

ANNA MILLER-KLEJSA

KOMUNISTA AMORALNY I DWUZNACZNY. RECEPCJA FILMÓW PIERA PAOLO PASOLINIEGO W POLSKIEJ PRASIE LAT 1960–1975

Abstrakt. Na polskie ekrany do 1989 roku trafiło zaledwie kilka filmów Pasoliniego (*Accattone*, *Mamma Roma*, *Uccelacci e uccellini*, *Edipo Re* i *Medea*, a także epizod z nowelowego filmu *Ro.Go.Pa.G.*). Część z nich została zakupiona na początku lat sześćdziesiątych, gdy po odwilży politycznej zwiększył się import filmów z Zachodu. Do filmów niedystrybuowanych w Polsce do 1989 roku należą: *Il Vangelo secondo Matteo*, *Teorema*, *Porcile*, *Decameron*, *I racconti di Canterbury*, *Il fiore delle mille e una notte* oraz *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Filmowa Rada Reperturowa, ciało odpowiedzialne za program kinowy, rekomendowała import tych filmów; na przeszkodzie stawały jednak decyzje GUKPPiW. Na podstawie analizy recenzji, a także innych form podawczych krytyki filmowej (esej, felieton) badam, jaki wizerunek Pasoliniego wytwarzany był w ogólnopolskich czasopismach branżowych (*Film*, *Ekran*), społeczno-kulturalnych (m.in. *Życie Literackie*, *Współczesność*) i prasie lokalnej. Artykuł oparty jest na kwerendzie w FilMOTECE Narodowej i Archiwum Akt Nowych w Warszawie.

Słowa kluczowe: kino włoskie; Pier Paolo Pasolini; kultura filmowa w Polsce

THE AMORAL AND AMBIGUOUS COMMUNIST. THE RECEPTION OF PIER PAOLO PASOLINI'S FILMS IN THE POLISH PRESS BETWEEN 1960 AND 1975

Abstract. Only a few of Pasolini's films (*Accattone*, *Mamma Roma*, *Uccelacci e uccellini*, *Edipo Re* and *Medea*, as well as an episode from the novella *Ro.Go.Pa.G.*) were released on Polish screens before 1989. Some of these were purchased in the early 1960s, when film imports from the West increased after the political thaw. Films not distributed in Poland until 1989 include: *Il Vangelo secondo Matteo*, *Teorema*, *Porcile*, *Decameron*, *I racconti di Canterbury*, *Il fiore delle mille e una notte* and *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. The Film Repertoire Council, the body responsible for the cinema program, recommended the import of these films, but decisions on censorship were an obstacle. On the basis of an analysis of reviews, as well as other forms of film criticism (essay,

Dr ANNA MILLER-KLEJSA – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Romanistyki,
adres do korespondencji: ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; e-mail: anna.miller@uni.lodz.pl;
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4120-7035>.

Artykuły w czasopiśmie dostępne są na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa – Użycie niekomercyjne – Bez utworów zależnych 4.0 Międzynarodowe (CC BY-NC-ND 4.0)

column), I examine what image of Pasolini was produced in national trade magazines (*Film, Ekran*), socio-cultural magazines (including *Życie Literackie*, *Współczesność*), and the local press. The article is based on queries at the National Film Archive and the Archives of New Records in Warsaw.

Keywords: Italian cinema; Pier Paolo Pasolini; film culture in Poland

„Pasolini jest jedną z najwybitniejszych postaci włoskiego kina. Można go postawić obok Viscontiego, Felliniego, Antonioniego. Pasolini zresztą jest artystą niezwykle wszechstronnym: prozaikiem, poetą, eseistą; nie tylko reżyserem, lecz także estetykiem nowej sztuki” – pisał Aleksander Jackiewicz w 1969 roku (1969a, s. 7). Tymczasem do roku 1989 do polskich kin trafiło pięć – spośród dwunastu pełnometrażowych – filmów Pasoliniego. Większość z nich wprowadzono do dystrybucji na początku lat 60. – na fali poststalinowskiej odwilży politycznej, która spowodowała zwiększony import filmów z Zachodu. W 1963 roku na ekrany wszedł *Włóczykij* (1961), a do końca dekady do dystrybucji trafiły *Ptaki i ptaszyska* (1966; polska premiera 1968) oraz *Król Edyp* (1967; 1969). Do tragicznej śmierci artysty w 1975 roku w Polsce ukazały się jeszcze: *Mamma Roma* (1962; 1974) oraz *Medea* (1969; 1974), a także dwa filmy nowelowe zawierające segmenty wyreżyserowane przez Pasoliniego: *Twaróg* (1962; 1970) i *Czarownice* (1966; 1970).

W niniejszym artykule zbadam – na podstawie analizy recenzji, a także innych gatunków krytyki filmowej (esej, felieton) – jaki wizerunek Pasoliniego wytwarzany był w ogólnopolskich czasopismach branżowych (*Film, Ekran*), społeczno-kulturalnych (m.in. *Życie Literackie*, *Współczesność*) i prasie lokalnej (na podstawie wycinków zebranych w FilMOTECE Narodowej i Archiwum Akt Nowych w Warszawie) do 1975 roku, tj. do śmierci reżysera. Realizacja tego zamysłu musi być poprzedzona kilkoma obserwacjami na temat pozycji włoskiego kina w Polsce Ludowej omawianego okresu oraz obowiązujących wtedy zasad dystrybucji filmów zagranicznych.

Istotną cechą polityki kulturalnej Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej była reglamentacja dostępu do dóbr wytworzonych w krajach kapitalistycznych. Strategia ta dotyczyła także kultury filmowej. Realizacje z krajów kapitalistycznych były co do zasady krytykowane jako wytwory gnijącej kultury burżuazyjnej – tylko nieliczni twórcy z Zachodu (głównie ci związani z kinem artystycznym i zaangażowani w krytyczne debaty na temat kryzysu kapitalistycznych społeczeństw, jak Ingmar Bergman i Luis Buñuel) mogli liczyć na słowa uznania na łamach prasy. Włoskie kino na tle innych kinematografii

z krajów Europy Zachodniej było traktowane w Polsce Ludowej w sposób preferencyjny – przede wszystkim z uwagi na lewicujące poglądy wielu włoskich reżyserów, którzy niejednokrotnie byli członkami Włoskiej Partii Komunistycznej. Stąd np. dość szeroki dostęp do filmów włoskiego neorealizmu w Polsce Ludowej w pierwszej dekadzie po II wojnie światowej (od 1946 roku do 1956 wyświetlono około 20 neorealistycznych fabuł). Filmy tego nurtu profilowano w ówczesnej Polsce jako opozycyjne wobec polityki włoskiej chadecji (Miller-Klejsa, Klejsa, 2021, ss. 367–384). Również po odwilży Włochy były dla władz kinematografii jednym z najważniejszych partnerów w grupie państw Europy Zachodniej, o czym świadczy stosowane w dokumentach archiwalnych określenie „kraj priorytetowy” w odniesieniu do Italii¹. Obecność włoskiego kina artystycznego w kinach Polski Ludowej wynikała także z faktu, iż w Filmowej Radzie Repertuarowej, która była jednym z ogniw decyzyjnych w wieloetapowym procesie dopuszczenia filmu na ekran², zasiadali w większości krytycy filmowi. Rada wykazywała więc tendencję do pozytywnego kwalifikowania filmów określanych jako dzieła wybitne, zrealizowane przez twórców cieszących się uznaniem światowej krytyki. Oprócz „zwykłego” obiegu w sieci kin państwowych, włoskie filmy były wyświetlane w tzw. wąskim rozpowszechnianiu, na który składały się kina studyjne i dyskusyjne kluby filmowe (DKF). Tytuły zakupione do tej – jak ją nazywano – „puli specjalnej” nie były promowane przez Centralę Wynajmu Filmów (nie miały np. plakatów); zazwyczaj wykonywano tylko dwie kopie danego tytułu (podczas gdy „zwykłe” filmy miały od 6 do 40 kopii).

W przypadku Pasoliniego sposób rozpowszechniania filmów był istotnym aspektem wpływającym na znajomość jego twórczości. Okaże się bowiem, że widz niechadzający do DKF mógł obejrzeć w latach 60. jedynie *Włóczykija* i *Króla Edypa*, zaś w kolejnej dekadzie dwie krótkometrażówki ze wspomnianych filmów nowelowych oraz *Medeę*. Nie pokazano natomiast *Ewangelii według św. Mateusza*, *Teorematu* i *Chlewu*. Do dystrybucji nie trafił także żaden film zrealizowany przez Pasoliniego w latach 70. – ani tzw. trylogia życia (*Dekameron*, *Opowieści Kanterberyjskie*, *Kwiat tysiąca i jednej nocy*), ani ostatni film reżysera, *Salò, czyli 120 dni Sodomy*. Mimo to, Pasolini był

¹ Archiwum Akt Nowych (dalej: AAN), Naczelny Zarząd Kinematografii (dalej: NZK), 1/109, Perspektywiczny program działania polskiej kinematografii i za granicą (1974), k. 6.

² Proces dopuszczenia filmu obejmował rekomendację Filmowej Rady Repertuarowej oraz decyzję Centrali Wynajmu Filmów (od 1973 Centrali Rozpowszechniania Filmów), jedyne polskiego dystrybutora filmowego; od 1964 roku umowy importowe zawierało przedsiębiorstwo „Film Polski – Import Eksport”. Ostateczna zgoda na rozpowszechnianie filmu była udzielana przez Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk.

stale obecny w polskim piśmiennictwie filmowym. Komentowano bowiem nie tylko te jego filmy, które wprowadzano na ekrany polskich kin, ale także realizacje, które ostatecznie trafiły do Polski z kilkuletnim opóźnieniem (pisano o nich w momencie światowej i polskiej premiery). Wreszcie, omawiano filmy, które w ogóle nie zostały zakupione do polskiej dystrybucji, ale zaistniały na zagranicznych festiwalach bądź wywołały dyskusję we Włoszech i poza granicami Italii.

W swoim artykule skoncentruję się na trzech ramach dyskursywnych – dotyczących kapitalizmu, religii oraz uwspółcześnionych przypowieści – które pojawiły się w polskiej prasie w związku z twórczością Pasoliniego. Trzeba od razu podkreślić, że w odniesieniu do każdego z tych zagadnień twórca *Twarogu* postrzegany był jako reżyser przełamujący kanony i tabu. Andrzej Kołodyński w połowie lat 70. stwierdził:

Pasolini wdarł się do kina tak jak ranny byk na arenę, nie troszcząc się zupełnie ani o to co zniszczy, ani o to co stworzy, ale za to głęboko przekonany, że jego wyzywająca postawa jest najlepsza z możliwych. Chodziło nie tylko o estetykę zaproponowaną przez twórcę odkrywającego niejako na nowo język filmu, ale przede wszystkim o dobór tematu (1974, 17).

ANTYKAPITALIZM

Rama dyskursywna związana ze sposobami potraktowania kapitalizmu przez Pasoliniego zaczyna być budowana w polskiej prasie już w odniesieniu do *Włóczykija*. Historia nieroba utrzymującego się z sutenerstwa, który wpłątany w aferę obyczajową i kryminalną ginie w czasie ucieczki przed policją, była znakowana w polskiej prasie branżowej jako film o wysokich walorach artystycznych. Jeszcze przed kinową premierą informowano, że film otrzymał nagrodę w Wenecji i Karlowych Warach, zaś Alberto Moravia uznał go za jedno z najważniejszych wydarzeń kulturalnych we Włoszech (Anon., 1962, s. 5). Zaprezentowany w filmie obraz życia i mentalności rzymskiego proletariatu chętnie łączono z dorobkiem pisarskim Pasoliniego – przede wszystkim z powieściami: *Una vita violenta* (*Okrutne życie*) oraz *Ragazzi di vita* (*Ulicznicy*). Wprawdzie żadna z nich nie została wówczas przetłumaczona na język polski, ale w 1966 roku wydano w Polsce tomik – *13 współczesnych opowiadań włoskich* (Arbasino et al., 1966), wśród których znalazło się opowiadanie Pasoliniego *Obrazki z życia Testaccio*. Rozgrywało się ono w podobnym środowisku co obie skandalizujące powieści oraz ekranowy *Włóczykij* i podejmowało

temat codzienności wyrostków z rzymskiego przedmieścia, którzy – jak pisał Aleksander Jackiewicz – przypominają „rozrzuconą na pustkowiu florę. Każdy z nich jest oddzielny – zbierają się wyłącznie po to by spalić na wolnym ogniu jaszczurkę lub ukamienować kota” (1969b, s. 5). Co więcej, książka Pasoliniego *Okrutne życie* była omawiana na łamach prasy – m.in. w tygodniku *Nowa Kultura* oraz w *Nowych Czasach* (Salinari, 1960, ss. 7–8; Bogemski, 1960, ss. 6–7). Jest to o tyle interesujące, że w tym ostatnim czasopiśmie, prócz detalicznie streszczonej fabuły powieści, książka Pasoliniego przyrównana została do filmu *Słodkie życie* Felliniego. Autor artykułu stwierdzał:

dwa życia – jedno słodkie życie rzymskich bogaczy, drugie – «okrutne życie» rzymskiej biedoty. Dwa bieguny ludzkiego bytu, dwie strony włoskiej rzeczywistości [...] życie jednych i drugich świadczy w równej mierze o głębokim kryzysie społecznym i duchowym, jaki przeżywa obecnie społeczeństwo włoskie (Bogemski, 1960, s. 7).

Ekranowy *Włóczykij* kontynuował diagnozę postawioną przez Pasoliniego w powieściach. Los tytułowego bohatera, który nie potrafi żyć uczciwie (po pierwszym wyczerpującym dniu pracy marzy o własnym pogrzebie i decyduje się ponownie na kradzież), był odczytywany przez polskich krytyków jako oskarżenie włoskiego społeczeństwa kapitalistycznego. „Pasolini nie waha się przedstawić śmierci Włóczykija niemal jako śmierci męczeńskiej” (Bukowiecki, 1965, s. 121) – pisano na łamach *Życia i Myśli* – „Accattone nie jest bowiem niczemu winien, winne jest społeczeństwo, duszna atmosfera rzymskich przedmieść, okrutni ludzie, którzy go wydali na świat i wychowali” (s. 122). W polskiej prasie dominowały interpretacje podkreślające inercję Accattone uwikłanego w realia „systemu”. W jednej z recenzji filmu pisano:

Śmierć to pierwszy i niezmienny wybór włóczykija, to obietnica wiecznego lenistwa i wiecznej łatwości. Nie trzeba już szukać, wybierać. Można otwarcie przyznać się do nieuleczalnego bezwładu, dla którego w świecie ludzi żywych, a więc wolnych, nie ma usprawiedliwienia (Stelmowska-Ładno, 1963, s. 5).

Pasolini był prezentowany przede wszystkim jako obrońca kultury plebejskiej pojmowanej w duchu Antonio Gramsciego, który właśnie w kulturze wiejskiej upatrywał rezerwuar witalności oraz wartości zaprzepaszczonej przez włoskie społeczeństwo konsumpcyjne lat 60. Podobnie interpretowano kolejny film Pasoliniego *Mamma Roma*, który wszedł na polskie ekrany dopiero w 1974 roku (12 lat po światowej premierze filmu). Tak długa nieobecność

Mammy Romy na ekranach polskich kin wynikała zapewne z obecności wątków religijnych w fabule (o czym będzie mowa w dalszej części artykułu). Również w recenzjach tego filmu na plan pierwszy wysuwano los „uciśnionych” proletariuszy.

Atmosfera jak i lokalizacja *Mamma Roma* przypomina pierwszy błyskotliwy film – *Włóczyki* Pasoliniego. Autor powraca tu do nędznych przedmieść Rzymu, w świat alfonsów i prostytutek, ludzi oszukanych przez życie. Mamma pragnie wyzwolić się ze swej profesji; skrywa ją przed synem, co do którego ma wysokie aspiracje. Niestety usiłowania przeskoczenia społecznej bariery wejścia w świat drobnej burżuazji okazują się niemożliwe

– pisał jeden z krytyków (Anon., 1975 a, s. 4). Jeszcze przed polską premierą filmu przedrukowano wypowiedź reżysera, który deklarował:

Mama Roma jest doskonałym emblematem lumpenproletariatu miejskiego pochodzenia chłopskiego. [...] Miłość do syna, nieślubnego dziecka, który gra rolę delikatnego szczenięcia ludzi biednych, doprowadza ją mimo jej woli do przeżycia doświadczenia, które przekracza normy jej losu. [...] jest jedynie krzykiem [...] który mam nadzieję, nie da spokoju masom milionów błogosławionych (AJG., 1965, s. 3).

Innymi słowy, początkowo Pasolini był postrzegany w Polsce lat 60. trochę niczym Charles Dickens, twórca opowiadający o brutalnych i niesprawiedliwych realiach społecznych kapitalistycznego państwa.

RELIGIA

Względy cenzuralne podyktowane walką władz Polski Ludowej z Kościołem zostały jasno wyrażone w notatce Ryszarda Koniczka – instruktora Wydziału Kultury KC PZPR w latach 60., zasiadającego w Filmowej Radzie Repertuarowej:

Cała działalność filmowa jest w naszym ręku i stąd wszelkie treści fideistyczne eliminowane są z produkcji polskiej, a także z zakupów zagranicznych. Ekrany naszych kin nie propagują idei niepożądanych w powyższym zakresie, często są natomiast środkiem upowszechniania postaw ateistycznych, laickich, racjonalistycznych i antyklerykalnych. W prasie kontrolowanej przez nas nie notujemy wystąpień o charakterze fideistycznym, dość częste są natomiast wypadki antyklerykalne (zwłaszcza w przypadkach kinematografii włoskiej i hiszpańskiej). Siłą

rzeczy mają one charakter marginalny – nie sprowadzamy i nie wyświetlamy bowiem filmów, z którymi trzeba byłoby wprost polemizować (Fik, 1994, s. 179).

Obecność wątków religijnych zapewne zadecydowała o tak późnym zakupie filmu *Mamma Roma* do kraju oraz pokazaniu go wyłącznie w ograniczonym obiegu DKF. W 1965 roku w obszernym artykule opublikowanym na łamach czasopisma *Życie i Myśl* Leon Bukowiecki komentował sekwencję agonii Ettore (syna Mammy Romy), podkreślając wizualne podobieństwo między protagonistą a Chrystusem. Krytyk dowodził: bohater jest

przykuty do drewnianej pryczy, ściśle biorąc – ukrzyżowany. Poza Ettorem leżącym na pryczy w skąpych slipach nie ma nikogo. Czy Jezus na krzyżu nie jest przedstawiany nago z opaską na biodrach? Porównanie jest zaskakujące i nieco żenujące zarazem, gdyż Ettore jest zwykłym człowiekiem i na dodatek złodziejem. Kamera pieści z widoczną rozkoszą to nieruchome, przykute do pryczy ciało, chcąc jakby podkreślić mękę doskonale widoczną w oczach, twarzy i napiętych mięśniach chłopaka. Jest to męka przekraczająca znacznie i winę i zdolność rozumowania zwykłego urwisa z przedmieścia, a więc męka nadmierna i całkowicie niesprawiedliwa, męka od której śmierć i tylko śmierć jest wyzwoleniem (1965, s. 124).

Krytyk nie waha się więc nazwać filmu „ewangelią wierzącego marksisty” (s. 125). Choć Bukowiecki trafnie rozpoznaje w postaci Ettore zamierzoną przez Pasoliniego aluzję do umęczonego Jezusa, nie wspomina o malarskim nawiązaniu do obrazu Andrea Mantegni *Oplakiwanie*. Czyni to dopiero Ireneusz Dębowski na łamach *Kultury Filmowej*, która w 1970 roku zamieściła szereg materiałów na temat twórczości Pasoliniego (Dębowski, 1970, s. 77). W bloku informacji o *Mammie Romie* – filmie, który wedle dopisku redakcji: „wejdzie w niedalekiej przyszłości [stało się to 4 lata później] do puli specjalnej repertuaru DKF ” (s. 76) – krytyk stwierdza:

syn Ettore [...] jest jak Chrystus z przedmieścia, którego Kalwarię śledzimy od *Ostatniej Wieczery* Leonarda da Vinci³ aż do Chystusa Mantegni. Jest to świadome bez wątpienia i bardzo interesujące nawiązanie do arcydzieł renesansowego malarstwa włoskiego – idące śladem Buñuela, który z takim powodzeniem zastosował tę metodę w *Viridianie* (s. 77).

³ Mowa zapewne o sekwencji otwierającej film stylizowanej na obraz Leonarda da Vinci.

Temat religii, będący wedle Konrada Eberharda centralnym motywem twórczości Pasoliniego, który zarazem nieustannie „podkreśla swój ateizm i przywiązanie do marksizmu” (1970, s. 5), pojawia się jeszcze wyraźniej w nowelce *Twaróg* oraz w *Ewangelii według św. Mateusza*. Ten ostatni tytuł nie został w ogóle zakupiony do dystrybucji, zaś film *RoGoPaG* z nowelką *Twaróg* pojawił się w kinach dopiero w 1970 roku. O ile nawiązania do chrześcijaństwa w *Mammie Romie* i *Twarogu* można by określić mianem pastiszu (w pierwszym wypadku) lub satyrycznej trawestacji (w drugim), o tyle *Ewangelia...* stanowiła nie lada orzech do zgryzienia. Film ten jest bowiem uznawany za przykład adaptacji fabularnie wiernej.

Twaróg, choć niezakupiony do dystrybucji w Polsce Ludowej tuż po światowej premierze, był komentowany w prasie branżowej. W czasopiśmie *Film* Virgilio Tosi (stały korespondent z Rzymu) donosił, „że film został w całości i bezapelacyjnie skonfiskowany przez włoską cenzurę – za obrazę uczuć religijnych”, natomiast odpowiedzią Pasoliniego na potępienie i konfiskatę jego dzieła był wyjazd do Izraela, by zebrać dokumentację do następnego filmu – *Ewangelii według św. Mateusza* (Tosi, 1963, 13). We Włoszech pokazanie aktorów kreujących ewangeliczne postacie w sytuacjach współczesnych (np. aniołowie twistujący przy dźwiękach rock-and-rolowej muzyki obok stołu przygotowanego do filmowania sceny Ostatniej Wieczerzy) zostało potraktowane jako obrazoburcze szarganie świętości. Krytykę wywołała również scena śmierci dobrego łotra na krzyżu (śmierci z przejedzenia tytułowym twarogiem). W *Filmie* ukazał się obszerny artykuł dotyczący treści kontrowersyjnej noweli. Jeden z krytyków stwierdzał:

Dla każdego kto widział film i kto zna stosunki we włoskim świecie filmowym (i nie tylko filmowym) jest rzeczą jasną, że Pasolini nie kpi ani z religii, ani nie występuje przeciw Kościołowi. Całą gorzką ironię swojego utworu reżyser kieruje właśnie przeciwko tym, którzy Biblię, wiarę i uczucia religijne milionów ludzi wykorzystują dla własnych interesów, ciągnąc z nich kolosalne zyski. Słowem: Pasolini atakuje nie kościół, lecz wyłącznie dzisiejszą włoską burżuazję (M.P., 1963, s. 11).

W podobny sposób *Twaróg* był komentowany także w roku polskiej premiery. Konrad Eberhardt na łamach *Ekranu* określił *RoGoPaG* jako film: „okryty patyną czasu” (1970, s. 5), zaś nowelkę Pasoliniego nazwał „małym arcydziełem”, która pokazała

z wyjątkową ironią i jadowitością, jak wygląda naprawdę realizacja takich filmowych «świętych historii». [...] Oto statystka-prostytutka pokazująca streap-tease dla rozerwania łotrów przytwierdzonych (od wielu godzin) do krzyży. Oto komiczna milionerka z pieskiem – która z racji swej pozycji i znajomości z reżyserem – ma zagrać Matkę Boską (s. 5).

Finałowa scena była zaś komentowana następująco:

na krzyżu umiera naprawdę jeden z łotrów, ten, który przejadł się serem. W okamgnieniu kończy się błazenada; ów krzyż z cierpiącym i umierającym człowiekiem wyrasta wysoko ponad zgiełkliwy jarmark. Symbol nie jest już pusty! Cierpienie ludzkie jest święte. Ludzka śmierć jest święta (s. 5).

Polscy krytycy, choć akcentowali fakt, że Pasolini to reżyser niewierzący, podkreślali zarazem religijną waloryzację świata obecną w jego twórczości.

W polskiej prasie sporo napisano też o *Ewangelii według św. Mateusza*. Krytyka komentowała ten film dowodząc, że Pasolini w „ewangelicznym Chrystusie chce widzieć trybuna i rewolucjonistę, orędownika sprawy ludu przeciwko niewoli i przemocy możnych, kapłanów i faryzeuszów” (Pitera, 1964, s. 3). Podkreślano, że w swojej *Ewangelii* Pasolini pozbawił właściwie Chrystusa boskości. „Chrystus z filmu Pasoliniego jest nieugiętym rewolucjonistą, walczącym za doskonalszy porządek moralny świata” – pisała Maria Kornatowska na łamach *Kultury* (1966, s. 2). Krytyczka zauważała, że „w postaci Chrystusa Pasoliniego zajmuje przede wszystkim los głosiciela idei i fascynuje absolutny nonkonformizm” (s. 4). *Ewangelia według św. Mateusza* jest zatem filmem, w którym Chrystus ucieleśnia walkę o sprawiedliwość społeczną. Zwracano także uwagę na zaskakującą ścieżkę dźwiękową, która podkreślała rewolucyjny charakter postaci Jezusa-ideologa; w filmie wykorzystano bowiem chór rosyjskich pieśni ludowych śpiewanych po rosyjsku w czasie drogi na Golgotę. Jednocześnie polska prasa informowała o tym, że film Pasoliniego jest wierny literze Ewangelii i został dedykowany Janowi XXIII; krytycy odnotowywali również, iż OCIC (Międzynarodowe Katolickie Biuro Filmowe) przyznało filmowi doroczną nagrodę; fabuła Pasoliniego ma więc „imprimatur władz kościelnych”, a z drugiej strony instytucji przynosi zaszczyt „nader liberalnego spojrzenia” (Bukowiecki, 1965, s. 127).

Ewangelia według św. Mateusza stała się także katalizatorem opracowań na temat samego reżysera. Leon Bukowiecki stwierdzał, że zdecydował się napisać obszerny artykuł o Pasolinim przed zaprezentowaniem sylwetki twórczej Antonioniego, Wellesa, Forda i innych znakomitych filmowców, ponieważ

Pasolini „poważył się jako pierwszy w historii kinematografii na realistyczne odtworzenie pierwszej chronologicznie Ewangelii” (s. 119). Polska krytyka zachodziła w głowę: dlaczego Pasolini w ogóle podjął temat Ewangelii? Sam reżyser nie pomagał w rozwiązaniu tej zagadki, deklarując na łamach mediów, że jest „wierzącym marksistą”. Bukowiecki konkludował:

Pasolini nie kryje, że jest marksistą, staje więc na innym biegunie niż Fellini, który zawsze podkreśla swą przynależność do Kościoła. Przy tym Fellini – jak wiemy – dyskutuje z dzisiejszym stanem Kościoła i wiary, a Pasolini kręci Ewangelię. Kontrasty życia włoskiego dają tu o sobie znać (s. 122).

Inni krytycy wskazywali na religijną wrażliwość Pasoliniego. Konrad Eberhardt pisał:

Chrystus buntownik jest dla Pasoliniego postacią historyczną, ale nadającą historii także w jakiejś mierze charakter sakralny [...] Chrystus z *Ewangelii według św. Mateusza*, choć ukrzyżowany – wcale nie jest pokonany; staje się upostaciowieniem rewolucjonisty pragnącego przełamać zastany ład moralny i społeczny; uświęcającego w jakiejś mierze rewolucję (1970, s. 5).

Maria Kornatowska dowodziła zaś:

Pasolini próbuje odnaleźć punkty styczne w marksizmie i chrystianizmie. Tym punktem styczonym jest jego zdaniem humanizm, przyznanie najwyższej wartości człowieczeństwu jako zasadzie ładu świata, a zarazem podobne dążenie do zbawienia, do ocalenia tegoż społeczeństwa. Pasolini [...] zdaje sobie sprawę z tego, że owo zbawienie jest niemożliwe bez zmiany warunków społecznych. [...] Pasolini jest marksistą, ale marksistą ewangelicznym dodajmy (1966, s. 8).

W STRONĘ PRZYPowieści, W KRĘGU MITÓW

Film *Ptaki i ptaszyska*, dystrybuowany w ograniczonym obiegu Dyskusyjnych Klubów Filmowych, zaskakiwał formą – stanowi bowiem metaforycznie ujętą powiastkę filozoficzną o współczesnym świecie, swego rodzaju traktat filozoficzny, w którym Pasolini próbuje szukać punktów stycznych między chrześcijaństwem a marksizmem oraz zobrazować współistnienie religii (ucieleśnionej przez św. Franciszka z Asyżu) i świeckiej ideologii o rodowodzie oświeceniowej (reprezentowanej w filmie przez mówiącego kruka, cytującego

Rousseau i Marksa). Niektórzy polscy krytycy doceniali ową formułę „przy-powieści”, widząc w niej walor wynikający ze świeżości takiego spojrzenia: „Pasolini jest zwolennikiem ciągłego fermentu myśli i idei, ciągłej polemiki wewnętrznej, nie pozwalającej zastygnąć w bezruchu” (Kornatowska, 1966, s. 3) – pisano na łamach *Kultury*. Z kolei Rafał Marszałek na łamach czasopisma *Współczesność* zauważał:

film Pasoliniego jest refleksją nad dwoma wielkimi systemami pogładowymi: chrześcijaństwem i komunizmem. Tradycja chrześcijańska to dobroczynność i miłosierdzie; komunizm to aktywna walka przeciw złu. Bohaterowie *Ptaków i ptaszysk*, prostaczek, dzieci Nędzy, poszukiwacze szczęścia na ziemi przepelnionej troską – w swojej wędrówce zrzucają zakonny mundur pierwszej idei dla zainteresowania drugą (1969, s. 8).

Większość krytyków koncentrowała się jednak na treści filmu.

Przy okazji omawiania *Ptaków i ptaszysk* w *Życiu Literackim* zamieszczono wypowiedź Pasoliniego, który deklarował: „Kruk to ja, tzn. lewicowy intelektualista włoski, który towarzyszy prostym ludziom w ich podróży przez życie, poucza i komentuje; ci prości ludzie słuchają go, ale są już zmęczeni. Kruk musi zmienić więc swój język, musi zmienić się sam” (1975, s. 7). Filmowy kruk mówi w imieniu Pasoliniego: „Nie rozpaczam nad upadkiem idei, bo wiem, że przyjdzie ktoś inny, podejmie mój sztandar i poniesie go dalej. Nad sobą płaczę, bo wiem, że czas mój minął”. Z tego względu Maria Kornatowska nazywała film *Ptaki i ptaszyska* „ideologów pamięci rapsodem żałobnym” (Kornatowska, 1969, s. 40). Krytyczka wskazywała przy tym na zawarty w filmie fragment *found footage*: dokumentalne zdjęcia prezentujące pogrzeb Palmiro Togliattiego (wieloletniego przywódcy włoskiej partii komunistycznej), wraz z którym odchodzi w przeszłość pewien okres w historii Włoch – heroiczny okres pokolenia Pasoliniego (s. 41).

Najczęściej komentowany był finał filmu, w którym wędrowcy/ prostaczek (w roli ojca – słynny komik Totò, który jest symbolem plebejskiej bezradności i naiwności) dosyć mają towarzyszącego im natrętnego kruka. Zmawiają się, chwytają ptaka, oskubują z piórek i zjadają jego mięso. Sam Pasolini utrzymywał iż w ten sposób, „choć część mądrości kruka przeniknie na kształt komunii do ich duszy. Jego żywot okaże się użyteczny” (Kornatowska, 1969, s. 38). Polska krytyka w recenzjach filmu odwoływała się do tej deklaracji reżysera: „finałowe poświęcenie się kruka intelektualisty – ideologa jest w intencji Pasoliniego ni mniej, ni więcej tylko laicką wersją ofiarowania

ciała Chrystusa dla dobra ludzkości” (Marszałek, 1969, s. 8). Jednak ocena tego epizodu była negatywna. Rafał Marszałek dowodził:

Jest to koncepcja egzaltowana, ale wątpliwe, czy kogokolwiek zadowalająca. Może ideologia to nie tylko problem kapłana i «rządu dusz»? Może o myśleniu religijnym warto byłoby powiedzieć inaczej niż reżyser *Ptaków i ptaszysk*? Pasolini uważał finał swego filmu za klarowny, ponieważ zrozumiały dla chrześcijan; za problemowy – ponieważ oddający heroiczną rangę komunistycznej ideologii. Ale szczątki wypatroszonego «kapłańskiego ptaka» tłące się gdzieś na opustoszałym polu budzą inną refleksję. Kapłan skrachowany budzi litość dwuznaczną; msza ideologiczna odprawiana przez niedowiarka jest przedsięwzięciem dziwnym (s. 8).

Mniejszą konfuzję krytyków wzbudziły dwa filmy Pasoliniego nawiązujące do antyku i skierowane do szerokiego rozpowszechnienia: *Król Edyp* i *Medea*. Komentowany szczególnie był *Król Edyp* (w polskiej prasie odnotowano nie tylko gwiazdorską obsadę, ale także fakt, że film pokazywano na festiwalu w Wenecji). Polska krytyka zwracała uwagę na uaktualnienie mitu za sprawą obecności w *Królu Edypie* współczesnej ramy narracyjnej. Janusz Skwara pisał: „Pasolini odrzuca dystans wieków; mit jest czymś żywym [...] Na początku *Króla Edypa* widzimy współczesną rodzinę – są to wątki autobiograficzne: ojciec ubrany w mundur oficerski próbuje objąć dziecko tulące się do matki. A potem nagle wyłaniają się obrazy starożytnego świata” (Skwara, 1973, s. 95). Rzeczywiście, film składa się z trzech części: prologu rozgrywającego się w latach 30. XX wieku, dramatu właściwego toczącego się w starożytności i finału w scenerii współczesnych ulic Bolonii i Mediolanu. Źródeł uniwersalności przekazu krytycy dopatrywali się albo we wspomnianej „współczesnej” ramie narracyjnej filmu albo w umowności filmowych kostiumów i dekoracji. „Ewokacja archaicznych elementów mitu jest niezwykle swobodna” – stwierdzał na łamach „Ekranu” Antoni Bohdziewicz, reżyser sporadycznie parający się krytyką (1969, s. 4).

Pasolini [...] kręci film w Maroku, w pejzażu przejmującym wprawdzie swą dzikością, ale jakże dalekim od pejzażu greckiej Afryki. Motywów muzycznych szuka w folklorze rumuńskim i japońskim. Jego królowie Teb czy Koryntu to po prostu koronowani chłopcy, żyjący w dużych wsiach, w ciasnej wspólnocie z ludem. A ten lud jest bardziej arabski niż grecki. Właśnie dzięki tej niefrasobliwej odwadze dyletanta – *Król Edyp* został tym razem odkurzony tak gwałtownie, że widz ztraca świadomość, iż jest to w ogóle grane. [...] Paso-

lini nie dba o hieratyczny gest, rezygnuje z chóru, sieka oryginalny tekst utworu. Ekran wypełnia jakąś żywiołową, wręcz pierwotną gwałtownością. I oto prastare archetypy, cała prehistoria przestaje być rekonstrukcją czegoś tam, o czym mówią nam muzea i wykopaliska i staje się fantasmagorią artysty (s. 4).

Z jednej strony w filmach Pasoliniego polska krytyka odnajdywała zatem urzeczenie tym, co archaiczne i pierwotne (bardzo często scenerią fabuł Pasoliniego jest przecież krajobraz dziki, pustynny, wypalony słońcem). Z drugiej zaś dostrzegano, że mocą paradoksu kino Pasoliniego jest niepodzielnie osadzone w kulturze. Dlatego też „pierwotność jaką chce nam demonstrować Pasolini ma w sobie coś sztucznego, wtórnego” – pisała Maria Kornatowska (1975, s. 11). „Kiedy barbarzyńca-Edyp zabija w uniesieniu swego ojca Lajosa, cała scena utrzymana jest w konwencji kina samurajskiego, uosabiającego w oczach przeciętnego Europejczyka egzotykę dzikości” (s. 10).

Rozpowszechniana w 1971 roku *Medea* nie wzbudziła już tak wielu komentarzy jak *Król Edyp*. Wprawdzie w *Filmowym Serwisie Prasowym* pisano, że „Pasolini odnalazł w dziele Eurypidesa niezmiernie rozległe powiązanie ze współczesnością, czyniąc z filmu parabolę stosunków pomiędzy zachodnią cywilizacją i «trzecim światem»” (Anon., 1971, s. 35), jednak ten trop interpretacyjny nie został podjęty w polskich recenzjach filmu. Janusz Skwara zwrócił natomiast uwagę, że w *Medei* Pasolini w jeszcze większym stopniu niż w *Królu Edypie* przemieszał style i epoki: „krajobraz mitycznej Kolchidy, do której Jazon udaje się w poszukiwaniu złotego runa, jest po prostu widokiem współczesnej Turcji z prymitywnym życiem wieśniaków” (1973, s. 94). Pasolini wybrał więc ponownie metodę analogii – naturalną pierwotność dalekiej przeszłości zastąpił anachroniczną pierwotnością współczesnej Turcji, Sycylii i Maroka. Pojawiły się także recenzje nieprzychylnie *Medei*, które zwracały uwagę na nieznośną „dosłowność obrazu”. Andrzej Braun na łamach *Filmu* pisał: „Nieszczęściem kinematografii, a raczej reżyserów jest przekonanie, że w filmie można pokazać wszystko” (1971, s. 4). Krytyk przywołuje m.in. obraz „potwornej jatki z ćwiartowaniem korpusu ludzkiego, z wykrwawianiem serca, wątroby i ciskaniem ludzkich ochłapów w charakterze magicznego nawozu” (s. 5), i komentuje go następująco: „Ten obrzydliwy naturalizm staje się niestety dość modną manierą, mającą spotęgować klimat barbarzyństwa, wstrząsnąć widzom, tudzież zaszokować brutalną «prawdą». [...] Rozczarował mnie bardzo reżyser Pasolini. Ukazał w sobie coś z parweniusza. I to w dodatku z pretensjami” (s. 5).

KINO NA PAPIERZE

Późniejsze filmy Pasoliniego nie zostały zakupione do dystrybucji w Polsce Ludowej. *Dekameron* został zatrzymany przez cenzurę. „W filmie tym trzeba by dokonać zbyt wielu ingerencji, co zniekształciłoby dzieło znanego twórcy” – napisano w uzasadnieniu decyzji (Fik, 1993, s. 184).

Najtrudniej jest zaakceptować nowelę obrazującą życie zakonnic. Ukazanie naturalistycznego, z niespotykanymi dotychczas w filmie szczegółami stosunku młodej zakonnicy z mężczyzną oraz zniewalanie tegoż mężczyzny przez przełożoną klasztoru, w dodatku w warunkach kiedy jego możliwości były już wyczerpane, a ona sama była mało pociągająca, stanowią obraz trudny do ukazania w naszych warunkach (s. 185).

„Nasze warunki” oznaczają w tym wypadku społeczeństwo w znacznej mierze katolickie. *Dekameron* (oraz kontrowersyjne *Diabły* Kena Russela) pokazano w ramach „Konfrontacji” w lutym 1972. W aktach cenzury z tamtych lat można przeczytać ciekawy komentarz:

Zaprezentowanie tych obrazów [...] naszym zdaniem ma tę pozytywną wymowę, że [...] przypomina pewnym kołom katolickim, jakie drastyczne i niekorzystne dla kościoła filmy powstają i są rozpowszechniane na Zachodzie, a u nas, pomimo istnienia państwowej sieci kin, nie są wprowadzane do rozpowszechniania (Fik, 1993, s. 181).

Nieobecne na ekranach filmy Pasoliniego były jedynie odnotowywane przez polską krytykę. O nagrodzonych Złotym Niedźwiedziem *Opowieściach kanterberyjskich* można było przeczytać na łamach *Filmu*. Jerzy Kossak dowodził, że nie ma w filmie Pasoliniego treści literackich, których by w dziele Chaucera nie było. Jeśli więc film szokuje, „to ze względu na wizualną, plastyczną dosłowność, z którą treści literackie przeniesiono na ekran, ze względu na brutalność scen erotycznych oraz obecność wstydliwych czynności fizjologicznych” (1974, s. 18). Wtórował mu Jerzy Płazewski oceniając, iż cała tonacja filmu jest „gruba a sprośna”; reżysera interesują zaś „najbardziej pierwotne instynkty ludzkie: żądza, chciwość, zemsta. Nic więcej” (1972, s. 3). Dlatego według krytyka „z Pasolinim narodziła się prawdziwa skatologia filmowa, która pomieszana z seksem raczej tłumi erotyzm niż go roznieca” (*ibidem*).

Filmem, który odbił się w Polsce szerokim echem, była ostatnia (niedystrybuowana w kinach) fabuła Pasoliniego – *Salò, czyli 120 dni Sodomy*. W lokalnej prasie informowano przede wszystkim o treści filmu (Anon., 1975a, s. 4; Anon., 1975b, s. 4; Anon., 1975c, s. 5). Szersze omówienie realizacji Pasoliniego znalazło się w *Polityce*. W swoim artykule Maria Oleksiewicz donosiła, iż premierze filmu w Paryżu towarzyszyła atmosfera skandalu nie tylko ze względu na literacki pierwowzór, ale także restrykcje cenzury włoskiej (film został zdjęty z ekranów po kilku dniach wyświetlania) i okoliczności śmierci Pasoliniego – „Morderstwo miało podłoże homoseksualne, lub jak chcą inni, wyraźnie polityczne” (1976, s. 10).

Kolejny raz w polskich recenzjach podkreślano szokującą dosłowność obrazu Pasoliniego:

Zaiste nic nie zostało widzom zaoszczędzone, wystawiono na próbę ich oczy i żołądki. W tym *danse macabre*, balecie zbrodni nie pozbawionym stylizowanej urody (komponowanie wnętrza, strojów, subtelna muzyka) [...] odzwierciedla się bezradność artysty w wytoczeniu oskarżenia światu obozów koncentracyjnych (Oleksiewicz, 1976, s. 11).

Niekiedy próbowano uzasadnić przyjętą przez reżysera konwencję: „Pasolini szukał możliwości wypowiedzenia swego buntu przeciwko zdegenerowanemu, marionetkowemu państwu Salò, a także przeciwko dzisiejszym społeczeństwom konsumpcyjnym” (Jogała, 1975, s. 8). Ponadto, w polskiej prasie pojawiły się notki, które „na jednym oddechu” łączyły zdawkowy opis fabuły ostatniego filmu Pasoliniego z tragiczną śmiercią reżysera. Przykładowo, w *Gazecie Olsztyńskiej* pisano, że film *Salò, czyli 120 dni Sodomy* przypomina „spływające krwią i ekskrementami dantejskie piekło z kolejnymi kręgami zła, upadku i zniszczenia. Piekło Salò jest piekłem autora [...] przecuciem zagłady, ostateczną ucieczką w śmierć” (Kuziemska, 1993, s. 5).

ZAKOŃCZENIE

Fernando Ramos użył terminu „kino na papierze” w odniesieniu do hiszpańskiej kultury filmowej pod dyktando generała Franco, ale może on być użyteczny również w kontekście polskim. Ramos stwierdza:

Jednym z efektów mieszanki, na którą składała się fascynacja filmami zagranicznymi z jednej strony, z drugiej zaś ich cenzura było pojawienie się kultury filmowej, która była bardziej skoncentrowana na tekście pisanym, «kinie na papierze», niż na dziełach kinematograficznych. Te ostatnie zwykle nie były dostępne, szczególnie dla ogromnej większości widzów, którzy nie mogli wyjechać za granicę, odwiedzić festiwali filmowych lub uczęszczać do lepszych klubów filmowych (2021, s. 2).

Opinia ta zachowuje swą ważność także w odniesieniu do kultury filmowej w Polsce lat 60. i 70. XX wieku i dotyczy również filmów Pasoliniego. Wprawdzie uczestnicy życia kulturalnego w Polsce nie zawsze mogli obejrzeć realizacje włoskiego reżysera, ale mieli okazję o nich przeczytać.

W PRL Pasolini był filmowcem cieszącym się sporym uznaniem krytyki. Maria Kornatowska pisała, że kino Pasoliniego jest „przeintelektualizowane, przeestetyzowane, pełne cytatów, odnośników, reminiscencji z całego naszego dorobku kulturalnego i artystycznego. Kino intelektualisty-estety adresowane do wybranej, uczonej i zdolnej ocenić «smaczki» elity” (1975, s. 10). Podobnie twierdził Marszałek, wskazując na „osobliwe zawikłanie pojęciowe” (1969, s. 7). Symptomatyczna pod tym względem jest recenzja Marszałka:

Pasolini [...] uchodzi u nas za coś w rodzaju «świętej krowy». Ne wszyscy go lubią, daleko nie wszyscy rozumieją, każdy jednak skwapliwie deklaruje solidarność z tym «lewicowym, postępowym artystą Zachodu». Magia nazewnictwa! Etykieta potoczna sugeruje jakąś postawę skryzalizowaną i aktywną, gdy tymczasem Pasolini zdaje się być twórcą coraz częściej dyskutującym, wątpięcym nawet o własnej postawie (s. 8).

Sława Pasoliniego była o tyle zaskakująca, że w Polsce znano tylko mały fragment jego twórczości. Nieznana była poezja Pasoliniego i działalność prasowa, nie tłumaczono jego powieści, nie przyswajano jego prac teoretycznych⁴. A jednak nazwisko Pasolini funkcjonowało jako rodzaj mitu. Rzeczywiście, Pasolini otrzymał dość niezwykle pośmiertne hołdy w Polsce (por. Czerwiński, 1976, s. 7), a jego postawa artystyczna i wybory polityczne (niedługo przed śmiercią Pasolini potwierdził, że przyszłość Włoch wiąże z Włoską Partią Komunistyczną) były użyteczne dla władz Polski Ludowej.

⁴ Maria Kornatowska jako pierwsza zaznajamiała polskiego widza z myślą teoretyczną Pasoliniego niedostępną jeszcze po polsku. Zob. Kornatowska, 1969, s. 36–43. W 1976 roku ukazała się książka J. Kossaka *Kino Pasoliniego* zawierająca refleksje Pasoliniego dotyczące teorii filmu, a obszerniejszy wybór pism teoretycznych przyniesie tom *Po ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i kinie* wydany w roku 2012.

Pasolini był więc profilowany jako zdeklarowany marksista i ateista, którego twórczość, pomimo kontrowersyjnych pomysłów, cechuje zarazem swoista wrażliwość religijna. Chętnie przedrukowywano wypowiedzi Pasoliniego, który prowokacyjnie stwierdzał: „żywię nienawiść organiczną, głęboką, nieodwracalną w stosunku do burżuazji do jej ograniczoności, jej wulgarności; nienawiść mistyczną lub jeśli wolicie religijną” (Jogała, 1975, s. 9). To, co było raczej niewygodne, to homoseksualizm Pasoliniego, który w PRL utożsamiano przede wszystkim z – właśnie – burżuazyjnym stylem życia. Można zatem powiedzieć, że recepcja Pasoliniego w komunistycznej Polsce jest naznaczona podwójnym paradoksem. Po pierwsze, Pasolini był sławnym filmowcem, pomimo nieobecności wielu jego filmów na ekranach polskich kin. Po drugie, istniało zderzenie między „dobrym” Pasolinim jako komunistą, Pasolinim „dewiantem” jako homoseksualistą i „dwuznacznym” Pasolinim – jako filmowcem wrażliwym na wyobraźnię religijną.

BIBLIOGRAFIA

- AJG. (1965). *Mamma Roma. Panorama Północy – Olsztyn*, 22, 3.
- Anon. (1962). W jaki sposób Pier Paolo Pasolini został antyfaszystą. *Nowa Kultura*, 28, 5.
- Anon. (1971). *Medea. Filmowy Serwis Prasowy*, 2, 34–39.
- Anon. (1975a). Ludzie kina – Pier Paolo Pasolini. *Ekspres Ilustrowany*, 244, 4.
- Anon. (1975b). *Salò, czyli 120 dni Sodomy. Ekspres wieczorny*, 142, 4.
- Anon (1975c). *Salò, czyli 120 dni Sodomy. Dziennik Łódzki*, 143, 5.
- Arbasino, A. et al. (1966). *13 współczesnych opowiadań włoskich* (H. Kralowa, tłum.). Wydawnictwo Iskry.
- Bogemski, K. (1960). O powieści Pasoliniego „Okrutne życie”. *Nowe Czasy*, x, 6–7.
- Bohdziewicz, A. (1969). Sofokles gruntownie odkurzony. *Ekran*, 7, 4.
- Braun, A. (1971). Ze starego mitu. *Film*, 18, 4–5.
- Bukowiecki, L. (1965). Zbliżenie światów, czyli Pasolini. *Życie i Myśl*, 6, 119–127.
- Czerwiński, M. (1976). Pasoliniego nie tylko kino. *Nowe Książki*, 14, 7.
- Dębowski, I. (1970). *Mamma Roma. Kultura Filmowa*, 8, 76–77.
- Eberhardt, K. (1970). W moim iluzjonie: *La Ricotta. Ekran*, 25, 5.
- Fik, M. (1993). Z Archiwum GUKPPiW. *Kwartalnik Filmowy*, 3, 181–187.
- Fik, M. (1994). Z Archiwum GUKPPiW. Pierwszy Kwartał 1968. *Kwartalnik Filmowy*, 5, 172–180.
- Jackiewicz, A. (1969a). *Król Edyp Pasoliniego. Życie Literackie*, 28, 7.
- Jackiewicz, A. (1969b). Pasolini – Ludzie kina. *Życie Warszawy*, 202, 5.
- Jogała, E. (1975). Pisarz – filmowiec czyli Pasolini. *Przekrój*, 1598, 8–9.
- Kołodzyński, A. (1974). *Mamma Roma. Filmowy Serwis Prasowy* 1974, 18, 17–19.

- Kornatowska, M. (1966). Pasolini między marksizmem a ewangelią. *Kultura*, 35, 1–9.
- Kornatowska, M. (1969). Pasoliniego kino poetyckie. *Kino* 12, 36–43.
- Kornatowska, M. (1975). Piewca śródziemnomorskiej kultury. *Film*, 50, 10–11.
- Kossak, J. (1974). *Opowieści kanterberyjskie*. *Film*, 9, 18.
- Kossak, J. (1976). *Kino Pasoliniego*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Kuziemska, W. (1993). Pasolini – filmowiec renesansowy. *Gazeta Olsztyńska*, 84, 5.
- M. P. (1963). Heretyk i szósta epoka Rzymu. *Film*, 21, 11.
- Marszałek, R. (1969). Msza niedowiarka. *Współczesność*, 24, 8–9.
- Miller-Klejsa, A., Klejsa, K. (2021). Almost as good as Soviet cinema: Reception of Italian neorealism in Poland: 1946–56. *Journal of Italian Cinema and Media Studies*, 3, 367–384. DOI: https://doi.org/10.1386/jicms_00082_1
- Oleksiewicz, M. (1976). Ostatni skandal Pasoliniego. *Polityka*, 41, 10–11.
- Pasolini, P. P. (1975). Wywiad. *Życie Literackie*, 35, 7.
- Pasolini, P.P. (2012). *Po ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i kinie* (A. Osmólska-Mętrak, I. Napiórkowska, M. Salwa, tłum.). Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego.
- Pitera, Z. (1964). *Ewangelia według św. Mateusza*. *Film*, 46, 3.
- Płazewski, J. (1972). *Opowieści kanterberyjskie*. *Film*, 32, 3.
- Ramos, F. (2021). A Dispositif of Wonder. Cinema spectatorship, pedagogy and avant-garde in 1930s Spain. *Screen*, 62, 1–19.
- Salinari, C. (1960). Problemy powieści. *Nowa Kultura*, 36, 7–8.
- Skwara, J. (1973). Pasolini i antyk. *Poezja*, 11, 93–97.
- Stelmowska-Ładno, E. (1963). *Accattone*. Wieczne lenistwo. *Film*, 43, 5.
- Tosi, V. (1963). Korespondencja z Rzymu. *Film*, 42, 13.