

Paweł Wiktor Ryś

Salò, czyli 120 minut „konserwy”. O transgresji i jej negacji w ostatnim filmie Piera Paola Pasoliniego

Pier Paolo Pasolini został brutalnie zamordowany trzy tygodnie przed premierą swojego ostatniego filmu *Salò, czyli 120 dni Sodomy* (1975), który swoją kontrowersyjnością przebił wszystkie jego dotychczasowe (zazwyczaj skandaliczne) dzieła. Film jest luźno oparty na *120 dniach Sodomy, czyli szkole libertynizmu* Donatiena Alphonse’a François de Sade’a (choć nawiązuje także do innych jego dzieł, m.in. do *Julietty*). Akcję reżyser ulokował jednak w latach 1944–1945 we Włoskiej Republice Socjalnej na terenie Salò, którą Mussolini (dzięki pomocy Hitlera) powołał w 1943 i która była ostatnim przyczółkiem włoskich faszystów.

Fabulę filmu stanowi cykl orgii zorganizowany przez czterech faszystowskich dygnitarzy (Biskupa, Księcia, Prezydenta i Sędziego) znęcających się nad grupą schwytych w łapance, a później starannie wyselekcjonowanych młodych dziewczyn i chłopców. Orgie – inspirowane „tematycznymi” opowieściami prostytutek – odbywają się wedle spisane wcześniej regulaminu (będącego „esencją” kodeksu libertynów z powieści Sade’a). Zakazane są jakiegokolwiek praktyki heteroseksualne (pod karą obcięcia kończyn) i religijne (pod karą śmierci), nakazana jest wszelka perwersja.

Salò podzielone jest kompozycyjnie na kilka części: na przedpiekle (będące rodzajem wprowadzenia) i trzy kręgi: 1) krąg manii; 2) krąg gówna; 3) krąg krwi. Pokrywa się to mniej więcej z powieścią Sade’a, postępującą od namiętności „prostych” (seks analny, gwałty, pedofilia) przez bardziej „złożone” (koprofagia, sadomasochizm) po „wyrafinowane” (mordercze, w skład których wchodzi wymyślne tortury). Przy czym Pasolini dokonuje tu znaczącego przesunięcia. Utwór markiza składa się z wprowadzenia i czterech części (odpowiadającym czterem rodzajom namiętności). Zamiana Sade’owskiej czwórki¹ na trójkę, jak również użycie pewnych terminów: przedpiekle, krąg, jest wyraźnym nawiązaniem do *Boskiej Komedii*. *Salò* to bowiem coś w rodzaju *Piekle* Dantego, tyle że rozgrywającego się na ziemi.

Istotnie, w filmie możemy zobaczyć wiele „dantejskich scen”: gwałty, poniżanie, obrazy, w których kaci zmuszają ofiary do jedzenia ich ekskrementów, czy w końcu sekwencje tortur (m.in. obcięcie języka, wyłupienie oczu, skalpowanie, przypalanie

¹ O kluczowej roli liczby cztery w twórczości markiza – zob. B. Banasiak, *Twierdza w otchłani samotności. O losach i kształcie „Sodomy” Markiza de Sade*, [w:] D.A.F. de Sade, *Sto dwadzieścia dni Sodomy czyli szkoła libertynizmu*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, Kraków 2004, s. 29.

genitaliów). Oczywiście w porównaniu do niektórych pomysłów Sade'a to, co pokazuje Pasolini, to i tak dosyć „niewinne igraszki”, ale reżyser podaje to wszystko (co jest zresztą zabiegiem celowym i wróć do tego jeszcze) z trudnym do zniesienia realizmem.

Biorąc pod uwagę poziom okropności, z którym mamy do czynienia na ekranie (celowo na razie pomijam wymowę utworu, jego ukryte sensy itd.), trzeba przyznać, że Pasolini swoim dziełem przekroczył wszystkie dopuszczalne w ówczesnym filmie artystycznym (i nie tylko artystycznym) granice². *Salò* było i jest uważane za jeden z najbardziej kontrowersyjnych obrazów w historii kina. Oczywiście, dziś już nie szokuje tak jak kiedyś, choć z drugiej strony w różnorodnych rankingach na najbardziej bulwersujące filmy zajmuje zawsze wysokie (pierwsze lub drugie) miejsce³.

I. Krąg tematyzowania transgresji

Jeśli jednak spróbujemy odpowiedzieć na pytanie, czy wymowa filmu jest równie perwersyjna jak obrazy w nim zawarte, to okaże się, że dzieło Pasoliniego nie jest tak obrazoburcze, jak by się na pierwszy rzut oka mogło wydawać. *Salò* to bowiem (przynajmniej w pewnym sensie) polemika z Sadem i z jego komentatorami.

Reżyser już na poziomie naturalizmu samych obrazów podejmuje dyskusję z najbardziej rozpowszechnionym sposobem czytania Sade'a – czytania go poprzez surrealistyczne okulary, jako prekursora nadrealizmu, który, że zacytuje Rolanda Barthesa, „na każdej stronie swego dzieła [...] daje dowody zamierzonego »irrealizmu«: wszystko, co dzieje się w jego powieści, ma charakter baśniowy”⁴. Pasolini robi zaś, co może, by odrzec Sade'a z owej „baśniowości”, z surrealistycznej otoczki. Działania te zdają się być wymierzone w intelektualny „chłód” egzegetów markiza, skupiających się (jak Barthes) na jego stylu, a abstrahujących od sadystycznej treści⁵. Poprzez użycie konwencji werystycznej⁶

² A trzeba dodać, że sporo scen – i to będących ekranizacją bardzo już „wyrafinowanych” pomysłów markiza – sam Pasolini wyciął. Por. P. Kletowski, *Filmowe testamenty Pasoliniego*. „Chlew”, „Salò, czyli 120 dni Sodomy”, [w:] tegoż, *Pier Paolo Pasolini. Twórczość filmowa*, Warszawa 2013, s. 445, przypis 105.

³ Przykładem może być, opublikowany na portalu filing.pl, ranking „24 najbardziej chorych filmów”, w którym *Salò* (mimo że zestawiane z filmami gore) zajmuje pierwsze miejsce. Zob. <http://filing.pl/24-najbardziej-chore-filmy-ktorych-lepiej-nigdy-nie-ogladac/> [data dostępu: 17.02.2016].

⁴ R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, przeł. R. Lis, Warszawa 1996, s. 41. O „surrealizmie” u Sade'a zob. też B. Banasiak, dz. cyt., s. 26; M. Delon, *Sade*, tłum. E. Skibińska, [w:] *Literatura Europy. Historia Literatury Europejskiej*, red. A. Benoit-Dusausoy, G. Fontaine, Gdańsk 2009, s. 515.

⁵ W zabiegach tych włoski reżyser przypomina nieco (albo dubluje raczej) Witolda Gombrowicza, który w swym *Dzienniku* atakował francuskich strukturalistów (Michela Foucaulta, Michela Butora, a przede wszystkim... Barthesa) za odczłowieczające jego zdaniem lekceważenie problemu cierpienia i który – *summa summarum* – życzył Francuzom „ból zębów”. Por. W. Gombrowicz, *Dziennik 1961–1966. Dzieła. Tom IX*, Kraków – Wrocław, 1986, s. 233. Na ten temat zob. też artykuł Agaty Bielik-Robson, która skądinąd przywołuje

(zamiast powiedzmy groteski *à la* Tarantino) reżyser stara się przywrócić realność zbrodniom opisanym przez Sade'a, a tym samym (jako że markiz jest ważną postacią filozofii i literatury) pokazać dwuznaczny charakter – zafascynowanej złem i perwersją – współczesnej kultury.

Nic więc dziwnego, że dosyć wzburzony, jak można wnioskować z tekstu, Barthes skomentował *Salò* następująco:

Pasolini sfilmował dosłownie sceny, tak jak Sade je opisał (a nie napisał). W filmie [...] nie ma żadnego symbolizmu. Jest tylko nakreślona grubą krechą analogia (faszyzm – sadyzm) [...] Faszyzm jest niebezpieczeństwem zbyt groźnym i podstępny, aby przedstawiać go na zasadzie prostej analogii [...] Tak więc w sumie Pasolini zrobił po dwakroć to, czego nie powinien był zrobić [...], jego film przegrywa na obu płaszczyznach, ponieważ wszystko to, co odziera faszyzm z realizmu, jest złe, i wszystko to, co dodaje realizmu Sade'owi, jest złe⁷.

Autor *Śmierci autora*, jak dowodzą przywołane zdania, bardzo trafnie odczytał zabiegi Pasoliniego, ale miał bardzo konkretne powody, aby nie rozumieć (udawać, że nie rozumie) ich wydźwięku. Na początku filmu reżyser zamieścił bowiem bibliografię przedmiotową, w której wymienione są, poświęcone Sade'owi, następujące prace: *Sade, Fourier, Loyola* Barthesa (cytat o irrealizmie i baśniowości prozy Sade'a, który wcześniej przytoczyłem, pochodzi właśnie z tej pozycji), *Lautréamont et Sade*⁸ Maurice'a Blanchota, *Faut-il brûler*⁹ Simone de Beauvoir, *Sade, mój bliźni*¹⁰ Pierre'a Klossowskiego i *L'écriture et l'expérience des limites*¹¹ Philippe'a Sollersa. Samo „urealnienie” dzieła markiza wbrew sugestiom twórcy *Światła obrazu* pewnie by tego ostatniego tak bardzo nie zdenerwowało, gdyby nie fakt, że faszyci z filmu usprawiedliwiają i uzasadniają wszystko to, co robią cytatami i parafrazami z wymienionych prac, przede wszystkim z Klossowskiego i z Barthesa.

esej *Sade, Fourier, Loyola* Barthesa jako najpełniejszą realizację „sadystycznego elementu »francuszczyzny«” – A. Bielik-Robson, *Mięsem w strukturę. Gombrowicz o filozofii, francuskiej zwłaszcza*, [w:] tejsze, *Romantyzm, niedokończony projekt. Eseje*, Kraków 2008, s. 115–124.

⁶ Wbrew dość rozpowszechnionemu przekonaniu (zob. np. K. Loska, *Salò, czyli estetyka potworności*, [w:] *Pasolini. Tak pięknie jest śnić*, red. A. Pitrus, Kraków 2002, s. 98), sądzę, że to nie sam akt sfilmowania prozy Sade'a nadaje jej (niejako „siłą rzeczy”) realizmu. Realizm *Salò* (zwłaszcza w końcowych scenach tortur) zdaje się wynikać z konwencji, którą Pasolini (celowo) przyjął.

⁷ R. Barthes, *Sade – Pasolini*, „Le Monde” z 16 czerwca 1976. Cyt. [za:] T. Miczka, *Kino włoskie*, Gdańsk 2009, s. 411–412. Cytuję za książką Miczki, ponieważ przytoczone w niej fragmenty przekładu Barthesa (tłumacz niepodany) wydają mi się wierniejsze (o ile mogę wnioskować z wersji angielskiej autorstwa Vereny Conley – zob. <http://zizek.livejournal.com/702.html>, data dostępu: 17.02.2016) niż translacja Lesława Czaplińskiego zamieszczona w książce *Pasoliniego kino śmierci* (red. L. Czapliński, Kraków 1992, s. 130–132).

⁸ Tekst nietłumaczony na polski.

⁹ Po polsku ukazał się fragment – por. M. Blanchot, *Fundamentalna nieprzyzwoitość*, przeł. W. Karpiński, [w:] *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, oprac. W. Karpiński, Warszawa 1974, s. 44–64.

¹⁰ P. Klossowski, *Sade mój bliźni*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1992.

¹¹ Fragment tej pracy zatytułowany *Sade w tekście* ukazał się w języku polskim we wspomnianej już wyżej *Antologii współczesnej krytyki literackiej we Francji* (s. 219–239).

Ta gra służy między innymi pokazaniu, że ideał „człowieka sadycznego”, o którym błyskotliwie rozprawiają francuscy teoretycy, a który ma być bytem czysto tekstowym, abstrakcyjną figurą permanentnej negacji¹², zrealizował się już w rzeczywistości – zrealizował się w Auschwitz. Nieprzypadkowo akcja filmu osadzona jest we Włoskiej Republice Socjalnej (która powstała, o czym już wspominałem, tylko i wyłącznie dzięki Hitlerowi). Jak pisze Wojciech Kuczok: „Pasolini odnalazł w faszystowskim *Ordnung* idealną realizację ładu sadycznego: nigdy przecież w historii nie dokonywano ludobójstwa z tak spektakularnym pietyzmem, w sposób tak ostentacyjnie ewidencjonowany”¹³. Omawianą konstatacją twórca *Chlewu* zbliżałby się więc do tych filozofów, którzy (jak Albert Camus¹⁴) uważali, że Sade niejako zapowiedział dwudziestowieczne totalitaryzmy. Różnica (której niektórzy nie mogą reżyserowi *Salò* wybaczyć) tkwiłaby w dość wyraźnym przesunięciu akcentów: od „profetycznej” wizji do utożsamienia.

Chociaż więc Pasolini przeniósł na ekran dzieło Sade’a, to w filmie (w odróżnieniu od powieści) nie mamy do czynienia z apologią zła, z chęcią deprawowania przez sztukę, z pochwałą etycznej transgresji. Włoski twórca raczej tematyzuje tę ostatnią, pokazuje (na chłodno) jej skutki i konsekwencje.

II. Krąg negacji transgresji

Na tym jednak sens „przedzierzgnięcia” libertynów w faszystów (wbrew tezie Barthesa o analogii zrobionej „grubą krechą”) się nie kończy. Pasolini, jak zauważa Piotr Kletowski, stawia w *Salò* bardzo odważną tezę, mówiącą, że sztuka tożsama jest z faszyzmem¹⁵. Filmowi libertyni to bowiem nie tylko „wyrafinowani” sadyści, ale także szczytający się wysokim pochodzeniem społecznym wyszukani intelektualiści. Esteci otaczający się awangardowymi obrazami, klasyczną muzyką i przerzucający się cytatami z rozmaitych dzieł. Powołujący się w swych działaniach zwłaszcza na tych autorów, którzy (jak Nietzsche czy Huysmans) postulowali wyzwolenie szeroko pojętej twórczości z „więzów” moralności.

¹² Klossowski charakteryzuje „człowieka sadycznego” następująco: „jakkolwiek w warunkach życia gatunku ludzkiego może się on afirmować tylko poprzez zniszczenie tych warunków w samym sobie: *fakt istnienia uświęca śmierć gatunku w jego własnej osobie*. Bycie potwierdza się jako zawieszenie samego życia. Perwersja odpowiadałaby w ten sposób *własności bycia* ufundowanej na *wywłaszczeniu funkcji życiowych*. Wywłaszczenie własnego ciała i ciała *innego* będzie w konsekwencji sensem tej własności bycia”. P. Klossowski, dz. cyt., s. 51. Wyróżnienia w tekście pochodzą od autora rozprawy.

¹³ W. Kuczok, *Salò, czyli Ordnung sadyczny*, [w:] tegoż, *To piekielne kino*, Warszawa 2006, s. 11.

¹⁴ Por. A. Camus, *Negacja absolutna. Literat*, [w:] tegoż, *Eseje*, tłum. J. Guze, Warszawa 1971, s. 290–301.

¹⁵ Por. P. Kletowski, dz. cyt., s. 257–258, 279–280.

Faszyzm sztuki, czy może rozszerzając nieco rozpoznanie Kletowskiego, faszyzm kultury (bo chodzi tu tyleż o literaturę, co filozofię, myśl społeczną itd.) Pasolini pokazuje na różne sposoby: łącząc sceny okrucieństwa z „uzasadniającymi” je dyskusjami libertynów, czy ilustrując poszczególne obrazy cytatami z twórców sympatyzujących z faszystowskimi ideologiami (m.in. Céline’a, Pounda, Benna). Trzeba jednak pamiętać, że w filmie padają nawiązania nie tylko do Sade’a, jego komentatorów, autorów bezpośrednio powiązanych ze zbrodniczymi doktrynami, czy myślicieli (jak Nietzsche) na różne sposoby głoszących idee „nadczołowieka”, ale również artystów reprezentujących „sztukę czystą” (Danteo, Baudelaire’a, Prousta), będącą jednocześnie sztuką „elitarną”. Pasolini, który w swych pismach teoretycznych bardzo dużo uwagi poświęcił przemocy symbolicznej, pokazując m.in. w jaki sposób burżuazja poprzez rozmaite instytucje kultury zaszczerpiła społeczeństwu włoskiemu (które jak społeczeństwo polskie, ma w większości pochodzenie chłopsko-plebejskie) nienawiść i pogardę do własnych wartości i korzeni¹⁶, w *Salò* zdaje się wyciągać z tego „ostateczne” wnioski.

Zdaje się mówić, że kultura, zwłaszcza kultura wysoka, opiera się na pogardzie wobec „nierozumiejącej” jej mas, filistrów, profanów itd. Już w samym dążeniu do tworzenia dzieł dla „wybranych” (wtajemniczonych) zawarty jest gest przeciwny – gest eliminacji, kulturowy faszyzm. Artysta czy intelektualista, współtworząc elitę, współtworzy tym samym grupy wykluczone, a generując swój przekaz, staje się mimowolnie „faszystą”, „nawet jeśli ów przekaz jest w zamierzeniu twórcy nacechowany treściami głoszącymi idee egalitaryzmu”¹⁷.

Oskarżenie kultury nie oznacza jednak łatwego przeciwstawienia jej naturze¹⁸. Pasolini nie po to sięgnął po twórczość Sade’a, by dać wyraz wiary w „dobroć” tej ostatniej. Jeśli jednak kultura jest faszyzmem, a natura złem, to co pozostało? „Tajemnica rzeczywistości”¹⁹ (prostota życia), którą, według Pasoliniego, najlepiej zgłębił szeroko pojęty lud²⁰. Lud niepodlegający przecież całkowicie naturze, a więc niespętany „już” jej bezwzględными prawami, ale jednocześnie daleki od „wydumania” kultury wysokiej.

¹⁶ Zob. np. P. P. Pasolini, *Ludobójstwo*, przeł. A. Osmólska-Mętrak, [w:] tegoż, *Po ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i kinie*, wybór i wstęp M. Werner, posł. S. Murri, Warszawa 2012, s. 287–293.

¹⁷ P. Kletowski, dz. cyt., s. 258.

¹⁸ Coś takiego zdaje się sugerować Kletowski pisząc: „Tym, co eksponuje Pasolini, jest spinka do włosów bohaterki [Renaty – P.W.R], z motywem trzech stokrotek – margerytek. Kiedy więc w finale filmu dwaj młodzi mężczyźni wspominają imię jednej z nich – Margherity (czyli Stokrotki) – okazuje się, że tak naprawdę życie, symbolizowane przez »nieśmiertelną« kobietę (której imię dodatkowo podkreśla łączność z niezniszczalną naturą), triumfuje i będzie toczyć się dalej. Kultura nie jest w stanie zabić natury” – P. Kletowski, dz. cyt., s. 285.

¹⁹ P. P. Pasolini, *Akulturacyja i akulturacyja*, przeł. A. Osmólska-Mętrak, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 285.

²⁰ Przynajmniej przed „akulturacyją” – por. tamże, s. 286.

Być może kluczem jest tu postać jednej z ofiar: religijnej (i prawdopodobnie mającej plebejskie pochodzenie) Renaty²¹. Nie wiemy o niej zbyt wiele. Wiemy jedynie, że kochała matkę, a matka kochała ją i w jej obronie zginęła. „Prostota” uczuć Renaty jest wyraźnie przeciwstawiona wydumaniu Księcia, który bzdurnym nazywa przekonanie mówiące, iż jesteśmy coś winni własnej matce („mamy okazywać wdzięczność, bo ona zażywała rozkoszy jednej nocy? Ta rozkosz jest już nagrodą”). „Racjonalność” wywodu libertyna²² (przejaw „faszyzmu kultury”) w zderzeniu z „uczuciowością” dziewczyny odsłania swój karykaturalny wymiar.

Jako że „kulturowy faszyzm” dotyczy jednak tyleż tworzenia określonych dyskursów, co również ich odbioru, to Pasolini często filmuje w taki sposób („narracja personalna”), by odbiorca, patrząc na prezentowane wydarzenia „oczami” bohaterów (w tym wypadku faszystów), niejako uczestniczył w akcji. Najmocniej uchwytnie jest to w finale, gdy punkt widzenia jednego z libertynów obserwującego przez lornetkę tortury i egzekucje zostaje „zspolony” ze spojrzeniem widza. Ten metafilmowy zabieg z jednej strony lokuje oglądającego na miejscu sadysty (skądinąd w filmie siedzącego wygodnie w fotelu!), z drugiej zaś, jak zauważa Kletowski (przywołując esej Catherine Breillat), „»podstawia lustro« pod twarz [...] każdego »kulturalnego« człowieka, zafascynowanego złem, deprawacją, sadyzmem, cierpieniem [...], któremu przyglądać się można bezkarnie, jeśli ujmuje się je w formie dzieła sztuki”²³. *Salò* jest więc wymierzone nie tylko w niepokojące tendencje współczesnej kultury (czy jej „faszystowską” esencję), ale także – jedno wynika tu z drugiego – we własnych odbiorców i komentatorów (oczywiście także w ten tekst), przede wszystkim zaś w całą dotychczasową twórczość włoskiego reżysera...

Pasolini w swoim ostatnim filmie poddaje radykalnej krytyce model sztuki, którą całe życie uprawiał, a który najpełniej zrealizował (co jest oczywiście pewnym zapętleniem) w dziele zawierającym ową krytykę. *Salò* to bowiem transgresyjny film wymierzony w transgresyjną twórczość. Przekroczenie granic (na poziomie wizualnym) i tego przekroczenia (na poziomie semantycznym) autotematyczne zanegowanie.

III. Krąg „konserwatyzmu”

²¹ O doniosłej (aczkolwiek w zupełnie innym kontekście) roli Renaty w *Salò* – zob. P. Kletowski, dz. cyt., s. 275, 285; por. też przypis 18 niniejszego artykułu. Warto tu jeszcze dodać, że imię Renata (abstrahując nawet od motywu margerytek – choć są to oczywiście „naczynia połączone”) znaczy – od łac. *renatus* – „odrodzona”.

²² Jest to – jak też często bywa u Sade’a – racjonalność pozorna; argumentacja mająca w konsekwencji doprowadzić do wyszydzenia rozumu, jego „sprostytuowania”. Na ten aspekt pisarstwa markiza zwracał uwagę Rüdiger Safranski. Por. R. Safranski, *Zło. Dramat wolności*, przeł. I. Kania, Warszawa 2013, s. 211.

²³ P. Kletowski, dz. cyt., s. 280.

Owa „anty-trangresyjna” wymowa filmu sprawia, że analizowane dzieło okazuje się też *summa summarum* bardzo konserwatywne. W *Salò* nie znajdziemy bowiem żadnej dodatnio konotowanej nienormatywności. I jest to, nawet gdy przyjmie się omówione wcześniej założenia, cokolwiek zastanawiające.

Bohaterowie filmów Pasoliniego – od włóczykija, przez Jezusa, Edypa i Medeę, po postaci z „trylogii życia” – byli (szeroko pojętymi) „outsiderami”, odrzucającymi bądź naginającymi określone normy. We wszystkich pozostałych, nie tylko filmowych, dziełach Włocha „inność” (artystyczna, obyczajowa, seksualna, społeczna) miała zawsze pozytywny (lub przynajmniej względnie pozytywny) wydźwięk. Nawet jeśli była nią, jak w *Chlewie*, zoofilia, to – w porównaniu z „wieprzowatością” świata przedstawionego – zyskiwała wymiar męczeński.

Oczywiście „otchłanny” aspekt transgresji wiąże się w ostatnim filmie Pasoliniego – jak już powiedziano – z wyborem takiego, a nie innego materiału (powieść Sade’a), ale nawet ten materiał nie wykluczał zaakcentowania – właśnie na zasadzie kontrpunktu – pozytywnego wymiaru „ekscesu”. Tymczasem, chociaż na ekranie zobaczymy różnorakie (nie zawsze zbrodnicze) „przekroczenia”, to ich obrazy w żadnym wypadku nie służą „poszerzeniu wrażliwości”.

Nawet gejowski seks został w *Salò* pozbawiany pozytywnego wymiaru (owej beztroskiej „inwersji”, jaką reprezentują „ragazzi di vita” z poprzednich dzieł Pasoliniego). Przypisany wyłącznie katom, staje się jednym ze sposobów realizacji tytułowej sodomii²⁴, będącej – zgodnie z wykładnią Księcia cytującego Sade’a – aktem zagłady ludzkiego gatunku.

Co prawda, w omawianym dziele uchwytna jest myśl, że w świecie przymusowej perwersji jedynym możliwym „przekroczeniem” okazuje się normatywność (przykładem zabroniony „tradycyjny” związek służącej i strażnika, za który oboje płacą życiem), niemniej sugestia ta wzmacnia jedynie „zachowawczą” wymowę filmu.

W nakręconym na planie *Salò* dokumencie Giuseppe Bertolucciego pt. *Pasolini prossimo nostro* (2006) twórca *Włóczykija* wyjaśnia wymowę poszczególnych części swego ostatniego dzieła. I nawet jeśli nie zawsze przekonują nas te wyjaśnienia – sceny z „kręgu manii” krytyką nadmiernego racjonalizmu i sekularyzacji, koprofagia symbolem konsumpcjonizmu i hedonizmu, przemoc i tortury metaforą permissywnego (a więc

²⁴ Oczywiście obok sodomii heteroseksualnej, która w *Salò* pojawia się rzadko, co stanowi znaczące przesunięcie wobec powieści markiza.

przyzwalającego np. na aborcję) społeczeństwa – to utwierdzają one w dziwnym przekonaniu, że *Salò* jest jakąś przewrotną obroną „cywilizacji życia”...

Życia, którego (specyficznie rozumianej) „świętości” Pasolini, mimo swego antyklerykalizmu, wielokrotnie bronił²⁵, i w imieniu którego w *Salò* zaatakował szeroko pojętą „cywilizację śmierci”. Nie byłoby to może (biorąc pod uwagę niektóre wypowiedzi reżysera) szczególnie zaskakujące, gdyby w ostatnim filmie pojawił się – jak w innych jego dziełach – element pozytywnej transgresji. Jego brak sprawia, że *Salò* (utwór rzekomo „chory”, „bulwersujący” i „nihilistyczny”) okazuje się, z jednej strony, najbardziej pruderyjnym (w wymowie) obrazem Pasoliniego, z drugiej zaś jednym z najbardziej udanych – jeśli idzie o kino „konserwatywne” – dzieł w historii filmu.

Paweł Wiktor Ryś

Summary

Salò, or 120 minutes of „a fossil”. On transgression and its negation in Pier Paolo Pasolini’s last film

The article is an attempt to analyse the problem of transgression in Pier Paolo Pasolini’s *Salò, or the 120 days of Sodom*. The author argues that although at the visual level the film appears as a perverse work of art, its message remains very conservative. *Salò*, being a loose adaptation of Sade’s *The 120 days of Sodom* is not (unlike the source text) praise of permanent transgression. Pasolini actually thematises the latter, showing (coldly) its abysmal dimension. That anti-transgressive overtone of the film (which was to be, first of all, the polemic with the tendencies observable in contemporary, permissive culture and its fascist, exclusive essence, which bothered the director) results in the absence of any non-normativity positively connoted. Its lack – surprising in the context of the Italian director’s artistic output – makes *Salò* (a supposedly „sick”, „appalling” and „nihilistic” work of art) appear as the most prudish in its message of all Pasolini’s films, which also seems to be a subversive defence of the „civilisation of life” (understood in a conservative way).

²⁵ Zob. np. potępiający prawo do aborcji esej *Serce* – P. P. Pasolini, *Serce*, przeł. A. Osmólska-Mętrak, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 301–308.