

Krzysztof Siwczyk

**Rozmowy z wierszem. 25 lat polskiej poezji w rozmowach z poetami i krytykami
literackimi**



*Zrealizowano w ramach programu stypendialnego Ministra Kultury i Dziedzictwa
Narodowego – Kultura w sieci*

Zdrowy nie zajmuje się sztuką, zdrowy zajmuje się sportem – z **Feliksem Netzem** rozmawia **Maciej Melecki i Krzysztof Siwczyk**

MACIEJ MELECKI: Jesteś osobą, która wyjątkowo żywo reaguje na wszelkie zjawiska kulturotwórcze na Śląsku. Piszesz felietony filmowe, recenzje książkowe, a przede wszystkim od lat jesteś stale obecny w życiu literackim. Stwarza to kapitalny pretekst, żeby porozmawiać o Twoim widzeniu Śląska, o Twojej twórczości, a także o wspólnym dla nas miejscu i czasie.

FELIKS NETZ: Widzę, że wasza pamięć sięga dalej niż do waszego debiutu, z czego się niezmiernie cieszę (*śmiech*). I to jest krzepiące, bo można by odnieść wrażenie, że tu, na Śląsku nic nie było, że wszyscy zaczynają od zera. Coś przecież było; pytanie tylko, jakiej to jakości było to “coś”. A to są kwestie, w których nie wolno się czarować, czyli okłamywać. Młody pisarz, nawet z sukcesem na scenie krajowej, czego paru z was, tutejszych, doświadczyło, w dość naturalnym odruchu spogląda za siebie. Nie jest dla niego obojętne, kto był przed nim. Co tutaj pisano, jakie wiersze, jaką prozę. Czy to może mieć jakieś znaczenie dla niego. Kim byli ci ludzie, którzy tworzyli tutaj tzw. środowisko literackie. Nie twierdzę, że taka wiedza jest niezbędna, jeden wprowadza się do kamienicy i nie jest ciekaw, kto w niej mieszkał przed nim, drugi chce znać dzieje tych murów, tych ścian, tych schodów. Zastanawia się, do kogo należała ta ręką, która przesuwiała się po tej samej poręczy, której teraz dotyka jego dłoń. Lepiej jest wiedzieć niż nie wiedzieć. Ale nie każdy ma coś w rodzaju zmysłu historycznego. Mistrzów można szukać i znajdować poza lokalnym adresem, ale nie zaszkodzi wiedzieć gdzie się mieszka, obok kogo.

M.M.: Nie wiem, czy się ze mną zgodzisz, ale mniej więcej od połowy lat dziewięćdziesiątych, nastąpiła pełna atomizacja życia literackiego i, siłą rzeczy, zaczęły tworzyć się pewne getta literackie.

F.N.: Słowo “getto” ma u nas tragiczne konotacje, nie wydaje mi się stosowne w opisywaniu sytuacji, o której mówimy. Ale zgoda, wytwarzają się jakieś obszary zamknięte. Są talenty, są książki, o których nie słychać poza granicami najbliższej okolicy. Jest wielce prawdopodobne, że nigdy bym nie przeczytał książki Artura Daniela Liskowackiego “EinekleineNachtmusik”, gdyby nie została nominowana do nagrody Nike, więcej, gdyby nie znalazła się w “finałowej siódemce”. To wtedy, pamiętam, Andrzej Wajda powiedział, że po to jest także ta nagroda, byśmy dowiedzieli się, że w Szczecinie żyje pisarz (Liskowacki mieszka w Szczecinie), który napisał ważną książkę. Wielką karierę zrobiło w Polsce słowo “promocja”. Za moich młodych lat znaczyło przejście z jednej klasy do drugiej. Dzisiaj bez promocji nie może być mowy o zaistnieniu książki. Olbrzymią siłą ma zdarzenie medialne. Pisarz, który myśli o wyjściu z anonimowości (a kto tego nie pragnie!), szuka sposobu, jakby tu stać się tzw. faktem medialnym. Bowiem uwiera mu to bycie pisarzem w skali gminy. To już temat do żartów: pisarzem gminnym był niejaki Zółzikiewicz ze “Szkiców węglem”... No więc, jak rzekłeś, “getto”, jak ja mówię “obszar zamknięty”, czy bardziej dokuczliwie: gmina. Wyrwać się z tego miejsca nie musi oznaczać spakowania walizek i wio, na najbliższy pociąg do Warszawy. Bo najczęściej również najbliższym pociągiem wraca się tam, skąd

chciało się uciec. A czasem nie ma już powrotu. I to się kończy tragicznie. Tak, wyrwać się z “gminy”, ale jednocześnie umacniając w niej swoją obecność. Należy raczej myśleć, że “ja jestem na właściwym miejscu” i narzucam się z tym, co robię powiatowi, województwu, centrali. I wierzę, że nadejdzie moment, kiedy się z tym przebiję, ponieważ mam przekonanie, że to, co robię, jest dobre. Jestem sam i mam tylko siebie.. Tak chyba powinien myśleć pisarz młody. Nie powinien liczyć, że ktoś mu pomoże. Nikt mu nie pomoże. Nie ma już “kół młodych” przy Związku Literatów Polskich, tak zwanych “kuźni młodych” (*śmiech*). Oczywiście nie tęsknię za tym systemem. Był to wzór, co tu dużo mówić, sowiecki. W ZSRR, aby móc wstąpić do KZKPZR, trzeba było być najpierw członkiem Komsomołu. Pisarz też najpierw musiał odczekać w sowieckiej “kuźni młodych” nim go przyjęto do związku, by tak rzec, “dla dorosłych”.

Tu dygresja: bywałem wiele razy w tak zwanym Kraju Rad, także jako tłumacz “Eugeniusza Oniegina”, i wiem z informacji z pierwszej ręki, że tam, jak człowiek, wszedł do *sojuzapisateliej* to mógł już z tego żyć. Jeżeli podpadł, w granicach, by tak rzec, możliwych do wybaczenia, nie zginął z głodu: oryginalnych tekstów nikt mu nie wydał, ale mógł żyć z tłumaczeń. Jeśli był Borysem Pasternakiem, mógł żyć z tłumaczeń Szekspira i Goethego. Jeśli był kimś nieporównywalnie mniejszym, mógł tłumaczyć tasiecowe eposy tadżyckie, uzbeckie itp. na język rosyjski, co trwało niekiedy dziesięć, piętnaście lat.. Co to wszystko znaczy: otóż to, że taki delikwent (czyli pisarz-członek związku pisarzy) stawał się własnością związku, czyli państwa, cóż począć – represyjno-policyjnego, i gdy tylko się wychylił poza granice wyznaczone przez państwo, błyskawicznie był gilotynowany.

Niejeden pisarz doświadczył czegoś podobnego w PRL-u. To nie było to samo, co w ZSRR, to było tylko “coś w tym stylu”. Raz, w zastępstwie, uczestniczyłem w posiedzeniu Zarządu Głównego Związku Literatów Polskich, z którego zapamiętałem dwa fakty: przyjmowanie do ZLP Adama Zagajewskiego. A pamiętam, bo jeden głos był przeciw. Był to głos Mieczysława Jastruna. Starsi panowie nie rozumieli dlaczego, bo nie czytali młodego poety z Krakowa. Ja wiedziałem, bo Zagajewski radził młodym kolegom-poetom, by nie czytali Jastruna, by czytali gazety codzienne. Drugi fakt to usunięcie z szeregów ZLP Andrzeja Brychta, jeszcze do niedawna gwiazdy, jak byśmy dzisiaj powiedzieli, medialnej. Ale był to też duży talent. Iwaszkiewicz, który przewodniczył owemu posiedzeniu, drukował jego świetne opowiadania, które czytała cała Polska. Ale Brycht wybrał wolność. No i... poszły konie po betonie. Stratowano go, rozdeptano. Śmierć cywilna. I faktyczna. Koniec. Nie ma Brychta. Bardzo ciekawą argumentację przedstawił sam Jarosław Iwaszkiewicz: “Za samą twarz”. Znaczy to, iż skreślał go samą twarz. Inna rzecz, że gdyby ktoś szukał idealnej twarzy dla Mroźkowego Edka, twarz Brychta byłaby nie do przelicytowania. Są to praktyki, zachowania, decyzje całkowicie dzisiaj niewyobrażalne. To był inny świat. Ale, niestety, niczyj inny, tylko nasz.

Mój brat, który po wojnie został na Zachodzie, spytał mnie kiedyś: “co to był PRL?” On tego absolutnie nie chwycił. Dla niego nie była to Polska. PRL. Dziwny twór, w którym rzeczywistość opisywano skrótami: PRL, PZPR, ZLP, LWP, MO, ORMÓ, ZOMO, a dlaczego?, bo to była nierzeczywistość. Rzeczą mojego pokolenia jest opisać ten świat, mój świat, w którym spędziłem większą część życia. Zauważcie, że spośród tegorocznych

nominacji do Nike, wyłoniono aż trzy książki, które próbują się jakoś zmierzyć z tym tematem: *Z głowy* Janusza Głowackiego (rocznik 1938) książka, w której “nierzeczywista rzeczywistość” (czy na odwrót!) PRL-u została przedstawiona z pozycji playboya, bywalca, a nawet ozdoby “salonu warszawskiego”, najpierw PRL widziany z bliska, z Warszawy, potem z daleka – z Ameryki; Henryk Grynberg (rocznik 1936) w *Uchodźcach* wprowadza bardzo ważną perspektywę żydowską; PRL jako doświadczenie polskiego Żyda, pisarza, aktora Teatru Żydowskiego w Warszawie, i znów: najpierw PRL widziany z bliska, z Łodzi i Warszawy, potem z daleka, z Ameryki; no i ja (rocznik 1939) z moją *Dysharmonią caelestis*, w której dominuje “optyk prowincjonalna”, patrzenie z dołu, z Dolnego i Górnego Śląska. W tej książce nie ma spojrzenia z Ameryki, lecz jej w mojej poprzedniej powieści pt. *Urodzony w Święto Zmarłych*. I proszę, każda z tych książek jest trudna do zdefiniowania gatunkowego. Niby to powieści, niby autobiografie, niby felietony, niby opowiadania, niby eseje. Może dlatego, że trudno opisać nierzeczywistość, czyli “życie na niby”, że posłużę się zwrotem ukutym przez Kazimierza Wykę, bardzo tu poręcznym, aczkolwiek definiującym okupację hitlerowską, a nie zniewolenie sowieckie.

Wracam do owego młodego poety, pisarza, któremu, jak rzekłem, nikt nie pomoże. Dlatego ja mu się nie dziwię, że tak głęboko przeżywa “kłopoty z zaistnieniem”. To nie dotyczy tylko młodych Stąd niepokój: czy aby nie dzieje się tak, że wedle zasady, iż gorszy pieniądz wypiera lepszy pieniądz, owe kłopoty z zaistnieniem spychają na dalszy plan “kłopoty z istnieniem”.

Krzysztof Siwczyk: Przechodząc do meritum, czyli do Twojej ostatniej książki *Dysharmonia caelestis*, chciałbym zapytać Cię o kluczową dla mnie postać Barabasza. Wydaje mi się, że udało Ci się zaprojektować bohatera, który jak w soczewce, skupia w sobie modelowe doświadczenia XX wieku. Mam na myśli doświadczenie zdrady na poziomie ideologicznym i egzystencjalnym. Barabasz, abstrahując od pierwowzoru historycznego, to niemal mannowski bohater po przejściu przez dwa wielkie, a właściwie trzy biorąc pod uwagę współczesny konsumpcjonizm, totalitaryzmy. To ktoś oklamany na poziomie “ciała i ducha”.

F.N.: Chciałem mieć taką postać, której losy obejmą właściwie cały wiek. Kreując Barabasza miałem w głowie dwie postacie, z którymi zetknąłem się bezpośrednio. Jedną z tych osób był Aleksander Widera, więzień obozów koncentracyjnych Auschwitz i Mathausen-Gusen, z którym pracowałem w katowickim radiu przez dobrych parę lat, z którym, co ważniejsze, się przyjaźniłem; drugą postacią był mój nauczyciel języka polskiego na Dolnym Śląsku, pochodzący także stąd, z Kokotka pod Lublińcem, żołnierz AK, którego powojenna biografia stopiła się dla mnie w jedno z losami Widery. Tak więc próbowałem w osobie Barabasza przedstawić pewne możliwe losy dwudziestowiecznego Kandyda i Hioba w jednej osobie, będącego “produktem” specyficznego, polskiego wychowania, z wszelkimi jego plusami i minusami i wypadkową filozofii nadziei i zatracenia.

K.S.: Istotnie taki właśnie jest Barabasz – pelen przywar, pozbawiony zmysłu antycypacji. Jednocześnie poddany działaniu dialektyki winy i kary, oraz

nieadekwatności wyroków, których jest ofiarą. Ten dialektyczny ruch konstytuuje i napędza Twojego bohatera. Przy tym wszystkim sam Barabasz, na poziomie jednostkowego istnienia, jest kimś pozbawionym losu spełnionego. Przywołam tu choćby scenę obozowej drogi krzyżowej, gdzie niemieccy oprawcy, w wyreżyserowanej przez siebie komedii śmierci, odmawiają mu spełnienia własnej Golgoty, nie krzyżując a jedynie wiążąc ofiarę do prowizorycznego krzyża.

F.N: Mieć swoją własną Golgotę, to niemało, a mojemu Barabaszowi odmawiają – jak powiedziałeś – spełnienia własnej Golgoty, czyli odbierają mu prawo do własnego losu. Widzisz, to jest trochę tak jak u Imre Kertésza. W polskim przekładzie utracono właściwy sens tytułu jego książki. *Sorstalanságot* to nie *Los utracony*, ale po prostu “bezlosowość”. Taki jest mój bohater – bezlosowy. No bo co masz, jeśli odebrano ci prawo życia, a zarazem prawo do wyboru własnej śmierci. To jest esencja bezlosowości. W scenie, kiedy sam chce odebrać sobie życie, w Czechowicach-Dziedzicach po powrocie z obozu, świat (Bóg?) mówi mu: nie. Możliwe, że Bóg (świat?) uznał iż limit śmierci został wyczerpany i że idzie tu jedynie o rachubę, a może Barabasz musi żyć, ponieważ świat (Bóg) mimo wszystko, mimo ogromu zła, jakie z siebie wygenerował, nie wypadnie z ram, jeśli o tę jedną śmierć będzie mniej?

Ale też patrząc na niego z perspektywy żabiej, nie zadzierając głowy ku niebieskim przestworzom, wyraźnie widać, że jest to człowiek bardzo okaleczony, rozbity i słaby, który w nowe życie wchodzi wylaniając się z toni, z całym swoim śląskim bagażem doświadczeń. I wchodzi w inną, niemniej ciemną topiel. To jeden z nas. Barabasz. Bar Abba. Syn Ojca. Każdy. Bo któż nie jest synem swego ojca? Jak rzekłem, mój profesor Barabasz był słaby, powinienem powiedzieć: bezbronny. Tak bezbronny jak jego, excusez le mot, ojczyzna.

K.S.: **Niezmiernie ciekawie kreślisz charakterologię tej postaci. Mówię o mojej interpretacji, z której wylania się bardzo nieoczywisty obraz człowieka, wyposażonego w specyficzny zmysł pobłażliwości i umiejętność milczącego osądu świat, który pozbawiony jest jakiegokolwiek patosu.**

F.N: Patos był na pewno ważnym elementem edukacji Barabasza, sentymentalnej, patriotycznej. Gdy na przykład w myślach wypowiada wojnę Hitlerowi, być może jest patetyczny, ale jeśli tak było, to w scenie ukrzyżowania zdarto z niego wszelki patos, jak skórę, raz na zawsze. Zajrzyjmy do jego czaszki!

Jedną półkulą mózgową Barabasza włada Kandyd, drugą Hiob. Jeden kontroluje drugiego. Mówisz o jego “specyficznym zmyśle pobłażliwości”, zgoda, bo moim zdaniem, mój Barabasz nie jest zbyt dobrego mniemania o człowieku. Osądza świat w milczeniu, mówisz, zgoda; myślę, że to jest Hiob, którego zatkało. Barabasz utracił złudzenia w tym samym czasie, gdy jego ojczyzna utraciła niepodległość. Dwukrotnie. Zwłaszcza po raz drugi, bo za pierwszym razem postanowił walczyć. Ta jego konspiracja była dosyć groteskowa, ale cena jaką za nią zapłacił, była już, zaiste, z samego dna piekieł, dokąd wyprawiła go “rodzinna” Europa, w której w czasie młodości Barabasza zgromadziła się niewiarygodna ilość diabłów. Ktoś bardziej wybredny powiedziałaby: demonów. Ja pozostanę przy diabłach. Prawie jestem pewien, że to diabły najpierw odebrały mu los (wybuch wojny,

więzienie w Mysłowicach, obozy koncentracyjne w Auschwitz i Mathausen-Gusen, a potem, już PRL-u, wykoślawiły ten kawałek losu, jaki mu został odzyskany.

M.M: To “losowe wykoślawienie” dostrzegam również w wierszach, gdzie paradoks funkcjonuje na prawach dominanty. Oddanie tych nieprawdopodobnych spiętrzeń losu pojawia się w *Dysharmonii...*, która nie wolna jest od poetyckości.

F.N.: Wtopiłem w tę książkę kilka wierszy (n.b. drukowanych wcześniej właśnie w “Arkadii”) w nadziei, że będą czymś w rodzaju okien w murze prozy, po to, aby można je było otworzyć, ale nie tylko na jakiś widok, ale na nieskończoność. W myśl zasady, że proza nazywa a poezja znaczy. Moim zdaniem tylko poezja umożliwia wejście w sferę tajemnicy. Nie myślę o *Dysharmonii cealestis* w sposób kategoriyczny, rozgraniczając poezję od prozy. A już na pewno obca mi jest wszelka klasyfikacja gatunkowa: powieść, a może zbiór opowiadań, a może jednak powieść w formie opowiadań, czy raczej opowiadania tak jednak od siebie uzależnione, że wykazują zbiorową skłonność do tytułowania się powieścią. Dla mnie jest to po prostu książka. Pisałem książkę. I nie mam na myśli książki jako przedmiotu, ani nawet jako “tworu wysoce artystycznego” (to określenie Henryka Wańka zastosowane wobec *Dysharmonii...*), powiedziałbym, że mam na myśli “księgę”, gdyby nie brzmiało to cokolwiek pretensjonalnie. Na pewno jest to prędzej “wypowiedź” (jak wiersz), niż “opowieść”. Nie można zapytać “o czym jest wiersz?”

M.M.: Takie ujęcie cudownie pozwala na wyeliminowanie kategoriycznych określeń tematycznych. Unikasz kardynalnego pytania: “o czym to jest” (*śmiech*).

F.N.: O czym to jest? (*śmiech*) Henryk Waniek napisał w recenzji, że na tak postawione pytanie ma sześć odpowiedzi!

K.S.: Tak nieco poważniej, wydaje mi się, że po prostu sfragmentaryzowanie gatunkowe Twojej książki jest doskonałą odpowiedzią na roszczenia części krytyki o tak zwane ujęcie syntetyczne czy też opisanie Całości świata. Cóż, po Oświęcimiu Całość przestała być uchwytna, poza tym kojarzy się raczej z totalitaryzmem.

F.N.: Mówisz “Oświęcim”, ja używam nazwy obozu koncentracyjnego “Auschwitz”. Dla mnie Oświęcim to miasto, obóz to Auschwitz. Tadeusz Borowski mówił: u nas, w Auschwitzu. Ale to inna kwestia. Wracając do formuły Theodora Adorno, powiedziałbym tak: to, naturalnie, dobrze, że po Auschwitz nie skończyła się generalnie literatura. A jeszcze lepiej, że w ogóle nie skończyło się życie, nasze na ziemi istnienie. Choć, jak mówisz, Całość (naszego istnienia) przestała być uchwytna. Z uchwyceniem Całości miałby kłopot sam Pan Bóg. Ale to nie znaczy, naturalnie, aby człowiek nie miał tego próbować... Chociaż... To prawda, że jeszcze nie tak dawno wydawało się, iż da się uchwycić Całość. Mannowi geniusz pozwolił na takie wędrówki w stronę Całości. Marcel Proust, James Joyce czuli, że dobierają się do Całości. W poezji, myślę, najbliższy sukcesu był Rilke, u nas Leśmian. Dzisiaj pisarz może pomyśleć, iż jego trud nie był daremny, jeśli pochwyti Fragment. Tadeusz Borowski: “Między jednym kornierem a dxrugim zagazowano trzy tysiące ludzi”, Tadeusz Różewicz: “Mam dwadzieścia dwa lata/ ocalałem/ prowadzony na rzeź” - Pisarzom epoki sprzed Auschwitz niezbędne byłyby tony papieru, aby uchwycić Całość. Pisarz epoki pieców

oderwał skrawek papieru i zanotował na nim Fragment, który okazał się całkowicie wystarczający w sensie etycznym i estetycznym.

K.S.: Twój przyjaciel Bohdan Zadura ukuł doskonałą definicję poezji, która według niego jest "językiem ostatniej szansy" porozumienia między ludźmi i generalnie porozumienia ze światem. Podpisałbyś się pod tym stwierdzeniem?

F.N.: Oczywiście, że tak. Przecież mój bohater chce myśleć i komunikować się, w chwili odejścia, wierszem. "Dusza z ciała uleciała na zielonej łące stała". Być może "ten język ostatniej szansy" komunikuje nas jakoś z Logosem?

K.S.: Ta świadomość łączyła Cię z pewnością w latach osiemdziesiątych z pewną grupą poetów, którzy poezję widzieli zdecydowanie gdzie indziej niż tylko w "czarnej pianie gazet" i dla których nie była ona jedynie areną, na jakiej rozgrywają się prywatne i zbiorowe igrzyska moralności.

F.N.: Przyglądałem się tym igrzyskom, to znaczy czytałem gazetki i tomiki drukowane małą czcionką (to wtedy popsulem sobie wzrok), czytałem z narastającym rozdrażnieniem. Bo to było tak, owszem, niby racja jest po ich stronie, ale gdzie tu jest poezja? Jeden Herbert nie opuszczał poetyckiego pola, piszą "Raport z oblężonego miasta", ale nawet Miłosz w wierszu o naczelniku Lechu Wałęsie zawiódł całkowicie. W żaden sposób nie umiałem odnaleźć siebie w wierszach Jacka Bierezina, Tomasza Jastruna, i wielu, wielu innych, z drugiego, trzeciego i czwartego szeregu. Ale i z pierwszego, myślę o Barańczaku i Krynickim z tamtego czasu. Owszem, coś mnie poruszało w *Ulicy Mandelsztama* Jarosława Marka Rymkiewicza. Tragiczne odczucie katastrofy nieodwracalnej, rozkładu polskiej inności w wielkim śmietniku sowieckiej, totalitarnej Rosji. To mnie obeszło bardzo mocno, przyznaję. Pamiętam głos Krzysztofa Mętraka, gdzieś około 1986 r (mój *Wir* wyszedł w roku 1985 bez pięciu wierszy zatrzymanych przez cenzurę), który stwierdził (w dyskusji opublikowanej na łamach ówczesnej "Poezji"), że ukazały się tylko dwie książki poetyckie, które coś mu o nim samym mówią, które go w jakiś sposób dotyczą, czyli dotyczą: *Święty brud* Jurka Górzeńskiego i *Wir* Felka Netza. Natomiast dla mnie wielkim przeżyciem była *Cisza* Bohdana Zadury. Wielki poemat, moim zdaniem najwybitniejszy utwór tamtego czasu, z latami pewnie się okaże, że w ogóle jeden z najważniejszych utworów polskiej poezji XX wieku. Tak się stanie, musi jedynie nastąpić poważna korekta w "szeregu", w którym niejeden zajmuje miejscu mu nie przysługujące. O tym też kiedyś mówił Mętrak.

K.S.: To zupełnie fantastyczne konstelacje nam się układają. Bohdan, Jurek i Ty.

F.N.: No i jeszcze Janusz Styczeń! Zawsze robił na mnie wrażenia człowieka, który w ogóle nie dopuszczał do swojej świadomości istnienia PRL-u. Może to było wrażenie błędne, może się zaślaniał pozorną "dezorientacją", bo nie raz dał mi w rozmowie dowód na to, że wie, co w trawie piszczy. I to wie przenikliwie! Może jego poetycki gest surrealistyczny był odpowiedzią na absurdalność PRL-u, obecna w każdej strukturze owego państwa, które nie kryło pretensji do bycia naszą ojczyzną, a jakże! U Jurka Górzeńskiego podziwiam

wyrafinowanie estetyczne z zuchwałością chłopaka z Pragi, którego tak naprawdę niezmiernie bawi polski inteligent przekonany, że zjadł wszystkie rozumy. Jurek Górzeński jest wiarygodny, ponieważ nie omija tego inteligentna w samym sobie. Mętrak pisząc recenzję z tomiku Jurka *Czynności*, zauważył z właściwą mu przenikliwością i dalekowzrocznością, że z tak zwanej Orientacji Poetyckiej Hybrydy, która w latach swojej prosperity ledwie tolerowała j Górzeńskiego (wedle Mętraka) - właśnie autor *Czynności* jest prawdziwie oryginalny. To się sprawdziło. Górzeński jest pisarzem ważnym, spełnionym. O czym zaświadcza choćby jego ostatni tom *Od czegoś trzeba zacząć*. Czytam uważnie wszystko, co pisze. Jeszcze nie wszyscy wiedzą, jakiej to klasy pisarz. Jeszcze nie wszyscy wiedzą, że Zadura jest wielkim poetą. Ich strata. Zadura właściwie od początku był "gotowy". Od razu pisał świetnie. Od razu miał ustawiony głos. Nie w tych rejestrach, co w latach późniejszych a zwłaszcza osiemdziesiątych i dzisiaj, ale był to głos czysty i piękny. Nie ma tekstu, którego nie mógł by przedrukować w dziełach zebranych.

K.S.: Jesteście z Bohdanem tłumaczami z węgierskiego...

F.N.: Z tym, że Bohdan odniósł wielki sukces jako tłumacz poezji ukraińskiej! Choć, wiem o tym dobrze, na Węgrzech cieszy się zasłużona sławą, także jako poeta, gdzie w tym roku ukazał się wybór jego wierszy (*Éleshatárok*). Ale wracam do Ukraińców. Mają szczęście do Bohdana, porównywalne ze szczęściem, jakie mieli Rosjanie w osobie Tuwima. (*śmiech*). Polak wie dzięki Tuwimowi, że Puszkina był genialnym poetą. To nie jest oczywiste, powiedzmy, w Hiszpanii. O takim szczęściu myślę. Mówiąc o Ukraińcach i Bohdanie - tłumaczu ich poezji. Jego antologia ukraińska pod wspaniałym tytułem *Wiersze zawsze są wolne* - to potężna rzecz. Jej wydanie niemal idealnie zbiegło się z wybuchem "pomarańczowej rewolucji" na Ukrainie. Jest tu jakieś sprzężenie zwrotne: te wiersze jakoś tam wgryzały się w mózgi Ukraińców, przynajmniej młodych Ukraińców, jakoś tam przygotowując ich do rewolty. Pomarańczowa rewolucja znakomicie wypromowała poezję ukraińską w Polsce. W ostatecznym rachunku wszystko zależy od tłumacza. Wracając do analogii z Puszkinem: Puszkina (polski!) będzie zaledwie dobry, lub genialny, w zależności od tego, czy jego tłumaczem jest Leo Belmont, czy Julian Tuwim.

A jeśli chodzi o mnie, to w ostatniej dekadzie zajęty jestem, jako tłumacz, głównie Węgry. A ściślej: Sándorem Máraiem. Jest to dla mnie ważny, bardzo wiarygodny świadek epoki obok Camusa, Herlinga-Grudzińskiego, Gombrowicza, Jüngera. Pisał wiele, od czternastego (debiut w prasie!) do dziewięćdziesiątego roku życia, zdarzają mu się również rzeczy niedoskonałe, ale od początku do końca Márai był organicznie niezdolny do kłamstwa. Zawsze przyświecał mu jeden zamiar: najprostszą drogą, nie zważając na koszty własne, zmierzać do prawdy. To rzadki, cenny dar! Warto tłumaczyć takich pisarzy! Może tylko takich?

K.S.: Czy samobójstwo Máraiego, w bardzo podeszłym wieku, było wyciągnięciem ostatecznych konsekwencji z tej "niezdolności do kłamstwa"?

F.N.: Samobójstwo (w r. 1989) w wieku dziewięćdziesięciu lat (bez paru miesięcy), kiedy na Węgrzech zaczęło się wiele zmieniać, było wydarzeniem głęboko poruszającym. Możliwe, że tutaj, w Polsce, byłem jedynym człowiekiem, który tę śmierć przeżył "na gorąco", bo któż o

nim kiedykolwiek słyszał? Co najwyżej ktoś z warszawskiej hungarystyki, choć tego akurat nie jestem pewien. Dzisiaj wiem, że był to przytomny wybór w obliczu fizycznego rozpadu. Márai opiekował się swoją, zniszczoną chorobą, żoną, kobietą jego życia, która miała urodę (nie pomniejszał jej zauważalny zez!) i świetną inteligencję, była Żydówką. Przez rok był świadkiem powolnego odchodzenia, kiedy stopniowo zamieniała się, niestety, w warzywo. To z pewnością jakoś wpłynęło na jego decyzje. Nie chciał takiej śmierci. Bliska mu była starożytność, Grecja, Rzym, stoicy, na tym podglebiu dojrzewała, jak sędzę, jego decyzja o samobójstwie. Márai zaczął i skończył na emigracji. Mógłby zamiast zawodu: pisarz, czego trochę się wstydził, wpisać w to miejsce: emigrant! Gest samobójczy był też jakimś rodzajem świadomego wyboru emigracji z tego świata. Kokietowany przez władze komunistyczną w ostatnich dwóch, trzech latach jej wpływów edycją dzieł wszystkich (akurat, jeśli się wie, co o komunizmie i komunistach pisał w *Dzienniku!*), honorariami, o jakich nie śniło mu się nawet przed wojną, kiedy wiodło mu się doskonale, znał tylko jedną odpowiedź: Nie! Nie pozwolę, mówił, na wydanie jednej mojej książki w kraju, dopóki na Węgrzech stacjonują żołnierze sowieccy. Poza tym wszystkim Marai do samego końca nie godził się na obecność choćby jednego sowieckiego żołnierza na Węgrzech. No tak, ale postawiłeś kwestię samobójstwa. Mnie to zjawisko – kulturowe, filozoficzne, psychologiczne – niezmiernie fascynuje. Generalnie, i nie ma to specjalnie nic wspólnego z Máraiem. Niedawno w tomie prac Uniwersytetu Śląskiego pt. *Proza polska XX wieku, przeglądy i interpretacje*, opublikowałem esej o samobójstwie w *Solaris* St.Lema.

M.M.: Aż ciśnie się na usta stwierdzenie o "węgierskim syndromie"!

F.N.: Poświęciłem "węgierskiemu syndromowi" jeden z wierszy w *Wirze*, gdzie skatalogowałem listę pisarzy węgierskich, którzy popełnili samobójstwo. Z różnych przyczyn, jednemu zmarła córka, drugi miał raka krtani, trzeci był psychicznie chory. Márai był neurotykiem, po śmierci paromiesięcznego, jedyne synka, leczył się w klinice psychiatrycznej. Cóż, zdrowy nie zajmuje się sztuką, zdrowy zajmuje się sportem (*śmiech*). Węgrzy nie mają poczucia początku. Posługują się nie podobnym do żadnego językiem. Wszelkie powinowactwa z fińskim są mocno naciągane (*śmiech*). Doskonale wyczuwał ten "klimat" Miklos Jancsó w swoich filmach, chociażby w *Desperatach*, których napędza przedziwna seria samobójstw, jakby samobójczy gest był jedynym dostępnym człowiekowi doznaniem wolności. Dlaczego tak jest? Wyprzedzają ich tylko Japończycy i Szwedzi. Sami Węgrzy chyba nie do końca rozumieją swoją naturę. Cały los Węgier jest wysoce niejasny. Przejście z pogaństwa w chrześcijaństwo w imię wejścia w Europę, w obawie przed odrzuceniem. Noszą w sobie piętno inności. Rdzenni Węgrzy, obdarzeni mongolską urodą w środku Europy to ktoś "z Marsa". No i ten język! Skąd? Jakby znikąd? Jakby podrzucony z kosmosu... A jednak..., a przecież łączą nas z Węgrami podobne "epizody" łacińskie, równoległe kultury szlacheckie i wiele innych elementów.

K.S.: Czy zatem, przy dużej dozie humoru, można rozciągnąć metaforę "inności" na Śląsk, który poniekąd jest "inny", wysoce labilny w swojej tożsamości.

F.N.: Tak się złożyło, że przekład węgierski mojej poprzedniej książki *Urodzony w święto zmarłych*, opublikowało wydawnictwo, którego szefem jest Szekler, czyli Węgier urodzony w

Siedmiogrodzie. Szeklerzy są w nacji węgierskiej kimś na wzór Ślązaków. Ja sam nie mógłbym już przywiązać się do innego miejsca, pomimo że dzieciństwo spędziłem w Lubaniu, na Dolnym Śląsku. Ale właśnie tutaj, na Górnym Śląsku, w Katowicach przeżyłem październik '56 i tu przeżywałem powstanie na Węgrzech. No i tu w 1968r. nasłuchałem się o "miażdżeniu kości" i o tym podobnych kwestiach, urągających elementarnej przyzwoitości. I tutaj została wpisana we mnie, w mój umysł, w moją duszę pacyfikacja kopalni "Wujek". Jednocześnie człowiek był jakoś w to wszystko, w tę bylejakość, nierzadko trująca, jadowitą, uwikłany, chociażby pracując w radio, czy w prasie śląskiej. Wyzaczyłem sobie granice, których nie wolno mi było przekroczyć, za którymi można było już tylko złamać kręgosłup. W PRL-u bardzo łatwo było się skurwić i jednocześnie nie budziło to na pierwszy rzut oka pogardy, gdyż żyło się w perfumowanym szambie. Ale coś w nas, w moim pokoleniu, zostało spaskudzone, co może dobre jest dla artysty, ale niekoniecznie dla człowieka.

M.M.: Pozostajemy jeszcze przez chwilę na podwórku śląskim. Powiedz, Feliksie, czy ciągle widzisz potencjał poetycki ludzi wywodzących się z tego obszaru terytorialnego?

F.N.: Niewątpliwie młoda generacja poetów i prozaików, jako pierwsza, silnie zaistniała w całej Polsce, w nowej już rzeczywistości społecznej. To jest fakt. Mnie to niezmiernie cieszyło, kiedy się stawało, i cieszy dzisiaj, kiedy rzetelne kariery niektórych spośród was są bardzo widoczne, nawet w tym zamęciu, kiedy "talenty" kreowane są – żywię niekiedy takie podejrzenie – na chybił trafił, bo coś, czy kogoś nowego trzeba dać na okładkę. Jak nie ma potwora na pierwszej stronie, trzeba dać jakiego artystę, najlepiej poetkę z twarzą pomalowaną na zielono. Ale zmiana warty pisarskiej na Śląsku jest faktem. I nie jest to jedynie przegrupowanie lokalne. Nigdy w centralnym obiegu literackim nie funkcjonowało tylu pisarzy, głównie poetów, stąd, z Katowic, z Chorzowa, z Mikołowa, z Gliwic, z Sosnowca, z Dąbrowy Górniczej, z Rybnika, z Siemianowic Śląskich czy Rudy Śląskiej. Zupełnym fenomenem jest ranga krytyków literackich stąd, którzy już mają swoich wychowanków, także wchodzących i to bardzo pewnie w obieg ogólnopolski. To jest zjawisko krzepiące.

Czy żaden głos ze Śląska nie był w Polsce słyszalny? Cokolwiek by nie myśleć o Gustawie Morcinku, ten głos z Górnego Śląska usłyszała przed wojną cała Polska. Że nie był pisarzem miary Faulknera, to prawda, i bardzo nad tym boleję, bo można być słyszalnym z Warszawy też nie będąc Faulknerem, ale z prowincją jest inaczej, lepiej być Faulknerem. Nie był. Ale Morcinek zaistniał w polskiej świadomości. Ja, żyjąc w Lubaniu, niedaleko Zgorzelca, czytałem Morcinka, pisarza z Górnego Śląska. Czytałem *Łyska z pokładu Idy* i *Ondraszka*. W gruncie rzeczy tylko on jeden z tamtej generacji, debiutującej przed wojną, przebił się, czy też wybił. W latach sześćdziesiątych, siedemdziesiątych były pewne pojedyncze sukcesy. Warszawski STS wystawił adaptacje powieści Stanisława Horaka "Pustaelnia". Dla mnie jednak była to rzecz wtórna wobec "Trismusa" Stanisława Grochowiaka. W każdym szanującym się czasopiśmie literackim, z "Twórczością" (Iwaszkiewiczowską) na czele, mógł publikować – i oczywiście publikował – swoje wiersze Tadeusz Kijonka. Nagroda im. Andrzeja Bursy to było coś, Tadeusz ją otrzymał za tom *Rzeźba w czarnym drzewie*. Był też Mieczysław Stanclik z rewelacyjnym debiutem – *Kulą kryształową*. Kiedy we "Współczesności" ukazał się – na całej kolumnie – ten świetny poemat, całej Warszawie szczeka opadła. Bez wątpienia słyszalny był w Polsce głos grupy

“Kontekst” – mam na myśli krytyczno-eseistyczne, wspólne wystąpienie W. Paźniewskiego, St. Piskora, T. Sławka i A. Szuby. I doprawdy trudno by mi było wskazać jeszcze coś, czy kogoś, kto był rozpoznawalny poza swoim miejscem zamieszkania. Poza, innymi słowy, swoim prowincjonalnym adresem.

Bo co tu dożo mówić, jesteśmy prowincją, albowiem z punktu widzenia stolicy wszystko jest prowincją, ale nie prowincja jest przekleństwem, lecz prowincjusz, któremu zaczynają drżeć łydki, gdy wysiada na dworcu Warszawa Centralna. Czegoś się boi. Czego? Warszawy? Salonu? Przede wszystkim boi się swojej gorszości. Wydaje mi się, że nie ma w was ani tych lęków, ani podobnych kompleksów. Powiedziałem: ”w was”... I tutaj niech już każdy wpisze swoje nazwisko...

WYJŚĆ NA SWOJE – z Jerzym Jarniewiczem rozmawia Krzysztof Siwczyk

Krzysztof Siwczyk: Jurku, na wstępie chciałbym zagadnąć Cię o kwestię, którą jak sądzę podejmuje pierwszy wiersz Twojego nowego tomu *Dowód z tożsamości*. Mianowicie w *Słowie wstępnym* czytamy: „to, co może się spełnić, / spełnia się / na powierzchni.” Powiedz mi, na ile poezja jest dla Ciebie przestrzenią teatralizacji gestów, które w tak zwanym prawdziwym życiu traktowane są jako „głębokie”? Mówię tu o pewnego rodzaju przykrym namaszczeniu, z jakim można się spotkać, szczególnie w Polsce, kiedy mowa jest o wierszu, jego wymiarze historiozoficznym, eschatologicznym, teologicznym, czy jakim tam jeszcze. I jeszcze jedna sprawa: czy prywatność języka poetyckiego, a przynajmniej próba poszukiwania tegoż musi kończyć się pomówieniami o solipsyzm albo eskapizm, w najlepszym wypadku o ślizganie się „na powierzchni” spraw Życia i Śmierci?

Jerzy Jarniewicz: Teatralizacja sama w sobie mnie nie niepokoi, to pewien sposób bycia w świecie, w wierszu czy w języku, wynikający z uświadomienia sobie jak daleko odeszliśmy od naiwnej wiary w naturalność naszych zachowań. Irytuje mnie natomiast ta, która sama siebie nie jest świadoma. Innymi słowy, pozwalajmy sobie na to namaszczenie, wykonujemy teatralne gesty dopóty, dopóki wiemy, że to tylko teatr. Teatralizacja, o której z niechęcią wspominasz, to pewnie aroganckie bądź naiwne przekonanie, że te nasze gesty ujmują wszystko i nie znoszą sprzeciwu. Za taką teatralizacją kryje się pretensja do wyłączności. Jestem pewien, że wynika ona z nieumiejętności przyjrzenia się kostiumowi, w którym na tej scenie przyszło nam wystąpić, z niechęci do poszperania w kasie tego teatru, z uznania dyrektora teatru za niekwestionowany autorytet w dziedzinie gestów wszelakich.

Namaszczenie w rozmowie o tym, czym jest poezja, to często droga na skróty, gdyż czytelnik pada na kolana przed wierszem, zanim jeszcze zacznie z nim rozmawiać. To także objaw despotycznego w sumie przekonania, że poezja musi wiązać się z jakąś za przeproszeniem transcendencją, a przynajmniej z metafizyką, a tu zaczynają się problemy, bo oczywiście, czym jest metafizyka, dekretuje namaszczonego krytyk, z góry skazując to, co pod tę definicję nie podchodzi, na bolesną podrzędność, jeśli zgoła nie na śmietnik. To namaszczenie irytuje mnie także dlatego, że pozwala lekceważyć to, co dostępne jest na powierzchni, w codzienności, w świecie zmysłów, na powierzchni języka, w imię często iluzorycznego, fantomicznego Innego Świata. Jeśli – a chcę to „jeśli” wyraźnie podkreślić - istnieją, jak je skrótowo nazywasz, Sprawy Życia i Śmierci, to dotrzeć do nich można tylko przez uważne przyjrzenie się powierzchni. A tylko na niej przytrafia się prywatność, czyli to co jednostkowe i niepowtarzalne.

K.S. Tak. Mnie również mocno irytuje postulatyność myślenia o wierszach w kategoriach luster, które odbijają Inny, a zwłaszcza Wspaniały Świat. Powiedz (pytam

teraz Jarniewicza-poetę, nie tłumacza), gdzie lęgnie się ten przestrach przed mową codziennych, drobnych gestów ujawnianych w wierszach (takich jak na przykład Twoje), gdzie w tradycji polskiej poezji leży ten fundamentalny błąd, który to, co prywatne traktuje pejoratywnie jako mniejsze dobro, od tego ponoć większego, które jeszcze niestety nie ujawniło swojej wielkości? Byłoby to też pytanie o dychotomię, jaką ujawniasz w wierszu *Pokój*: „Gdzie indziej można zamieszkać, / kiedy w tutejszym języku / powiedziało się coś / na swoje ocalenie / albo, jak mówią wprost, / ”na przeżycie”?

J.J.: Nie wiem, czy potrafię odpowiedzieć na to pytanie. Wydaje mi się, że lęk przed prywatnością, jaki ujawnia się w poezji polskiej, jest przejawem bezradności wobec własnych problemów, przejawem lęku przed sobą samym. Poszukiwanie większego dobra to wygodna strategia polegająca na zagłuszaniu „szumów, zlepow, ciągów” marszową muzyką słów pisanych wielkimi literami. Kiedy pewien krytyk chwali pewną poezję za to, że jest w niej mowa o rzeczach naprawdę ważnych, to znaczy, że on tej poezji nie potrzebuje, bo on już wie, co jest naprawdę ważne. On już ma swoją hierarchię wartości, a teraz potrzebne mu są wiersze, najlepiej uznanych, naprawdę ważnych mistrzów, które go w tej wierze utwierdzą. W poezji prywatnej nie ma takich „naprawdę ważnych rzeczy”, poezja prywatna rodzi się z wyjścia poza takie hierarchie, staje wobec tego, co jest, nie narzucając na świat gotowych, aroganckich ocen, bo tym samym skazywałaby duże obszary rzeczywistości na milczenie. To jest to, co mnie zawsze zniechęcało do ideowych pobratymców Platona, który rozwiązał sprawy prywatności po prostu ją kasując, uznając za nieistotny cień istotnych, bo powszechnych idei. Nie twierdzę, że poezja powinna przyglądać się tylko prywatności, sfera publiczna to równie ważki temat poezji, bo jest równie ważkim aspektem naszej rzeczywistości. Rzecz w tym, że ta publiczna sfera istnieje o tyle, o tyle objawia się w prywatności.

K.S. Uznaję Cię więc za pobratymca Mistrza Mirona i spokojnie staję po Twojej stronie. A propos „stronniczości”, która z imienia pojawia się w *Wietrznym mieście Łodzi*. Jak sądzę, cała nowa książka jest również dowodem na opowiedzenie się za formułą pisania zaangażowanego w rzeczywistość - nie mówię bynajmniej o jakimś zaangażowaniu z górnej półki idei - mianowicie chodzi mi o miłość do języka pozbawionego balastu „gadatliwości”, o szczególny sposób, w jaki słowom oddajesz sprawiedliwość na elementarnym poziomie znaczenia i eleganckiej gry słownej. Myślę tu na przykład o wierszu *Imię ojca*? Odniosłem również wrażenie, że w przestrzeni książki trwa wojna postu z karnawalem. Raz po raz, przy Twojej klasycznej frazie pojawiają się wycieczki w rejony powiedzmy „wielogłosowości”. Jak to widzisz?

J.J.: No to przyłapałeś mnie. Zdaję sobie sprawę z tego pęknięcia. Z jednej strony są w tym tomie wiersze, w których każde słowo ma swoją odrębność, niemal każde wypunktowane jest

przez swoje miejsce w krótkim wersie, przez podwójne interlinie dzielące kolejne dwuwersy; z drugiej pojawiają się tu - powiem od razu, że świadome - próby zaburzenia tej klarowności. Bo przyznam się, że tak do końca nie mam do słów zaufania. Ten brak zaufania do słów, także do dobrze skrojonych, doskonałych formalnie wierszy, to zresztą temat ostatnich utworów tomu. A także kilku moich wcześniejszych wierszy. Wiersz przejrzysty jak woda intryguje mnie, ale też budzi mój trzewiowy sprzeciw, kiedy konfrontuję go z nieuporządkowaniem życia. Czasami chciałbym, żeby się sam swoim gadulstwem kompromitował, żeby ta fala słów kazała czytelnikowi z rezerwą podchodzić do kreowanych w wierszu sensów. Ta gadatliwość to taka moja prywatna wersja efektu dystansu. Mogę mieć tylko nadzieję, że ta wojna postu z karnawałem pełni swoją rolę w ogólnej kompozycji tomiku, a to co wydaje się gadatliwością, jest gadatliwością względną, tylko w zestawieniu z tekstami bardziej ascetycznymi.

K.S.: W rzeczy samej tak się dzieje. Dzieje się poza tym dużo więcej. Efekt dystansu, o którym mówisz każe myśleć o świadomie zaprojektowanym pęknięciu. Mówię cały czas o projekcie dlatego, że jest w tomie wiersz *Lento*, który poprzez fakt dedykacji i swojej wymowy jest, jakby to powiedzieć, pęknięciem innego rzędu. „Żyłeś, mówileś / Wiersze jak śmierć / są nieodwołalne.” Nie wiem, czy mogę, ale chciałbym Cię prosić o skomentowanie tego fragmentu pod kątem takiego pytania: czy wierzysz w relacyjny charakter życia i mówienia (pisania) ? Jaki to rodzaj relacji? I czy śmierć udziela wierszom odrobiny nieodwołalności?

J.J.: Ta relacja jest dla mnie oczywista, choć znowu nie wiem, czy pokusiłbym się, żeby ją zdefiniować. Bo jest to swego rodzaju równoległość, na pewno, ale także wyraźna niewspółmierność. Życie i pisanie nie są dla siebie partnerami. Mój stosunek do tej relacji zmienia się – także na przestrzeni wierszy tego tomu. Prześladowuje mnie takie przekonanie, że wiersz zawsze jest śladem po kimś, zapisem nieobecności. Dlatego wydaje mi się, że każdy wiersz jest po części elegią, bo mówi o czymś, czego już nie ma. Zastępuje człowieka, zastępuje jego głos, zastępuje jego cielesność. To zresztą temat ostatniego utworu z tomu, *Grudzień*. W wierszu jest więc zawsze coś nieludzkiego, czasami mam wrażenie, że dokonuje się w nim kremacja, po której pozostaje po nas czysty destylat. Kilka wierszy, które podejmują ten temat, zatytułowałem *Evviva*, *Evvival'arte*, niech żyje sztuka, co jest tytułem oczywiście przewrotnym. Trudno się zgodzić na żywotność wiersza, nie zastąpi przecież życia. Stąd w jednym z wierszy poezja kojarzy się z grobowcem, z katakumbami, a w innym – wiersz sprowadzający żywy głos do pisma, jest siłą, która wymazuje, spopiela to wszystko, czym ten głos kiedyś żył, cały aparat mowy, wargi, dziąsła, język, podniebienie, struny głosowe. Działanie wiersza przenoszącego dźwięk, jednostkowy, niepowtarzalny i ulotny, na obszar pisma, ma w sobie coś zbrodniczego. Mam wrażenie, że między życiem a wierszem toczy się walka, do wielu wierszy wprowadzam nazwiska osób, o których pewnie za kilka lat mało kto będzie pamiętał. Nic tak nie postarza wiersza jak nafaszerowanie go imionami, to odebranie mu przywilejów, które sytuują go pand życiem. A niech się starzeje, niech umiera z nami.

K.S.: W tytułowym wierszu tomu można się dopatrzeć tonu, przepraszam Cię, łagodnej rezygnacji. Rezygnacja ta, jak sądzę obejmuje „równinny” obszar wypowiedzi poetyckiej, z której chciałoby się wzbić na wyżyny jakiejś indywidualnej prawdy bycia. Prawdy, którą tytułarnie poświadcza imię własne. Imię, które jest przecież tylko złożeniem „syczących spółgłosek” i samogłosek. Jest tym samym bardzo daleko od prawdy, której jednym z atrybutów jest podobno niezłożoność. Piszesz: „Nie wyjdę już na swoje.” Czy to kapitulacja, od której bierze swój początek poezja?

J.J.: Byłbym ostrożny z używaniem słów rezygnacja i kapitulacja, bo wzbudzają podejrzenia, że to taka niegodna, podejrzana postawa. Co więcej, gdybym rzeczywiście skapitulował, nie napisałbym wiersza.

Ale rzeczywiście, najbardziej problematyczny jest tu ostatni wers, „Nie wyjdę już na swoje”, tylko co on tak naprawdę tu robi? Jako frazeologizm znaczy, że nie mogę założyć własnego domu lub że czekają mnie straty w interesie, a jeśli odczytamy go dosłownie, a zwłaszcza w kontekście tego wiersza, nabierze innego sensu: coś mnie do końca zdeterminowało, coś mnie usidliło. „Imię”, „dom” – słowa, które przewijają się przez cały tomik - zakładają istnienie jakiejś niewzruszonej, niezmiennej rzeczywistości, która nas określa. Czy rzeczywiście? Jeśli tak, to gdzie jest nasze „swoje”? Imię, podobnie jak miejsce urodzenia, jest rzeczą przygodną, jak słowo. Nie ma w nim, na szczęście, konieczności. Nie ma też w nim treści, może wędrować od osoby do osoby, przyczepiać się, przyklejać do wszystkiego. Ta indywidualna prawda, o której mówisz, nie ma więc z imieniem nic wspólnego, a jeśli już, to jej miejsce byłoby w nieskończonej wielości imion. Bądź w anonimowości. Na twoje pytanie o to, skąd bierze początek poezja, powiedziałbym więc, że z odejścia od imienia, z rozłożenia imienia na części. Albo inaczej: zaczyna się od wyjścia z domu.

K.S.: Imienia na części, a ciała na pierwsze części. Jurku, chciałbym Cię zapytać o te „rzeczy pierwsze”. Jest w *Dowodach z tożsamości* dużo rekapitulacji. Pojawia się Łódź z jej topografią, nazwami ulic itd. Jest trochę „chłopaków, do których strzelasz po niemiecku”. Jest wreszcie Karolew. Czy wiersze są dla Ciebie przestrzenią, w której „można się umówić tylko na to, co było”? Czy bywasz sentymentalny?

J.J.: Pewnie bywam, ale nie w tych wierszach. Sądzisz, że te moje rekolekcje są słodkie jak sny ze znanego nam wiersza Marcina Barana? To prawda, że w tych nowych wierszach pojawiają się odniesienia do mojego dzieciństwa, do topografii Łodzi, ale na pewno nie z powodu nostalgii. Jak wspominałem, wiersze z tego tomu obracają się wokół takich spraw jak tytułowa tożsamość, imię, czy dom, ale nie przyjmuję ich z dobrodziejstwem inwentarza, raczej wracam do nich po to, by pogrzebać w tym moim dowodzie tożsamości, najbardziej odrażającym dokumencie, jaki wymyśliła ludzkość. „Umawiam się na to, co było” to próba przyjrzenia się temu, co w przeciwieństwie do wielkich idei, istnieje. W sposób konkretny, namacalny, prywatny. Co nie znaczy, jednoznaczny. Stąd dwuznaczność tej frazy: umówmy się na to, co było, ale i jak było. Tylko z tego, co było, można ulepić wiarygodny wiersz. Nie w sensie wspominkowym, czy autobiograficznym. Ale nie widzę innego punktu, z którego można by zacząć pisać. Jeśli, jak mówiłem, wiersz rodzi się z rozłożenia na części imienia,

jeśli zaczyna się od wyjścia z domu, to choćby po to jest mi ta przeszłość potrzebna – by z niej wyjść, by ją rozmontować. Tylko o przeszłości mogę cokolwiek powiedzieć, przyszłość leży poza moim zasięgiem i niech tam sobie pozostanie. Bo w przyszłości mogę znaleźć tylko jeden stały, pewny punkt, a na tę chwilę umawiać się nie chcę. Przyjdzie sama.

K.S. Odrażający istotnie jest każdy dokument stwierdzający tożsamość i każda przyszłość, która jest niema. W wierszu *Od rana* pojawia się fraza, którą chciałem sobie powiększyć i powiesić nad łóżkiem. Chodzi mi o taki moment: „Tak jest, jak się państwu pisze”. Na pierwszy rzut ucha i oka brzmi dosyć złowieszczo. Myślisz, że ontologia świata napisanego, czy zapisanego może być „mocniejsza”, czy pewniejsza od tej, którą oferuje nam, powiedzmy, ten widzialny za oknem świat? Czy jest to w ogóle problem poetycki? Czy może to być problem poetycki?

J.J.: Nie chodzi tu o konkurencję między światem pisanim a światem zza okna. Raczej o to, że co napisane staje się rzeczywiste. Równie rzeczywiste, jak to co na ulicy, choć od tej ulicy niezależne. A jeśli tak, to jest to problem ze wszech miar poetycki, gdyż sprowadza do absurdu wszelkie próby czytania i wartościowania poezji przez pryzmat tak zwanych doświadczeń życiowych. Uniemożliwia stawianie zarzutów w rodzaju „Tak w życiu nie jest”. A tu tymczasem jest, bo tak się nam pisze. Co więcej, kryje się w tym wierszu przekonanie o kreatywności działania poetyckiego. Słowo w wierszu nie odtwarza faktów, ale je stwarza. Mówisz, że to złowieszcza fraza. Ja nie wiem, jak oceniać to rozpoznanie. Byłoby złowieszcze, gdyby zakwestionowaniu uległa zewnętrzna, pozajęzykowa rzeczywistość. Obrazy, które „mi się napisały” nie są chyba złowieszcze. Wiersz kończy się obrazami, które rozjaśniają noc, „będzie biało do rana”. Na ulicy jest inaczej niż piszę w tych ostatnich wersach, bo śnieg nie „sypie z latarni”, ale w ciemności nocy widać go tylko w smudze światła rzucanej przez latarnię.

K.S.: Spoglądając na Twoją aktywność translatorską można by przypuszczać, że mamy do czynienia z tłumaczem nie z tej ziemi, jeśli chodzi o ścisłą selekcję tłumaczonych przez siebie autorów. Takie przynajmniej odnoszę wrażenie. Czy przygoda z „Wyspiarzami” podsumowana książką *W brzuchu wieloryba* dobiega końca?

J.J.: Tłumaczę i poezję i prozę, ale między tymi dwiema pracami jest zasadnicza różnica, bo prozę tłumaczę na zamówienie, czasami nawet dla (marnego, muszę przyznać) grosza, a wiersze dla przyjemności. Mam nadzieję, że *W brzuchu wieloryba* niczego nie zamyka, to tylko podsumowanie pewnego etapu, ale jeszcze zanim oddałem tę książkę do druku, zaczął się etap kolejny. Zresztą we wstępie do książki, wymieniam cały szereg poetów brytyjskich i irlandzkich, których w tej książce nie omawiam – jest to swego rodzaju lista nieobecnych, a także pewien projekt na przyszłość, bo chciałbym się im kiedyś bliżej przyjrzeć, jako krytyk i jako tłumacz. Poezja wyspiarzy nie jest rozdziałem zamkniętym, przyglądam się temu, co dzieje się na Wyspach i choć na razie zbyt wielu rewelacji nie widzę, jest kilku poetów, których wiersze z pewnością chciałbym przełożyć. Do pewnego stopnia mógłbym nazwać

moją aktywność translatorską wentylem bezpieczeństwa, chroniącym mnie przed popadnięciem w jakiś językowy czy estetyczny solipsyzm.

K.S.: Czy uważasz, że *Niepoznaki* przywróciły Ciebie głównemu nurtowi współczesnego wiersza polskiego, bo przyznaję, że ta książka była dla mnie jakimś „nowym otwarciem”, ale pewno się myłę?

J.J.: Mnie oczywiście trudno oceniać, czy *Niepoznaki* mnie przywróciły, czy może przewróciły. Ja sam uważam ten tom za najbardziej dla mnie znaczący, proponujący poetykę odrębną od tej, którą można było znaleźć w moich poprzednich książkach poetyckich. Był to tom, w którym spierałem się ze sobą, z tym autorem, którym byłem wcześniej. *Niepoznaki* były więc dla mnie rzeczywiście nowym otwarciem, choć pewnie można znaleźć powinowactwa z wcześniejszymi książkami, jakieś wątki, pomysły, które przewijają się od początku mojego pisania. Zdzisław Jaskuła uważa na przykład, że do *Niepoznak* prowadzą bardzo wyraźnie, i to prostą drogą, niektóre wiersze z mojego debiutanckiego tomiku, że można mówić wprost o kontynuacji. A czy *Niepoznaki* są w głównym nurcie, śmiem wątpić. Nie wiem nawet, czym jest dziś ten główny nurt, a poza tym nadal mam poczucie pewnej nieprzynależności. Z różnych względów czuję się poza nurtami, to kwestia pokoleniowości, bo jestem z roczników, nazwijmy to tak: przeoczonych, ale także z powodu moich poetyckich wyborów, których chyba do końca nie sposób przypisać jednej, czy drugiej orientacji poetyckiej. Na pewno była i jest dla mnie ważna Nowa Fala, ale z drugiej strony nie wyobrażam sobie, bym mógł napisać *Niepoznaki*, nie czując jakiegoś powinowactwa z najnowszymi językami poezji polskiej. Uważam zresztą, a wiem, że będę pewnie w tym przekonaniu odosobniony, że nowa polska poezja ma mimo pozorów wiele wspólnego z Nową Falą.

K.S.: Jak Ci było jako poecie w latach osiemdziesiątych? Czy był to fajny okres? Pytam, bo wiem, że martyrologia i kombatantwo są Ci wstrętne nad wyraz. I jeszcze powiedz coś o literackiej, czy może poetyckiej załodze Łodzi tamtego czasu.

J.J.: Pewnie Cię zaskoczę, ale lata osiemdziesiąte to była prawdziwa kipiela wrażeń, mimo tego, że czasy były nikczemne. Autentyczne życie literackie Łodzi, jakby wbrew tej koszmarnej rzeczywistości, toczyło się spontanicznie głównie na Wschodniej, u Sławy i Zdzisława Jaskułów, którzy prowadzili salon nieustannie otwarty. Pamiętam, że co chwila ktoś przychodził z jakimś genialnym pomysłem. Gdybym miał wymienić wszystkie nasze niezrealizowane projekty wydawnicze, teatralne, artystyczne, towarzyskie, zabrałoby nam to kilka ładnych godzin. Były to czasy, kiedy do Łodzi przyjeżdżali zafascynowani pograniczem Europy, ale rozbijający swoją polityczną naiwnością poeci z Zachodu, którzy tracili tu swoje dziewictwo w zetknięciu z realiami miasta. Czasami wystarczał spacer po Włókienniczej, łódzkim zagłębiu monopolowym. Odwiedzili wtedy Łódź Hans Magnus Enzensberger, Geoffrey Hill, Craig Raine, Tony Harrison, Michael Longley. Inna rzecz, że wierszy się wtedy pisało niewiele, a z tego co się napisało, zostało jeszcze mniej.

K.S.: Dziękuję Ci za rozmowę.

„Z cudzych błędów językowych robić wiersz?” - z Bohdanem Zadurą rozmawia Krzysztof Siwczyk

Krzysztof Siwczyk: Drogi Bohdanie, odnoszę wrażenie, że Twój najnowszy tom wierszy „Nocne życie”, wpisuje się, z grubsza rzecz biorąc (tom jest dość opasły), w ciąg książek, które ogłaszasz mniej więcej od tomu „Kopiec kreta” z 2004 roku. Ten ciąg posiada pewne charakterystyczne wielkości: wiersze są raczej krótkie, w sposób ekstremalny rozwijają to, co kiedyś mieściło się w końcowych partiach tomu „Cisza” - czyli błyskawiczne notacje, oparte o silny koncept „dwuznaczności”, a nawet „wieloznaczności”, immanentnie tkwiący w naturze języka. Czy możemy mówić o jakimś szerszej zakrojonym, wybaczyć za słowo, projekcie? Czy „Kopiec kreta”, tom „Wszystko” i najnowsza książka to rodzaj poetyckiej trylogii?

Bohdan Zadura: Jeśli już, to raczej tetralogii, bo po „Kopcu kreta” była jeszcze „Kwestia czasu”, tomik, który tak się wtopił w „Wiersze zebrane” i tak się w nich rozplątał, że jako odrębny byt nie został w ogóle zauważony. „Kwestia czasu” też mniej więcej trzymała te parametry, o których mówisz. Trzymała z grubsza, bo tak jak w „Nocnym życiu” kontrapunktem dla krótkich, błyskawicznych notacji są rozgadany, długi oniryczny tytułowy poemat i trochę krótszy narracyjny poemacik kolejowy „Cztery kobiety”, tam taką funkcję pełniły „Dystychy dla Eugeniusza Alisanki” czy pełnoformatowe wiersze „Schematyzm” i „Kartka dla Wasyla Machny”. W tomie „Wszystko” ta sama rola przypadła wierszom „Wilczarz” i „Outlook express”. Konstrukcyjnie więc pewnie te cztery książeczki są podobne i można mówić o swego rodzaju kontynuacji. A co do projektu – dzięki, że prosisz, by Ci wybaczyć to słowo, bo to się zrobiło takie słowo wytrych, wszystko może być projektem, ale ponieważ mówisz projekt, a nie prodjekt, to wybaczam – więc co do projektu, to mam wątpliwości. Projekt zakłada jakiś pomysł, plan czegoś, co się następnie, z większym lub mniejszym powodzeniem świadomie – wybaczyć słowo – realizuje. Właściwie to nigdy nie miałem żadnych poetyckich planów, wręcz odwrotnie, wydawało mi się na przykład, że „Wszystko” to będzie ostatnia moja książka poetycka... Post factum można dostrzec jakąś jednorodność, jakąś korespondencję między wierszami z tych tomów. Czy *idée fixe* nie byłaby lepsza niż projekt? Czasami przechodzi mi przez głowę, że wszystko, co napisałem mową związaną, składa się w całość. Że o projekcie, w tym sensie tego słowa, w jakim pojawia się w Twoim pytaniu, można by mówić w odniesieniu do całości właśnie, poczynając od debiutanckiego „W krajobrazie z amfor”, a nie od „Kaszlu w lipcu”. Że sensy - zakładając optymistycznie, że jakieś istnieją - wierszy na przykład z „Nocnego życia” dookreślają się przez kontekst wierszy z poprzednich tomów. Jednak nie jest to jakaś przesadnie natrętna myśl, więc z tą *idée fixe* trochę przeholowałem.

K.S.: W polskiej humanistyce ostatnim czasy następuje poważne nadrabianie zaległości przekładowych i lekturowych. Efektem tych pedagogicznych działań, w polu na przykład polityki, jest wzmożona dyskusja na temat polityczności literatury. Niektórzy krytycy, na przykład Igor Stokfiszewski, postulował nawet konieczność zwrotu poezji w stronę politycznej użyteczności. Dokładnie nie wiem, jaki miałyby to oznaczać wiersz. Może Ty mi powiesz? Wszak sporo wierszy z „Nocnego życia” gra z czymś, co można określić mianem „polityczności”. Jednak chodziłoby chyba o polityczność uwewnętrzną, obecną zwłaszcza w absorbcji języka mediów. Czy niektóre Twoje wiersze można określić mianem politycznych? Jaki rodzaj polityczności uobecniają w języku, jakim operują?

B.Z.: Wiersz politycznie użyteczny? Czy to nie jest *contradictio in adiecto*? Skoro mowa o poezji, mógłby to nie być błąd logiczny a oksymoron, ale jako oksymoron nie wydaje mi się jednak jakiejś szczególnej urody. Tyle na początek, bo od czegoś trzeba zacząć, a pytanie jest dość kłopotliwe. Nie z uwagi na to, że sporo wierszy „Nocnego życia”, jak mówisz, gra z „politycznością”. Bardziej ze względu na sporo wierszy z tomu „Wszystko”, które żadnych gier nie prowadzą, tylko najzwyczajniej w świecie są polityczne. Gdybym był przekonany, że jakikolwiek wiersz może być politycznie użyteczny, miałbym do nich bardziej jednoznaczny, aprobatywny stosunek. Otóż jestem pewien, że poezja jako instrument propagandy jest całkowicie nieskuteczna, a coś, co jest absolutnie nieskuteczne, nie może być użyteczne. I takie wiersze doraźne, okolicznościowe, interwencyjne są w gruncie rzeczy dowodem bezradności. No ale skoro Wolter protestował przeciwko trzęsieniu ziemi w Lizbonie, to może ja też mam prawo wyrazić swój stosunek do IPN-u, lustracji, polityki historycznej? Zwłaszcza jeśli wydaje mi się, by strawestować czyjeś zdanie, że piszę pamiętnik artysty. Umówmy się, że takie określenie się wobec tego, co się aktualnie dzieje na scenie politycznej, wymaga odrobiny odwagi. A potem sytuacja polityczna się zmienia, te wiersze wychodzą już po wyborach, gdy projekt IV RP jest już tylko wspomnieniem. Parę miesięcy wcześniej były jakby po stronie przegranych, teraz są jakby po stronie zwycięzców. Trochę głupio. Nawet jeśli ich polityczność wzniesiona była na języku, bo to właśnie język był linią podziału, to on był argumentem przeciw, małostkowe opowiedzenie się za „wziąć” przeciw „wziąć”. I jeszcze do tego mieszało się swoją nieżyjącą matkę, która też mówiła „wziąć”, choć nie była z Żoliborza, a ze wsi Rybitwy. Trochę inaczej polityczny jest wiersz „Gwiazdki belki wężyki”, który też wyrósł jakby z politycznej (o)presji, a który, nieskromnie myślę, jakoś tę polityczność pokonał. Ktoś mówił, że początki wierszy dane są poetom za darmo od Boga, ja podejrzewam, że w tym przypadku dostałem jego zakończenie.

Cóż, pojęcie polityczności znacznie rozszerzyło swój zakres, kiedy Tadeusz Pióro pisał kiedyś o „Trumnach z Ikei” jako o wierszu politycznym zupełnie mnie to zaskoczyło. Cytowanie – z intencją krytyczną – języka mediów zapewne też jest polityczne. Więc pewnie, nawet gdybym chciał, to bym się swego rodzaju gry z politycznością nie wyparł. Zwłaszcza, że w „Moich kompromisach” polityczność się pojawia *expressis verbis*:

Piotrze pieprzę

polityczną poprawność

to stara wredna Cyganka

zrobiła mnie w konia

a nie żadna Romka

K.S. Tak się składa, że czytając „Nocne życie” prędzej czy później natrafiamy na kwestie religii. Raczej religii, a nie wiary. Czy religia jest polityką i odpowiednio na odwrót? A jeżeli tak, powiedz, czy „Nocne życie” jest rodzajem subwersji względem opresywnego charakteru tak religii jak i polityki? Stawiam tak pytanie, gdyż wydaje mi się, że Twoje trzy ostatnie książki są niemniej rebelianckie niż rzeczy wcześniejsze.

B.Z.: Chyba nie zupełnie się z tobą zgadzam, choć żeby wiedzieć, czy się zgadzam, czy nie, musiałbym znać znaczenie terminu subwersja, a ja się go raczej tylko mniej więcej domyślam. Rebelianckość przyjmuję za komplement, jeśli nie jest fałszywy, znaczyłoby to, że jestem młodszy duchem niż wiekiem. Rebelianckość czy chuligaństwo może być w wersie z „Czterech kobiet” „Zuzia bierze do buzi”, którego aliteracja jakoś mnie rajcuje, podobnie jak to, że w kontekście jest to wers absolutnie niewinny, a jeśli czytelnikowi jakieś sprośności przychodzą do głowy, to czytając następną linijkę powinien się zawstydić. Ja powinienem przed udzieleniem odpowiedzi zajrzeć do tych dwóch czy trzech ostatnich tomików, nie zaglądając, z tego, co pamiętam, mogę pewnie powiedzieć, że w jakiejś mierze i politykę, i religię cechuje opresywność. Czy religia jest polityką, a polityka religią? Poprzestańmy na banale, że często wzajemnie się wykorzystują, często za obopólnym przyzwoleniem. To jednak nie jest temat (dziwne słowo w odniesieniu do wierszy), który by się pojawiał w „Nocnym życiu”. Akurat do tego tomu nie muszę zaglądać, bo mam go w świeżej pamięci. Jest w nim właściwie jeden dwuwersowy wierszyk a propos tego, o co pytasz, w którym religia spotyka się z politykami, bo to o nich w nim chodzi:

PRZED SOBĄ?

przestrzegają prawo

przestrzegają wartości chrześcijańskie

Z cudzych błędów językowych robić wiersz? Wielkoduszniej byłoby westchnąć: wybaczcie im, bo nie wiedzą, co mówią. I jeszcze może dwa, trzy drobiazgi, też bardziej odnoszące się do obyczajowości („Iluminacja”, „Amerykańska kuzyneczka”, „517 bis”) niż do wiary czy religii. No i „Eucharystia”, w której też subwersji nie widzę ani rebelianckości, to takie dziecięce odkrycie, że w zbożu ukryty jest nie tylko chleb, ale i Bóg.

K.S.: Bohdanie, nieco onieśmielił mnie wywiad, który przeprowadził z Tobą Marcin Sendeki dla pisma „Przekrój”. Mówisz w nim, otwartym tekstem, o wartościach. Że raczej zawsze byłeś „blisko wartości”. Oczywiście na inny sposób niż, powiedzmy, Adam Zagajewski. Czy mógłbyś teraz dookreślić ową bliskość. Czy wiersz jest na tyle pojemnym medium, że mieści w sobie również możliwość wiarygodnego namysłu nad obszarem tak nieoznaczonym, jak wartości? O jakie wartości może chodzić, zwłaszcza dzisiaj? Pytam, bo przecież przyzwyczaiłeś swoich czytelników do obcowania z idiosynkrazją, jako zasadniczym efektem spotkania z Twoją poezją, biorącą na celownik zwłaszcza różne paradoksy, oksymorony i absurdy.

B.Z. O, matko Boska!, że zakrzyknę jak Henryk Bereza. Jest rzeczywiście tak fatalnie, że moje wiersze wywołują u czytelników wysypkę albo gorączkę? To może jeszcze w miarę dzielnie bym zniósł, bo taka reakcja organizmu świadczyłaby o tym, że mają jakąś rzeczywistą siłę. Ale jeśli rozumieć idiosynkrazję mniej medycznie jako wstręt czy antypatię, to przyjdzie mi tylko się pocieszać, że gorsza byłaby zupełna obojętność. Paradoksy, absurdy, oksymorony – mówisz. Tak mi się wydaje, że nie ma wiersza bez napięcia, bez zaskoczenia, bez niespodzianki, bez komplikacji, jakiegoś węzła dramatycznego, jakiejś kolizji. Świat pewnie jest właśnie taki i dlatego jest ciekawy. Patrę, słucham, myślę i zapisuję. Czy zdanie „przed użyciem przeczytaj ulotkę i skonsultuj się ze swoim lekarzem lub farmaceutą, gdyż każdy lek niewłaściwie użyty może grozić twemu życiu lub zdrowiu” nie jest prawdziwe? A jednocześnie ilekroć to słyszę, dostaję alergicznej wysypki. Jeśli jak mawiał pewien fachura od propagandy, każde kłamstwo powtarzane dość często staje się prawdą, czy ten mechanizm nie działa też w drugą stronę? I jak tu dookreślać te wartości, których byłem zawsze blisko, które były mi bliskie? Dobro, piękno i prawda – jak to powiedzieć, żeby nie zabrzmiało ironicznie? I jak to pogodzić, skoro pierwsze z trzecim i drugie z trzecim – nie jesteśmy dziećmi – czasem się kąsa? A bardziej przyziemnie, raczej starać się zrozumieć niż potępiać, raczej przyjść przed czasem niż się spóźnić, głodnych nakarmić, spragnionych napoić, chorych nawiedzać (to ostatnie czasem cholernie trudne). Starać się być użytecznym i lubić ludzi. I rośliny też napoić i jak trzeba nakarmić. Przetykać łyżką, kiedy grają Mazurka Dąbrowskiego Justynie Kowalczyk, ale wściekać się, kiedy jakiś Polak zdobywa trzecie

miejsce, a nie podają, kto był drugi i pierwszy. Starać się być przede wszystkim człowiekiem, a potem Polakiem. Byleby nie "prawdziwym Polakiem".

K.S.: Kontynuując wątek wartościowania rzeczywistości, aż spójrzmy na wiersz pt.: "To się tylko tak mówi": "co nie jest zabronione / jest dozwolone." Ten dystych uruchamia poniekąd całą tradycję aksjologii, na, powiedzmy, Dostojewskim kończąc. No właśnie, co to znaczy dzisiaj? Czy w ogóle jest "jakieś dzisiaj" dla tak postawionej problematyki?

B.Z.: W poprzedniej odpowiedzi dostałem chyba retorycznej zadyszki, więc teraz lakonicznie. Prawdopodobnie „jakieś dzisiaj” jest zawsze. A ten wiersz można rozumieć na wiele sposobów. No, dwa, trzy. Jeśli jest to wypowiedź kogoś sekowanego czy dyskryminowanego, będzie świadczył o tym, że prawo wszystkiego nie załatwia. Jeśli byłaby to wypowiedź jakiegoś fundamentalisty moralnego, byłoby to kwestionowanie prawa. A może to być też wypowiedź obserwatora życia społecznego.

K.S.: Opuszczając na moment rejony nierozstrzygalnych tematów, pozwól, że przytoczę wiersz "Chińszczyzna" w całości:

Chińszczyzna

czy macie mały wouk

pyta ciotka Marysia

on jest wielkim symbolem

niewielkiej rodziny

skąd zna to słowo

skąd ta chińszczyzna

przecież za jej życia

tego tu jeszcze nie było

jak to się ma

do jej pobożności

rzymsko-katolickiej

i diety (wszystko gotowane)

kiedy następnym razem

mi się przyśni

ja będę pierwszy

zadawał pytania

Czy ten wiersz rozstrzyga o ograniczonych możliwościach liryki, rozumianej jako ars moriendi?

B.Z.: Krzysiu, liryka rozumiana jako sztuka umierania? Nie kumam. O śmierci, choć życiowych doświadczeń mi się trochę nazbierało, mógłbym tylko konfabulować. Skądinąd nawet śmierć we śnie wydaje mi się mało liryczna. Wiem, że to tytuł wygenerował u Ciebie takie słowa jak „ograniczone możliwości” i „rozumienie”. Bo chińszczyzna poza chińskim żarciem znaczy też przenośnie coś niezrozumiałego, jak w zwrocie „to dla mnie chińszczyzna”. Oba znaczenia są tu uruchamiane, pierwsze, jarzynowo-warzywne powiedzmy, dzięki patelni. Drugie przez pytania, na które ja mówiące w tym wierszu nie potrafi znaleźć odpowiedzi. No bo skąd ktoś, kto umarł, zanim przyszła do Polski moda na smażenie w głębokim tłuszczu, zna słowo wouk? I jeszcze, ale nad tym powinien się zastanawiać czytelnik, skąd ten siostrzeniec, to ja mówiące w tym wierszu, ma pewność, że przeniesie z jawy w jakiś kolejny sen możliwość zadawania pytań śnionej postaci? Dziwna kontrabanda między światem żywych i światem umarłych, między jawą a snem. Między Azją i Europą.

K.S. Mam taką drobną wątpliwość. Z pewnością zauważyłeś, że może nieco zbyt brutalnie tematyzuję rozmowę o “Nocnym życiu”. Jak to jest, Bohdanie z tymi nowymi wierszami, czy one dają się jednak tematyzować, czy może ja dokonuję na nich gwałtu, osadzając je w paśmie tematycznym? Ta drobna wątpliwość towarzyszy mi, kiedy obcuję z trzema ostatnimi tomami. Nie jest to niewygodne. Jest to nowy rodzaj przyjemności, która nie pojawia się w przypadku lektury “Ptasiej grypy” na przykład. Tam pojawiały się inne rodzaje przyjemności, na przykład, kompletne dysocjowanie i “flow chart”, zwłaszcza w długich, niepochwytłych medytacjach poetyckich, jak “FloJo”.

B.Z.: To miłe, że przywołujesz „Ptasią grypę”, choć pewnie, gdybyś się postarał, to ona też dałaby się stematyzować, a to, co nazywasz dysocjowaniem, pewnie oparte jest na zasadzie asocjacji. (śmiech) Gwałt z przyzwoleniem nie jest tak naprawdę gwałtem, jeśli w czymś miałbym ci pomagać, to pewnie bym podrzucił, że pewnie tych tematów najwięcej – zgodnie z tytułem – dałoby się znaleźć we „Wszystkim”. W „Nocnym życiu” większość wierszy tak czy inaczej kręci się wokół, nazwę to tak, osi oniryzmu. Podpatrzone, posłyszane. Wyśnione. Cudzy język. Środki masowego przekazu. Pozamieniane role społeczne. Starość (przezorny zawsze ubezpieczony). Autotematyzm (wiersze o wierszach – kto jest bez winy, niech rzuci kamieniem).

K.S. Czy dalej utożsamiasz się z bohaterem głośnego wiersza “Wiersz dla Marty Podgórnik”? Mam tu na myśli dość sceptyczny, ale wielkoduszny, stosunek do Twoich rówieśników poetyckich, którzy wydają się w silnej ofensywie: Adam Zagajewski dość regularnie przypomina się czytelnikom, Ryszard Krynicki ogłosił wiersze zebrane, Ewa Lipska jest podziwu godnie regularna w publikacjach nowych tomików. A przydomek “klasyka”, jakby niechciany, i tak przyczepił się do Ciebie. Myślę, że dla pokolenia poetów urodzonych w latach 70 i młodszych, nadal pozostajesz ważnym punktem odniesienia, tak jak to było w przypadku autorów dekadę starszych, czyli obecnych 40 latków. Masz w stosunku do tych “zadawnień” jakiś aktywny stosunek? Czy to Cię jeszcze obchodzi, bo pamiętam Twoje wypowiedzi sprzed lat, kiedy mówiłeś, że jest Ci miło.

B.Z. Bohaterowi tego wiersza odrobinę zazdroszczę, bo zdarzają się sytuacje, w których ja się pocę. Niestety, nie na boisku do koszykówki ani na korcie tenisowym. A jak rówieśnicy są aktywni, to mnie też to cieszy. A co do ostatniej części pytania: tak, pamiętam, mówiłem, że mi jest miło. Bo było.

K.S. Bardzo dziękuję Ci za rozmowę.

"W kantorku" - z Andrzejem Sosnowskim rozmawia Krzysztof Siwczyk

Krzysztof Siwczyk: Niebawem ukaże się ponowne wydanie tomu Witolda Wirpszy "Przesady". W książce tej widnieje wiersz "Kraina ekscesu". Piszę "widnieje", gdyż większość wierszy Wirpszy raczej mi się "zwiduje" niż jakoś wyraźnie ukazuje. Troszeczkę analogicznie działa moja percepcja w spotkaniu z większością Twoich kawalków. Andrzej, czy to niepokojący sygnał? Inaczej mówiąc, czy różne rewelacje lekturowej percepcji, z którymi mamy do czynienia od "Życia na Korei" do "poems", dałoby się skodyfikować w paśmie transmisyjnym polskiej awangardy, której dojrzałą postać reprezentuje na przykład Wirpsza? To pytanie rzecz jasna nie powinno być kierowane do Ciebie, ale może mógłbyś podzielić się swoimi podejrzeniami, że tak powiem, genealogicznymi. Skąd przybywasz? Skądinąd wiemy o "przesadach" szkoły nowojorskiej. Jak byś widział "przesady" szkoły polskiej? Może pokusiłbyś się o odpowiedź na dręczące ponoć polską kulturę literacką pytanie "dlaczego klasycy"? Jeżeli tacy faktycznie kiedyś istnieli, w jakimś kanonie.

Andrzej Sosnowski: Myślę, że to wszystko dałoby się jakoś przyjemnie i pożytecznie uprościć, cóż, może pewnego dnia. Spróbuję teraz tylko bardzo prowizorycznie zacząć od klasyków. Wydaje mi się, że pojęcie klasyczności wczoraj i dziś w poezji ma sens wtedy, kiedy mówimy o bardzo dobrym pisaniu, które w swoich formach i znaczeniach bezbłędnie wykonuje pewnego rodzaju „jazdę obowiązkową”, zawsze z odświeżającymi, aczkolwiek w żadnym razie nie wywrotowymi, nawet nie bulwersującymi, wariacjami wokół figur znaczeń i postaci form. Ponieważ jednak w grę wchodzi tu zawsze coś, co jest tak czy inaczej oczekiwane i spodziewane, wymagania muszą być niebotyczne, gdyż oczekuje się tylko i wyłącznie na znanej podstawie czegoś, co bardzo pięknie zostało zrobione już wcześniej, a dotyczy to zarazem kształtów wiersza i tak zwanych treści. Trudno, żeby człowiek jakoś szczególnie palił się do napisania kilku dźwięcznych linijek o tym, że należy korzystać z chwili obecnej, pijąc „rozważnie” sklarowane wino i całując się z koleżanką. Tak zwany wiersz awangardowy ma zaś rodowód już postklasyczny, romantyczno-rewolucyjny. Chodzi o to, że postać wiersza i zakres jego myślenia przesuwają się w rejony poetycko nowe i nieopatrzone, możliwa staje się więc jakaś autorska przygoda poznawcza, na której autorowi coraz bardziej zaczyna zależeć. Autor taki spisuje wizję wyniesioną ze snu pod wpływem opium, mężnie sobie poczyna z Bogiem w niemałej improwizacji, we wyobraźni udaje się na wyspę Patmos, do Guadalajary bądź do Barwistanu, albo zarządza poszukiwanie jakiejś Hortensji. Każda Hortensja wymaga innego podejścia, czyli wiersza innego rodzaju, który dopiero trzeba wymyślić. Takie wiersze są bezprzykładne, więc stawka jest tu zawsze nieco wyższa niż w ogrodzie klasycznym. Porażki oczywiście są równie dotkliwe i częste.

K.S. W sporych rozmiarów szkicu polemicznym dotyczącym pracy Agaty Bielik-Robson "Na pustyni", dajesz przegląd różnych chwytów retorycznych, rozkładasz na łopatki denotatywną funkcję języka i rozprawiasz się ostatecznie z tanatycznym mitem grozy, który dosyć skutecznie eksploatowała i prawdopodobnie nadal eksploatuje literatura pewnych językowych faktów. Te fakty językowe, których imię "nicomość", "niebyt", "pustka", jednakowoż wydają się dosyć odporne na krytykę. Dla Agaty, "filozoficzne Ateny", kończą się w tych imionach utraty jakiejś idei, jak by to powiedzieć, regulatywnej. Dalej natomiast jest "filozoficzna Jerozolima", i projekt, jak by to powiedzieć, pozytywny, ocalający, szalenie gnostyczny i poniekąd awangardowy w swoim ontologicznym entuzjazmie. Twoja wyobraźnia, również ta poetycka, raczej nie mieści się w tej delcie, zwłaszcza słabo odnajduje się w ocaleniu. Czy pokładasz jakieś

próżne nadzieje, w tym starym języku kłęski, w tym pociągającym skądinąd słowniku "nicestwienia" wszelkich aktów tekstowych?

A.S. Bardzo mi się podoba ten, jak go nazwałeś, „ontologiczny entuzjazm” Agaty Bielik-Robson, podobno właśnie specyficznie Jerozolimski. Chętnie dołączyłbym do takiej „awangardy”, bo kto nie chciałby być entuzjastą życia i literatury, gdyby miał dostatecznie mocne i porywające powody. Są jednak dwie rzeczy, których w jej myśleniu o „witalizmie hebrajskim” zwyczajnie nie pojmuję (i pewnie wokół nich bezowocnie kręcił się i krążył mój przydługi tekst, o którym łaskawie wspominałeś). Po pierwsze, nie rozumiem, w jaki sposób i w ogóle dlaczego ona tak łatwo „odcina się” od Nietzschego. Tak zwana prawda jest, w ujęciu Agaty, ciemnym orężem armii jej „tanatyków”, którzy monotonicznie mówią: *natus est denatus*, wszystko to zamieć i śnieżycą mrzonek, lepiej było się nie rodzić, ale teraz dobrze jest wsłuchać się w szept bycia-w-śmierci i z taką ostateczną prawdą w sercu spokojnie się wymeldować, najlepiej przed telefonem z recepcji. W porządku; ale Nietzsche z wigorem maszeruje tą samą drogą, co autorka, zresztą tak samo narzekając na smutne prawdy Schopenhauera. Agata Bielik proponuje zatem błąd, ZAMIĄST prawdy, „witalistyczny” błąd i błędzenie – bez prawdy – „na pustyni”. Tu mamy chyba pewien drobny problem, bo hebrajskie błędzenie na pustyni jest powiązane, cóż, jednak z prawdą – Objawienia. A nie za bardzo możemy się dowiedzieć, jaki jest stosunek autorki do prawdy Objawienia. Ale chwilami znów wygląda na to, że to błędzenie ma być jakby wcześniejsze, jeszcze przed Wyjściem, że powinniśmy cały czas myśleć o zmaganiach Jakuba z nieprzeniknionym aniołem. W porządku, ale co z Nietzschem, który właśnie gwoli spotęgowanej witalności tak bardzo dowartościowywał i walkę, i błąd? Otwieram książkę i czytam wesoły wierszyk, będący pochwałą europejskiego Południa, gdzie wszystko zdaje się „stworzone” do miłości „i do zabawy pięknej w swym powabie”. Dalej: „Tam na północy – wyznać muszę szczerze – / Niewiastęm kochał, starą aż dreszcz bierze: / <<Prawda>> na imię było owej babie”. To jest Nietzsche w przekładzie Leopolda Staffa. Tak że w tym punkcie nie rozumiem Agaty Bielik-Robson, ale moje myślenie jest w tych rejonach pewnie nazbyt prostoduszne. Wszakże jest jeszcze druga rzecz, też z Nietzschem związana. Otóż Nietzsche pisze o życiu, o filozofach, o muzyce, o literaturze – czasem o wszystkim na raz, ale często jest tak, że kiedy pisze o życiu, to próbuje pisać tylko o życiu, posyłając do diabła przynajmniej filozofię i literaturę. Natomiast Agata rozważa hebrajski witalizm w różnych tekstach. I wyłącznie w tekstach. A nigdy nie zauważyłem deficytu witalności w jakichkolwiek dobrych tekstach, nawet bardzo rozpaczliwych. Tak że autorka „Na pustyni” nie daje nam żadnej rady, żadnej recepty na to, jak moglibyśmy dobrze błędzić i żyć. Kiedy ktoś witalistycznie błędzi w tekstach, to zwykle włos mu z głowy nie spada, ale kiedy człowiek zaczyna witalnie błędzić w życiu, to nagle wszyscy zaczynają go nękać i gromić. Pan oczywiście zachowuje swoje zdanie dla siebie.

K.S. Bardzo wyraźnie, pomimo upływu lat, wybrzmiewa mi Twoje zdanie „Na końcu światła jest tunel”. Ta, wydawałoby się kuglarska niemal, detonacja pewnego przyzwyczajenia percepcyjnego, pewnego standardu oczekiwanej nadziei, ma swoją doskonałą reprezentację w określonej rzeczywistości architektonicznej. Otóż, odwiedziłem grób Waltera Benjamina, i ku mojemu zdziwieniu okazało się, że sam nagrobek poprzedza dosyć ostentacyjny obiekt sztuki. Jest to długi, żeliwny tunel, ustawiony niemal pionowo w stronę morza i odpowiednio nieba. Praca promieni słonecznych powoduje rewelacyjny efekt złudzenia. Wewnątrz tunelu obserwator ma wrażenie, że to właśnie światło stanowi zamknięty obszar, z którego wyjście prowadzi właśnie do ciemności tej konstrukcji. Jak się zapatrujesz na benjaminowski koncept „ornamentu”? Czy ślizganie się po powierzchni różnych złudnych zjawisk, także tych językowych, to jedyne nam dostępne uniwersum głębi. Mam tu na myśli głębię życia (śmiech), którą przez wieki obiecywała literatura?

A.S. To ostatnie (plus śmiech) byłoby pewnie trochę w stylu Nietzschego, który był chyba jednym z tych dziewiętnastowiecznych pisarzy naprawdę szczerze zmęczonych „głębią” właśnie na wskroś dziewiętnastowieczną (może w poezji kimś „analogicznym” był Rimbaud), czyli powieściową głębią mieszczańską, psychologicznie wykreowaną po zaniku nie mniej problematycznych i próżnych splendorów i jakości życia bardziej paradnie zewnętrznego, które najpierw przestało być rycerskie, potem dworskie. Taki wczesny mieszczanin musiał zapewne rosnąć jedynie w głąb, w swoim kantorku, w buduarze, w pasażu handlowym i na źle oświetlonej, błotnistej ulicy. Przy tym Nietzsche miał w repertuarze jeszcze taki mocno przyszłościowy manewr: pisał, że cała ta głębia nic nie jest warta (w końcu nawet mityczna i anachroniczna głębia Wagnera ma się schować), bo czegoś takiego po prostu nie ma; jest tylko, jak powiedziałaś, „ślizganie się po powierzchni różnych złudnych zjawisk”. Ale z drugiej strony mówił, że istnieją przepastne i potworne głębie, o których nikomu nawet się nie śniło. Co w pewnym stopniu przygotowało wejście Freuda, który pogłębił (i może pogłębił) mieszczanina jeszcze bardziej. Ale teraz będzie już sam freudowski wstyd, bo nic nie wiem o koncepcie „ornamentu” u Benjaminina. No i nie widziałem jego grobu. Czy jesteś pewien, że ten „obiekt sztuki” to nie jest taka rura do wyciągania zbyt dużych pokładów piasku z kąpieliska, jaką kiedyś widziałem na plaży w Łebie? Albo zabytkowy element dawnej kanalizacji? Ktoś mógł taką rurę podnieść, jak mówisz, do pionu, żeby zainscenizować jakieś niewielkie zdarzenie w nadmorskiej i cmentarnej przestrzeni.

K.S. Zapewniam Cię, że rura została podniesiona do rangi sztuki gestem artysty, nomen omen z Izraela. A propos pewnych odległości w nadmorskich pasmach, od Portbou do Łeby: w pewnej poczytnej gazecie natrafiłem na Twoją piękną definicję "morza" u Becketta: "Owszem, jest morze, ale nawet nie szumi, bo fale są nieruchome, jakby z ołowiu. Ani to noc, ani dzień." To zdanko pięknie streszcza również fragment sporej medytacji Blanchota z "Tomasza Mrocznego", gdzie, wydawało by się roztropna, nocna kąpiel bohatera, w spokojnych wodach, nagle przeradza się w awanturniczą kipieli, będącą jakimś rodzajem rezonansu "tomaszowej" świadomości grozy. Mógłbyś na koniec ("Końcówka"), szepnąć słówko o humorze u Becketta i, dajmy na to, Blanchota, jeżeli takowy, zwłaszcza u Blanchota, się pojawia?

A.S. A to przepraszam, że w zupełnej niewiedzy żartowałem z czegoś niewątpliwie godnego poważniejszego namysłu. Ale cóż, humor, skłonność do humoru chyba nierzadko czymś zdradliwym jest, zawsze co najmniej dwuznacznym, częstokroć nieproszonym i niepożądanym, często niewczesnie samorzutnym, w sumie awanturniczo metonimicznym, jeśli wybaczysz tak kwadratowo żargonową konstrukcję. Bo artystyczny przedmiot, który opisałeś, chciał być i zapewne bardzo przyzwoicie jest metaforą i symbolem, ale wystarczy jedna przygodna fanaberia myśli, aby się rozsypał w jakieś niewyraźne gestykulacje dychawicznie alegoryczne oraz łańcuchową reakcją tak zwanych metonimii, ze śmiechem odbiegających od całej powagi tematu. Kiedy powiedziałaś „długi, żeliwny tunel”, natychmiast pomyślałem o naszej zimnej Łebie i tamtej plażowej rurze, do której wpełzłem ze słonecznym światłem na karku, chyba tylko po to, żeby zauważyć, iż na końcu światła znowu jest jakiś tunel. Ale wróćmy do literatury. „Humor” oczywiście nie jest przyjaznym słowem; to jest słowo bylejakie, bardzo płaskie. Lepszy jest „komizm” i, oczywiście, „śmiech”. Istnieje ten ładny szkic Baudelaire’a o „esencji śmiechu”, w którym pojawia się pojęcie jakiegoś groźnego „komizmu absolutnego” w kontekście pewnej domniemanej „diaboliczności”. Teraz chciałbym już tylko się z Tobą umówić, że Franz Kafka jest dla nas pisarzem niemal doskonale komicznym, to znaczy takim, który musi prowokować pragnienie śmiechu niemal bezgranicznego. Jeśli przystaniesz na takiego Kafkę, to zgodzimy się co do Becketta, którego nigdy, jak to się mówi, „nie opuszcza” poczucie najwyższego, choć chyba jeszcze nie absolutnego, komizmu, ani w „Godocie”, ani w „Końcówce”, ani w

„Nienazywalnym”: samo słynne zakończenie „I can't go on, I'll go on” jest tradycyjnie i gatunkowo komiczne, bo jest to szczęśliwe zakończenie wielu ludzkich nocy i dni, tak że śmiesznie sponiewierany człowiek właśnie z tymi słowami na ustach może rano wyskoczyć z łóżeczka. Ten pomysł Baudelaire'a a propos „komizmu absolutnego” w istocie znaczy, że granice komizmu można przesuwac w nieskończoność, w stronę absolutu, tak że śmiech w końcu obejmie wszystko. Wydawałoby się, że Blanchot będzie stawiał takiemu komizmowi jakiś opór, skoro tak bardzo zależy mu na tym, aby czytelnik miał wrażenie, że podczas lektury znajduje się w samym środku litej skały, gdzie spoczywa oczywiście martwy i zgnieciony już po śmierci swojej i autora, ale sam jeszcze przez chwilę jakimś cudem śpi z otwartymi oczami. Pisze więc Blanchot coś takiego: „Piszę, ażeby umrzeć, ażeby ofiarować śmierci jej własną esencjalną możliwość, gdyż w ten sposób staje się ona śmiercią istotną, źródłem niewidzialności, lecz równocześnie mogę pisać wyłącznie wtedy, gdy śmierć pisze we mnie i mnie pustoszy”. A czy nie chcemy usłyszeć w tym momencie jakiegoś lekkiego śmiechu na słynnej i akurat wyjątkowo znającej się na rzeczy sali? Tak że w końcu wielki śmiech unosi się chyba nad całą ważną literaturą dwudziestowieczną, jak mi się czasem majakliwie zdaje, znacznie bliższą „komizmowi absolutnemu”, niż większość prób dziewiętnastowiecznych. Być może już niedługo nie będziemy umieli się nie śmiać, całkiem „powaleni” przez zniewalający przymus komizmu ostatecznego. Ale o tym na razie cyt, Krzysztofie, tak jak w „Kubusiu Puchatku”: – Cyt! – szepnął Krzyś obracając się do Puchatka. – Zbliżamy się do Niebezpiecznego Miejsca.

– Cyt! – szepnął Puchatek do Prosiaczka.

– Cyt! – szepnął Prosiaczek do Kangurzyca.

– Cyt! – szepnęła Kangurzyca do Sowy, gdy tymczasem Maleństwo szepnęło cichutko parę razy – cyt! – do siebie.

– Cyt! – szepnęła Sowa do Kłapouchego.

– Cyt! – straszliwym głosem wrzasnął Kłapouchy obracając się do wszystkich krewnych-i-znajomych Królika.

„Cyt! – szepnął Krzyś”. Dziękuję za rozmowę, Krzysztofie.

K.S. To ja dziękuję Andrzej.

„Do nas należy jedynie głos” -ze Zbigniewem Liberą rozmawia Krzysztof Siwczyk

Krzysztof Siwczyk: Zbyszku, razem z Darkiem Foksem, w pierwszej edycji NL Gdnia w 2006, byliście nominowani do nagrody w kategorii prozy. Wyjątkowa książka „Co robi łączniczka”, którą zilustrowałeś kolażami, była bodajże najaktywniej komentowaną pozycją tamtego okresu. Przy okazji Twojej retrospektywy w „Zachęcie”, pojawiło się również piękne wydawnictwo dokumentujące Twoje działania artystyczne. Na początek, powiedz, jaki jest Twój stosunek do książek, na ile są materiały wyjściową do działań ściśle już powiązanych ze sztuką, którą uprawiasz?

Zbigniew Libera: Przede wszystkim chciałbym zwrócić uwagę, że te kolaże nie pełnią w książce roli zwyczajnej ilustracji. One współtworzą z tekstem pewną nierozdzieloną całość. Można je czytać niemal tak jak tekst, zaś sam tekst wytwarza obrazy oraz dźwięki. Trochę tak, jak w filmie, gdzie trudno powiedzieć żeby obraz ilustrował opowieść i dialogi. Zdecydowanie nie jestem ilustratorem. Podobnie w pozostałych moich pracach, gdzie inspiracja bardzo często pochodzi z różnego rodzaju tekstów głównie filozoficznych czy socjologicznych, ale i też z beletrystyki, lecz nigdy nie są one po prostu ilustracją tych tekstów. Myślę nawet, że komuś patrzącemu na moje prace bardzo trudno było by odgadnąć, które teksty stanowiły inspirację dla poszczególnych realizacji. Tekst traktuję raczej jako wyzwalacz dla dalszej, własnej spekulacji. Interesują mnie przede wszystkim ciekawe i pojemne koncepty czy idee. Mniej narracja i historyjki. Niekiedy bywa, że wychwytyuję i podejmuję na własny sposób jakiś pomysł czysto formalny bez względu na to czemu służył pierwotnie.

Poza tym po prostu lubię czytać, nawet jeśli nie da się z tego niczego wyłuskać dla mojej własnej pracy.

K.S. W „Spisku sztuki” Jean Baudrillard powiada: „Żal i resentyment stanowią być może ostatnie stadium historii sztuki”. Stwierdzenie to chodziło mi po głowie, podczas oglądania Twojej najnowszej pracy „Wyjście ludzi z miasta”. Ta imponująca, niemalże panoramiczna praca, w zadziwiający, nieco sowizdrzalsko-sarkastyczny sposób gra z czymś, co możemy nazwać historią sztuki. Nie bez kozery na niemal matejkowskich wymiarach zdjęcia, odnajdujemy „apokalipsę dziś”, postacie okutane w niemodne lachy w eksodusie wprost w oczy widza, obserwatora. Żal, który znać na ich twarzach, jednocześnie przechodzi w resentyment, rodzaj wewnętrznego zawzięcia, z powodów nie dookreślonych. Ta „apokalipsa dziś” dzieje się jakby bez powodów, zwłaszcza metafizycznych czy religijnych. Myślałem też o słynnym skądinąd wierszu Miłosa, w którym przekonywał, że „innego końca świata nie będzie”. Jaki jest Twój pogląd na „inny koniec” sztuki czy literatury?

Z.L. Każdy koniec jest zarazem początkiem czegoś innego. Ludzie na mojej panoramie opuszczają miasto, bo życie tam straciło dla nich sens. Nie ma elektryczności, nie ma wody, nie ma benzyny. Żywność ma tylko ten kto ją sobie sam wyprodukuje. Miasto się skończyło. Widać porzucone wzdłuż drogi bezużyteczne już samochody a nawet helikopter, który w obliczu utraty swojej pierwotnej funkcji stał się teraz takim charakterystycznym punktem informacyjnym. Nie wiemy co dla tych ludzi oznacza opuszczenie miasta, być może uwolnienie się od koszmaru bez żadnego żalu czy resentymentu. Oczywiście są nieco zawzięci bo idą w nieznaną. To jedynie z tej naszej mieszczańskiej perspektywy wydawać się może tragiczne. Z innego punktu widzenia może to być na przykład jakiś akt założycielski, tak jak, powiedzmy, wyjście Żydów z Egiptu. Być może to my właśnie teraz jesteśmy tymi ludźmi w tranzycie przedstawionymi na mojej fotografii. Zależy to od interpretacji. Ten kto potrafi przedstawić mocną interpretację ten jest w stanie zapanować nad tą wizją. Przechodząc do Twojego pytania - być może istotnie straciliśmy już sztukę, ale nie jesteśmy w stanie tego nawet zauważyć, bo instytucje tak mocno ją obrosły, że spoza tego gąszczu nic nie widać. Gdyby rzeczywiście tak było nie byłoby w interesie tych wszystkich urzędników wyjawiać prawdę, zakładając, że w ogóle byliby w stanie ją dostrzec.

K.S. Kontemplując Twoją „księgę retrospektywną”, czyli album „Libera”, natrafiamy na reprodukcje zdjęć „Urządzeń korekcyjnych”. Michał Herer w doskonałej książce poświęconej filozofii Gilles'a Deleuze'a zauważa, że: „każde urządzenie jest abstrakcyjne, o ile funkcjonuje, to znaczy o ile należy do porządku maszynowego.” Twoje urządzenia, chociażby „Uniwersalna wyciągarka do penisa”, jako obiekty artystyczne podlegają ciągłej deterytorializacji – można je interpretować tak w polu czystej abstrakcji (spełniają jej wymóg wg Herera, są absolutnie sprawne), jak i czystej rzeczywistości, kiedy wyobrazimy sobie ich funkcjonalność w zastosowaniu, kiedy zwyczajnie poddamy je „testowi ciała”. Z jaką intencją realizowałeś tą jedną z najgłośniejszych swoich prac? Czy Deleuze i jego filozofia „struktur, maszyn i kreacji” jest Ci bliski?

Z.L. Filozofia Deleuze'a to dla mnie chyba najbardziej inspirujące teksty XX wieku. Eksplozja kreatywności w momencie, gdy wydawało się, że nie ma już nic do dodania. Jednak kiedy pracowałem nad „Universal Penis Expander” jeszcze się z Jego twórczością nie spotkałem. Co oczywiście wcale nie oznacza, że Twoje podejście interpretacyjne jest nieuprawnione.

Jak wiele z moich urządzeń tak i to jest projektem kompleksowym. Istotną część stanowi załączona „Instrukcja obsługi”, która dokładnie omawia jego funkcję. Mówiąc w skrócie, chodzi o to aby osiągnąć na stałe „odmienny stan świadomości” za pomocą metodycznego wydłużenia penisa. Jakkolwiek paradoksalnie by to brzmiało to tego typu zabiegi praktykuje się od tysięcy lat między innymi w dolinie Gangesu czy pośród amazońskich Indian. Istnieje całkiem pokaźna dokumentacja na ten temat. Niestety część tych dokumentów została zniszczona przez Amerykanów w latach 30-tych. Mam tu na myśli bogatą dokumentację, w tym również filmy, zrobioną podczas wyprawy córki Theodora Roosevelta do Amazonii. Wiemy o tym, bo na szczęście pewna część materiałów została opublikowana jeszcze zanim

pochłonął je pruderyjny szal. Jak nie trudno się domyśleć, takie praktyki miały charakter religijny nie mający nic wspólnego z podniesieniem męskiej sprawności seksualnej. Wręcz przeciwnie, adept posiadający penisa o długości półtora metra w ogóle nie byłby zdolny do odbycia stosunku i wcale by tego nie pragnął bo najprawdopodobniej permanentnie przebywałby w stanie „na krawędzi orgazmu”. Moje zadanie polegało w tym przypadku na przeniesieniu tej prastarej praktyki deprywacyjnej we współczesny kontekst. Była to więc praca stricte designerska. Sam pomysł powstał, gdy przyglądałem się projektom pojazdu dla bezdomnych Krzysztofa Wodiczki. W założeniu miał to być pewien rodzaj krytycznego dialogu do jego projektu. Podobnie, jak w Jego pracy i ja zwracałem się do pewnej określonej grupy ludzi: On do bezdomnych, ja do tak zwanych „Modern primitives” czyli tych wszystkich współcześnie praktykujących ćwiczenia deprywacyjne w rodzaju piercingu, ekstensywnego tatuażu czy innych ekstremalnych doświadczeń na własnym ciele. Projekt Wodiczki zdaje się sankcjonować istnienie grupy społecznej bezdomnych, gdy zaś mój zapytuje o status społeczny osób o odmiennym stanie świadomości. Czy mogliby pracować na stanowiskach urzędników, w ogóle pracować ? Czy mogliby zasiadać w parlamencie ? Itd itp.

K.S. „Lego. Obóz koncentracyjny” to rzecz posiadająca zupełnie nieprawdopodobną bibliografię. Pamiętam, że współtworzyłeś ważny numer „Literatury na Świecie” poświęcony Holocaustowi. Jaki jest Twój stosunek do literatury jako narzędzia, za pomocą którego próbowano i próbuje się nadal „wypowiedzieć niewypowiadalne”? Wydaje się, że współcześnie „Lego” mówią nam o „Holokauście codzienności” znacznie więcej niż potrafi zrobić to literatura.

Z.L. Nie powiem nic specjalnie nowego. Język, jak zauważył kiedyś William Burroughs, jest wirusem, który tak jak wiele innych drobnoustrojów przyłgnął do nas w trakcie ewolucji i pozostał już na stałe, konstytuując to co tworzy gatunek homo sapiens. Od pewnego momentu dziejów wirus–słowo zaczęto wykorzystywać jako narzędzie kontroli umysłu. Być może nawet od samego początku. „Na początku było słowo” mówi najstarsza znana księga świata. Istotnie, gdy mówimy co właściwie mówi ? Do nas z pewnością należy jedynie głos, niemal prawie cała reszta to struktura języka, składnia itd. Trudno zatem oczekiwać, aby przy pomocy tego urządzenia można było wypowiedzieć bardziej skomplikowane i często sprzeczne z logiką samego narzędzia myśli. Oczywiście od dawna już próbujemy ripować ten wetwere, co chyba najlepiej udaje się w poezji czy pewnych odmianach filozofii, ale wciąż czyste myślenie pozostaje dla języka nieosiągalne.

K. S. Dla Twoich prac właściwie można uruchamiać dowolne konteksty filozoficzno-literackie. Może Cię to zdziwi, ale kiedy oglądałem „Pozytywy” w Pradze, pomyślałem o teatrze okrucieństwa Artauda. Bo przecież u źródła tych transgresyjnych zdjęć, leży

przecież pytanie o esencję tego, co nazywamy złem, a co dobrem. Czy Zbigniew Libera w ogóle zajmuje się w swojej sztuce kwestiami, nominalnie nazywanymi etyką?

Z.L. Nie pozwala się mi o tym zapomnieć! Osobiście skłonny jestem raczej myśleć o własnej działalności, jak i zresztą o sztuce w ogóle, jak o dziedzinie nauki, gdzie sprawy etyki są drugorzędne. Bynajmniej jednak nie bez znaczenia. Kwestie etyczne ulegają ciągłym zmianom zaś prawa natury pozostają trwałe czy to się etyce podoba czy nie. Jedyne co mogę tu powiedzieć to, że liczą się intencje: jeśli ktoś dokonuje ważnego odkrycia z myślą o tym, jak bardziej jeszcze zniewalać czy skuteczniej zabijać, to oczywiście jest to naganne. W końcu jednak nawet te „złe” wynalazki potrafiliśmy wykorzystywać dla pozytywnych celów.

K.S. Zbyszku na koniec dwa pytania plebiscytowe. Czy ostatnio czytałeś coś, co Cię mocno tępnęło: mam na myśli poezję, prozę lub esej?

Z.L. Duże wrażenie zrobiła na mnie książka pod tytułem „Świat bez nas” Alana Weismana, wydana przez gliwickie wydawnictwo CKA. Podoba mi się także autobiografia, jak głosi podtytuł, ale w rzeczywistości wywiad-rzeka z Tomaszem Stańko pod tytułem „Desperado”. Jeśli chodzi o poezję to zwrócił moją uwagę młody poeta Andrzej Szpindler, którego książkę wydało ostatnio wydawnictwo Ha-Art. Niestety nie pamiętam tytułu a nie mam tej książki przy sobie.

K.S. No i finalne jak zmartwychwstanie pytanie: co sądzisz o walkach o krzyż na Krakowskim Przedmieściu. Czy to już jest wcielony Witkacy i Gombrowicz, czy może postmodernizm stosowany?

Z.L. Powiedziano już na ten temat dużo, wręcz zbyt dużo, strasznie się przy tym denerwując. Proponuję więc nieco bardziej zdystansowane spojrzenie. Spojrzenie przez pryzmat myśli Giorgio Agambena. W swojej niewielkich rozmiarów książce będącej w istocie apologią profanacji, definiuje On religię jako to, co przenosi rzeczy ze sfery prawa ludzkiego w inną odseparowaną sferę. Profanowanie byłoby zatem ponownym umiejscowieniem tych odseparowanych rzeczy w sferze ludzkiego użytku. Przejścia od sacrum do profanum można dokonać poprzez niestosowne użycie rzeczy świętej. Na przykład podczas zabawy. Dziedziny sacrum i zabawy są ze sobą ściśle powiązane, tak zresztą jak dziedziny sztuki i sacrum. Wiadomo, że prawie wszystkie znane nam gry i zabawy wywodzą się z pradawnych obrzędów sakralnych. To co kiedyś dawno było atrybutem boga czy kapłana dziś jest dziecięcą zabawką. Polski Kościół za wszelką cenę pragnie zablokować możliwość profanacji swoich świętych przedmiotów, między innymi poprzez prawny zapis o poszanowaniu krzyża.

Przypomnieć wypada tu słynną sprawę Doroty Nieznalskiej. W ten sposób kapłani zabezpieczyli się przed profanacją ze strony sztuki, lecz nie można zabezpieczyć się przed nieuchronnym, które zawsze nadchodzi z tej niespodziewanej strony. Zabawa odrywa ludzkość od sfery sacrum, jednocześnie wcale jej nie obalając. Tak więc uczestnicy zabawy na Krakowskim Przedmieściu, tego swoistego moherowego karnawału, używają krzyża w sposób dowolny, wynajdując dla niego różne nowe zastosowania, na przykład jako lancy lub budując konstrukcje w kształcie krzyża z puszek po piwie Lech, a jednocześnie wcale nie naruszając sfery sacrum.

K.S. Bardzo Ci dziękuję za rozmowę.

Zbiorowisko małych absolutów – z Wojciechem Bonowiczem rozmawia Krzysztof Siwczyk

Krzysztof Siwczyk: Wojciechu jesteś drugim, po Eugeniuszu Tkaczyszynie-Dyckim, laureatem nagrody literackiej GDYNIA w kategorii poezji. Czy odczuwasz jakąś zmianę i wzrost zainteresowania krytyki Twoją liryczną propozycją?

Wojciech Bonowicz: Wzrosło zapotrzebowanie na spotkania autorskie, prawdopodobnie przybyło mi też czytelników. Równocześnie mam wrażenie, że moje miejsce w poezji współczesnej się nie zmieniło. Jest pewien krąg twórców, w którym jestem najczęściej umieszczany. Nagrody nie mają na to większego wpływu. Wręczenie nagrody GDYNIA 2007 poprzedzone było kilkoma debatami. Podczas jednej z nich Piotr Śliwiński zadał mi odwieczne pytanie o stosunek poety do krytyki literackiej. Cóż, musiałem szczerze odpowiedzieć, że od momentu debiutu stale miałem szczęście: nigdy nie trafiły mi się głupie recenzje. „Wybór większości” z 1995 roku bardzo ciekawie komentowali Marian Stala, Adam Wiedemann, Karol Maliszewski i wielu innych. To były bardzo wnikliwe teksty. Kolejne książki nie miały tak mocnego rezonansu, ale głupich recenzji nie było. Kiedy piszesz, musisz oczywiście o tym wszystkim zapomnieć. Akt pisania jest aktem całkowicie autonomicznym. Nie znaczy to jednak, że lekceważę recenzje, że one nic mi nie dają. Czasami wskażą na przykład takie miejsca w wierszach, na które sam nie zwróciłbym uwagi. Generalnie mam dobre zdanie o krytyce. Prawdopodobnie dlatego, że nikt mnie dotąd nie sponiewierał (poza Zdzisławem Pietrasikiem w „Polityce”, ale to były takie kpinki dość niskiego lotu). Mam wrażenie, że ci, którzy o mnie poważnie pisali, faktycznie przeczytali moje książki, przejęli się nimi i dlatego podjęli się ich interpretacji. Nawiązując do Witolda Wirpszy, można by powiedzieć, że uprawiali „krytykę sentymentalną”. Ale to był ten rodzaj sentymentalizmu, o którym poeta marzy.

K.S.: Czy Twój „ciemny”, „niezrozumiały” i „hermetyczny” wiersz jest rodzajem wehikulu, za pomocą którego próbujesz zrelacjonować problematyczność doświadczenia wiary? Parę lat temu właśnie Adam Wiedemann próbował przepytac Cię na okoliczność tego tematu. Pamiętam, że wtedy sprytnie umknąłeś odpowiedzi. Czy Twój wiersz poprzedza normatywna idea „bycia w wierze”?

W.B.: Wiesz, kiedy piszę, nie zakładam, o czym to będzie. Często zaczynam w jednym punkcie, a kończę w zupełnie innym. Są oczywiście wiersze, w których rezonują różne moje lektury. W „Pełnym morzu” z pewnością widać wpływ i Paula Celana, i D. J. Enrighta, i R.S. Thomasa, którego książkę „Biały tygrys” bardzo przeżyłem. Wydała mi się bardzo mocna i bardzo uczciwa w poetyckim postawieniu spraw wiary. I w tle mojego pisania też zapewne

można wyczuć taką tęsknotę czy pragnienie, żeby ta tematyka religijna była obecna. Żebyśmy mieli odwagę, a może raczej pokorę powracania do tych wielkich pytań, które stawiane są w jej obrębie. Nie ukrywam, że staram się sprawdzać język, którym mówimy o wierze i innych zasadniczych sprawach. Czy jesteśmy jeszcze w stanie – po Celanie, po Różewiczu – powiedzieć coś autentycznego i tragicznego. Dopiero po „Pełnym morzu” zaczynam przyznawać się do tego, że wielkim tematem, z którym się zmagam, jest Auschwitz. Urodziłem się w Oświęcimiu, wychowywałem w cieniu obozu. Świadomość, że to się działo tak blisko, naznacza cię na całe życie. Bóg i wiara łączą się dla mnie nierozdzielnie z Auschwitzem. Czytam Primo Leviego, Antoniego Kępińskiego i wielu innych autorów, którzy próbowali zrozumieć, jak to było możliwe, gdzie tkwił błąd – i dlaczego to jest ciągle możliwe. Bałem się wcześniej o tym mówić, nie chciałem być czytany wyłącznie w tym kontekście: jako jeszcze jeden poeta „po Oświęcimiu”. A teraz już się nie boję.

K.S. Można więc zaryzykować próbę wpisania „Pełnego morza” w szerszy kontekst filozoficzny, który sygnują takie książki jak chociażby „Światłocienie zła” Cezarego Wodzińskiego, która poważnie postawiła kwestie „undemalum”, czy ogromną część filozofii dialogu, którą uprawiał Tischner.

W.B. Zdecydowanie tak. Dla kogoś, kto – jak ja – słuchał i czytał Tischnera, jest oczywiste, że filozofia dialogu była w jego ujęciu próbą zmierzenia się z Auschwitzem i Kołymą. Filozofia oczywiście nie może niczego zatrzymać, może natomiast zmierzyć tę gorączkę, która trawi człowieka w chorobie. Filozofia dialogu stawia pytania o relacje między nami. Czy my w ogóle siebie widzimy? Czy mamy do siebie dostęp? A jeśli tak, to jaki? Może przez przemoc? A może przez słowo? Kiedy tak myślę nad tym, co mówisz, przypomina mi się pewne wydarzenie z dzieciństwa. Miałem może 6 lat, kiedy natrafiłem w rodzinnej bibliotece na program koncertu, podczas którego wykonywano „Dies Irae” Krzysztofa Pendereckiego. W tym programie był wiersz Różewicza „Warkoczyk”, dziś obecny w szkolnych wypisach. Dla mnie tamta lektura była wstrząsem, po którym nie dało się już myśleć i odczuwać tak samo. To jest jak pierwszy seks: nie możesz mieć pierwszego seksu drugi raz. Nie możesz się cofnąć. Tamta lektura wywróciła mój świat do góry nogami: straciłem niewinność. W naszej literaturze jest bardzo silny nurt, który pragnie uwolnić poezję od obowiązku odpowiadania na pewne zasadnicze kwestie. Ja również solidaryzuję się z tym nurtem. Poezja nie powinna wymierzać światu sprawiedliwości. Ale, z drugiej strony, jest w niej moc wywracania naszego własnego świata na nice.

K.S. Przeważnie Twoje wiersze są takimi epifaniami. W pojedynkę działają błyskawicznie, wzywają do redefinicji podstawowych pojęć, ujawniają miejsca wątpliwe i niepewne, zwłaszcza, kiedy chcemy poważnie używać słów takich jak „człowiek”, „Bóg”, „dobro”. Zastanawia mnie, jak układasz te wiersze w narracyjne całości? Skoro metafizyczna „Całość” legła w Auschwitz w gruzach.

W.B.: To jest dla mnie ogromny problem. Kiedy piszę wiersz, mam poczucie pewnej absolutności tego wydarzenia. Rodzi się coś nowego i jeśli uzyska skończony kształt, nie możesz już jego bytu zanegować. Możesz zmiąć kartkę, ale to niczego nie zmieni. I kiedy mam następnie uporządkować to zbiorowisko „małych absolutów”, faktycznie jestem sparaliżowany. Kłęb sprzeczności, jaki wtedy się ujawnia, przypomina mi pewne doświadczenie. Od wielu lat przyjaźnię się z osobami niepełnosprawnymi umysłowo. To wielka szkoła szacunku dla różnicy, dla ludzkiej tajemnicy, dla absolutnej inności i nieprzystawalności. Doskonale zdaję sobie sprawę, że nie mam do tego świata dostępu, że on jest poza moim zasięgiem. To jest świat, który wymyka się ocenom, do jakich jesteśmy

przyzwyczajeni. Ta sama rzecz może w nim być biała i czarna, i nawet szara – jednocześnie. Ale, jak się nad tym zastanowić, podobna ambiwalencja jest obecna w każdej ludzkiej relacji. Być może stąd moja dbałość o to, żeby ambiwalencja była obecna również w moich książkach. Auschwitz był przecież próbą zneutralizowania wszelkiej ambiwalencji, wszelkiej różnicy.

K.S.: Twoje wiersze generują ciągle leksykalne nieporozumienie, wzmagają efekty pewnych lapsusów, jednocześnie stroniąc od prezentacji swoich racji ideologicznych czy ontologicznych. To są wiersze pisane z pozycji pasywnych, oddają pola mowie „Innego”. Bardzo rzadko mówiłeś o swoim doświadczeniu pomocy i pracy z ludźmi niepełnosprawnymi umysłowo.

W.B.: Być może z tych samych powodów, dla których nie wspominałem o Auschwitz. Przecież moi niepełnosprawni przyjaciele zostaliby posłani do gazu jako pierwsi. Nawet dziś często są traktowani jak „zepsute kółka” w społecznej maszynie. Kontakt z nimi, to, że wśród nich wchodziłem w dorosłe życie, uwrażliwił mnie na świat, którego nigdy nie pojmę i który przez większość ludzi jest odrzucany. Być może dlatego zaczęła mi się podobać filozofia dialogu. Wcześniejsze antropologie były tak skonstruowane, że oni się w nich nie mieścili. „Człowiek jest istotą rozumną” – niektórzy z nich nie mieszczą się w takiej definicji. Ja nie jestem w stanie powiedzieć, co to znaczy „być istotą rozumną” w przypadku człowieka, z którym nie ma żadnego kontaktu. A filozofia dialogu skupiła się na relacjach. I na tym, że spotkanie z człowiekiem jest zawsze spotkaniem z jakimś wyzwaniem, z jakąś tajemnicą. W przypadku osób niepełnosprawnych ta tajemnica staje się jeszcze głębsza. Kiedy tak ze sobą rozmawiamy – ty i ja – w zasadzie nie mamy problemów ze zrozumieniem słów, zinterpretowaniem gestów. W przypadku kontaktu z moimi przyjaciółmi tradycyjne instrumentarium interpretacyjne często zawodzi. Trzeba szukać czegoś bardziej elementarnego. Być może ten wysiłek przekłada się też na to, co robię w poezji. Mój program poetycki brzmi: „mniej słów”. Nie „najmniej słów”, bo wtedy musiałbym konsekwentnie zamilknąć. Jest takie zdanie u Tymoteusza Karpowicza: „Gdybym miał malować słowami – zdecydowałbym się na ciszę”. Ja wybieram mruczenie (*śmiech*).

K.S.: Ostentacyjnie wręcz odcinasz się od uprawiania poetyckiej teologii. Jeżeli mówisz „Bóg” to raczej poprzez językowy eksperyment, sematyczną grę, ewentualnie poprzez wykorzystywanie doraźnych frazeologizmów.

W.B.: Teologia w pewnym stopniu też jest poezją: stara się coś powiedzieć o nienazywalnym, niewypowiadalnym. Ja pytam o język: czy on odsłania coś, czy zasłania. Kiedy mówię: „Bóg jest miłością”, to przecież każdy człon tego zdania wymaga interpretacji, która nigdy nie będzie ostateczna. Zdań o Bogu nie wolno wypowiadać zbyt lekko. Wierze często odbiera się powagę, która jest jej przyrodzona. Pamiętam stosunek mojej babci do mszy, modlitwy, dnia świętego – to wszystko było bardzo poważne. Ja już nie mam dostępu do tego raj, w którym ona żyła. Zbyt wiele rzeczy wiem, zbyt wiele czytałem... Oczywiście również i na dnie jej świata czaiła się jakaś dramatyczna wątpliwość. Ale poczucie wzajemnej więzi było wówczas dużo silniejsze, więc i pojmowanie religii jako więzi, która jakoś przekracza ten niewyobrażalny dystans, było łatwiejsze do przyjęcia.

K.S.: Religia jako więź – to nie jest specjalnie popularne ujęcie, zwłaszcza w medialnych relacjach z ekscesów różnych fanatyków. Twoja książka-rozmowa z księdzem Isakowiczem-Zalewskim w pewnej mierze dialoguje z Twoją poezją. Pierwsze pytanie z

Twojej strony do księdza pada gdzieś na dwusetnej stronie. Po prostu nikogo nie chcesz zakrzyczeć, zagłuszyć i stawiać na swoim.

W.B.: Mam przed oczyma taki obraz: stoimy z ojcem w jakimś tłumie, w potwornym ścisku, na coś ważnego czekamy. Palca nie można wcisnąć, a i tak wszyscy się pchają. I wtedy ojciec mówi: „Wiesz co? Cofniemy się”. Bo trzeba zrobić miejsce: trzeba zrobić miejsce światu, trzeba zrobić miejsce drugiemu człowiekowi – i słowom też trzeba zrobić miejsce. Jest wielu ludzi, których wyrzuciło poza ten tłum „pracujących do przodu”. Być może niektórzy z nich to moi czytelnicy.

K.S.: Chciałbym Cię zapytać teraz o więzi, które łączą Twoje wiersze z takimi poetami jak Marcin Sendek czy Marcin Świetlicki, o których czasami napomykała krytyka towarzysząca Twoim tekstom. Czy mógłbyś coś więcej powiedzieć o bieżących powinowactwach, do których się przyznajesz?

W.B.: Dodałbym jeszcze dwa nazwiska: Grzegorza Wróblewskiego i Dariusza Sośnickiego. No cóż, starałem się pisać konsekwentnie, a pobratymców odnajdywałem dopiero po drodze. Myślę zresztą, że tak naprawdę każdy z nas idzie w zupełnie inną stronę. Tyle że wyszliśmy z jednej jaskini: oni wcześniej, ja na końcu. Można powiedzieć, że łączy nas echo, które w sobie nosimy. Redagując książkę Marcina Świetlickiego „Nieoczywiste”, miałem poczucie, że to poeta wyjątkowo niedoczytany. Stąd pewnie próba wydobycia z jego poezji wątków religijnych i uwolnienia go z szufladki buntownika. Może wpycham go w nową szufladkę, w której on wcale nie chce się znaleźć? (*śmiech*) Nawiasem mówiąc, chętnie „wybrałbym” też np. Herberta, Różewicza, może Grochowiaka. Tęsknię za tym, żeby przyjrzeć się tym autorom z punktu zerowego, zapomnieć o wszystkich historyczno-literackich kontekstach.

K.S.: Wracając do początku naszej rozmowy, proszę powiedz szczerze, jak przyjąłeś werdykt jurorów nagrody GDYNIA? Znalazłeś się w świetnym gronie nominowanych.

W.B.: Byłem zaskoczony. Konkurs gdyński ma specyficzny klimat. Mam wrażenie, że dyskutuje się tam przede wszystkim o tekstach, mniej o kontekstach, w jakich dany autor funkcjonuje. Mnie to szalenie odpowiada. Jestem pewien, że przyznanie nagrody Marciniowi Świetlickiemu czy Tomaszowi Różyckiemu mogłoby lepiej przysłużyć się promocji samej nagrody. Ale jury z jakichś powodów wybrało mój tom. No więc się cieszę i życzę każdemu, żeby też kiedyś zaznał podobnej radości.

K.S.: Dziękuję Ci bardzo za rozmowę.

Co to jest esej - Z Piotrem Matywieckim rozmawia Krzysztof Siwczyk

Krzysztof Siwczyk: Drogi Piotrze, czy jako laureat nagrody literackiej GDYNIA w kategorii eseju, pokusiłbyś się o jakąś szerszą diagnozę kondycji polskiej eseistyki obecnie? Biorąc pod uwagę ogromną tradycję gatunku, wydaje się, że poważnie uprawiana eseistyka jest jednak dyscypliną równie hermetyczną, co poważnie uprawiana poezja. Jestem ciekaw Twojego stanowiska, zwłaszcza, że jesteś rzadkim przykładem świetnego eseisty i równie świetnego poety.

Piotr Matywiecki: Nie taki znowu ze mnie świetnista.

Pytanie jest trudne, bo naprawdę nie wiadomo, co to jest esej. Esejem może być specjalny rodzaj wiersza, esejem może być powieść. Esaj też może być esejem – ale to rzadko... Mogę powiedzieć czego w tej dziedzinie nie cierpię: gładkości stylistycznej, pocztówkowych opisów dzieł sztuki, poglądów aż tak humanistycznie słusznych, że nieludzkich. Drażni mnie przewidywalna erudycja: u wielu eseistów zestaw tych samych lektur. Na ogół poznawanych za studenckich czasów, bo później już się nie chce.

A wzorem niedoścignionym eseistyki prawdziwej jest dla mnie „Ziemia Ulro” Miłosza. Gęsta polifonia myśli przypomina przeplatanie się fabuł w znakomitej powieści. I Miłosz nie boi się tego, że ta polifonia czasami ma za temat coś jasnego, a czasami w ogóle nie miewa tematu... Jest po prostu muzyką idei.

K.S. Potraktuj to jako czystą prowokację: czy Twoje zainteresowanie Tuwimem, poza oczywistą fascynacją jego losami, literacką strategią i jakością tej twórczości oraz powikłanym kontekstem „socjo-historycznym”, w którym Tuwim funkcjonował, ma w sobie coś z zimnej kalkulacji? Mam na myśli fakt, że Tuwim - ten zapoznany jednak geniusz – może być medialnie atrakcyjny, ma szansę na szerszy rezonans czytelniczy, chociażby ze względu na niegdysiejszą, obligatoryjną obecność w podręcznikowych wypisach? Tuwim jest przecież „stale obecny”, na zasadzie powidoku szkolnego, w świadomości conajmniej trzech pokoleń polskich czytelników.

P.M.: Nic nigdy w literaturze nie kalkuluję – ani jako twórca, ani jako czytelnik! Nawet forma nie jest sprawą kalkulacji. Daję się powodować przygodzie. A poza tym sądzę, że jest przeciwnie niż zakłada Twoja prowokacja: Tuwim się „nie opłaca”. Z jednej strony jest do bólu wyinterpretowany, z drugiej lekceważony. Owszem, zawsze miał wiernych czytelników, ale wcale nie jestem pewny, czy oni chcieli takiego jak mój punktu widzenia na poetę. Przecież każdy dramat jest przykry, przecież Tuwimowska trauma dotycząca narodowości przenosi się i na czytelników, przecież każde wskazywanie na ciemność wierszy Tuwima odbiera mu promienność, euforyczność, zabawowość nawet. A przez lata tylko za te cechy był lubiany.

K.S.: Lektura Twojego „Tuwima” przynosi wiele zaskoczeń i nieoczywistych ustaleń. Pomijając perfekcyjną robotę leksykalną, żwawy styl opowieści i niepoślednie zaplecze intelektualne Twojej eseistyki, chciałbym zadać Ci pytanie natury zupełnie pozaliterackiej. Częstośkroć znajdowałem „Ciebie” na kartach „Tuwima”, szczególnie tam, gdzie tropisz otchłanny i głęboko pesymistyczny wymiar egzystencji poety, jego „usposobienie eschatologiczne”, otwarcie się na nicłość i grozę bycia. Czy ten mroczny i ciemny wymiar nie tyle pisarstwa, co po prostu życia, jest fundamentalną przesłanką do czytania Twojej poezji? Czy to pytanie, w kontekście Twojej najgłośniejszej książki „Kamienia granicznego”, może mieć dla Ciebie sens ściśle ontologiczny?

P.M. Co to znaczy „sens ściśle ontologiczny”? Czy chodzi o to, że on jest dla mnie zasadniczy, podstawowy, że w tym mrocznym sensie odnajduję się cały? – Nie wiem tego. Każdemu człowiekowi dane jest euforyczne życie i dana jest groza nicości. Nikt jeszcze w sobie tego nie zharmonizował. Nawet Jezus.

Jedyne, co mnie łączy z eschatologią Tuwima, to że i ja – chociaż w sposób niezborny – jestem poetą początku świata i końca świata.

„Kamień graniczny” jest dla mnie naprawdę graniczny! Ta książka o przeżywaniu pamięci żydowskiej zagłady zaznaczyła we mnie punkt, od którego wszystko się zaczyna i na którym wszystko się kończy: i moja poezja i eseistyka. Mam nadzieję, że jeśli zostanie wznowiona, bo wydano ją dawno temu i w małym nakładzie, wiele wyjaśni z mojego pisania. Ale i wiele zaciemni... Któż jednak z piszących nie miota się między jasnością a ciemnością? Mój przypadek w tym jest tylko szczególny, że do nicości zagłady zostałem przybity jako niemowlę, przybity kamieniem granicznym. A życie, to że po prostu żyję, zobowiązało mnie do jasności rozeznania się w tej sytuacji.

K.S.: „Ta chmura powraca”, Twój ostatni, silnie zauważony chociażby przez jury NIKE, tom wierszy, wydaje się kontynuacją poetyki zaprezentowanej w „Zwyczajnej, symbolicznej, prawdziwej” z roku 1998. Publikujesz tomy wierszy nader rzadko, precyzja ich konstrukcji i raczej skromne objętości znamionują ostrą, wręcz benedyktyńską pracę nad każdym wersem. Biorąc pod uwagę fakt, że ułożyłeś monumentalną antologię poezji polskiej „Od początku. Antologia poezji polskiej od Średniowiecza do wieku XX”, trudno oprzeć się wrażeniu, że piszesz zawsze w obliczu totalizującej wiedzy, całościowego widzenia dorobku liryki polskiej. Na ile jest to balast, jeżeli jest?

P.M.: Mówisz o dwóch moich ostatnich tomach. A mam przecież w dorobku kilka poprzednich – one są drogą, na której to przyśpieszałem, to potykałem się. Czegoś się uczyłem.

W wierszu staram się zachować równowagę między szczęśliwym trafem, nieobliczalną inspiracją i uważną refleksją nad kształtem frazy, nad jej pełnią. I nad konieczną wolną przestrzenią między zdaniem. Nienawidzę poetyckiej „waty” ale wiem też – po latach prób i błędów – że nic tak nie przysługuje się poetyckiej trafności jak zaufanie do twórczego chaosu. Jeśli pracuję długo nad wierszami, to nie ze względu na obróbkę słów i zdań, da się ją wykonywać błyskawicznie, wystarczy doświadczenie. Pracuję długo nad tym, żeby ujrzeć swój wiersz w świetle i w ciemnościach całego mojego życia. Jestem zadowolony dopiero wtedy, kiedy wszystkie moje wspomnienia pod wpływem nowo napisanego wiersza muszą zdrzeć, choć trochę się zmienić. Do tych życiowych wspomnień należy także summa poetyckich lektur – od Kochanowskiego do dzisiejszych debiutantów. Z każdym własnym wierszem – jeśli mi się po długim czasie sprawdził, a to się zdarza naprawdę nieczęsto – muszę inaczej zobaczyć i siebie i to, co kocham w polskiej poezji. A świat? Świat to coś surowego i ostrego... Przebija poezję, rani ją, zostawia blizny w jej ciele. Tylko taki wiersz ma sens, który się na te ciosy świata wystawia. I drży pod ciosami. Czymś niegodnym są poetyckie uniki.

K.S.: W początku lat 90-tych byłeś członkiem redakcji nieodżałowanego „Tygodnika Literackiego”. To świetne pismo, które dość szybko dokonało swoich dni, było wzorcowym przykładem gazety literackiej z prawdziwego zdarzenia. Reagowało błyskawicznie na nowości na rynku poetyckim, było otwarte na prezentacje „bruLionowców”, na jego łamach gościli znakomici „klasyki” – jednym słowem było

trybuną dynamicznych przemian, jakie zachodziły w poezji w tamtym okresie. Jak z perspektywy czasu oceniasz stan polskiej liryki? Czy bliskie jest Ci „rozczarowanie” pisarstwem debiutantów z początku lat 90-tych, o jakim często pisał Julian Kornhauser, czy może widzisz sprawę inaczej?

P.M.: Może i „Tygodnik literacki” jest nieodżałowany – ale kiedy przypominam sobie atmosferę redakcyjną, cierpnie mi skóra. O poezję kłóciliśmy się z poczuciem czystych, uczciwych kryteriów – to było wspaniałe. Ale kłótnie polityczno-ideowe były tak zimne, tak nacechowane wrogością (sam byłem stroną...), że z ulgą przyjąłem koniec tego przedsięwzięcia. Ale oczywiście ogromny żal pisma, które już zdobywało sobie publiczność.

A co do „stanu polskiej liryki”. Chyba już od stu lat ona jest w stanie ciągłej eksplozji. I teraz także pojawiają się wspaniałe talenty. W odróżnieniu od dzisiejszej polskiej prozy widzę, że te talenty się rozwijają – bo młodzi prozaicy po pierwszej książce zwykle stają w miejscu. Zachwyca mnie różnorodność stylów – jeszcze kilkadziesiąt lat temu co pokolenie (z wyjątkami indywidualności najsilniejszych) wszyscy pisali na jedno kopyto: jak turpiści to turpiści, jak hybrydziarze to hybrydziarze, jak nowo-falowcy to nowo-falowcy. A teraz osobowości poetyckie naprawdę się od siebie różnią, i co najważniejsze, nie różnią się dlatego, że dążenie do tzw. oryginalności jest ich imperatywem. Dzisiejszy młody poeta szybko uczy się swojego „ja”, umie wyrazić i jego ekspansję i jego ograniczenie. I jeszcze coś. Stworzył się w polskiej poezji wielopokoleniowy chór. Starzy mistrzowie niejawnie dialogują z młodymi, młodzi ze starymi mistrzami. To jest naprawdę piękne.

A że czyta się także wielu grafomanów? – Zawsze tak było, inaczej być nie może.

K.S.: Na koniec naszej rozmowy, pragnę zagadnąć Cię o medium radiowe: zdecydowanie częściej można Cię przecież „usłyszeć” niż „zobaczyć”. Na ile radio jest obszarem, w którym można swobodnie, bez skrępowania i na wysokim poziomie mówić o poezji? Czy myślałeś o książkowej kodyfikacji Twoich radiowych mów (*śmiech*)?

P.M.: Radio jest moją miłością i moim sposobem literackiego bycia. W radiu rozmawiam o Biblii, dyskutuję o literaturze, czytam swoje wiersze. Kiedy o poezji mówi żywy głos, okazuje się, że to on jest w stanie stać się jej partnerem, a nie martwa mowa druku. To jest tak, jakby się poezję podnosiło z płaskiej kartki papieru i umieszczało na wolnym powietrzu.

Do wszystkich swoich audycji – było już ich dobrze ponad tysiąc – przygotowuję się bardzo starannie. Robię konspekty, które są dla mnie wielokrotnie surowcem do pisania. Pracuję radiowo jakby dwoma torami. Co spontanicznie mówię do mikrofonu, to jedno, a co sobie przed tym mówieniem i po nim notuję, to drugie. Nauczyłem się tego, żeby i to, co mówione i to, co zanotowane wzajemnie się inspirowało.

Myślę też, że słuchanie tego jak mówię pomaga mi odnajdywać moją własną melodię zdania – takie doświadczenie w pisaniu wierszy (i prozy też) jest bezcenne.

K.S. Dziękuję Ci za rozmowę.

Lot poetyckiego słowa – z Edwardem Balcerzanem rozmawia Krzysztof Siwczyk

Krzysztof Siwczyk: Panie Edwardzie, w 2009 roku ukazał się tom *Wiersze niewszystkie* porządkujący Pana dorobek poetycki. Jak Pan sytuje ten wybór w kontekście całej Pana drogi twórczej? Czy hybrydyczne *Wiersze niewszystkie* (mamy do czynienia z książką mieszczącą w sobie teksty poetyckie, jak również przekłady Pańskich wierszy), stanowią gest problematyzowania odbioru, zaburzenia relacji z czytelnikiem, przyzwyczajonym przecież do wypowiedzi bardziej jednoznacznych, przynajmniej na poziomie formalnym?

Edward Balcerzan: „Ze wszystkich znanych mi twarzy / najmniej pamiętam własną”, pisał Miron Białoszewski. Pańskie pytanie każe mi uświadomić, że ze wszystkich znanych mi poetyk - rysy poetyki własnej dostrzegam później niż moi czytelnicy (najwnikliwsi). Teraz dopiero widzę, że... zawsze byłem „hybrydyczny”. W debiutanckim zbiorku *Morze, pergamin i ty* (1960) umieściłem krotoczwilne imitacje stylów Bolesława Leśmiana i Brunona Jasińskiego. W *Granicz na moment* (1969) obok wierszy oryginalnych znalazły się kolejne pastisze oraz przekłady liryków rosyjskich, Wasyla Kamińskiego, Tichona Czurilina, Konstantego Bolszakowa i Gennadija Ajgiego. W *Wierszach niewszystkich* odwróciłem relację: występuję tam już nie jako tłumacz, ale jako autor tłumaczony – przez Biserkę Rajcić, Grację Kerényi, Władimira Britaniszkiego, Karła Dedeciusa, Milivoja Slavíčka, Gennadija Ajgiego. Cóż za wspaniały ensemble! Pierwszy powód zaproszenia ich do antologii był emocjonalny, wynikał z wdzięczności za to, że zajęli się – także – moimi wierszami, że wykroili dla mnie ze swoich biografii czas, trud, inwencję. My w Polsce mamy instytucje nagradzające tłumaczy literatury polskiej, ale w odbiorze powszechnym niewiele się o naszych tłumaczach wie i mało pamięta. Chciałem przypomnieć niektórych, jak to czynimy w dedykacjach, ale przypomnieć dokładniej, tekstowo. Oprócz autorskiej wdzięczności miałem, oczywiście, powód literacki. Spotkanie oryginałów z przekładami stanowi jedną z form lirycznego dialogu z tradycją, uwielogłosowienia poezji, przekroczenia jednojęzyczności „świata”, który – w danej książce - formuje się między wierszami. Stwarza to dodatkową dramaturgię, rodzi niepokój, niepewność. Uczniowie klasycyzmu korzystają w tym celu z leksykonów i podręczników, z cytatów, aluzji, parafraz, ze zbrojowni intertekstualności, tego w moich wierszach prawie nie ma, wolę lekturę konfrontacyjną – spotkanie oryginału z tłumaczeniem lub serią tłumaczeń.

K.S. Krytyka literacka zwykła umieszczać Pański dorobek poetycki w delcie awangardowo-lingwistycznej. Czy ten wytrych, w kontekście *Wierszy niewszystkich*, traci czy zyskuje na znaczeniu?

E.B. Gdy dawno temu wydałem książeczkę *Liryka Juliana Przybosia*, kilka egzemplarzy podarowałem przyjaciołom z identycznie brzmiącą dedykacją: „awangarda żyje”! A bardzo niedawno, w kwietniu bieżącego roku, na poświęconej awangardom polsko-włoskiej konferencji w Stacji PAN w Rzymie wygłosiłem referat zatytułowany *Awangarda rozrzucona*. Jestem jej uczniem, i nigdy się lat terminowania w szkole awangardy nie wyrzeknę. Delta? Znakomita metafora! Ja w tej delcie czuję się na swoim miejscu, pod warunkiem, że pozostaje właśnie delta, rozlewiskiem, „rozkojarzeniem rzeki” (literackiej), czyli żywą, dynamiczną wielością w wielości, „rozrzuconą” po świecie i po różnych dziedzinach sztuki, w której nie ma gotowych ról, trzeba siebie samego zbudować – zgodnie z własną wyobraźnią, wrażliwością, biografiami.

K.S. Jaki jest Pana stosunek do porządkujących acz w istocie, z mojego punktu widzenia, nic nie znaczących podziałów na poezję stylu niskiego i wysokiego? Przecież ten podział wyklucza właściwie zjawiska poboczne, problematyczne, wyzywające, i jest formą krytycznej restrykcji, która objęła chociażby twórczość Witolda Wirpszy czy Tymoteusza Karpowicza. Podział ten eksponuje natomiast, z dużą szkodą dla autorów nim objętych, wiersz łatwo identyfikowalny podług kryteriów zgoła niepoetyckich, najczęściej etycznych.

E.B. Czyżby wróciła antyczna teoria trzech stylów: wysokiego, średniego i niskiego? (Bo był także średni.) To miało sens, gdy istniał odrębny, czytelny, jednolity świat tragedii, komedii, eposu. Dziś w ten sposób nie da się porządkować literatury, nie tylko poezji. Coraz mniej liczą się czyste modele, schematy, gatunki, genotypy, a coraz bardziej konkretne, jednorazowe realizacje artystyczne, jednostkowe fenotypy. Kiedyś się wydawało, że schemat szlacheckiej gawędy wyczerpał swoje możliwości. Aż pojawił się Witold Gombrowicza *Trans-Atlantyk*. Co do Wirpszy i Karpowicza, to ci dwaj brawurowi eksperymentatorzy tworzyli własne systemy, a nie wchodzili w jakikolwiek styl gotowy, ani nizinny, ani wysokogórki. Moim zdaniem osaczająca ich dorobki „krytyczna restrykcja” wynikała – lub wynika nadal – ze skomplikowania estetyki ich dzieł, z trudności w uchwyceniu rytmów myślowych, obrazowych zawirowań, spiętrzenia semantyki etc. Kryteria stylowe dorabiane są sztucznie do tej sytuacji: łatwiej obciążyć odpowiedzialnością styl, niż przyznać się do lekturowej porażki. Wie Pan, w latach mojego dzieciństwa zarzucano niezrozumiałstwo Gałczyńskiemu (jego *Zielonym gęsiom*). A dziś Przyboś i Peiper są dla wielu aż za bardzo „przezroczyści”. Czas jest nierychliwy, ale sprawiedliwy.

K.S. Komentatorzy *Wierszy niwieszystkich* podkreślają dwa elementy organizujące Pański tekst: wyobraźnia i koncentracja nad semantyczną wydolnością słów i zdań. Jak wzajemnie „pracują” te domeny? Co jest dla Pana jako autora przedustawne: słowo czy

obraz? Czy może momentem inauguracyjnym Pana wierszy jest wirpszowa „gra znaczeń”?

E. B. Odpowiem – kontynuując myśl z dwóch poprzednich odpowiedzi: sztuka słowa jest (powinna być) niesprowadzalna do jednej dominanty. Zawsze jest grą wielu różnych energii, grą nierozstrzygniętą. Ma w sobie większy lub mniejszy ładunek fantazji, ma ostry lub mglisty zapis wrażliwości sensualnej, bywa śladem, a niekiedy krzykiem niepokoju etycznych, obywatelskich, ale i kolekcją rozmaitych grzesznych, czasem śmiesznych egotyzmów, jednocześnie – koniecznie – musi mieć w sobie coś z gry, z żonglowania znaczeniami i znakami, tego nie da się ze sztuki słowa wyeliminować, nawet z najbardziej wzniosłej czy tragicznej. W dedykowanym Wisławie Szymborskiej *Pastiszu gratulacyjnym*, zamieszczonym w *Wierszach niewszystkich*, napisałem pół żartem, pół serio: „Zawczasu zadbaj o słowa / skrzydlate jak wnętrze ula”. Myślę, że taki musi być lot poetyckiego słowa: wewnętrzny i wieloskrzydły.

K.S. W końcówce *Manifestu wspomnieniowego* (zamieszczonego w *Wierszach niewszystkich*) pisze Pan: „ To nieprawda, że język przesłonił nam świat.” Skądinąd wiem o Pana chłodnym stosunku do dekonstrukcji. Czy cierpimy na nadmiar „powiedzanego”, względem niedoboru „istniejącego” w poezji współczesnej? Czy taka dychotomia jest jeszcze do utrzymania?

E.B. Mój stosunek do dekonstrukcji nie jest chłodny, przeciwnie, do bólu gorący. Dekonstrukcja jest zaprzeczeniem interpretacji. Interpretacja mówi: w tym szaleństwie jest metoda. Dekonstrukcja odwrotnie: w tej metodzie jest szaleństwo. Ważne, kto co dekonstruuje, i po co. Jeżeli poeta ujawnia chaos ukryty w jakimś porządku, albo „rozbija tworzydła” wcześniejszych poetyk, proszę bardzo, jestem za. Jeżeli to samo robi filozof z koncepcjami poprzedników, zgoda, z tego żyje. Lecz gdy literaturoznawca dekonstruuje własny przedmiot badań, zamiast wyjaśniać ukryte w nim sensy i reguły, rodzi to bełkotliwą retorykę, zbliżoną do stanu mowy, znanego psychologom pod nazwą „sałatka schizofrenika”.

Rzecz w tym jednak, że w najbardziej oszalałymi dekonstrukcjach język nie jest w stanie oderwać tekstu od świata. Kiedy w telewizyjnej rozmowie o *Wierszach niewszystkich* młody krakowski krytyk-miłoszolog oznajmił, że w poezji Balcerzana „nie ma świata”, czułem się tak, jakbym został oskarżony o to, że nie oddycham wodą z Wisły lub nie zamieniam się nocami w wawelskiego smoka. Owszem, sztuka niekiedy dąży do wyzwolenia spod tyranii rzeczywistości społecznych doświadczeń. Chce być czystą poezją, Czystą Formą, czystą zabawą, nic nie mówiącą grą znaczeń, samowolnym spokrewnianiem pojęć, którym w rzeczywistości nic nie odpowiada itd. Ale to są utopie, żaden tekst językowy, także poetycki, nie uniesie się ponad abstrakcje matematyczne, ani mirohłady, ani namopaniki, ani zaum, ani

słowa na wolności, ani neolingwistyczne ciągi drobin mowy, gdyż każdy monolog poetycki – tak czy inaczej, metaforycznie lub metonimicznie, prześmiewczo lub filozoficznie – „zaczepia” się o rzeczywistość pozasłowną, wciąga ją do swego wnętrza, komentuje, imituje, przetwarza.

K.S. Jest Pan wybitnym tłumaczem, teoretykiem przekładu, laureatem tegorocznego Mamuta „Literatury na Świecie”, niedawno ukazała się Pana kolejna książka o translacji i komparatyście *Tłumaczenie jako „wojna światów.”* Jakie są kryteria przekładu idealnego według Edwarda Balcerzana?

E.B. Są to kryteria odwieczne. Im mniej się przy nich majsterkuje, tym lepiej dla sztuki przekładu. Zrobić wszystko, co w człowieczej mocy, żeby w literaturze rodzimej tłumacza, nazywanej przez translatologów „docelową”, odezwał się głos obcojęzycznego twórcy – w najmniejszym stopniu i w najmniej istotnych detalach „przeinaczony”, zakłamany, oceniany. Tłumacz nie powinien być „drugim autorem”, ale tłumaczem właśnie, to bardzo trudne i bardzo szlachetne zadanie.

K.S. Na koniec pytanie o Pana aktywność jako jurora nagrody NIKE. Czy czuje się Pan dobrze w tej roli?

E. B. Dobrze? Powiedzmy: intensywnie, czasem katorzniczo. Chętnie ten wątek rozwinę, ale nie teraz, później, gdy skończy się moja trzyletnia kadencja. Materiału mam sporo. Nie napisałem powieści uniwersyteckiej, lecz kto wie, może przyjdzie mi się zająć gatunkiem powieści jurorskiej?

K.S. Dziękuję Panu za rozmowę.

"Samobójstwo egzystencjalne" - z Stefanem Chwinem rozmawia Krzysztof Siwczyk

Krzysztof Siwczyk: Panie Stefanie, na okazję rozważań o Rafale Wojaczku, zamieszczonych w tomie "Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni", przytacza Pan arcyzabawną anegdotę dotyczącą stoika Zenona, który dokonał z własnej ręki żywota po nieszczęśliwym zwichnięciu palca. Jak rozumiem dezynwolatura Zenona wpisuje się w niemożliwy i jak sądzę nieciekawy, z punktu widzenia Pana zamierzeń eseistycznych, problem etiologiczny.

Stefan Chwin: Nie wiem, czy anegdota o Zenonie jest arcyzabawna. Mnie śmieszy ona tylko umiarkowanie. Przytaczam ją na dowód, że powodem do samobójstwa może być absolutnie wszystko, o ile tylko zajdą stosowne okoliczności. W przypadku Zenona chodziło o to, że on miał już ponad dziewięćdziesiąt lat, był tak zniechęcony udrękami sędziwej starości, że zwichnięcie palca uznał za kroplę goryczy przelewającą puchar, więc skorzystał tylko z pretekstu, by się z tego świata wynieść. W życiu każdego człowieka zdarzają się chwile, kiedy człowiek nie może już wytrzymać i wystarczy drobiazg... To nie była żadna groteskowa, bezsensowna akcja sklerotycznego starca. On myślał zgodnie z założeniami szkoły filozoficznej stoików, do której należał: jeśli w naszym życiu jest więcej udręk niż przyjemności czy choćby tylko chwil, w których nie odczuwamy cierpienia, rozum nakazuje, żeby się wyzwolić z tak odczuwanej egzystencji. Myślę, że jego przypadek zrozumie tylko ten, kto potrafi wyobrazić sobie, jak naprawdę okropną rzeczą jest starość. Większość młodych ludzi nie potrafi sobie tego wyobrazić nawet w przybliżeniu, dlatego widzi w Zenonie śmiesznego staruszka, który z jakiegoś głupiego powodu odbiera sobie bezcenne życie.

Dodam, że miałem niedawno rozmowę z dziewięćdziesięcioletnią kobietą, która postanowiła, że będzie konsekwentnie odmawiać przyjęcia jakiegokolwiek pomocy lekarskiej, bo ma dość męczącej starości i chce już po prostu umrzeć, a pomoc lekarzy będzie tylko niepotrzebnie przedłużać sztucznie ten nieprzyjemny stan. Czy odmowa pomocy lekarskiej może być uznana za formę samobójstwa to oczywiście sprawa dyskusyjna, ale są tacy, którzy uważają, że jeśli człowiek znajduje się w wieku, w którym odmowa taka może pociągnąć za sobą utratę życia, to w istocie popełnia „bierne” samobójstwo.

Spotkałem zresztą ludzi, którzy uważają, że samobójstwo tak właśnie rozumiane popełnił Jan Paweł II, kiedy kategorycznie odmówił podłączenia do aparatury, czego stanowczo żądali opiekujący się nim lekarze. Nie chcę teraz wchodzić tutaj w spór, czy Jan Paweł II rzeczywiście popełnił samobójstwo czy nie, mówię tylko, że słyszałem takie opinie. Dziewięćdziesięcioletnia osoba, z którą rozmawiałem, tłumaczyła swoje stanowisko następująco: „Biorę już codziennie dwanaście leków i jeśli lekarze mi zapiszą coś więcej, odmówię ich przyjmowania, bo fatalnie mnie to wszystko już męczy. Cały czas czuję się podtruta, boli mnie głowa i mam już tego dosyć”. Czy jeśli człowiek otwiera śmierci wolny do siebie dostęp, można to uznać za jakąś formę samobójstwa, czy też nie, to już zostawiam Panu do rozmyślań.

W żadnym miejscu mojej książki nie napisałem, że nie interesuje mnie problem etiologiczny, to znaczy problem biologiczno-medycznych przyczyn samobójstwa. Problem ten mnie bardzo interesuje, tylko nie mam zaufania do tego rodzaju dywagacji. Są psychiatrzy ze szkoły biologicznej, którzy twierdzą, że szkoda czasu na szukanie jakichś skomplikowanych interpretacji myślenia, odczuwania i zachowania samobójców, bo przyczyny samobójstwa są trywialnie proste: brak serotoniny w organizmie, wadliwe geny, narkotyki, alkohol albo choroby psychiczne. Do tego socjolog dorzucą, że samobójstwo jest skutkiem życia w rodzinie patologicznej czy skutkiem kryzysu gospodarczego. Wcale nie mam zamiaru zaprzeczać takim wyjaśnieniom, bo mogą być one rzeczywiście prawdziwe, ale wyjaśnienie, że Wojacek zabił się z powodu braku serotoniny w organizmie – przyznam - nie wydaje mi się zbyt owocne z punktu widzenia historyka literatury, który staje przed pytaniem, jak śmierć była obecna w tekstach, które Wojacek pisał, czy swoją pracą nad słowem otwierał sobie do niej dostęp, czy też przeciwnie: pisał po to, by się od niej odgrodzić.

K.S.W swojej książce nie pyta Pan i nie próbuje udzielić odpowiedzi, dlaczego artysta popelnia samobójstwo. Skupia Pan całą uwagę na ornamentyce języka, strategii pisarskiej i pracy intelektu, który przygotowuje pole dla samobójstwa. Co takiego szczególnego dla eseisty jest do odkrycia w tym "przedpolu" samobójstwa?

S. Ch. Ja się nie skupiam na żadnej „ornamentyce języka”. Mnie interesuje poważne pytanie, jak człowiek w języku przygotowuje swoją śmierć, a to z żadną „ornamentyką” nie ma nic wspólnego. Ja się nie zajmuję sprawą serotoniny w etologii medycznej samobójstwa, bo to jest sprawa dla biochemików, a ja biochemikiem nie jestem. Zajmuję samobójstwem jako badacz literatury i historyk sztuki, to znaczy skupiam swoją uwagę na tym, jak psychologiczne „przedpole” samobójstwa zagospodarowuje wyobraźnia artysty, bo tu widzę szereg rzeczy niezbadanych dotąd, a wartych zbadania.

Oczywiście wszyscy chcą, żeby ktoś napisał książkę, w której wyraźnie, otwarcie, po męsku - kawa na ławę – powiedziane będzie, dlaczego zabił się Witkacy, Borowski czy Stachura. Ja jednak na takie książki nie czekam, bo one wydają mi się podejrzane. Dlaczego zabił się Wojacek czy Krzysztoń, nie dowiemy się nigdy i nie ma co się oszukiwać, że da się znaleźć odpowiedź na to pytanie. Możemy co najwyżej zrekonstruować to, jak artysta zbliża się do śmierci, jak ją przygotowuje, jak się otwiera na jej przyjęcie. Wszystko to można zrobić tylko na podstawie analizy tekstów i świadectw, które artyści zostawili po sobie. Ale to będą wyłącznie hipotezy, nic więcej. Oczywiście warto je formułować, trzeba to jednak czynić zawsze z zastrzeżeniami, że mamy do czynienia z hipotezą.

Kiedy się ktoś zabije, wszyscy od razu chcą wiedzieć, dlaczego on to zrobił. I domagają się odpowiedzi prostej, dobitnej i jednoznacznej. A żadnej prostej, dobitnej i jednoznacznej odpowiedzi na to pytanie nie ma i nie będzie nigdy, możemy tylko rozpoznawać „przedpole”, nic więcej, o ile chcemy zachować choćby minimum intelektualnej uczciwości.

W mojej książce zajmuję się tym, jak wyobraźnia artysty przygotowuje śmierć, ale w równym, a może nawet większym stopniu interesuję się tym, jak bohater literacki zbliża się

do śmierci, jak pisarze jego zbliżanie się do śmierci w swoich dziełach opisują. To może oczywiście odsyłać do nich samych, bo pisarze często wpisują własne odczucia w psychikę kreowanych przez siebie postaci. W końcu nie przypadkiem dużą część mojej książki zajmuje sformułowanie odpowiedzi na pytanie, dlaczego zabił się Kiryłłow z *Biesów* Dostojewskiego albo jak otwierali się na możliwość samobójstwa Gombrowicz czy Witkacy.

Zaznaczę jednak, że w moich rozważaniach interesuje mnie przede wszystkim „samobójstwo egzystencjalne”. To znaczy pewien szczególny typ samobójstw, które mają bardzo złożoną – a przez to ciekawą dla historyka kultury – motywację filozoficzną czy religijną, bardzo daleko odbiegającą do motywacji samobójstw, z którymi mamy zwykle do czynienia. Samobójca egzystencjalny to taki samobójca, który odrzuca życie nie dlatego, że coś mu się złego przydarzyło, tylko dlatego, że nie zgadza się na samą podstawową strukturę ludzkiego istnienia na Ziemi, określającą byt wszystkich ludzi, bo uznaje ją za nie do przyjęcia.

K.S.: Notując parę uwag za marginesie Pana doskonałego "czytania śmierci" Wojaczka, pozwoliłem sobie na taką uwagę: "Dla Chwina Wojacek jest wyjątkowo wdzięcznym przykładem możliwie zaawansowanej pracy, polegającej na teatralizacji własnej śmierci, dla której continuum stworzy dopiero czytelnik jego wierszy - świadectw semantyzacji, "próby nowego świata", w którym żyje ten, któremu udało się wyswobodzić się z okowów ciała i więzów, jakie pętały go z rzeczywistością, na jaką nie mógł przystać." Czy mógłby Pan teraz dopowiedzieć, jaką naturę ma ten specyficzny związek dzieła samobójcy z jego późniejszym czytelnikiem? Czy mamy tutaj do czynienia z jakimś wyjątkowym paktem, jakąś specyficzną formą lektury? A jeżeli istotnie tak się dzieje, czy aktualizujemy tym samym etyczność, jako strategię "czytania" śmierci, którą ktoś zadał sobie w akcie niepodległej decyzji, wyznaczając tym samym pole transgresji, chociażby kodeksu chrześcijańskiego?

S.Ch.: To jest bardzo trudne pytanie, jaki charakter ma związek dzieła samobójcy z jego późniejszym czytelnikiem. Istnieje tu nieskończenie wiele możliwości. Samobójca może pisać powieść po to, by filozoficznie uwiarygodnić przed czytelnikami powody swojej śmierci. Zostawia wtedy rozbudowaną argumentację, którą można odczytać z jego dzieła. Tak być może było w przypadku Witkacego. Ale ważne jest też o jakiego odbiorcę chodzi: anonimowego, czy kogoś z najbliższych. Ciekawe byłoby zanalizować, jak wyglądają „myśli samobójcze” Witkacego w jego powieściach a jak w listach do żony, czasem brutalnie ekshibicjonistycznych. Ktoś może pisać po to, by ustrzec kogoś przed samobójstwem, ale ktoś inny -przeciwnie: może właśnie pisać tak wiersze, poematy czy powieści, by czytelnika we własne samobójstwo wciągnąć. Píše się wtedy powieść po to, by wskazać czytelnikowi drogę. Pisarze bywają dobrymi ludźmi, ale nierzadko kierują się w pisaniu wrogimi wobec ludzi intencjami. Na przykład chcą zarazić czytelnika własnymi zmartwieniami czy własnym światopoglądem. Pisanie jest wtedy formą obrony przed samotnością. Jeśli będziecie podobni do mnie, to znaczy, jeśli będziecie cierpieć tak jak ja, nie będę sam.

Relacja między Stachurą-samobójcą a jego późniejszymi czytelnikami nie jest łatwa do zbadania. Pozornie w jego książkach kipi entuzjastyczne doznanie intensywności życia, ale w takich doznaniach jak przeżycie „całej jaskrawości” pojawiał się niejednokrotnie rys samobójczy. Cała zresztą filozofia podmiotu u Stachury, a raczej filozofia wyzwolenia się człowieka z przekleństwa własnego „ja”, zawierała w sobie treści podprowadzające czytelnika w stronę śmierci. Całą twórczość Stachury można czytać dwójako: jako formę literackiej obrony przed skłonnością ku śmierci, a także jako ukrytą zachętę do podróży na tamtą stronę.

Z Wojaczkiem sprawa była chyba bardziej jednoznaczna. Miał on w pewnym stopniu wrażliwość gnostyczną i warto prześledzić, jak jego wyobraźnia przygotowuje w wierszach śmierć poprzez skomplikowane procedury uwalniania się podmiotowego „ja” od ziemsko-cielesnych zależności. Problem z ciałem to była poważna sprawa, która w jego wierszach dawała o sobie znać wielokrotnie. Czasem była to nawet nienawiść do własnej konstrukcji cielesnej. Odrzucanie jej, znieważanie, które „pomagało” oddzielić się od czarnej strefy. Zresztą on chyba nigdy nie wierzył, że z tych zależności człowiek może się za życia wyzwolić. Uważam, że jeśli chodzi o ukrytą motywację jego samobójstwa - o ile można o niej wnioskować na podstawie wierszy i autobiograficznego *Sanatorium* - to właśnie należałoby rozpoznawać tu „przedpole” śmierci w kategoriach szczególnego doświadczenia religijnego własnej cielesności, czasem jawnie zderzającego się w pryncypiami chrześcijaństwa, a czasem trzymającego się tych pryncypiów, kiedy na przykład Wojacek rysował bardzo kontrowersyjne obrazy siebie samego jako „ukrzyżowanego”, albo akt seksualny – widziany z punktu widzenia kobiecego podmiotu – przedstawiał jako rodzaj „ukrzyżowania”.

Wojacek miał silną świadomość, że jego doznawanie ciała było dla wielu ludzi kompletnie obce. Że on jest z tym doznaniem zupełnie sam. Miał poczucie, że ludzie – a więc i jego czytelnicy – nie chcą widzieć, jak przedstawia się rzeczywisty psychofizyczny status człowieka. Stąd chyba brała się agresywność tej poezji, czasami raniąca, obraźliwa czy nawet poniżająca. On bardzo potrzebował czytelników, ale też bardzo ich nienawidził. To jest bardzo ciekawy splot rzutujący na jego poetykę. To nie była poezja „dobrego człowieka”, chociaż czasem słyszę, jak studentki przekonują siebie, że on bardzo cierpiał, dlatego był tak obraźliwie agresywny, ale w środku to miał dobre, czyste serce, bo kochał bardzo matkę. Obawiam się, że taki jego obraz to są pobożne życzenia. On chciał prawdziwie ranić ludzi, może także z zemsty za to, że mają wiecznie zamknięte oczy.

Ale już temat na osobną rozmowę.

K.S. Serdecznie dziękuję za rozmowę.

Trociny na podpałkę - Z Krzysztofem Vargą rozmawia Krzysztof Siwczyk

Krzysztof Siwczyk: Krzyśku, "Trociny" ukazują się w określonym momencie polskiego rynku prozy. Rynek ten od dłuższego czasu, z mojego punktu widzenia, wydaje się nieco przewidywalny. Sezonowo wkraczają dwie, trzy pozycje noszące znamiona literatury wysokoartystycznej, reszta produkcji natomiast zostaje zutylizowana w mniej lub bardziej nośnych medialnie opakowaniach. Dwie tegoroczne rzeczy wydają mi się mocne. "Grochów" Stasiuka i właśnie "Trociny". O ile Stasiuk pracuje w, że tak powiem, eschatologii prowincji i światów wygasłych, prywatnej nostalgii i nekrozie wszystkiego, co jeszcze żywe, o tyle bohater "Trocin" podejmuje się żmudnej pracy krytyka: kultury masowej, polskiej rzeczywistości buraczano-korporacyjnej, wreszcie siebie - osoby wydrążonej z jakiegokolwiek substancji duchowej, którą obiecuje konkretny model tożsamościowy. Ten monolog komiwojażera pobrzmiwa czasami nutami bohaterów próz Thomasa Bernharda. Tak miało być, czy tak wyszło? Czujesz jakieś powinowactwo z autorem "Dawnych mistrzów"?

Krzysztof Varga: Zacznijmy od Bernharda. To dla mnie piekielnie ważny pisarz, z czasem wręcz staje się coraz ważniejszy, nie dlatego nawet że zmienia się moja jego recepcja, ale dlatego iż w czasach wzmagającego się terroru kultury masowej, dyktatu doraźności, pustki ideowej – bo przecież nie mamy żadnej wielkiej idei, za oknem ni ch... idei, jak pisało w wierszu trzech Marcinów – głos Bernharda, nawet tak pełen złości, nienawiści, zgorzknienia, brzmi jak kryształ. Kiedy myślę „Bernhard” od razu przychodzi mi na myśl „Wymazywanie”, to jedna z fundamentalnych powieści XX wieku, ciągle zbyt mało doceniona, szczególnie wśród szerszej masy czytelników, bo przecież to pisarz szczególnie ważny dla wielu innych pisarzy, przypominam sobie teraz zachwyty Kuczoka nad nim. Oczywiście, że trudny, wymagający, ale szczególnie dziś potrzeba nam pisarzy trudnych, męczących, idących w przeciwnym kierunku niż cała ta masowa konfekcja literacka, obliczona na szybki zysk i krótką choć intensywną sławę.

Parę osób już mi wytknęło tego Bernharda, że za mocno się przebija w mojej książce, że „Trociny” są pisane pod jego wpływem. Naturalnie nie chciałem robić polskiej wersji austriackiego pisarza, w żaden sposób naśladować, ale przyznaję, że wektor refleksji Bernharda i mój jest często zbieżny. W uwagach na temat „Trocin” pojawiało się też nazwisko Houellebecq’a, to dla mnie też bardzo ważny pisarz, który rozbija to puste samozadowolenie współczesnej kultury, pisarz rozpaczliwie smutny, a przecież nasza współczesność stara się wymazać smutek, bardzo boi się smutku i w ogóle jakiegokolwiek refleksji eschatologicznej, boi się że zobaczy pustkę swojego życia.

Jeśli ktoś w kontekście „Trocin” przywołuje te dwa nazwiska to ja mogę się tylko cieszyć, choć mam nadzieję, że w tej książce jest też Varga, a nie tylko Austriak z Francuzem.

Andrzej Stasiuk, tak jak powiedziałaś, „pracuje w eschatologii prowincji i światów wygasłych”, ja zaś peregrynuję po świecie centrum, to wynika po prostu z naszych lokalizacji, ja jestem miejskim szczurem pełzającym po stolicy tego kraju, Andrzej ma swój

świat odmienny, świat prowincji polskiej i południa Europy, inny choć niezwykły. Kiedy jestem w Wołowcu przez parę dni, też mi się zmienia perspektywa, zaczynam widzieć świat w pewnym sensie oczami Andrzeja. Mam nadzieję, że „Trociny” mogą choć w niewielkim stopniu stać się odtrutką na te jałowe produkcje literackie, urastające do wielkich wydarzeń, nadmuchane, choć puste w środku jak prażona kukurydza, przecież większość tego co możesz znaleźć na półkach w księgarniach to literacki popcorn. Kiedy imperatywem staje się łatwość i przyjemność lektury oraz jakieś wydumane i nieprawdziwe oraz pretensjonalne mądrości o świecie to trzeba walczyć.

K.S.: Mówisz o potrzebie literatury trudnej (jak rozumiem również formalnie trudnej), o oczekiwaniu na książki, które stanowiąc będą jakieś panaceum na bezrefleksyjną, wszystkożerną popkulturową surówkę literacką. "Trociny" to w przeważającej części monolog, ciężki "zlew" świadomości autora, który tapla się w różnych surówkach: korporacyjnych, pociągowych, wielkomiejskich, genealogicznych. Jednocześnie finał książki przynosi coś w rodzaju formalnego "przewietrzenia" - sięgasz po niemal kryminalny suspens. Twój bohater jednak w żadnej "konwencji" nie czuje się u siebie, nie staje się bardziej sensowy, celowy, wytłumaczalny. Jego furiatyczny defetyzm w żaden sposób nie zostaje oswojony przez literacki kierat, przez konwencję literacko-estetyczną. Darek Nowacki, w tekście o "Trocinach", pisze o przesadzie, czystej, fikcyjnej kreacji. Ja nie widzę w "Trocinach" przesady i fikcji, tylko diagnozę zupełnie realną. A Ty?

KV: Nie deklaruję tutaj dogmatu, że literatura z zasady ma być formalnie trudna i że wszystko, co trudne i deklaratorywnie „wysokoartystyczne” musi w konsekwencji być mozolne w lekturze, natomiast dziś w literaturze mamy kryzys polegający na zupełnym braku debaty wokół niej. Literatura dała się sprowadzić do recenzji w pismach i gwiazdek, oceniających jej atrakcyjność, natomiast nikt o niej nie rozmawia, nie spiera się. Pamiętam lata 90, ich połowę, kiedy wokół pokolenia „bruLionu” toczyła się zasadnicza dyskusja, dziś nic takiego nie ma. Popatrz na teatr – polski teatr wywalczył sobie pole debaty, każdy głośniejszy spektakl ciągnie za sobą jakiś spór, tymczasem pisarze piszą książki, czekają czy ktoś je kupi, napisze recenzje i na tym się kończy, gdy tymczasem na spektakle głośnych reżyserów nie sposób się dostać. Zazdroszczę, przyznaję, teatrowi tego piaru. Byłem wczoraj na spektaklu Strzępki i Demirskiego, najbardziej gorących obecnie gwiazd teatru, o których wciąż się wszędzie mówi. „W imię Jakuba S.” jest sztuką szkolną, amatorską, niechlujną i chaotyczną, tymczasem o ich teatrze prowadzi się ciągłą debatę, zachwyca lub zwalcza, ale coś się dzieje. Tego w przypadku literatury nie ma.

Życie mojego bohatera jest ucieczkowe, on ma jedną tylko enklawę, która chroni go przed miałością, i jak sam uważa – podłością świata. To muzyka dawna, średniowieczna, renesansowa, barokowa, w niej szuka wzniosłości, a nade wszystko ducha. Świat współczesny według niego wyprany jest z duchowości, za którą on tęskni (choć prócz wszystkiego innego nienawidzi też religii, szczególnie zinstytucjonalizowanej), w sakralnych

pieśniach Hildegardy czy w „Mesjaszu” Haendla znajduje moc duchowości, której, przynajmniej, nam także dziś brakuje. Podobnie jak wielkich idei.

Nie chcę tu mówić, czy diagnoza w „Trocinach” jest realna czy nie, oddzielmy mnie jako autora i moją kreację – bohatera, za którego nie do końca ponoszę odpowiedzialność. Przy pisaniu towarzyszyła mi myśl, by rzecz doprowadzić do przesady, do pewnej kumulacji emocji, zagęszczać, a nie rozgadniać, robić instant ze wszystkich emocji, które towarzyszą naszemu bohaterowi, ale także nam bardzo często. To bohater, którym nie chcielibyśmy być, którego nie możemy przecież w pełni polubić, ale w którego przepełnionych złością refleksjach często się odnajdujemy.

Mój bohater to jest ktoś emocjonalnie wysadzony z siodła, który nie może zupełnie się odnaleźć we współczesności, jest z tego powodu nieszczęśliwym frustratem. Mam nadzieję, że ja raczej kimś takim nie jestem. Choć oczywiście ta współczesność wyzbyta większych refleksji a skupiona wyłącznie na rzeczach doraźnych i nie niosących ze sobą żadnych znaczeń jest czymś, co mnie doprowadza często do bezsilnego szału.

K.S. Być może nieco ostentacyjnie chciałem w lekturze "Trocin" utożsamić sobie bohatera z autorem (śmiech). Poniekąd tym, co mówisz udzielasz mi takiego mandatu. Raz, że uniwersalny wymiar "Trocin" jest oczywisty, dwa, bo przecież tęsknię za poważną rozmową o literaturze, nawet jeżeli model tej rozmowy miałby być podobny jak w przypadku "bruLionu". Wtedy poeci, ale nie tylko, byli dla mnie jakimiś znakami - wyrazistymi, ucieleśnionymi bohaterami własnych wierszy. Rzecz jasna zdaję sobie sprawę z ograniczoności tego rodzaju lektury tekstu literackiego, ale sentyment mi pozostał. Zauważyłem również, że sporo w rzeczywistości, również rzeczywistości funkcjonowania literatury w obiegu społecznym, od lat 90-tych się zmieniało. No, ale chyba stężenie obskurantyzmu, wulgarności, banału dziś aż prosi się o dyskusję o ideach, przewartościowaniu, przetrwaniu tego wszystkiego - właśnie przez literaturę. Nie wiem, czy załączkiem takiej rozmowy powinny być miazmaty, które na łamach "Przekroju" ogłosił Przemysław Witkowski. Nie jestem również przekonany do warunków brzegowych dyskusji, która, na przykład, oscylować może wokół takich kategorii jak "zaangażowanie" lub "niezaangażowanie". Czy potrafisz sobie wyobrazić przekonywujący żargon, którym moglibyśmy posługiwać się w poważnej dyskusji o literaturze anno domini 2012?

KV: Problem polega na tym, że nie ma dyskusji o literaturze, a jeśli jest to wyłącznie w kontekście politycznym, spolityzowana nawet nie rozmowa, ale deklaracja polityczna. Mamy więc stanowisko literackie prawicowe, gdzie Bronisław Wildstein będzie przez Tomasza Burka uważany nieomal za geniusza i masz stanowisko lewicowe spod znaku Krytyki Politycznej, gdzie miarą wartości literackiej książki będzie jej podporządkowanie się słusznej idei lewicowej, a więc w obu przypadkach mamy do czynienia z literaturą, od której wymaga się by była nośnikiem nawet nie idei, ale publicystycznego komunikatu. Tekst Witkowskiego w „Przekroju” był tak fantastycznie głupi, ponieważ nie odnosił się właściwie do poezji, ale do stanowiska ideowego, gdzie według autora Świetlicki to syty burżuj (można umrzeć ze śmiechu jak się czyta taką diagnozę) a np. Szczepan Kopyt czy Pułka są słusznie zagniewani

lewicowo. O poezji ten tekst nic nie mówił, nie dawał żadnych przykładów konkretnych, a jedynie był projekcją idei politycznej. Podobnie masz z teatrem – przedstawienia Strzępki i Demirskiego, jak czytam recenzje, są odczytywane nade wszystko jako deklaracją światopoglądową, kwestie artystyczne są tam drugo, albo i trzecioplanowe. Z kolejnej strony „Tygodnik Solidarność” ogłosił ankietę na najważniejszą książkę ostatnich dziesięciu lat. I co? Pojawiają się tam głównie trzy nazwiska: Wildstein, Ziemkiewicz i Łysiak. Mamy do czynienia z dwoma nieprzystającymi do siebie światami, a ofiarą tej ideologicznej wojny staje się literatura i jej autorzy, którzy głośno nie manifestują swoich poglądów, albo mają staroświecki zwyczaj oddzielania sztuki od polityki.

Jeśli chcemy normalnie porozmawiać o literaturze to musimy wyzwolić się z mówienia o niej w kontekstach politycznych, czy jeszcze gorzej – bieżącej walki politycznej, w której literatura ma być narzędziem tejże walki. Ostatnia powieść Ziemkiewicza „Zgred” jest na przykład jego publicystyką polityczną dokładnie tą, którą uprawia w „Rzepie” i „Uważam Rze”, tylko w kostiumie prozy. Obawiam się, że czytelnicy też zaczęli już w dużej części utożsamiać literaturę z polityką z jednej strony, i z jakimiś przepisami na życie i szczęście z drugiej. Czytelnik masowy chce od literatury „prawdy”, to jest katastrofa, literatura to kreacja, to królestwo wyobraźni, a nie doraźna agitka czy przepis na szczęśliwe życie.

K.S. No i chyba tu mamy clou tego zamieszania, które zamieszanem w sumie nie jest, bo rozgrywa się w łatwo identyfikowalnej, dwubiegunowej przestrzeni odbioru, ściśle ukierunkowanego przez polityczne sympatie, które estetyki literackiej, a już tym bardziej niepodległej, autorskiej wyobraźni nie potrafią rozpoznać jako wartości samej w sobie. Rodzi się więc pytanie o faktyczne dokonania prozy polskiej w ostatnich, powiedzmy, dwóch dekadach. Masz jakieś wyraźne wskazania, książki, które wyrastają ponad doraźny stan rynku idei, kleconych naprędce dla potrzeb prasy mniej lub bardziej kolorowej? Są jakieś rzeczy, z polskiej prozy tego okresu, które Cię ukształtowały? Czy może jednak, jak bohater "Trocin", czytasz "Bachów" literatury, z Bernhardem na czele? Jest to też pytanie o Twoją "dwubiegunowość" polsko-węgierską. Odnoszę wrażenie, że ten "trocinowy" bohater nosi w sobie tragizm, który znamy i z literatury węgierskiej i z filmów, chociażby Tarra, którego "Potępienie" jakoś mi się wyświeślało podczas lektury Twojej książki.

KV: Tak naprawdę najciekawsze jest nie to, jak ja widzę polską literaturę ostatnich dwudziestu lat, ale jak to dwudziestolecie będzie widziane i czytane za kolejne dwadzieścia, a jeszcze lepiej - pięćdziesiąt lat. Gdybym miał możliwość podróży w czasie, to chciałbym na chwilę przenieść się do roku powiedzmy 2050, a może nawet 2100 i zobaczyć jak będzie się pisało o naszej epoce, która póki co robi na mnie wrażenie jakiejś epoki przejściowej, z której nie wiadomo co się w rezultacie wyłoni i co się z niej ostanie. Odrzućmy na razie defetystyczne myślenie, że za 50 lat w ogóle nie będzie tematu literatury, bo ona umrze i nie będzie nikogo obchodziła, albo będzie jakąś archaiczną niszą pisaną i hołubioną przez grupkę nieprzystosowanych do rzeczywistości nieudaczników. No i zupełnie nie wiem nawet jak ta epoka będzie nazwana, bo myślę, że jednak nie „ponowoczesnością”. Jak zostanie sklasyfikowana? Jako były uczeń i student byłem przyzwyczajony do następstwa po sobie epok literackich, z których każda następna była reakcją na poprzednią, naprzemiennie:

racjonalna i irracjonalna, wiadomo: średniowiecze, barok, romantyzm – irracjonalne, renesans, oświecenie, pozytywizm – racjonalne. A nasza? Jaka jest naprawdę? Nie mam pojęcia.

Co do moich lektur, coraz bardziej skłaniam się do czytania głównie „Bachów literatury” jak ich celnie nazwałeś, a codzienność zmusza mnie często do czytania rzeczy, które były pisane po nic i do niczego, jako czytelnikowi, nie są mi potrzebne, ani pożyteczne. Ale im jestem starszy, tym chętniej zerkam w stronę półek z książkami „dawnych mistrzów”, bo po pierwsze czuję potrzebę powrotu do klasyki i odczytana na nowo dawnych lektur, a po drugie mierzi mnie jednak tracenie czasu na rzeczy, o których zapomnę następnego dnia po przeczytaniu. Moja praca kogoś, kto jednak musi mniej więcej wiedzieć co się dzieje aktualnego w świecie kultury, z jednej strony daje mi dużo felietonowej satysfakcji, z drugiej zabiera mi czas na rzeczy warte lektury i namysłu, więc to, że akurat teraz czytam książkę o uwikłaniu Ciorana i Eliadego w rumuński faszyzm oraz dodatkowo biografię Ciorana daje mi satysfakcję poświęcenia się lekturze, którą zapewne użyję do jakiegoś tekstu, ale nade wszystko jest to jakaś lekturowa deklaracją niekonieczności pogoni za nowościami. Uznałem, że nie muszę czytać wszystkiego na bieżąco, a kiedy przygotowywałem się do programu „Czytanie to awantura” czułem momentami dojmującą stratę czasu na lektury niekonieczne.

Jeśli chodzi o mój wymiar węgierski to dla literatury i szerszej kultury węgierskiej charakterystyczne są dwa stany: melancholia i ironia, raczej mało obecne w naszej kulturze, gdzie melancholię zastępuje sentymentalizm, a ironię koszarowy dowcip. Czuję ogromną sympatię zarówno do melancholii jak i ironii. Co do Beli Tarra to ironii tam jakoś za bardzo nie ma, ale melancholia już tak, dla mnie „Szatańskie tango” to jest w ogóle arcydzieło, jeden z najważniejszych filmów w historii kinematografii. Tarr zresztą właśnie się wycofał ostatecznie z robienia filmów, po swoim ostatnim „Koniuryńskim” powiedział, że już nie będzie kręcił, podoba mi się takie eleganckie zejście ze sceny.

Natomiast nie widzę osobiście chyba pokrewieństwa mojego „trocinowego” bohatera z węgierską kulturą, myślę że on jest raczej arcypolski, do bólu tutejszy, a nie budapeszteński. W węgierskiej literaturze, jak myślę, on byłby narysowany cieńszą kreską, byłby tragiczny, ale czulibyśmy do niego sympatię, współczucie, biłaby od niego jakaś smutna piękność.

K.S. Skoro zgodzimy się na arcypolski rys bohatera "Trocin", to chyba wypadaloby uznać jednak, że takie gombrowiczowskie poczucie "gorszości", "pośledniości", zwłaszcza w wymiarze egzystencjalnym, zupełnie nie predestynuje nas - "trocinowych" postaci w spektaklu terażniejszej, polskiej ponowoczesności - do tych wzniosłych kategorii melancholii i ironii, której chyba trochę zazdrościmy, a przynajmniej ja zazdroszczę, literackim i filmowym Węgrom. W takim razie, na koniec, jeśli uda Ci się obejść bez profetycznych przeczuć (*śmiech*), jak widzisz swoją ewolucję pisarską? Doskonale mam w pamięci Twoją aktywność krytyczną w "Nowym Nurcie" z lat 90 tych, na półce mam Twoje książki, od "Chłopaki nie płaczą" po "Trocin". I kiedy przypominam sobie Twój debiut, i drogę jaką przeszedłeś do "Trocin", widzę właśnie ruch od sentymentalizmu do melancholii.

KV: Cóż, mam nadzieję, że się jednak trochę rozwinąłem od czasów „Chłopaków”, książeczki pisanej na gorąco, doraźnej, będącej dość szczerym i amatorskim zapisem tamtych czasów. Z pewnością dziś jestem autorem o wiele bardziej świadomym – siebie i literatury. Myślę, że „Nagrobek” czy „Trociny” są o epokę lepsze niż „Chłopaki” czy „Bildungsroman”, książki, czy raczej książeczki, na które dziś patrzę jako niekoniecznie w mojej bibliografii. Jednocześnie wciąż towarzyszy mi uczucie niespełnienia, niezadowolenia z siebie i ze swojego pisania, stąd taka moja duża produkcja, a wręcz nadprodukcja literacka. „Chłopaków”, „Bildungsroman”, „45 pomysłów na powieść” i „Karolinę” oddałbym dziś od razu za jedną porządną powieść, której wtedy nie napisałem przez to, że rozmieniałem się na drobniejsze rzeczy. Jako węgierskiemu melancholikowi towarzyszy mi nieustanne poczucie straty, z tym, że w przeciwieństwie do klasycznej definicji melancholii ja niestety wiem dokładnie co straciłem i nie odzyskam, wiem aż za dobrze i mam świadomość, że traciłem z własnego powodu.

Co do „Nowego Nurtu” to mam do niego duży sentyment, także z tego powodu, że czas jego wydawania to był właśnie ten moment pozytywnej gorączki wokół literatury, gdy trwała jakaś dyskusja, spór, gdzie miarą wartości książki nie było przecież tylko jej miejsce na liście bestsellerów, ale sensy które ze sobą niosła. Wtedy zresztą zupełnie inna była, o wiele większa, rola pism literackich, dziś funkcjonują one za zupełnych obrzeżach piśmiennictwa, nie tylko ze względu na to, że ich rolę przejął w dużej mierze Internet, ale dlatego, że czytelnicy chcą raczej tylko wskazówki, co mają sobie kupić idąc do empiku.

W tym roku powinien wyjść także wybór moich felietonów z „Dużego Formatu”, i to na razie chyba tyle jeśli idzie o moją aktywność wydawniczą. Mam sporo planów i pomysłów, tego akurat nigdy mi nie brakowało, mam nadzieję, że uda się jakieś z nich zrealizować, choć teraz staram się trochę bardziej być selektywnym, to znaczy nie pisać od razu i nie wydawać wszystkiego co mi wpadnie do głowy. Zabrałem się za powolne pisanie nowej książki „węgierskiej”, to znaczy coś w rodzaju „Gulaszu 2”, ale trochę innego, mam nadzieję. Bez przerwy jeżdżę na Węgry przecież, w tym roku byłem tam już cztery razy, a do końca roku będę jeszcze przynajmniej trzy, zostaje z tego materiał do wykorzystania. Daję sobie czas do końca 2013 roku na napisanie tej rzeczy, bez pośpiechu, ale za to konsekwentnie. No i mam pomysł na kolejną powieść, ale to jest kwestia ładnych paru lat, jak sądzę, dosyć już z tą niecierpliwością pisarską, jeśli będę ją pisał przez pięć lub sześć lat to też dobrze. Mam w komputerze załączek pewnej doraźnej mikropowieści pt. „Grypa”, ale nie wiem czy ją skończę czy też pewnego dnia wykasuję, to się okaże. Ale na dużą powieść, która rodzi się w mojej głowie, przyjdzie pewnie poczekać lata.

K.S. Dziękuję Ci za rozmowę

Swobodny dryf - z Jerzym Jarniewiczem rozmawia Krzysztof Siwczyk

Krzysztof Siwczyk: Jurku, w posłowie do "Wyboru wiersza", Piotr Śliwiński sygnalizuje pewne przynależności Twojej liryki do określonych, być może nieco zbyt paradygmatycznych, rejonów poetyckiej ekspresji. Z jednej strony byłyby to ekspresje ograniczone przez świadomość postmodernistycznego stanu języka poetyckiego. Z drugiej natomiast strony, Twój wiersz, bez ortodoksji, co podkreśla Śliwiński, rozpoznaje w sobie tęsknoty za obszarami, po których niegdyś hasali bezkarnie moderniści, prowadząc rozmowy z wszelkimi "głębiami", "Bogami", "miłościami". Jak Jarniewicz-detalista, świadek sytuacji poszczególnych w języku, dogaduje się z Jarniewiczem-idealistą, autorem rozmów, czy raczej rozmówek, na przykład z Bogiem? Czy taka rozmowa jest jeszcze możliwa? Jak według Ciebie ustawić język takiej rozmowy: rozmowy z sobą jako "wieloautorem" bardzo różnych wierszy, czasami wykluczających się ekspresji poetyckich?

Jerzy Jarniewicz: Rejony te są, na mój nos, aż tak bardzo paradygmatyczne, że nie wiem, co w rzeczy samej znaczą. Może nie to, że nie wiem „w ogóle”, bo paradygmat to przecież domena ogólności, ale nie wiem w szczególności, czyli w moim szczególnym przypadku. W przypadku moich wierszy. Dziesięć książek poetyckich, licząc z wyborami, które mi się napisały, to szmat czasu – zmieniały się języki, zmieniały lektury, bohaterki naszych czasów też się zmieniały, bohaterowie wraz z nimi, wreszcie ja sam przechodziłem z pewnością niejedną metamorfozę. O moich wierszach z minionego stulecia (jezu, ale to brzmi!) nie da się mówić tym samym repertuarem pojęć krytycznych, jak o wierszach z moich czterech ostatnich tomików. No, to tyle tytułem wstępu historycznego. Teraz czeka mnie cięższa przeprawa, bo Ty mnie nazywasz idealistą, a ja już szukam najporęczniejszych przyrządów, którymi bym Ci to słówko mógł wybić z głowy – bo jaki ze mnie idealista? Za takiego się nie uważam, ba, zawsze mnie idealisci - a nie mówimy o tych, co mają jakieś ważne sprawy na uwadze, co są wobec tych spraw lojalni i żyją je swoim życiem, ale o tych, co z Platonem za pan brat, prawda? - no, więc tacy idealisci zawsze byli mi obcy. Może to obciążenie zawodowe? Jestem anglistą, jeśli sędzić po dyplomie, a Anglicy, jasne, też mieli swoich idealistów, ale bliżej im było empirii i języka. No, to ja tak jak oni. Tutaj raczej widziałbym pęknięcie, nie między tym, co nazywasz sytuacją poszczególną, a idealizmem, ale między detalem a językiem. Mówisz trafnie o sytuacji poszczególnej w języku, zgoda, ale ten mój Bóg, którego przywołujesz, czy mi go wręcz wypominasz, jest przecież taką sytuacją poszczególną w języku. W jednym z wierszy przypisuję mu nawet poszczególne w tym języku miejsce, „między bobem a bojem”, w innym dostaje ode mnie historię, wywodzącą go od nie wiadomo skąd, bo w słownictwie Scytów boga nie ma, a u Persów wprawdzie był, ale do nas nie mógł stamtąd trafić. Wiesz, jeśli w którymś wierszu pojawia się słowo Bóg, nie znaczy to przecież... nie wiem, co nie znaczy. A może wiem, ale powiem o czymś innym. Przecież nie z Bogiem rozmawiam, raczej przyglądam się temu, jak się o Bogu rozmawia i w jakie związki składniowe tenże Bóg wchodzi, jakie frazeologizmy uaktywnia. Jak działa ta cała boska gramatyka. I co ona ludziom załatwia, albo, co ludziom się wydaje, że załatwia. Podobnie z miłością. Słuchałem kiedyś jakiejś polskiej piosenki, w której szansonistka,

śpiewając *mi*, potem *to*, wznosiła się swoim kryształowym głosem na niebosiężne wyżyny, och, no czysta anielskość i muzyka sfer, ale potem nastąpił upadek, jakaś katastrofa nagła, bo z tych wyżyn harmonii piosenkarka musiała zlecieć na łeb na szelest, na świst, na szurnięcie jakiegoś, na tę groteskową zbitkę, którą kończy się polska miłość, czyli „ść”. W życiu bywa różnie, znaczy się z tą miłością bywa różnie, jasne, ale wiesz, kiedy piszę wiersz o miłości, to dla mnie problemem jest właśnie to „ść”.

A z innej strony, skoro już mówisz o hasających po różnych głębiach modernistach – modernizm i postmodernizm są jednak spowinowaczone. Oba konstatują zanik centrum, prawda? Różnica taka, że moderniści z tego powodu popadają w rozpacz, czasem w bardzo śmieszną rozpacz, a postmoderniści, nie, bo brak centrum biorą za intrygującą szansę. Nekrolog spisany przez Nietzschego to przecież tekst założycielski jednego i drugiego nurtu. Więc może to nie całkiem tak, jak sugerujesz? Podoba mi się Twój neologizm, „wieloautor”. Jeśli mogę go bez naruszenia praw autorskich zastosować do siebie i do tego, co piszę, to tak chciałbym być widziany, dziękuję. Tak w ogóle, gdybyś miał więcej takich słów, w których mowa o wielości, to ja chętnie. Bo lubię, jak czegoś jest wiele i to wiele nie da się sprowadzić do jednego, ani do żadnej całości. A jeśli tak, to może jestem jednak *post*? Tak sobie teraz myślę, że może sam koncept rozmowy jest *post*, bo przecież rozmowa zakłada wielość języków, nawet rozmowa ze sobą samym. Jednojęzyczna rozmowa byłaby monologiem. I końcem poezji, no nie?

K.S.Wybacz, że wobec Twojego pisania próbowałem przywołać z gruntu fałszywą binarność *post* i *modern*, zrobiłem to jednak z głębokim przekonaniem, że te fantastyczne wyobrażenia o istnieniu wyraźnej demarkacji, również rozumianej w procesie historyczno-literackim, który nie uwzględnia założycielskiej roli Nietzschego (wyobraźmy sobie na chwilę taki), mogą być jeszcze jakoś użyteczne, zwłaszcza w obecnej sytuacji polskiej poezji. Rzecz jasna nie mam zielonego pojęcia czy istnieje jakaś "sytuacja obecna", ale doszły mnie głosy, że po ostatnich, powiedzmy dwóch dekadach, czas, żeby poezja odsapnęła troszeczkę od swojej paradygmatycznej i programowej "wsobności" i zajęła się może Matką Rzeczywistością, zwłaszcza jej kondycją polityczno-ideową. I sobie pomyślałem, że kapitalną odpowiedzią na ten, w sumie nie aż tak głośno, manifestowany postulat byłyby na przykład Twoje i Piotrka Sommera wiersze dawniejsze. Mówisz, że trudno byłoby czytać, na przykład, "Makijaż" instrumentami krytycznymi, którymi próbowano się dobierać, na przykład, do Twoich debiutanckich "Korytarzy", czy nawet książek już z lat 90-tych. Niemniej może tamte instrumenty wracają, w bardzo doraźnych i przypadkowych pytaniach o "zaangażowanie" poezji na przykład? Myślisz coś o tym, na ten temat? (*śmiech*)

JJ: (*śmiech*) (*pauza*) (*ponownie śmiech*). Czy myślisz, to chyba najintymniejsze pytanie, jakie można człowiekowi zadać. (*grobowa powaga*) Jeśli mówiłem, że moje wiersze zmieniły się w ciągu tych trzydziestu lat, to miałem raczej na względzie zbytnią jednoznaczność tych wczesnych tekstów – choć szczerze mówiąc, nie wiem, czy jednoznaczność można stopniować, więc pewnie powinienem tu po prostu napisać: jednoznaczność. One były czasami takie, hm, *szusne*, albo takie lepiej wiedzące, albo takie interwencyjne, albo takie przezroczyście, albo zbudowane na oczywistych wzorcach. Często wyczerpywały się po

pierwszej lekturze, gdy obrazy przekładały się na uchwytny, dyskursywny sens, a wiersz zdradzał swoją retoryczną strukturę. Natomiast to, o co pytasz, czyli o ten punkt starcia się wiersza z doświadczaniem rzeczywistości, jak najbardziej mnie obchodził i obchodzi nadal. Choć zaznaczę od razu, by nie było nieporozumień: uważam, że to doświadczanie rzeczywistości nie poprzedza wiersza, a jest z nim synchroniczne i przez wiersz możliwe. Nie jest tak, że ono sobie niezależnie od wiersza istnieje, a potem jest do tego wiersza wprowadzone. Zaznaczę też, że nigdy nie byłem wyznawcą wsobności, tym bardziej wsobności paradygmatycznej i programowej. Wydawało mi się, że prześwietlanie języka jest zawsze w pewnej mierze prześwietlaniem naszej – wybaczysz? – egzystencji. Bo język to nasze środowisko naturalne. Chyba przyznasz, a jeśli nie przyznasz, to będzie to moja klęska, że ta Matka Rzeczywistość – ciekawe, że u Ciebie stała się figurą – więc ta „Matka Rzeczywistość” jest u mnie w każdym tomiku, by nie powiedzieć: w każdym wierszu. Rzeczywistość taka, jaka jest nam dostępna, więc zawsze filtrowana przez język, chowająca się za jego parawanem, czy wręcz przez język kształtowana, dana nam, jak Twoim pytaniu, jako figura retoryczna. Innymi słowy: rzeczywistość jako swojego rodzaju funkcja języka. W moich ostatnich tomikach masz od groma śladów rzeczywistości społeczno-politycznej, nie będę wyliczał, ale w samych „Niepoznakiach” znajdziesz echa takich wydarzeń jak rozpad Jugosławii i prezydentura Jelcyna, egzekucja Rosenbergów i marsz czarnych koszul na Rzym. A w następnych książkach jest tego jeszcze więcej i gdyby kto chciał, mógłby odczytać z nich moje przekonania polityczne, bo przecież jestem zwierzęciem politycznym, o zdecydowanej opcji, a z pewnością mógłby odtworzyć dość wiarogodny obraz moich czasów. W takim „Makijażu” na przykład dyskurs miłosny splata się z językiem giełdy, wziętym wprost z gazet czy też opisującym skutki ostatniego kryzysu. Nie przypomnę sobie wszystkiego, ale wiele z tych wierszy to wiersze, które przy odrobinie dobrej woli, to znaczy bez intencji ich dyskredytacji, można nazwać „zaangażowanymi”, jak choćby „Krótki wiersz o miłości”, z długą, dla mnie dość opresyjną listą banków, czy „FreeTibet,” w którym hasła szczytnych akcji wpisują się w agresywny język reklam, czy „W samo południe” ze sceną ulicznej demonstracji związkowej, której towarzyszy kakofonia symboli, i gdzie nasz niby największy towar eksportowy, o którym Wajda kręci film, przypomina raczej Dodę skaczącą przez płot niż polityka pokroju Havla (Dodę z góry przepraszam). Czy wreszcie „Cztery krótkie wiersze dla Doroty Nieznalskiej” – przecież to nic innego jak zaangażowanie w to, co się Matce Rzeczywistości przydarza. Ale, wiesz, drażni mnie nawoływanie do zaangażowania, nie mniej niż dogmatyczne tezy, jakoby poezja winna trzymać się z dala od polityki, bo polityka brudna jest i nie mamy na nią wpływu. Oba te stanowiska są nie do obrony, to tak jakby ktoś chciał zadekretować, czym wiersz może, a czym nie może się zajmować. Otóż on może zajmować się wszystkim. Ogniskuje się w nim wszystko, co nas dotyczy, także kondycja, jak ją nazywasz, ideowo-polityczna, dotycząca jednych w większym stopniu, drugich w mniejszym. Jedyną ważną kwestią jest tylko wiarogodność wiersza. Zaangażowanie nie czyni wiersza ani ważniejszym, ani tym bardziej lepszym. Stopień zaangażowania, ani jego wektor nijak się mają do wiarogodności wiersza jako wiersza. Pound czy Yeats, poeci poniekąd „zaangażowani”, napisali jedne z najważniejszych do dzisiaj wierszy minionego wieku, mimo że ich ideologia doszczętnie się skompromitowała. Ech, truizmy (*pauza*) (*śmiech*) (*pauza*).

K.S. To resume najwidoczniej nie jest wcale takie oczywiste, chociażby dla autorów tej miary co Jarosław Marek Rymkiewicz, dla którego ewidentnie doświadczenie rzeczywistości poprzedza doświadczenie języka, nawet jeżeli w tym języku przyjmuje postać czystej figury, czy romantycznych figuracji, jak to miało miejsce w słynnym już wierszu do Jarosława Kaczyńskiego. Mówię o Rymkiewiczu, żeby uciąć kwestię polityczności (*śmiech*). Jurek, zupełnie nie mogę się zgodzić z Twoją samooceną wierszy starszych. Ich, jak mówisz, słuszność czy przejrzystość to jednak już była zupełnie inna słuszność i przejrzystość niż to miało miejsce u chociażby nowofalowców. Ale zupełnie zasadnicze wydaje mi się to, co mówisz o środowisku naturalnym języka, i tym wzajemnym filtrze tego, co doświadczane i tego, co komunikowane, czy raczej "jak" komunikowane. "Niepoznaki", "Makijaż" - już same tytuły Twoich książek sygnalizują zasadnicze trudności. Wybacz ten nowofalowy bon mot. Zasadnicze trudności wyboru idiomu, pracy - jak wspominałeś przy okazji kwestii boga, -związków frazeologicznych można pięknie prześledzić czytając wszystkie Twoje książki ciągiem. Wspominałeś, że ciekawi Cię to, czego szukamy, my, czytelnicy w tych "prześwitach" frazeologii, mikrosensach, związkach zgody i niezgody. Powiedz, co nam one mogą jeszcze i zawsze, jak zakładam, pokazać? W czym upewnić, w czym zaskoczyć ewentualnie wyzbyć wszelkiej nadziei? Byłoby to pytanie o to, co nazywasz "prześwietlaniem egzystencji". Czy pisanie, zwłaszcza przy takim stażu jak Twój, jest rodzajem permanentnej walki o idiom? Bo jednak "Wybór wiersza" w wyborze Śliwińskiego pokazuje Cię jako poetę silnego idiomu, ale nie na modłę "silnych", bloomowskich bohaterów liryki światowej.

JJ: Co w tych prześwitach, pytasz? Ano wszystko, co najważniejsze. To, że w zdaniu musi być podmiot, na przykład, albo że sobie język dzieli świat na przedmioty i ich cechy, albo że czasów w angielskim jest w samej stronie czynnej szesnaście, albo że zdanie od dużej litery biegnie nieubłaganie do kropki, albo że „łyżka” jest rodzaju żeńskiego, a „nóż” męskiego, to wszystko są prześwity otwierające się na różne porządki naszego doświadczenia. Prześwity na wielość rzeczywistości i ich względny charakter. Bo w tych związkach zgody i niezgody jest miejsce i na pana Boga, i na miejsce po panu Bogu. I że jak słowa się zderzą, ułożą w jakiejś nietypowej składni, to dreszcz może po plecach przebiec taki sam, jak przykładowo w akcji miłosnym, albo jak wtedy, gdy w oczy zagląda trwoga. Gdzieś w tych składniach i kolokacjach gromadzi się cały repertuar doświadczeń. Język to obszar, na którym dochodzi do spotkania tego, co – pozornie przynajmniej – nasze, z tym, co – na pewno - obce. Tego, co znane i poddane powtórzeniom, z tym, co nowe i jednostkowe. Przy czym są to wszystko matryce nie tyle językowe, ile egzystencjalne. Dlatego wspominałem o prześwietlaniu egzystencji.

Walka o idiom, o którą pytasz, to szukanie takiej formy słownej ekspresji, która z jednej strony oddawałaby inicjatywę językowi, a tym samym prowadziła nas ku jego rozpoznaniu i poddawała nas jego dynamice, a z drugiej strony, pozwalałaby piszącemu zatrzymać na chwilę maszynę języka i nadać tej chwili jednostkowy wymiar. Walka o idiom to także nieustanne jego wykuwanie, bo idiom raz wykuty traci swoją moc pobudzającą. No i przestaje nas bawić. Sam o tym dobrze wiesz, bo z powodzeniem zmieniałeś kilkakrotnie idiom swoich wierszy. I zgodzisz się pewnie, że nie chodzi tu o pogoń za nowością czy efekt zaskoczenia,

czy jakąś literacką odmianę trójpolówki, ale o rację pisania wierszy. Pisanie wierszy jest dochodzeniem do idiomu i porzucaniem go w imię innego. To założenie idealistyczne, bo trudno je osiągnąć, nie zawsze się to udaje, ale stanowi rację bytu pisania, nieprawda? Nie wiem, jak to wygląda z zewnątrz, autorowi trudno oceniać własne utwory, ale w moich wierszach odzywało się kilka chyba dość odmiennych idiomów. Po wierszach parabolicznych i konceptualnych, wierszach konstruowanych i wyrastających z idiomu mówionego, pisałem wiersze w dystychach, z których usuwałem wszystkie zbyteczne słowa, dochodziłem do pewnego minimalizmu, do jakiejś surowej ekonomiczności wypowiedzi, a w „Makijażu”, a może już w „Oranżadzie”, otworzyłem wiersz na puste przebiegi języka, na nadmiar i powtórzenie, na miejsca niejasne i zamącone, nawet na chaos i kakofonię, bo zaciękawiały mnie one jako elementy żywej mowy, które mogą dać wierszom wiarogodność, zenergetyzować je. Może w tych różnych językach moich wierszy jest jakaś kontynuacja, dla mnie jednak ważniejsze są momenty zerwań. Co prowadzi mnie do ostatniej tu konstatacji, gdy pytasz o prześwity w języku. Chodzi o czas. Nigdzie nie ujawnia się piękniej niż w języku. Język jest jedną z postaci czasu. Pisanie i czytanie to, wiadomo, nic innego jak czas w stanie czystym, ale czas tkwi także w strukturach języka i w jego leksyce, które blakną, starzeją się, zmieniają swoje sensy, przywołują, co minione i nieobecne, co już jest gdzie indziej lub pod inną postacią.

K.S. Jak w takim razie jawi Ci się to, "co minione i nieobecne" w "Wyborze wiersza"? Czy wybór i układ tekstów, którego dokonał Piotr Śliwiński, Tobie jako autorowi, przywraca sensy, postaci czasu, które w akcie *in statunescendi* pisania ulegają zawsze jakiemuś rodzajowi korozji?

JJ: W czytaniu dawnych wierszy nie chodzi chyba o to, by przywróciły one minione sensy i postaci czasu, bo to po pierwsze niemożliwe, czas miniony z definicji już nie istnieje. Po drugie, takie czytanie byłoby czytaniem nostalgicznym, zwycięstwem resentymentu, jakimś mocno podejrzanym eskapizmem. Te sensy można przywołać, ale nie ma potrzeby ich przywracać. Mówisz o korozji, której podlegają one w czasie pisania. Korozja to jednak utrata. A mnie się wydaje, że w pisaniu dzieje się coś innego. Powiedziałbym raczej o wyłanianiu się sensów i postaci w trakcie pisania. Pisanie nie tylko uobecnia, ale też nazywając rzeczy, powołuje je do życia. Jeśli mówiłem o czasie wpisany w wiersz, a raczej o wierszu jako funkcji czasu, to miałem na myśli przeszłość istniejącą tu i teraz, a nie zamkniętą w czymś, co definitywnie za nami. To jest jakiś szczególny wymiar chwili obecnej, otwierającej się na przemianę i nieobecność.

Czytając dawne wiersze, które już do mnie nie należą, bo je ktoś wydrukował i puścił w świat, mam pokusę przywłaszczenia ich sobie, przejęcia ich, po to, by w nich zrobić przemeblowanie, poprzesztawiać w nich, co się da. Nie czytam ich jak zamkniętych całości, chciałbym zostawić w nich wszystkie drzwi i okna otwarte, by można było w nie wchodzić i wychodzić z nich bez ograniczeń. By były na okrągło *in statunascendi*, niekończącym się procesem, obszarem zmian, swobodnym dryfem. Dopóki wiersze dryfują, dopóty warto je przedrukowywać i czytać. Kiedy przestają dryfować, kiedy zamykają się w nich okiennice, niech idą na półki w magazynach staroci.

K.S. Dziękuję Ci za rozmowę

Dopiero wyobraźnia wyzwoli rozum, czyniąc go faktycznie rozumnym – z Tadeuszem Sławkiem rozmawia Krzysztof Siwczyk

Krzysztof Siwczyk: Panie Profesorze, sięgając do formuły Owidiusza, chciałbym zapytać czy istotnie w przypadku przekładów tekstów Blake'a, możemy mówić o "końcu, który wieńczy dzieło"? Na ile przekłady zebrane w "Wyspie na Księżycu" ulegały metamorfozom przez długi czas Pana prac egzegetycznych wokół Blake'a? Czy zachodziła tu równoległość namysłu przekładowego i ściśle interpretacyjnego? Przeczuję bowiem, że Blake był dla Pana rodzajem lektury generacyjnej, która przechowała się i powracała, w zmiennej amplitudzie emocjonalnej, na różnych etapach Pana twórczości.

Tadeusz Sławek: Rzeczywiście, Blake był „pokoleniowy”, i to - w moim przypadku – podwójnie. Na studiach polonistycznych w Uniwersytecie Jagiellońskim pisałem przez dwa lata pracę magisterską na temat obecności literatury angielskiej w myśli Stanisława Brzozowskiego. W miarę lektury pism Brzozowskiego okazywało się coraz jaśniej, że kultura anglosaska (bo chodziło również o Emersona i Whitmana) z jej dynamizmem i poczuciem życia jako tragicznego wyzwania rzuconego jednostce, jest siłą zdolną (cytuję zdania z *Pamiętnika*) „spłukać głupotę i miałki wrzask z polskiego życia” i odmienić „zadomowioną małość duszy polskiej”. A w długiej liście pisarzy i filozofów (pamiętajmy o niebywale szerokiej skali lektur Brzozowskiego) William Blake był gwiazdą pierwszej wielkości. Blake nie tylko jako artysta, ale i krytyk nowoczesnego społeczeństwa. Pisał Brzozowski w *Pamiętniku*, że „poezja Blake'a jest jednym z wyjątkowych wypadków w dziejach ducha ludzkiego”, a sam Blake jest nie tylko natchnionym mistykiem, „lecz jasnym i świadomym swych celów umysłem” wykraczającym poza wszelkie kategorie form i gatunków wypowiedzi oraz dyscyplin nauki i sztuki. Stąd nieobecność Blake'a na listach polskich lektur akademickich. Z pewną dozą usprawiedliwionej złośliwości Brzozowski kieruje pod adresem polskich krytyków uwagę, że nie mogą zrozumieć Blake'a, bowiem „musieliby oni na ten czas wątpić o filozofii mankieta, kołnierzyka i na czysto przepisane referatu”. I tutaj do pierwszego powodu zainteresowania Blakiem (niezwykły i zagadkowy artysta-wizjoner i krytyk) dołączył drugi – Blake rebeliant i duchowy rewolucjonista, w którego pozornie prostych, dziecięcych pieśniach „cały świat zarysowuje się jakby istotnie na widnokręgu dziecięcej wiadomości i spowiada się od razu ze swych najpotężniejszych rozdzwiewków” (znów cytuję z *Pamiętnika*). Ale także Blake autor wielkich poematów prorockich (dzisiaj większość mamy już w języku polskim), ostatni mitograf Zachodu usiłujący spojrzeć na życie jako na szansę daną wolnemu, twórczemu indywiduum na to, by każdy mógł odnaleźć właściwą dla siebie drogę spełnienia. Wszak jak pisał w *Zaślubinach Nieba i Piekła*, „tygrysy gniewu są mądrzejsze są od koni dyscypliny” (przeł. Michał Fostowicz). Być może bezwiednie autorzy manifestu przybitego do głównego wejścia do Sorbony w maju 1968 roku cytowali Blake'a ogłaszając: „Oto tworzymy nowy i oryginalny świat. Wyobraźnia przejmuje

władzę”. Bo też w wyobraźni upatrywał Blake źródło nadziei dla świata tworzonych pod dyktando politycznych ideologów i wykorzystywanych przez nich bezlitośnie możliwości kalkulacyjnego rozumu. Bez Blake’a kultura rockowa wyglądałaby zgoła inaczej: wszak jego zapalonym czytelnikiem był Jim Morrison, któremu lektura słynnego zdania - „Gdyby wrota postrzegania oczyszczone zostały, każda rzecz ukazałaby się człowiekowi taką jaką jest, nieskończona” (przeł. Wiesław Juszczak) – podsunęła nazwę zespołu. Na tylnej stronie okładki wydanej w 1969 roku płyty grupy Tyrannosaurus Rex *Unicorn* znakomity gitarzysta Marc Bolan fotografuje się z tomem pism zebranych Blake’a. Allen Ginsberg przywołuje angielskiego mistrza w swych tekstach i śpiewa jego teksty (także podczas wizyty w Katowicach), a i Beatlesi wiele zawdzięczają *Pieśniom*.

K.S: Doskonale pamiętam to zdjęcie Bolana. Pana przekład właśnie ”brzmi”, czyta się Blake’a poniekąd muzycznie, nieustannie moderując w sobie pewne charakterystyczne dla niego refreniczności fraz. A inni tłumacze? Kto jeszcze go tłumaczył?

T.S: W Polsce wielce zasłużył się Blake’owi Czesław Miłosz, łącząc go w *Ziemi Ulro* ze Swedenborgiem i Oscarem Miloszem. Tłumaczyli i komentowali teksty angielskiego mistrza Wiesław Juszczak i Michał Fostowicz, Zygmunt Kubiak i Stanisław Barańczak, Ewa Kozubska i Jan Tomkowski.

K.S: Czy Pana dalsze ”zajścia i zejścia” z jego twórczością motywowane były przyborem i ogromną bibliografią, które narosła wokół tego dzieła?

T.S: Wraz z Blakiem szły inne lektury. Nie tylko te dotyczące się bezpośrednio jego twórczości, by wymienić choćby dwie przełomowe *Fearful Symmetry* Northropa Frye’a z 1947 roku oraz *Blake: A Prophet Against the Empire* Davida Erdmana wydana w roku 1954. Pierwsza, pisana w trakcie II wojny światowej, odczytywała mitologiczne struktury Blake’owskich poematów jako analizę świata w uścisku nihilistycznych ambicji narcystycznego ego, druga – lokowała Blake’a w historii jego własnej epoki jako przenikliwego krytyka autokratycznych zapędów władzy. A później powstawały całe biblioteki książek poświęconych Blake’owi jako myślicielowi proto-Nietzchańskiemu, proto-Freudowskiemu, proto-Marksistowskiemu, proto-Derridańskiemu. A nie zapominajmy o bogatej literaturze na temat jego działalności jako malarza i jednego z największych w historii artystów książki, który pieczołowicie ręcznie czynił karty swych pism w skomplikowanym procesie rytowania, wytrawiania, odbijania i ręcznego kolorowania.

K.S: Czy ta bibliograficzna solenność i poniekąd absolutyzacja wielkości Blake'a profilowała Pana podejście lekturowe? Powaga wydaje się domeną takiej lektury, a konieczność spoglądania co rusz w narosły kontekst interpretacyjny może momentami prowadzić do zawrotu głowy.

T.S.: Ale od początku trudno było obcować na poważnie z Blakiem nie czytając równocześnie tych, których inspirował w myśleniu innym niż to, które zrodziło technoburokratyczną strukturę zachodniego społeczeństwa. Pisma Blake'a zaprowadziły mnie do Normana O. Browna, wybitnego amerykańskiego filozofa, którego *Love's Body* było książką dla mnie formacyjną. Śledziłem myśl Browna do końca jego pracowitego życia, ku swej satysfakcji odkrywając, że w swej ostatniej książce *Apocalypse – and/or - Metamorphosis* z 1991 roku interpretuje polską transformację, ruch „Solidarności” i upadek muru berlińskiego jako przejaw wyzwolenia i zwycięstwa Blake'owskiego człowieka wyobraźni nad ideologiczno-technokratyczną strukturą zbląkanego rozumu. Wielka szkoda, że nie sprostaliśmy wyzwaniom płynącym z tej interpretacji. Poza tym Brown, starannie wykształcony akademik znający doskonale języki klasyczne (jego pierwsza książka dotyczyła interpretacji postaci Hermesa), szybko porzucił styl pisania, który Brzozowski nazwał mankietowo-kołnierzykowym stylem na czysto przepisane referatu. A zatem miał Blake swój udział także w odnowie dyskursu akademickiego. Oprócz Browna był jeszcze „Blake'owski” Herbert Marcuse i Allan Watts zaznajamiający z religijnością Wschodu, krytyk tradycyjnej szkoły Paul Goodman, i wreszcie C. Wright Mills, którego *Wyobraźnia socjologiczna* znakomicie komponowała się z pieśniami Blake'a, w których poeta dokonywał w ledwie kilku zdaniach miażdżącej krytyki autorytarnego społeczeństwa wysoce uprzemysłowionego kapitalizmu. Wystarczy przeczytać pieśni poświęcone kominiarzom, pierwszym ofiarom bezlitosnego i odczłowieczającego porządku, jaki nadaliśmy światu, tej Ziemi Ulro, której bogiem był Urizen, demoniczny władca zbląkanego racjonalności rosnącej produkcji i zysku.

K.S.: Z perspektywy czasów dzisiejszych, w chwili obecnej, tu i teraz na naszej Ziemi Ulro, w stechnokratyzowanej „przestrzeni pełnych rozstrzygnięć” - tak przynajmniej mami nas kultura zwielokrotnionych obrazów - winniśmy chyba wyparować jakieś rewindykacji Blake'a jako paradygmatu krytycznego, tego, który uruchamia, że tak powiem, „oświeceniowe” wątpliwości?

T.S: Otwierał więc Blake debatę, która dzisiaj okazuje się fundamentalna: czym jest Oświecenie i jego obietnica postępu, i jaki rodzaj więzi społecznej kształtuje się między nami? Choć nazwisko Kanta nie pojawia się w pismach poety, to w istocie pytanie królewieckiego filozofa, jak cię nawiedza jego myśl: czy faktycznie wybiliśmy się na pełnoletniość krytycznego i odpowiedzialnego myślenia, jak postulował Kant w słynnym eseju *Co to jest Oświecenie?*, czy też droga przed nami jeszcze daleka, bowiem w istocie

wydobywając się z pułapki nieracjonalności, wpadliśmy w zasadzkę racjonalności autorytarnej ekonomicznie, kulturowo i politycznie. Nie bez przyczyny mówi Blake o tym, że gdziekolwiek się rozejrzy słyszy „skowanej myśli brzęk”. Rozumność człowieka jest zagrożona przez sam rozum, który zawłaszczył sobie prawo do zarządzania człowiekiem, odcinając go od wyobraźni i sztuki, a tym samym skazując na powielanie utrwalonych wzorów podtrzymujących *status quo* społecznej i politycznej rzeczywistości. Dopiero wyobraźnia wyzwoli rozum, czyniąc go faktycznie *rozumnym*, to znaczy służącym nie abstrakcyjnym klasyfikującym formułom, lecz idei dobrze spełnionego życia.

K.S: Czekając więc tego inauguracywnego momentu, potraktujmy Pana przekład jako jutrzeńkę. Jak jest jej struktura? Pytam zwłaszcza o tekst ”Wyspa na Księżycu”.

Nasz tom otwiera *Wyspa na Księżycu*, tekst nieukończony, zapewne z kilkoma brakującymi stronicami, dzieło młodego poety zupełnie odmienne od reszty jego pism. Satyryczne z ducha, a więc nad wyraz „oświeceniowe” w formie, bo przecież Oświecenie uczyniło z satyry swój główny oręż. W Anglii wystarczy przypomnieć choćby Jonathana Swifta, którego obecność czujemy na tych kilkunastu stronach Blake’owskiej rozprawy z towarzystwem modnych salonów i udzielających się tam intelektualistów, których Francuzi zwali *philosophes*. Oto i paradoks Blake’a, poety poza wszelkimi historyczno-literackimi „szufladami”: obrońca rozumu krytykujący świat jego bezdusznej hegemonii, świat fałszujący to, czym jest w istocie człowiek rozumny – harmonią wszystkich danych nam dróg poznania: nauki i sztuki, logiki i poezji, racjonalności i wyobraźni. Jeżeli Blake ma coś wspólnego z romantykami, z którymi pospiesznie łączy się go w klasyfikacyjnym porywie, to to, że stawiając sobie „oświeceniowe”, Kantowskie pytanie, „kim jest człowiek?”, odpowie na nie „romantycznie”: jest nigdy nie dającą się poznać do końca strukturą myśli i namiętności, a dokładniej – myśli namiętnej (nigdy nie „obiektywnej”, lecz zawsze osobistej i zaangażowanej w przemianę świata) i namiętności myślącej (człowiek jest bytem cielesnym z jego, jak mówił Blake, wielki piewca ciała - „Energiami”, stawiającym czoła historycznym okolicznościom).

Serdecznie dziękuję z rozmowę.