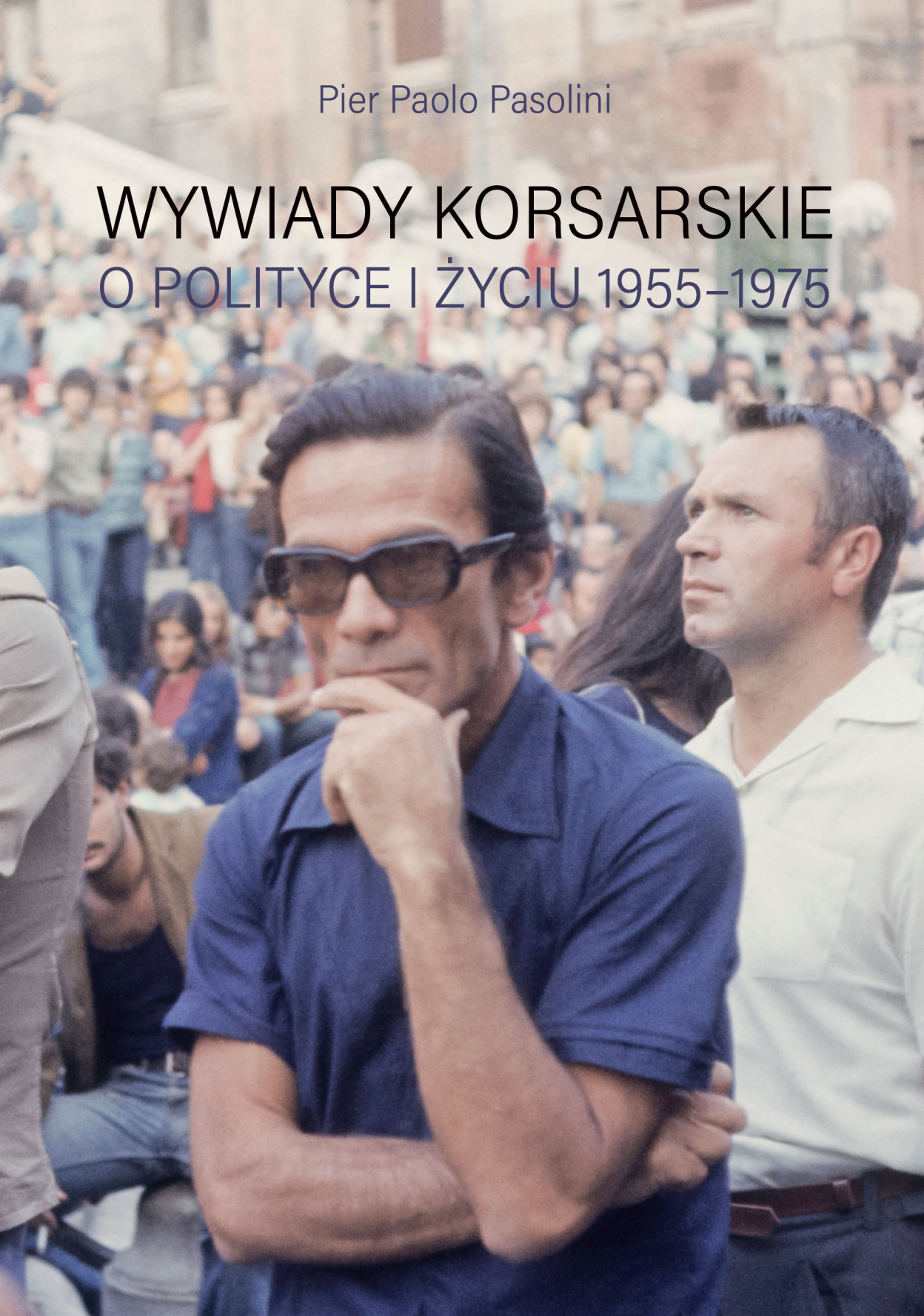


Pier Paolo Pasolini

WYWIADY KORSARSKIE O POLITYCE I ŻYCIU 1955–1975



WYWIADY KORSARSKIE

O POLITYCE I ŻYCIU 1955–1975

[Kup książkę](#)

Pier Paolo Pasolini

WYWIADY KORSARSKIE O POLITYCE I ŻYCIU 1955–1975

[Kup książkę](#)

Tytuł oryginału:

Interviste corsare sulla politica e sulla vita (1955–1975)

Liberal Atlantide, 1995

Autor w oryginale:

Pier Paolo Pasolini

Wstęp i opracowanie wersji polskiej:

Jarosław Pietrzak

Konsultanci:

Sławomir Królak

Łukasz Zaręba

Tłumaczenie:

Izabela Plesiewicz-Świerczyńska

Fragmenty poezji Pasoliniego w tłumaczeniach Jarosława Mikołajewskiego i Łukasza Zaręby

Copyright © for the Polish translation by Glowbook, 2023

Wydawnictwo Glowbook

ul. Kolegiacka 2/2

98-200 Sieradz

www.glowbook.net

kontakt@glowbook.net

Redakcja i korekta:

Katarzyna Pilawa-Główka

Jacek Cezary Kamiński

Projekt okładki i konwersja ebook:

Justyna Kramarz – Studio *grafpa*, www.grafpa.pl

Skład i łamanie:

Szymon Bolek – Studio *grafpa*, www.grafpa.pl

ISBN 978-83-67503-01-3

[Kup książkę](#)

Nie byłoby tej książki, gdyby praw do wydania polskiego przekładu tomu wywiadów Pier Paola Pasoliniego nie przekazała nam jego kuzynka i spadkobierczyni, Graziella Chiarcossi. *Grazie mille, Graziella.*

[Kup książkę](#)

Wstęp albo Lekcje (z) Pasoliniego

Jarosław Pietrzak

I. Śmierci Pasoliniego

Pier Paolo Pasolini: legendarna postać kultury XX wieku – kultury nie tylko Włoch. Legendę reżysera, pisarza, poety, eseisty, dramaturga, publicysty przypieczętował w 1975 roku tragiczny, przedwczesny finał jego nieuciekającej od skandali biografii. Nigdy poważnie nie wyjaśniona, niezwykle brutalna zbrodnia, która pozostawiła jego zmasakrowane, wyrwane życiu, 53-letnie ciało na plaży w podrzymskiej Ostii. Nigdy nie wyjaśniona – na pewno nie przez włoski wymiar sprawiedliwości. Mało kto jeszcze wierzy, że skazany za to młody człowiek (niczym jeden z uliczników z kart powieści samego Pasoliniego) zrobił to sam, jeżeli zrobił to w ogóle¹. Niewyjaśniona, obrosła więc mistyczno-psychoanalitycznymi tropami o Złu dosięgającym artystę, który sam je jakoś wywołał i na siebie sprowadził (choćby „sadystycznym” filmem *Salò, czyli 120 dni Sodomy*, który miał już pozostać jego ostatnim), lub wręcz wyszedł na spotkanie takiej śmierci, jakiej pragnął, świadomie lub podświadomie.

Wszyscy, którzy żyjemy poza Italią i nie władamy włoskim, mamy problem. Zdani jesteśmy na to, co z jego bogatego dorobku przefiltrują dla nas wydawcy, tłumacze, redaktorzy, kuratorzy, akademicy i edukatorzy. Większości z nas znany jest tylko jakiś szczególny „odprysk” jego wybuchowej osobowości, jakaś „wiązka” lub dwie kroczącego szlakami różnych mediów i pól społecznych dorobku. Gdyby Pasolini był powieścią, byłby powieścią niezwykle wielowątkową, wielotomową – a większości z nas znane są tylko niektóre jej wątki, niektóre rozdziały. Różnym z nas różne wątki, różne rozdziały.

Jak trafnie zauważyła Anna Osmólska-Mętrak – jedna z kluczowych pośredniczek między dorobkiem Pasoliniego a odbiorcą polskim (tłumaczka

¹ Por. owoce dziennikarskiego śledztwa przyjaciółki Pasoliniego, Oriany Fallaci, po polsku dostępne w zbiorze: Oriana Fallaci, *Pasolini. Niewygodny człowiek*, przeł. Joanna Ugniewska, Warszawa 2018.

wielu jego esejów, uczestniczka poświęcanych mu wydarzeń) – Pasolini zrósł się w naszej wyobraźni ze swoją śmiercią. To przez jej pryzmat, z wiszącym mu nad głową jej „wyrokiem”, powraca do nas już nie jako autor, nie jako narrator, a jako bohater narracji innych, np. filmów: *Pasolini* Abła Ferrary (2014) i *Intryga* (*La Macchinazione*) Davida Grieco (2016)². Pasolini na zawsze zdominowany przez swoją śmierć – to pierwszy taki odprysk. Umyka mu i złożoność dorobku Pasoliniego w różnych dziedzinach, i jego liryzm, i przenikliwość jego obserwacji politycznych.

Ale porównajmy jeszcze wspomniane filmy. Ten Abła Ferrary jest piękniejszy „kinematograficznie”, ekranowo uwodzicielski. Próbuje jakoś zmierzyć się z seksualną energią wyobraźni Pasoliniego, choć osuwa się trochę na mielizny wyobrażeń heteroseksualnego mężczyzny o homoseksualnej rozpuście. Samą śmierć pokazuje, jakby była niemal przypadkowa, nawet jeśli na swój sposób nieunikniona i wpisana już w strukturę wyobraźni i libido swojego bohatera. Oczywiście, nawet ktoś, kto ma potężnych wrogów (Pasolini miał ich wielu przez całe życie), może po prostu wpaść pod przypadkowy tramwaj – ale jednak. *Intryga* – mniej uwodzicielska wizualnie – choć też o śmierci, pokazuje inny odprysk, podsuwając scenariusz większego – no cóż, nie bójmy się tego słowa – spisku. Spisku jednocześnie „strukturalnego”, wbudowanego w oligarchiczną konstrukcję kapitalizmu w ogóle i jego „włoskiej formacji” w szczególności, ale także spisku konkretnie wymierzonego w Pasoliniego.

W Polsce mamy teraz także dramat Jacka Żebrowskiego *Ludobójstwo*, wykonany dotąd na kilku scenach, niewydany drukiem³. Nie pokazuje on śmierci Pasoliniego, ale kończy się tuż przed nią, z założeniem, że widz wie – każdy, kto idzie na sztukę o Pasolinim wie – „jak to się skończy”. Tę wiedzę umieszcza w kontekście jego rozważań filozoficznych i politycznych – nad niszczycielską siłą kapitalizmu wymazującego z powierzchni ziemi kolejne ludzkie kultury, w tym konkretne kultury Włoch (regionalne, połączone z dialektami, chłopskie, robotnicze). W pewnym sensie Pasolini umrze jako ten,

² Anna Osmólska-Mętrak, *Pier Paolo Pasolini: samotność proroka*, „Lente” (online), <https://lente-magazyn.com/pier-paolo-pasolini-samotnosc-proroka/>, [data dostępu: 01.09.2022, data publikacji: 02.11.2017].

³ Jacek Żebrowski, *Ludobójstwo* – tekst nie ukazał się dotąd drukiem. Pierwsze czytanie performatywne stanowiła prezentacja powarsztatowa Szkoły Dramatu, Klub Żak, Gdańsk, 8.12.2014. Kolejne wykonania tekstu: Teatr im. Stefana Jaracza w Olsztynie, Scena Margines, 15.06.2015, reż. Łukasz Fijał; Brzuch: Centrum Trawienia Wizji, Wrocław, 16.11.2016, reż. czervo01; Sala Teatru Laboratorium, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław, 10–11.12.2021, reż. czervo01.

który pisał przeciwko temu procederowi akt oskarżenia, jako ten, który tych kultur bronił, także poprzez namiętną sympatię dla chłopców z przedmieść i z biedoty, wciąż nie do końca przemielonych przez tryby tego, co nazywał „neokapitalizmem”. W tej perspektywie śmierć Pasoliniego jest częścią procesów tytułowego „ludobójstwa”, terminu zaczerpniętego z eseistyki i wypowiedzi Pasoliniego⁴, wyeliminowaniem człowieka, który procesom tym stał na drodze. Obecny jest system, ale nie celowe działanie tych, którzy do śmierci Pasoliniego mogli aktywnie dążyć.

II. Życia Pasoliniego

Z całym Pasolinim, z jego dorobkiem, dzieje się poniekąd tak samo – tylko jeszcze bardziej. Chciałbym tu podkreślić, że chodzi o co coś bardziej radykalnego niż tylko „różne wizje” tej samej postaci z historii europejskiej kultury – to przecież, koniec końców, staje się losem wielu ludzi wystarczająco sławnych, żeby pamięć o nich żywili bardzo różni ludzie. Jedni kojarzą Shakespeare’a z filmowych adaptacji *Romea i Julii* i filmu z Josephem Fiennesem, inni znają na pamięć jego „dramaty królewskie”, a jeszcze inni cytują te pasáže sonetów, w których kryć się mają homoerotyczne sekrety autora. Są to wszystko zróżnicowane formy pamięci o bardzie, ale o tym samym bardzie.

Z Pasolinim to wszystko znowu jest jakby... znacznie bardziej. Jakościowo przez to inaczej. Jedni znają poezję i/lub powieści Pasoliniego, inni wyłącznie filmy (niektórzy tylko te „erotyczne”), jeszcze inni eseistykę, teksty teoretyczne (o filmie, o języku, itd.) lub teksty dla teatru. Publicystykę, która we Włoszech w swoich czasach odbijała się naprawdę szerokim echem, w Polsce najmniej. Rzadko kojarzymy wszystko, a to ze względu na rozrzut pól działalności poety (słowa i obrazu) z Casarsy. Ci z nas, którzy znają się na kinie, rzadko znają się na poezji, i na odwrot, i tak dalej. Jedni śmieszkują o jego poezji (poematy o koparkach!)⁵, inni przekonują, jak wspaniałe to rzeczy, i wciąż ważne, aktualne⁶.

⁴ Pier Paolo Pasolini, *Ludobójstwo*, przeł. Anna Osmólska-Mętrak, w: tegoż, *Po ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i kinie*, red. Mateusz Werner, Warszawa 2012, s. 287–294.

⁵ Por. Paweł Wiktor Ryś, *Pasolini prossimo nostro? Od „włoskiej” akulturacji do „polskich” rewizji*, „Pamiętnik Literacki” 2016, nr 3, s. 237–241.

⁶ Paweł Mościcki, *Dwa ciała historii*, w: *Ciała zdruzgotane, ciała odporne. Lektury afektywne XX wieku*, red. Adam Lipszyc, Marek Zaleski, Warszawa 2016, s. 148–193.

(To być może najlepsze miejsce na mój własny *coming out*: dla mnie, z moim wykształceniem filmoznawczym, Pasolini był w pierwszej kolejności i przede wszystkim filmowcem, w kolejności drugiej autorem tekstów teoretyczno-filmowych, natomiast bez znajomości włoskiego, pewnie nigdy nie powiem nic wystarczająco ciekawego o jego poezji. Na pewno nie powiem tutaj.)

Fenomen, o którym mówię, idzie nawet dalej. Weźmy przykład jego dorobku filmowego. Film jest tym polem aktywności, na którym zdobył Pasolini największą, światową sławę. W samej tej jednej domenie również nie ma jednak niczego na kształt zgody. Jedni powiadają, że jego filmy wszystkie się zestarzały, przekonani, że to Pasolini-teoretyk nadal się liczy⁷. Niewielu, którzy znają filmy Pasoliniego, należy do tego radykalnego odłamu. A jednak nawet pomiędzy tymi z nas, którzy wciąż cenimy lub kochamy filmy Pasoliniego, panuje fenomenalna doprawdy niezgoda w temacie, które z nich są najwybitniejsze, najlepiej wytrzymały przysłowiową próbę czasu, a które oglądać dzisiaj można jedynie z obowiązku.

Istnieje względny konsensus co do „największych dzieł” innych wielkich autorów wysokiego modernizmu europejskiego kina (Felliniego, Antonioniego, Viscontiego, Buñuela, Bergmana, itd.), konsensus szanowany także (przynajmniej wśród „zawodowców”), gdy miewamy swoje własne filmy z ich dorobku ulubione bardziej lub mniej. Z Pasolinim to jednak tak nie działa, gdzie nie spojrzeć, inna hierarchia jego filmów. Jedni mówią, że *Saló* jest najważniejszym, wciąż najaktualniejszym jego filmem⁸, inni, że nie sposób go oglądać lub (jak Adam Garbicz), że jest „jego ostatnim krzykiem – historycznym już i bezradnym w swojej plakatowości”⁹. Jedni od lat już wyśmiewają *Kwiat tysiąca i jednej nocy* jako ekstremalny przykład orientalistycznego (w rozumieniu zaproponowanym przez Edwarda Saida) kiczu, który miesza Nepal z Arabami, a Arabów z Etiopią (pamiętam towarzyszące telewizyjnym emisjom takie recenzje z moich lat licealnych). Garbicz uważa *Kwiat tysiąca i jednej nocy* za absolutne apogeum twórczości Włocha, arcydzieło Pasoliniego¹⁰. Ja natomiast uważam oskarżenia Pasoliniego o orientalizm za niesłuszne z zasady, choć jednocześnie zrozumiałe pod adresem tego nierównego,

⁷ Por. P.W. Ryś, dz. cyt., s. 237–241.

⁸ Por. np. Gary Indiana, *Saló or the 120 Days of Sodom*, London 2000; Kris Ravetto, *The Unmaking of Fascist Aesthetics*, Minneapolis 2001.

⁹ Adam Garbicz, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż czwarta 1967–1973*, Kraków 2000, s. 397.

¹⁰ Tamże, s. 389.

chwilami zachwycającego, a jednak doświadczonego przez czas filmu. Uważam, że pewne rzeczy się Pasolinemu źle zestarzały: rutynowe slapstickowe przyspieszanie ruchu biegnących mężczyzn jakoś już nie bawi, scena z „Chińczykami” w *Ptakach i ptaszyskach* wywołuje konsternację, a jedyną naprawdę śmieszną sceną w *Twarogu* (wkład Pasoliniego w nowelowy *RoGoPaG*) jest dla mnie scena wywiadu lokalnego dziennikarza z reżyserem (w tej roli Orson Welles). Jednocześnie *Włóczykij*, *Mamma Roma*, *Medea* i *Dekameron* pozostają w moim przekonaniu wybitnymi, pięknymi filmami, które wciąż robią piorunujące wrażenie – a na pewno robią na mnie.

W Polsce odpryskowy, niekompletny sposób, w jaki znamy Pasoliniego, długo determinowało to, że znaliśmy nad Wisłą niewiele z jego dorobku – i w niewielkim stopniu – poza filmami. Wyszły przekłady dramatów *Orgia*, *Chlew*, *Pilades* i *Calderon*¹¹. Nikt ich nie wystawia. Wyszedł jeden wybór wierszy, po kilka z różnych tomików – choć w znakomitych przekładach Jarosława Mikołajewskiego¹², nie skłonił nikogo do wydawania więcej. Wiedzieliśmy, że był chyba najbardziej i najwięcej teoretyzującym¹³ praktykiem kina od czasu Eisensteina, ale nawet na studiach filmoznawczych zbyt łatwo kwitowaliśmy te pisma bon motami, że to jak robił filmy, zupełnie nie odzwierciedlało jego własnych propozycji teoretycznych. Bez rozwijania, co naprawdę miałoby to znaczyć. Pod tym kątem nastąpił w poprzedniej dekadzie znaczący postęp, gdyż wiele z esejów Pasoliniego zostało przetłumaczonych i dobrze wydanych w tomie *Po ludobójstwie* pod redakcją Mateusza Wernera¹⁴, stanowiącym wybór tekstów z kilku książek w całości na polski nietłumaczonych (teoretycznofilmowych najwięcej z *Empirismo eretico* z 1972).

Trudno się znać na kinie i poezji, prozie i eseistyce, semiotyce, teorii kina i szczegółach ówczesnej polityki (włoskiej i międzynarodowej) jednocześnie. W Polsce, oprócz tego, długo poznawaliśmy go przefiltrowanego przez pośredników, którzy nie podzielali, nie rozumieli, bądź wyrażali dystans do politycznych i ideowych stawek twórczej i publicznej działalności Pasoliniego. Pasolini całe dorosłe życie był marksistą, wierzącym w Sprawę, choć

¹¹ P.P. Pasolini, *Orgia; Chlew*, przeł. Ewa Bal, Kraków 2003. P.P. Pasolini, *Pilades. Calderon*, przeł. Ewa Bal, Kraków 2007. Wydawane też w innych miejscach.

¹² P.P. Pasolini, *Bluznierstwo. Wybór poezji*, przeł. Jarosław Mikołajewski, Warszawa 1999.

¹³ Kilka przekładów jego pism teoretycznofilmowych pomieszczono w: Jerzy Kossak, *Kino Pasoliniego*, Warszawa 1976. Pojedyncze teksty wychodziły też w czasopiśmie, np. P.P. Pasolini, *Scenariusz jako struktura zdążająca ku innej strukturze*, „Dialog: Miesięcznik Związku Literatów Polskich” t. 18, nr 2 (1973), s. 138–143.

¹⁴ P.P. Pasolini, *Po ludobójstwie...*, dz. cyt.

skłóconym z partią, komunistą. Po implozji „bloku wschodniego” marksizm został na długo wypędzony z uniwersyteckich katedr i wpływowych redakcji polskiej humanistyki. Jak dobrym pośrednikiem w transmisji dorobku kogoś takiego jak Pasolini może być Maria Kornatowska, która uważała komunistyczną orientację włoskich intelektualistów po II wojnie światowej za wybór raczej „estetyczny” niż polityczny¹⁵? Trudno za marksistę uważać Mateusza Wernera. Zasłużona jak mało kto dla obecności Pasoliniego w Polsce Anna Osmólska-Mętrak odczuwa wyraźną sympatię dla jego lewicowości, jednocześnie rozumiejąc ją w dość rozmyty, „ogólnohumanistyczny” sposób, bardziej jako szczególny rys „wrażliwca”, samotnego w swoich przekonaniach i intuicjach geniusza, itd. Piotr Kletowski, autor zasługującej na uznanie pierwszej w Polsce kompletnej monografii filmowej twórczości Pasoliniego, podziela niechęć swojego bohatera do kapitalizmu, ale z trudnych do zdefiniowania, na pewno nie marksistowskich pozycji. Nie ma u niego zrozumienia dla marksizmu ani jako metody, ani jako projektu politycznego. Pierwszy z brzegu *passus* z tegoż, o Antonio Gramscim, jako ważnym dla Pasoliniego punkcie odniesienia (zadedykował mu nawet już w tytule tom poezji¹⁶):

Gramsci, jak wielu marksistowskich ideologów początku wieku, nie wziął pod uwagę biologicznych uwarunkowań człowieka, które przekreślają możliwość zaistnienia powszechnej równości – stanowiącej jądro idei komunizmu. Paradoksalnie ów „materializm”, będący punktem wyjścia i dojścia systemu Gramsciego, ostatecznie decyduje o niemożności jego całkowitego wdrożenia¹⁷.

Oddając polskiemu czytelnikowi tom szczególnych dokumentów – wywiadów, rozmów, ankiet, zapisów debat i publicznych wystąpień Pasoliniego; dających wgląd w dynamikę, rozwój i rozrzut jego myślenia na przestrzeni lat; oferujących kontekst do lektury jego twórczości artystycznej – chciałbym zaproponować inny sposób konceptualizacji Pasoliniego, który (mam nadzieję) pomoże używać dziś jego dorobku namiętnie, ale rozumnie, czerpać z niego lekcje, ale nie bałwochwalczo.

¹⁵ Maria Kornatowska, *Pasolini między marksizmem a ewangelią*, „Kultura” 1966, nr 35.

¹⁶ P.P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, Milano 1957.

¹⁷ Piotr Kletowski, *Pier Paolo Pasolini: Twórczość filmowa*, Warszawa 2013, s. 39.

Pewne rzeczy w dorobku Pasoliniego się zestarzały. Pewne jego koncepcje teoretycznofilmowe (np. „kinemy” jako najmniejsze jednostki języka filmowego, *per analogiam* z fonemami w języku naturalnym i mitemami w antropologicznych badaniach mitów) interesują dzisiaj tylko jako epizod w historii myśli filmowej. Wiele z jego propozycji teoretycznofilmowych wciąż jest jednak bronionych¹⁸ – być może nie przez przypadek (i nie bez związku z dalszą częścią mojego bieżącego wywodu) np. przez badaczy tzw. „trzeciego kina”¹⁹. W niektórych sprawach Pasolini po prostu się mylił: był np. niechętny legalizacji aborcji²⁰. Jego teksty językoznawcze (np. o języku Gramsciego) mogą być interesujące tylko dla wąskiego grona specjalistów. Najprzenikliwsze i najbardziej aktualne (!) wydają się niekiedy jego komentarze i interwencje polityczne oraz te, których przedmiotem była linia styku przemian politycznych, społecznych i kulturalnych. To w tych sprawach widać najbardziej, jak trafnie Osmólska-Mętrak nazywa go „prorokiem”, choć zwykle powstrzymuje się przed rozwijaniem tej myśli, żeby głośno nie przyznać, że to właśnie marksizm jako metoda dawał mu instrumentarium do stawiania tak trafnych przewidywań.

III. Świat Pasoliniego

Żeby się teraz w pożądanym kierunku odbić, użyję niezwykle trafnej intuicji wspomnianego tu już Adama Garbicza, o wspaniałym reżyserskim debiucie Pasoliniego, *Włóczyki*:

Unikatowa wypowiedź, nie związana bezpośrednio ani ze stylami kina włoskiego, ani z uznanymi metodami realizacji (Pasolini, nie znając techniki warsztatowej, oparł się przy aranżowaniu scen przeważnie na własnej inteligencji i intuicji, prawie jak dawni pionierzy kinematografii), bulwersuje drastycznością wizji lumpenproletariatu – i olśniewa potęgą poetycką. W tle brzmi

¹⁸ Por. Karol Józwiak, *Koncepcja języka rzeczywistości Pier Paolo Pasoliniego*, Warszawa 2019.

¹⁹ Aktualności praktyk i koncepcji teoretyczno-filmowych Pasoliniego broni jeden z czołowych badaczy „trzeciego kina” i jego przedłużeń Anthony R. Guneratne. Por. Tegoż, *Introduction*, w: *Rethinking Third Cinema*, red. Anthony R. Guneratne, Wimal Disenayake, New York – London 2003, s. 1–28. Autor podejmował te tematy także w innych wystąpieniach.

²⁰ Por. P.P. Pasolini, *Serce*, przeł. A. Osmólska-Mętrak, w: *Po ludobójstwie*, dz. cyt., 301–308.

Bach, fakturę obrazu można porównywać z wizją rzeczywistości w *Los olvidados*²¹, ale na pewno nie z konformistycznym neorealizmem czy bezładną potocznością kadrów *cinéma-vérité*. Nabrzmiała emocją, chropawa, siłą biorąca z autentyzmu, ale przemyślana literacko konstrukcja jest pierwszą bodaj na terenie Europy wypowiedzią za pomocą środków wyrazowych swoistych, jak się przyjmowało, dla filmowców Trzeciego Świata²².

Stosunek Pasoliniego do Trzeciego Świata to stosunek miłości i przenikliwej, krytycznej analizy jego sytuacji w globalnym układzie sił. Nie był Pasolini turystą, który zbiera wrażenia, nie był „białym wybawcą”, który wiedział lepiej i „ratował biedaków”, żeby się czuć dobrze z własnym gestem. Pasolini dostrzegał prawdziwy, strukturalny związek, a nie tylko powierzchowne podobieństwa pomiędzy położeniem zdominowanego demograficznie przez chłopstwo Trzeciego Świata a południem Włoch.

Powiada się, że *Ewangelia według św. Mateusza* odpowiada na położenie zachodniej/zachodnioeuropejskiej lewicy, która znalazła się wówczas w kryzysie wywołanym rozczarowaniem Związkiem Radzieckim i w poszukiwaniu jakiegoś nowego otwarcia spoglądała czasem w stronę pontyfikatu Jana XXIII²³ (Pasolini był tu emocjonalnie zaangażowany, pomimo swojego ateizmu – i wiele świadectw znajdzie Czytelnik w niniejszym tomie). Ale wyczuwalne jest w tym filmie także coś innego: rezonans, w jaki wpada on (podobnie jak Pasoliniego marksisty sentyment do chrześcijaństwa w ogóle) z latynoamerykańską teologią wyzwolenia. To rezonans wspólnoty zainteresowań lub intuicji, ponieważ żadnego z autorów teologii wyzwolenia Pasolini tutaj nie cytuje, a ustawicznie cytuje wielu ludzi. Sam termin „teologia wyzwolenia” pojawi się w szerokim obiegu dopiero kilka lat po *Ewangelii...* Pasoliniego. Michael Löwy, autor *The War of Gods*²⁴, książki o religijnych artykulacjach walk politycznych (walki klas) w Ameryce Łacińskiej, wyjaśnia na jej kartach między innymi, co leży u strukturalnych podstaw spotkania tych dwóch częściej niekompatybilnych tradycji, marksizmu i chrześcijaństwa. Marksizm

²¹ Meksykański film Luisa Buñuela z 1950 roku; tytuł znaczy „Zapomniani” ale film powszechnie funkcjonuje pod oryginalnym, hiszpańskim tytułem.

²² A. Garbicz, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż trzecia 1960–1966*, Kraków 1996, s. 112.

²³ Tamże, s. 318.

²⁴ Michael Löwy, *The War of Gods. Religion and Politics in Latin America*, London – New York 1996.

z chrześcijaństwem łączyć może przekonanie o ponadindywidualnym celu i zobowiązaniach spełnionego ludzkiego istnienia, koncepcje uniwersalnej wspólnoty wszystkich ludzi i wiara w możliwość osiągnięcia lepszego świata – w przypadku chrześcijaństwa, co prawda, po śmierci. Można by powiedzieć, że marksizm z chrześcijaństwem łączy wrogość do pewnych cynicznych form kapitalistycznego rozumu, rodzaj sojuszu przeciwko wspólnemu wrogowi, z pozycji przednowoczesnych (chrześcijaństwo) z jednej, i radykalnie nowoczesnych (marksizm) z drugiej.

Do czego zmierzam? Zanim tam dotrę, odbijmy się jeszcze raz, jeszcze trochę gdzie indziej. Istnieje specyficzna „dialektyka kin”: pierwszego, drugiego i trzeciego. Pierwsze kino to kino gatunków – to, które pierwsze rozkochało w sobie masy i ustabilizowało społeczną pozycję filmu jako sztuki masowej. Dzisiaj kojarzone najbardziej z Hollywoodem, choć jego panowanie nawet w świecie euroatlantyckim nie zawsze było niepodzielne czy nawet przesądzone. Włochy były jedną z pierwszych światowych potęg filmowych już w okresie kina niemego, a czasy, w których Pasolini wkracza na scenę włoskiego kina, są ostatnim okresem jego prawdziwej potęgi europejskiej. Popularność włoskich filmów gatunkowych, „pierwszego kina” Italii, wytwarzała nadwyżki pozwalające na rozkwit na jego poboczach kina autorskiego filmowego modernizmu, którego Włochy stają się jednym z epicentrów²⁵. Kino autorskie, stawiające na integralność osobistego stylu i osobistej wypowiedzi reżysera – będącego często, choć nieobowiązkowo, (współ)scenarzystą – to właśnie „drugie kino”. Koncepcja „trzeciego kina” pojawia się na peryferiach systemu kapitalistycznego, w tych częściach świata, które mniej więcej wówczas właśnie nazwano Trzecim Światem. Jako dialektyczna odpowiedź na pierwsze dwa, w połowie lat 60. XX wieku, choć liczne, rozproszone geograficznie praktyki wyprzedzały teorie, w pierwszej kolejności sformułowane w Ameryce Łacińskiej (zarazem krainie teologii wyzwolenia). Byłyby to więc te praktyki, które Garbiczowi przypominają we *Włóczykiju* styl i metody filmowców z Trzeciego Świata.

Nie należy tego wszystkiego dokładnie utożsamiać z (zimnowojennym i zarazem postkolonialnym) podziałem geopolitycznym na świat pierwszy (rozwinęty, kapitalistyczny), drugi (radziecki „blok wschodni”) i trzeci (dawne

²⁵ Por. Anita Bielańska, *Spadkobiercy neorealizmu i włoskie kino gatunków*, w: *Historia kina*, t. 3, *Kino epoki nowofalowej*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Kraków 2015, s. 477–534.

europejskie kolonie lub quasi-kolonie w Azji, Afryce i Ameryce Łacińskiej)). Trzeci Świat ma swoje pierwsze kina – Bombaj i Kair jako szczególnie wpływowe ośrodki produkcyjne w czasach samego Pasoliniego. *Auteurs* drugiego kina funkcjonowali we wszystkich trzech tak rozmieszczonych światach. Ta dialektyka rozwija się, stopniuje i komplikuje na wiele sposobów. Czy reżyser europejski mógłby więc być postrzegany jako twórca „trzeciokinowy”?

Pasolini jako reżyser filmowy jest zwykle umieszczany w porządku drugiego kina, jako jeden z włoskich *auteurs*. Wydaje się to najbardziej sensowne w momencie, kiedy włącza się do gry jako reżyser, już znany jako poeta i autor powieści, mając za sobą literacki odcinek współpracy z Fellinim i Bellocchiem. Moja propozycja polega więc na tym, by spojrzeć na Pasoliniego – na sposób w jaki działał, istniał w kulturze – jakby był europejską postacią trzeciego kina. Włochy są szczególnie predestynowane do tego, by taką postać zrodzić, ze względu na wewnętrzne sprzeczności ich kapitalistycznej, mówiąc ważnym dla Pasoliniego Gramscim, „formacji społecznej”, a także paradoksalnym miejscem Włoch w kapitalizmie jako systemie światowym. Północne Włochy, które wynalazły nowoczesną bankowość, są jednym z najstarszych centrów akumulacji kapitału na skalę światową (to m.in. na saldach genueńskich, florenckich, sienneńskich i weneckich bankierów kończyła ogromna część złota płynącego z „Hiszpańskich Indii”, czyli Ameryk, do Sewilli). Jednocześnie Włochy południowe do dzisiaj pozostają przestrzenią zacofania i permanentnego kryzysu, „Trzecim Światem” wewnątrz zachodniej Europy. Pasolini tak właśnie postrzegał południowe Włochy – w kontinuum z Trzecim Światem, jako jego część. Paradoksalna pozycja Włoch i ich wewnętrzne sprzeczności odpowiedzialne są już np. za anomalię, jaką była autorska postawa innego Włocha, Gillo Pontecorvo, reżysera *Bitwy o Algier* i *Queimady*, przez znawców przedmiotu wymienianego jednym tchem z filmowcami politycznymi Trzeciego Świata, z reżyserami „trzeciego kina”²⁶.

Moja propozycja polega na tym, by postrzegać Pasoliniego może nie tyle jako reżysera „trzeciego kina”, co jako intelektualną figurę głęboko, strukturalnie podobną twórcom trzeciego kina i Trzeciego Świata, wyrosłą w innym miejscu w tym samym czasie. Jak Glauber Rocha w Brazylii, Sembène Ousmane (albo Ousmane Sembène, zależnie od szkoły zapisu) w Senegalu, czy Fernando Solanas i Octavio Getino w Argentynie, Pasolini wchodzi w kino,

postrzegając siebie jako intelektualistę ludu, reprezentującego ludu punkt widzenia i interesy, przyjmującego misję jego reprezentowania. Intelektualista z kart Gramsciego, mówiąc krótko. Ale podobnie jak ówczesni intelektualisci-reżyserzy Trzeciego Świata (i trzeciego kina), Pasolini wdaje się w niestrudzoną, prowadzoną przez całe życie, serię intelektualnych interwencji w życie publiczne, w każdym polu społecznym, do którego zdobywa dostęp. Pisze wiersze, powieści, sztuki teatralne, eseje, felietony, realizuje filmy, rozmawia, udziela wywiadów, daje wystąpienia – na forach filmowych, na forach politycznych. Jako reżyser, inaczej niż Fellini, Visconti, Bergman, Altman i inni geniusze „drugiego kina”, nie rozwija stylu dążącego do wewnętrznej spójności i kolejnych poziomów „mistrzostwa” czy indywidualnej sygnatury. Bardziej jak twórcy trzeciego kina, wypowiada się hybrydowym zderzaniem stylów i rejestrów na pierwszy rzut oka niekompatybilnych (spójrzmy na zderzane plany czasowe w *Ptakach i ptaszyskach* i *Chlewie*), „przeskakuje” własny brak technicznego treningu i robi wszystko „na czuja”²⁷, pracując równocześnie z najwybitniejszymi specjalistami w swoim fachu (jak operator Tonino Delli Colli) i z kompletnymi amatorami zgarniętymi z ulicy, bo mieli uśmiech, o jaki mu chodziło. Chodzi mu bardziej o wypowiedzi i działania skuteczne politycznie, wywołujące skutki, jeżeli nie bezpośrednio w polityce, to na pewno w politycznej wyobraźni społeczeństw.

IV. Alegorie Pasoliniego

Wielki Fredric Jameson przekonuje, że cechą charakterystyczną trzecioświatowych narracji jest alegoria jako kluczowy mechanizm generowania znaczeń (i metoda lektury)²⁸. Amerykański profesor skupia się na powieści, ale – jak to on, jako człowiek, który czytał i obejrzał prawie wszystko – z założeniem, że to, co mówi, stosuje się także do kina. Jako ilustracją posługuje się m.in. twórczością senegalskiego filmowca i pisarza Sembene’a, postaci pod

²⁷ Należy wystrzegać się łączenia czy wyprowadzania stylistycznych eksperymentów z dwudziestowiecznych awangard, gdyż Pasolini nie był do nich przywiązany, nie interesował się nimi zbyt, bywał im nawet niechętny. Por. Ara H. Merjian, *Against the Avant-Garde: Pier Paolo Pasolini, Contemporary Art and Neocapitalism*, Chicago 2020. P.P. Pasolini, *Koniec awangardy*, tłum. Mateusz Salwa, w: *Po ludobójstwie*, s. 63–95.

²⁸ Fredric Jameson, *Allegory and Ideology*, London – New York 2019.

pewnym względem podobnej do Pasoliniego: intelektualisty zaangażowanego, lewicowego, wypowiadającego się w każdym polu społecznym, w które uda mu się „wstrzelić” – próbując wpłynąć na kształt świata poprzez wkład w społeczne światła rozumienia. Nie chodzi o alegorie jak z najbardziej skostniałego średniowiecza – parady dosłownych personifikacji abstrakcyjnych pojęć prowadzące do jasno wykładanego morału. Chodzi Jamesonowi o wieloznaczne alegorie narodowej sytuacji społeczeństw w drodze do i w procesie nowoczesności. Filmoznawca Ismail Xavier potwierdzał tę skłonność do alegorii także w kinie (konkretnie: Ameryki Łacińskiej), mówiąc o alegoriach ekonomicznego nie(do)rozwoju²⁹.

Najbardziej odruchowo jako otwarcie alegoryczny spośród filmów Pasoliniego wskazywany jest *Teoremat* (1969), film ostentacyjnie nierealistyczny i wieloznaczny (kim jest tajemniczy przybysz Terence’a Stampa, który wywołuje obłądne pożądanie i wywraca do góry nogami życie wszystkich członków burżuazyjnej rodziny, którą „nawiedza”, kobiet i mężczyzn; a także ich służące?). Jednak alegoria jest trybem uruchamiającym się w całej twórczości Pasoliniego. Alegoria to taki sposób opowiadania, który odsyła do znaczeń innych niż to, o czym opowieść jest na pierwszy rzut oka, a najbardziej „produktywna” semantycznie jest wtedy, gdy tych możliwych poziomów znaczeń jest kilka i gdy się nawzajem ożywiają, przeskakując z poziomu na poziom, odsyłając jeden do drugiego, i dalej, i z powrotem...

W *Saló...* operacja przeniesienia 120 dni Sodomy markiza de Sade’a do zbliżających się do upadku faszystowskich Włoch, raz jeszcze próbujących się na nowo wynaleźć z nową stolicą w tytułowym mieście, generuje całą serię nowych znaczeń. Wskazywano już, że występujący u Sade’a motyw optymalizacji rozkoszy czerpanej z wzięcia w posiadanie innego ciała, z każdego skrawka wziętego w posiadanie ciała, jest ponurą przepowiednią, alegorią świata, który nastanie, gdy całość ludzkiego życia zostanie podporządkowana użytkowej racjonalności kapitalizmu. Burżuazja dąży do posiadania każdego nieswojego ciała, które nic lub niewiele ponad samo siebie i własną siłę roboczą nie posiada, oraz do wyciśnięcia z tego cudzego ciała maksimum przyjemności dla siebie (burżuazji, jako przejmującej wartość dodatkową). Pasolini umieszcza to na jednej płaszczyźnie z faszyzmem, żeby przypomnieć (trochę jakby za Adorna i Horkheimera „kto nie chce mówić o kapitalizmie,

²⁹ Ismail Xavier, *Allegories of Underdevelopment: From the “Aesthetics of Hunger” to the “Aesthetics of Garbage”*, Minneapolis 1997.

powinien milczeć o faszyzmie”), że faszyzm jest ekstremalną, ale wciąż mieszczącą się w jego logice, formą kapitalizmu, systemu klasowej władzy burżuazji, i realizuje te same jej (burżuazji) interesy i pragnienia. Czyni to w krańcowo bezwstydnym sposobie, w warunkach kryzysowych systemu, w których nie da się już zamaskować wyzysku jego względnością i można go realizować wyłącznie wyrządzaniem krzywdy, odcinaniem korzyści od innego ciała poprzez zadawanie mu cierpienia, a w końcu położenie kresu jego życiu wyciśniętemu z wartości dodatkowej. Od faszyzmu nie dzieli nas żadna przepaść, żadne wielkie zerwanie, żadna wielka opozycja między nim a liberalną demokracją (zaledwie innym kostiumem władzy burżuazji), a czasem tylko parę kroków – postawionych jednak na tym samym kontinuum. Dziś, w warunkach sprzężonego wielopoziomowego kryzysu kapitalizmu, manifestującego się w powrotach różnych autorytaryzmów, jest to refleksja szczególnie na czasie.

Jameson przekonuje, że alegoria jest właściwa formom opowiadania Trzeciego Świata, ale nie wyłącznie im, ani jemu. Występuje w wielkich momentach historycznych, w których zachodzą tak głębokie przemiany całych struktur społecznych, że wstrząsają one całym obrazem świata, przekształcają ideologie, symbole, formy zbiorowej i indywidualnej podmiotowości. *Boska komedia* Dantego i *Hamlet* Shakespeare’a nie bez kozery wydarzyły się na przełomie wielkich epok, na śliskich schodach pomiędzy średniowieczem a renesansem, feudalizmem a kapitalizmem, epoką przednowożytną a nowożytną. W takich momentach społeczeństwa nie potrafią lepiej (niż za pomocą alegorii) zrozumieć, czy choćby postawić pytania o to, co się z nimi dzieje: przetworzyć w wyobraźni zbyt głębokiej i nieprzewidywalnej transformacji, którą przechodzą.

Trzeci Świat jest dla Jamesona symptomatyczny, bo posługuje się strategią alegorii (i lekturą tekstów jako alegorii, „alegorezą”) niejako naturalnie, odruchowo, immanentnie – bo sytuacja przejściowego „pomiędzy” jest – póki co, odkąd Trzeci Świat istnieje, i zapewne tak długo, jak będzie istniał – jego sytuacją „naturalną”. Między podporządkowaniem a wciąż niezyskaną (np. ekonomicznie) realną suwerennością, między przednowoczesnością niewymazanych struktur plemiennych, feudalnych, kastowych, sekciarskich, nowoczesnością kapitalistycznego wyzysku kopalni, fabryk tekstylnych i finansjery, a „ponowoczesnością” przemysłów kultury czy zagłębi technologicznych pączkujących w niektórych szczęśliwych zakątkach świata postkolonialnego.

V. Racje Pasoliniego

Pasolini czuł bliskość z Trzecim Światem i jak mało kto dostrzegał, że Włochy kompresują na swoim nie tak znowu wielkim terytorium dwa światy: pierwszy i trzeci. Ale Pasolini odczuwał też, i to bardzo wcześnie, że i pierwszy świat wchodzi w nową transformację tego rodzaju: przejście do nowego reżimu akumulacji kapitału. Pasolini nazywał to swoje przeczucie „neokapitalizmem”. Nie ukuł sam tego terminu, był on używany także przez innych wczesnych krytyków tych przemian (np. Jean-Luc Godarda). Teoretycy, którzy przyszli później, ale dostrzegli to samo, nazwali to – w zależności od tego, skąd do tej refleksji dotarli – neoliberalizmem, późną nowoczesnością, ponowoczesnością, postmodernizmem, późnym bądź schyłkowym kapitalizmem.

Pasolini, choć inaczej niż my dzisiaj, w epoce bezprecedensowych monopolu informacyjnych i gigantów internetowych, na dowód miał jedynie rosnącą potęgę telewizji, już dostrzegał, że ponad dotychczasowymi formacjami narodowej burżuazji kontrolującej przemysł i finanse, tworzy się klasa jeszcze potężniejszej transnarodowej burżuazji posiadającej kontrolę nad informacją i jej pochodnymi. Taka nowa burżuazja może zawłaszczyć nawet niektóre postępowe postulaty, np. te nazywane „obyczajowymi”, izolując je od większych projektów politycznych i uwodząc (oraz zwodząc) takimi „postępowymi”, zdezynfekowanymi rekwizytami nawet lewicę. Pasolini wcześniej dostrzegał sygnały takiego lewicowego konformizmu, ryzykując niezrozumienie a nawet wrogość samej lewicy, z którą nigdy się nie rozwiódł, pomimo toksycznego podejścia drugiej strony tej relacji.

Wcześniej i wbrew nastrojom czasów dostrzegał, że studenci „w ostatniej instancji” nie są podmiotem rewolucyjnym. Ich rewolta końca lat 60. XX w. ostatecznie nie obaliła kapitalizmu, a (niezamierzenie, przechwycona w ten sposób, ale zawsze) przetarła drogę dla neoliberalnej kultury narcystycznej rywalizacji i „rozwijania siebie”. Wraz z postępującym utowarowieniem wyższego nauczania i rozmnożeniem ekonomicznych przeszkód na drodze dostępu do niego, a także wraz z neoliberalną transformacją samej instytucji uniwersytetu, jego słowa brzmią po latach jeszcze bardziej prawdziwie.

Pasolini miał rację tam, gdzie relacje z drugiej lub trzeciej ręki próbowały nas przekonać o konserwatywnym rysie jego osobowości czy części jego poglądów. Kiedy krytykował konsumpcjonizm, nie robił tego z pozycji konserwatywnych. Nie widział cnoty w niedostatku. Widział fałsz w wizjach konsumpcyjnej poprawy życia klas wyzyskiwanych – dziś wiemy, jak bardzo

miął rację. Robotnicy bombardowani są dzisiaj ofertami smartfonów (których stają się raczej quasi-feudalnymi dzierżawcami niż właścicielami w klasycznym, liberalnym sensie tego słowa), ich szafy są pełne ciuchów za kilka euro czy dolarów – ale zarazem, pomimo licznych nadgodzin, nie stać ich na własne mieszkanie, a pracę mają nierzadko tylko do końca roku albo kwartału, a co potem, jeszcze nie wiedzą.

Widział Pasolini niszczycielską siłę wymazującą całe bogactwo różnicowanych ludzkich kultur przez unifikujący pragnienia i wyobraźnię, wspierający masową konsumpcję transnarodowo produkowanych dóbr „neokapitalizm”, realizowaną poprzez reklamę, telewizję. Zwracał uwagę, że proces unicestwiania kultur postępuje nie tylko na peryferiach kapitalizmu, ale i w najbardziej rozwiniętych państwach. Nie robił tego wcale z konserwatywnej tęsknoty za „starymi, dobrymi czasami”. Dzisiaj widzimy wyraźniej, że jego gest sięgnięcia do przednowoczesnej wielości ludzkich kultur stanowi część motywacji „trylogii życia” (*Dekameron, Opowieści kanterberyjskie i Kwiat tysiąca i jednej nocy*), niesłusznie kiedyś ocenianej jako ucieczka Pasoliniego od polityki. Kultury, jak powiada indyjski historyk, dziennikarz i wydawca Vijay Prashad, są sposobami bycia człowiekiem. Ich zanikanie na rzecz zunifikowanej kultury pieniądza i towaru sprawia, że coraz trudniej nam wyobrażać sobie alternatywę wobec tego, co zassane przez (neo)kapitalizm; coraz trudniej myśleć o tym, że nasz obecny sposób życia nie jest jedynym możliwym.

A alternatywę czym prędzej musimy wymyślić, wypracować – bo system, w którym żyjemy, zjada własny ogon, wyniszcza coraz szybciej środowisko naszego życia, gotów usmażyć nas wszystkich i potopić w kolejnych odsłonach katastrofy klimatycznej, byle im, mówiąc Tuwimem, „w bankach sztykowało”. Ta właśnie sytuacja, nieuchronność wielkiej przemiany naszego świata za naszego życia – przemiany, o której nie wiemy jeszcze, dokąd nas zaprowadzi (do świata jeszcze gorszego niż ten, czy uda nam się odwrócić kierunek ku czemuś lepszemu?) – ożywia fundamentalną konieczność alegorii rozumianej tak, jak ją proponuje Jameson, i jak ją praktykował Pasolini. Alegoria jest sposobem naszej wyobraźni na przejście na drugi brzeg czasów wielkiej dziejowej transformacji, czasu i miejsca wielkiej niewiadomej, wielkich znaków zapytania. Sposobem na przetrwanie rozpadu świata, jaki znamy, i przejście do nowego (jeśli społeczne, kolektywne siły pozwolą, na lepszy) – i uformowanie nas samych na nowo w tym nowym świecie.

Tego się możemy nauczyć od Pasoliniego opowiadacza historii. Od Pasoliniego komentatora możemy się z kolei czegoś ważnego nauczyć nie tylko

z tych momentów, z tych interwencji, w których miał rację i proponował wyprzedzające swój czas analizy, wnioski, sugestie, pytania. Możemy się uczyć nawet z tych wszystkich momentów, w których się mylił, w których zbłądził na manowce – ponieważ możemy się uczyć z samego jego podejścia do podejmowania tematów i problemów. Mówiąc inaczej, możemy się uczyć jego odwagi podejmowania tematów wciąż niejasnych, dostrzeganych wcześniej, z wyprzedzeniem. Możemy się od niego uczyć odwagi poszukiwania odpowiedzi w gąszczu wielu niewiadomych, nawet za cenę ryzyka publicznych pomyłek. Odwagi spekulowania. Odwagi sprawdzania niebezpiecznych odpowiedzi, podejmowania ryzykownych ścieżek, przedstawiania opinii niepopularnych nie tylko w „społeczeństwie w ogóle”, ale także w szeregach naszego własnego obozu politycznego.

Jest to szczególnie ważne dla współczesnej lewicy. Jedną z kwestii, w których Pasolini miał niestety zbyt dużo racji, jest burzliwy rozwój lewicowego konformizmu. Dziś zamiast debaty i odwagi na lewicy mnożą się coraz to nowe „zakazy myślenia” i nowe purytanizmy. Pasolini na pewno nie byłby pokorną częścią takiej lewicy. Pasolini na pewno byłby – tak jak bywał za życia – przedmiotem jej ataków i konformistycznego moralizowania. I znowu – jak za życia – to raczej on miałby rację.

Pasolini jest mówcą, rozmówcą i komentatorem o wyjątkowej erudycji. Odwołuje się do szerokiego wachlarza punktów odniesienia i inspiracji, posługuje się pojęciami z różnych teorii i dziedzin wiedzy, w które zapuszczał się jego niespokojny i niestrudzony umysł. Mamy u niego do czynienia z odwołaniami do ówczesnych debat ideowych i bieżącego życia politycznego i intelektualnego Włoch. Pasolini przywołuje nazwiska inspirujących bądź irytujących go pisarzy, poetów, polityków, a także teoretyków, praktyków i historyków licznych dziedzin wiedzy i twórczości.

Odbiorcy, który zainteresował się taką pozycją, nie trzeba raczej wyjaśniać kim są Galileusz, Marks, Freud, Lenin, Proust czy Mao, ale od pewnego momentu wszystko zaczyna zależeć od tego, w której z dziedzin, która sprowadziła Czytelnika ku Pasolinemu, Czytelnik ów się najlepiej orientuje. Italianista będzie wiedział, kim jest Manzoni, historyk sztuki, kim jest Pontormo, historyk czy politolog, kim jest Togliatti, a filmoznawca, kim jest Ferreri. Ale gdy tylko wszystkim im przetasujemy i inaczej rozdamy te nazwiska, to już – niekoniecznie. Gdzie przebiega granica, określająca, że ktoś jest równie znany jak de Gaulle, a kiedy jest już „tylko” jednym z tych, co Montale, jest oczywiście decyzją dosyć arbitralną, zarazem jednak linią, którą gdzieś trzeba było wytyczyć, żeby po tekście mogli się poruszać także niespecjaliści. Tym bardziej, że większość odniesień, rozmówców i bohaterów komentarzy Pasoliniego pochodzi z włoskiego kontekstu kulturowego i politycznego – kontekstu w Polsce znanego znacznie słabiej i bardziej pobieżnie niż by można mieć prawo sądzić po rozmiarach tego kraju i jego znaczeniu w Europie.

Dlatego, by umożliwić każdemu z tych Czytelników rozpoznanie, z kim i o kim, bądź do kogo się odwołując, dywaguje Pasolini, dodajemy ogniwa łączące go z kontekstem – w postaci przypisów. Ryzykując, że filmoznawca roześmieje się na widok wyjaśnień, kim był Visconti, a politolog, kim był Lyndon Johnson. W przypisach traktujemy „włoskość” jako tryb domyślny: przy krótkich informacjach o przywoływanych postaciach, przy nazwiskach autorów, twórców, artystów czy działaczy politycznych z Włoch nie uważamy za konieczne podawanie ich narodowości. Narodowość podajemy, gdy są spoza Włoch.

Jednocześnie – tam, gdzie mowa o ludziach – staramy się robić przypisy przy ich pierwszym pojawieniu się w tomie. Wiemy jednak, że książka tego

rodzaju może być czytana po kolei, ale nie musi; może także być „używana” inaczej, jako towarzyszka w osobistych podróżach przez twórczość, życie i myśl Pasoliniego, jako zasób odniesień pomagających rozumieć jego filmy, powieści, dramaty czy poematy, miejsce, do którego się sięga w kolejności osobistych spotkań z filmami czy książkami.

Dlatego na końcu znajdzie Czytelniczka indeks nazwisk. Trafiając gdzieś na nazwisko, często – jak to u Pasoliniego – bez imienia (Pasolini zakłada domyślnie dość wysoką kompetencję swojego rozmówcy czy czytelnika, jego orientację w bieżącej debacie i ogólną ogładę humanistyczną), można odnaleźć je w indeksie, tam pierwsze jego wystąpienie to zarazem strona przypisu pozwalającego się zorientować, co za Vergę czy Lainga Pasolini ma na myśli.

Staramy się też dostarczyć przypisy terminom, o których sądzymy, że mogą niejasne, a także mniej znanym miejscom, jeżeli pojawiają się w tekście bez wprowadzenia.

W tekście występują notorycznie dwa ważne skróty: PCI to Partito Comunista Italiano (Włoska Partia Komunistyczna), a PSI to Partito Socialista Italiano (Włoska Partia Socjalistyczna).

Wywiady korsarskie

Przemówienie przełożone na później

Tekst opublikowany w marcu 1949 r. w biuletynie *Per la pace e il lavoro* z okazji pierwszego zjazdu Federacji Komunistycznej w Pordenone. Pasolini, od 1947 r. członek sekcji San Giovanni di Casarsa, od początku 1949 r. jej sekretarz, został wydalony z partii w październiku tego samego roku za „niegodność moralną”; środek ten był następstwem skargi karabinierów na epizody homoseksualne i wszczęcie dochodzenia sądowego.

Niektórzy towarzysze z San Giovanni poprosili Prezydium, aby podczas prac Kongresu pozwolono mi powiedzieć coś na temat sytuacji w kulturze. Przemówienie zostało oczywiście odłożone ze względu na brak czasu, co jednak nie wyklucza możliwości, żeby wzmianka o tym problemie pojawiła się teraz, na marginesie kongresu, niemal jako posłowie do kwestii „wzmoczenia ideologicznego”, silnie odczuwanego przez robotników, a także chłopów z okolic Pordenone³⁰.

Czy mamy do czynienia z nową kulturą, kulturą postępową? Jest to pierwsze pytanie, jakie zadałby mi robotnik i chłop, ale jest to pytanie przedwczesne. We Włoszech kultura jest nadal „burżuazyjna”, ponieważ społeczeństwo jest burżuazyjne. Wielu włoskich pisarzy i myślicieli opowiedziało się przeciwko tej burżuazyjnej kulturze, ale ich stanowisko nie może być uznane za całkowicie jasne, a ich krytyka za ostateczną, ponieważ, urodzeni i wykształceni w społeczeństwie burżuazyjnym (i rzeczywiście wywodzący się w większości z drobnomieszczaństwa), zachowali przyzwyczajenia i postawy, które nadal są burżuazyjne. Co więcej, nie możemy od nich oczekiwać niczego innego, jak tylko tej „krytycznej” postawy, tego zaangażowania w odnowę, które na arenie polemicznej już wiele dało, a na arenie twórczej jest jeszcze bardzo

³⁰ Gmina w regionie Friuli-Wenecja Julijska na północnym wschodzie Włoch. Rodzinna Casarsa Pasoliniego leży w tej gminie.

niepewne (przypomnijmy sobie debatę wokół tego zagadnienia na łamach „Vie nuove”³¹, „l’Unità”³² i w innych gazetach, prowadzoną przez Bigiarettiego, Sereniego, Titta Rosa, Gatto, Ferratę itp.³³).

Możemy jednak wskazać na istnienie dobrej literatury „denuncjacji” przeciwko występkom i okropnościom burżuazyjnego społeczeństwa, zamierzam odnieść się przede wszystkim do pisarzy skupionych wokół „Politecnico”³⁴ Vittoriniego, którzy pisali powieści z tego punktu widzenia dość niezwykle (Calvino, Del Boca, Berto itp.)³⁵; ruch oporu dostarczył wielu materiałów do tej literatury, która jest lewicowa, ale jeszcze nie „nowa”, ponieważ językowo wciąż jest produkowana przez matryce literackie, być może bardzo wielkie, ale z naszego punktu widzenia negatywne.

W ostatnich dziesięcioleciach mieliśmy w Europie wybitnych pisarzy, którzy wyczerpali to, co można nazwać rachunkiem sumienia burżuazji, to znaczy introspekcyjną operacją, która, dokonując wiwisekcji jednostki, tłumaczyła fakt istnienia człowieka niezwykle wrażliwego i inteligentnego, wykształconego w społeczeństwie burżuazyjnym. Mam na myśli Gide’a, Prousta, Joyce’a, Eliota...

Wydawało się, że człowiek ten nie mógł być nikim innym, jak tylko znakomitym i nieskazitelnym znawcą samego siebie i własnej historii, obdarzonym potężną wyobraźnią, która w obliczu klinicznego rozpoznania nie mogła nie wydawać się patologiczna. Nie ma tam nawet cienia osądu, oczywiście z wyjątkiem tego, do którego katolicyzm był przyzwyczajony przez wieki – osądu całkowicie prywatnego, intymnego.

Każdy próbował (i próbuje) rozwiązać swój własny kryzys, zamykając się w swojej wieży, raz z uśmiechem dandysa, raz z desperacją pustelnika. Postawmy sprawę jasno: nie ma nic bardziej pożądanego dla naszej literatury niż zrodzony z nas Proust, z całą jego patologiczną psychiką; jednak

³¹ Popularny tygodnik wydawany przez Włoską Partię Komunistyczną (PCI) w latach 1946–1978.

³² Oficjalny organ prasowy PCI założony w 1924. Gazetę wydawano do 2014.

³³ Libero Bigiaretti (1905–1993) – pisarz i dziennikarz. Vittorio Sereni (1913–1983) – poeta, krytyk literacki, tłumacz. Giovanni Titta Rosa (1891–1972) – krytyk literacki, poeta, powieściopisarz. Alfonso Gatto (1909–1976) – poeta, pisarz. Giansiro Ferrata (1907–1986) – pisarz, krytyk literacki.

³⁴ „Politecnico” – komunistyczny magazyn kulturalny i literacki wydawany w Mediolanie w latach 1945–1947. Elio Vittorini był jego redaktorem naczelnym.

³⁵ Italo Calvino (1923–1985) – pisarz i dziennikarz, twórca „literatury kombinatorycznej”. Angelo Del Boca (1925–2021) – historyk zajmujący się między innymi krytyką włoskiego imperializmu i kolonializmu. Giuseppe Berto (1914–1978) – pisarz.

Proust, który opisuje własną historię w arystokratycznym społeczeństwie, tak jak zrobił to autor *W poszukiwaniu straconego czasu*, jest teraz niepojęty i anachroniczny.

Podsumowując, problem jest złożony ze względu na szereg zakłóceń i rozróżnień, należy jednak pamiętać o pewnych faktach:

1. Istnieje literatura „mieszczańska”, która zadowala ogromną większość społeczeństwa, złożona ze złego gustu, hipokryzji, purytanizmu, pornografii i sentymentalizmu, ale istnieje też literatura mieszczańska, która jest przeciwna i poza gustem mas mieszczańskich i burżuazyjnych, i w niej skupia się cała inteligencja, bogactwo, fantazja, zuchwałość, brak skrupułów (antymodele, o których wspomniałem, a w dziedzinie malarstwa – Picasso).
2. W literaturze również istnieje prawica i lewica, i to z powodów czysto literackich, ale ci, którzy są na lewicy w literaturze, nie zawsze są na lewicy w polityce itd.; istnieje zatem podwójna gra między awangardyzmem literackim a awangardyzmem politycznym.
3. Człowiek pióra na ogół nie jest w służbie kapitalizmu w taki sam sposób jak kiedyś był w służbie szlachty czy królów; jego służba jest pośrednia, a jego wybór wynika z wpływu środowiska mieszczańskiego, którego nie jest społecznie świadomy.
4. Generalnie literat jest skłonny zdradzić swoją klasę społeczną (mam na myśli współczesnego awangardowego literata, czyli takiego, który poczynił znaczne postępy w tak zwanej „świadomości”).
5. Biorąc pod uwagę wszystkie te fakty (i wiele innych: np. czym innym jest literatura, czym innym jest poezja), widzimy, jak bardzo literat potrzebuje politycznego powołania, aby rozpocząć budowę „nowej kultury”, która nadejdzie, aby zastąpić starą kulturę burżuazyjną. Powiedziałem „rozpocząć”, ponieważ, powtarzam, dopóki społeczeństwo jest burżuazyjne, kultura będzie burżuazyjna. Nie można oczekiwać cudów.

Czytelnik nieprzyzwyczajony do tych dyskusji, aby zrozumieć związek między społeczeństwem a kulturą, może wyobrazić sobie rodzaj bankietu, na którym burżuazja je po kolei, zapraszając kucharzy (intelektualistów) do stołu i rzucając kości psom i żebrakom (proletariusze); kośćmi tymi byłyby wtedy, na przykład, antykomunizm i klerykalizm. Dopóki trwa ten bankiet, proletariusze będą musieli zadowolić się resztkami dań przygotowanych przez intelektualistów, a intelektualiści, aby jeść swoje dania, będą musieli być kucharzami kapitalistów.

Przykład jest nieco dziwny, ale z grubsza daje wyobrażenie o tym, jak się sprawy mają. Otóż to, czego wymaga się od intelektualisty, nie jest rzeczą łatwą ani wygodną: jest to wyrzeczenie. Niech on również przeprowadza tę introspekcyjną, wewnętrzną, pamiętnikarską analizę, która jest istotną gimnastyką człowieka myślącego, choć przede wszystkim i w ogromnym stopniu indywidualną, bez której nie można być artystą; ale niech stara się być w swojej pracy bardziej obiektywny i bardziej, powiedzmy, chrześcijański: niech umieści siebie w historii ludzkości.

Na początku ten jego historyzm może nie być wierny marksizmowi-leninizmowi, będzie zakładał idealizm, katolicyzm, anarchizm, humanitaryzm, ale także życie, wolę odnowy. I tego właśnie, jak sądzę, wymaga się dziś od człowieka pióra; to właśnie mieli na myśli Banfi i Marchesi³⁶, kiedy twierdzili, że komunistyczny człowiek pióra musi być w pełni wolny, by robić w literaturze to, co chce, i musi być lojalnym towarzyszem w polityce; tego w końcu domagał się także Sereni³⁷, oczywiście jeśli weźmiemy pod uwagę, że wierność i powołanie polityczne będą w końcu działać jako potężny odczynnik w świadomości literackiej.

³⁶ Antonio Banfi (1886–1957) – filozof, twórca doktryny racjonalizmu krytycznego, początkowo pod wpływem kantystów i Husserla, stopniowo coraz bardziej zainteresowany marksizmem; od 1947 polityk Włoskiej Partii Komunistycznej (PCI), dwukrotnie wybrany z jej listy do Senatu. Concetto Marchesi (1878–1957) – polityk i wykładowca akademicki; Calvino powiedział o nim, że był „najsmutniejszym i najbardziej samotnym z komunistów”. W latach 1945–1946 przez PCI przetoczyła się głośnie dyskusja między nimi dwoma, znana jako „polemika Banfi-Marchesi”, na temat przyszłości i miejsca łaciny w nowoczesnym nauczaniu (łacina była przedmiotem zainteresowania Marchesiego jako wykładowcy akademickiego).

³⁷ Emilio Sereni (1907–1977) – pisarz, polityk PCI i historyk, urodzony w żydowskiej rodzinie zaangażowanych przeciwko faszyzmowi intelektualistów. Członek rządu w dwóch gabinetach Alcide De Gasperiego (1946–1947).

Wolność przejawia się w działaniu rozumu³⁸

„Il Caffè”³⁹, kwiecień 1955.

Drodzy przyjaciele z „Caffè”, w waszym zapytaniu jest kilka punktów, w stosunku do których natychmiast deklaruję brak kompetencji do udzielenia odpowiedzi: np. na temat paragrafu „Stosunek między konkretnym życiem politycznym (rząd, parlament, partie, instytucje publiczne itp.) a życiem kulturalnym”. Mógłbym powiedzieć, gdyby usunąć z nawiasu hasło „partie”, że wydaje mi się, iż powinien to być związek czysto organizacyjny: w tym przypadku jednak demokracja włoska byłaby rajem na ziemi. W innych przypadkach lepiej o tym nie mówić. Istnieje jednak interesujący i dramatyczny związek między projektem PCI a życiem kulturalnym: związek, który dotyczy całego włoskiego życia kulturalnego, bezpośrednio lub pośrednio, i jest to wyjątkowo konieczny związek.

Calvino twierdzi, że intelektualista, w tym przypadku uczony, musi dokończyć wyboru. Nie sądzimy jednak, że sprawa może być tak prosto postawiona: powiedzielibyśmy raczej, że obowiązkiem jest postawienie problemu wyboru, a nie jest pewne, czy ten problem może mieć rozwiązanie: może zostać zredukowany lub stać się dramatem – nie czystą problematycznością, ale dramatem uczuciowym, psychologicznym. Przyjmuje się, że strefą działania musi być strefa literacka: nigdy, jak w tym przypadku, retoryka antyliteracka nie byłaby bardziej szkodliwa, mistyfikacyjna i irracjonalistyczna. Wyjście poza własne pole kompetencji oznaczałoby niezrozumienie koniecznego buntu

³⁸ Tekst stanowi głos Pasoliniego w dyskusji, której dokładnego kontekstu nie udało nam się ustalić, ale wydaje nam się wartościowy niezależnie od tego.

³⁹ „Il Caffè” – pismo związane z grupą OULIPO (jej członkiem był Calvino), założone w Rzymie w 1953 przez Giambattistę Vicàriego, odnoszące się tytułem do dwóch starszych homonimicznych pism: antyfaszystowskiego pisma z Mediolanu (1924–1925) oraz XVIII-wiecznego z lat 1764–1766, uważanego za najbardziej znaczącą publikację włoskiego oświecenia.

(głoszonego przez Gramsciego⁴⁰) literata przeciwko beletrystyce dwudziestego wieku i dostarczonej mu moralności, która jest z niej antologicznie produkowana.

Krótko mówiąc, to, co powinien robić uczony, to bez końca poszerzać swój horyzont widzenia, we wszystkich dziedzinach, we wszystkich zmysłach, aby spróbować zrozumieć swoją własną historię, SWOJĄ historię: jako wstępną, ludzką, moralną operację. Następnie, jako operacja specyficznie literacka, niezastąpiona, by wyrazić to doświadczenie własnymi środkami. PCI wymaga zbieżności takiego wyrażenia z koniecznością walki politycznej, i taka zbieżność jest więcej niż dopuszczalna, ale nie wyczerpuje ona całkowicie relacji między jednostką a narodem, między jednostką a historią, między jednostką a religią. Wolność przejawia się być może przede wszystkim w działaniu „rozumienia”, a to działanie nie ma granic.

⁴⁰ Antonio Gramsci (1891–1937) – filozof marksistowski, dziennikarz, założyciel i przywódca PCI, twórca kategorii klasy hegemonicznej, hegemonii kulturalnej i wielu innych konceptów, które wywarły wielki i długotrwały wpływ na światową myśl lewicową, w tym na Pasoliniego, który poświęcił mu w 1957 tom poezji *Le ceneri di Gramsci* (Prochy Gramsciego).

Byłoby zabawnie napisać tekst do pięknej piosenki

„Avanguardia”, 1 kwietnia 1956. Odpowiedź na ankietę dotyczącą tekstów włoskich piosenek.

Ponieważ oprócz tego, że jestem wierszokletą, zajmuję się także badaniem, choć dość pobieżnym, poezji ludowej, aby odpowiedzieć na pytania postawione przez „Avanguardia”, muszę zacząć od początku.

Każdy naród ma swoją własną tradycję poezji ludowej: muzyki i tekstów poetyckich. Styl muzyczny danego narodu rozwija się bardzo powoli: można wręcz powiedzieć, że jest jego najbardziej archaicznym i pierwotnym aspektem. Jeśli chodzi o formę poetycką, to na ogół „wywodzi się” ona z kulturalnych i dominujących warstw narodu (pomyślny na przykład o poezji trubadurów), a następnie nabiera wśród ludu własnych cech, które na ogół pozostają stałe w swej abstrakcyjnej i prawie zawsze nierealistycznej stylizacji. We Włoszech mamy dwa różne typy zarówno stylu muzycznego, jak i ludowej tradycji poetyckiej: jeden w północnych Włoszech, a drugi w południowych. Północ charakteryzuje się śpiewem chóralnym i legendarnymi tekstami poetyckimi, bardzo prostymi, przedmiotowymi i wielostroficznymi; Południe charakteryzuje się śpiewem monodycznym i monostroficznymi, miłosnymi, sentymentalnymi tekstami poetyckimi (*stornelli*⁴¹, *strambotti*⁴², serenady itp.). Wszystko to było przez wieki dziedzictwem nieznanym lub znanym tylko ludziom, którzy z niego korzystali. Zaczęto zdawać sobie z tego sprawę począwszy od drugiej połowy XIX wieku, wraz z ideologią romantyczną i narodowym odrodzeniem. Burżuazja starała się częściowo przejąć

⁴¹ Sześciowersowa strofa o złożonej budowie, w której występują dwa rymy A i B. Układ rymów w niej przedstawia następujący schemat: xA xB / ...xA / ...xB / xB xA / ...xB / ...xA. Wersy pierwszy i czwarty składają się z dwóch wyrazów, zazwyczaj 2- i 3-sylabowych.

⁴² Utwór liryczny należący do włoskiej poezji ludowej, poruszający tematy erotyczne lub satyryczne, charakteryzujący się bardzo różnorodnymi układami rymów.

to dziedzictwo: interwencja kulturalna oznaczała, że pieśni ludowe zostały w jakiś sposób „skomercjalizowane”. I tak na Północy doszło do turystyczno-patriotycznej manipulacji pieśniami chóralnymi, zwłaszcza z Piemontu i Trydentu, na Południu zaś doszło do przekłamania w stylu konkursu z *Piedigrotty*⁴³. Tak to wyglądało, gdy zaczęła się szerzyć moda na jazz i śpiew w murzyńskim stylu amerykańskim⁴⁴, co we włoskiej tradycji popularnej jest zjawiskiem zupełnie nowym. To właśnie wśród drobnej i średniej burżuazji zaczął się wyłaniać nowy gust, z której poprzez radio i kino rozprzestrzenił się szeroko i dogłębnie na wszystkie warstwy ludu.

Krótko mówiąc, można powiedzieć, że dzisiejsza śpiewka ludowa jest tylko jednym z aspektów dyfuzji⁴⁵ ideologii klas panujących w kierunku klas podporządkowanych.

W związku z tym nie rozumiem, dlaczego zarówno muzyka, jak i teksty piosenek nie miałyby być piękniejsze. Interwencja kulturalnego, i być może wyrafinowanego, poety nie byłaby czymś niedopuszczalnym. Przeciwnie, jego praca byłaby godna polecenia i zachęty. Osobiście nigdy nie zdarzyło mi się napisać tekstu do piosenki: to znaczy, jak większości moich znajomych, nie nadarzyła się taka okazja. Muzycy i autorzy tekstów stworzyli nieprzenikniony klan, dobrze zabezpieczyli się przed konkurencją (i oczywiście prawa autorskie czasami przynoszą miliony). Jeśli chodzi o mnie, myślę, że byłbym zainteresowany i z przyjemnością napisałbym tekst do pięknej muzyki, czy to tanga, czy samby.

⁴³ Dzielnica Neapolu, ze słynnym kościołem wykutym w skale; miejsce, w którym odbywa się konkurs na neapolitańską piosenkę popularną – do tego pije tutaj Pasolini, w oryginale urabia nawet neologizm: *piedigrottesca*, w którym łączy *Piedigrotte* z groteską.

⁴⁴ Pasolini używa w oryginale słowa *negro*, które jest dzisiaj równie niepoprawne politycznie jak „murzyński” po polsku, w konwencji językowej połowy XX wieku było jednak traktowane w sposób znacznie bardziej „przezroczysty”, stąd zostawiamy w przekładzie słowo najbliższe semantycznie oryginalnej wypowiedzi.

⁴⁵ W antropologii dyfuzja to rozprzestrzenianie się, przenoszenie wzorów, modeli, rozwiązań kulturowych od jednej grupy społecznej do drugiej (lub do innych).

Moje przedmieścia

„Città aperta”, 7-8 kwietnia-maj 1958.

Tekst poprzedza nota redakcyjna, w której czytamy między innymi: Zadaaliśmy Pier Paolo Pasolinemu trzy pytania – pierwsze, o podobieństwa między *Ulicznikami*⁴⁶ a jego nową powieścią *Una vita violenta* (Gwałtowne życie); drugie, o relacje między językiem-dialektem a postaciami; trzecie, o jego metodę pracy.

1. Nie jest przypadkiem, że czytając fragmenty czy całe strony z *Una vita violenta* możemy mieć wrażenie, że mamy przed sobą *Uliczników*: oznacza to, że paradygmat, próbka z okresu spitzeriańskiego⁴⁷, jest ta sama, a zatem stylistycznie nie ma rozerwania ciągłości. A jeśli nie ma przemiany stylistycznej, nie będzie też przemiany wewnętrznej, psychologicznej i ideologicznej.

W rzeczywistości, w tych samych miesiącach, w tych samych latach, jednocześnie wymyśliłem trzy powieści, *Uliczników*, *Una vita violenta* i *Il Rio della Grana* (tytuł ten, tymczasowy, być może zostanie zastąpiony przez *La città di Dio*⁴⁸), i razem je dojrzewałem i opracowywałem. Jedyna różnica polega na tym, że *Ulicznicy* są w całości gotowi, fizycznie obecni, a dwie pozostałe książki jeszcze nie: są naszkicowane i częściowo gotowe (*Una vita violenta* jest gotowa tylko w dwóch trzecich). W czasie, gdy pisałem *Uliczników*, pozostałe dwie powieści miały już ustaloną strukturę, a częściowo także szczegóły. *Ulicznicy* mieli być rodzajem, powiedzmy w złym guście, uwertury, wskazującej na tysiąc motywów, zakładającej świat jako „szczególny”, sam w sobie kompletny. Pozostałe dwie powieści miały

⁴⁶ *Ragazzi di vita* – powieść Pasoliniego z 1955 roku, wydana po polsku jako *Ulicznicy*.

⁴⁷ Od nazwiska Leo Spitzera (1887–1960), wpływowego austriackiego krytyka literackiego znanego z nacisku na kwestie stylu i stylistyki.

⁴⁸ Ostatecznie pod tytułem *Storie della città di Dio* (Opowieści z miasta Boga) ukazały się opowiadania i inne teksty napisane przez Pasoliniego w latach 1950–1966.

sięgać głębiej. O ile w *Ulicznikach* liczy się świat przedmieść i rzymskiej biedoty, jakiego doświadczają chłopcy, a więc i bohater, Riccetto, oprócz tego, że jest postacią dość dobrze zdefiniowaną, to jeszcze nieco abstrakcyjną, trochę *flatus vocis*⁴⁹, jak wszyscy główni bohaterowie, o tyle w *Una vita violenta* i w *Il Rio della Grana* liczą się dwie centralne postaci, Tommasino Puzzilli w pierwszym i Pietro w drugim.

Dwie historie, które są w pewien sposób wewnętrzne; wewnętrzne do takiego stopnia, jak może to być w przypadku dzieci z ludu, porzuconych na ulicy, pozbawionych kompasu moralnego, z wyjątkiem jakichś odniesień prehistorycznych lub z innych epok, poddanych bombardowaniu ideologicznemu, polityce *panem et circenses*⁵⁰ realizowanej przez chadecką i amerykanizującą się burżuazję.

Historia Tommasino Puzzilli to introwersja ze względu na to, że jest to chłopiec, który nie jest piękny, nie jest silny i nie jest zdrowy: słowem jest słaby, a koniecznie musi być silny w świecie, w którym jest to obowiązkowe. Dlatego nieustannie próbuje się bronić, a wiadomo, dokąd prowadzi ta droga: do pseudosiły przestępczości, cynizmu, „prostactwa”, jak to nazywają.

W tym przypadku rozpaczliwe napięcie Tommasino – który nie jest delikatny, wręcz przeciwnie, jest bardzo wulgarny – znajduje wyraz na zewnątrz, w opowieści o jego zmiennych przekonaniach politycznych: jest faszystą, anarchistą, chrześcijańskim demokratą, i wreszcie komunistą. Oczywiście wewnątrz historia jest bardziej monotonna; mechanizm, który się uruchamia, jest zawsze ten sam, wpływ okoliczności zewnętrznych (przyjaźń ze złodziejami missyńskimi czyni z niego faszystę; pewna poprawa sytuacji materialnej rodziny, która od zawsze mieszkała w barakach i rudrach i która wreszcie zdobywa mieszkanko przy Ina-Case, sprawia, że staje się prawomyślnym chrześcijańskim demokratą; wreszcie gruźlica i środowisko Forlanini, gdzie znajduje się silna komórka PCI, czyni z niego komunistę).

Czy to dobrze, czy źle, w końcu to dążenie do „wykazania się”, do „istnienia”, ta rozedrgana energia życiowa zostaje oświetlona przez jakieś zagubione światło moralne.

⁴⁹ *Flatus vocis* (łac.) – pusta nazwa pozbawiona odniesienia w rzeczywistości.

⁵⁰ *Panem et circenses* (łac.) – chleba i igrzysk.

2. Jestem tak zdegustowany problemem dialektu-języka, że nie widzę lepszego rozwiązania niż zacytowanie samego siebie. Skoro mowa o Gaddzie⁵¹, w „Vie Nuove” (18 stycznia 1958) znalazłem u tego wielkiego autora różne i pozornie sprzeczne typy dialektu, które skatalogowałem w czterech seriach. Pierwsza, jak pisałem, to „seria rodzajów dialektalnego użycia w stylu Vergi⁵² – to znaczy implikujących regresję autora w opisywane środowisko, aż do przejścia jego najgłębszego ducha językowego, nieustannego kamuflowania go, aż do uczynienia z tej drugiej natury językowej natury pierwotnej, z wynikającą z tego kontaminacją”.

Jest to definiująca formuła, która – choć tylko częściowo opisuje Gaddę – mnie opisuje całkowicie. Skąd ta mimetyczna selekcja językowa? Aby dać, jak napisał Contini⁵³, „bezgraniczne wyznanie miłości”. Tło sentymentalne i humanitarne należy, co prawda, do mojej prehistorii, ale mówi się, że „nasza historia jest całą historią”, a ja dodałbym „i prehistorią”. Mój realizm uważam za akt miłości, a moja polemika z dwudziestowiecznym estetyzmem, intymistycznym i parareligijnym, oznacza stanowisko polityczne wobec faszystowskiej i chrześcijańsko-demokratycznej burżuazji, która stanowiła jego środowisko i tło kulturowe.

3. Na to pytanie odpowiedziałem już pośrednio, odpowiadając na dwa pozostałe. W rzeczywistości nie istnieje dla mnie żadna zewnętrzna metoda pracy: jest to metoda wyłącznie stylistyczna, a więc wewnętrzna. Istnieją oczywiście fakty, które same w sobie mogą sugerować powierzchowną, anegdotyczną koncepcję „stosowanej”, „formalnej” metody. W satyrycznym piśmie „Lina e il cavaliere” Franca Valeri⁵⁴ i jej współpracownicy wymyślili typ pisarza, którego dane fonetyczne nazwiska w niewielkim stopniu odpowiadają moim.

⁵¹ Carlo Emilio Gadda (1893–1973) – pisarz, poeta, innowator językowy, włączający elementy dialektów.

⁵² Giovanni Verga (1840–1922) – sycylijski pisarz, klasyk prozy realistycznej (werystycznej). Jego powieść *Rodzina Malavogliów* (1988) posłużyła Luchino Viscontiemu za podstawę filmu *Ziemia drży* (1948).

⁵³ Gianfranco Contini (1912–1990) – filolog, wywarł na Pasoliniego ogromny wpływ jako znawca i interpretator Dantego.

⁵⁴ Właśc. Alma Franca Maria Norsa (1920–2020) – aktorka, autorka, reżyserka teatralna.

Ten pisarz (jego rolę jako pisarki odegrała później Valeri) trzymał dwie subretki⁵⁵ z Południa zamknięte w szafie, kiedy musiał pracować, wyciągał je z szafy i kazał im „rozmawiać”. [...] Pomijając humor w tej sprawie, Valeri wcale się nie pomyliła. Często, gdybym był śledzony, zostałbym przyłapany w jakiejś pizzerii w Tor Pignattara, Borgata Alessandrina, Torre Maura czy Pietralata⁵⁶, gdy na kartce papieru spisuję zasłyszane idiomy, wyraziste lub żywe uwagi, slangowe wyrażenia wyjęte z pierwszej ręki z ust „rozmówców”, którzy zostali sprowokowani do wypowiedzi.

Dzieje się to oczywiście w określonych sytuacjach. Na przykład w pewnym momencie historii jeden z moich bohaterów kradnie walizkę i kilka toreb. Czy istnieje żargonowe określenie na walizkę i torbę? Oczywiście! Na walizkę mówi się *cricca* (klika, banda), torba to *campana* (dzwon); w ogóle na łupy z kradzieży, oprócz *morto* (zepsuty, martwy) mówi się *riboncia* (bohaterka), itd. Zamiast „itd.”, czy „tego typu rzeczy”, w mojej powieści wstawię zawsze *e santi benedetti* (i święci błogosławieni) albo *e tanti benedetti* (i wszyscy błogosławieni), a jeśli nie, to nie mniej żywe *e tante belle cose* (i inne piękne rzeczy).

Nie zawsze wykorzystuję ten materiał roboczy bezpośrednio: robię to tylko w przypadkach, gdy podczas pisania pojawia się jakaś trudność lub potrzeba stylistyczna, kiedy piszę zupełnie sam. Pozostawiam więc puste części, które wymagają wyrazistości i przeprowadzam swoje poszukiwania, zwykle krótkie i owocne (mam przyjaciela w Maranelli, Sergio Cittiego⁵⁷, malarza, który nigdy nie odmówił spełnienia moich prośb, nawet bardziej subtelnych).

Istnieje też moja pasja ogólna – w takim przypadku notuję samodzielnie, być może ukradkiem, „pobudzony” jakąś nagłą i nieznaną formą dziedzictwa. W takim przypadku jest to kwestia materiału rezerwowego, który odkładam na wszelki wypadek, żeby nie musieć schodzić do Maranelli, gdyby pojawiła się wspomniana wcześniej potrzeba ekspresji. Wewnątrz

⁵⁵ Subretka – typ postaci w teatrze spod znaku *commedia dell'arte*, który stamtąd przeniósł się także do operetki i opery komicznej; sprytna służąca-intrygantka.

⁵⁶ Dzielnice Rzymu.

⁵⁷ Sergio Citti (1933–2005). Bardziej dzisiaj znany jako reżyser i scenarzysta. Współpracował z Pasolinim i Ettore Scolą. Jego debiut reżyserski powstał na podstawie scenariusza Pasoliniego w 1970 i nosi tytuł *Ostia* (jest to nazwa miejscowości, w której zamordowany zostanie Pasolini). Prywatnie brat Franco Cittiego, odkrytego przez Pasoliniego aktora niezawodowego, grającego Accattone we *Włóczykiju*.

powieściowego brulionu mam więc spory stos kartek z idiomatycznymi trybami, leksykalną skarbnicę.

W ten sposób kończy się „koloryt” mojej metody pracy. Wszystko inne dzieje się w samotności mojego pokoju, teraz w mieszczańskej dzielnicy, za wzgórzem Janikulum.

Różnica między postacią Valeri a mną polega na tym, że relacja z „mówcami” we mnie była i jest konieczna. Tak czy inaczej każda regresja wymaga wielu apriorycznych i dobrowolnych działań. Jest rzeczą oczywistą, że każdy autor, który posługuje się językiem „mówionym”, być może nawet w naturalnym stanie dialektu, musi przeprowadzić tę odkrywcą i mimetyczną operację regresji – jak już wspomniałem – zarówno w środowisku, jak i wewnątrz postaci, czyli w sferze socjologicznej i psychologicznej. W ujęciu marksistowskim rzecz przedstawia się jako regresja z jednego poziomu kulturowego do drugiego, z jednej klasy do drugiej.

Czuję się zwolniony w tej operacji z wszelkich możliwych oskarżeń o bezinteresowność, cynizm lub estetyzujący dyletantyzm z dwóch powodów: pierwszy, typu moralnego, powiedzmy (dotyczący stosunku pomiędzy mną a poszczególnymi ludźmi ubogich, proletariuszami i podproletariuszami) jest taki, że w przypadku Rzymu to konieczność (między innymi moja własna bieda, choć w charakterze bezrobotnego burżuja) sprawiła, że pozyskałem bezpośrednio, ludzkie, jak mówią, żywotne doświadczenie świata, które opisywałem i opisuję. Nie było żadnego wyboru z mojej strony, ale coś w rodzaju przymusu losu, a ponieważ każdy daje świadectwo temu, co wie, ja mogłem dać świadectwo tylko rzymskim „przedmieściom”, borgatom⁵⁸.

Do przymusu biograficznego dodaje się szczególna skłonność mego erosa, która prowadzi mnie nieświadomie i już ze świadomością nieświadomości do unikania spotkań, które powodują możliwe (i bardzo łatwe, jak uczy mnie doświadczenie) urazy wrażliwości mieszczańskej, czy konformizmu burżuazyjnego, i szukania najprostszych, normalnych przyjaźni wśród „pogan” (peryferia Rzymu są całkowicie pogańskie, dzieci i młodzież w zasadzie nie wiedzą, kim jest Matka Boska), którzy żyją na innym poziomie kulturowym i pośród których ideologiczne bombardowanie nie

⁵⁸ W piśmiennictwie i wypowiedziach o Rzymie często używa się włoskiego słowa *borgata* bez tłumaczenia, jako nazwy tego rodzaju ludowych, plebejskich przedmieść, z jakimi mamy do czynienia w Rzymie, tak jak w przypadku Paryża mówi się o *banlieues*.

dotknęło jeszcze ogólnie problemów płci. Tak więc – konieczność socjologiczna została złagodzona – nadal z konieczności żyję na peryferiach.

Drugi powód jest o wiele ważniejszy, tak bardzo, że w końcu równie dobrze mógłbym pominąć zwięźle przedstawione tu akapity pierwszego. Jasne jest, że praworządność jest możliwa także dla chwilowej, eksperymentalnej regresji z klasy i kultury wysokiej, która następuje z „wyboru”, z „woli”, powiedziałbym, że praworządność jest możliwa, nawet jeśli dzieje się to dla czysto estetycznych powodów (jeśli takie powody istniały), skoro, jakkolwiek niepowiązanie, nierozzerwalnie z nimi, u podstaw zawsze tkwi dokumentalna baza, jakiś cel odzyskania tak eksplorowanego świata.

Zanim zacząłem używać języka „mówców” peryferii rzymskich z analogicznych powodów biograficznych posługiwałem się innym językiem bez tradycji literackiej, friulskim⁵⁹ z Casarsy. Gdzie indziej, wyznając, opisałem już z perspektywy czasu, bo wtedy słabo to rozumiałem, jakie były wewnętrzne powody tej językowej adopcji, ale rzeczywiście mój styl, mimo pozorów, był w rzeczywistości *sublimis*, a nie *humilis*⁶⁰, przestrzegał reguł najściślejszej selekcji językowej, przekraczał wszelkie dane naturalistyczne, a ostatecznie należał do dziedziny hermetyzmu, do poetyki Słowa, z wynalezieniem języka absolutnego, „dla poezji” – nie wiem jednak, czy u samych początków doświadczenia, czy też zrodzony w drugiej chwili, współistniał ze stylistyczną furią, w tym friulskim, tak bardzo realnym, obiektywnym, dzięki której chłopski świat Dolnego Friuli jakoś wypłynął na powierzchnię wypowiedzi. I nie bez powodu w ramach tego właśnie mojego systemu narodził się cały rozdział, który można określić jako „zaangażowany”, biorąc pod uwagę lata 1947–48, w których został napisany: *El testament Coràn*⁶¹, który jest jedną z najbardziej odżywczych, i być może najbardziej udanych, części mojego tomu poetyckiego z Casarsy.

Dziś dwa składniki mojej inspiracji, zmysłowo-stylistyczny i powiedzmy naturalistyczno-dokumentalny, o politycznym tle, są, jak sądzę i mam nadzieję, lepiej wyważone. Schodząc do poziomu świata, który

⁵⁹ Północnowłoski język/dialekt właściwy dla regionu Friuli-Wenecji Julijskiej, gdzie leży Casarsa, miasteczko, w którym wychował się Pasolini.

⁶⁰ *Sublimis* (łac.) – wzniosły, imponujący; stąd takie kategorie jak „wysublimowanie” czy *sublime* w językach od francuskiego po angielski. *Humilis* (łac.) – niski, mały, niskiego stanu, nic nie znaczący; stąd słowa oznaczające upokorzenie w językach romańskich czy angielskim (jak *humiliation*).

⁶¹ Wiersz Pasoliniego z „okresu casarskiego”, napisany po friulsku.

jest historycznie i kulturowo gorszy od mojego – przynajmniej zgodnie z racjonalnym stopniowaniem, ponieważ, irracjonalnie, jest on całkowicie współczesny, jeśli nie bardziej zaawansowany, w swoim czystym witalizmie, w którym historia „się robi” – zanurzając się w dialektałnym i żargonowym świecie „borgaty” noszą ze sobą sumienie, które nie usprawiedliwia mojego działania ani bardziej, ani mniej niż to, co usprawiedliwia np. działanie przywódcy partyjnego, który tak jak ja, należy do klasy burżuazyjnej i dystansuje się od niej, chwilowo wyrzekając się jej potrzeb, aby zrozumieć i przyswoić sobie potrzeby klasy proletariackiej, a w każdym razie ludowej.

Różnica polega na tym, że ta świadomie polityczna operacja w przypadku działacza partyjnego przygotowuje go do działania; we mnie, pisarzu, może ona stać się tylko *mimesis*⁶² językową, świadectwem, donosem, wewnętrzną organizacją struktury narracyjnej według ideologii marksistowskiej, wewnętrznym światłem. Nigdy jednak literatura nie jest akcją uskrzydlającą, podnoszącą na duchu, perspektywiczną. Optymizm, aprioryczna nadzieja są zawsze elementami powierzchownymi. Jestem w pełni świadomy, że Wolność i Sprawiedliwość nie oznaczają szczęścia moralnego, i byłoby oszustwem obiecywać to ostatnie jako następstwo, mechaniczny rezultat zmieniających się struktur.

⁶² *Mimesis* (gr.) – naśladownictwo, wierne odwzorowanie.

Przejsście od moralności obecnej do moralności świętej...

Wywiad udzielony przez Pasoliniego dla jugosłowiańskiego czasopisma w 1958 roku, nieodnaleziony w druku. Tekst zawiera kopię maszynopisu wraz z pytaniami, z wyjątkiem drugiego.

Kto wywarł największy wpływ na Pana moc twórczą i co chce Pan wyrazić swoimi pracami?

Jeśli włoskie tłumaczenie z języka słowiańskiego jest poprawne, a słowo „kto” należy interpretować jako zaimek pytający odnoszący się do osoby, to „osobę”, która miała „największy” wpływ na moją siłę twórczą, należy z pewnością utożsamiać z moją matką⁶³. Jeśli natomiast, co jest prawdopodobne, „kto” ma być odczytywane w sposób neutralny, a więc ma być odnoszone do faktu, urazu lub zjawiska, to problem staje się o wiele bardziej skomplikowany i zostaje postawiony przed wyborem. Od pierwszej chwili, gdy zobaczyłem to pierwsze pytanie w ankiecie, zanim jeszcze przygotowałem jakąkolwiek odpowiedź, od razu pojawiły się we mnie wątpliwości, czy odpowiedzieć: „samo istnienie” czy „doświadczenie marksistowskie”. Takie sformułowania mogą się wydawać schematyczne i niewspółmierne: albo zbyt pełne najrozmaitszych i najogólniejszych znaczeń, albo wreszcie mogą się prezentować jako banalne przeciwieństwo między „egzystencjalizmem” a „zaangażowaniem”, między „irracjonalnym” a „racjonalnym”, między „życiem” a „historią”.

Aby być precyzyjnym, powinienem zatem ułożyć te dwa fakty w czysto chronologicznym powiązaniu i rozłożyć ich znaczenie w czasie. Wyznaczałbym w ten sposób pierwszy okres życia absolutnego i pełnego, wszystkich

⁶³ Pasolini do końca pozostał bardzo blisko związany z matką, Susanną Pasolini z domu Colussi (1891–1981). Zamieszkała razem z nim w Rzymie, gdy przeniósł się tam w 1950. Zaadresował do niej wiersz *Błaganie do mojej matki* (*Supplica a mia madre*, polski przekład J. Mikołajewskiego pomieszczony w wyborze *Bluźnierstwo*, 1999) i obsadził ją w roli Marii, matki Jezusa Chrystusa w *Ewangelii według świętego Mateusza* oraz w niewielkiej roli w *Teoremacie*.

doznań, namiętności, niepokojów, naiwności, w którym z jednej strony byłem pożerany i ograniczany przez nadmiar zmysłowości i wrażliwości, z drugiej zaś byłem przygotowany do uświadomienia sobie, uświadamiania mojej odmienności, obiektywności świata. Tymczasem świat był jedyny w swoim rodzaju i niewysłowny, nie było w nim żadnych rozróżnień, w łonie mieszczańskiej rodziny (ojciec oficer i matka nauczycielka), w łonie mieszczańskiego życia (gimnazjum i liceum, w miasteczkach najuczciwszej północnej prowincji Włoch), w łonie mieszczańskiej kultury (z jednej strony kultura katolicko-faszystowska, a z drugiej anarchistyczna i kosmopolityczna awangarda), mogłem widzieć tylko jeden cały, pełny świat, na jednej płaszczyźnie. Działanie polegało na wejściu od podstawy piramidy na jej szczyt. W tym przypadku chodziło o przejście od moralności aktualnej do moralności świętej, od literackiej szorstkości ucznia do wytworności. Drugi okres pokrywa się nie tyle z wojną, ile z już zaawansowanym okresem powojennym. Nie miałem bezpośredniego doświadczenia (zagubiony we friulskiej wsi) z literaturą ruchu oporu, z którą się później zetknąłem, ani na szczęście z literackim neorealizmem⁶⁴, który w przeciwieństwie do kinematografii był kiepskim doświadczeniem. Doświadczyłem „Politecnico” sam, trochę marginalnie, a przede wszystkim nieprzygotowany.

W międzyczasie jednak zacząłem poznawać – w inny sposób niż czysty akt zmysłowej i poetyckiej miłości – chłopów z Dolnego Friuli, gdzie mieszkąłem. Miłość implikuje ciekawość, potrzebę dotarcia do sedna rzeczy, współczucie; zacząłem rozumieć i poznawać, stopniowo, bardzo prymitywnie i naiwnie, problemy życia codziennego chłopów, parobków, robotników; duch liberalny i świecki we mnie rozproszył już wszystkie mistyczne i erotyczne poetyzmy, które inkrustowały moje narzędzia poznawcze jako chłopca, który dopiero co wyszedł z długiego okresu reakcyjnego w życiu swojego narodu.

Świat wydawał mi się więc już nie jeden, ale podzielony, a w tym przypadku podzielony na klasy społeczne.

⁶⁴ Neorealizm (*neorealismo*) – nurt włoskiej kultury, najczęściej kojarzony z kinem, choć bywa, że termin stosuje się także w odniesieniu do literatury utrzymanej w podobnym duchu. Neorealizm postrzegano jako przejaw przemian zachodzących we Włoszech w kulturze po upadku faszyzmu. Współczesne historie zwykłych ludzi, często robotników czy lumpenproletariuszy, realizowane na planach zdjęciowych zlokalizowanych w rzeczywistych miastach i miasteczkach, realnych lokalizacjach podobnych wydarzeń, a nie w studiach (co się zbiegło ze zniszczeniami studiów Cinecittà pod koniec wojny i ogólną dezintegracją kinematografii jako scentralizowanego przemysłu po upadku reżimu Mussoliniego). Przedstawiciele to m.in. wczesny Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica.

Nie miałem żadnych wątpliwości co do mojego wyboru i ten wybór zdominowanej i wyzyskiwanej klasy społecznej był zatem faktem, „który najbardziej wpłynął na moją siłę twórczą” – jeśli ktoś byłby łaskaw tak to nazwać – ponieważ wprowadził mnie na drogę racjonalności i ideologii, dał mi środki, by najpierw wyczuć, a potem spróbować teoretyzować, pierwszeństwo „kultury” przed „literaturą”, historii przed poezją rozumianą jako łaska, jako powołanie i ostatecznie jako przywilej.

W każdym dziele zawsze dochodzi do weryfikacji epoki w jednostce, a nawet w jednej z jej cech stylistycznych. W ten sposób wiem, że moje życie wewnętrzne jest tylko wazą, małą wazą, w której historia przybiera swoją własną, szczególną formę. Ta świadomość, która u frakcyjnych obrońców „wolności” artystycznej i nienaruszalności wewnętrznego raju jest jedynie marginalna i drugorzędna, w ostatnich latach stopniowo nabrała u mnie absolutnego znaczenia. Odrzuciłem wszelką ontologię literacką, wszelką pokusę czystej wolności stylistycznej.

Co Pan sądzi o współczesnej literaturze w Pana kraju i o literaturze światowej w ogóle?

Pytania, które można sprowadzić do żartu lub odpowiedzieć w postaci całego tomu, są zawsze trudne – moja infantylność kazałaby mi skłaniać się ku tomowi. Ale jak to zrobić? Mogę po prostu powiedzieć, że współczesna literatura mojego kraju jest literaturą okresu reakcji, w narodzie, którego moment kulminacyjny, jego formowanie się jako narodu, od 1870 roku do początku XX wieku, było w każdym razie ruchem marginalnym i pasożytniczym, mimo wielu naprawdę szlachetnych i poważnych aspektów; a formowanie się klasy panującej, z niczego, lub prawie z niczego, mogło jedynie skonkretyzować się jako kopia wielkiej burżuazji europejskiej, fatalnie zakończone sklerozą faszystowską. Historia literatury przebiegała według tego cyklu: od silnej początkowej pustki, od De Sanctisa⁶⁵ do filologii pozytywistycznej, przeszliśmy najpierw do d’annunzianizmu⁶⁶ jako prowincjonalnej formy dekadentyzmu,

⁶⁵ Francesco De Sanctis (1817–1883) – krytyk i historyk literatury. Jego *opus magnum* to monumentalna *Storia della letteratura italiana* (Historia literatury włoskiej, wyd. 1870–71), ceniona za umieszczenie dziejów włoskiego piśmiennictwa w kontekście szerokich przemian włoskiej kultury i zmian zachodzących w społeczeństwie.

⁶⁶ Od nazwiska Gabriele D’Annunzio (1894–1938). Wojskowy, pisarz i poeta, także działacz polityczny. Na początku XX w. zajmował tak prominentne miejsce we włoskiej kulturze, że nazywano go po prostu „Poetą” lub „Prorokiem”. Jego dekadenski estetyzm, nacjonalizm i symbolizm wywarły ogromny wpływ na Benito Mussoliniego i estetykę jego reżimu.

a następnie do hermetyzmu jako powrotu do porządku klasycystycznego. Opozycja wobec faszyzmu w tej literaturze była tylko formalna lub wymijająca, jej irracjonalne i mistyczne tło właściwie z definicji akceptowało takie społeczeństwo jak faszystowskie. Niemniej jednak w tym okresie, w ramach samego hermetyzmu, pojawili się dobrzy, a nawet wielcy pisarze, ale działali oni głównie w obszarze literackim, który możemy nazwać literaturą opozycyjną, zrodzoną z doświadczeń pozawłoskich – pozytywizm Gaddy i europeizm Moravii⁶⁷, by podać dwa skrajne i przeciwstawne przykłady. Po wojnie ta opozycyjna literatura stała się silniejsza i bardziej rozpowszechniona, a zwłaszcza w beletrystyce dawała bardzo wysokie wyniki. Teraz, po powojennym przypływie nadziei, znowu jest prawie wszystko do zrobienia.

Jeśli chodzi o literaturę obcą, to nie potrafię się wypowiedzieć, znam pojedynczych pisarzy, a nie całociowy obraz, na temat którego mógłbym wyrażać wiarygodne opinie.

■ Które z Pana utworów zaproponowałby Pan do „antologii światowej”?

Żadnego z utworów, które napisałem i opublikowałem. Może niektóre z tych, które piszę: *La religione del mio tempo*, w dziedzinie poezji, *Una vita violenta*, jeśli miałyby być to powieść.

⁶⁷ Alberto Moravia, właśc. Alberto Pincherle (1907–1990) – pisarz i dziennikarz. Film Bernardo Bertolucciego *Konformista* to ekranizacja jego powieści. Byli z Pasolinim przyjaciółmi, w 1961, wspólnie z Elsą Morante odbyli podróż do Indii.

Neokapitalizm telewizyjny

„Vie Nuove”⁶⁸, nr 50, 20 grudnia 1958. Wywiad z Arturo Gismondim.

Czy jako pisarz, który interesuje się życiem ludu, a zwłaszcza życiem najuboższych warstw ludu rzymskiego, najbardziej bezbronnych, nawet pod względem kulturowym, zauważył Pan jakieś szczególne wpływy telewizji na życie i kulturę ludzi, z którymi się Pan styka?

Oczywiście zauważyłem zjawisko, o którym Pan mówi. Kiedy pisałem swoją pierwszą powieść, *Ulicznicy*, telewizja jeszcze nie działała. Powiem więcej, nie było wielu rzeczy, które wypełniają teraz życie młodych i ubogich. Nie było flipperów, piłkarzyków, klubów kibica Żółto-Czerwonych⁶⁹ czy Biało-Niebieskich⁷⁰, komiksu czy prasy ilustrowanej tak fascynującej jak dzisiaj, tego rodzaju kina, którego producenci trafiają do biednej publiczności. Egzystencja *Uliczników* była więc z punktu widzenia rozrywki nędzna i pusta. Dziś z kolei społeczeństwo nie oferuje młodym ludziom pracy, ale nieskończone sposoby zapominania o teraźniejszości i niemyślenia o przyszłości.

Telewizja wkroczyła w życie i zwyczaje młodych ludzi. Moi bohaterowie wywodzą się z rzymskich slumsów, to podproletariat mieszkający na obrzeżach miasta. Od czasu, w którym pisałem *Uliczników*, kiedy nie było jeszcze telewizji, do dnia dzisiejszego zaszły w tym środowisku zmiany – wzbogacenie ich sposobu mówienia przede wszystkim o żargon, także o słowa i wyrażenia uroczyste, a w każdym razie należące do języka konformistycznego, używane jednak w funkcji wyrażnie ironicznej.

Jest to forma prymitywnej obrony przed ideologicznym wpływem telewizji, którą środowiska mniej konformistyczne mają tendencję do odrzucania, poddając ją już swoistej transformacji.

⁶⁸ „Vie Nuove” był popularnym tygodnikiem wydawanym przez PCI w latach 1946–1978.

⁶⁹ Żółto-Czerwoni – potoczna nazwa rzymskiego klubu piłkarskiego AS Roma.

⁷⁰ Biało-Niebiescy – potoczna nazwa rzymskiego klubu piłkarskiego Lazio.

W tym sensie pewne warstwy ludności rzymskiej, którymi jestem zainteresowany, bogatsze i silniejsze, że tak powiem, z własnymi tradycjami kulturowymi, własnymi zwyczajami życia, własną moralnością, lepiej opierają się unifikacyjnej funkcji telewizji i instynktownie odrzucają jej oczywisty konformizm.

Ciekawe jednak, że kino wykazuje inną, bardziej niezwykłą, zdolność penetracji.

(Na przykład w materialnym pogaństwie rzymskiego półświatka przebija pewnego rodzaju moralistyczne okrucieństwo w stylu protestanckim, wywodzące się przede wszystkim z amerykańskich filmów). Tę umiejętność przenikania można wytłumaczyć osobliwymi cechami języka filmowego, który także dzięki fikcji opowieści lepiej wnika w duszę ludzi niż telewizja, która jest zimniejsza, bardziej sztuczna, oderwana i oficjalna.

■ A w przypadku innych warstw populacji, czy obowiązują te same zasady?

Nie, uważam, że należy wprowadzić pewne rozróżnienia. Ludzie, o których mówiłem, są bardzo szczególni, to bohaterowie moich książek. Ale wpływ telewizji jest widoczny w zupełnie inny sposób na przykład u drobnomieszczan i ludzi „porządnych”. Tutaj konformizm telewizyjny znajduje podatny grunt i dlatego wywiera większy wpływ.

Dla tych warstw społecznych telewizja stanowi wielki fakt kultury, oczywiście tej kultury, którą dostarcza klasa hegemoniczna⁷¹. Dla mnie oburzenie tych intelektualistów, którzy, mimo że należą do klasy hegemonicznej, z pogardą odrzucają tak wiele z najpopularniejszych produkcji telewizyjnych, wydaje się śmieszne i nieadekwatne. W rzeczywistości telewizja, daleka od rozpowszechniania (jak twierdzą) oderwanych pojęć, pozbawionych jednolitej wizji życia i świata, jest potężnym środkiem rozpowszechniania ideologii, a dokładnie ideologii konsekrowanej przez klasę hegemoniczną. Nie, ich oburzenie wydaje mi się niesprawiedliwe. Wręcz przeciwnie, wydaje mi się, że przeciętny poziom konformistycznej kultury drobnomieszczańskiej może być znacznie wzmocniony i podniesiony przez telewizję.

⁷¹ Pasolini używa tu kategorii Gramsciego. Klasa hegemoniczna, to klasa, która posiada w społeczeństwie hegemonię, czyli nie tylko bezpośrednie instrumenty przymusu, ale też taką kontrolę nad kulturą i jej instytucjami, że narzuca ogółowi społeczeństwa własne wartości, własną ideologię jako przezroczystą postać „zdrowego rozsądku”.

Nie sądzi Pan, że telewizja odgrywa podobną rolę również w biedniejszych warstwach społeczeństwa?

Zachodzi godne uwagi zjawisko, które zasługuje na znacznie więcej objaśnień, czasu i miejsca, niż mamy do dyspozycji. Więc tylko o tym wspomnę. Telewizja, moim zdaniem, zestawiając programy o pewnej wartości artystycznej i kulturalnej (literackie) z innymi o znacznie niższym poziomie, czyli stawiając najuboższych, pod względem kulturalnym, w kontakcie z różnymi poziomami, że tak powiem, kultury, nie tylko nie przyczynia się do podniesienia poziomu kulturalnego warstw niższych, ale warunkuje w nich poczucie niższości, wręcz udręki. Biedni są więc nieustannie nakłaniani do dokonywania wyboru, który z konieczności wypada na korzyść audycji znajdujących się na niższym poziomie. W tym sensie, jeśli mogę tak powiedzieć, telewizja wpisuje się w ogólne zjawisko neokapitalizmu⁷². Ma pewną tendencję do podnoszenia poziomu wiedzy u tych, którzy znajdują się na wyższym poziomie, ale również do jeszcze większego obniżania poziomu u tych, którzy są na niższym poziomie.

⁷²

„Neokapitalizmem” Pasolini nazywał rodzącą się wtedy na jego oczach nową formację kapitalistyczną (nowy reżim akumulacji), w której na miejsce starych lokalnych i narodowych burżuazji tradycyjnie przemysłowych, i niejako ponad ich głowy, przychodzą siły kapitału znacznie większego, bardzo skoncentrowanego, ponadnarodowego i wyposażonego w konformizujące instrumenty środków masowego przekazu, ze szczególną (wtedy, w jego obserwacjach) rolę odgrywaną przez telewizję.