

CzasKultury

19.05.2017

Odsłuch

Z ANDRZEJEM
SOSNOWSKIM
ROZMAOWIAJĄ
MAJA STAŚKO
I DAWID
GOSTYŃSKI



Maja Staśko: Bardzo często określa się Pana poezję mianem niezrozumiałej. Jacek Podsiadło w słynnym tekście *Daj mi tam, gdzie mogę dobiec*, wymienia Pana jako jednego z czołowych niezrozumiałców poezji współczesnej. Jak Pan się w tym odnajduje?

Stare śpiewki. To ja bym państwa zapytał, czy państwo znają jakąś poezję niezrozumiałą. Sam bowiem, prawdę mówiąc, z taką poezją się nie spotkałem. Jedyne rozróżnienia, jakie przychodzą mi do głowy, to takie, że poezja jest albo interesująca, albo nieinteresująca, dobra bądź zła, z modyfikacjami w rodzaju kiepska, średnia, byle jaka. Natomiast niezrozumiałej poezji nie znam. Wydaje mi się, że to wynika po prostu z moich tak zwanych doświadczeń czytelniczych. Kiedy się z grubsza przeczyta Hölderlina i jego hymny z początku XIX wieku, to pewnie na początku można uznać je za w dużej mierze – bo ja wiem? – niezrozumiałe. Ale on dla mnie jest na tyle intrygujący w tych swoich domniemanych niezrozumiałościach, że co jakiś czas wracam do niego i czytam. I okazuje się, że wcale nie jest taki niezrozumiały. Natomiast to, że jest to dobra poezja, widać – choćby wbrew rozumieniu – na pierwszy rzut oka. Dobra poezja niezrozumiała z początku, ale nie niezrozumiała do końca. Dlaczego zresztą ktokolwiek miałby pisać coś niezrozumiałego? Niezrozumiałego w sensie jakiejś absolutnie obiektywnej i wszechogarniającej kategorii tego, co niezrozumiałe. Myślę, że to się nie zdarza. Ale to jest przecież stara kategoria, która się pojawiła jeszcze w XIX wieku. Twórczość Joyce'a pod nią podpadała, i to nawet jeśli chodzi o pocziwego *Ulissesa*, a co dopiero *Finneganów tren*, który jest zresztą absolutnie zrozumiały...

M.S.: Tak, wszystko tam się łączy i znaczy – w sposób wręcz obsesyjny, co doprowadziło Krzysztofa Bartnickiego do znalezienia w literowym zapisie nutowym *Finneganów* hymnu z *Gwiezdných wojen*...

Owszem. A teraz powstaje nawet wersja graficzna, obrazkowa. Cóż, to nie jest książka napisana w ludzkim języku, lecz w uniwersalnie wieloludzkim języku, czyli nie ma w tej książce ani jednego słowa czy zdania, którego nie dałoby się z jakimś powodzeniem po ludzku rozszyfrować. Takie powodzenie w odczytywaniu wcale nie musi być zupełne. Podoba mi się zdanie Stevensa: „Wiersz powinien stawiać inteligencji opór, niemal skutecznie”. Z „nie rozumiem” wiążą się jeszcze takie pytania: co właściwie ma być do zrozumienia? co to jest rozumienie? kiedy rozumiemy, że rozumiemy? kiedy rozumiemy, że nie rozumiemy? kiedy nie rozumiemy, że rozumiemy? kiedy nie rozumiemy, że nie rozumiemy? Nawet w tym ostatnim przypadku zawiera się rozumienie. Istnieją sekwencje dźwięków w poezji, które działają na zasadzie muzyczności, ponieważ czasem chodzi przede wszystkim o brzmienie. A co właściwie znaczy sąd „ja tego nie rozumiem” w odniesieniu do muzyki? Może czasem zrozumienie polega na odczuciu, na czystym wrażeniu, może chodzi o przeżycie przebiegu czasu w pewien sposób zinstrumentowanego, zorkiestrowanego. Oczywiście, że utwory Weberna, zwłaszcza te najkrótsze, nie są do „zrozumienia”, ale raczej do przeżycia swego rodzaju wstrząsu, w ciągu, dajmy na to, 20 sekund. Czy to nie jest rozumienie, jeśli się to przeżyje w ten sposób?

M.S.: Czasem niezrozumienie gra jako figura poetycka, na przykład w świadectwach traumy. Po Holokaulście stało się jedną z naczelných kategorii etycznych – podbija jednorazowość i niepowtarzalność wydarzenia. W tych studiach to intencjonalny zabieg, ale znów ujawniający, że samo rozumienie jest jednorazowe w ramach przeżycia.

Tak mi się wydaje. Przy tych kwestiach etycznych chodzi, jak rozumiem, o to, że kwestionuje się możliwość relacji w jakimkolwiek słownym przedstawieniu, ponieważ słowa to zaledwie symbole, które nie mogą zdawać sprawy z rzeczywistości – są symboliczne, a więc nierealne – znoszą rzeczywistość i przenoszą wszystko w jakąś ogólność. Tak, to są słowa, czyli zawsze symbole jakichś spraw, które w momencie, w którym się czyta, nie istnieją. Są różne sposoby zapisywania, kodowania, ale to zawsze tylko zapis, zawsze kod, nigdy prawda. Niektóre kody są trudniejsze, inne prostsze. Najczęściej jest tak, że te trudniejsze są bardziej interesujące niż te proste. Najczęściej, bo nie zawsze. Znowu aforyzm: podstawowe zasady są pewne. Ich zastosowanie zawsze jednak budzi wątpliwości.

M.S.: Wychodzi na to, że poezja niezrozumiała to najciekawsza obecnie poezja.

Naturalnie. Na Johnie Ashberym od 1955 roku do dzisiaj ciąży ten sam wyrok niezrozumiałości, choć może nie jest to dożywocie, bo sporo ludzi nauczyło się go czytać i głośwo o niezrozumiałości jest dużo mniej. Pomogli krytycy: w akademii – Harold Bloom i Marjorie Perloff, w prasie – Helen Vendler. W przypadku niektórych poetów jest to kwestia uczenia się pewnych sposobów mówienia, głosów, języków. Z poezją jest tak, że ze względu na powszechność materii, jaką posługuje się poeta, wszyscy mają wrażenie, iż jest to najprostsza rzecz pod słońcem, ponieważ mają ten sam materiał w ustach, na koniuszkach palców i w głowie, którym posługuje się autor. Trochę inaczej jest z malarstwem. Ludzie chętnie mówią „nie umiem rysować” albo „mam dębowe ucho”. Ale z poezją jest inaczej. To jest taka oczywistość, każdy może ją tworzyć i każdy powinien rozumieć. Z językiem jest więc tak samo jak z myśleniem. Każdy uważa, że ma pełnię władzy nad językiem i potrafi wszystko doskonale zrozumieć i ocenić. Zatem także filozofia jest czymś absolutnie dostępnym i oczywistym.

Dawid Gostyński: O nowych prozach poetyckich zdążono już powiedzieć, że na przykład mniej w nich szyfrów, spiętrzeń, a więcej wypowiedzi wprost, nawet dyskursu z tezą i przesłaniem. I oczywiście nie ma w tym nic złego, natomiast mam wrażenie, że takie ujęcia są już symptomatyczne, kiedy pisze się o Pana tomikach. Oprócz tłumaczenia się z „niezrozumienia” jest i drugi chwyt, to znaczy ułożenie nowego tomu bliżej lub dalej granicy „zrozumiałości” albo wskazywanie: tutaj Sosnowski mniej życia, a tam więcej życia.

[śmiech]

D.G.: Właśnie, interesuje Pana to, co dzieje się już wokół wierszy? Choćby całkiem prywatne dyskusje z jakimiś ustaleniami?

Jeśli chodzi o recenzje, to czasem, kiedy przeważają frazesy, jedynie przebiegam po nich wzrokiem. W ogóle niezbyt chętnie czytam o sobie, ale na przykład książkę Karoliny Felberg czy książkę poznańską albo rzecz Grzegorza Jankowicza czuję się zobowiązany przeczytać. Książka Karoliny wydaje mi się bardzo ładna i dla mnie była naprawdę zaskakująca, bo po raz pierwszy czytałem naprawdę sensowne, dobre streszczenia wierszy. Co świadczyłoby przeciwko kategorii niezrozumiałości. Ona trafnie opowiada kilka wierszy i mówi, co się w nich dzieje, jakie są w nich historie. I robi to w sposób niesłychanie swobodny i trafny – mogę rzeczywiście uwierzyć, że jest właśnie tak, jak ona pisze. Natomiast wracając do tego, o czym pan mówi, myślę, że nie ma tezy, ba, nawet nie ma dyskursu. Są utwory poetyckie, chwilami sprozaizowane na podobieństwo wszechobecnej dzisiejszej

gadani, jednak w dość lapidarny sposób. I, przez implikację, jest może jakieś „stanowisko” – tak jak o drożdżu rudyku mówi się, że najbardziej lubi śpiewać z ukrycia bądź z wysokiego stanowiska.

M.S.: Zostały już wspomniane najnowsze prozy poetyckie, które pochodzą z Pana ostatniego tomu *Dom ran*, i o nich chcielibyśmy nieco więcej porozmawiać. Jak to jest: czy związek randomu z domem ran jest randomowy, czy mieści się w realnym domu języka i związany jest z realnymi ranami?

Trudno mi powiedzieć. Chodzi raczej o świat, a więc też o język, jakim się w tym świecie mówi. Jest pojęcie życia albo świata jako domu ran, a równocześnie istnieje podtekst lub pretekst, którym – jak pani zauważyła – jest angielskie słowo „random”, czyli zaznaczenie czegoś swobodnie przygodnego, przypadkowego, przypadkowości w ogóle. Jest to również nazwa ogromnego amerykańskiego koncernu wydawniczego – Random House. Wydaje mi się, że wpadłem na pomysł tego tytułu, kątem oka zobaczywszy na jakiejś książce napis „Random House”. Random House znaczy „Random dom” – taki byłby dokładny przekład, ale skoro jest Random House, to czemu nie „dom ran”. Zabawy językowe. Ale też ogólne poczucie osaczeń, spiętrzeń, blokad, gdy pojawiają się słowa; generalne poczucie ranienia, bycia ranionym przez absolutnie wszystko, co się dzieje – ma to też zatem związek z czasem, z rzeczywistością. Chodzi o te rany ducha, po których blizny jednak pozostają. Można je więc uznać za realne albo za nierealne.

D.G.: *Dom ran* to chyba również miejsce, w którym neutralizuje się grozę, zamienia się ją w maskotki.

Wydaje mi się, że nad tą książką krąży chwilami widmo pojęcia „spektaklu”, które jest znane głównie za sprawą Deborda i jego książki *Spoleczeństwo spektaklu*. Zatem te transpozycje, o których pan mówi, przechodzenie rozmaitych zjawisk w coś groteskowego czy karykaturalnego odbywa się w trybach właśnie takiego mechanizmu spektakularnego. Wydaje mi się, że w książce pojawiają się momenty, które pokazują, iż spektakl bywa absolutnie wszechobejmujący, to znaczy, że zagarnia w celach wyłącznie sprzedażowych i widowiskowych wszelkie przestrzenie cierpienia, ułomności, najrozmaitszych nieszczęść ludzkich, jak również wykorzystuje rzekomo wybitne wyglupy, które funkcjonują obecnie w przestrzeni spektakularnej jako istotne elementy dzisiejszego teatru powszechnego. Stąd obok siebie takie postacie jak ów nieszczęsny biegacz Pistorius i triumfujący Baumgartner. Pan użył ładnego słowa „maskotki”, ponieważ tego typu postaci zawsze zostają maskotkami czystej spektakularności. Pistorius, a obok niego Baumgartner, postać absurda, która wykonuje skok z ogromnej wysokości, po czym „wszyscy” w infantylny sposób – termin „infantylizm” w książeczce, jeśli pamiętam, pojawia się kilka razy – przez parę dni, przez kilkadziesiąt godzin są absolutnie zafascynowani tego rodzaju głupstwem, hollywoodzko-oscarowym produktem stratosferycznej imprezy Red Bulla. Chodzi więc o to, że „tym wszystkim” rządzi wyłącznie dynamika czegoś, co Karol Marks nazwał podmiotem automatycznym, czyli energia pieniądza, który jest w stanie wykreować, wygenerować w każdej chwili cokolwiek – tylko i wyłącznie ze względu na siebie. To jest – żeby wreszcie zacytować samego Deborda – samoistny ruch tego, co nieożywione, który następnie wprawia w ruch wszystkie maskotki czy marionetki, a także marionetkową część publiczności. Ogromna ruchliwość, stałe poruszenie po obu stronach tak zwanego przekazu przy jednoczesnym braku życia po jednej i po drugiej stronie ekranu – to jest horror lub groza w postaci czystej.

D.G.: W *Domu ran* pewien nasłuch, podsłuch...

Lub odsłuch. Muzycy używają takiego wyrazu, mając na myśli to, co sami słyszą na scenie, grając muzykę. „Nie miałem odsłuchu, kiepski odsłuch” – mówią. Mogą z tego wynikać rozmaite pomyłki. To jest dobre, precyzyjne słowo: odsłuch.

D.G.: Ale działa on chyba wedle nieco innych zasad niż we wcześniejszych tomikach. Jakby bezpośrednio napędzał teksty, choćby takimi z góry zachwycającymi obietnicami jak w *Outro*.

W terminologii związanej z historią muzyki popularnej istnieje coś takiego jak *concept album*, a więc taka płyta, która ma jakąś „nie przewodnią” czy koncept, który wszystko zasadniczo tematycznie organizuje. I tak się złożyło, że po latach „wróciłem do” – to jednak brzmi nazbyt pompatycznie, przepraszam. Chodzi o to, że któregoś dnia ni stąd, ni zowąd znów wziąłem do ręki książkę Baudelaire’a *Paryski spleen* i chyba wtedy zacząłem się zastanawiać, czy nie można by dzisiaj napisać czegoś równie bezpośrednio odnoszącego się do szeroko dostępnej rzeczywistości, w rygorze tak zwanych próz poetyckich, czyli z charakterystyczną dbałością o brzmienie i pojemność zdań. Państwo pamiętają jego własne określenia tej książki: gorycz i złość, groteska i groza. I ten kawałek, o którym pan wspominał, rzeczywiście był pierwszym tekstem, w którym czegoś takiego spróbowałem, eksperymentalnie. Nosi tytuł *Outro*, zatem znów jest tu konceptualny moment muzyczny, bo na płytach czasem znajdujemy przy pierwszym utworze tytuł *Intro*, czyli wprowadzenie, a jako ostatni utwór – *Outro*, czyli wyprowadzenie, koniec płyty. W ten sposób daję do zrozumienia, że po tym utworze z dalszej lektury od razu można zrezygnować, ponieważ on tak naprawdę nie tyle jest pierwszy, ile ostatni, kończy całą historię. Ten inauguracyjny „eksperyment”, ściśle naśladowczy, gwoli sprawdzenia, jak to w ogóle będzie szło, oparty jest na dwóch rzeczach z *Paryskiego spleenu* Baudelaire’a: połączyłem jego otwierający tekst pod tytułem *Obcy* z inną prozą, *Anywhere out of the world*. Oczywiście jest to napisane całkiem na nowo, chodziło tylko o sprawdzenie nośności takich starych struktur. A ponieważ spodobał mi się rezultat, pomyślałem, że przez jakiś czas dalej będę próbował pisać coś w tym stylu – małe prozy, które nawiązują wyraźnie do szerzej doznawanej rzeczywistości. Nie wszystkie z nich takie są, ale niektóre mają taką inspirację.

M.S.: Baudelaire rozpoczyna *Paryski spleen* wizją węża, który pochłania kolejne segmenty swojego ogona. Tak kreśli swoją książkę.

Rzeczywiście, pamiętam to.

M.S.: I myślę sobie, że *Dom ran* to także taki Uroboros. I nowe media to Uroboros.**W *poems* były hiperłącza, w nowym tomie pojawiają się słowa, zdania, języki zapożyczone z hiperprzestrzeni, która nas totalnie wchłonęła i nie przestaje wchłaniać dalej. Jak to jest z tymi nowymi mediami – co one Pana pisaniu robią?**

Musiałbym się nad tym chwilę zastanowić, ale wracając do tego terminu „spektakl” – właśnie dzięki tym nowym mediom spektakl może być tak globalnie zintegrowany. Debord nie dożył tego poziomu, on pisał, jeśli dobrze pamiętam, o spektaklu skoncentrowanym, to znaczy spektaklu w – jak on to nazywał – kapitalizmie biurokratycznym, czyli w krajach tak zwanego bloku wschodniego, albo spektaklu rozproszonym w odniesieniu do zachodnich demokracji kapitalistycznych. Natomiast spektakl globalnie

zintegrowany to jest taka monstrualna, wąskooka sieć, a jeszcze nawet nie pomyślałem o internecie w tej chwili... W *Domu ran* jest utwór pod tytułem *Stale fundamentalne*, w którym udało się zgromadzić trochę istniejących w polszczyźnie nazw rozmaitych sieci używanych do połowów ryb i ptaków – większość tych słów pochodzi oczywiście z dawnych wieków, wszystkie są wymowne. Ale miałem na myśli to, że ta sieć coraz bardziej się zaciska, co znaczy, że nie ma możliwości oddychania poza nią. Ale to już są banały, bo wszyscy dobrze o tym wiedzą; z drugiej strony nie wszyscy zdają sobie sprawę, że niemal przez cały czas jest się czynnym nosicielem, mechanizmem przekątnikowym tego wszystkiego, co nadaje sieć globalna. Mówi się tym językiem i tymi obrazami i w ten sposób wszystko zaczyna przybierać formę jakiejś doskonale homogenicznej całości – choćby w odniesieniu do tego, co jest dobre, interesujące, co warto zobaczyć, przeczytać, jak żyć, gdzie być i jak tam wyglądać. Zresztą Debord miał jeden ze swoich najlepszych momentów, kiedy aforystycznie ujmował aksjomat takiej samonieswiadomości spektakularnej: co się ukazuje, jest dobre, a co jest dobre, ukazuje się. A chyba wtedy pora „wysokiej oglądalności” jeszcze nie była tak precyzyjnie zdefiniowana i zinfantylizowana. To jest tak chytrze, po heglowsku powiedziane, na modłę: co jest rozumne, jest rzeczywiste; co jest rzeczywiste, jest rozumne. To jest mocny mechanizm związany z wymazywaniem z ogólnej świadomości tych rzeczy, które gdzieś mogą się jeszcze dziać na krawędziach sieci, na marginesach, na peryferiach. Jeśli mogą.

M.S.: Powiedział Pan niedawno, że pisze Pan na klawiaturze z dużą trudnością, jednym palcem, powoli. Gdy czytałam Pana wiersze, widziałam rozhulanego wirtuoza wygrywającego jakieś podstępne *flow* na klawiaturze. Po Pana wyznaniu rytm Pana wierszy nagle mi się zmienił, nagle stał się cięższy, trudniejszy, mniej dostępny. I to jest absolutnie genialne. Po Rolandzie Barcie i śmierci autora takie doświadczenie nie powinno mieć racji bytu. Po wirtualnej pananonimowości tym bardziej. A ma. Przed ekranem siedzi człowiek i stuka z wysiłkiem w te klawisze. I to jest moment tego człowieka. Czas dowartościować – na powrót, ale przecież inaczej – autora i jego pisanie, i ciało autora, jego materialność, a nawet – proszę mi wybaczyć – jego zwierzęcość. Temu mogą służyć na przykład spotkania poetyckie, gdzie autor zasiada jako fizyczny, konkretny człowiek. Ciałem. Jak Pan widzi rolę poety na spotkaniach poetyckich: czy to tylko uciążliwe wpisywanie się w rynek i mechanizmy reklamy, czy może to mieć także pewien potencjał zmiany?

Najchętniej nie widziałbym związku z rynkiem, ponieważ on w istocie nie działa przy poezji. Zachodzi jedynie coś, co można by nazwać śmieszną imitacją rytuałów i procedur rynkowych, choćby w języku: ot, promocja książki. Nie można mówić o promocji książki autora, na którego wieczór autorski przychodzi 15 czy 20 osób. Rynek w takim wypadku ma prawo związać się ze śmiechu. W związku z większością książek poetyckich w grę w ogóle nie wchodzi pieniądź zarobkujący ani też pieniądź wydany z czyjejs konkretnej kieszeni, tylko pochodzący z puli sponsorskiej. Działanie państwowej puli sponsorskiej jest dla sztuki sprawą zasadniczą. Ale istnieje też negatywny aspekt tej sytuacji, mianowicie samoistny ruch tego, co nieożywione – wiele rzeczy musi się ukazać tylko dlatego, że środki, na które zostało zgłoszone zapotrzebowanie, koniecznie trzeba wydać. Chodzi jednak głównie o wydawanie, słuszne trwonienie pieniędzy, a nie ich gromadzenie.

M.S.: Chodzi też o rolę autora...

I o te spotkania poetyckie. One powinny być najprostsze – sam mam do czynienia z dwoma typami takich spotkań: są spotkania, na których czytam sam albo razem z innymi czytającymi, i są takie spotkania, kiedy czytam sam z towarzyszeniem zespołu Chain Smokers, który wymyślił Karol Pęcherz. Skład Chain Smokers jest częściowo płynny, najczęściej występowali Tadeusz Kulas, Michał Litwiniec i Piotr Rachoń. Muzycy ci wspaniale improwizują, a stałym elementem dyscyplinującym są zawczasu przygotowane komputerowe podkłady Karola. Dla mnie różnica – mam teraz na myśli samo czytanie – polega na tym, że tylko niektóre, rytmicznie najbardziej wyraziste teksty nadają się dla Chain Smokers, i w zasadzie nie mam ich zbyt wiele. Na przykład próz z *Domu ran* nie mógłbym z nimi czytać. Wydaje mi się, że wieczory autorskie bywają bardzo udane, czasem nawet świetne, a niemal wszystko zależy od miejsca, czyli miasta. Poznań jest pod tym względem bardzo wysoko, jak i Lublin, Gdynia. Także Kraków czy Wrocław nie są nisko, ba, Białystok. Byłem już dwa razy w Białymstoku i będę w tym roku jeszcze raz. Za pierwszym razem, w drewnianym teatrze TrzyRzeczce, zjawilo się ze 100 osób, a po wieczorze kilkadziesiąt miało chęć rozmawiać, także o wierszach.

M.S.: To jedna z Pana najbardziej znanych fraz: „Wiersz wychodzi z domu i nigdy nie wraca”. Ale w takim razie te wszystkie spotkania autorskie, wywiady, to, co teraz robimy, nie miałyby sensu. A może nie ma?

Autor podczas takiego spotkania cieleśnie, swoim własnym głosem ponownie przywłaszcza sobie swój ongi własny wiersz. Bo on „wyszedł z domu i nigdy nie wrócił”, ale jest nieodwołalnie napisany. I czytając taki wiersz, trzeba go i można jakby ponownie sobie przyswoić.