



INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ



Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.

tytuł:

Szyby Afryki

autor

Tomasz Szerszeń

źródło:

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 7 (2014)

odsyłacz:

<http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/221/385/>

wydawca:

Instytut Badań Literackich PAN
Instytut Kultury Polskiej UW

Tomasz Szerszeń

Szyby Afryki

„Po cóż realizować dzieło, skoro tak piękne jest marzenie o nim?”

Dekameron

„Słowo Afryka nic nie znaczy.”

Notatki do Oresteji Afrykańskiej

1.

„Przyglądam się mojemu odbiciu – ja z kamerą – w szybie sklepu w jednym z afrykańskich miast” – moment dezorientacji, przenikające się plany, obraz w obrazie, nieruchomy cień filmowca odbijającego się w szybie... W tym obrazie jestem „ja z kamerą”, ale również wewnątrz sklepu i ulica „jednego z afrykańskich miast”: przechodnie, ruch, samochody, drzewa. Życie w nieruchomym kadrze. Ten palimpsestowy autoportret – gatunek, który, jak wiadomo, jest również zawsze rodzajem metakomentarza i którego źródłowym doświadczeniem jest pustka, „brak siebie”¹ – otwiera film Piera Paola Pasoliniego *Notatki do Oresteji Afrykańskiej* (*Appunti per una Orestiada Africana*, 1970)².

Czy rzeczywiście otwiera? Za właściwy początek – będący rodzajem filmowej ekfrazy – uznać należy poprzedzające go napisy początkowe, gdy tytuł filmu pojawia się na tle planszy, na której w prosty sposób – przypominający prostotę martwych natur Morandiego czy czysty iluzjonizm zdjęć Luigiego Ghirriego – „zmontowany” zostaje egzemplarz Ajschylosa z mapą Afryki, tworząc alegoryczny obraz, emblemat kojarzący ze sobą mitologię i kolonializm. Trzecim ujęciem, kończącym tę sekwencję, jest kolejne palimpsestowe odbicie w szybie i towarzyszący mu komentarz z *off-u* Pasoliniego–narratora:

Z pewnością przybyłem tu, by kręcić. Ale co kręcić? Ani dokument, ani film, lecz notatki do filmu: tym filmem byłaby *Oresteja* Ajschylosa, kręcona właśnie w dzisiejszej Afryce, w Afryce współczesnej.



Pier Paolo Pasolini, *Notatki do Oresteji Afrykańskiej*, 1970

Te trzy obrazy, które należy rozpatrywać razem, to nie tylko zapowiedź filmu, ale również rodzaj *mise en abyme*, zwielokrotniającego ten komentarz – jednostajny, jednocześnie trochę niepewny głos Pasoliniego – w nieskończoność...

2.

Czym jednak jest dzieło Pasoliniego, skoro nie jest „ani dokumentem, ani filmem”? Notatki, wprawki, próby, ale również apokryfy – wszystkie te sensy mieszczą się i mieszają we włoskim słowie *appunti*, *appuntamento*, które począwszy od połowy lat 60. łączy się ściśle z wizją kina reżysera. Od *Wizji lokalnej w Palestynie do filmu „Ewangelia według św. Mateusza” (Sopralluoghi in Palestina per il film Vangelo secondo Matteo, 1964)* aż po telewizyjny film *La forma della città* (1974) oraz pisaną przez ostatnie trzy lata życia, wydaną dopiero pośmiertnie, powieść *Petrolio* Pasolini otwiera się na to, co niedopełnione, co ma charakter *work in progress* i co stanowi zręby jego „poetyki niekompletności”³. Równocześnie, jak wielu innych filmowców tamtego czasu (choćby Louis Malle⁴), zaczyna podróżować – to zarówno późna inkarnacja „mistyki podróży”⁵ ożywiającej w pierwszej połowie XX wieku ideę wyprawy w tropiki, jak i szczytowy moment zjawiska, które Vincent Debaene nazywa „momentem etnologicznym”⁶ kultury europejskiej, wyrażającym się w niezaspokojonym pragnieniu opisanego Innego i przede wszystkim własnej doń relacji.

Pasolini pielgrzymuje do Indii, krajów arabskich, wreszcie do Afryki, ulegając – czasem naiwnie i bezkrytycznie – czarowi egzotyki i równocześnie poszukując „plenerów, twarzy, ciała” do swych historii, „plenerów, twarzy, ciała”, które pozwolą mu zdeformować, uaktualnić mitologię. Wyrazem tych złożonych poszukiwań jest właśnie cykl *Appunti*, w którym „każdy epizod będzie tworzył historię (opowiadaną poprzez najbardziej dramatyczne i uderzające sceny) i przymiarki do samej historii (spotkania, rozmowy, dokumentacje itd.). (...) Stylistycznie film będzie więc równocześnie precyzyjnie skomponowany, jak również złożony i nieczysty”⁷. Jak zwraca uwagę znawca twórczości Pasoliniego Hervé Joubert-Laurencin, określenie *appunti* nie jest po prostu słowem, lecz odnosi się do rzeczywistego „pragnienia



Pier Paolo Pasolini, *Notatki do Orestei Afrykańskiej*, 1970

niekompletności”⁸: pragnienia dzieła, które ma dopiero nadejść, ale które się nigdy nie dopełni – *film à venir*.

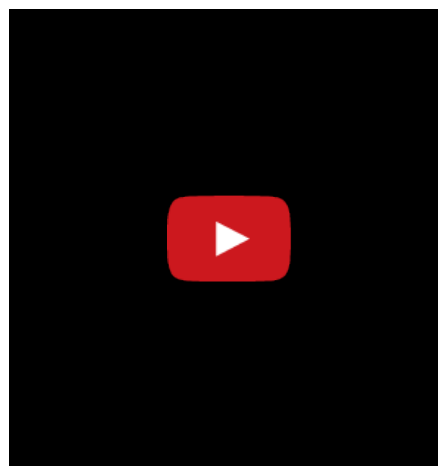
Do cyklu *Appunti* można z pewnością zaliczyć *Notatki do filmu o Indiach* (*Appunti per un film sull'India*, 1968), nakręcone, lecz nigdy niezmontowane *Notatki do noweli o śmieciarzach* (*Appunti per un romanzo dell'immondezza*, 1970) czy wreszcie *Notatki do Oresteji Afrykańskiej*. Wszystkie o heterogenicznej formie, z wyjątkiem drugiego – dzieła prawdziwie skończone w swym niedokończeniu. Joubert-Laurencin rozszerza cykl⁹ o zwykle rozpatrywane oddzielnie *Wściekłość* (*La rabbia*, 1963) i *Zgromadzenia miłosne* (*Comizi d'amore*, 1963) – zwłaszcza *Wściekłość* ukazuje, za sprawą montażu, wizję rozchwianego politycznie świata, świata „w ruchu”; to zresztą film, w którym temat dekolonizacji dochodzi po raz pierwszy do głosu. Autor *Portrait du poète en cinéaste* dodaje także krótkie filmy z podróży „na Wschód i na Południe” *Mury Sany* (*Le mura di Sana*, 1970), a także, co zapewne najważniejsze, projekty, które nigdy nie wyszły poza sferę planów lub notatek właśnie („notatki do notatek”¹⁰), w tym przede wszystkim monumentalne *Notatki do poematu na temat Trzeciego Świata* (*Appunti per un poema sul Terzo Mondo*)¹¹, pomyślane jako najbardziej istotna część. To wymyślone (czy też wymarzone) w 1968 roku dzieło – rezultat licznych podróży Pasoliniego i jego równocześnie politycznych i antropologicznych zainteresowań – mające składać się z pięciu części, pięciu przybliżeń (Indie, kraje arabskie, Ameryka Południowa, getta miast północnoamerykańskich, wreszcie dziejący się w Afryce *Il padre salvaggio*) miało być rodzajem subiektywnego raportu na temat sytuacji postkolonialnej i projekcją wizji rewolucji, szkicem miejsc, w których „czuć zapach historii” (nieprzypadkowo pierwsza podróż Pasoliniego do Indii – odbyta z Alberto Moravią i Elsa Morante – zaowocowała książką zatytułowaną *Zapach Indii*¹²...), panoramą modernizującego się (jakim kosztem?) Trzeciego Świata¹³, wreszcie hymnem na jego cześć. Pomysł filmowego poematu o tej tematyce rodzi się z pewnością również z niezgody artysty na prosty entuzjazm wobec postulatów studenckich rewolt 1968 roku: rzeczywista rewolucja, dowodzi¹⁴, rozgrywa się z dala od gorączki ogarniającej zachodnie uniwersytety, w świecie, w którym konflikt ma realny wymiar. To jednocześnie przenikliwe i naiwne przekonanie prowadzi go do szczególnej wizji aktorstwa, w której „odgrywany i odgrywający pozostają – z rasowego [ta kategoria często powraca u Pasoliniego – przyp. TS], społecznego i ludzkiego punktu widzenia – prawie idealnie analogiczni: Czarny grany przez Czarnego, Czarny odnajdujący się

w skórze Czarnego...¹⁵. (W takim razie kogo odgrywa sam Pasolini – narrator *Notatek do Oresteji Afrykańskiej* – cień w szybie jednego z afrykańskich sklepów?).

Koncepcja cyklu *appunti*, w tym zwłaszcza *Notatek do poematu na temat Trzeciego Świata* i *Notatek do Oresteji Afrykańskiej*, wpisuje się również w tak żywą pod koniec lat 60. dyskusję o kinie politycznym i „kinie Trzeciego Świata”. Trudno zresztą nie zauważyć związku między nowofalowym poszukiwaniem języka filmowego i rozgrywającymi się w tym samym czasie procesami dekolonizacji¹⁶. To w *Wietrze ze Wschodu* (*Vent d'est*, 1969) Jean-Luca Godarda pojawia się emblematiczna scena, gdy stojący, niczym żywy drogowskaz na rozdrożu dróg, Glauber Rocha – brazylijski prorok kina zaangażowanego – wskazuje kierunek, w którym podąża kino Trzeciego Świata, „kino niebezpieczne, boskie, niesamowite, gdzie pytania mają swój praktyczny wymiar”¹⁷. Ich antytezą jest tu kino „filozoficzne”, prawdziwie godardowskie. Podczas gdy Rocha oscyluje między „estetyką głodu” a „estetyką snu”¹⁸, Pasolini nie idzie żadną z zarysowanych u Godarda dróg: jego filmowa wizja Trzeciego Świata to przede wszystkim kino antropologiczne, otwarte na „uzmysłowienie”¹⁹, na twarze – „to są zwyczajne twarze, takie które widzieliśmy w pełnych życia, pięknych, szczęśliwych, lecz czasem również ponurych, wręcz cmentarnych wioskach. Są one pełne zwierzęcego powabu, absolutnie przedchrześcijańskiego”, jak mówi w *Wizji lokalnej w Palestynie...* – na ciała i gesty tych, których nazwać można „ludem Trzeciego Świata”²⁰. Ten aspekt zbliża jego filmy (i pomysły na nie) – w tym również *Notatki do Oresteji Afrykańskiej* – do formy filmowego atlasu, mającego ukazać panoramę, wielość obrazów i krajów znajdujących się w sytuacji postkolonialnej. Pasolini zajmuje tu pozycję a n a c h r o n i c z n ą: neguje w swoich trzecioświatowych filmach zasadę poprawności politycznej²¹, ukazując choćby panoramę ciał afrykańskich (ale też indyjskich, „trzecioświatowych” właśnie) z pewnego dystansu i z nieukrywającą fascynacją. Nie bez powodu w *Oresteji Afrykańskiej* czy w *Notatkach do filmu o Indiach* filmowanie tubylców przybiera w mniejszym lub większym stopniu formę castingu – zabieg z dzisiejszej perspektywy co najmniej dwuznaczny.

Trudno tu również uciec od analogii z atlasami etnograficznymi z końca XIX i początku XX wieku, mocno uwikłanymi przecież w rasistowski kontekst: reżyser przedstawia typy, nie unika też swoistej etnograficzności – detali ubioru charakterystycznych dla kultury, detali fizjonomicznych charakterystycznych dla rasy. Pasolini nie unika więc ambiwalencji, kontrowersji czy rozdźwięku, uznając je –

poniekąd słusznie – za jeden z wyznaczników naszego europejskiego stosunku do Afryki, do Trzeciego Świata. Polityczność jest tu więc nie tyle tworzeniem pewnej wizji (aczkolwiek wizja rewolucji jest tłem każdego z tych dzieł), lecz raczej otwarciem właśnie na kontrowersję, na nieprzystające do siebie narracje, jak gdyby zgodnie z twierdzeniem Georges'a Didi-Hubermana, że „politykę przedstawia się, ukazując jedynie konflikty, paradoksy, wzajemne zderzenia, z których utkana jest cała historia”²². Pasolini tworzy zatem dwie różne narracje: jedną, „postępową”, o Rewolucji mającej odmienić nie tylko Trzeci, lecz również Pierwszy Świat; drugą, „anachroniczną”, o ciekawości i fascynacji egzotycznymi ciałami, ich gestami przechowującymi w sobie – bezwiednie – to, co starożytne.



Pier Paolo Pasolini, *Notatki do Orestei Afrykańskiej*, 1970

3.

Poemat, nie zaś film: to przesunięcie wydaje się znaczące i wprowadza w sedno projektu. „Wszystkie moje filmy kręciłem jako poeta”²³, deklaruje Pasolini; „to jedyny w historii kina przykład poety-filmowca”²⁴, dodaje Joubert-Laurencin. To obraz daleki od postulowanego przez reżysera „kina poezji”: nie tyle zbiór „wizualnych i dźwiękowych rymów”²⁵, ile raczej deklaracja zajęcia takiej pozycji, która deformuje materię filmu tak, jak poezja deformuje rzeczywistość. Która oznacza spojrzenie z dystansu, z pozycji wygnańca – niczym w *Ewangelii według świętego Mateusza* (*Il Vangelo secondo Matteo*, 1964), gdzie historia biblijna opowiadana jest z punktu widzenia ateisty, marksisty, co prowadzi do zamierzonego „konfliktu wewnętrznego i «stylistycznej kontaminacji»”²⁶. To heretyckie spojrzenie wiąże się z zaburzeniem wizji i z wprowadzeniem innego głosu, z rozdarciem dotyczącym zarówno świata przedstawionego, jak i materii filmu. Rozdarciem, które staje się również udziałem samego Pasoliniego, mówiącego o sobie w trzeciej osobie²⁷ – filmowiec o poecie, poeta o filmowcu. W przypadku cyklu *Appunti*, filmowych notatek – równocześnie marginalnych i centralnych, a zarazem destabilizujących stale tę opozycję – „rezultatem jest forma dokumentalna podlegająca nieustannemu przemieszczeniu i zanieczyszczona przez «dyletancką» deformację lub ekscesy stylu”²⁸. Forma ta zdaje się mieć sprzeczny charakter, wymyka się będącej podstawą każdego dyskursu „zasadzie spistości”²⁹, pragnąc stać się czymś innym, „inną strukturą”³⁰.

Jej eseistyczność³¹ – rozumiana za Adornem jako pozbawione hierarchii pole ciągłych napięć³² – oznacza otwarcie się właśnie na nieczystość (obserwowaną wówczas przez Pasoliniego także na przykładzie neapolitańskiej kultury popularnej³³), na wielość, na niekompletność.

W *Notatkach do Oresteji Afrykańskiej* sprzeczność ta, jako zasada o niemal ontologicznym charakterze, jest wszechobecna, podobnie jak swoista „nieczystość obrazu”: ożywia ona nie tylko strukturę filmu, lecz również właściwie każdy jej kadr. Począwszy od pierwszych scen, Pasolini zarysowuje tu podwójną perspektywę na swoją wizję filmu i obrazu, na Afrykę, na „sytuację postkolonialną”, wreszcie na samego siebie. Filmowani przez niego mieszkańcy Afryki są równocześnie aktorami i statystami (Historii i historii), bowiem każdy z nich funkcjonuje jako postać możliwa, potencjalna („oto bohaterowie, postaci z mojego filmu”: Orestes, Agamemnon, Atena...) i jako ktoś całkowicie realny – mieszkaniec Afryki, konkretnego kraju, miasta czy wioski. Podobnie przedstawiona przez Pasoliniego w *Notatkach...* filmowa czasoprzestrzeń ma zarówno charakter mityczny³⁴ (miejsce i czas, w którym rozgrywa się *Oresteja*), fikcyjny (plenery powstającego filmu), jak i realny (Afryka postkolonialna A.D. 1969). Reżyser deklaruje też, że chce umieścić akcję filmu w okolicach roku 1960, czyli momentu odzyskiwania niepodległości, dekolonizacji, funkcjonującego w Afryce do dziś jako Zdarzenie³⁵, Mit³⁶ (Pasolini pozostaje tu uważnym czytelnikiem Barthes'a): to dodatkowo komplikuje sytuację, wprowadzając współistniejące obok siebie porządki czasowe (antyk, 1960, współczesność, wizja przyszłości), które nie tylko są niedopełnione – potencjalne – ale nachodzą również na siebie nieustannie, niczym w serii powidoków, tworząc splątaną strukturę. Niczym w Borgesowskim *Ogrodzie o rozwidlających się ścieżkach*, gdzie przestrzeń się nie zmienia, rozwidla się natomiast czas, tworząc „wielość możliwości, wielość obiegów”³⁷.

U Pasoliniego obrazy mają więc jednocześnie swój „wieczny” charakter – odnoszą się do pewnych figur, alegorii, jak w scenie napisów na początku, gdy rozpoznajemy, że mapa Afryki, na której znajduje się egzemplarz Ajschylosa, pochodzi z atlasu geograficznego; czym innym była przez lata, przez wieki Afryka, dla Europejczyków przeglądających atlasy i mapy, jeśli nie alegorią, rodzajem „skamieliny”?³⁸ – jak i są „palącymi obrazami tego, co aktualne”. Ta dialektyka widoczna jest choćby w scenie, w której wykorzystane zostają materiały archiwalne z wojny w Biafrze³⁹, która, przypomnijmy, toczyła się w momencie podróży Pasoliniego do Afryki: staje się ona

wojnę trojańską („Obrazy wojny w Biafrze są na antypodach idei greckiego klasycyzmu, ale cierpienie, śmierć, żałoba, tragedia są stałymi o wiecznym i absolutnym charakterze”), pozostając jednak również wojną w Biafrze – nie figurą wojny w ogóle, lecz bolesnym konkretem. Historia staje się tu więc aktualizacją mitu, równocześnie jednak postkolonialny kontekst stawia ten zabieg pod znakiem zapytania. Istnieje tu bowiem rozdźwięk na poziomie komentarza: spokojny głos Pasoliniego, snującego narrację o współczesnej wojnie trojańskiej, zdecydowanie nie przystaje do tej sytuacji, jest „skandalem” w tym sensie, że estetyzuje przemoc i ponurą postkolonialną rzeczywistość. Słowo rozjeżdża się z tu obrazem, tworząc dystans, efekt obcości.

Afryka Pasoliniego rodzi się ze spojrzenia stereoskopowego⁴⁰ – spojrzenia, które chwyta wszystkie związki naraz, w jednoczesnym oglądzie. To, co jest materią filmu – heterogeniczność środków, przemieszanie dokumentu, inscenizacji, fragmentów archiwalnych – odpowiada zarysowanej w nim wizji kontynentu: ziemi bólu i radości, cierpienia i nadziei, przechowującej w sobie ślady zarówno kolonialnej przeszłości, rewolucyjnej teraźniejszości, jak i zapowiedzi przyszłości będącej niewiadomą. Te światy i czasowości współistnieją ze sobą, tak jak nowa zmodernizowana i zeuropeizowana Afryka („Afryka staje się jak Europa”, mówi w filmie jeden z etiopskich studentów) przenika się z tą archaiczną, z tym, co przeżyło i nie chce zniknąć, niczym skamieliny innych epok geologicznych. To „archeologiczne” podejście do kultury, wyczułone na istnienie „przeżytków”, ostańców tego, co już dawno minęło i co nie ma prawa dłużej trwać, charakterystyczne jest zresztą dla całej twórczości autora *Medei*, również dla jego włoskich poszukiwań. Dzieje się tak, jak gdyby wbrew deklaracji samego Pasoliniego, który w tekście *L'Atena Bianca* zwracał uwagę na „postępowy” charakter mitu, wokół którego osnute zostają afrykańskie *appunti*:

Właściwym tematem *Oresteji* jest przede wszystkim, dla nas, czytelników współczesnych, przejście od epoki przedhistorycznej, „średniowiecznej” do epoki historycznej, „demokratycznej”: przemiana Menad w Eumenidy⁴¹.

Oresteja Afrykańska powstaje więc w sprzeczności z odczytaniem mitu, które sama proponuje, jest nie ilustracją, lecz przemieszczeniem jej sensów, performatywnym odegraniem swojej niemożliwości.

Notatki do Oresteji Afrykańskiej mają być rodzajem hymnu na cześć Afryki, oddaniem głosu chórowi „wywłaszczonych”, mieszkańców tej ziemi („chciałbym, by

główną rolę odgrywał chór”). Równocześnie jednak przez większą część filmu słyszymy wyłącznie głos Pasoliniego. Ten rodzaj komentarza z *off-u*, choć często stosowany w kinie lat 60., w kontekście afrykańskim ma ambiwalentny charakter: nie sposób uniknąć skojarzenia z filmami etnograficznymi czy przyrodniczymi, w których komentarz jest nie tylko wyrazem dystansu, lecz również pragnienia klasyfikacji i encyklopedycznej przemocy. Równocześnie jednak są w filmie trzy momenty, gdy przejrzystość tego zabiegu zostaje zmącona, wręcz całkowicie podważona. To scena koncertu, free jazzowej improwizacji Gato Barbieriego, rozsadzająca w ekspresyjny sposób narrację i stanowiąca element całkowicie zewnętrzny – improwizacja właśnie, swobodne odegranie, a więc coś, czym jest nie tylko cały film, ale również zarysowany w nim stosunek do mitologii. Zbiór „dźwiękowych rymów” przemieszczających głos i narrację Pasoliniego – element tej „polityki przemieszczenia”⁴² – i sprawiających, że uświadamiamy sobie, że – jak pisał Barthes w autobiografiach – „głos jest zawsze już martwy, a nazywamy go żywym w odruchu rozpaczliwej negacji”⁴³. Ta snuta z pozycji dystansu opowieść o Afryce jest czymś, co dobywa się z odmetów przeszłości, z innego czasu.

Dwie kolejne sceny, w których narrator milknie i oddaje głos Innemu, rozgrywają się na uniwersytecie w Rzymie, gdzie reżyser rozmawia z etiopskimi studentami na temat projektu filmu o Afryce – właśnie *Oresteii*. Dokonuje się zaskakujące odwrócenie, w którym Pasolini negocjuje z Afrykanami kształt swego dzieła, swój pogląd na temat Afryki, a także odczytania *Oresteii*⁴⁴. Można się tu z pewnością dopatrzeć śladów tego, co Luca Caminati



Pier Paolo Pasolini, *Notatki do Oresteii Afrykańskiej*, 1970

⁴⁵ nazywa krytyką obiektywnego tonu ówczesnych filmów etnograficznych – jesteśmy raczej bliżej „antropologii współdzielonej” Jeana Roucha. Toczy się dialog, negocjowanie, które nie ma zakończenia ani rozwiązania: jeden ze studentów w pewnym sensie odmawia odpowiedzi na pytania Pasoliniego, kwestionując samo rozumienie słowa Afryka. „Słowo Afryka nic nie znaczy” – jest bowiem zbyt ogólne, zbyt pojemne, płaskie i redukujące. To przeżytek europejskiej wyobraźni, słowo zrozumiałe jedynie na poziomie atlasów geograficznych, map; alegoria, skamielina. Tymczasem Afryka – jej obraz – ma palimpsestowy charakter, jest czymś, co w swym skomplikowaniu wymyka się nawet jej mieszkańcom (podobnie jak pytaniem, na które odpowiedź stale się wymyka, pozostaje kształt filmu – „z

pewnością przybyłem tu, by kręcić. Ale co kręcić?” – i rola, jaką ma w nim do odegrania reżyser).

Ta nieokreśloność Afryki ma jednak swój ambiwalentny kontekst. Afryka pozostaje pytaniem i sytuacja ta jedynie pozornie odwraca logikę kolonialną. Istnieje tu zaskakująca zbieżność z „geografią fantazmatyczną”, z marzeniami związanymi z niezapisaną, „białą” mapą – takimi jak choćby to znane ze wspomnień Josepha Conrada, wówczas jeszcze Konrada Korzeniowskiego:

Kiedy miałem dziewięć lat albo coś koło tego (...), patrzyłem na mapę ówczesnej Afryki i wskazawszy palcem na białą plamę symbolizującą nierozwiązaną tajemnicę tego kontynentu, powiedziałem sobie: „kiedy dorosnę, pojedę tam”...⁴⁶

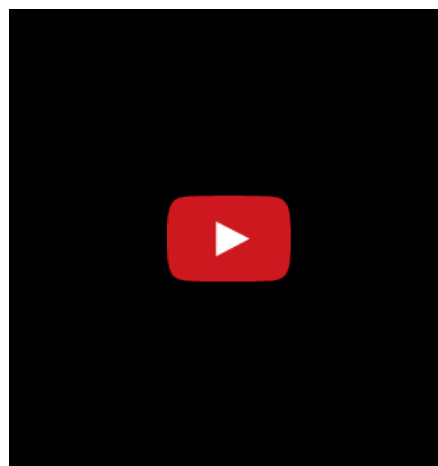
Obie sceny ukazujące studentów na uniwersytecie w Rzymie rozpoczynają się w ten sam sposób: najazdem na biały ekran kinowy. To rodzaj cięcia, zawieszenia akcji, miejsce rozdarcia. Pusta plansza, która ma nam dać odpowiedź, pusta plansza, na której objawić się ma ostateczna konkluzja... Następnie kamera kieruje się na twarze afrykańskich studentów, oczekujących – jak gdyby zawieszonych w oczekiwaniu – na film, który mieli zobaczyć na ekranie (fragmenty *Oresteji Afrykańskiej?*). „Jak podsumować? Nie ma konkluzji. Tylko suspens. Zawieszenie” – zauważa pod koniec filmu Pasolini-narrator. Być może kluczem do tej sceny, a pośrednio także do całego dzieła, pozostaje fragment pochodzący z eseju *Koniec awangardy* w tomie *Empiryzm heretycki*. Pasolini cytuje w nim obszerny fragment tekstu Rolanda Barthes’a o Brechcie, w którym pisze on o sztuce jako procesie zawieszania sensu, nie zaś produkowania go. O zawieszaniu sensu jako zadaniu i strategii zaangażowania, jako czymś, co towarzyszy stale motywowi stawania się:

W tym miejscu dotykamy drugiego aspektu niejednoznaczności Brechta. Zastanawiam się, czy ów zaangażowany sens twórczości Brechta nie jest w gruncie rzeczy, na swój sposób sensem zawieszonym (...) w teatrze Brechta istnieje sens, i to bardzo mocny sens, lecz ów sens jest zawsze pytaniem⁴⁷.

Sens pozostaje więc w zawieszeniu, jako pytanie bez odpowiedzi, gdzieś pomiędzy, w połowie drogi. Sprzeczność powraca, ale jako Fikcja⁴⁸.

4.

Szyby powracają w afrykańskich *Notatkach* parokrotnie. Choćby wtedy, gdy Pasolini filmuje witryny sklepów w Dar es Salaam: za szybą portrety Mao sąsiadują z amerykańskimi lodówkami. Ten paradoksalny obraz – niczym rodem z „afrykańskiej *Ulicy jednokierunkowej*” – odsyła nas znowu ku nierozwiązywalnej sprzeczności i wiążącemu się z nią pytaniu. Tą sprzecznością jest z pewnością dla Pasoliniego Afryka – palimpsest, który, podobnie jak witryna z Mao i lodówkami, zyskuje inny sens, gdy spojrzymy nań z perspektywy fetyszyzującej tę przestrzeń pomiędzy postkolonialnej hybrydyczności⁴⁹.



Pier Paolo Pasolini, *Notatki do Orestei Afrykańskiej*, 1970

Szyba pozostaje zresztą obrazem trwale związanym z kolonializmem. Jego kontekstem są, co oczywiste, wystawy światowe, dziewiętnastowieczne muzea etnograficzne i historii naturalnej, a także wiele innych związanych z tym tematem sytuacji naznaczonych piętnem voyeuryzmu, nieprzekraczalnego dystansu, ale także zawieszenia i przykryj autorefleksji towarzyszącej zobaczeniu własnego odbicia tam, gdzie być może nie powinniśmy byli spoglądać. Wątek ten, w zmienionej formie, pojawia się choćby w filmie *Posągi też umierają* (*Statues meurent aussi*, 1953), antykolonialnym dokumencie Chrisa Markera i Alaina Resnais zrealizowanym na zamówienie redakcji „*Présence Africaine*”. W jednej ze scen filmu czarnoskóra kobieta ogląda zamknięte za szklanymi witrynami artefakty i sztukę afrykańską. Dzięki jej spojrzeniu – przywracającemu wyeksponowanym dziełom, owej *art nègre*, ich kulturowy, utracony kontekst – odzyskują one, na moment, swój sens. Poza tą jedną jedyną sytuacją – ukazaną zresztą w odwróconej perspektywie, jakby z wewnątrz szklanej gabloty – to właśnie szklane witryny, znak rozpoznawczy choćby modernistycznego Musée de l'Homme w Paryżu, stają się symbolem muzealizacji (a więc uśmiercenia) Innego. Szklaną klatką. Pytaniem bez odpowiedzi. Jednocześnie są one, przynajmniej w wizji Markera i Resnais, rodzajem lustra odbijającego pełne niezrozumienia spojrzenia i kierującego je w przeciwną stronę. Jedno z takich spojrzeń należało do odwiedzającego jakiś czas później to miejsce Christiana Boltanskiego, który po latach wspominał:

Musée de l'Homme było dla mnie bardzo istotne. Widziałem tam wielkie

szyby, za którymi znajdowały się małe, wrażliwe i pozbawione znaczenia przedmioty. (...) Był to rodzaj miejsca poza światem, miejsca, które nie jest ani realne, ani nierealne⁵⁰.

Wizyty na Trocédéro, gdzie mieści się muzeum, prowadzą Boltanskiego w 1971 roku (a więc prawie w tym samym momencie, w którym powstawała *Oresteja Afrykańska*) ku *Vitrine de référence*, cyklowi prac autobiograficznych składających się z gablotek, w których, niczym w przezroczystych trumienkach, złożone zostały jego „wspomnienia z dzieciństwa”.

Doświadczenie szyby bezwiednie kieruje więc spojrzenie z powrotem, ku spoglądającemu. Jak u Michela Leirisa w klasycznej już *Widmowej Afryce (L'Afrique fantôme, 1934)*, gdzie podobne doświadczenie – palimpsestowego obrazu w szybie odbijającej również tego, kto patrzy; spojrzenia uśmiercającego równocześnie autora i Afrykę – zostaje przeniesione na płaszczyznę tekstową. U Leirisa szyba staje się metaforycznym doświadczeniem tekstu objawiającego swą płaskość i kumulującego się w pytaniu, dokąd zmierza tekst. „Do tego, by nie powiedzieć, skąd przybywa. Ani dokąd zmierza”⁵¹. Znowu brak konkluzji. Suspens.

Zatem „przyglądam się mojemu odbiciu – ja z kamerą – w szybie sklepu w jednym z afrykańskich miast”. Obraz emblematyczny bardziej dla historii fotografii niż dla kina: od Gustave’a Le Graya, Eugène’a Atgeta, André Kertesa, po pochodzące właśnie z przełomu lat 60. i 70. autoportrety Lee Friedlandera zarysować można typologię portretu w szybie jako niezwykle ważnego motywu⁵² wyrażającego zasadnicze rozdarcie



Pier Paolo Pasolini, *Notatki do Oresteji Afrykańskiej*, 1970

naznaczające zarówno fotografującego, jak i przestrzeń obrazu. Nieruchomy kadr otwierający film Pasoliniego jest jednak ważny również dlatego, że od niego zaczynamy i do niego na koniec powracamy – przestrzeń się nie zmienia, rozwidla się tylko czas. Ale równocześnie, jak pisał Michel Beaujour, „esej-autoportret prowadzi ku dyslokacji, przesunięciu podmiotu”⁵³, nie kończymy więc takimi, jakimi zaczynamy, niczym podczas doświadczenia dalekiej podróży...

W *Twarogu (La Ricotta, 1962–1963)* padają słowa, które mogłyby należeć do Charles’a Baudelaire’a, mistrza poezji wywiedzionej z odbicia w sklepowej witrynie: „Bardziej nowoczesny niż wszyscy nowocześni [...] jestem siłą należącą do

Przeszłości". Ta niejednoznaczność, konflikt, wewnętrzna sprzeczność definiuje twórczość Pasoliniego na każdym poziomie. Jego kino poetyckie, kino poezji, produkuje – co zresztą podkreśla mocno Georges Didi-Huberman⁵⁴ – obrazy dialektyczne, które materializują się jako „filmy o podwójnej naturze”, gdzie, niczym w powidoku, „pod jeden film wślizguje się inny film”⁵⁵. *Notatki do Orestei Afrykańskiej* – manifest tej „poetyki niedokończenia” – istnieją więc jako dzieło o podwójnej naturze i palimpsestowej formie, zawieszone gdzieś pomiędzy zaangażowanym kinem politycznym a klasycznym autoportretem, między Ajschylosem a Afryką, mitologią i postkolonialną krytyką, przeszłością i wizją przyszłości, dokumentem i fikcją, między oddaniem głosu „wywłaszczonym” a ich uprzedmiotowieniem, estetyzacją.

A co z Afryką? Istnieje i nie istnieje zarazem, podobnie jak reżyser, który przybywa doń, by kręcić („co kręcić?”) – zawieszeni gdzieś w przestrzeni pomiędzy, zagubieni w grze odbić i spojrzeń, w dialektyce, która przemienia się w Fikcję. W film.

Przypisy

- 1 Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, Seuil, Paris 1980, s. 9.
- 2 *Notatki do Orestei Afrykańskiej* miały premierę dopiero w 1973 roku w Wenecji i były potem pokazywane ledwie kilkakrotnie. Film został zremasteryzowany w 2008 roku, co dało mu drugie życie. We Francji tytułowe *appunti* zostały przetłumaczone jako *carnets de notes*, co jest oczywistym odwołaniem do tradycji literatury podróżniczej (*carnet de voyage*).
- 3 Hervé Joubert-Laurencin, *Poétique de l'inachèvement*, dodatek do DVD *Carnet de notes pour une Orestie Africaine*, Carlotta Films 2009.
- 4 Druga połowa lat 60. to moment wzmożonego zainteresowania filmowców krajami Trzeciego Świata – zwłaszcza Afryką i Indiami – będący również próbą uchwycenia na żywo nowej sytuacji po uzyskaniu przez nie niepodległości. Wystarczy wspomnieć Louisa Malle'a i jego sześciogodzinne *L'Inde fantôme* (1969) czy Glaubera Rochę i nakręcony przez niego w Afryce *O Leão de Sete Cabeças* (1970).

5 Sylvain Venayre, *La gloire de l'aventure. Genèse d'une mystique moderne. 1850-1940*, Aubier, Paris 2002.

6 Vincent Debaene, *L'adieu au voyage. L'ethnologie française entre science et littérature*, Gallimard, Paris 2010, s. 11. Debaene pisał wyłącznie o kontekście francuskim, ale tęzę tę rozciągnąć można z pewnością również na inne kraje tzw. Zachodu (zwłaszcza o kolonialnej przeszłości).

7 Hervé Joubert-Laurencin, *Portrait du poète en cinéaste*, Cahiers du cinéma, Paris 1995, s. 130. Zresztą Jean-Claude Biette – wówczas asystent Pasoliniego – twierdzi, że reżyser od momentu zakończenia montażu wiedział już, że go nie zrobi.

8 Ibidem, s. 128.

9 Ostatecznie Hervé Joubert-Laurencin zalicza do „cyklu *appunti*” trzynaście filmów, projektów filmów i tekstów-notatek do „pomysłu na film”. Por. ibidem, s. 125–126.

10 W przypadku *Notatek do Orestei afrykańskiej* taką rolę spełnia niepublikowany tekst *La Vita quotidiana dell'Africa nuova* z 1968 roku.

11 Szkic scenariusza Pasoliniego został opublikowany w piśmie „Trafic” w tłumaczeniu Jean-Claude'a Biette'a. Pier Paolo Pasolini, *Notes pour un poème sur le tiers-monde*, „Trafic” 1992, nr 3.

12 Pier Paolo Pasolini, *L'odore dell'India*, Longanesi, Milano 1962.

13 Pasolini pisał: „Trzeci Świat. Z jednej strony jest on przedmiotem rasowej nienawiści ze strony burżuazji. Z drugiej jest on światem, którego marksizm zasadniczo nie rozumie, paternalistycznie próbując stanąć na jego czele. Trzeci świat to skandal, to walka”. Pier Paolo Pasolini, *Koniec awangardy*, w: idem, *Po ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i kinie*, przeł. M. Salwa, Biblioteka kwartalnika „Kronos”, Warszawa 2012, s. 93–94.

14 Hervé Joubert-Laurencin, *Portrait du poète en cinéaste...*, s. 163.

15 Ibidem, s. 165.

16 Por. np. Sylvie Pierre, *Glauber Rocha*, Cahiers du cinéma, Paris 1987, s. 17.

17 Ibidem, s. 58–59.

18 Glauber Rocha, *Esthétique de la violence*, „Positif” 1966, février, nr 73 (jest to pierwotna wersja artykułu *Esthétique de la faim*) i wykład *Esthétique du rêve* wygłoszony na uniwersytecie Columbia w 1971 roku. Por. Arnaldo Carrilho, *De la faim à la déraison*, w: Sylvie Pierre, *Glauber Rocha...*

19 Georges Didi-Huberman, *Uzmysłowienie*, przeł. P. Mościcki, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2014, nr 6,
<http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/212/375>.

20 Wedle określenia Sadri Khiari. Sadri Khiari, *Les peuples de Tiers Monde*, w: Alain Badiou, Pierre Bourdieu, Judith Butler, Georges Didi-Huberman, Sadri Khiari, Jacques Rancière, *Qu'est-ce qu'un peuple ?*, La Fabrique, Paris 2013.

21 Por. Hervé Joubert-Laurencin, *Poétique de l'inachèvement...*

22 Georges Didi-Huberman, *Strategie obrazów. Oko historii 1*, przeł. J. Margański, Korporacja Ha!art, Kraków 2011, s. 139.

23 Pier Paolo Pasolini, *Au lecteur non averti* (1970), przeł. J. Guidi, w: idem, *Poésies*, Gallimard, Paris 1980, s. 289. Cyt. za: Georges Didi-Huberman, *Pasolini ou la recherche des peuples perdus*, „Les Cahiers du Mnam” 2009, nr 108, s. 88.

24 Hervé Joubert-Laurencin, *Portrait du cinéaste en poète*, w: idem, *Le Dernier poète expressionniste. Écrits sur Pasolini*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon 2005, s. 95.

25 Georges Didi-Huberman, *Sentir le grisou*, Les Éditions de Minuit, Paris 2014, s. 46.

26 Por. Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuple figurants. L'Oeil de l'histoire*, Les Éditions de Minuit, Paris 2012, s. 184.

27 Por. Hervé Joubert-Laurencin, *Portrait du cinéaste en poète...*, s. 169–178.

28 Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés...*, s. 173–174.

29 Por. Michel Foucault, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, PIW, Warszawa 1977, s. 184.

30 Por. Pier Paolo Pasolini, *Scenariusz jako „struktura, która pragnie być inną strukturą”*, przeł. K. Fekecz, w: Jerzy Kossak, *Kino Pasoliniego*, WAiF, Warszawa 1976.

31 W rozmowie z Jeanem Duflotem Pasolini przywołuje zresztą formułę eseju jako odpowiednią do opisanego problematyki Trzeciego Świata. Por. Pier Paolo Pasolini, *Entretiens avec Jean Duflot*, Editions Gutenberg, Montréal 2007, s. 140.

32 Theodor W. Adorno, *Esej jako forma*, przeł. K. Krzemień-Ojak, w: *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, wyb. K. Sauerland, PIW, Warszawa 1990, s. 90.

33 Por. Pier Paolo Pasolini, *Kino poetyckie*, przeł. K. Fekecz, w: Jerzy Kossak, *Kino Pasoliniego...*, s. 98.

34 Taki sakralny charakter ma dla Pasoliniego afrykańska natura, krajobraz. Por. Anne-Violaine Houcke, *Pasolini et la poétique du déplacement. Le Carnet de notes pour une Orestie africaine (1968–1969)*, „Conserveries mémorielles” 2009, nr 6, <http://cm.revues.org/399#text>.

35 Por. Alain Badiou, *Byt i zdarzenie*, przeł. P. Pieniążek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 224.

36 Por. Roland Barthes, *Mit i znak. Wybór esejów*, przeł. J. Błoński, PIW, Warszawa 1970.

37 Jorge Luis Borges, *Ogród o rozwidlających się ścieżkach*, w: idem, *Historie prawdziwe i zmyślane*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, Warszawa 1993. Por. także Gilles Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, przeł. J. Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 275–277.

38 W rozumieniu Benjaminowskim. O tym, jak pewne klisze wizualne Afryki, rozumiane jako „kolonialna skamielina”, funkcjonują w twórczości Raymonda Roussela, por. artykuł w tym numerze „Widoku”: Tomasz Swoboda, *Kolonializm na afiszu. Impressions d’Afrique Raymonda Roussela*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2015, nr 7, <http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/editor/proofGalley/210/378>.

39 Wśród wszystkich – licznych – wojen toczonych w drugiej połowie XX wieku w Afryce, wojna w Biafrze pozostaje jedną z najsilniej obecnych w dyskursie

o historii. Co ciekawe, w tym kontekście pojawia się również ważny polski wątek: dowódcą sił lotniczych secesjonistów z Biafry był Polak, Jan Zumbach – podczas drugiej wojny światowej dowódca Dywizjonu 303.

40 O zaletach takiego stereoskopowego spojrzenia dla pisania historii pisze choćby Karl Schlögel. Por. idem, *Terror i marzenie. Moskwa 1937*, przeł. I. Drozdowska-Broering, J. Kałużny, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012, s. 18–19.

41 Pier Paolo Pasolini, *L'Atena bianca*, w: *Le regole di un'illusione*, red. L. Betti, M. Gulinucci, Fonds Pier Paolo Pasolini, Garzanti, Milano 1991. Cyt. za: Anne-Violaine Houcke, *Pasolini et la poétique du déplacement...*

42 Por. ibidem.

43 Roland Barthes, *Roland Barthes*, przeł. T. Swoboda, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 79.

44 Podobny zabieg – negocjowania interpretacji mitu z mieszkańcami Indii – pojawia się w *Notatkach do filmu o Indiach*.

45 Luca Caminati, *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo*, Mondadori, Milano 2007.

46 Joseph Conrad, *A Personal Record (Some Reminiscences)*, Athenaeum, London 1912, s. 13. Cyt. za: Adam Hochschild, *Duch króla Leopolda*, przeł. P. Tarczyński, Świat Książki, Warszawa 2012, s. 180.

47 Roland Barthes, *Entretien avec Roland Barthes*, „Cahiers du Cinéma” 1963, nr 147, s. 21–30.

48 Roland Barthes, *Roland Barthes...*, s. 80: „Sprzeczność dwóch terminów ustępuje (...) trzeciemu, który nie jest syntezą, lecz przeniesieniem: wszystko powraca, lecz jako Fikcja...”.

49 Temat hybrydyczności czy metysażu jako jednego z podstawowych pojęć dla teorii postkolonialnej pojawia się m.in. w tekstach Sary Ahmed, Homi Bhabhy, Paula Gilroya czy Stuarta Halla.

50 Cyt. za : [http://www4.ac-nancy-metz.fr/daac/domaines_cult/epinal09/artistes/Christian BOLTANSKI.pdf](http://www4.ac-nancy-metz.fr/daac/domaines_cult/epinal09/artistes/Christian%20BOLTANSKI.pdf)

51 Denis Hollier, *La Poesie jusqu'a Z*, w: idem, *Dépossédés (Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre)*, Les Éditions de Minuit, Paris 1993, s. 22.

52 Na temat autoportretu fotograficznego (także w lustrze) oraz utrwalonego na fotografii odbicia w szybie istnieje obszerna bibliografia. Por. np. *L'autoportrait a l'âge de la photographie*, red. E. Billeter, Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne 1986 ; Jean-François Chevrier, Jean Sagne, *L'autoportrait comme mise en scène*, „Photographies” 1984, nr 4, s. 44–82; *Staging the Self, Self Portrait Photography, 1840–1980*, red. J. Lingwood, National Portrait Gallery, London–Plymouth 1986. Interesujące w tym kontekście są również rozważania Clementa Chéroux zawarte w *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Éditions Yellow Now, Crisnée 2003 czy w eseju *Wystrój ulicy. Refleksje o fotografiach witryn sklepowych*, w: idem, *Wernakularne. Eseje z historii fotografii*, przeł. T. Swoboda, Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa 2014.

53 Michel Beaujour, *Miroirs d'encre...*, s. 18.

54 Por. Georges Didi-Huberman, *Sentir grisou...*, s. 87.

55 Pier Paolo Pasolini, *Kino poetyckie...*, s. 113.