *Post-scriptum a “La grazia degli Eritrei”* [Postscriptum do „Łaski Erytrejczyków”], *Le mie Mille e una notte* [Moje baśnie z tysiąca i jednej nocy], itd.), jednym scenariuszu (*Il padre selvaggio* [Dziki ojciec]), dwóch filmach (*Appunti per un’Orestiade africana* [Notatki do Orestei afrykańskiej], *Il fiore delle Mille e una notte* [Kwiat tysiąca i jednej nocy]), projektach, które pozostały niepublikowane (*Appunti per un poema sul Terzo mondo* [Zapiski do poematu o Trzecim Świecie]). Są jeszcze artykuły o Afryce postkolonialnej, jak na przykład *Nell’Africa nera resta un vuoto fra i millenni* [W czarnej Afryce pozostaje pustka między tysiącletniami, 1970].

¹⁰ *26 bajek z Afryki*, pod redakcją J. Wojciechowskiej, Biblioteka GW/Green Gallery, Warszawa 2007.

¹¹ Zob. BEATA NOWACKA, ZYGMUNT ZIĄTEK, dz. cyt., s. 264.

¹² Zob. GIOVANNA TRENTO, dz. cyt., s. 17.

¹³ PIER PAOLO PASOLINI, *La Resistenza negra*, w: *Letteratura negra*, t. 1-2, red. M. De Andrade, L. Sainville, Editori Riuniti, Roma 1961, ss. XV-XXIV.

4. *Przedkolonia, kolonia i postkolonia*

W Afryce lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte przynoszą ruchy narodowo-wyzwoleńcze – upada kolonializm, idea wyzwolenia wędruje przez cały kontynent, szlakiem rewolucji. Ta eksplozja wolności wyzwala się aż w siedemnastu państwach.

Gdy duch rewolucji opuścił Afrykę, Kapuściński ocenia ten okres jako chaotyczny, jako znak końca historycznej epoki i początek innej, jeszcze niezna-nej, epoki, oraz jako „historyczną pustkę”. Pasolini również, zastanawiając się nad Afryką postkolonialną, rozważa, czy Afrykańczyk znajduje się w tym, co włoski reżyser nazywa „stanem pustki”. W 1970 roku, pojawia się artykuł pt. *L’Africa nera resta un vuoto fra i millenni*, w którym Pasolini pisze, że ludzkie życie w postkolonialnej Afryce znajduje się w nowej przestrzeni stworzonej pomiędzy „prehistorią” a „nowoczesnym światem”¹⁴. Píše Pasolini:

W życiu codziennym, w „istnieniu” Afrykańczyków jest jakaś pustka (więc także psy- chologiczna), która widocznie w nich się otworzyła z powodu „duchowej katastrofy” prehistorycznego człowieka, który brutalnie styka się z nowoczesnym światem; w nim jest wewnętrzny upadek starych modeli życia, które właśnie pozostaje stanem pustki, który przypomina rodzaj oszołomienia lub ośpienia, a także senności¹⁵.

Wejście Afryki w „nową epokę neokapitalistyczną” jest bardzo szybkim „zjawiskiem historycznym”, a Afrykańczycy nagle znaleźli się, trochę „oszołomieni”, w szczelinie, będącej pustką, spowodowaną przez zmiany¹⁶. Należy do- dać, że Pasolini – zdaniem włoskiej badaczki Giovanny Trento – „widzi w neo-kapitalizmie i w jego neokolonialistycznym aspekcie główne czynniki zmian zachodzących w Afryce Subsaharyjskiej”¹⁷.

Dalej Trento twierdzi, że opinia wyrażona przez Pasoliniego w tym samym artykule na temat zmian, które zaszły w Afryce w XX wieku, jest dość różno-rodna. Chwali przede wszystkim pozytywny obraz „rolnika” w większości „afrykańskich plemion”¹⁸: „Należy zwrócić uwagę, iż większość afrykańskich plemion o charakterze rolniczym i rzemieślniczym ma tradycyjne poczucie wspólnej własności. Tereny uprawne należą jednocześnie do wielu wiosek, a za-

¹⁴ GIOVANNA TRENTO, dz. cyt., s. 231.

¹⁵ PIER PAOLO PASOLINI, *Nell’Africa nera resta un vuoto fra i millenni*, in IDEM, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Arnoldo Mondadori, Milano 1999, s. 207.

¹⁶ GIOVANNA TRENTO, dz. cyt., s. 232.

¹⁷ *Tamże*.

¹⁸ *Tamże*.

rzządzanie nimi jest dziwnie podobne do budowy społeczeństwa komunistycznego¹⁹. Kapuściński również wspomina:

Dar es-Salaam było wówczas przepełnione rewolucjonistami z całej Afryki. Łaziliśmy razem, kto miał forszę, to stawał. Czasem ja, czasem mnie. [...] W niektórych krajach Afryki, kiedy przyjeżdżam, nie jestem żaden Ryszard Kapuściński, korespondent z Polski, tylko po prostu Ricardo. [...] Załatwiają mi mnóstwo spraw i mówią mnóstwo rzeczy. Nie jako dziennikarzowi. Jako kumpłowi z młodości, kiedy w biedzie dzieliliśmy się nawet jedzeniem²⁰.

Giovanna Trento zauważa, że tylko idea „dobrobytu”, która została nałożona w Afryce przez białych, jeszcze przed politycznym podporządkowaniem, ekonomicznym wyzyskiem, może zniszczyć skłonność do wspólnoty Afryki i chłopów²¹. Jednak Pasolini zauważa, że ten demitologizacyjny proces wiecznej mentalności plemienia nie jest tylko biernym skutkiem nałożenia powstałego na Zachodzie cudu dobrobytu, lecz także życzeniem samych Afrykańczyków²². Według włoskiego poety, jeżeli mieszkańcy Afryki zbliżają się do nowoczesności i akceptują socjalizm, to robią na swój sposób, czyli mieszając maoizm z kapitalizmem:

Ale przecież chodzi o „socjalizm” bardzo specyficzny: w Dar es-Salaam można zobaczyć portrety Mao w gablocie, w której są wystawiane amerykańskie lodówki; [...] W zeszłym roku w Dar es-Salaamie, gdy podczas mojego pobytu, był tylko jeden protest studentów: zaprotestowali przeciwko minispółdzielcom; także w Tanzanii banki zostały znacjonalizowane, ale grupą przegraną okazała się wyłącznie burżuazja hinduska²³.

To niejednorodne widzenie Afryki opisane przez Pasoliniego w 1970 roku jest też zasygnalizowane przez Kapuścińskiego, który na przykład, mówiąc o prezydencie Ghany Kwame Nkrumahu, pisze, że w czasie oficjalnych wystąpień ubrany był w taki sam mundur jak Mao, trzymający w ręku najnowszy numer czasopisma «African Communist»²⁴.

¹⁹ PIER PAOLO PASOLINI, *Nell’Africa nera*, cyt., s. 207.

²⁰ WOJCIECH GIEŁŻYŃSKI, *Czterokrotnie rozstrzelany*, [w:] «Ekspres Reporterów», 6, 1978, s. 27.

²¹ GIOVANNA TRENTO, dz. cyt., s. 232.

²² *Tamże*.

²³ PIER PAOLO PASOLINI, *Nell’Africa nera*, cyt., s. 207.

²⁴ BEATA NOWACKA, ZYGMUNT ZIĄTEK, dz. cyt., s. 95.

5. *Mit Afryki*

Afrykańskie ruchy narodowyzwoleńcze były powodem, dla którego w tamtym przełomowym czasie wszyscy interesowali się Afryką, nie tylko ze względu na znajdujące się tam surowce naturalne i energetyczne oraz na bieżące wydarzenia polityczno-społeczne, lecz również dlatego, że dla Europy Czarny Ląd był i jest ciągle wielką tajemnicą.

W wyobraźni Europejczyków, Afryka była i nadal pozostaje dziką, tajemniczą, pierwotną przestrzenią, w której magia styka się z mitem²⁵. Tam nie oddziela się sfery *sacrum* i *profanum*. Jak twierdzi sam Kapuściński w *Hebanie*: „Każdy więc dom, każde gospodarstwo ma dwa wymiary: ten widoczny, namacalny, i ten ukryty, tajemniczy, święty [...]”²⁶.

Afryka „mityczna” i „sakralna”, cenna i realna alternatywa dla „dekadencjonalnej cywilizacji mieszczańskiej”, która przyciągnęła i zafascynowała Kapuścińskiego i Pasoliniego, otworzyła pisarzom okno na świat, okazała się nieśmiałym odbiciem tej rzeczywistości zupełnie różnej od romantycznej idei, która przekonała ich do wyjazdu. Na Czarnym Lądzie, jak również w Afryce przeniesionej na karty reportażu, „odnaleźć można metaforę naszego świata, jawiącego się jako chaos”²⁷. Ewa Chylak-Wińska pisze o tym:

[Afryka] ma pozwolić współczesnemu człowiekowi narodzić się na nowo w chaosie, wprowadzić ład i harmonię w otaczającą go rzeczywistość, ale przede wszystkim odnaleźć zagubione wartości. Dzięki afrykańskiemu mitowi człowiek ma dotrzeć do najgłębszych pokładów swego człowieczeństwa, zagadanych, zatartych, zatechniczowanych i odkryć najprostszą prawdę, że oto wszyscy, wszędzie i zawsze tworzymy wielką, ludzką rodzinę²⁸.

Według Chylak-Wińskiej, „Afryka w micie Kapuścińskiego jawi się jako kosmos, ocean i uniwersum”²⁹, ale jednocześnie tam polski reportażysta „odnajduje raj utracony, który przeciwstawia piekłu afrykańskiej polityki, apartheidu, krzywd i cierpienia”³⁰.

Dla Pasoliniego Afryka stanowi jedyną realną alternatywę dla mitycznego i archaicznego wiejskiego świata stopniowo znikającego we Włoszech. Bieda, nę-

²⁵ EWA CHYLAK-WIŃSKA, dz. cyt., s. 179.

²⁶ RYSZARD KAPUŚCIŃSKI, *Heban*, Agora, Warszawa 2008, s. 170.

²⁷ EWA CHYLAK-WIŃSKA, dz. cyt., s. 180.

²⁸ *Tamże*, s. 181.

²⁹ *Tamże*.

³⁰ *Tamże*, s. 180.

dza oraz szlachetność afrykańskich tradycji podobne są do archaiczności krajobrazu padańskiej doliny, a to budzi w nim głód poznania Trzeciego Świata³¹. Owe nieustające podróże do Afryki „stanowią ucieczkę z Włoch coraz bardziej nie do rozpoznania, i odpowiedź na niekończący się niepokój poznawczy, na rozpaczliwą witalność”³².

Liczne były czynniki, które przyczyniły się do tego poczucia *misterium*. Szczególnie Czarna Afryka, terytorium przez długi czas bardzo trudne do penetracji, z powodu jej charakterystycznej konfiguracji fizyczno-geograficznej, wydaje się owiana grubą warstwą tajemniczych i dalekich zwyczajów i obyczajów, które są spektakularne i zarazem skomplikowane.

Afryka to jeden z najbardziej zróżnicowanych pod względem kulturowym i etnicznym kontynent świata. Różne oblicza Trzeciego Świata (od zdominowanej przez Islam, położonej u wybrzeży Morza Śródziemnego północnej części, przez Saharę i Czarną Afrykę, aż po krajobrazy Republiki Południowej Afryki i sąsiednie kraje), od czasów starożytnych, z wielu względów, stanowiły nierozwiązaną dotychczas zagadkę dla Europejczyków – „tak jak Sfinks mieszkający we wnętrzu tej ziemi, który przedstawia białemu człowiekowi własną podwójną naturę – zwierzęcą i ludzką”³³.

Europocentryczna stereotypizacja Czarnego Lądu nie wykracza poza poziom uproszczeń i klasyfikowania, wkładając wszystko co afrykańskie do jednego worka. W przeciwieństwie do tego poglądu Kapuściński i Pasolini są świadomi, że Afryka jest skomplikowaną i zawiłą mozaiką społeczeństw, kultur, religii, wierzeń i obyczajów. Termin „Afryka” ma zatem wymiar bardziej geograficzny niż kulturowy. Reporter w *Hebanie* to wyjaśnia: „Dlatego wielcy antropolodzy nigdy nie mówili ‘kultura afrykańska’ czy ‘religia afrykańska’, wiedząc, że nic takiego nie istnieje, że istotą Afryki jest jej nieskończona różnorodność”³⁴.

Sam Kapuściński w rozmowie z włoskim dziennikarzem Andream Semplicim odpowiada na pytanie jaka wówczas, podczas jego pierwszej wyprawy do Ghany, była Afryka, podkreślając, że: „Tak jak wtedy, tak i teraz nie ma jednej Afryki. Nie można o tym zapominać. Afryk jest wiele, cztery co najmniej: Afryka

³¹ MASSIMO FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini: mito e cinema*, La Nuova Italia, Firenze 1996, s. 234.

³² Zob. GAIA DE PASCALE, *Scrittori in viaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 2001, s. 104.

³³ *Tamże*, s. 105.

³⁴ RYSZARD KAPUŚCIŃSKI, *Heban*, cyt., s. 32.

Północna, ogromny pas rozciągający się od wybrzeża Morza Śródziemnego do Sahary, Afryka Zachodnia, Afryka Wschodnia i Południowa. Każdy z tych regionów jest zupełnie inny”³⁵. I dalej, mówiąc o Afryce Południowej, podkreśla, iż „Kraj jest ogromny, o trudnej do opisanego plątaninie etnicznej – biali, czarni, mulaci, Azjaci. Ogromna różnorodność społeczna”³⁶.

Świadom tego był również Pasolini, który poprzez stylistyczny wybór „samokrytycznej” techniki kręcenia filmów, która polega na wywiadzie z samym sobą, ale poprzez fikcyjnych bohaterów – *alter ego* autora wywiadu, oraz zastosowanie meta-filmowych chwytów, zmierzając w ten sposób – jak twierdzi włoski badacz Luca Caminati – w kierunku antropologii wizualnej³⁷, w drugiej części swojego filmu dokumentalnego pt. *Notatki do Orestei afrykańskiej*, nakręconego między 1968 a 1969 rokiem we Włoszech, Ugandzie i Tanzanii, spotyka się z grupą Afrykańczyków, studentów Uniwersytetu „La Sapienza” w Rzymie, którym zadaje pytanie o analogie między barbarzyńską Grecją Orestesa a współczesną Afryką. Według studentów błąd włoskiego reżysera tkwi w tym, że on widzi Afrykę jako kontynent jednolity, a zatem niezróżnicowany, zaś łąd ten jest wielokulturowym, wielojęzycznym, wielocywilizacyjnym, wieloreligijnym i wielorodowym zlepkiem.

Wobec tej afrykańskiej różnorodności Kapuściński sięga pamięcią do rodzinnego Pińska, zapamiętanego przez niego jako wielonarodowe miasto, w którym żyli Żydzi, Polacy, Tatarzy, Ormianie. Co więcej, reportażysta, mówiąc o Polesiu i jego „dziwnej społeczności”, która już nie istnieje, przyznawał w *Autoportrecie reportera* (2003), iż to „była taka przedwojenna Afryka Polski”³⁸. Właśnie w tym miejscu wchłaniał on klimat wielokulturowości, który odnajduje również na Czarnym Łądzie.

Dla Pasoliniego rdzenni mieszkańcy Afryki, podobnie jak rzymskie lub neapolitańskie peryferie, stanowią włoski wiejski i dialektały świat, który twórca bardzo pokochał w młodości³⁹. U Pasoliniego wizja Trzeciego Świata jest nacechowana charakterystyczną dlań utopią: ślady tego spojrzenia na Afrykę spoty-

³⁵ *Opisywanie kontynentu. Historia, która się staje*, [w:] RYSZARD KAPUŚCIŃSKI, *To nie jest zawód*, cyt., s. 175.

³⁶ *Tamże*, s. 195.

³⁷ LUCA CAMINATI, *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo*, Mondadori, Milano 2007, s. 67.

³⁸ RYSZARD KAPUŚCIŃSKI, *Autoportret reportera*, Znak, Kraków 2007, s. 56.

³⁹ GIOVANNA TRENTO, dz. cyt., s. 14.

kamy w licznych pismach, esejach, wierszach, scenariuszach filmowych i teatralnych, które świadczą o jego nieustającym zainteresowaniu tą tematyką, z których jednak trudno wyodrębnić całościowe opracowanie, pozbawione sprzeczności.

Jego rozważania sformułowane w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, inspirowane licznymi podróżami do Azji, Afryki, krajów arabskich, z których wiele było poprzedzonych lub odbywało się równocześnie w trakcie pracy nad filmami, zawiera pewne intuicje i spostrzeżenia odnoszące się do czasów współczesnych. Charakteryzowały się one roszczeniowymi, mocarstwowymi, postawami w polityce zagranicznej niektórych krajów kapitalistycznego Zachodu, przeświadczonych, iż może „eksportować” idee wolności, równości i demokracji.

Niektóre rozważania Pasoliniego są zawarte w utworach poświęconych Afryce, z lat 1965-1966, takich jak: adaptacja filmowa wyżej wymienionej starożytniej tragedii Ajschylosa – *Notatki do Orestei afrykańskiej*, początkowo pomyślanej jako część większego projektu pt. *Zapiski do poematu o Trzecim Świecie*, którego Pasolini nigdy nie ukończył. Akcję planował umieścić w Afryce postkolonialnej. Wciąż wierny marksistowskiej filozofii, uważał, że w afrykańskich krajach walczących o niepodległość rodzi się nowy ład, porównywalny do tego, który opisał w swoim dziele Ajschylos.

6. *Anarchia płynąca z władzy: Cesarz versus Salò*

Książka Kapuścińskiego poświęcona rewolucji etiopskiej, *Cesarz*, została uznana przez krytykę za parabolę o mechanizmach autorytarnej, skorumpowanej, groteskowej władzy⁴⁰. W szczególności, autor naświetla relacje między władcą a sługą, które regulują życie na dworze, opisując etiopską rzeczywistość opartą na systemie zbudowanym na oskarżeniu, strachu, grozie, przymusie, rozdzielaniu i cofaniu przywilejów⁴¹.

To był również wątek rozważań Pasoliniego, który opisuje te same mechanizmy władzy w swoim ostatnim filmie zatytułowanym *Salò, o le 120 giornate di Sodoma* [*Salò, czyli 120 dni Sodomy*], zrealizowanym w 1975 roku⁴². Wybierając

⁴⁰ Kapuściński przedstawia despotyczną władzę w jej fazie rozpadu, mianowicie – jak zauważają Nowacka i Ziątek – „kiedy w zawartym systemie despotycznym pojawiają się nagle pęknięcia – pierwsze sygnały humanitaryzmu, sporadyczne sytuacje, w których władza stara się pokazać z lepszej strony, kiedy próbuje zluźnić rygor” (BEATA NOWACKA, ZYGMUNT ZIĄTEK, dz. cyt., s. 194).

⁴¹ *Tamże*.

⁴² Warto dodać, że ta sama seksualna obsesja oraz atmosfera i sceny inspirowane *Boską Komedią*

na miejsce akcji swojego filmu Włoską Republikę Socjalną, tzw. Republikę Salò⁴³, włoski reżyser chce nie tyle pokazać republikański faszyzm, ile dać metaforę destrukcyjnej i homologującej dzisiejszej władzy konsumpcjonizmu.

Film Pasoliniego przede wszystkim jest krytyką systemów wpływających na indywidualną i zbiorową wolność oraz zasad i przyczyn regulujących potrzebę hierarchii władzy co do projektowania i utrzymania organów przymusowej kontroli jako narzędzie ujarznienia społeczeństwa⁴⁴. Należy tutaj wspomnieć, iż *Cesarz* Kapuścińskiego od razu został okrzyknięty przejrzystą aluzją do ówczesnego reżimu w Polsce. W istocie autor zrobił znacznie więcej: dał uniwersalną alegorię absolutnych, autorytarnych rządów. A włoski poeta w *Salò* chce pokazać zło władzy, które wiąże się przede wszystkim ze zboczeniem seksualnym.

Włoski badacz Armando Maggi podkreśla w swojej książce *The Resurrection of the Body: Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade* fakt, że w filmie Pasoliniego seks jest ukazywany tylko jako narzędzie dominacji i poniżenia⁴⁵. Łącząc marksistowską analizę z intuicją markiza De Sade'a o realizacji władzy poprzez seksualną kontrolę, Pasolini pokazuje zatem korelację między panowaniem klasowym a nadużyciem seksualnym. W procesie masowego uprzemysłowienia włoskiego społeczeństwa Pasolini postrzega epokową zmianę, przejawiającą się w zrewolucjonizowaniu samego pojęcia seksu, które dotychczas było rozrywką niższych warstw społecznych. Natomiast w latach siedemdziesiątych przekształciło się ono w brzydotę i nałożony przez niewidzialną władzę masowy obowiązek, do którego wszyscy się dostosowują.

Dante go są widoczne również w ostatniej niedokończonej powieści Pasoliniego, *Petrolio* [Ropa naftowa], wydanej pośmiertnie w 1992 roku przez włoskie Wydawnictwo Einaudi.

⁴³ Nazwa pochodzi od siedziby faszystowskiego rządu włoskiego – satelickie wobec Niemiec państwo powołane do istnienia w latach 1943-1945.

⁴⁴ Aby zrozumieć głęboki sens tego utworu Pasoliniego jako krytyka systemów ograniczających indywidualną i społeczną wolność w czasie reżimów totalitarnych, włoska badaczka Erminia Passannanti, w swojej interesującej i ważnej książce *Il corpo & il potere: Salò o le 120 Giornate di Sodoma di Pier Paolo Pasolini*, przywołuje różne teorie na ten temat, m.in. te wyrażone przez Michela Foucaulta w eseju *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia* (tłum. T. Komendant, Fundacja Aletheia, Warszawa 1998). Co więcej, warto tu wspomnieć, że Foucault, podczas rozmowy z Gérardem Dupontem w 1976 roku, wyraził niezbyt entuzjastyczną opinię na temat filmu Pasoliniego, ponieważ ów związek między nazi-faszyzmem a sadyzmem filozof uznawał za historyczny błąd. Uwierzył zaś w to, że nazizm nie został wymyślony przez wybitnych erotomanów XX wieku, ale przez najbardziej złowrogie, nudne, głupie drobnomieszczaństwo (zob. MICHEL FOUCAULT, *Sade, sergent du sexe* (wywiad z G. Dupontem), [w:] «Cinématographe», 16, 1975-1976, ss. 3-5; wspomina też o tym GIOVANNA TRENTO, dz. cyt., ss. 141-142).

⁴⁵ ARMANDO MAGGI, *The Resurrection of the Body: Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*, University of Chicago Press, Chicago-London 2009.

Według Pasoliniego, w każdej władzy jest coś brutalnego, co prowadzi do posiadania ciał, potraktowanych jako (w tym konkretnym przypadku – seksualne) obiekty do skonsumowania. Nazi-faszystowskie zbrodnie podczas Republiki Salò są najbardziej przekonującym przykładem historycznym, ale i dziś istnieją dowody na zbrodnię, jaką jest masowy konsumpcjonizm. Prawdziwymi anarchistami są zawsze posiadający władzę, jak to pokazywano w sekwencji filmu lub w książce Kapuścińskiego.

W tym ostatnim przypadku władca, samozwańczy „*negus negesti*” (czyli król królów), traci zupełnie „kontakt ze swoim narodem, żyje w sztucznej, odrealnionej rzeczywistości, sycąc się mitem postępu i przekonaniem o swej boskiej nieomyślności”⁴⁶. Władza w sposób arbitralny, unikając zdrowego rozsądku manipuluje ciałami poprzez manipulowanie sumieniami, unicestwia indywidualną osobowość, zaszczepia nowe fałszywe i alienujące „wartości” – konsumpcjonizmu. W swoich *Lapidariach* Kapuściński stwierdza również, że zastąpiła ona *sacrum* i stała się główną religią. Ponadto ostrzega przed mass mediami, które stały się „głośnikiem” konsumpcyjnej władzy⁴⁷.

W tym postmodernistycznym telewizyjnym i neokapitalistycznym przepływie informacji zawarte są także seks i sdomasochizm libertyna de Sade’a (i jego utworu *120 dni Sodomy, czyli szkoła libertynizmu*, 1785), transponowane na epokę faszystowską, które stają się doskonałą metaforą tego, co władza może zrobić – według marksistowskich teorii – eksploatując poddane, zredukowane do towaru, zreifikowane jednostki. Tak jak dzieje się w kraju cesarza Hajle Sellasjego I, który – jak piszą autorzy wyżej wspomnianej biografii Kapuścińskiego – „tępi wszelkie przejawy wolnej myśli, prześladowuje swych obywateli, nie waha się posłużyć sztucznie wywołanym głodem jako mechanizmem utrzymującym stabilizację w państwie”⁴⁸. W książce Kapuścińskiego królestwo Sellasjego nie odnosi się tylko do amoralnej i skorumpowanej gierkowszczyzny, lecz przypomina także epokę saską, która jest utożsamiana z totalną demoralizacją, wstecznością oraz powszechną miernością⁴⁹. Podobnie Pasolini zamierza nakręcić swój własny film,

⁴⁶ BEATA NOWACKA, ZYGMUNT ZIĄTEK, dz. cyt., s. 194.

⁴⁷ *Tamże*, s. 318.

⁴⁸ *Tamże*, s. 194. Tutaj warto wspomnieć o wymownych opisach dworzanina czyszczącego zabrudzone psim moczem buty dygnitarzy lub służącego, który zajmował się dobieraniem specjalnych poduszek dla cesarza, czy też żebraków siedzących w krzakach pod oknami pałacowej kuchni i zjadających odpadki ryb oraz ochłapy, które wyrzucano im z okien, itp.

⁴⁹ Zob. BEATA NOWACKA, ZYGMUNT ZIĄTEK, dz. cyt., ss. 195-196.

którego akcja toczy się podczas okresu historycznego, w którym czuł on wyraźnie to, co się działo wokół niego – upadek całego kraju i zbrodnie władzy „siekającej” ludzkie sumienia (tj. gwałt, korupcja, upadek wartości, nałożenie mitu konsumpcyjnego spełnienia, społeczna i kulturowa homologacja).

Cesarz ujawnia i demaskuje naturę władzy od wewnątrz tego chorego systemu, czyli z punktu widzenia społeczności dworaków, która się składa głównie z przeciętnych ludzi ze zniekształconą moralnością, zdehumanizowanych i świadomie samodegradujących się⁵⁰.

Widzimy to samo w *Salò*, gdzie ofiary mogą uciec lub buntować się przeciwko oprawcom, ich groteskowym obrzędom, ale nic nie robią, pozostają w „towarzystwie” horroru – sankcjonując go w ten sposób. Wręcz przeciwnie, więźniowie powodują śmierć swoich towarzyszy, jak na przykład w *W kręgu krwi* – gdy każda z ofiar obwinia innych, by ratować siebie⁵¹. W tej alienującej rzeczywistości brakuje solidarności, zdolności odczuwania bólu innych, empatii, wzajemnego wsparcia. Każda próba buntu jest zatem postrzegana jako nieskuteczna i beznadziejna indywidualna ucieczka od rzeczywistości.

Istotną cechą tej odczłowieczonej ludzkości jest anonimowość: bohaterowie (dworzanie) stają się inicjałami (F., L.C., Y.M., T.K-B, A.M-M., G.S-D, T.L., Z.T., M., I.B., W.A-N., E., itd.). Będąc ukryci za anonimową maską, stają się siłą napędową biurokratycznej maszyny oraz uosobieniem duszy „labiryntu biurokracji otaczającego władcy”⁵². To samo się dzieje w filmie Pasoliniego, w którym chłopcy i dziewczęta wybrani przez władzę nie mają imion, ale są tylko określani jako „Ofiary”. To zwiększa ich reifikację – proste obiekty lub towary konsumpcji i przyjemności przeznaczone dla władcy: „Jesteście słabymi istotami zgromadzonymi tu i przeznaczonymi dla naszej przyjemności. Nie spodziewajcie się tu znaleźć wolności gwarantowanej w świecie zewnętrznym. Jesteście poza zasięgiem jakiegokolwiek ‘legalności’”.

Dlatego dla obu autorów zarówno Etiopia Sellasjego, jak i Republika Salò

⁵⁰ *Tamże*, ss. 194-195.

⁵¹ Ten mechanizm sprawowania władzy jest bardzo precyzyjnie wyjaśniony przez Kapuścińskiego w *Cesarzu*, który używa jako motto cytaty z książki Adolfa Remane, autora książki pt. *Swoiste drogi kręgowców*, „społeczności” kur, działającej idealnie w zakresie hierarchicznego zarządzania: „jednoszeregow[ej] listy rang, na początku której stoi nadkura dziobiąca wszystkie inne, z kolei te, które są w środku listy, dziobią niższe rangą, respektują zaś wyżej postawione” (RYSZARD KAPUŚCIŃSKI, *Cesarz*, cyt., s. 11).

⁵² BEATA NOWACKA, ZYGMUNT ZIĄTEK, dz. cyt., s. 250.

stają się symbolem zła absolutnego i jego absurdalnych i groteskowych mechanizmów.

W szczególności, w przypadku *Cesarza* Werner Paul w «Der Spiegel» pisze:

Król królów nie jest książką z kluczem o Polsce, również podtytuł „przypowieść o władzy” jest dodatkiem wydawnictwa niemieckiego. Polskie jest w tej książce wycucie absurdalności ludzkiego działania i gry władzy z jednostką. Jednak przyklejanie się do władzy, odczłowieczenie władców i skłonność władzy do przeistaczania się z instrumentu w podmiot jest powszechne. [...] To, co Kapuściński nam pokazuje, to autokratyczna władza jako taka, mechanizmy władzy w formie czystej, której ważne elementy można zauważyć również w systemie demokratycznym [...] cesarsko-etiopski wzorzec sprawowania władzy był anachroniczny i dlatego przejrzysty. Ale władza autokratyczna jest anarchiczna, nawet gdy przywdzieje szatę nowoczesnej techniki⁵³.

Sam Kapuściński twierdzi w jednym z wywiadów:

Napisałem książkę przeciwko pewnemu modelowi władzy, polemiczną, i tak została ona odczytana. Opowiedziałem się przeciwko władzy absolutystycznej, skorumpowanej, deprawującej, nieudolnej. Interesowały mnie mechanizmy władzy, zaś realia etiopskie posłużyły jako parawan. Dziś Cesarz wychodzi w wielu językach i każdy czytelnik odbierze to, co jest uniwersalne, lub to, co występuje w jego kraju⁵⁴.

Warto tu dodać, że w *Cesarzu* Kapuściński pokazuje rodzaj „makabry z tragikomedii”⁵⁵, rodzaj teatru władzy oglądanego za kulisami, za maską, rodzaj okrutnej egzotycznej baśni, ale ten archaiczny, absurdalny i trochę śmieszny świat, któremu przeciwstawia się tragiczna i monumentalna twarz władzy opisana w całej jej przemocy, jej okrucieństwie w *Szachinszachu* (1982)⁵⁶. Jak zauważają autorzy biografii polskiego reportażysty, Nowacka i Ziątek, „*Cesarz* i *Szachinszach* są po prostu komplementarnym, doskonale zrymowanym wykładem na temat istoty władzy. Są również najwybitniejszymi osiągnięciami polskiego reportażu, a przy tym – niekwestionowanymi arcydziełami współczesnej literatury polskiej”⁵⁷.

⁵³ *Tamże*, s. 245. WERNER PAUL, *Der Herrscher Hat steife Knie*, «Der Spiegel», 36, 1984, ss. 199-201; niemiecki oryginał można znaleźć na stronie internetowej, <<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13510379.html>>.

⁵⁴ EDYTA BANASZKIEWICZ, *Zaangażować najlepszych. Rozmowa z Ryszardem Kapuścińskim*, «Radio i Telewizja», 52, 1980, ss. 1-2.

⁵⁵ JERZY SURDYKOWSKI, *Zawód: Kasandra*, «Zdanie», 5, 1982, s. 56.

⁵⁶ Zob. BEATA NOWACKA, ZYGMUNT ZIĄTEK, dz. cyt., s. 222.

⁵⁷ *Tamże*.

7. *Poetyka Innego*

Działalność i biografia Kapuścińskiego i Pasoliniego krążą głównie wokół istotnego tematu – Innego. Według niektórych badaczy i literatów, wyobraźni „zachodniego człowieka” XIX i XX wieku Inny jest przede wszystkim Afrykańczykiem, „Murzynem”, dzikusiem, członkiem plemienia, tym, w którego doskonale wciela się istota różnorodności, z tego powodu marginalizowana przez społeczeństwo⁵⁸.

Rzeczywiście w życiu Kapuścińskiego dużą rolę odgrywał Inny, Obcy. Relatywistycznemu spojrzeniu na Innego oraz filozofii dialogu i spotkania z nim Kapuściński poświęcił cykl wykładów wygłoszonych w Instytucie Nauk o Człowieku w Wiedniu, na Uniwersytecie Jagiellońskim z okazji przyznania tytułu doktora *honoris causa*, w Wyższej Szkole Europejskiej im. ks. Józefa Tischnera oraz podczas Międzynarodowego Sympozjum Pisarzy w Grazu.

W tym cyklu wykładów, które w 2006 roku opublikowane zostały w zbiorze pt. *Ten Inny*, autor zastanawia się, kim był Inny w początkach kultury, a kim jest we współczesnym wielokulturowym świecie. Dla autora *Hebanu* – jak również dla Pasoliniego – słowo kluczowe „Inny” stało się synonimem człowieka pozaeuropejskiego.

Inspiracją dla Kapuścińskiego są oczywiście jego niezliczone reporterskie podróże, ale także współczesna myśl filozoficzna, zwłaszcza koncepcje Innego stworzone przez Emmanuela Lévinasa i ks. Józefa Tischnera.

Autor *Hebanu* przywołuje filozofię spotkania Lévinasa, którą relacjonuje w *Lapidariach*, gdzie z przekonaniem pisze: „Lévinas domaga się, abyśmy dostrzegli jego obecność, poczuli się za niego odpowiedzialni. W spotkaniu z drugim człowiekiem jest zawarte etyczne wyzwanie. Wiąż człowieka z Bogiem realizuje się nie poprzez kosmos, lecz poprzez Innego człowieka”⁵⁹. Również w książce *Ten Inny* pisze o tej filozofii, że „wyodrębnia jednostkę, indywidualizuje ją, wskazuje, że oprócz mnie jest jeszcze ktoś Inny, z którym – jeśli nie zdobędę się na wysiłek uwagi i nie okażę pragnienia spotkania – będziemy mijać się obojętni, zimni, nieczuli, bez *wyrazu* i duszy. [...] Akceptujemy Innego, choć jest różny, i że właśnie różność, inność jest bogactwem i wartością, jest dobrem”⁶⁰.

⁵⁸ GIOVANNA TRENTO, dz. cyt., s. 13.

⁵⁹ RYSZARD KAPUŚCIŃSKI, *Lapidaria I-III*, red. B. Dudko, M. Szczygieł, Agora, Warszawa 2008, s. 342.

⁶⁰ IDEM, *Ten Inny*, Znak, Kraków 2006, ss. 28-29.

Należy również zauważyć, że ważną rolę w jego koncepcji Innego odegrał dorobek etnograficzny Bronisława Malinowskiego. Wybitny antropolog w monografii *Argonauci Zachodniego Pacyfiku* określił, że celem badań antropologicznych jest ujawnienie swoistych cech życia danej społeczności, które przejawiają się w kulturze rozumianej jako funkcjonalnie zintegrowany system pełniący instrumentalne role względem imperatywów życia w określonym społecznym i fizycznym środowisku. Innymi słowy, aby pojąć światopogląd danego społeczeństwa, należy żyć w tym społeczeństwie i uczestniczyć w jego codziennym życiu. W Afryce reporter, dość często ryzykuje własne życie, aby poznać innych, obcych, dalekich, aby podejrzeć ich życie i zwyczaje. Autor identyfikuje się z Afrykańczykami i ich obyczajami.

Podobną postawę spotykamy też w *Notatkach do Orestei afrykańskiej* Pasoliniego, gdzie reżyser dąży do bezpośredniego udziału w miejscu nakręcania filmu; to świadczy o chęci bycia jak najbliżej spotkania z Innym. W twórczości Pasoliniego możemy zauważyć charakter „zasadniczo ludowy” Innego, ponieważ reżyser koncentruje się raczej na ciałach i miejscach, ludzkich codziennych zajęciach⁶¹.

Należy wyjaśnić, że Inny Pasoliniego jest lustrzanym odbiciem obrazu siebie i sprzecznego związku pomiędzy sobą a innymi. Lustrzane odbicie może być jednocześnie metaforą zwierciadła, w którym Europejczyk dostrzega siebie samego⁶².

Od czasu pierwszej wyprawy do Afryki Kapuściński i Pasolini w rzeczywistości odbierają wiele nowych bodźców, co pozwala im myśleć o nowych utworach dających nowe spojrzenie na Afrykę. Podobnie jak Kapuściński, który stworzył hybrydowy gatunek reportażu (choć możemy go nazwać też reportażem literackim), film dokumentalny Pasoliniego, dążący do zrozumienia Innego – tj. nie białego człowieka – a jednocześnie do kontynuacji eksperymentów kina awangardowego, ma podwójną naturę: etnograficzną i twórczą⁶³.

8. Podsumowanie

W prezentowanej publikacji zakładaliśmy, że nie wyczerpiemy całego tematu, który powinien być przedmiotem dalszych badań, ale w ramach, na jakie

⁶¹ PIER PAOLO PASOLINI, *Per il Cinema*, a cura di W. Siti, F. Zabagli; con due scritti di B. Bertolucci, M. Martone e un saggio introduttivo di S. Cerami; cronologia a cura di N. Naldini, Arnoldo Mondadori, Milano 2001, t. 2, s. 1180.

⁶² GIOVANNA TRENTO, dz. cyt., s. 13.

⁶³ PIER PAOLO PASOLINI, *Per il Cinema*, dz. cyt., s. 1180.

pozwała artykuł, staraliśmy się wykazać to, co dotychczas udało nam się ustalić, a co jednocześnie może być przydatne w przyszłości do innych badań nad losami Afryki odzwierciedlonymi w twórczości obu autorów.

W spojrzeniu na Afrykę Kapuścińskiego i Pasoliniego aspekty polityczno-społeczne współistnieją z innymi aspektami o charakterze egzystencjalnym, związanym z potrzebami prywatnymi.

Dla włoskiego reżysera Afryka stanowiła ostatnią ostoję mitycznego i atawistycznego świata, którą należy chronić przed neokapitalizmem; była irracjonalną alternatywą dla aseptycznego świata zachodniego. Czarny Ląd staje się alternatywą dla Europy, gdyż jest „pomnikiem przyrody”⁶⁴ i nadzieją na przeciwdziałanie konsumpcyjnemu szałowi kapitalizmu, którego celem jest tylko urynkowanie, zarabianie i wyzyskiwanie. Autor *Hebanu* podobnie jak Pasolini jest pod urokiem specyficznej magii afrykańskiej rzeczywistości: obaj uwielbiają ten magiczny świat, który jest codzienną „normalnością” i od wieków, podobnie jak mit wiecznego powrotu, powtarza się na terenach Afryki.

Po Afryce Kapuścińskiego i Pasoliniego odbiorcy zostaje obraz, na którym widać lustro odbijające Czarny Kontynent płonąca pochodnią „afrykańskiego światła”, wypełniającą człowiekowi egzystencjalną pustkę, której już zachodni świat napełnić nie może.

⁶⁴ FERDINANDO CAMON, ALBERTO MORAVIA, *Io e il mio tempo: conversazioni critiche con Ferdinando Camon*, Nord-Est, Padova 1988, s. 53.