CENTRUM SZTUKI STUDIO
00-901 Warszawa, Pałac Kultury i Nauki tel. 20 47 70

Pier Paolo Pasolini

Affabulazione

PIER PAOLO PASOLINI

AFFABULAZIONE

przekład JÓZEF OPALSKI, LUCIO GAMBACORTA

Cień Sofoklesa	JERZY DOMINIK
Ojciec	TADEUSZ ŁOMNICKI
Matka	EWA ŻUKOWSKA
Syn	JACEK SOBALA
Ksiądz	KRZYSZTOF BAUMAN
Dziewczyna	KRYSTYNA KOZANECKA
Komisarz	STANISŁAW BRUDNY
Lekarz	MARCIN ROGOZIŃSKI
Wróżka	ANNA CHODAKOWSKA
Kolejarz	WOJCIECH MAGNUSKI
Cacarella	RYSZARD DREGER
oraz	DARIUSZ JAKUBOWSKI
	KRZYSZTOF STRUŻYCKI
	TOMASZ TARASZKIEWICZ
muzycy	TADEUSZ BZÓWKA
	ROMAN ZIEMLAŃSKI

reżyseria TADEUSZ ŁOMNICKI
scenografia BARBARA HANICKA, JERZY GRZEGORZEWSKI
kostiumy KRYSTYNA KAMLER
muzyka ZYGMUNT KONIECZNY
efekty dźwiękowe wykonano w Studio Eksperymentalnym Polskiego Radia
reżyser dźwięku BARBARA OKOŃ-MAKOWSKA
tłumaczenie greckie dr JERZY MAŃKOWSKI

asystent reżysera WOJCIECH MAGNUSKI
asystent scenografa KASPER KOKCZYŃSKI

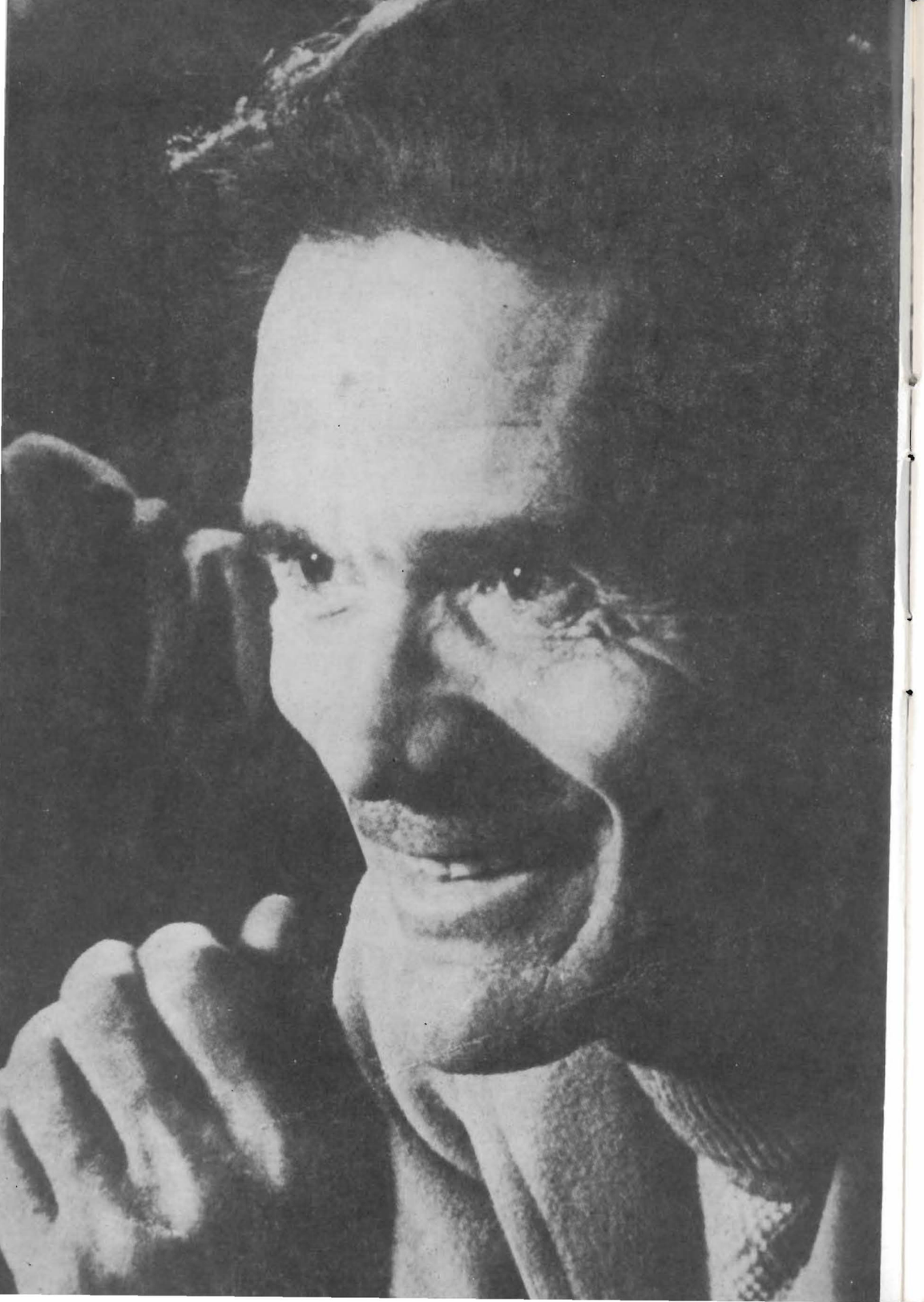
PRAPREMIERA 5 czerwca 1984 roku

sztuka z prologiem i epilogiem w ośmiu epizodach
po szóstym epizodzie przerwa

Tadeusz Łomnicki
Tam, gdzie Sofokles...

Pier Paolo Pasolini — jego filmy, sztuki teatralne, wiersze, manifesty, jego życie i śmierć — to wir, który wciąga, podnieca, budzi lęk, protest, podziw, przerażenie. To indywidualny świat twórczości czystej, odważnej, prowokującej. To wężowisko wielkich rodowodów współczesności.
W chwilach obcowania z poetą, w chwilach zachwytu dla poety myśl i uwaga każą powrócić do momentów, które były pierwsze... Kiedy po raz pierwszy zobaczyłem te filmy — obrazy? Kiedy po raz pierwszy przeczytałem te wiersze — sztuki? *Affabulazione*? Właśnie. Przypomina mi się uśmiechnięta twarz Konrada Swinarskiego, który w połowie lat siedemdziesiątych wymienił ten tytuł, *Affabulazione*, sygnalizując mi istnienie sztuki, nad którą wraz z włoskim scenografem Frigerio rozpoczął pracę (nie ukończył jej) w szwajcarskim teatrze w Zurychu.
Pragnę dziś, po latach, utrwalić tamten moment — gdyż myśl Konrada często bywała źródłem moich poczynań. Pragnę dziś, w dobie nieposzanowania i plagiatu, w dobie beztroskich „naśladowaczy", zacytować w tym przedstawieniu fragment scenograficznej wizji Swinarskiego i Kosińskiego z ich inscenizacji *Oedipus Rex* Strawińskiego. Aby zaznaczyć nieprzemijającą obecność Konrada — teraz, gdy lęk i ciekawość kierują mnie w stronę sztuki Pier Paolo Pasoliniego. Sztuki, w której opowieść o samowiedzy i podświadomości, o normach i patologii, religii i politycznej interpretacji współczesności, ociera się o najwyższą ironię starej tragedii.

Jan Kosiński: „Edyp król" I. Strawińskiego (fragment sceny zbiorowej), Teatr Wielki, Warszawa 1961



Pier Paolo Pasolini

— — — — —

Teraz, daleki, inny, w wietrze prawie
nieziemskim co poruszając powietrze
nieczyste, czerpie życie ze stagnacji

śmiertelnej rzeczy, widzę zagrody,
pola, placyk Rudy;
wyżej białe Alpy, a w dole, wzdłuż kanałów

między polami kukurydzy i winnicami, wilgotne
światło morza. Ah, nić tajemnicza
wije się jeszcze; a w niej, naga

rzeczywistość — nierealne Coś
co wiecznym czyniło tamten wieczór.
Atmosfera nabrzmiała i radosna

twoich pierwszych obrazów, gdzie była
zieleń zielenią prawie dziecięcą
a żółć stwardniałym woskiem

delikatnego Ekspresjonisty, a pochyłości
łanów widmami ciepłego seksu
młodzieńczego — pulsowała na granicy

tego miejsca sekretnego, gdzie udręczone
słońcem wiecznie pomarańczowym
najsłodsze jest letnie popołudnie, a w nim

płonie skorupa zapachów, modra
cierpkość traw, łajna co wiatr
miesza...

Ty znasz to miejsce, to Friuli
co tylko wiatr muska, co całe jest zapachem
Z niego schodzi w twoich tajemniczych

flecistów, słodka gruda
czerni i fioletów i toczy się
z niego tęczowa smoła

na twoich Chrystusów przygwożdżonych między warstwami
światła osuwającego się z transeptów Aquilei
i stamtąd powracają w ciepłe

oślepiające wieczory Niziny, lub
w białe, mroźne poranki, kanałami
płynący twoi rybacy, zieloni od czuwania,

którym sól czerwieni szorstkie zmarszczki
lub młodzieńczy czernieją dniówkarze
na poręczach promu wieczornego,

oparci o uchwyty, zmęczeni,
spaleni, gdy już noc zapowiada się
w smutnym miasteczku, światłami i śpiewem.

Przekład: Marzenna — Maria Smolińska

Pier Paolo Pasolini, 1972

Oriana Fallaci
List do Pier Paolo

Mam twój list, Pier Paolo. Napisałeś go do mnie miesiąc temu. Wmieszał się gdzieś między kartki, gazety i notatki. Ten list okrutny, bezlitosny, w którym chłostałeś mnie z tą samą furią, z jaką cię zabito. Nosiłam go przez trzy tygodnie, objechałam z nim pół świata aż po Nowy Jork, potem gdzieś go włożyłam i pytam się, czy kiedyś go znajdę. Mam nadzieję, że nie. Gdybym ujrzała go ponownie, sprawiłoby mi to ten sam ból, który odczuwałam czytając go i kiedy zdrętwiała patrzyłam na te słowa z nadzieją, że kiedyś je zapomnę. A jednak ich nie zapomniałam. Mogę je prawie odtworzyć z pamięci. Mniej więcej tak: „Dostałem twoją ostatnią książkę. Nienawidzę cię za to, że ją napisałaś. Nie przebrnąłem dalej jak przez dwie strony. Nie przeczytam jej nigdy. Nie chcę wiedzieć, co jest w brzuchu kobiety. Brzydzę się macierzyństwem. Wybacz mi, ale ten wstręt noszę w sobie od dziecka, od kiedy mając trzy a może sześć lat usłyszałem, jak moja matka szepce, że...".

Nie odpowiedziałam ci. Jak można odpowiedzieć pisząc do mężczyzny, który krzyczy o swojej rozpaczy, gdyż jest mężczyzną i o swoim bólu urodzenia się z brzucha kobiety? Zresztą ten list był nie do mnie, lecz do ciebie samego; a raczej do śmierci, którą ścigałeś zawsze chcąc położyć kres wściekłości, że przyszedłeś na świat dzięki nabrzmiałemu brzuchowi, dwóm rozłożonym nogom, pępowinie wijącej się we krwi. I jak cię pocieszyć, uspokoić przed tą nieuchronnością? Słowa, jakimi mogłam cię pocieszyć były w książce, którą z gniewem odrzuciłeś. Jedynym sposobem, żeby cię uspokoić, byłoby wziąć cię w ramiona; kochać cię jak tylko kobieta potrafi kochać mężczyznę. Nigdy jednak nie pozwoliłeś kobiecie, żeby wzięła cię w ramiona i kochała. Ten nasz brzuch, z którego wyszedłeś, napełniał cię zawsze przerażeniem. My, kobiety, budziłyśmy twój fizyczny wstręt, który omijał tylko twoją matkę, gdyż czciłeś ją jak Mandonnę brzemienną z Ducha Świętego zapominając, że i ty także byłeś połączony pępowiną, która wiła się we krwi. Jeżeli akceptowałeś nas, to przez litość. Jeżeli nam przebaczałeś, to tylko z własnej woli. Nigdy nie zapominałeś o legendzie, która zwalała na nas winę za zerwanie jabłka i odkrycie grzechu. Zbyt nienawidziłeś grzechu, seks był dla ciebie grzechem. Zbyt kochałeś czystość i niewinność, która była dla ciebie ocaleniem. Im mniej czystości znajdowałeś, tym bardziej mściłeś się szukając brudu, cierpienia, wulgarności: jako kary.

Jak pewni mnisi, którzy się biczują, szukałeś jej właśnie w seksie, który dla ciebie był grzechem. Obmierzły seks lujów o twarzy pozbawionej inteligencji (ty z twoim kultem inteligencji), o ciele pozbawionym uroku (ty z twoim kultem uroku), o umyśle pozbawionym piękna (ty z twoim kultem piękna). W nich się nurzałeś, upokarzałeś, zatracałeś: im niżej stali, tym większą rozkosz znajdowałeś. To ich opiewałeś w twoich pięknych wierszach, pięknych książkach, pięknych filmach. Marzyłeś, że wcześniej czy później przez nich zostaniesz zabity, by spełnić swoje samobójstwo. Czy jestem bezwzględna, gdy to mówię? Także i ja jestem okrutna? Być może. To ty jednak nauczyłeś mnie, że trzeba być szczerym nawet kosztem wydania się bezwzględnym, uczciwym aż do okrucieństwa i że trzeba zawsze mieć odwagę mówienia tego, w co się wierzy: nawet jeśli to jest niewygodne, gorszące, niebezpieczne. Pisząc znieważałeś, raniłeś tak głęboko, aż pękało serce. Ja natomiast nie znieważam cię mówiąc, że to nie ów siedemnastolatek cię zabił: to ty posługując się nim popełniłeś samobójstwo. Nie ranię cię mówiąc, iż zawsze wiedziałam, że wzywałeś śmierci, jak inni wzywają Boga, że pragnąłeś, by cię zabito, jak inni pragną Raju. Byłeś tak religijny, ty, który przedstawiałeś się jako ateista. Miałeś taką potrzebę Absolutu, ty, który opętałeś nas słowem humanizm. Mogłeś ugasić swą udrękę i zaspokoić swe pragnienia wolności tylko znajdując taki koniec: z roztrzaskaną głową i rozszarpanym ciałem. To nieprawda, że nienawidziałeś przemocy. Potępiałeś ją przez rozum, lecz wzywałeś jej duszę; wzywałeś, bo to był jedyny sposób, żeby tego spalającego cię demona obłaskawić i ukarać. To nieprawda, że przeklinałeś ból. Przeciwnie, służył ci on jako lancet do uwalniania anioła, który był w tobie.

Spostrzegłam to od pierwszego spotkania, kiedy poznaliśmy się w Nowym Jorku dziesięć lat temu. Zrobiło to na mnie większe wrażenie niż twój rozpłomieniony geniusz, twoja drażniąca kultura, rozszalała fantazja. Każdej nocy uciekałeś w dzielnice, gdzie nie mają odwagi wejść nawet uzbrojeni policjanci. Nieustannie rzucałeś wyzwanie nikczemności, dotykałeś grozy, byłeś za pan brat z ludzkimi strzępami narkomanów, inwertytów, pijaków. W Bowery, w Harlemie czy w porcie byłeś zawsze tam, gdzie zło i niebezpieczeństwo. Przy tobie Rimbaud wydaje się pensjonarką. Ileż razy bałam się, iż usłyszę, że odnaleziono cię z poderżniętym gardłem albo z kulą w sercu. Pewnego wieczoru wyznałam ci to. Byliśmy przy Lincoln Center i szukałeś taksówki, żeby udać się w miejsce, którego nie chciałeś zdradzić. Drżałeś z niecierpliwości, byłeś wburzony. Wyszeptałam: „Poderżną ci gardło, Pier Paolo". A ty popatrzyłeś na mnie smutnymi

i błyszczącymi oczyma (twoje oczy były zawsze smutne, nawet kiedy się śmiałeś), a potem odpowiedziałeś ironicznie: „Tak?". Prawda, że pamiętasz tamte dni w Nowym Jorku? Przychodziłeś do mojego apartamentu, siadałeś na starej kanapie, prosiłeś o Coca Colę (nigdy nie widziałam cię pijanego) i opowiadałeś mi, że kochasz Nowy Jork, ponieważ jest brudny i bez duszy. W tym niezwykłym mieście widziałeś tylko moralną nędzę lumpenproletariatu byłej kolonii, jak mówiłeś, i ubóstwo, które porównywałeś z nędzą Kalkuty, Casablanki, Bombaju. (...)
Staliśmy się szybko przyjaciółmi, a wydawało się to niemożliwe. Ja, kobieta normalna, i ty, nienormalny mężczyzna, zgodnie przynajmniej z hipokryzją kanonów tak zwanej cywilizacji. Ja, zakochana w życiu i ty, zakochany w śmierci. Ja, tak twarda i ty, tak łagodny. Była w tobie jakaś kobieca łagodność, delikatność kobieca. Zresztą i twój głos miał coś kobiecego, a to było dziwne, ponieważ rysy twojej twarzy były rysami twarzy mężczyzny: oschłe, okrutne. Tak, istniało jakieś utajone okrucieństwo w twoich kościach policzkowych, w twoim nosie boksera, w twoich wąskich wargach. Ukryte okrucieństwo. Przenosiło się ono na twoje drobne i szczupłe ciało, na twój zwinny, męski chód, jak drapieżnik, który rzuca się na ciebie i gryzie. Jednak gdy mówiłeś, albo się uśmiechałeś, czy gestykulowałeś, stawałeś się delikatny jak kobieta, łagodny jak kobieta. A ja czułam się prawie zakłopotana tą tajemniczą fascynacją, którą we mnie wzbudzałeś. Myślałam: w istocie to tak samo jak czuć pociąg do kobiety. I właśnie jak dwie kobiety, a nie jak mężczyzna i kobieta, chodziliśmy kupować spodnie dla Ninetto, kurtki dla Ninetto i mówiłeś o nim, jakby był twoim synem: z twojego brzucha a nie z twojego nasienia. Byłeś prawie zazdrosny o macierzyństwo, które wypominałeś twojej matce, nam kobietom. Dla Ninetto, w sklepie na Village, oszalałeś na punkcie koszuli będącej dokładną kopią koszul używanych w Sing Sing. Na lewej kieszonce miała napis: „Więzienie Stanowe. Więzień nr 3678". Zmierzyłeś ją powtarzając „Marzenie, spodoba mu się". (...)
Powiedziałabym, że opuściłeś Nowy Jork rozczarowany, gdyż tam nie umarłeś, gdyż pochyliłeś się nad otchłanią, ale w nią nie wpadłeś. Te noce spędzone na poszukiwaniu samobójstwa odcisnęły się tylko na twych coraz bardziej wychudłych policzkach, w spojrzeniu coraz bardziej gorączkowym. Czuję się jak dziecko, mówiłeś, któremu ofiarowano tort, a potem odebrano go przy pierwszym kęsie. Tak, musiałbyś zaznać jeszcze wiele goryczy, zanim znalazłbyś kogoś, kto zabiłby cię w darze, ofiarowałby ci śmierć godną twego życia.
Mówią, że potrafiłeś być wesoły, hałaśliwy i że dlatego lubiłeś towarzystwo młodych: na przykład kopać w piłkę z chłopakami z przedmieścia. Ale ja nigdy cię takim nie widziałam. Nosiłeś w sobie melancholię jak zapach i tragedia była jedyną kondycją ludzką, którą naprawdę rozumiałeś. Jeżeli ktoś nie był nieszczęśliwy, nie interesował cię. Pamiętam, z jaką tkliwością pewnego dnia pochyliłeś się nade mną i ściskając mi rękę wyszeptałeś: „Także i tobie rozpacz nie jest obca!". Może dlatego przeznaczenie kazało nam spotkać się znowu, po latach. Było to w Rio de Janeiro, gdzie przyjechałeś z Marią Callas na wakacje. Gazety pisały, że byliście kochankami. Rzeczywiście? Wiem, że dwa razy w życiu próbowałeś kochać kobietę i zawiodłeś się. Nie sądzę jednak, żeby Maria była jedną z tych dwu kobiet. Byliście zbyt różni, zbyt... dzieliły was różnice estetyczne, psychologiczne, kulturowe. A równocześnie wydawało się, że jesteście w jakiś tajemniczy sposób połączeni. (...)
Żaden ksiądz nie mówił mi nigdy tak jak ty o Jezusie Chrystusie i Świętym Franciszku. Pewnego razu mówiłeś mi też o Świętym Augustynie, o grzechu i zbawieniu, jak je widział Święty Augustyn: gdy recytowałeś z pamięci rozdział, w którym Święty Augustyn opowiada o swej matce, która się upija. I wtedy zrozumiałam, że poszukujesz grzechu, żeby szukać zbawienia, pewien, że zbawienie może nadejść tylko z grzechu, bowiem im głębszy jest grzech, tym bardziej oczyszczające jest zbawienie. I to, co mi mówiłeś o Jezusie Chrystusie i Świętym Franciszku, podczas gdy Maria drzemała na plaży w Copacabanie, pozostało we mnie jak blizna. Było bowiem hymnem miłości śpiewanym przez kogoś, kto nie wierzy w życie. Nie przypadkiem posłużyłam się nim w książce, której nie chciałeś czytać. Włożyłam go w usta dziecka, które zeznaje w procesie przeciwko swojej mamie: „To nieprawda, że nie wierzysz w miłość, mamo. Tak bardzo w nią wierzysz, że dręczysz się tym, iż widzisz jej tak mało i że to, co widzisz, nie jest nigdy doskonałe. Ty jesteś samą miłością. Ale czy wystarczy wierzyć w miłość, jeżeli nie wierzy się w życie?". Także i ty byłeś samą miłością. Twoją najbardziej naturalną cnotą była wspaniałomyślność. Nigdy nie umiałeś odmawiać. Rozdawałeś pełnymi garściami każdemu, kto prosił: czy to pieniądze, czy pracę, czy przyjaźń. (...)
Na 24 godziny przedtem, nim cię rozszarpano, przyjechałam do Rzymu z Panagulisem zdecydowana cię zobaczyć i odpowiedzieć ci osobiście na to, co do mnie napisałeś. Był piątek. (...)
Na niedzielę umówiliśmy się z Giancarlo Pajettą i Miriam Mafai na Piazza Navona; żeby wypić aperitif i pójść coś zjeść. Koło dziesiątej zatelefonowaliśmy znowu do ciebie. Ale znowu usłyszałam ten głos: uwaga, z powodu sabotażu numer nie działa. I poszliśmy bez ciebie na Piazza Navona. Był piękny dzień, bardzo słoneczny. Siedząc w barze Tre Scalini zaczęliśmy rozmawiać o Franco, który wciąż nie może umrzeć. Potem zbliżył się chłopak, który sprzedawał „L'Unita" i powiedział do Pajetty: „Zamordowali Pasoliniego". Powiedział to uśmiechając się, jakby ogłaszał przegraną drużyny sportowej. Pajetta nie zrozumiał. Może nie chciał zrozumieć? Podniósł zmarszczone czoło, mrucząc: „Kogo? Kogo zamordowali?". A chłopak: „Pasoliniego". I ja, absurdalnie: „Jakiego Pasoliniego?". Chłopak: „Jak to jakiego? Jakiego Pasoliniego? Pasoliniego Pier Paolo". A Panagulis: „Kłamstwo". I jeszcze Miriam Mafai: „To jakiś żart". Ale jednocześnie wstała i pobiegła zatelefonować i zapytać, czy to żart. Wróciła prawie natychmiast z pobladłą twarzą. „To prawda. Rzeczywiście go zamordowali". Na środku placu wędrowny grajek w zielonych spodniach grał na długiej fujarce. Grając tańczył i podnosił nogi okręcone zielonymi spodniami, a ludzie się śmiali. „Zamordowali go w Ostii, dziś w nocy", dodała Miriam. Ktoś zaśmiał się głośniej, gdyż grajek potrząsał teraz fujarką i śpiewał absurdalną piosenkę. Śpiewał: „Miłość umarła, przecinek, miłość umarła, kropka! W ten sposób płaczę za tobą, przecinek, w ten sposób płaczę za tobą, kropka!".
Nie poszliśmy jeść. Pajetta i Mafai oddalili się z pochyloną głową, ja i Panagulis ruszyliśmy nie wiedząc dokąd. Na jakiejś pustej ulicy był pusty bar z włączonym telewizorem. Weszliśmy, a za nami chłopak, który pytał wstrząśnięty: „Ale czy to prawda? To prawda? I właścicielka baru zapytała: „Co prawda?". Chłopak odpowiedział: „O Pasolinim. Pasolini zamordowany". I właścicielka baru krzyknęła: „Pasolini Pier Paolo? Jezu! Jezus Maria! Zamordowany! Jezu! To zapewne sprawa polityczna". Następnie na ekranie telewizyjnym ukazał się Giuseppe Vannucchi i podał komunikat oficjalny. Pokazano również tych, którzy znaleźli twe ciało. Powiedzieli, że z daleka nie przypominałeś nawet ciała, tak byłeś zmasakrowany. Wydałeś się kupą śmieci i dopiero z bliska spostrzegli, że to nie śmieci, że to człowiek. Czy będziesz się jeszcze nade mną znęcał, gdy powiem, że nie byłeś człowiekiem, lecz światłem i że światło zgasło?

Oriana Fallaci
Rzym, listopad 1975
Tłumaczyli: Józef Opalski, Lucio Gambacorta

Józef Opalski
O „Affabulazione" i polskiej prapremierze

„— jestem jak kot spalony żywcem,
zmiażdżony oponą ciężarówki,
powieszony przez chłopców na drzewie figowym,"

Pier Paolo Pasolini — „Zrozpaczona żywotność"
przeł. Jerzy Hordyński

Poszukując materiałów o zagranicznych spektaklach Konrada Swinarskiego natknąłem się na tekst „Affabulazione", którego premierę przygotowywał Swinarski wiosną 1972 roku w Schauspielhaus w Zurychu. Czuł się wówczas bardzo źle, nie mógł się także porozumieć z aktorami, więc przerwał próby i wyjechał nie kończąc przedstawienia. Niewiele wtedy wiedziałem o teatrze Pasoliniego, tyle tylko, że napisał kilka sztuk teatralnych. Dziś wiem, że twórczość Pasoliniego (dobrze znanego w Polsce jako reżyser filmowy) jest jeszcze u nas cała do odkrycia. Jego poezja, powieść, krytyka literacka i artystyczna, publicystyka...
„Affabulazione" napisał Pasolini w roku 1966, według „Per Conoscere Pasolini" (1980), prapremiera odbyła się w Grazu w 1973 roku i od tego czasu sztuka była grana na wielu scenach świata. Przyznać jednak trzeba, iż nigdy nie odniosła sukcesu równego jego filmom. Kiedy przeczytałem tekst tragedii, zrozumiałem, dlaczego tak wielki reżyser jak Swinarski właśnie nią się zainteresował. Mógł bowiem poprzez „Affabulazione" zrealizować swoje marzenie o antyku, a jednocześnie musiały mu być bardzo bliskie ambiwalencje i przewrotność tego swoistego traktatu o religii, erotyce, społeczeństwie konsumpcyjnym, walce pokoleń i iście manichejskim rozróżnieniu dobra i zła. Ten traktat rozłożony na poszczególne problemy zdaje się ich zawierać nieskończoną ilość. Im dłużej wczytywałem się w „Affabulazione", tym wyraźniej widziałem wszystkie komplikacje tego tekstu i jego niezwykłą, przewrotną inteligencję.
Sztukę otwiera motto z markiza De Sade: „Les causes sont peut-être inutiles aux effets" (co można by przetłumaczyć jako „Skutkom być może nie potrzeba przyczyn"). A zaraz potem pojawia się Cień Sofoklesa, by rozpocząć tragedię. I tak już będzie aż do końca — od mrocznego erotyzmu boskiego markiza, dewiacji erotycznej pojmowanej jako wiara w ciemnego boga, aż po jasne uwielbienie młodzieńczości w całym jej nieuświadomionym tragiźmie. Aż takie problemy i namiętności kryć się będą pod z pozoru prostą, obyczajową opowieścią o pewnej bogatej rodzinie przemysłowców mediolańskich.
Nie na darmo też nazwał Pasolini swą sztukę „Affabulazione" (brak odpowiednika dla tego terminu w języku polskim). „Dizionario della lingua italiana" Devoto-Oli (Florencja 1982) przynosi następującą definicję: **„W języku krytyki literackiej słowa, którymi pisarz przedstawia lub komentuje temat, stosując wobec czytelników perswazję o silnym nacechowaniu stylistycznym; od łacińskiego affabulatio, — ionis — morał baśni").** Nie na darmo, powtarzam, ten tytuł. Bo też słowo rządzi tą tragedią, w języku poetyckim jej siła, nie pozwalająca się ześlizgnąć fabule w trywialność czy obscenia. Cień Sofoklesa mówi o tym najwyraźniej:
„Wyznaczono mnie tutaj arbitralnie, bym zainaugurował
mowę zbyt trudną i zbyt łatwą;
trudną dla tych, co patrzą na społeczeństwo
w jednym z najbardziej ponurych momentów jego historii,
łatwą dla tych nielicznych, co wiersze czytają.
Musicie się w nią wsłuchać".
Ta sztuka przepojona jest religią. Ale religią ciemną, ponurą, taką, która wkraczając w nasze życie odmienia je, każdąc dotykać grozy, śmierci, napiętego do granic wytrzymałości bólu istnienia. Ten sam motyw religijno-erotyczny odzywa się w bodaj najwspanialszym filmie Pasoliniego — „Teoremie". Siła, która nas zmienia, przewartościowuje rzeczywistość, ciemna strona naszego jestestwa, która raz zbudzona rozpętuje żywioły nieuświadomione lub uśpione przemocą. A jednocześnie z „Affabulazione" promieniuje młodość w całym swym bezwstydnym pięknie i jej błysk chwytamy jako błysk dobrze znany. Ależ tak! — to Gombrowicz! Wystarczyłoby małe studium porównawcze: tekst Pasoliniego usłyszą Państwo za chwilę, przypomnijmy więc tylko Gombrowicza: „Źródła moje biją w ogrodzie, u wrót którego stoi anioł z mieczem ognistym. Nie mogę tam wejść. Nigdy się nie przedostanę. Skazany jestem na wieczyste krążenie wokół miejsca, gdzie święci się moje najprawdziwsze oczarowanie.
Nie wolno mi, bo... te źródła wstydem tryskają, jak fontanny! Ale ten nakaz wewnętrzny: zbliż się jak najbardziej do źródeł wstydu twojego! Muszę powołać do działania wszystek rozum, świadomość, dyscyplinę, wszystkie elementy formy i stylu, całą technikę, do jakiej jestem zdolny, aby zdobyć przybliżenie do tajemniczej bramy tego ogrodu, za którą kwitnie mój wstyd. Czymże, w takim razie, jest moja dojrzałość, jeśli nie środkiem pomocniczym, sprawą wtórną?" („Dziennik").
„Wiedziałem dobrze, to była sposobność, którą mnie los obdarował, abym mógł na koniec zbliżyć się do największych moich świętości, do tego, co określam czasem jako „niższość", albo jako „dół", albo jako „świeżość", „prostotę", albo „niedojrzałość" lub „ciemny, nienazwany żywioł" — te nazwy nie wyrażają ani w przybliżeniu natury owego sekretu, tej mety niejasnej, której moje książki nie potrafiły dobrze odkryć i wyrazić" (Dominique de Roux: „Rozmowy z Gombrowiczem")
„Ja jestem Chrystus rozpięty na 16-letnim krzyżu" („Pornografia")
Ten przejmujący krzyk rozdziera i „Affabulazione". Przeszywa wszystkie wątki sztuki podporządkowując je temu wszechogarniającemu wołaniu ku kościołowi między-ludzkiemu. I myślę, że utwór Pasoliniego zyskuje dziś pewną szansę; może zabrzmieć u nas odmiennie niż w kulturze społeczeństw konsumpcyjnych. Że walka pokoleń, ideałów i pożądań, którymi jest wypełniony, może tu, w Polsce A.D. 1984 przemówić zgoła inaczej.
I jest jeszcze coś, co fascynuje w „Affabulazione" — niezwykłe wyczucie istoty teatru, sięgnięcie w głąb jego tajemnicy i sekretów. Także i o tym Cień Sofoklesa mówi najwyraźniej:
„Człowiek dostrzegł rzeczywistość
dopiero wówczas, kiedy ją przedstawił,
A lepiej od teatru nic jej przedstawić nie mogło".
Pasolini sięga do archetypu teatru, do tragedii antycznej, rozumiejąc ją tak głęboko i rewelacyjnie, jak rozumiał ją w swych filmach, w „Medei" czy „Królu Edypie". Zdaje się przy pomocy Cienia Sofoklesa przyzywać ducha tragedii:
„Ach, nie przestanę opłakiwać tego,
że w moich tragediach nie przedstawiłem dosyć
owego mechanicznego pędu ziemi, by znów ożyć, tej odrobiny różu,
tego lekkiego powiewu wiatru — rzeczy, nie słowa
Ach!"

Józef Opalski

Chciałbym jeszcze złożyć najserdeczniejsze podziękowania pani Grazielli Chiarcossi, kuzynce Pier Paolo Pasoliniego za udostępnienie tragedii polskim widzom i Staremu Teatrowi, który w ramach rzeczywistej i przyjacielskiej współpracy oddał Teatrowi Studio swe prawa do polskiej prapremiery.

Stałe zbiory Galerii
Teresa Pągowska „Monochromat XXXX", 1975

Twórczość Teresy Pągowskiej rozwija się ze szczególną konsekwencją od dwudziestu kilku lat. Wcześniej namalowane obrazy można traktować zarówno jako zapowiedzi odnalezionego już później własnego obszaru, jak i rozpoznanie sytuacji malarskiej — środków i możliwości, które dawały różne orientacje w sztuce.
Od dwudziestu kilku lat Pągowska maluje jeden temat: akty kobiece, czasami pojedyncze, zawieszone w trudnej do zidentyfikowania przestrzeni, zaledwie zaznaczonej, czasami po kilka, w jakimś zasygnalizowanym kontekście sytuacyjnym. Widać wówczas, że między postaciami odbywa się gra, niełatwa do jednoznacznego określenia ze względu na śladowy charakter przedmiotowości w obrazie, ale przy tym — wyraźna, jasna, emocjonalnie czytelna.
Ekspresja obrazów Pągowskiej — świat kobiecych przeżyć zróżnicowanych w nastroju, zmiennych, nieraz powikłanych i subtelnych, a jednocześnie z jakąś organiczną siłą ukierunkowanych ciągle na własne ciało, jego życie, piękno i ułomności zarazem — wyróżnia jej twórczość spośród innych. Malarstwo Pągowskiej jest wyraźnie własne, ale przy tym — zważywszy na tkwiącą w nim żywiołową prawdę, odbieraną przez nas jako oczywistą — uniwersalne. Jeżeli jedną z najpełniejszych możliwości, jakie leżą w zasięgu malarstwa, jest stworzenie indywidualnego, obrazowego świata, który, dzięki zawartej w nim prawdziwości, przenika do powszechnej wyobraźni i zostaje w niej jako pewien plastyczny wzór, to Pągowska z pewnością tę właśnie możliwość zrealizowała. Dzięki formie, oszczędnemu, klarownemu stosowaniu środków — co jest tak bardzo widoczne w reprodukowanym obok „Monochromacie XXXX" — a przede wszystkim: dzięki sposobowi malowania. Przytoczmy tu słowa malarki, wypowiedziane w rozmowie ze mną przed trzema laty: „Od lat najczęściej maluję z długo przemyślaną koncepcją obrazu; wierzę, że moja wrażliwość stoi na straży tego, co ma powstać. (...) Należy od pierwszego dotknięcia — nie — jeszcze zanim ono nastąpi, trzeba utrwalać w sobie, zapamiętywać, łączyć się prawie fizycznie z ideą obrazu, który ma powstać. On już jest we mnie, więc cała praca polegać powinna na tym, żeby go z siebie przenieść na płótno. Od siły ryzyka, na jakie nas stać, zależy rezultat. (...) Jeżeli mam przy malowaniu dobry dzień, w dużym stopniu udaje mi się przekazać wiele z tego, o czym myślałam. Mimo to, w trakcie

Teresa Pągowska· Monochromat XXXX, 1975 (fot. Erazm Ciołek)

tej najbardziej udanej pracy stwierdzam, że wszystko, co robię, jest jeszcze odległe od wyniku, którego oczekiwałam. Przy ogromnej koncentracji, napięciu, pozostaje tylko obraz i ja, wpatrzona w niego, jakby już nic innego na świecie nie istniało — tylko ta jakaś dziwna nić między obrazem a mną, coraz mocniejsza. I nagle zaczynam coś ruszać w obrazie — wynika to prawie z podświadomości. (...) Siedząc i patrząc w obraz czasem już wiem, co trzeba zrobić, ale jeszcze nie wiem jak. I nagle wstaję, w dalszym ciągu nie wiem, jak to zrobić w sensie technicznym, ale okazuje się, że wiem, bo właśnie to robię... W czasie malowania pojawiają się różnego rodzaju umiejętności w nas samych, na przykład zaczyna się coś robić w sposób trafny bez uprzedniego wymyślania jak to wykonać — jakby to już w nas było. Można by też powiedzieć, że nasza ręka otrzymuje dodatkowe wartości, albo że przez nią przekazujemy jakąś siłę, która pozwala nam dotknąć płótno tak, jak należy. (...) Myślę, że jest to przekraczanie jakiejś bariery. Malując obraz trzeba bez przerwy jak najintensywniej kontrolować działanie. Jest dobrze, jeżeli pomiędzy myślenie wciśnie się moment irracjonalny. Jeżeli będzie trafny i wypełni lukę, której nie można racjonalnie rozwiązać — wzbogaci wartość obrazu. Nieraz okazuje się, że to, co „irracjonalnie" zrobiłam, jest właśnie tym, o czym przedtem w swoim założeniu myślałam. (...) Irracjonalny gest jest zawsze wynikiem koncentracji i tego, czego dzisiaj artyści się wstydzą — natchnienia. To natchnienie — ostatecznie — powoduje powstanie magiczności; nasze wielkie skupienie pozwoliło tak dalece być w służbie obrazu, że możliwe się stało przejście do stanu duchowej niezależności. Od razu dodam, że to wszystko jest niemożliwe, jeżeli się dużo nie pracuje, nie tkwi się w pełni, ciągle, w rytmie pracy."

Zbigniew Taranienko

dyrektor WALDEMAR DĄBROWSKI
kierownik artystyczny JERZY GRZEGORZEWSKI
kierownictwo literackie ELŻBIETA MORAWIEC, ZBIGNIEW TARANIENKO
kierownik galerii ZBIGNIEW TARANIENKO
konsultant literacki MAŁGORZATA DZIEDUSZYCKA

inspicjent Maciej Popławski
sufler Jadwiga Dolińska

kierownik techniczny Olgierd Rodziewicz
kierownictwo pracowni:
akustycznej Roman Puchalski
elektrycznej Andrzej Bochenek
krawieckiej damskiej Danuta Cisłowska
krawieckiej męskiej Adam Popławski
malarskiej Jan Szawliński
modelatorskiej Piotr Auerbach
perukarskiej Halina Cieślak
stolarskiej Wacław Rembiałkowski
ślusarskiej Włodzimierz Franczuk
tapicerskiej Wiesław Dalba
garderoby Halina Piłkowska
brygadier sceny Zbigniew Romankiewicz

kierownik administracyjny Krzysztof Żebrowski
kierownik organizacji pracy artystycznej Jolanta Boniewicz
kierownik organizacji widowni Kazimierz Kowalczyk
kierownik widowni Krystyna Retke

opracowanie programu Ewa Wrońska

W programie wykorzystano fotografie z filmów Pier Paolo Pasoliniego zamieszczone w albumie Pier Paolo Pasolini: Corpi e luoghi. Prefazione di Paolo Volponi, Roma 1982: Accattone, 1961 (s. 6), Mamma Roma, 1962 (s. 12), Edipo re, 1967 (s. 11), Salò o le 120 giornate di Sodoma, 1975 (s. 9).

wydawca: Centrum Sztuki STUDIO Teatr Galeria, Warszawa 1984
cena 30 zł

Sprzedaż biletów na dwa tygodnie przed przedstawieniem.
Zamówienia na bilety zbiorowe przyjmuje ORGANIZACJA WIDOWNI tel. 20 21 02 w godz. 9—16, oprócz wolnych sobót, niedziel i świąt. KASA TEATRU tel. 20 02 11 w. 29 41 czynna w godz. 10—14 i 15,30—19, w poniedziałki w godz. 10—16, w wolne soboty, niedziele i święta w godz. 14—19. Przedsprzedaż biletów prowadzi również ZASP, Al. Jerozolimskie 25, tel. 21 93 83 w godz. 10—17.30 oraz SYRENA, ul. Krucza 16/22, tel. 25 72 01 w godz. 10—17.30.

GALERIA STUDIO
wystawy czasowe i zbiory sztuki współczesnej
czynna codziennie oprócz poniedziałków w godz. 11.30—17
w wolne soboty, niedziele i święta w godz. 14—17.30
oraz przed każdym spektaklem i w czasie przerw

WDA — Zakład Typograficzny. Zam. 383/84. 5.000. T-7