

Rozmowa Piotra Śliwińskiego z Andrzejem Sosnowskim
Festiwal „Miasto Poezji”, Lublin 6.06.2013 r.

Andrzej Sosnowski: Dobry wieczór państwu. Ja bym oczywiście najchętniej nawiązywał do spotkania poprzedniego, którego części byłem świadkiem i słuchałem Pawła Próchniaka, Marcina Barana i Marcina Sendeckiego. Najchętniej odwołałbym się od razu do Marcina Sendeckiego i powiedział, że nie jestem przygotowany, tak że nie wiem co miałbym czytać. Przeczytam taki wiersz całkiem niepozorny, ale w tej konwencji nawiązywania do tego, co zostało powiedziane wcześniej. Mianowicie Marcin nawiązywał do Adama Mickiewicza i ja mam taki wiersz, mały, w którym coś z tej **wody** mickiewiczowskiej się pojawia. Wiersz nazywa się „Dalekowidz”.

„Jak olśniewało słowo dalekowidza
kiedy słyszałem je dawno na wakacjach
kiedy trzeba było coś dobrze zobaczyć
moimi oczami bez wysiłku i lornetki

Młodymi oczami jak oczywiście później
rozumiałem bez lornetki ale bądź co bądź
z wysiłkiem przybliżając sobie las i służę
szczęśliwie dziś przechodząc obok parku

Cofnąć się? W sen? W zapomnienie?
Niczego nie mówić czy mówić tylko
przez sen? Przez zaniewiedzenie

tylko pamiętać, słuchać? Szum jednaki,
gdy śnieg stopniał i park stoi w wodzie,
co nic nie znaczy, bo to koniec grudnia.

Piotr Śliwiński: Jeśli jesteśmy przy takim nawiązywaniu, to rzeczywiście pójdźmy tym tropem. Pomyślałem, że zachęceni przez Pawła Próchniaka Marcinowie mówili o tym jak czytali albo jak czytają twoje wiersze, które z nich zapadły im szczególnie w pamięć, ale także o innych autorach - o Iwaszkiewiczu, o Mickiewiczu i tak dalej. Nie pytam o żadną inspirację, ani tym bardziej o wpływy, ale gdybyś miał się dołączyć na chwilę do takiej procedury wskazywania na ważnych poetów przez tobą, [o] których chciałbyś upomnieć się albo [o] inny sposób przeczytania, albo którzy dla ciebie są jakimś problemem, jakimś kłopotem. Czy masz takich autorów, których chciałbyś wyreklamować albo ze złego czytania albo nie czytania?

A. S.: Nie sądzę, że tak było. Wielu autorów, którzy pojawiali się w rozmowie Pawła z Marcinami to są autorzy, którzy są mi bliscy. Pojawił się tam Aleksander Wat i kilka razy Jarosław Iwaszkiewicz, który jest jakby autorem jednym z najmocniejszych w polszczyźnie **dwudziestowieczną [dwudziestego wieku]**. Jakiś czas temu dowiedziałem się, że z pewną radością zareagowała jedna gazeta na to, że Jacek Teler powiedział we Wrocławiu, że Jarosław Iwaszkiewicz to był owszem niezły, poza debiutem poeta raczej słaby.

P. Ś.: Czemu?

A. S.: Ta uciecha polegająca na tym, że zostało powiedziane coś co wszyscy właściwie powinni wiedzieć doskonale. Właściwie **powinien** powiedzieć konwencjonalnie rozbawiła, ale tak naprawdę zmartwiła, bo to jest ogromne nieporozumienie.

P. Ś.: O Iwaszkiewiczu mówisz najmocniejszy w polszczyźnie. To dotyczy całości jego utworów czy pewnych faz, pewnych przebiegów u niego? On rzeczywiście używa ogromnych nieporozumień. Jacek Baran mówił jakby pewną oczywistość, jakąś wspólną prawdę, ukrytą, niewypowiedzianą wyjawiał i to było trochę również dla mnie zdumiewające, co się właściwie dzieje. To znaczy czy rzeczywiście wszyscy wiedzą, że to był słaby poeta? A po drugie to czasami w takich akademickich dyskusjach również wychodzi - ktoś go ceni za początki, za koniec, a potem go gubi na lata. Jakie są powody, takie racje na Iwaszkiewicza?

A. S.: On napisał bardzo dużo rzeczy oczywiście. Jak to bywa w przypadku takich poetów naprawdę wspaniałych, wiele z tych rzeczy to rzeczy drugorzędne, powiedzmy trzeciorzędne. To jest pewne, jeżeli chodzi o pisanie Iwaszkiewicza, że on ma władzę, panowanie nad słowem, nad wersem, które nawet w tych bardzo słabych wierszach jest. To poeta taki mickiewiczowski, znaczy że to jest kwestia po prostu instrumentów w dłoni, biegłości w sztuce, umiejętności, która po prostu jest w jakiś sposób dana. W przypadku takich autorów, jak mi się wydaje można, jeśli się widzi takie rzeczy, można przejść do porządku dziennego nad wieloma rzeczami, które są nie do końca udane, nie do końca mocne. Nie mogą być mocne, bo gdyby jakiś poeta miał taki korpus jak wiersze, jak Iwaszkiewicz i to wszystko byłoby wspaniałe to byśmy się po prostu musieli tutaj przed nim czołgać. Wydaje mi się, że jeśli chodzi o niektórych poetów czy autorów innych sztuk, że w jakiś sposób można polubić również ich tak zwane błędy. To znaczy rzeczy, które widzi się jako nieudane, jednakowoż z pewną taką **dezinkulturą** czy nonszalancją rzucone w świat. Poprzednio nieudane, ale czemu nie? W końcu to jest taka bardzo ludzka sprawa, mianowicie obok stałych rzeczy, które są mistrzowskie, świetne.

P. Ś.: Kładziesz nacisk na język na tą biegłość, opanowanie?

A. S.: Tak, tylko i wyłącznie.

P. Ś.: Nie dzielasz na przykład po poglądu, że ten późny Iwaszkiewicz staje się dlatego tak bardzo ciekawy, że tam się zmagają takie dwie siły, olimpijska ze śmiercionośną powiedzmy? To taka interpretacja nie jest dla ciebie najistotniejsza.

A. S.: Jeśli chodzi o późne wiersze takie jak „Mapa pogody” to one są porażające. Siła Iwaszkiewicza polega na tym, że jego wysiłku konstrukcyjnego nigdy tak naprawdę nie widać. To jest taka ogromna lekkość jak w wierszach „Lato 1932” roku czy nawet w „Oktostychach” To są wiersze po prostu maźnięte, zarysowane w „Oktostychach” [przyp. red. debiutancki tomik J. Iwaszkiewicza] prawda? Trochę jak powietrze, wielokrotne. I w tych wierszach późnych jego, kiedy jednakowoż widać całkowitą rezygnację z tego, żeby cokolwiek konstruować, okazuje się, że on w tych wersach lepiej składa słowa niż Tadeusz Różewicz. W takich wierszach, w których właściwie można byłoby powiedzieć, one nie są różewiczowskie oczywiście, ale one są napisane. Powiedzmy mamy cztery słowa w jednym wersie, w następnym jedno słowo i to jest po prostu mocniejsze, lepsze.

P. Ś.: Albo w tych bardziej klasycznych, ciekawiej jest obserwować jak się kruszy alegoria, jak się tak wykoślawia czy podcina sam sobie skrzydełka.

A. S.: Ciekaw jestem jak ty to wszystko zwidzisz, prawda? Czy to jest ta rozmowa kiedy on zaczyna wiersz nawiązując do Mickiewicza. Ciekaw jestem „jak ty to wszystko, cięcie, zlikwidujesz?”. To jest nieprzekraczalne jeśli chodzi o słowa. Ciekaw jestem znów, zaciekawienie, jak ty - zwrot bezpośredni, to wszystko zlikwidujesz. Tam nie ma lepszego słowa niż zlikwidujesz. Każde inne słowo, proszę sobie wyobrazić ciekaw, kiedy to wszystko zniszczysz...

P. Ś.: Uśmiercisza prawda? To jest tak oczywiście.

A. S.: Zwrot do Pana Boga. Zlikwidujesz oczywiście, jedyne słowo, absolutnie jedyne słowo, które można ciągnąć tutaj zarówno jeśli chodzi o semantykę tego słowa, jak i oczywiście jeśli chodzi o historię tego słowa w dwudziestym wieku.

P. Ś.: To są potoczności, pozorna potoczność też prawda? Równorzędność tego dzieła.

A. S.: Tak, to jest potoczność rzeczywiście, to jest ostateczne rozwiązanie. I to wszystko **tutej** gra, a to jest po prostu od tak sobie napisane. To jest ten mój Iwaszkiewicz.

P. Ś.: O Wacie się strasznie dużo dla odmiany dobrego mówi. Ostatnimi laty pisze się książki, właściwie to niemal obowiązkowe zadanie domowe dla doktoranta napisać doktorat o Aleksandrze Wacie. Ale też i poeci mówią. Wat jest jednak bardzo rozłamany na wczesnego futurystę i poetę z lat pięćdziesiątych późniejszych. To jest rozłamanie czy ten sam?

A. S.: Myślę, że to rozłamanie które jest, to ono jest po prostu bardzo interesujące. Ja tej sprzeczności nie widzę albo może bym się uciekł tutaj do formuły filozoficznej - jedność sama w sobie sprzeczna. Ja lubię wczesnego... „Ja po jednej stronie i Ja po drugiej stronie mego mopożelaznego piecyka” - jeśli się nie mylę.

P. Ś.: „Ja z jednej strony, ja z drugiej strony”.

A. S.: Tak i tutaj widać ogromną energią językową, awangardową z początku, i to że się potem przemieniło w taką poezję z jednej strony jak mówił Marcin Baran, niezwykle zmysłową i osadzoną w konkretnym zmysłowym. Z drugiej strony taką filozofującą właśnie jak w wierszach „jeśli słowo istnieje ma cokolwiek znaczyć...”. To jest jakaś całość, to jest naprawdę stary, schorowany poeta dawnej awangardy, który przecież będąc starym i schorowanym człowiekiem nie może pisać takich rzeczy jak pisał. On już przeszedł propozycje bardziej egzystencjalne. To wszystko znowu w języku, w wierszu jest robione, absolutnie po nowoczesnemu, bardzo nowoczesnemu.

P. Ś.: Dzisiaj jest to rodzaj takiej manieryczności, którą on się zasłania przed prostodusznością swoich emocji egzystencjalnych, doświadczeń, które opisuje. Są wiersze krystalicznie jak choćby „W czterech ścianach”, jest takim wierszem doskonale utrzymanym od początku do końca, ale są też wiersze, które jakby manierycznie, z chęcią zmieniają style. Andrzej, zadam to pytanie najtrudniejsze - gdzie jest tajemnica wiersza? Jest w jego języku, w tym jak ktoś się nim posługuje czy gdzie indziej jednak?

A. S.: Trudność polega na tym, że nie znane jest znaczenie słowa tajemnica. Nie bardzo wiadomo o co chodzi, bo to jest pojęcie obszerne albo też w dużej mierze puste. Nie bardzo wiadomo o co miałyby chodzić i jak to pojęcie jest zbudowane. Ono nie jest zbudowane, ono jest anty-pojęciem w jakiś sposób, dlatego tajemnica mówi, że coś ma właściwie pozostawać

tajemnicą... Jeżeli tajemnica zostanie w jakiś sposób przeniknięta to nie zostanie już tajemnicą, nie będzie tajemnicy.

P. Ś.: To okaże się zagadką, a nie tajemnicą.

A. S.: Tak, tak że jest to bardzo, bardzo trudne...

P. Ś.: Tak ale kiedy jeden poeta i czytelnik mówi, oto twórczość rozwijana przez dziesiątki lat jest poetycko słaba, to mówi ja wiem, pewnie i wy też wiecie. Wiem to, wiemy, że ona jest słaba. Czasami poeta i czytelnik mówi, to jest rzecz niezmiernie ciekawa, nawet wartościowa. Więc jakby patrzymy na te same wiersze dochodząc do zupełnie innych wniosków. Czyli coś być może jest tam takiego, czego ktoś nie widzi albo wszyscy nie widzimy tak? Co sprawia, że jednym to się wyda takie, a innym zupełnie inne, w największym zresztą uogólnieniu rzecz jasna.

A. S.: Tak, ja przysłuchując się rozmowie o tajemnicach i zagadkach pomyślałem, że jeśli tutaj będę czytał jakiś wiersz, jeden czy dwa to właściwie pod takim umownym, prowizorycznym tytułem wiersza „Bez tajemnic”. To znaczy wszystko jest absolutnie jasne, tak jak ten wierszyk „Dalekowidz”, który przeczytałem, w którym wszystko jest absolutnie jasne. Są chyba konwencjonalne odpowiedzi na te pytania, że mowa poetycka jest taka, że ona nie może nie być tajemnicza, dlatego że jak to się czasem mówi, ona jest nieprzejrzysta. Jest nieprzejrzysta dlatego, że jest samozwrotna. Jest samozwrotna dlatego, że jest nieprzejrzysta. I tak w kółko można o tym mówić... Poeci, których lubię jak Helder Vincent, czy Mickiewicz, oni są w jakiś sposób tajemniczy. Dla mnie na przykład bardzo zagadkowym utworem jest „Pan Tadeusz”. W ogóle samo istnienie „Pana Tadeusza”, sama racja bytu czegoś takiego jak „Pan Tadeusz”. Nie znajduję niczego podobnego do tego typu utworu. Ten poemat to jakaś kolosalna ironia. Jeżeli on na przykład w wierszu pisze: „śniła się zima, ja biegłem w szeregu”, to jest wielka tajemnica. Jakim cudem można połączyć ze sobą słowa – „śniła się zima, ja biegłem w szeregu”? Pewnie komuś uda się szczęśliwie zacząć wers od słów - „śniła się zima...” - to można sobie wyobrażać, właściwie opracować to nawet losowo jak będą wyglądały następne słowa. Nigdy absolutnie w jakiegokolwiek kwantyfikacji losowej nie pojawią się słowa „ja biegłem w szeregu”. Bo w jakim szeregu? Bo jaki jest związek pomiędzy jedną rzeczą a drugą? To jest właściwie kwintesencja nowoczesnego wiersza. Tu jest zdarzenie językowe, zdarzenie emocjonalne, zdarzenie poznawcze po prostu. „Śniła się zima, ja biegłem szeregu” - w jakim szeregu? Dlaczego biegłem? Jaki jest związek ze snieniem się, zimnem i tak dalej? Jak to jest dobiec? **Ten temat można bardzo łatwo przejść do porządku dziennego.** Taki jest nieszczęsny los poezji w ogóle, że ona zazwyczaj choćby nawet ktoś się upierał, że jest inaczej, uchodzi za taką sztukę, która właściwie jest czymś w zasięgu każdego człowieka. Do pewnego stopnia, ponieważ wszyscy posługują się słowami na co dzień. Helder Vincent pisał, że zagadka czy tajemnica to jest to, co tkwi w czystym źródle, pochodzi od czystego źródła. Zawsze jest, cokolwiek to znaczy, ale oni mówiąc językiem trywialnym byli ezoteryczni. Mickiewicz z pewnością też, Mickiewiczowi była bliska tradycja ezoteryczna, ale pisanie ezoteryczne nie było.

P. Ś.: Czy zgodziłbyś się na takie stwierdzenie że tajemnica wiersza jest w wierszu, a nie tam na co wiersz wskazuje? Powiedziałeś przecież to jest poezja nowoczesna, tymczasem my dość często jesteśmy skłonni uważać, że tajemnicza poezja czy poezja tajemnicy jest to ta, która opiera się nowoczesności. Ona eksplikuje jakiegoś rodzaju na zewnątrz siebie istniejący tajemniczy świat. Czy się zgodzisz na takie stwierdzenie, że to jest wiersz między słowami, które nie mogły stanąć obok siebie, a stanęły?

A. S.: Tak. Marcin Sendeki powiedział tutaj, że sama ta aktywność, tudzież ten rodzaj aktywności języka, ten rodzaj czynności jakim jest poezja... on chyba użył słowa komunikacja. Pojęcie komunikacji jest samo w sobie zagadką czy też tajemnicą i nie może inaczej być, bo przecież rozmawiamy tutaj. Ty mówisz do mnie, a ja do ciebie i jesteśmy dla siebie zrozumiali i państwo nas doskonale rozumieją. Byłoby bardzo dziwnie gdybyśmy rozmawiali tutaj wierszem. Gdybyśmy rozmawiali wierszem to byłoby to czymś wprawiającym raczej w osłupienie słuchaczy. Tymczasem rozmawiamy inaczej, używając słów, z których niektóre czasem pojawiają się w wierszach. Wiersz to oczywiście coś zupełnie innego, więc musi być tutaj tajemniczość tej operacji, która polega na tym, że wiersz powstaje. O czymś takim pisał Rousseau czy Dante. On w ogóle wszystko widział wierszem jeszcze wcześniej, na jeszcze wcześniejszym etapie. Dlatego że mówił, że pisał że jeśli chodzi o jakikolwiek sensowny komunikat, który mamy do przekazania, jakikolwiek sens i znaczenie, to wystarczy zwykła gestykulacja cielesna. Nie mamy nic więcej do powiedzenia poza tym, co można pokazać cielesnie. Mowa - napisał - to już jest zbytek namiętności. To już jest namiętność, to już jest czysto ludzka namiętność, żeby mowa się w ogóle po pojawiła. Potem to jeszcze stopniował dalej i mówił, że po mowie mamy jeszcze melodie fletu i śpiew. Pismo jest podstawą harmonii, a mowa namiętna to podstawa melodii. Nawet teraz kiedy rozmawiamy używamy mowy, to właściwie zbyteczne, bo moglibyśmy się porozumiewać gestami.

P. Ś.: Kusi mnie jeszcze żeby zadać pytanie, które pojawiło się w rozmowie z tobą bodaj dwanaście czy trzynaście lat temu. Była to rozmowa przeprowadzana przez Michała Markowskiego o postmodernizm. Jak reaktujesz pewnego rodzaju dylematy czy wartości modernistyczne? Może mnie się tylko zdaje, czy śmy za szybko się pożegnali z modernizmem upraszczając czy sprowadzając go do pewnego rodzaju definicji, czy paru definicji? To bardzo wieloimienne zjawisko, którego podstawowa właściwość opierała się na pewnej nieobliczalności wbrew pozorom.

A. S.: Powiem szczerze, że postmodernizm to jest chybione pojęcie. To są bardzo rozmaite dziedziny życia i myślenia, i trudno powiedzieć, gdzie to pojęcie jest chybione, a gdzie nie. To jest faza nowoczesności. Myślę, że wszystko na jednym oddechu mniej więcej dzieje się od romantyzmu aż po dziś dzień. Jeżeli tutaj były tylko rozmaite odcienie czy też fazy, które można rozmaicie nazywać to jest w gruncie rzeczy impuls rewolucyjno-romantyczny, jeśli chodzi o pisanie generalnie. Przechodzi przez takie fazy właśnie nowoczesność. Nowoczesność chyba się nigdy nie zestarzała dla nas. Myślę, że cały czas jest tym samym. Wariant straszliwy faszystowski, powojenny popizm, pop, dzisiejszy infantylizm - to są warianty tego samego. Wszystkie impulsy postmodernistyczne były obecne już jakby u zalania nowoczesności. Jeśli weźmie się choćby takie zjawiska jak dadaizm na przeciw modernizmom, bardziej skonsolidowanych i tożsamościowo twórczych, właśnie takich jak Eliot, jak Czesław Miłosz powiedzmy. Nowocześni poeci, monumentalizujący coś tam. A z drugiej strony chuliganeria, chuligaństwo, które w latach dwudziestych dwudziestego wieku istniało. Ono było absolutnie w duchu tego, co później zaczęto nazywać postmodernizmem. Także to pojęcie chyba jest bardziej przydatne, w jakichś rozważaniach socjologiczno-filozoficznych, kiedy chodzi o raczej odróżnienie czegoś takiego jak strukturalizm od tego, co było po strukturalizmie.

P. Ś.: To z pewnością się wtedy przydaje. Jak reagujesz, oczywiście nie pytam o emocje, nie wchodzę w sferę intymną, na stwierdzenie, że jesteś romantycznym poetą? Czy mówisz sobie właśnie no tak, to jest jakaś strużka w modernizmie. Dada istnieje, poeci bliżej niej niż gdzie

indziej. Czy uważasz to za jakiegoś rodzaju nieporozumienie Zapewne zetknąłeś się z takim rozpoznaniem swojej własnej twórczości.

A. S.: Tak tylko, że to znowu jest pojęcie, które właściwie nie bardzo wiadomo co miałyby znaczyć. Ono się ewentualnie chyba tylko sprawdza na poziomie zwykłego kolokwialnego zrozumienia słowa hermetyczny, że coś jest hermetyczne. Inaczej to właściwie nie istnieje, to znaczy ono istnieje i z tym związany jest pewien kłopot, dlatego że oczywiście istnieli tak zwani poeci hermetyczni. Zwłaszcza istnieli tacy poeci hermetyczni w Hiszpanii. Istnieli tacy poeci hermetyczni znacznie później we Włoszech, ale to pojęcie miało wtedy sens. To pojęcie w odniesieniu do tych poetów oznaczało tylko i wyłącznie tyle, że ich utwory, wiersze są zakodowane w pewien sposób, to znaczy że pewne obrazy czy pewne słowa mają pewne znaczenie. Jeżeli się zna ten kod to one przestają być hermetyczne. Jeżeli ktoś uważał wiersz za trudny i nazywa go hermetycznym to tutaj pojawia się wielkie nieporozumienie, bo wtedy to pojęcie hermetyczny nie ma już żadnego związku z tradycją literacką, tradycją hermetycznej poezji, tylko po prostu oznacza nieprzeniknione, trudne. Po co używać słowa hermetyczny?

P. Ś.: W tradycji patronuje temu czemuś co pewnie, jeśli trudniejszym słowem dałoby się zastąpić autoteliczny to słynny aforyzm Archibalda MacLeisha „poezja ma nie znaczyć, ma być”.

A. S.: To nie czyni poezji hermetycznej. Hermetyczny to jest hermetycznie zamknięty, ale coś tam w środku jest. Kolega kiedyś poszedł do redakcji „Twórczości”, przyniósł wiersze i usłyszał od redaktora, wówczas Ziemowita Feddeckiego, że te wiersze są bardzo trudne i on ich nie rozumie. Na co kolega odpowiedział: „No ale bo to są wiersze hermetyczne”. Na co Ziemowit Feddecki powiedział: „Hermetyzować to może sobie pan u babci w kuchni”.

P. Ś.: Agata Will w swoim szkicu o tobie od tego chyba zaczyna, że istnieje taka poezja gdzie chodzi o to żeby istniał wiersz, a nie świat w tym wierszu. Nie bycie ale życie, jeśli dobrze pamiętam, ten kawałek Agaty się tam pojawia na przekór jakby takiemu rozpoznaniu, że twoje wiersze stają się bardzo, już teraz nie hermetyczne, ale ciemne i pesymistycznie. Jakby takie zamykające czas powiedziałbym.

A. S.: To są trzy różne rzeczy, zamykać czas to w porządku. Tutaj jest jakaś podwójna gra, który się toczy zawsze w związku z tego rodzaju określeniami. Ona jakby zakłada, że dobrze jeżeli wiersz ma być, jest hermetyczny to coś zostało w nim hermetycznie ukryte tak, żeby utrudnić dotarcie do czegoś. Ja sobie nie wyobrażam tak naprawdę sytuacji, w której poeta pisząc wiersz i mając coś do powiedzenia, to coś do powiedzenia chciałby hermetyzować. Nie, to się po prostu odbywa na zasadzie tworzenia, tworzenia pewnej takiej słownej materii, która aspiruje do tego, aby odpowiadać jakimś stanom świata, rzeczywistości z jaką mamy do czynienia. To może być rzeczywistość wewnętrzna, może być rzeczywistość zewnętrzna, więc to jest jakaś próba, jakiś negatyw stworzenia, tworzenia czegoś, słowa. To ma grać jako pewnego rodzaju rzeczywistość. Tutaj jest ten aforyzm, który przytoczyłeś - „wiersz ma nie znaczyć tylko być”. To jest powiedziane przekornie, intensywnie bardzo. To w ogóle jest banał w gruncie rzeczy, ale jest to dobrze sformułowany banał, dlatego że on uzmysławia coś. Może uzmysłowić coś ludziom, którzy na przykład mówią, no dobrze ale ja chciałem tutaj powiedzieć coś bardzo ważnego. A wtedy trzeba powiedzieć, z pewnością tak było, ale to nie jest wiersz. Zanim my w ogóle zaczniemy się zastanawiać nad tym czy cokolwiek zostało powiedziane to musi być najpierw wiersz.

P. Ś.: Poza gdyby ściśle się trzymać znaczenia, etymologii słowa „hermetyczny” i takich fizykalnych skojarzeń, to byłby wiersz stosunkowo łatwy prawda?

A. S.: Ależ absolutnie. Poeta znany William Blake na przykład, który ma bardzo wielu zwolenników, miłośników, ma również przeciwników, którzy wychodzą z tego punktu widzenia, że jeżeli człowiek się w tego Blake’a, zwłaszcza późniejszego nie zagłębi to, co rusz jest bombardowany najrozmaitszymi bytami, których nie zna. To jest swego rodzaju hermetyzm, bo tam pojawiają się postaci z prywatnej mitologii wymyślonej przez Blake’a. Mają swoje imiona, imiona własne, więc jeśli się na przykład czyta taki poemat, nie jest się natychmiast wrażliwym i uległym na pęd języka blake’owskiego to rzecz jest całkowicie nieprzenikniona, bo nie wiadomo o czym on mówi, dlatego że posługuje się imionami, których nikt nie zna. Każde z tych imion ma jakiś swój istotny status. Blake pisze: „a wtedy Beulah wstał i powiedział..” - i tak dalej. Nie wiadomo o czym on mówi, wszystkie imiona są nieznane, a są to imiona własne, więc jeżeli imiona własne, postaci sensotwórczych w utworze są nieznane, to nie wiadomo jak sobie z tym poradzić, ale wystarczy trochę poczytać i rzecz się całkowicie otwiera. Dlatego to jest łatwe i dlatego ci hermetyczni poeci właśnie włoscy czy hiszpańscy są hermetyczni, co znaczy dostępni, dlatego że można złamać kod łatwo, bardzo prosto.

P. Ś.: Andrzej po paru latach od twojego debiutu, pewnie już w połowie lat dziewięćdziesiątych od „Stancji” pojawiła się, a w każdym razie mówiono, że się pojawiła, pewnego rodzaju poezja po tobie, że tak powiem, taka post-Sosnowska. Dla różnych autorów, rozmaicie utalentowanych twój pogląd na poezję okazał się niesłyszany istotny, inspirujący. Czym to dla ciebie było czy jest? Pewnie jest, zjawisko pewnie jest. Ono daje się stosunkowo łatwo wykazać. Są znane historie z literatury niedawnej, podobne przykłady. Również Różewicza, który stał się w pewnym momencie wierszem całej masy autorów.

A. S.: Jeżeli wiem o tym to tylko z nasłuchu. To znaczy ja się dowiadywałem, że podobno tak może w istocie być, że coś przypomina, coś jest podobnego, że coś nawiązuje czy też jest pod jakimś wpływem, ale ja jestem właściwie głuchy. To znaczy to jest bardzo trudna rzecz. Ona jest właściwie poza horyzontem tak naprawdę myślenia, mówię o swoim myśleniu, że tak jest. Czasem oczywiście coś słyszę, rzeczywiście w wierszu. Mam do tego stosunek raczej albo obojętny albo czasem jest mi miło, że coś rozpoznają jako brzmiące podobnie. To są takie momenty. Natomiast nie jest to ani świadomość, ani brzemie, ani przykrość.

P. Ś.: Jesteś również obserwatorem, świetnym znawcą poezji współczesnej. Czy to jest możliwe żeby spojrzeć na siebie jako na kogoś, kto rozsiał jakąś nową intuicję na wiersz? Czy to dla ciebie jako obserwatora współczesnej poezji było interesujące? Wiersz przestał być takim uczciwym komunikatem powiedziałbym i liczyć na to, że jak się spełni pewne normy po raz kolejny to zyska uznanie.

A. S.: Ponieważ takie rzeczy dzieją się, jeśli się dzieją i ponieważ takie rzeczy wie się, jeśli się wie mimochodem, to one nie budzą szczególnych emocji. Na pewno nie ma w wierszu żadnej możliwości, ażeby cokolwiek zatrzymać, co zostało przez kogoś przeczytane w taki albo inny sposób. Jeżeli ktokolwiek w ogóle przeczytał to, to już się przecież o tym w ogóle nie pamięta. Jeżeli to ma wpływ taki albo inny na kogoś to można tylko wzruszyć ramionami i złożyć ręce.

P. Ś.: Strasznie mnie ciekawi, odrzucamy pojęcie hermetyzmu, a zresztą byłem w stanie go użyć jedynie w takiej paradoksalnej postaci, w formie hermetyzmu otwartego. Czy dla ciebie

są to interesujący autorzy - Wirpsza, Karpowicz? To jedni z tych, na których się bardzo często wskazywało i nadal wskazuje. Takie alternatywne tradycje w stosunku do tych głównych, takich wyniesionych, tych monumentalizowanych. Po prostu mnie najzwyczajniej ciekawi, co sądzisz o tych autorach?

A. S.: To są bardzo ciekawi autorzy. Skoro się pojawiło dwóch, to ja bym stanął bardziej przy jednym. Byłby to Witold Wirpsza, który dla mnie jest po prostu znacznie bardziej nośny w takim sensie, że jest retorycznie ciekawszy w języku. Wysła czytelnika takiego jak ja w rejony jakby bardziej interesujące. Tymoteusz Karpowicz dla mnie był zawsze trochę zbyt, użyje okropnego określenia, abstrakcyjny. Czytałem go zawsze z wielkim zainteresowaniem, ale bez uczucia, bez przejęcia.

P. Ś.: To jest taki jakiś, nie wiem jak to nazwać parabolizujący czy totalizujący zamysł. Ta niemożność, ten swoisty zakaz skutecznie działający jakby oddzielenie, bo on napisał sporo pięknych wierszy, lecz trzeba zadać gwałt tej całości. I jakby zadaje się tej jego intencji swoisty przymus, żeby te wiersze wyłuskać, bo inaczej to jest nie do zniesienia. A to jest ujęte w ramy rzeczywiście szalenie, szalenie trudne do zniesienia.

A. S.: To zupełnie nie ma nic wspólnego, ale to takie blake'owskie. U Blake'a jest też dokładnie to samo, że tu mamy po prostu całość i tutaj też taki właśnie totalny zamach. U Wirpszy [jest] więcej rozwichrzenia, na rozmaite strony rozchwiełtania. W każdym bądź razie „Liturgia” to wspaniały poemat religijny, bardzo późny.

P. Ś.: Pamiętam dwie rzeczy, kiedy się spierałem z Zagajewskim w myślach i w mowie, i na piśmie też z jego tekstem o stylu wysokim. Nadal bym właściwie to robił, dlatego że tak jak to zostaje tam określone, najlepiej pasuje do kultury popularnej, do literatury popularnej. Przyznam się, że był też taki moment, kiedy czytało się dużo różnych rzeczy młodych autorów, kiedy wydawało mi się, że ironia, która jest strasznie trudna, stała się potwornie łatwa, tak staniała jakoś niesłychanie, właściwie przestała cokolwiek znaczyć. Nie jest gestem, jest figurą wybredną, [jest] jako figura, i jako postawa w takiej wersji romantycznej, i w wersji retorycznej. Ja to mam w głowie jako trudne. W pewnym momencie wydaje mi się, że wszyscy opanowali tą trudność do żenującego bólu.

A. S.: Kłopot z takim określeniem jak styl wysoki jak pokazał Zagajewski polega na tym, że zachodzi tak zwana performatywna sprzeczność, to znaczy z jednej strony autor operuje stylem wysokim, z drugiej strony czytamy wiersz i pytamy się gdzie jest ten styl wysoki. Po prostu go nie ma, to nie jest styl wysoki. Styl wysoki nie polega na tym, że poruszasz pewne tematy. Styl wysoki to zupełnie coś absolutnie innego. On nie jest sprzeczny.

P. Ś.: Można rozróżniać styl wysoki czy wzniosły, patos prawda, od początku zadowala.

A. S.: To znaczy tak, raczej taki rodzaj, wynik nudziarstwa, polegającego na tym, że formuła jest bardzo zawężona, pewne rzeczy nie mogą zostać zironizowane, ale z drugiej strony ja bym powiedział, że prawdopodobnie kiedy ty mówisz o ironiach rozmaitych, to często ostatecznie nie chodzi o ironię...

P. Ś.: W użyciu autorów to jest ironia, znaczy w przekonaniu autorów to jest właśnie ironia. Zupełnie się zgadzam, że to nie jest styl wysoki.

A. S.: Ironia nie wchodzi w sprzeczność ze stylem wysokim.

P. Ś.: Na przykład taki film "Bez przebaczenia" z Clintem Eastwoodem. On jest w stylu wysokim. Ta ostatnia scena jest całkowicie wstrząsająca. Ilekroć oglądam, było już tego wiele razy, jest wstrząsająca i zarazem jest to film tak głęboko ironiczny, nie niszcząc gatunku właściwie powiedziałbym, tylko wręcz odwrotnie, interferując to z tragedią antyczną. Ten ostatni napis to jest ta ironia już bardzo ujawniona. Tutej nie ma żadnej sprzeczności.

Myślę, że czytanie tekstów przez Andrzeja w tej sytuacji niech będzie zamknięciem naszego spotkania. Przypominam sobie spotkanie w tym miejscu z Jackiem Gutorowem. To było chyba pięć lat temu i on zaczął od tego „jak mi miło że prowadzę spotkanie z Andrzejem Sosnowskim, który jest moim ulubionym, ulubionym poetą” i oddał ci głos, żebyś czytał wiersze. Pomyślałem sobie, też tak zrobię. Jest mi bardzo przyjemnie rozmawiać, chciałbym się tą przyjemnością podzielić. Jeśli ktoś z państwa chciałby zapytać o coś naszego gościa, który jest w nastroju rozmownym, jak państwo słyszą, to bardzo zachęcam.

Słuchacz 1: Zapytam o coś, bo nie mogę się powstrzymać, mnie to po prostu gnębi i sam chce to zrozumieć. Jak to się dzieje, bo Marcin powiedział, bardzo to jest przekonujące, o tych dwóch różnych zupełnie właściwościach, bardzo ekscentrycznych i znakomitych poezji Karpowicza i Witolda Wirpszy. Jak to się dzieje, że ja równie mocno jak ty przeżywam swoistości tych poezji, a mam dokładnie odwrotne rozstawienie figury? To znaczy dla mnie wysoce wyabstrahowana, totalizująca jest poezja Wirpszy. Ja tego nie wartościuję, to nie znaczy że jest gorsza czy lepsza. Natomiast właśnie taka eksplozywna, nieobliczalna. Te wszystkie szufladki logiczne wydają mi się wyłącznie takimi na pograniczu jakichś logiko podobnych patologii chwytami i po prostu to Karpowicz jest dla mnie niezwykle energizujący. Używasz terminów ścisłych w tym, to mi bardzo imponuje w takich opisach poetyckich. A jak to się właściwie dzieje, że możliwy jest taki rozrzut tych akcentów? Że ktoś odbiera to w taki sposób, ktoś wprost przeciwny, operując mniej więcej tym samym zasobem pojęć?

A. S.: Tajemnica wiersza.

Słuchacz 1: W tym jest coś intrygującego i zwyczajnie tym się chcę podzielić, że w takiej odmienności patrzenia jest coś straszliwie intrygującego. Może ci poeci ciągle są jeszcze przez nas za mało w związku z tym doczytani, że jakby są takimi kosmosami samymi dla siebie, dla swojej poezji, że ciągle jeszcze może w jakiś obiektywny sposób nie można się zdecydować, co do tych właściwości ogólnie.

A. S.: Dziękuję za komentarz. Jeśli chodzi o moje zdanie, moje odczucia tutaj nie są z całą pewnością do końca stanowcze ze względu na to, że należę do tych ludzi, którzy nie doczytali tego poety do końca. To są takie moje refleksje z lektury. Przeczytałem chyba wszystko, ale u Wirpszy [jest] mniejsza skłonność do mikro metaforyzacji, mikro narracji poetyckiej. To właśnie jakiegoś rodzaju rozmach i rozrzut. I to co wspomniałeś o jego logicznych zabawach – ta lub też. To z kolei mnie zawsze doprowadzało do muzyki, której też dużo u Wirpszy znajdowano i na dwunastotonowość. Rzeczy, które lubię u Wirpszy odnajdywałem i jakoś potrafiłem go czytać w sposób dla samego siebie muzyczny i taki właśnie ujmujący. Natomiast Tymoteusz Karpowicz raczej mnie przestraszał bardziej i zmuszał do jakiejś koncentracji, której jakoś niespecjalnie lubię czasem kiedy czytam.

Słuchacz 1: Dziękuję.

A. S.: Ale to się może odmienić wszystko, tak, oczywiście.

Kobieta: Jedyna rzecz, która mnie poruszyła zupełnie, to na początku kiedy mówiłeś Andrzej o tym, że Iwaszkiewicz napisał taką niepowtarzalną frazę w polszczyźnie i taką mocną o likwidowaniu. Ktoś jednak odważył się i spróbował ją napisać, ją powtórzyć i to jeszcze w dość przekorny sposób blisko powtarzania tej frazy i jeszcze nawet użyć słowa powtórka. To świadczy o sile tej frazy i jej genialności, a z drugiej strony o genialności poety, który się na to powarzył. I to byłeś ty, kiedy napisałeś pół wieku później używając innego słowa – „resetować”, bo oczywiście słowa likwidować nie da się powtórzyć. „Resetować” a przy okazji też tam było słowo „powtarzać”. Tak mi się wydawało zawsze, że to właśnie, co nominuje u poetów, którzy potrafią z tobą wchodzić w dialog, taki który jest czymś więcej niż zwykłą utarczką, zwykłym sadzeniem sobie albo jakąś prostą polemiką, to właśnie są takie gesty poetyckie, takie wielkie gesty poetyckie. Jeżeli ty mówisz, że coś jest nieprzekraczalne, a potrafisz to w swoim własnym wierszu przekroczyć, nie wiem czy świadomie czy nieświadomie, jednak ja to tak widzę, to właśnie takie rzeczy nazwałabym nowoczesnością wiersza, coś co się odnawia ciągle. [Nowoczesność] jakby rozumiana nie historycznie jako pewna epoka, ale jako skłonność poezji do tego, żeby od czasu do czasu powiedzieć po raz pierwszy i awangardowo zaistnieć.

A. S.: Dziękuję.

P. Ś.: Andrzej poproszę cię w takim razie o przeczytanie wierszy.

A. S.: Ponieważ zatrzymujemy państwa strasznie długo tutaj rozmawiając sobie bardzo miło z państwem, z Piotrem, więc może przeczytam coś na zakończenie i nie będę dłużej czytał. Kiedy jechałem tutaj miałem zamiar, prawdę mówiąc nie zamiar ale pomysł taki, że jeżeli będę zmuszony do czytania dłuższego to przeczytam „Wiersz dla Francois z Lacroix”. Potem dowiedziałem się, że Marcin Sendek przeczytał „Wiersz dla Francois z Lacroix”, w ten sposób zostałem całkowicie ogołocony z pomysłów, jeśli chodzi o czytanie... Dziękuję Piotrowi, na zakończenie stosownie, tytuł „Nadzieja”.

„Nadzieja”

Kiedy w niebie mówi się o literaturze, de Man rozmawia z Panem. Kto wie, może w końcu zmieni się ustawodawstwo tego świata. Nie od razu piękne szafirowe tablice czy inne zdumiewające nowiny, lecz może coś niepozornego - coś, co sprawiłoby ulgę naszym mężczyznom i kobietom.

Jaką ulgę? Ach, nie prorodziną.

Przestrzeń z czasem robi się zaraz ironiczna. Ludzie się przewracają w śliskich miejscach. To jasne, że te miejsca poza czasem (ani żadne inne) nie byłyby możliwe. Jednak gromki śmiech panuje właściwie niepodzielnie i tak chyba nie powinno być.

Z miejsca jest błąd, gdy od razu musi być ironia. I choć przytomny wgląd w kamienne pustkowia ludzkiej niedoli zasadniczo nie podlega kwestii, także cichy śmiech jest na porządku dziennym i nocnym.

(Wszystko się krztusi, trzęsie, dusi, tarza i działa jak młyn na wodę - szyderców).

Duchem świętym wszelkich trójc i triad zawsze jest ironia. Mówimy o tym samym duchu, który niestrudzenie oscyluje nad wodami. Choćby w tej chwili spójrzmy na morza i rzeki, na jeziora i oceany. Oscyluje? Oscyluje.

Ludzie dowcipnego serca potrafią nawet się opalać przy tych opalizujących oscylacjach.

Słowo Panu zawirowało, zatańczyło, zaczęło figurować i majaczyć nad wodami. Stąd mowa, lecz nie ma substancji; żyją bez istoty kochający i bezustannie spadają, upadają w dziwnych miejscach.

Gdyby tak powiedzieć, że słowo zakręciło ramionami jak dziecko, jak paltrak, i zrozumiały to chorągiewki i kogutki wszystkich dzwonnicy w lśnieniu nagłej ulewy z gradem. To też zostało zapisane. W prostocie przejmego serca.

Aberracja.

Lubimy podwójne "r". Cóż powiemy o Errosie?

Błąd do drugiej potęgi. Lubimy każdą potęgę, c'est la vision des nombres. To jest widzenie liczb. Nous allons à l'Esprit. Zdążamy do Ducha.

Cofnąć ducha, a wszystko samo z siebie potoczy się dalej bez harmonii, bez melodii. Point de cantiques. Żadnych kantyczek. Koniec też tłumaczeń, przekładania.

Czy de Man ostatecznie się w krzyżowym ogniu kolejnych baśni Pana? Czy Pan pokaże de Manowi Behemota?

Czy de Man zniweczy Panu Behemota, wydobywając kości jako rury miedziane, zebra jako żelazne drągi? Przekonamy się w następnym odcinku”.

Redakcja: Justyna Lasota