didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 157/158**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2020
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/malpa-sciskajaca-jadra-pasoliniego

/ angélica liddell: przewodnik

Małpa ściskająca jądra Pasoliniego

(El mono que aprieta los testículos de Pasolini)

Angélica Liddell

Pasja karmi małpę. To małpa ściska nasze genitalia. Pasja wybuchła w żołądku małpy Pasoliniego. Małpa ściskająca genitalia Pasoliniego osiągnęła maksimum siły właśnie wtedy, gdy Pasolini począł *Saló*. Im więcej jest bólu na ziemi, im bardziej rozczarowani się czujemy, tym mocniej ściska małpa. Nasze zęby zgrzytają, gdy napinają się ścięgna w dłoni zwierzęcia. Żyły jego palców są wypełnione nitrogliceryną urazy i obrzydzenia. Małpa brzydzi się nami wszystkimi. Małpa czuje odrazę do społeczeństwa. Małpa jest źródłem ludzkiego bólu. Małpa musi stawić czoła wytworom swojej zdegenerowanej ewolucji, czyli ludziom. Znosi najbardziej cuchnące lochy, jakie żywa istota jest w stanie znieść, cyrki, zoo i laboratoria, jak w dziwacznej i okrutnej parodii tego, co człowiek jest zdolny zrobić drugiemu człowiekowi. Siła małpy bierze się z jej cierpienia. Małpa uparcie trwa w cierpieniu, próbując zrozumieć nonsens swojej metamorfozy.

Mój punkt widzenia uwzględnia chorą małpę, która ściska moje genitalia.

Mój punkt widzenia uwzględnia Pasoliniego. Mój punkt widzenia, podobnie jak małpy, jest całkowicie aspołeczny, jego fundamentem jest pasja. Mój punkt widzenia mieści w sobie różne definicje pasji: „przeżywanie cierpienia; wszelkie zaburzenia stanu ducha; w medycynie: odczuwanie bólu dowolnej części chorego ciała; gwałtowna skłonność lub zamiłowanie do czegoś”[1]. Występuję z pasją przeciw podłemu społeczeństwu, które dąży do jakiegokolwiek rodzaju władzy, które kompulsywnie objada się władzą. Moja twórczość, która jest jeszcze jedną z moich aktywności życiowych, przetrwa dzięki pasji. Wydałam na świat zbyt wiele. Chore ciało staje się słowem. Moja twórczość skończy jak wściekła i epileptyczna owca, owca nieuchronnie żyjąca w stadzie, ale przynajmniej wściekła owca.

Gdybyż sztuka mogła wywoływać zapalenie i zarażać. Ale sztuka jest po prostu pogonią za tym, co osiągalne, jak samobójca, który za bardzo kocha życie, jak samobójca, który żyje samobójstwem, jak samobójca, który nigdy nie umiera. Sztuka jest pogonią za tym, co osiągalne, ponieważ chciałaby stworzyć tragiczną świadomość ludzkiej porażki, ale nigdy jej się to nie udaje. Społeczeństwo w kółko narzuca swoją niegodziwość i swoją niewiedzę. Drobnomieszczańska ignorancja nie przyswaja sztuki jako odkrywczego objawienia ani jako przymierza z ludzką duszą. Nie postrzega jej jako rewolucji ani wyrazu indywidualności. Społeczeństwo, całkowicie oderwane od sztuki, jest szpetne i szkodliwe. Nie znosi spójności artystycznej, zawsze brutalnej. Dobro, piękno i prawda są zbyt groźne. Ostrzega przed tym już Hölderlin: „Poezja to niebezpieczna gra”[2]. To naturalne, że małoduszne ziemskie istoty uciekają w popłochu przed poezją. Biegną, by szukać schronienia w swoich rachitycznych konwencjach i zobowiązaniach. To jasne, że pakt społeczny jest obłudny, z konieczności obłudny, ale sztuka nie może być społeczna, sztuka musi złamać ten pakt, sztuka musi być antyspołeczna, aby nie była obłudna.

Podpisuję się pod refleksją Musseta: „Cechą nowych czasów jest przewaga cierpienia”. Krzesło elektryczne Warhola jest bardzo nowoczesne. Podobnie jak martwa i gnijąca dziewica Caravaggia. Bardzo nowoczesny jest autoportret, który Michał Anioł wykonał na odrażającej skórze świętego Bartłomieja. Nowoczesne jest samobójstwo Pani Bovary i *Szkarłatna litera* Nathaniela Hawthorne’a. Rozumiem nowoczesność z perspektywy rozgniewanej małpy, która pragnęła przekształcić się w coś nie-ludzkiego. Nowoczesność jest rozpaczą małpy, która nigdy nie chciała stać się człowiekiem. Jak prehistoryczna małpa jest źródłem bólu, tak nowoczesność jest źródłem przemocy poetyckiej.

Jednak społeczeństwo drobnomieszczańskie, konserwatywne, poprawne jest fałszywie nowoczesne, dlatego też jest fałszywie tolerancyjne, fałszywie zaangażowane, fałszywie wykształcone. Kiedy próbuje się zrozumieć źródło ludzkiego bólu, kiedy próbuje się zrozumieć sens życia poprzez przemoc poetycką, społeczeństwo staje się nietolerancyjne. Jeśli formułujemy wielkie pytania człowieka poprzez akty przemocy poetyckiej, społeczeństwo tchórzy zamienia się w stado robaków, staje się niesprawiedliwe, głuche i ślepe.

Ta przyprawiająca o mdłości abstrakcja, jaką jest społeczeństwo, tak żądne przemocy telewizyjnej, koprofagiczne, dotknięte bulimią przemocy informacyjnej, jest tym samym społeczeństwem, które opluwa przemoc poetycką, jest tym samym społeczeństwem, które czuje się zagrożone przemocą poetycką. Rzygają przemocą poetycką, podczas gdy pożerają telewizyjną. Przełykają wojny, głód, zbrodnie, łykają wszystko, co jest emitowane, a przy tym nic, nawet to, co najstraszliwsze, ich nie dotyka. Gdybyśmy jednak skoncentrowali na scenie te same wojny, głód i nieszczęścia, ci burżuje, zamiast je przełknąć, zwymiotowaliby, ponieważ w swoim żałosnym życiu zwracają wszystko to, co nie ma związku z władzą i z

ich odrażającymi ambicjami. Przemoc poetycka ich plami. Przemoc telewizyjna pozostawia ich ambicje nietknięte. Przemoc telewizyjna nie atakuje nigdy. Mimo to misją przemocy poetyckiej jest atakować, atakować bez wytchnienia. W obliczu przemocy telewizyjnej wykazujemy małoduszność typową dla tych, którzy unikają odpowiedzialności. W obliczu przemocy poetyckiej nie możemy uniknąć odpowiedzialności, ponieważ, jako widzowie, jesteśmy częścią brutalnego wydarzenia. Prawdziwa przemoc jest spowodowana nieznośnym zidioceniem. Przemoc poetycka – nieznośną jasnością umysłu. To smutne, naprawdę smutne, że jedna bez drugiej nie istnieje.

Przemoc poetycka jest jak głód. Artaud mówi: „Co mi się wydaje najpilniejsze, to nie tyle obrona kultury, której istnienie nigdy nie zbawiło człowieka od troski o lepsze życie i zaspokojenie głodu, ile wyłonienie z tego, co nazywamy kulturą, idei, których żywa moc byłaby tożsama z mocą głodu”[3]. Przemoc poetycka polega na ucieczce od stereotypów i opinii ogółu, jest próbą dotarcia myślą tam, gdzie docierają emocje, jest odwszawieniem się z życia przeciętnego i pełnego kompromisów, jest brakiem kłamstwa, jest wybieganiem spojrzeniem naprzód, jest pogonią za tym, co osiągalne, jest głodem.

Przemoc poetycka jest niezbędna, aby to, co pełne przemocy, zbuntowało się przeciwko pożeraczom przemocy telewizyjnej i pożeraczom informacji. Jest konieczna, aby to, co pełne przemocy, zbuntowało się przeciwko stosującym przemoc. Przemoc poetycka stanowi zatem akt oporu wobec prawdziwej przemocy. Innymi słowy, przemoc poetycka jest potrzebna do zwalczania prawdziwej przemocy. Przede wszystkim jednak przemoc poetycka poddaje próbie moralne postępowanie społeczeństwa. Należy tworzyć dzieła nieakceptowalne, zawsze nie do przyjęcia dla konserwatywnych urzędników.

Przemoc poetycka jest jedyną możliwą rewolucją. Nie można zawrzeć pokoju z burżujami. Bycie głupcem, szkodnikiem i ignorantem ma swoją cenę i muszą ją w końcu zapłacić. Ale przemoc poetycka przegrywa, dowodząc, że nic nie jest w stanie zmienić idiotów. Idioci nawet nie wstępują do teatru. I wtedy człowieka porażają pioruny niemocy.

Społeczeństwo chce nas zamknąć w brzuchu martwego osła. Chce, byśmy tam dokonali swoich dni.

„Myślę, że rano zarżniemy tego osła i wyjąwszy mu wszystkie wnętrzności, zaszyjemy w środku tę dziewicę tak, by tylko jej głowa wystawała, a reszta jej nagiego ciała została zamknięta w brzuchu zwierzęcia. Potem wystawmy tego nafaszerowanego osła na grzbiecie skały, by go palił słoneczny żar. W ten sposób obydwoje będą cierpieć wszystkie kary, na jakie ich sprawiedliwie skazaliście, jako że osioł otrzyma śmierć, na którą przed wieloma dniami zasłużył, a ona będzie znosiła ugryzienia dzikich bestii, podczas gdy jej członki toczone będą przez robaki; dozna żarłoczności ognia, gdy słońce swym żarem rozpali ośli brzuch; będzie cierpiała męki, gdy psy i sępy szarpać będą jej wnętrzności. Wymieńmy także inne udręki, jakich doświadczy: po pierwsze, będzie żyła w brzuchu martwego bydlęcia; po drugie nozdrza jej wypełni paskudny fetor padliny; po trzecie, umrze z gorąca i głodu, a nie znajdzie sposobu, by uwolnić się od cierpienia przez samobójstwo, bo jej dłonie będą zaszyte wewnątrz oślej skóry". Ten fragment[4] *Metamorfoz albo złotego osła* Apulejusza jest dobrym przykładem przemocy poetyckiej. Społeczeństwo, które opisuje Apulejusz, nie różni się zbytnio od społeczeństwa hiszpańskiego ukazanego przez Cervantesa w *Don Kichocie*: ludzi gburowatych, głupich, sprośnych, zdolnych stłuc na kwaśne jabłko biednego szaleńca. Don Kichot – to kolejny istotny przykład przemocy poetyckiej.

Nie możemy dopuścić do tego, by represje zatryumfowały nad ekspresją. Nasze demokracje są coraz bardziej mętne i represyjne pod płaszczykiem infantylnej tolerancji. Co możemy zrobić w momencie porażki dotychczasowych systemów? Co możemy zrobić w epoce potwornego infantylizmu? Nie uznaję normatywnego stosowania sztuki politycznej. Okropnie byłoby popaść w demagogię lub mesjanizm, w humanitarne frazesy, w oślizgłe skargi, obrzydliwie byłoby zabierać głos w imieniu innych, ja nie mówię ustami nieszczęśników, byłaby to obraza ich godności. Nie jestem rzeczniczką. Rzecznicy są zinstrumentalizowani. Ja po prostu oddaję się działaniom płynącym z pasji, rozumianej klasycznie jako cierpienie na skutek przemożnej skłonności; nieszczęśnicy wywołują chorobę w moim ciele. Wszystko ma związek z pasją, zachowuję się jak fałszywy i głodny Chrystus, jestem statystką bez znaczenia, niemal bez roli, jak statysta wcielający się w postać Chrystusa w *Twarogu* Pasoliniego, Chrystusa pospolitego, Chrystusa pozbawionego cudowności, z wyjętymi gwoździami, patrzącego na dziury w swoich dłoniach i stopach i niewiedzącego zbyt dobrze, dokąd się skierować, z pewnością w poszukiwaniu kawałka sera, aby nasycić głód. Chrystus z *Twarogu* jest tak głodny, że kiedy znajduje ser, pochłania go i umiera rozpięty na krzyżu[5].

Chcę tylko zamienić informację w horror. Chcę tylko skupić horror na scenie, aby horror był prawdziwy, nie informacyjny, lecz prawdziwy. Tutaj stajemy w obliczu wielkiego paradoksu. To jasne, że przemoc poetycka jest tym, co przeciwstawia się prawdziwej przemocy, jednak cierpienie telewizyjne okazuje się nierzeczywiste, ponieważ nas nie dotyczy, nie rani nas (ostatecznie informacja jest jeszcze jedną strategią władzy), wobec czego cierpienie estetyczne i poetyckie przekształca się w prawdziwe cierpienie, ponieważ to ono naprawdę na nas wpływa, jest to jedyne cierpienie zdolne nas poruszyć lub przynajmniej sprawić, że zrozumiemy cień prawdy. W ten

sposób dochodzimy do wniosku, że należy umieścić ludzkie cierpienie na scenie, aby cierpienie mogło być rzeczywiste.

Ale społeczeństwo nie interesuje się sztuką, tylko informacją. I prawda jest taka, że to zimne społeczeństwo, pełne ignorancji i zła, dumne ze swojego braku kultury, aroganckie, ograniczone przez konsumpcję i swoje niskie aspiracje, kanibalistycznie traktujące ludzkie nieszczęścia jak spoty reklamowe, ostatecznie przystosowało się do informacji tak samo, jak szczury do brudu. To jest wielki triumf władzy, że udało jej się przystosować społeczeństwo do informacji, do przemocy informacyjnej. W ten sposób rzeczywistość została całkowicie oddramatyzowana. Trzeba przekształcić widza w jednostkę nieprzystosowaną. Trzeba przekształcić istoty społeczne w aspołeczne. Starać się, by gniewna małpa ścisnęła ich genitalia. Tylko dzięki sztuce można osiągnąć zrozumienie świata, zrozumienie bez udziału telewizji.

Jednakże przepaść między celem sztuki a jej rezultatem jest nie do pokonania, wąwóz sięgający jądra ziemi, wąwóz bez Mazingera Z na dnie i bez Kojota, sztuka jest pogonią za tym, co osiągalne, nie jest tym, co osiągalne, lecz jest właśnie pogonią. Głód idei, jaki odczuwa twórca, jest tak wielki, a jego wpływ na zrozumienie świata, na jego przemiany, jest tak mały. Sztuka jest niczym więcej jak prywatnym sentymentalnym zwichnięciem, nad którym społeczeństwo zawsze triumfuje. Ignorancja zawsze zwycięża. Zawsze porażają małpę prądem. Małpa umiera, wstrząsana konwulsjami, w klatce, w której nawet nie może się poruszyć.

Z drugiej strony, nie można utożsamiać twórcy z męczennikiem ani z cierpiącym bohaterem, twórca wstydzi się raczej samego siebie i działa pod presją tego wstydu, z prehistoryczną małpą u boku. Twórca identyfikuje się z gniewem i frustracją małpy. Twórca czuje się jak małpa w cuchnących

lochach, małpa z cyrku, z zoo, z laboratorium, naiwna małpa z przemocą poetycką na barkach, bezużyteczna małpa, często bita bez powodu, wyzyskiwana w wielu przypadkach przez najbardziej kulturalnych głupców i najnowocześniejszych głupców, tych, którzy ten sam żołądek napychają przemocą poetycką i przemocą telewizyjną, niczego nie rozumiejąc. Tych, którzy mają tylko próżniacze żołądki. Są to jedne z bolączek przemocy poetyckiej: pójść na ustępstwa wobec publiczności padlinożernej, okazać się daremną, popaść w pretensjonalność, stać się lunaparkiem grozy, inną odmianą Disneya.

Podsumujmy: twórca tkwi w paradoksie bez rozwiązania – łączy wściekłe działanie z nieskończonym poczuciem niższości. Ostatecznie wiemy, że sztuka nigdy nie uczyni nas lepszymi ludźmi. Według Steinera, jest to jeden z największych skandali ludzkości. Niezliczeni są ludobójcy, którzy uwielbiają Schuberta.

Tłumaczenie: Kamila Łapicka

Bardzo dziękuję dr Ewelinie Topolskiej za cenne uwagi.

Autor/ka

Przypisy

1. Elementy definicji sformułowanej przez Liddell można znaleźć w hasłach poświęconych „pasji” w zbiorze słowników *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española* (NTLLE). Dostęp do zbioru jest możliwy przez stronę internetową Hiszpańskiej Akademii Królewskiej (RAE): https://www.rae.es/recursos/diccionarios/diccionarios-anteriores-1726-1992/nuevo-tesoro-le

xicografico [dostęp: 06 IV 2020] (przyp. tłum.).
2. Cytat ten można znaleźć na początku eseju Alejandry Pizarnik *El verbo encarnado* (Słowo wcielone), poświęconego Antoninowi Artaudowi. Pizarnik nie podaje jednak źródła. Warto zauważyć, że Liddell kilka zdań wcześniej odwołuje się do tytułu eseju Pizarnik, pisząc: „El cuerpo enfermo se hace verbo" (Chore ciało staje się słowem). Esej Pizarnik pochodzi ze zbioru: Alejandra Pizarnik, *Prosa completa*, Editorial Lumen, Barcelona, 2002, s. 269-273 (przyp. tłum.).
3. Antonin Artaud, *Przedmowa: Teatr i kultura*, [w:] Antonin Artaud, *Teatr i jego sobowtór*, tłum. i wstęp Jan Błoński, Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1978, s. 33 (przyp. tłum.).
4. Angélica Liddell cytuje hiszpański przekład *Metamorfoz albo złotego osła* Apulejusza, który jest napisany współczesnym językiem, niemal nie do odróżnienia od języka, którym posługuję się sama Liddell. Polski przekład E. Jędrkiewicza jest z kolei bardzo archaiczny i ten efekt spójności stylistycznej tekstu znika. Tłumacząc esej Liddell, zdecydowałam się więc na własny przekład końcowego fragmentu Księgi szóstej *Metamorfoz*, czerpiąc z tłumaczeń hiszpańskiego (D. Lópeza de Cortegany) i angielskiego (W. Adlingtona poprawionego przez S. Gaselee) oraz z łacińskiego oryginału (przyp. tłum.).
5. Wydaje się, że Liddell stosuje tu skrót myślowy, bowiem bohaterem *Twarogu* jest statysta odtwarzający postać Dobrego Łotra, choć wielu komentatorów noweli filmowej Pasoliniego utożsamiało tę postać i jej śmierć na krzyżu z Chrystusem (przyp. tłum.).

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/malpa-sciskajaca-jadra-pasoliniego*