

ipix

mrówkojad*

Kraków, czerwiec 2007, Numer 9 (Rok 2)

PRZED CZYTANIEM, ROZCIĄĆ. PRZED ROZCIĘCIEM, USIĄŚĆ!

Klub LOKATOR Magazyn

* Keymo, Krzysztof Kiwerski, Anna Sward, Jurij Andruchowycz, Jerzy Jarniewicz...



grafika: P10, 2005. Mewy są ogromne, inoryt 5x7

Przed czytaniem, rozciąć. Przed rozcięciem, usiąść!





Patroni:
Kino Polska **Telewizja Kraków** **Art Radio** **Jazz Radio**

Mrówkojad www.kinoskop.pl www.onet.pl
mrówkojad* **kinoskop.pl** **onet.pl**

LOKATOR 15-17 czerwca 2007

Termin zgłaszania prac: 10.06. Termin ogłoszenia werdyktu: 17.06
 Regulamin Konkursu dostępny na stronie www.lokator.pointblue.com.pl

**W tym miesiącu Mrówkojada*
 dokarmia firma
 ipix
 IPIX.NET.PL
 Serdecznie dziękujemy.**

Co pamiętam, a czego nie – czyli jak kupiłem Lokatora

I po urodzinach, już szóstych, LOKATOR powoli wkracza w dorosłość. Lekki kac i konieczność „dojścia do siebie”, który to już raz w ciągu tych sześciu lat? No właśnie, może dobrym sposobem, żeby do pionu się doprowadzić będzie skupić myśli na tym, jak to w Loku bywało, co się przytrafiło, zdarzyło, w kilku krokach, czyli jak sprawnie powrócić do społeczeństwa.

Pamiętam, że LOKATOR to pierwsza knajpa, w której rozmościłem się po przyjeździe do Krakowa („Klubu pod Jaszczurami” nie wspominam w dzienniku, bo tamta wizyta to był klasyczny błąd młodości...). Rozsiadłem się wygodnie i od razu masz ci – wygrywamy pierwsze Tekstyli – cóż nie każdy znał odpowiedź na pytanie kto spośród polskich pisarzy młodego pokolenia miał wówczas najfajniejszy biust... (odpowiedzi proszę przesyłać na adres redakcji).

Pamiętam, że w małym Loczku dotarcie do toalety wymagało nieraz kontaktu z bywalcami lokalu zza ściany. Często bywało to sportem dość ekstremalnym, niestety nie pamiętam najciekawszych wymiany zdań. Znaczące, że za kadencji Loka na Meiselsa marka sąsiadów zmieniła się chyba tak z pięć razy, aby finalnie spaść do frekwencji niemal zerowej (nie było już tak frapujących rozmów przy załatwianiu spraw pilnych).

A propos frekwencji, to snują mi się po głowie obrazki papierosowej mgły wypływającej z mini Lokowej Arki, w przypływie gorszego nastroju człowiek myślał, że to jakiś Styks do przepłynięcia... no i się płynęło.

Ale żeby popłynąć trzeba było płynów, a nie zawsze starczało do dziesiątego. Pio zgrabnie kiedyś poinformował, że instytucja „kreski” wyginęła w Loku razem z mamutami. Okazało się później, że nie do końca, mam nadzieję, że w przypadku mamutów się nie mylił.

Jak już popłynęliśmy to czasem wpadło się na dobre pomysły – jak ten z nakręceniem epilogu do filmu „Kobiety” (Adaś Uryniak, Butcher’s Films), w którym pada pamiętne zdanie – „baby to chuje” (przepraszam wszystkie Panie, dialog napisał Adaś. A usiedliśmy tam wtedy tylko na kawę...

Podobnie jak kolega Jasek, który w ciepłe dni wychodził na szybką czarną w samych laczach (i w stroju letnika) do „drugiego domu” i najczęściej powracał dużo, dużo później. To właśnie z Jaśkiem zdarzyło nam się bawić przy okazji bodajże czwartych urodzin Loka – wtedy to właśnie grając w kazimierskie monopole kupiłem Lokatora. Niestety, przegraliśmy. Zbankrutowałem z hukiem, a powrotu do domu nie zapamiętałem, z rozpaczy pewnie. Okazało się, że był spektakularny (ale momentami obsceniczny, zatem sza.)

Kiedyś spotkałem się na ukrytej w ciemnym kącie kanapie z pewną Damą, z którą nie powinienem się wówczas spotykać z co najmniej jednego powodu. I wszystko poszłoby gładko, gdyby nie zachciało nam się wyskoczyć do „Pozytywki”. A tam ściany i barmani mają oczy i uszy, a co gorsza zdobytą wiedzę dzielą się z zazdrośnikami. Nauka z tego oczywista, nie zmieniać dobrego na czerwone kanapy. Bo kłują w oczy. Na koniec o numerach ślapstickowych – koleźce Betonowi zdarzyło się fiknąć malowniczego kozła na jednym z lokatorskich krzesel („jakby ktoś okradł kilka strychów i naznosił szmelcu” – dość wzburzony był wówczas...), nie byłoby w tym nic dziwnego, gdyby przy okazji urodzin nie postanowił kontynuować akrobatycznych numerów – tym razem wywinął salto prawie mortale na stole. Mnie zdarzyło się siedzieć i grzecznie konwersować z pewną Panią na wygodnej kanapie – tak się zaszuchałem i zapatrzyłem, że nie spostrzegłem, że krew do mojej dolnej kończyny przestała dopływać z powodu sposobu siedzenia nogą na nodze. Postanowiłem wstać i jak kłoda poleciałem przed siebie. Zdarza się. Pewną nocą kiedy z Kingą, wychynęliśmy z kanapy na środku małego Lokatora stał duży człowiek z krzesłem uniesionym wysoko nad głową i ryczał – „góralu czy ci nie żal!” Głupie żarty. Ale dość żartów. Szum w głowie minął. Siódmy roczek leci i kolejne niezliczone spotkania, rozmowy, sytuacje które zdarzyć się mogą tylko w tym jednym miejscu. W innym nie smakowałyby pewnie tak samo. Czarny kot czuwa, bawmy się dalej.

Paweł Ścibisz

pawel.scibisz@kinoskop.pl

WYDAWCA:



KLUB LOKATOR
 Kraków, ul. Krakowska 27
 POLSKA

REDAKCJA:

Iga Noszczyk, PIOTR Kaliński,
 Igor Kędzierski, Kuba Mikurda,
 Jacek Olczyk, Stanisław Kot.

WSPÓŁPRACA I TŁUMACZENIA:

Agnieszka Taborska, Paweł Ścibisz,
 Mariusz Frukacz, Igor Kędzierski,
 Justyna Czechowska,

KOREKTA:

Jacek Olczyk

DZIAŁ FOTO:

Kuba Pierzchała, PIOTR Kaliński,
 Marcin Kowalik, Kamila Sosnowska

ILUSTRACJE:

PIO, Tłusta Żabka

KOMISJA REWIZYJNA:

Magda Podziewska

PROMOCJA:

klub LOKATOR
 Kraków, ul. Krakowska 27
www.lokator.pointblue.com.pl
lokator@pointblue.com.pl

KONTAKT Z REDAKCJĄ:

mrówkojad@pointblue.com.pl

MIEJSCA GDZIE GRASUJE MRÓWKOJAD:

KRAKÓW: Klub Lokator, ul. Krakowska 27, Nowy Teatr, ul. Gazowa 21, Korporacja Halart, pl. Szczepański 3A, Maszolit Books, ul. Felicjanek, NOWY SĄCZ: Kawiarnia Prowin-cjonalna, ul. Włoszyców, STARY SĄCZ: Galeria pod Piłką, Stary Rynek 5, RZESZÓW: Klub Drukarnia, ul. Bożnicza 6, WARSZAWA: Księgarnia Tarabuk, ul. Browarna 6; PRAGA: Instytut Polski, Male nám. I OPAVA: Instytut twórczości, Bezručovo nám. 13; NORYMBERGA: Dom Krakowski, Hintere Insel Schütt 34; ZAGRZEB: KK-Books, Marinceva 14d, ulice Lublany ;)

STAŁA WSPÓŁPRACA:





Uroki perwersji

Z KEYMO* autorką wystawy „AGENCJA” którą można było oglądać w kwietniu w Galerii Fotografii klubu LOKATOR rozmawia Igor Kędzierski.

I.K.: czy uważasz się za artystkę? Co dla Ciebie znaczy to słowo?

Keymo: To słowo jest jak worek pełen znaczeń, którego się nadużywa, wypychając go po brzegi. Tym mianem określa się za równo rzemieślników odtwarzających rzeczywistość, hobbystów nałogowo malujących konie w galopie ku ucieście wujków, cioc itd., łowców taniego skandalu jak i ludzi robiących tzw. sztukę zaangażowaną, czy wizjonerów nieposłusznym trendom. W tym „workowym galimatiasie” znajdzie się pewnie i miejsce dla mnie. Przede wszystkim uważam się za osobę, która nie potrafi żyć bez... procesu twórczego, przejawiającego się pod każdą możliwą postacią.

I.K.: Co sądzisz o tych hobbystach nałogowo malujących konie ku ucieście wujków i cioc?

Keymo: Jestem im wdzięczna, że łaskawie mnie wyręczają w tym „pasjonującym” zajęciu, że nie muszę się paprać w tym gównie.

I.K.: A nie zdarza Ci się poczuć tęsknoty za kiczem i „słabą” jakością? Twoja najnowsza wystawa pod tytułem Agencja, która wisi teraz w galerii Lokatora, składa się z fotografii przedstawiających wnętrza polskich agencji towarzyskich, gdzie kicz przecież króluje niepodzielnie...

Keymo: Jest zasadnicza różnica między schlebaniem gustom cioc i wujków bez świadomości co się robi i że jest to „słaba” jakość, jak ją nazwałeś, a fascynacją tym zjawiskiem w skrajnych formach, z jednoczesną świadomością czym dokładnie ono jest. Jeśli potraktujemy taką kiczowatą konwencję jako zabawę, nową możliwość (w moim przypadku), wariację, która jest całkowicie świadoma siebie - to czemu nie. I rzeczywiście odczuwam czasami tego rodzaju tęsknoty za niezmaczonym bałaganem, dziwactwem kolorów, kształtów i zestawień między nimi. Te dwie postawy są diametralnie różne i ich późniejsze efekty różnią się radykalnie między sobą.

I.K.: Skąd pomysł fotografowania wnętrza agencji towarzyskich?

Keymo: Przecież to takie fascynujące miejsce... każdy na wzmiankę o nim rumieni się i uśmiecha. Jest to świat skrywanych pragnień, ciemnych namiętności, które mają tam możliwość orgiastycznego wybuchu, a przy tym są tak koślawe i pokraczne... To zarazem świat teatru, w którym główną rolę gra pustka. Poza tym, to miejsce jest tak niezwykle, że nie sposób było mu się oprzeć.

I.K.: Robiąc te zdjęcia miałaś świetną okazję poznania tego świata, jacy w nim żyją ludzie, jakie wiodą życie?

Keymo: Mocno odrealnione, zawieszane gdzieś pomiędzy światami, z których docierają jedynie przeblyski, szczególnie jeden - brak, czy też wzmożona potrzeba zarobienia jeszcze większej kasy. W tym świecie

nie ma przyjaźni, koleżeństwa - wszystkie relacje między ludźmi są powierzchowne. Pustka wlewa się we wszystkich i we wszystko. Odnoszę wrażenie, że to świat wszechogarniającego uzależnienia, uzależnienia od każdego elementu obecnego w tym odrealnieniu.

I.K.: Twoje wcześniejsze fotografie skupiają się raczej na ludziach, ich ciałach, twarzach, perwersjach - w cyklu „Agencja” pokazujesz natomiast miejsce z pominięciem człowieka, który do niego przynależy. Czy zwrot oznacza nowy kierunek poszukiwań fotograficznych czy był raczej wymogiem narzuconym przez temat agencji towarzyskich? A może planujesz uzupełnić obraz agencji i udokumentować również jej bywalców i pracownice...?

Keymo: To prawda, moje dotychczasowe zdjęcia penetrowały, częściej nawet kreowały, dziwne i perwersyjne obszary z udziałem ludzi. Ale przecież nie wszystkie cykle są takie, np. „Market” czy „Las” obywają się już bez udziału jakichkolwiek postaci. I po trosze jest to ciekawość innej możliwości wypełnienia obrazu fotograficznego, po trosze zaś odpoczynek od dotychczasowych obszarów. Dokładniej mówiąc: próba zmierzania się z czymś nowym tak, aby poczuć nowy dreszczyk, powiew świeżości, innej inspiracji. Czasami jest to też zmezczenie ludźmi i ucieczka od nich. W tym przypadku dominowała chęć i potrzeba opisanego tego miejsca w inny sposób, mniej konwencjonalny. Tak aby nie powtarzać schematów. Bez przyćmionych świateł, rozwalonych cipek na pół kadru itd. Chodziło mi o pokazanie tego miejsca tak, jak nigdy nie zobaczy go potencjalny klient. Po zamknięciu lokalu, z rozlanym światłem dziennym (kluby które fotografowałam do tej pory funkcjonują tylko w nocy) z niepodzielnie królującą o tej porze sprzątaczką, której działalność zaznacza się w ten czy inny, mniej lub bardziej narzucający się sposób. I przyznam, że jestem zaskoczona efektem. Wydawałoby się, że dzień spowoduje rozlanie się wszelkiego brudu (zarówno materialnego jak i duchowego) z każdego zakamarku, że odsłoni to, czego nie widać w nocy, przy bardzo słabym świetle. Efekt jest zupełnie inny - ma się wrażenie kiczowatego ciepła, przytulności, czasem nawet duchowej ciszy. Myślę, że podejście do tego tematu w taki a nie inny sposób było dobrym posunięciem.

I.K.: Agencja rzeczywiście odstaje od stylu, w jakim utrzymana jest większość Twoich fotografii, stylu fotografii erotycznej. Czy zgadzasz się z określeniem „fotografia erotyczna”? Czy uprawiasz ten styl świadomie? Czerpiesz z jakichś wzorów? Np. Araki, Ruff...

Keymo: Nie mam nic przeciwko określeniu tego, co robię „stylem fotografii erotycznej”. Świadomie dokonuję wyborów w tematyce i ujęciu. Obracam się w obszarach, które mnie najbardziej pociągają, które nie są mi obce... Muszę wiedzieć o czym mówię, więc nie wyobrażam sobie sytuacji, że temat, który podejmuję, jest jedynie jakąś moją płytką imaginacją... Nie mam żadnego guru w tej dziedzinie. Są zdjęcia, nad którymi się rozplywam i inne, tego samego autora, które mnie drażnią. Staram się unikać wzorców. Bagno seksualności wciąga niewiarygodnie, pochłania, a kiedy się wynurzysz, by zaczerpnąć powietrza, to możesz mieć pewność, że ponowne zanurzenie będzie już inne. Dany wzorec może okazać się przydatny tylko raz, bo po kolejnym zanurzeniu wszystko jest zmienne a on staje się już nieprzydatny.

I.K.: Wiem, że fotografowie nie lubią przyznawać się do wpływu innych fotografów, ale chyba w stosunku do pisarzy, malarzy czy filozofów nie musisz być tak ostrożna... gdzie jeszcze, prócz fotografii, poszukujesz inspiracji, w jakich książkach, w jakich filmach, w jakich filozofach?

Keymo: W średniowiecznym malarstwie tablicowym,

literaturze japońskiej (uwielbiam „Śpiące piękności” - Jasunari Kawabata) i kinie azjatyckim - w ich poczuciu piękna i filozofii, w kinie w ogóle począwszy od Bergmana a skończywszy na Tarantino, ekspresjonizmie niemieckim, w rabatkach u cioci Krysi...

I.K.: Agencje towarzyskie, sado-maso, śmierć, perwersja, przemoc... tematy dla wielu ludzi mocno kontrowersyjne. Z jakimi reakcjami na swoją sztukę się spotykasz?

Wiesz? To dziwne, ale nie spotkałam się z negacją czy innymi negatywnymi emocjami. Nikt mnie jeszcze nie wyzwiał od zboczeńców, pederastów, socjopatów. Ludziom albo to co robię się podoba, albo mówią „No fajne fajne, ale takie mroczne, nie w moim stylu. No ale spoko.” Więc nie wiem, czy mam się cieszyć, że nie linczuje się mnie, a to co robię nie powoduje odrzucenia, czy raczej załamywać ręce, skoro reakcje nie są burzliwymi emocjami w aurze zgorznienia i skandalu. Zastanawiam się dlaczego tak się dzieje... i myślę, że jak dotąd moje prace trafiały do grupy ludzi zbliżonej zainteresowaniami do moich, albo młodych i otwartych, chociaż w minimalnym stopniu, odbiorców. Więc w sumie nie wiem, jakie mogą być reakcje wśród bardziej zróżnicowanej publiczności. Jestem gotowa na konfrontacje.

I.K.: A może to oznacza, że większość ludzi ma perwersyjne upodobania, tylko boi się do tego przyznać? Swoją drogą, co rozumiesz przez perwersję?

Keymo: Słusznie zauważyłeś... Widzisz, ta prawda mi umknęła. Myślę, że tak właśnie jest, że większość z nas ma w sobie sprzeczne pragnienia, których nie jesteśmy w pełni świadomi i nad którymi nie zawsze potrafimy zapanować. Przyznanie się do nich, konfrontacja z nimi bywa bolesna. I być może głód zakazanego przez „Normalność” jest tylko nieznacznie uspio-ny. A ciekawość jest często pośrednikiem między uspio-nymi preferencjami a nakazami społeczno-obyczajowymi. I wystarczy czasem niewiele, żeby poczuć nieodparte pragnienie zakosztowania tego, co przez większość uznane jest za „niezdrowe”, „nienormalne”, „chore”. Jak świat długi i szeroki i odkąd pojawił się na nim człowiek, takie pragnienia i skłonności w stronę wynaturzonego pojawiały się i pojawiać się będą.

Co rozumiesz przez perwersję? Rozszerzoną granicę możliwości, rozbudowany wachlarz barw, odcieni, tonów i ich temperatur. Chotyzont rozciągnięty dalej i szerzej. Czasami jest to konieczność, czasami wybór.

I.K.: Co po Agencji? Nad czym teraz pracujesz?

Keymo: Rozglądam się.

*** KEYMO - ukończyła Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych im. Tadeusza Kantora w Dąbrowie Górniczej dyplom w pracowni grafiki u prof. Stanisława Stacha, studentka ASP w Krakowie, malarstwo na Wydziale Malarstwa w pracowni prof. Zbigniewa Bajka, fotografia w pracowni prof. Agaty Pankiewicz.**

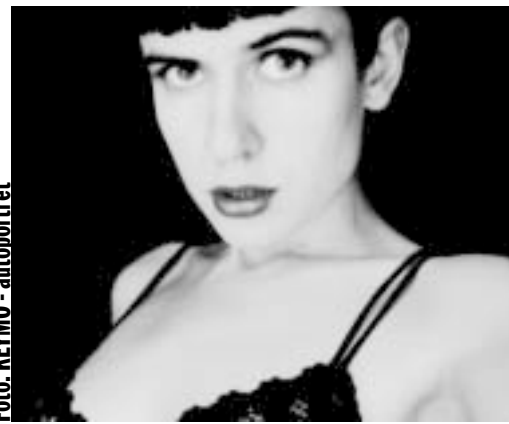


Foto: KEYMO - autoportret

www.keymo.blo.pl

Klinika Kiwera

Z Prof. Krzysztofem Kiwerskim*

rozmawia Mariusz Frukacz



Foto: Marcin Kowalik. Klub LOKATOR, maj 2007.

Mariusz Frukacz (MaF) - Profesor oprócz animacji, która nas dzisiaj najbardziej interesuje, uprawia także malarstwo i grafikę komputerową. Co było wcześniej i jaką drogą trafił Profesor do filmu animowanego?

Krzysztof Kiwerski (KK) - Urodziłem się w Poznaniu i tam kończyłem liceum sztuk plastycznych. Mimo że w Poznaniu była także Akademia Sztuk Pięknych, to z myślą o animacji filmowej wybrałem się na studia na krakowską ASP. Wówczas tylko w Krakowie działała założona przez Kazimierza Urbańskiego Pracownia Rysunku Filmowego. Tak na marginesie, w tamtych latach w Polsce było dwóch wysokiej klasy twórców: Mirosław Kijowicz w Warszawie i właśnie Urbański w Krakowie. Kiedyś bardzo znany i ceniony reżyser i pedagog dzisiaj jest już chyba trochę zapomniany. Zdawałem na Wydział Malarstwa i Grafiki, bo wówczas te dwa wydziały były połączone, ale od początku z tą myślą, że zapiszę się do Pracowni, w której zajęcia zaczynały się dopiero od trzeciego roku. Tak się jednak złożyło, że na pierwszym roku na zajęciach z perspektywą rysowaliśmy ulicę Kanoniczną. Podczas zajęć zwróciła się taka burza jak dzisiaj, więc schroniliśmy się do znajdującej się tam filii Studia Miniatur Filmowych w Warszawie, która w 1974 została przekształcona w Studio Filmów Animowanych w Krakowie. Miałem ze sobą w szkicowniku projekty do filmu, pokazałem je Urbańskiemu, który był bardzo otwartym człowiekiem, spodobały się i już pod koniec pierwszego roku zrealizowałem tam dwa ćwiczenia. Od drugiego roku zacząłem pracować u Urbańskiego w Pracowni Rysunku Filmowego.

(MaF) - Wspominał Profesor o dwóch wielkich twórcach, Kazimierzu Urbańskim i Mirosławie Kijowiczu a tym samym przywołał do tablicy dwie szkoły myślenia o animacji. Pierwsza, kojarzona z Kijowiczem, wychodzi od idei, anegdoty, dow-

cipu i ubiera te refleksje w film animowany. Druga szkoła, utożsamiana z Urbańskim, wychodzi od materii, tworzywa, od formy. Która z tych szkół jest Panu bliższa?

(KK) - Urbański był rzeczywiście w dużej opozycji do Kijowicza, nawet na wykładach opowiadał, że jeżeli można coś narysować w trzech czy czterech rysunkach, to po co robić z tego film, po co się męczyć. Poza tym, jeżeli coś można opowiedzieć z wykorzystaniem aktora, nie ma sensu rysować i animować człowieka. Urbański wychodził od pomysłów czysto formalnych i eksperymentował. Zobaczył na przykład, że jak na mokrą bibułę filtracyjną puści się kroplę, to ona rozchodząc się powolutku tworzy takie drzewko. W ten sposób wymyślił film „Moto-gaz” (1963). Gdy stwierdził, że na zwilżonej oliwą szybie można swobodnie formować włóczękę, narodził się pomysł filmu „Materia” (1962). Jednak paradoksalnie, największym uczniem Kazia Urbańskiego był Ryszard Czekala, który absolutnie nie bagatelizował formy plastycznej, lecz główną linią jego twórczości była właśnie anegdota czy przesłanie literackie. Ale oczywiście znakomicie podporządkowywał temu formę i były takie filmy jak „Apel” (1971), w którym pomysł animacji światłem latarki pod kamerą nadawał dziełu nową jakość. Czekala był przede wszystkim niedościgłym mistrzem animacji, drugi taki to Jurij Norstein. Potrafił perfekcyjnie animować, miał niesamowite wycucie rytmu, no i był zwierzem plastycznym: jak zaprojektował, wziął nożyczki i coś wyciął, to była genialna forma. Rewelacyjny twórca, który wywarł ogromny wpływ na całe środowisko plastyczne w Krakowie i nie tylko. Tak jak w Szkole Filmowej rozpracowuje się montaż na przykładzie sekwencji schodów z „Pancernika Potiomkina” (1925) Eisensteina, czym studenci są tak katowani, że później muszą to odreagować (jak np. Rybczyński, który nakręcił w 1987 roku rewelacyjny film „Steps”), tak samo film „Czekały Syn” (1970) powinien być pokazywany

jako przykład budowy narracji filmowej za pomocą animacji i formy plastycznej w uczelniach kształcących animatorów. Kiedyś wykonałem ksero scenariusza obrazkowego tego filmu i twierdzę, że powiększone grafiki z tego scenariusza mogłyby funkcjonować jako samodzielne prace na każdej wystawie. To świadczy o tym, że ta forma plastyczna się nie zestarzała. Kiedy dzisiaj oglądamy wiele obrazów czy filmów, także moich, to można dostrzec, że ich forma trąci myszką, i ja na przykład, te filmy zrobiłbym zupełnie inaczej. Ale takiego filmu jak „Syn” nie można było zrobić inaczej i nie boję się użyć porównania, że to jest zamknięta forma jak obrazy Rembrandta.

(MaF) - Czyli to myślenie formą jest bliższe Profesorowi niż myślenie anegdotą?

(KK) - Najbliższą stroną polskich filmów, nie tylko animowanych, są scenariusze. Niestety, scenariusz literacki jest dla plastyków wysoką barierą do pokonania. W związku z tym także ja muszę się trzymać tej formy. Każdy film chcę zrobić inaczej, coś innego mnie w każdej animacji interesuje. Jestem w ogóle człowiekiem niespokojnym, fascynuje mnie technika, technologia i nauka. Stąd też moje zainteresowanie komputerami i nowymi mediami, ale głównie od strony technicznej, od strony ich możliwości. Dlatego tak bliskie są mi filmy Rybczyńskiego, który wychodził od możliwości narzędzia. To nie jest tak, że mam jeden styl, jak na przykład obrazy Nowosielskiego. Każdy z moich filmów jest pod pewnym względem inny, ale wszystkie w pewien sposób nawiązują do mojego malarstwa, które w pewien sposób też było „mechaniczne”, bo malowałem robaki czy jakieś inne maszyny a dyplom zrobiłem z powycinanych z dykty koparek.

(MaF) - Chciałbym nawiązać do wspomnianych komputerów. Niektórzy twierdzą, że komputery zabijają animację, oddalają ją od sztuk plastycznych. Ja uważam, że powszechny dostęp do komputerów i technik cyfrowych pozwolił animacji autorskiej wyjść z zapaści, spowodował jej renesans. Nie dość, że tworzenie filmu stało się tańsze, to w dodatku artysta ma możliwość pełnej kontroli nad powstającym dziełem.

(KK) - Komputery doprowadziły do tego, że film animowany można zrobić w domu i przetransferować na taśmę filmową. Tak właśnie powstał mój ostatni film „Level” (2005), własnym sumptem, co kiedyś było praktycznie niemożliwe. Zawieźliśmy tylko twardy dysk do wytwórni, gdzie film przepisano na taśmę 35mm i w ten sposób uzyskaliśmy film kinowy. Kiedyś nie było to takie proste, animacja komputerowa to była domena Silicon Graphics, wiązało się to z koszmarnymi kosztami komputerów i oprogramowania. Do tego dochodziły ograniczone możliwości sprowadzania nowych technologii do krajów byłego bloku wschodniego. Dziś te programy są w zasięgu niemal każdego, jak ktoś chce zrobić film to nie ma problemu, często pracuje nawet na pirackich wersjach. Prostsze programy, takie jak Mirage, kosztują po 500 dolarów, a można na nich zrobić obraz w jakości kinowej. Trzeba mieć tylko pomysł no i włożyć w to trochę pracy. Oczywiście nie można też demonizować komputerów. Nawet w animacji 3D czy komputerowej niezwykle przydatna jest także taka znajomość animacji klasycznej: pisanie recept, tworzenia ruchu czy budowania rytmów. W tej chwili tworzy się trudna do strawienia stylistyka grafiki 3D, ale to jest kwestia pewnych decyzji autora odpowiedzialnego za film.

(MaF) - Wspominał Profesor o swojej fascynacji techniką: koparkach, zmechanizowanych zwierzętach i maszynach zamienionych w zoomorficzne stwory. Czy jest to sposób na oswojenie natury czy techniki?



(KK) - Lubię po prostu taką estetykę i myślę, że można to rozpatrywać w ten sposób. Fascynuje mnie estetyka stworzona przez człowieka, bo wydaje mi się, że to, co stworzyła natura jest tak niedościgłe, tak piękne, że można to tylko oglądać i fotografować. Choć w swoim malarstwie miałem różne okresy, robiłem np. kwiaty z elementów mechanicznych.

(MaF) - Wspomina Pan o różnych okresach w swoim malarstwie, ale myślę, że takie okresy można także zauważyć w twórczości filmowej Profesora. W latach siedemdziesiątych wyraźnie można dostrzec fascynację futurologią, tematyką s-f. Z kolei z latami osiemdziesiątych dominują krytyka totalitaryzmu i wszechobecne manifesty pacyfistyczne. Czy to była reakcja na rzeczywistość stanu wojennego?

(KK) - Lata siedemdziesiąte to okres gierkowski i zachwyty zachodem: traktory Ferguson, autobusy Beriet; z pięcioma dolarami w kieszeni można było wyjechać na wycieczkę zagraniczną. Dzisiaj tamte wydarzenia częściej wspominamy w kategoriach anegdoty, ale wówczas ta sytuacja nas przerażała. To, co nas dotykało na każdym kroku, te kartki, kolejki, zaszczucie, to wszystko było okrutne. Wokół panowała szarość, brud, przytłaczał brak perspektyw. Taki czas sprzyjał ucieczkom w przyszłość, szczególnie w filmach dla dzieci. Swoją pierwszą animację zrobiłem właśnie dla najmłodszej widowni, ale dzięki temu, że od początku do końca odpowiadałem za niego, musiałem się wiele rzeczy nauczyć. A później nastąpił czas godziny policyjnej i kary śmierci. „Opcja zerowa”, która powstała w 1983 roku jako reakcja na te wydarzenia, w głowie narodziła się znacznie wcześniej, jeszcze w czasach studiów na Akademii. Film ten wymyśliłem w Lidzbarku Warmińskim na poligonie wojskowym po marcu 1968 roku, po inwazji na Czechosłowację. Byłem tam przez miesiąc z Materną i innymi muzykami, aktorami, plastykami i filologami. To było oderwanie od rzeczywistości, totalny surrealizm i paranoja: cała kadra wojskowa pijana, brak wody, koszmarnie żarcie. Całkowicie odczytano nas to patriotyzmu... Powiedziałem wówczas sobie, że jeżeli wkroczą Amerykanie, to wyciągnę z buta białą onucę (nie mieliśmy tam skarpet) i się poddam. Opcję wymyśliłem leżąc pod łóżkiem, bo na łóżkach nie wolno było leżeć. I chociaż dziś ten film zrobiłbym zupełnie inaczej, to jednak jest on ciągle aktualny. Pomagała mi przy nim żona, oparłem się na przerysowanych fotografiach Muybridge'a, który fotografował zwierzęta i ludzi w ruchu.

Później, w latach 90-tych, nastąpił czas tej nieszczęsnej komercji. Po pierwszym filmie zrobionym dla Niemców sam się zwolniłem, ale wkrótce potem, kiedy studio miało już padać, poprosili mnie o pomoc i zrealizowałem kolejny film. Współpracowałem jeszcze z Ryszardem Antoniszczakiem, ale to były produkcje ekspresowe, z koszmarną animacją. Właściwie mieliśmy tylko dwóch dobrych animatorów. Jeden z nich, jest niezwykle interesującą osobą. Mieszka w Inwałdzie, jest tokarzem z zawodu, ale genialnie animuje. Ma niesamowite wyczucie ruchu, pantomimy, a w dodatku animuje bardzo ekonomicznie. Tzn. potrafi w przypadku kilku rysunków tak manewrować receptą, że wystarczy mu to do zrobienia kilkunastu sekund animacji. Przedziwny gość - mieszka na wsi, fascynuje się motocyklami wyścigowymi, według mnie jeden z najlepszych animatorów w Polsce, z którym mogą konkurować tylko Rosjanie.

(MaF) - Zanim jednak nastąpiły naznaczone komercją lata 90-te, to oprócz tych animacji pacyfistycznych i naznaczonych futurologią, zrealizował Profesor kilka filmów, które wpisywały się w nurt przypowieści filozoficzno-refleksyjnej, która była znakiem rozpoznawczym „polskiej szkoły animacji”. Myślę tutaj o takich tytułach jak

„Samogłoska” (1981), „Odbicie” (1983) i wielu innych. Czy w nich punktem wyjścia także była forma?

(KK) - „Samogłoska” była reakcją na stan wojenny, to historia człowieka skazanego tym systemem. Całość była na tyle czytelna - w filmie pojawiał się nawet Lenin z balonem prowadzący ludzi prosto w przepaść - że w studiu bali się cenzury. Ale cenzorzy film puścili, bo uważano wówczas, że animacja nie stanowiła zagrożenia dla systemu. Tym bardziej, że film nie szokował formą gdyż był zrealizowany w technice klasycznej. W tej animacji wychodziłem od strony czysto scenariuszowej, anegdotycznej, choć słowa filozoficznej bym nie użył. To było swego rodzaju odreagowanie, robiłem te filmy na własny użytek, bez myślenia, co to będzie, po prostu po to, by odreagować pewną sytuację.

(MaF) - Jak doszło do realizacji wielokrotnie nagradzanego na festiwalach filmu „Level”? Czy trudno było po 15 latach powrócić do animacji autorskiej?

(KK) - Muszę się tutaj nieco cofnąć w czasie i przypomnieć wystawę grafik młodych twórców w Poznaniu, na której byłem jeszcze jako uczeń liceum plastycznego. Wśród prezentowanych prac szczególnie spodobała mi się grafika Drabiny Jacka Gaja. Później, kiedy byłem na Akademii, Jacek Gaj uczył mnie literatury i katował potwornie. Zaliczenie uzyskałem ledwo z oceną 3-. Zaprzyjaźniłem się po trzech latach, kiedy przeniósłem się z Wydziału Malarstwa na Wydział Grafiki. Mimo że Gaj jest twórcą bardzo tradycyjnym - uprawia przecież miedzioryt, takie rzemiosło z XVI, XVII wieku - to w domu ma znakomity sprzęt fotograficzny, kamerę i komputery. W ramach wymiany grafikami podarował mi wówczas pracę Drabiny, która wisiała nad moim biurkiem. Ta grafika jest sama w sobie opowieścią i pomyślałem, że można by z tego zrobić film. Któregoś dnia spotkałem Zbyszka Szymańskiego, który pracował z nami w studiu i siedząc przy piwie, od jednego do drugiego, ustaliliśmy, że zrobimy ten film wspólnie. Napisałem scenariusz, jeżdżąc po ciągami opracowałem scenariusz obrazkowy, wymyślałem, zmieniałem i tak powolutku ten film powstawał. Prace nabrały tempa, kiedy dostaliśmy dotację. Film od początku do końca był realizowany na komputerze, robiliśmy go praktycznie w domu, mimo że oficjalnie producentem było Longin Studio, mój syn składał go After Effectem. Na koniec zawieźliśmy dysk do Warszawy, gdzie zrobili nam transfer na taśmę 35 mm.

(Pytanie z sali - Olga Sukta) - Czy jak teraz Profesor ogląda jedne ze swoich pierwszych animacji, to czy myśli o tym, jak ja mógłbym to zrobić dzisiaj? Czy robiąc film o tej samej tematyce i tym samym scenariuszu ten film powstałby tak samo?

(KK) - Na pewno nie, nie ma takiej możliwości. Tamte filmy, mimo że były realizowane w wytwórni państwowej i za państwowe pieniądze, tak naprawdę powstawały w bardzo chałupniczy sposób. To pierwsza rzecz, że są one z dzisiejszej perspektywy technicznie nie do przyjęcia. Po drugie, tylko kilka filmów, może dwa lub trzy, chciałbym dzisiaj powtórzyć, zrobić inaczej. Wykorzystałbym do tego oczywiście komputer. Wzbogacony o tamte doświadczenia wolę zrealizować nowy film. Gdy oglądam swoje stare filmy, to w większości jestem niezadowolony z tego, co zrobiłem i jak to zrobiłem. Ale takie były czasy, człowiek pracował w zespole i nie zawsze mógł egzekwować od ludzi to, co chciał. Trzeba było iść na kompromisy, choć są tacy, którzy nie popuszczają ekipie nawet na moment, ale wówczas są przez nią znienawidzeni. A ja nie chciałem wzbudzać takich emocji, raczej wolałem, by ta atmosfera była sympatyczna. Stąd to niezadowolenie dzisiaj.

(MaF) - Profesor wspominał, że nie chciałby wracać do tych tematów poruszanych przed laty w swoich filmach, że chciałby realizować nowe pomysły...

(KK) - Tamte filmy w jakimś stopniu były inspirowane czasami, w których żyłem. Odzwierciedlały fascynacje, którym wówczas się poddawałem. Dzisiaj mamy inne czasy i inne rzeczy mnie fascynują. Są oczywiście tematy nadal aktualne, uniwersalne. Tak jest z pacyfistyczną „Opcją zerową”, mimo że forma tego filmu jest już archaiczna. Dziś technicznie zrobiłbym to zupełnie inaczej.

(MaF) - Wobec tego, jakie fascynacje odzwierciedla się w najświeższym filmowym projekcie Profesora?

(KK) - Pracuję obecnie nad filmem pod roboczym tytułem „Świadek”, którego bohaterem jest strach na wróble. Jest to historyczny film animowany, dzieje się w okresie od 1918 do około 2002 roku. Zdjęcia robię aparatem fotograficznym Cannon 30D, bo dzisiaj nie ma już potrzeby wykorzystywania drogich kamer poklatkowych.

(Pytanie z sali - PIO) - Czy śledzi Profesor to, co się dzieje w animacji 3D? Czy ma może swoich ulubionych autorów?

(KK) - W tej dziedzinie poza wszelką konkurencją są spece od efektów specjalnych. Z polskich twórców należy wymienić Grzegorza Jonkajtysa i Tomka Bagińskiego. Na Zachodzie generalnie pracuje się w zespołach, a nie indywidualnie. Tam każdy odpowiada za inną część całości. Są spece od modelowania, teksturowania, oświetlenia, animacji, renderingu. To już nie czasy Leonarda da Vinci, kiedy tworzyło się indywidualnie, teraz pracuje zespół wyspecjalizowanych ludzi. W świetnej książce poświęconej Stevowi Jobsowi i Con można przeczytać jak tworzą ci faceci w Pixarze. Zespoły ludzi, którzy nie wychodzą ze studia, sami wegetarianie, cały czas biegają po studiu boso. Jest także całe mnóstwo programów, które ułatwiają życie animatorom, ale żeby coś zrobić, trzeba mieć najpierw pomysł i włożyć w film dużo pracy.

(Pytanie z sali - Piotr Kaliński) - Animacje Profesor tworzy w domu, lecz pracuje także na Akademii. Na ile taka ciepła posadka pomaga a na ile przeszkadza w uprawianiu własnej twórczości?

(KK) - Myślę, że taka praca i pomaga, i przeszkadza jednocześnie, ale jak się zrobi taki ostateczny bilans, to wychodzi na plus. Dlatego, że mam świadomość, w jakim dyskomforcie są koledzy, którzy nie mają takiej ciepłej posadki i muszą gonić za środkami umożliwiającymi egzystencję. Bardzo ważny i ciekawy jest także ciągły kontakt z młodymi ludźmi, którzy inspirują i wnoszą nowe spojrzenie na wiele spraw. Nie jestem artystą, który zarabia na własnej twórczości, choć mógłbym malować tak, by się to podobało. Jako student malowałem na murach i znakomicie z tego żyłem, ale malowanie pod innych mi nie odpowiada. Dzięki pracy na ASP mam ten komfort, że tworzę dla siebie. A przede wszystkim czuję się malarzem, dopiero później jestem grafikami i filmowcem. Gdybym musiał wybrać tylko jedną dyscyplinę, to zdecydowałbym się na pędzelek i farby akrylowe, którymi maluję od drugiego roku Akademii. Swoją pracownię malarską traktuję jak swego rodzaju klinikę psychiatryczną, gdzie odpoczywam od zgiełku, maluję i jestem wolny.

***KRZYSZTOF KIWERSKI - Urodzony w 1948 w Poznaniu, gdzie skończył Liceum Sztuk Plastycznych. Studia na Wydziale Malarstwa krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych - dyplom z wyróżnieniem 1973 r. w pracowni prof. Adama Marczyńskiego. Od tegoż roku pracuje w ASP, obecnie jako profesor i kierownik Pracowni Obrazowania Cyfrowego. Uprawia malarstwo i grafikę komputerową, zrealizował również 32 filmy animowane w tym cztery pełnometrażowe. Za filmy animowane wielokrotnie nagradzany, m.in. w Krakowie, Poznaniu, Trieście, Huesca i Tours.**



Foto: arch. wydawnictwa CZARNE

Nie lubię powieści „based on the true story”. Mocno wierzę w fikcję.

Z Anne Swärd*, szwedzką pisarką, autorką powieści „Lato polarne” wydanej przez wydawnictwo Czarne, rozmawia Justyna Czechowska

Justyna Czechowska: Zanim przyjechałaś do Polski z pierwszą wizytą jako pisarka, zapytałaś mnie jak wyglądają u nas spotkania z pisarzami. Jesteśmy w Krakowie, tuż po ostatnim spotkaniu. Czy było tak jak się spodziewałaś? Czym różni się polska promocja książki od szwedzkiej? Jesteś zadowolona z pobytu w Polsce?

Anne Swärd: Więcej niż zadowolona! Wszyscy byli tacy zaangażowani i przyjaźni, co sprawia, że czuję się tu jak w domu. Może nawet bardziej, niż gdy jadę do Sztokholmu i tam mam brać udział w literackiej imprezie.

Nie miałam pojęcia, czego mogę się tu spodziewać. Mimo to tworzę zazwyczaj obrazy tego, co wydaje mi się, że zastanę. To taki sposób przygotowania. To takie moje przygotowania. Ale, gdy już dzieje się to w rzeczywistości, obrazy rozmazują się. Miałam w sobie dobre przeczucia jeszcze przed podróżą do Polski, a duże oczekiwania mogą być powodem wielkiego zawodu... ale wszystko okazało się być dokładnie na odwrót, jeszcze lepsze niż oczekiwania. Przede wszystkim hojne przyjęcie, ogromne zainteresowanie ze strony organizatorów, tłumaczy, publiczności i oczywiście ze strony mojego wydawnictwa - Czarnego. Myślę, że wszyscy pisarze pragną spotkania z tak wieloma ludźmi osobiście zaangażowanymi w to, co się napisało.

We wszystkich miejscach, w których byłam podczas tych czterech dni, dostawałam ciekawe i wnikliwe pytania dotyczące zawartości mojej książki. Mam wrażenie, że polscy dziennikarze są bardziej odcytani i ambitniejsi niż ich szwedzcy koledzy... Naprawdę podobało mi się, że pytania wymagały ode mnie nowego myślenia podczas samego wywiadu bądź rozmowy, tak było tutaj.

Miejsca, w których zorganizowano spotkanie z czytelnikami (kluby i księgarnio-kawiarnie) były mniej oficjalne niż jest to w zwyczaju w Szwecji. Pozytywnie mnie to zaskoczyło. Na przykład Lokator w Krakowie. To miejsce naprawdę ma atmosferę. Sam lokal, jego scenografia, w dziwny sposób wpływa na rozmowę. Zarówno w Warszawie, Gdyni, Poznaniu jak i tu, w Krakowie, byłam wyluzowana, miałam poczucie bliskości z publicznością. Być może nie odpowiada to wszystkim pisarzom, dla mnie bomba.

JC: Wcześniej byłaś nauczycielką rysunku i ilustratorką. Studiowałaś na Akademii Sztuk Pięknych w Sztokholmie. Jak zaczęło się twoje pisanie?

AS: Postrzegam różne formy sztuki jako różne języki, które człowiek rozwija w sobie ze względu na potrzebę komunikacji z innymi ludźmi. Ponieważ wielu artystów to ludzie raczej zamknięci w sobie, sztuka jest być może surogatem zwyczajnych rozmów - „live”. Jest to dla mnie jedna i ta sama kreatywność, która ma różne środki wyrazu. Gdy byłam młodszą zajmowałam się także muzyką i teatrem, ale pisanie to było coś, co zaczęło się najwcześniej, jak tylko nauczyłam się alfabetu. Wciąż mogę tęsknić za teatrem, szczególnie za

reżyserowaniem, ale jestem zbyt wielkim samotnikiem, by móc współpracować tak blisko z innymi ludźmi.

To, czego czasem mi brakowało w sztuce obrazu, to możliwość opowiedzenia historii – nawet jeśli obraz może w pewien sposób być odczytany jak opowiadanie. Kiedy mieszkałam na Irlandii i studiowałam tam na Akademii Sztuki, malowałam dużo pokoi, inspirację czerpałam z wnętrza budynków, w których przebywałam podczas podróży po wyspie, zarówno zamieszkałych jak i opuszczonych. Chciałam, by mój widz mógł wyobrazić sobie dramat rozgrywający się w tych pokojach, jakby na scenie teatralnej. Te obrazy świadczą o tęsknocie za opowiadaniem, za powrotem do pisania, które odrzuciłam na rzecz malarstwa.

Sztuka była obecna w moim domu rodzinnym. Właściwie nie wiem, skąd się to wzięło. Być może ze strony mojego ojca, gdzie było kilka osób kreatywnych z natury, ale z powodu sytuacji życiowej nigdy nie miały one możliwości rozwinąć swoich artystycznych talentów. W każdym razie moi rodzice przyjaźnili się z artystami. Pamiętam, że gdy byłam mała, czułam się z nimi spokrewniona. Dobrze się czułam w ich pracowniach, które były fascynującymi światami pełnymi kreatywności i chaosu. Od początku obraz i pisanie były dla mnie nierozłączne, intymnie połączone. Chodzi o proces, kiedy obrazy rodzą słowa, które rodzą nowe obrazy, które rodzą nowe słowa.

JC: Nie jesteś pierwszą artystką w Szwecji, która przeszła na drogę pisarską. Myślę tu między innymi o ilustratorce książek dla dzieci Annie Höglund,



która niedawno wydała napisaną przez siebie opowieść. Jak sądzisz, czym jest to spowodowane? Czy sztuka wizualna nie wystarcza?

AS: Oj, trudne pytanie. Obraz jest bezpośrednią i sugestywną formą sztuki, ale być może nie najlepszą, gdy chcesz opisać większy kontekst społeczny lub związki międzyludzkie.

JC: Twoja książka otrzymała w Polsce bardzo dobre recenzje. Wielu krytyków zwróciło także uwagę na wybitne polskie tłumaczenie. Czy sądzisz, że ma znaczenie fakt, że Bogumiła Ratajczak debiutuje jako tłumaczka właśnie twoją debiutancką książką?

AS: Sądzę, że może to być bardzo pożyteczne, iż młody tłumacz tłumaczy młodego pisarza. Jeśli nie ma większej różnicy wieku istnieje większa szansa na to, że posiadają oni podobne ramy referencyjne, doświadczenia, sposób patrzenia na świat, relacje, psychologię i może to samo oko do detali. Często – jak było w moim przypadku – jest tak, że ten sam tłumacz „odkrywa” pisarza i proponuje go wydawcy, który w najlepszym wypadku chce wydać książkę. Być może starszy tłumacz nie zainteresowałby się moją książką, lecz jakimś starszym pisarzem z większym dorobkiem.

JC: Zastanawiający jest tytuł książki. „Lato polarne” nie jest dla polskiego czytelnika fenomenem dobrze znanym. Jednak wielu z nas zwraca uwagę na przeciwieństwo, jakie zawiera w sobie ta nazwa. Skąd zimno i gorąco? Jak wyraża się w książce?

AS: Lato polarne to fenomen w naturze, który można oglądać w północnej Szwecji, za kołem polarnym. W lecie słońce nigdy tam nie zachodzi. Można powiedzieć, że rodzina, o której opowiada moja książka, jest silnie oświetlona podczas opowiadania. Nie ma dla nich drogi ucieczki... podobnie jak nie ma ucieczki od światła nocą podczas lata polarnego.

Wyobrażam sobie, że wciąż żyjemy pomiędzy wielkimi przeciwieństwami, pośrodku między szczęściem i nieszczęściem. Najczęściej znajdujemy się gdzieś pośrodku takiej osi, ale od czasu do czasu przeżywamy uczucie z jej pogranicza, jak nienawiść, smutek i frustrację bądź po drugiej stronie wielką miłość i szczęście. W większości rodzin (a na pewno dotyczy to rodziny w książce) relacje są bardzo naładowane zarówno silnie pozytywnymi jak i negatywnymi uczuciami. Nie wiem czy słowo „hatkärlek” (nienawiść-miłość) istnieje w języku polskim, ale jest to słowo, które sporo mówi o tym, jak mogą wyglądać relacje w rodzinie. Uczucia w rodzinie są tak naładowane i ambiwalentne właśnie dlatego, że w rodzinie nigdy nie można się ukryć. Rodzimy się w tej rodzinie, w której się rodzimy (i jednocześnie w całym rodzie wraz z jego historią) i jest to „przeznaczenie”, które odciśnie piętno na całym naszym życiu.

JC: Istnieje w Polsce taka ogólna opinia o szwedzkiej literaturze, że często zajmuje się ona problematyką społeczną. Ostatnio mówiło się tak o książce Torbjörna Flygta „Underdog”. Czy twoja książka odzwierciedla szwedzkie społeczeństwo? Albo przynajmniej szwedzką rodzinę?

AS: Powiedziałabym, że Szwedzi są bardzo zainteresowani społeczeństwem, które kształtują i w którym żyją. W jakim sensie jesteśmy odpowiedzialnymi i zaangażowanymi obywatelami, lubimy rozmyślać nad życiem, którym żyjemy – tacy są przynajmniej ci, których ja spotykam. Literatura nie powinna być jakimś „opium dla ludu”, ale raczej konfrontować czytelnika z tym, co on/ona myśli o świecie i o sobie samym. W jakimś stopniu piszę z taką ambicją. Postaci zawsze stoją na pierwszym miejscu w moich historiach, nawet jeśli perspektywa społeczna istnieje w tle. A i Z pisarza, to zainteresować czytelnika tymi postaciami, o których

się opowiada, poruszyć go w pozytywny i negatywny sposób. To „lojalność” (nawet jeśli przekorna) wobec bohaterów powieści sprawia, że czytelnik czyta dalej.

JC: Twoja książka jest „prawdziwą” powieścią, z wymyśloną historią, fikcyjnymi postaciami i narratorem w trzeciej osobie. Takich książek brakuje ostatnio w Polsce. Czy twój sposób pisania różni się od tego, co powstaje w Szwecji, czy jest to raczej ogólnoskandynawski fenomen, by pisać fikcję. Czy widzisz siebie jako „członkinię” jakiejś fali, kontynuatorek tradycji we współczesnej literaturze?

AS: Jako członkinię jakiejś fali - nie. Chyba zawsze jest trudno postrzegać siebie jako coś więcej niż jednostkę. Mam raczej wrażenie, że istnieje obecnie w szwedzkiej literaturze silna moda na pisanie biografii i autobiografii. Uważam, że ryzyko związane z tego typu książką dotyczy tej autentycznej osoby, która niejako stoi na drodze i przeszkadza czytelnikowi. Trudno jest odnieść się (w szczególności odnieść się krytycznie) do tekstu wiedząc, że jest on „based on a true story”. Tak przynajmniej ja to odczuwam i osobiście nie interesują mnie takie książki, ani jako czytelnika, ani jako pisarza. Mocno wierzę w fikcję. W to, że jako jedyna potrafi uchronić nas przed rzeczywistością, jak ktoś powiedział. Jednocześnie istnieje w Szwecji głęboko zakorzeniona tradycja narracyjna, mamy wielu ważnych epickich pisarzy. Sposób, w jaki opowiadam, nie jest jednak tradycyjnie chronologiczny. Sądzę, że czytelnik potrzebuje dziś czegoś więcej... wyzwania podczas lektury, czegoś w rodzaju puzzli, z których sam musi ułożyć historię.

JC: No właśnie. „Lato polarne” nie jest do końca tradycyjną powieścią. Nie podejmujesz się w nim roli wszechwiedzącego narratora. Zamiast tego wybierasz formę dialogu, każdemu z bohaterów dajesz głos narratora. Czy mimo to identyfikujesz się z którymś z nich?

AS: Nie interesuje mnie pisanie powieści z perspektywy wszechwiedzącego narratora. Mój punkt widzenia jest bardzo intymny. Kiedy piszę, znajduję się bardzo blisko, albo raczej wewnątrz, moich bohaterów. Silnie się z nimi identyfikuję, inaczej nie mogłabym o nich pisać. Ale nie przychodzi to automatycznie. Najpierw muszę ich wszystkich poznać, dowiedzieć się kim są, przemierzyć się do ich wnętrza. Ten proces zabiera bardzo dużo czasu, ale jak już dojdę do tego punktu książka zaczyna niejako pisać się sama.

Tak zresztą było w przypadku „Lata polarnego”. Na początku głos miał tylko Krystian, to on tworzył opowieść. Ale w trakcie opowiadania o innych członkach rodziny, oni zaczęli domagać się głosu. Oni też chcieli opowiedzieć historię ze swojego punktu widzenia. Pozwoliłam im na to. Ten pierwotny pomysł, kiedy opowiada tylko Krystian pozostał jednak we mnie i to z nim się identyfikuję. Także dlatego, że jestem drugim dzieckiem, które, podobnie jak Krystian, jest w rodzinie katalizatorem, punktem zbornym dobra i zła.

JC: Twoja kolejna książka „Kvicksand” (która mam nadzieję wkrótce ukaże się po polsku) jest opowieścią futurystyczną. W Polsce mało który młody pisarz ma „odwagę” pisać w ten sposób. Jeśli nie pisze się o współczesności, to raczej powraca do tego, co było, ale nie wybiega w przyszłość. Co skusiło cię do takiej fantazji?

AS: Przeżycie przelomu tysiącleci jest dość fascynujące. Chciałam opowiedzieć o kimś, kto rodzi się w nocy między dwoma mileniami i o tym, jak kształtuje się jego dorosłe życie. I nagle znalazłam się w środku pisania powieści futurystycznej, wcześniej nie miałam pojęcia, że mogłabym coś takiego napisać. Ponieważ sama przebywałam owej nocy w Kopenhadze, wydało mi się naturalne, że historia powinna rozgrywać się właśnie tam.

JC: Jak widzisz te dwie książki po ich napisaniu, po spotkaniach z czytelnikami?

AS: Rzadko przystaję i wartościuję to, co już zakończono. Tęsknię za tym, co nastąpi, na dobre i złe. Kiedy już postawię ostatnią kropkę w maszynopisie, muszę pozostawić go za sobą. Wkrótce nadchodzi czytelnicy i przejmują paleczkę, interpretują tekst jak chcą – jeśli dalej stałabym w drzwiach, przeszkadzałabym im. Jasne, że czasem odczuwam strach przed separacją, ale tak musi być. Jednocześnie bohaterowie powieści nadal we mnie żyją. Jak ludzie napotkani w podróży, do których szybko się przywiązujesz, a potem nie do końca możesz o nich zapomnieć. Tak było w przypadku Kaj, centralnej postaci z Lata polarnego, pozwoliłam jej pojawić się w kolejnej książce, gdyż byłam ciekawa, jak dalej potoczy się jej los.

JC: „Zawód” pisarza wszystkich nas, zwykłych śmiertelników, bardzo fascynuje. Opowiedz, jak pracujesz. Czym jest dla ciebie pisanie?

AS: Jeśli literatura ma jakieś zadanie, to musi to być mówienie o rzeczach, których na co dzień unikamy. Pisanie jest osobliwym zajęciem. To zawód, a jednak dużo więcej. To sposób na życie ze wszystkimi zmysłami otwartymi na oścież, to mnie fascynuje. Pisarz nigdy nie może zakończyć zmiany, wyjść z pracy do domu. Życie moich marzeń to kino otwarte przez całą noc, w którym pokazuje się jeden film za drugim, pisać to tak, jak śnić na jawie. Po kilku godzinach pracy mam w sobie takie uczucie, jakbym obudziła się ze snu pełnego marzeń. Pustka. W bardzo przyjemny sposób. Niestety taki spokój nie trwa długo, wkrótce organizm wypelnia się na nowo. Jeszcze nie przeżyłam braku pomysłu, przeciwnie. Czasami strumień pomysłów paraliżuje mnie.

Lubię znajdować się w tym kreatywnym odurzeniu, ale kiedy potem pracuję nad maszynopisem, jestem bardzo surowa wobec tekstu, dopóki nie zacznie on przypominać czegoś, co mogę zaakceptować. To zabiera co najmniej połowę czasu. Trzeba być naprawdę surowym wobec swojego tekstu, by wydobyć właściwą wrażliwość. Nie chodzi mi o to, żeby rezultat był idealny. Dążę raczej do tego, żeby mój tekst, sprawiał wrażenie szczerego. Nie potrafię zdefiniować tej szczerości – kiedy ją widzę, rozpoznaję ją. To tak jak różnica między „yes” i „no”.

***Anna Swärd - Rocznic 1969. Wykształcenie artystyczne. Ilustratorka i nauczycielka obrazu i formy w szkole w Ystad. Mieszka z rodziną na południu Szwecji, w (geograficznie) bliskim Polsce Simirshamn.**

„Lato polarne” jest jej debiutem pisarskim. Powieść szybko wzbudziła zainteresowanie i aprobatę krytyków, o czym najdobitniej świadczy nominacja do Nagrody Augusta dla najlepszej powieści roku 2003 - nagroda ta jest odpowiednikiem polskiej Nagrody Literackiej NIKE.



Przede wszystkim anioły...

Z Jurijem Andruchowyczem – o Ukrainie, czyścucu i cenzurze – rozmawia Iga Noszczyk.



Foto: Kamila Sosnowska. Klub LOKATOR, maj 2007.

Iga Noszczyk: W rozmowie z Justyną Sobolewską powiedziałaś: „Wszyscy pisarze ukraińscy przechodzą przez sprawdzian w Polsce – tu jest czyścicie literatury ukraińskiej”. Jesteś teraz bezpośrednio po czyścucu warszawskich targów książki, w trakcie czyścica spotkań promocyjnych w kolejnych polskich miastach. Jak Ci się wędruje teraz, ze swoją nową książką, przez ten czyścicie? Jurij Andruchowycz: Bardzo dobrze. Mam już bogate doświadczenie, jako że od połowy lat 90. bywam w Polsce z różnymi spotkaniami i za każdym razem, oczywiście, poznaję coraz to nową publiczność, coraz to nowe miejsca i miasta. Tym razem wygląda to dość alogicznie: najpierw czytałem w Toruniu, potem śpiewałem w Warszawie, wczoraj trafiłem do Przemyśla i wydawałoby się, że stamtąd powinienem jechać już

z powrotem na Ukrainę, bo to prawie granica... Ale nie: dziś jestem w Krakowie, i teraz ruszam coraz bardziej na zachód: po Krakowie jeszcze Opole, Wrocław i Poznań.

Kiedy mówiłem o tym czyścucu, chodziło mi – przede wszystkim – o naszą wewnętrzną sytuację. Ukraińska debata literacka jest reprezentowana przez różne środowiska. W niektórych z nich uważa się, że ci z naszych autorów, którzy są wydawani w Polsce i tu przyjeżdżają, nie są tymi najlepszymi, że raczej znaczy to, że im się udało: może dlatego, że mówią po polsku i łatwiej im się tu dogadać, a może dlatego, że przywożą więcej wódki, piją z polskimi wydawcami i wydają sobie nawzajem. A mnie chodziło o sprawdzian: znam tę sytuację od środka i wiem, że – tak naprawdę – działa tu jakaś próba obiektywnej oceny, na ile tekst

jest dobry. Ta sytuacja jest o wiele czystsza niż ta nasza wewnętrzna, działająca bardziej na podstawie różnych sympatii i układów. Gdy mówię o polskim czyścucu, mam na myśli niemal egzystencjalny sprawdzian dla naszej literatury.

Skoro mowa o układach... czyścicie czyścicem, ale i w Polsce można odnosić wrażenie, że chodzi tu o układy i przyjaźnie. Dlatego, porozmawiajmy teraz o Serhiju Żadanie. On lubi powiadać – gdy pyta się go o stosunki z Tobą: „Andruchowycz i ja jesteśmy masonami i jak wszystkim masonom, nie wolno nam rozmawiać o zasadach komunikacji wewnątrz systemu.”. Kiedy prowadziłam we wrześniu spotkanie z Serhijem, udało mi się jednak wyciągnąć z niego coś więcej. Uprzedzając Twoje ewentualne zastrzeżenie się masonerią, i Ciebie chcę zapytać o to, jakie są między wami układy i dlaczego tak bardzo wam po drodze: po ludzku i po literacku?

Z Serhijem to jest bardzo specjalna historia, która na Ukrainie jest już powszechnie znaną legendą i dziwię się bardzo, że jeszcze nie stała się nią w Polsce. To był chyba rok 1993, niedziela, całkiem dzika pora, o której do nikogo się nie przychodzi, zwłaszcza w niedzielę, jakieś wpół do ósmej rano. Dzień wcześniej pomagałem mojemu koledze w przeprowadzce, później – do trzeciej nad ranem – oczywiście, świętowaliśmy tę przeprowadzkę, wróciłem do domu pewnie koło czwartej; tak więc wpół do ósmej rano następnego dnia było dla mnie tym bardziej dziką porą. Nagle obudziła mnie matka i powiedziała: *Przyjechał do Ciebie jakiś chłopak z Charkowa*. Ja nie miałem wtedy pojęcia o istnieniu Serhija Żadana na tym świecie, właściwie nikt nie miał o nim pojęcia, bo on wtedy miał jakieś 18 lat, maksimum 19. Więc wyszedłem do niego (strach było na mnie patrzeć, ja sam na siebie nie patrzyłem; w ogóle strasznie mi było patrzeć na ten świat). Serhij powiedział natychmiast, że tak, że naprawdę jest z Charkowa i od razu postawił pierwsze pytanie: *Czy grupa Bu-Ba-Bu jeszcze istnieje?* A potem zaczęło się coś w rodzaju wywiadu literackiego. Pytał mnie o mnóstwo rzeczy. Było to dla mnie bardzo męczące, więc – gdy tylko zapytał mnie, czy radzę mu teraz pojechać dalej do Lwowa, by porozmawiać z Neborakiem – natychmiast powiedziałem, że tak, jak najbardziej i, proszę, jak najszybciej. No i tak to się zaczęło.

Potem zaczęły przychodzić do mnie od tego „dziwnego chłopaczka” różne jego teksty. Dowiedziałem się też, że oni w jakimś tam swoim charkowskim teatryku studenckim zrealizowali spektakl na podstawie mojej pierwszej powieści *Rekreacje*. On miał wtedy, przy pierwszym spotkaniu, ze sobą jakieś zdjęcia z tego spektaklu i mi je pokazywał. Ale byłem w takim stanie, że nawet te zdjęcia jakoś tak nie bardzo mnie cieszyły. Potem Serhij bardzo szybko zaczął się kształtować w zupełnie inną postać; już niedługo pobyl takim naiwnym studentem, który jakąś tam swoją pracę pisze, lecz pokazał się jako samodzielna jednostka twórcza. Zaczął pisać całkiem dobre, a czasem – po prostu – wspaniałe wiersze. I tak kontakt nam się utrwalił. Przez pewien czas istniał dosyć silny dystans, bo ja jednak jestem o te 14 lat starszy, więc długo nie można było



naszych stosunków nazwać faktyczną przyjaźnią. Ale potem przyszedł taki moment – w życiu mężczyzny to jest około 25. roku życia – że takie różnice bardzo szybko się wyrównują; a teraz, gdy Serhij jest już po trzydziestce, to właściwie można powiedzieć, że jesteśmy rówieśnikami. W każdym razie, w tej chwili, on jest już jednym z najbardziej uznanych – nie powiem: klasyków, bo nie lubię tego słowa – ale, na pewno, jednym z najbardziej znanych ukraińskich pisarzy, z ogromnym już stażem. Przecież, gdy miał te swoje 25 lat, był już autorem czterech albo pięciu książek, a ja w tym samym wieku wydałem dopiero pierwszy cieniutki tomik poezji. Oczywiście, to były zupełnie inne warunki zewnętrzne, te społeczno-polityczne, ale – w każdym razie – on już teraz jest weteranem literatury ukraińskiej. Nasza znajomość trwa już kilkanaście lat i przez ten czas mieliśmy ogromną ilość okazji, by występować razem, rozmawiać, słuchać tej samej muzyki, czytać te same książki. Teraz to już jest bliskość dużo ważniejsza od tej tylko literackiej, taka – po prostu – ludzka.

A teraz druga część pytania, którą – bynajmniej – nie chcę Cię zdenerwować. To tylko sugestia... Najchętniej wydawani i czytani w Polsce pisarze ukraińscy to: Jurij Andruchowycz, Sofija – Twoja córka, Serhij, który – jeżeli mam dobre wiadomości – jest Twoim zięciem...

Nie, nie... nie pozwoliłbym mu. Pozostałbym przy tym, że jest moim przyjacielem.

... Taras Prochaśko, który...

... jest moim sąsiadem.

Tak? Nie wiedziałam. Nie o to mi chodzi. Chodzi mi o to, że Taras to – z kolei – pisarz, z którym nieustannie się wzajemnie cytujecie. Przy odrobieniu złych chęci można by odnieść wrażenie, że to jest jakiś samowystarczalny układ rodzinno-przyjacielsko-literacki... Tak się czasem to widzi w Polsce. Czy i na Ukrainie bywacie tak odbierani?

No... raczej tak. Są różne opinie na ten temat, ale na pewno dominuje taka, że to jest układ. A ja nie mam żadnego głębokiego zapotrzebowania na to, by z tym jakoś szczególnie walczyć. Myślę, że ta część czytelników, publiczności, społeczeństwa – czy jakkolwiek inaczej to nazwać – która potrafi oceniać autora na podstawie jego działań, a tymi działaniami są jego teksty, więc ta część – tak czy inaczej – odrzuci tego typu teorie. No, a ta część, która nie potrafi tego odrzucić, i tak nie da się przekonać do tego, że – tak naprawdę – chodzi o coś innego. I, co do nich, mogę tylko – po prostu – pogodzić się i powiedzieć: Tak, to jest układ. Moim zięciem, tak naprawdę, nie jest Serhij Żadan, tylko Andrij Bondar i on zwykle powiada tak, gdy pytany jest o to, kogo ze współczesnych pisarzy uważa za najlepszych, powiada: *Tak mi się udało, tak mi się powiodło w życiu, że to ci, którzy dodatkowo są moimi przyjaciółmi*. No więc tak to wygląda... można o tym dyskutować, oczywiście, jeszcze dłużej, ale może lepiej o czymś innym?

Oczywiście, to była tylko sugestia, chciałam zobaczyć, jak zareagujesz...

Dodam tylko, że – tak naprawdę – to nie jest jakaś specyficznie ukraińska sytuacja. Bo przecież wszędzie i zawsze literatura rozwijała się również dzięki środowisku. Dlatego wolałbym mówić o środowisku niż o układzie. Poszukiwania różnych układów, związane z moją osobą, trwają mniej więcej od drugiej połowy lat 80. I tworzono w tej kwestii różne konstrukcje. Na przykład, w 1985 założyliśmy grupę Bu-Ba-Bu. I wtedy, jako Bu-Ba-Biści, byliśmy przeciwstawiani całej reszcie. Mówiono, na przykład, że jesteśmy pogradowi wobec wszystkich innych, że myślimy o sobie jako o najwspanialszych, najlepszych i tak dalej, i tak dalej...

i że Bu-Ba-Bu to taka mafia. Ktoś mówił: mafia, ktoś inny: kolchoz literacki. Potem, gdy na początku lat 90. Bu-Ba-Bu przestało być aktywne, mówiono z kolei o mnie, że zbieram wokół siebie szkołę galicyjską, uważając Galicję za bardziej cywilizowaną i kulturalną od reszty Ukrainy... no bo Galicja jest taka austro-węgierska, taka z tradycjami, a reszta: to chamy... To wszystko było mi przypisywane, choć nigdy nie dawałem żadnych powodów do tego typu sugestii. Ten mit zlamaliśmy, organizując „Masskult”, w którym brał udział Żadan (który jest z Charkowa) i Bondar (z Kamieńca Podolskiego); zlamaliśmy też w ten sposób mit generacji, bo oni obaj są ode mnie o 14 lat młodszy. To na chwilę wprowadziło publiczność w szok, ale – oczywiście – zaczęto kombinować nowy układ: aha, ten jest zięciem, tamten przyjacielem. Prawda jest taka, że każdy nowy projekt zostanie potraktowany jako taki czy inny układ. Tak więc, nie chcę z tym walczyć, niech tak będzie.

Pozostając jeszcze na chwilę przy kwestiach przyjacielskich. W *Piosenkach dla martwego koguta* zamieściłeś wiersz *More Than a Cult*, który poświęcony jest Stasiukowi. Darzysz Stasiuka ogromną sympatią, ludzką i artystyczną. Chciałabym wiedzieć: dlaczego. Moim prywatnym zdaniem Andrzej Stasiuk już dosyć dawno się wypalił, mam wrażenie, że pisze wciąż to samo o tym samym, że jest monotematyczny i monostylowy. Jestem więc ciekawa, co Ty w nim widzisz takiego, że nadal Cię przyciąga?

Dobrze, przyjmijmy na chwilę to, co powiedziałaś o monotematyczności. Ale mnie bardzo fascynuje to, jak on potrafi iść coraz dalej, coraz głębiej w ten monotematyzm. Zresztą, ja się nie zgadzam, że jest monotematyczny. To, co napisał dla teatru, czy ta powieść, nad którą pracuje teraz i która – mam nadzieję – ukaże się w przyszłym roku, jest bardzo mocnym antidotum na format eseistyczny, który uprawiał w ciągu kilku ostatnich lat. Myślę, że czeka nas jeszcze wiele nowego, zabłyśnie jeszcze niejedna nowa strona jego postaci. W Stasiuku bardzo fascynuje mnie jego zdolność do nagłego przechodzenia do strasznych, wręcz tragicznych, metafor, a dzieje się to za sprawą jego idealnego „oka”, dzięki któremu w najmniejszych drobnostkach potrafi zauważyć uniwersalne i potworne rzeczy. Czytałem niedawno wywiad, jakiego udzielił Jerzemu Jarzębskiemu, w którym mówi między innymi o tym, że zaczyna znacznie rewidować, na przykład, swoje bałkańskie fascynacje, że robi się coraz bardziej wściekły na Serbię i – dzięki temu – zaczyna mocno krytycznie oceniać swoje pierwsze teksty, które rodziły się w całkowitej naiwności czy całkowitym zachwycie nad wszystkim. Bo okazało się, że wcale nie jest tak pięknie i wspaniale, że jest to bardzo trudne terytorium. Takie wypowiedzi wskazują na to, że on przez cały czas się zmienia, że przez cały czas jest w stanie rewizji własnych tekstów i wypowiedzi.

Ok, w tym, co mówisz, rozpoznałem faktycznie Twoją przyjaźń ze Stasiukiem. Trzeba wykazać sporo dobrej woli, by liczyć na jego zmianę. Ale Ty go znasz lepiej, więc pewnie masz rację... Zmieńmy temat, chciałabym porozmawiać z Tobą o języku. Jeden z tekstów zbioru *Diabeł tkwi w serze* poświęcony jest klarownemu wykładowi Twojej koncepcji języka i roli pisarza. W *Ukraińskim pisarzu wśród pokus tymczasowości* czytamy: „Teksty literackie w dowolnym języku rodzą się przede wszystkim jako bunt przeciw tymczasowości. Nawet sami piszący nie zawsze uświadamiają sobie ten wewnętrzny impuls. Ale to jest właśnie tak i tylko tak: każde ze zjawisk twórczości literackiej jest przejawem walki języka o jego własne istnienie, jego – najczęściej rozpaczliwą –

samoobroną. Tak więc teksty literackie stanowią dla każdego języka możliwość maksymalnego wydłużenia własnego istnienia. W tym związku pisarze są swego rodzaju narzędziami, poprzez które przemawia rozpacz tymczasowości, ale jeśli taka opinia wydaje się Państwu nazbyt metafizyczna, to nazwijmy ich po prostu wykonawcami lub – lepiej – agentami.”. Kawalek dalej mówisz o pisarzach jako o „agentach uniwersalnego pogotowia reanimacyjnego”. Obojętne, czy pisarz miałby być agentem: metafizycznie pojmowanej wieczności, języka, marności, tymczasowości... czy ustanawiając taką rolę dla pisarza, godzisz się z nią? Czy chcesz postrzegać siebie-pisarza wyłącznie jako agenta czegoś, jako instrument czegoś, jako narzędzie do czegoś?

No, raczej tak. Wydaje mi się, że ten „agent” to nie jest żadne ponizienie, to jest raczej dosyć wysokie stanowisko...

Ale jednak instrumentalne...

Tak, masz rację, ale w innym tekście zamieszczonym w tej książce, zatytułowanym *Nieco dalej niż pozwala język*, pojawia się zupełnie inny wątek. Tam mowa jest o rodzaju wzajemnego wykorzystywania. Pisarz jest narzędziem języka, a język jest narzędziem pisarza. To nieustanna walka, konkurencja, dialektyka pomiędzy tym, kto gra i na kim gra. Pomiędzy tymi dwoma tekstami są jakieś dwa lata różnicy, co pokazuje, że po jakimś czasie doszedłem do bardziej optymistycznych wniosków.

Jeśli mowa o języku, to porozmawiajmy też o cenzurze. Bo i o niej mówisz w tym zbiorze tekstów, których głównym bohaterem jest Ukraina...

Jednym z bohaterów... Bo, tak właściwie, to jest książka miłosna, w której centrum znajduje się trójkąt: Europa-Ukraina-Rosja. To bardzo trudna sytuacja, bo najlepszym rozwiązaniem byłaby – jak mówią Francuzi – *l'amour des trois*, ale to się prawdopodobnie nie uda, bo to przekraczałoby zasady monogamii. To bardzo ważne, że w tej książce chodzi mi o taki właśnie niemożliwy trójkąt...

Tak, oczywiście: niemożliwy, choć bardzo interesujący; przekraczający zasady monogamii, a przez to zyskujący swój perwersyjny smaczek. Ale, właśnie, zaczynając mówić o Ukrainie, chciałam dojść do Rosji. Bo Ty w swojej książce Ukrainę nieustannie pokazujesz przeciwko lub wobec Rosji. Także jednym ze sposobów życia języka ukraińskiego jest kształtowanie się go i trwanie wobec języka rosyjskiego. I tu pojawia się zagadnienie cenzury. Problem cenzury znamy też doskonale w Polsce. Z jednej strony wpływa ona na język i pisarzy mobilizująco; wymuszając używanie „mowy Ezopowej”, nieustannie wymaga od języka pomysłowości, pracy, zmiany. Jednak, jak to właśnie w Polsce widzieliśmy w latach 90., nagłe uzyskanie wolności działa paralizująco. Przez dziesiątki lat przyzwyczajeni do mówienia między wierszami, Polacy długo okazywali się niezdolni do mówienia wprost. Nastąpiło – paradoksalne – skostnienie w tymczasowości. Czy nie obawiasz się, że to samo może się przydarzyć językowi ukraińskiemu?

Zgadzam się z tym, że czynnik cenzury może powodować pewien progres w jakości pisania, w jakości tekstów literackich. Ale nie jest to całkiem jednoznaczne, bo – być może – działa pozytywnie na poziomie *technie*, ale na poziomie wewnętrznej, indywidualnej wolności pisarza i jego odpowiedzialności za to, co pisze, cenzura działa wyłącznie niszcząco i destrukcyjnie. Przykładem jest właśnie literatura ukraińska poprzednich czasów, poprzednich epok, kiedy to zawsze rządziła cenzura. Kiedy więc piszę w jednym z esejów

o cenzurze, powołując się na przykłady literatury ukraińskiej tworzonej pod cenzurą, to chodzi mi właśnie o wydobywanie tego, co niszczące, destrukcyjne, rozbezwładniające, rujnujące sens tworzenia literackiego. Człowiek, który potrafi skutecznie oszukać cenzora zewnętrznego, pracującego na oficjalnym stanowisku, stosując różne chwytły „mowy Ezopowej”, w tym samym momencie stale przegrywa ze swoim cenzorem wewnętrznym, który wtedy siedzi w środku i nie pozwala patrzeć dalej i głębiej. Chodzi mi o to, że człowiek pod presją cenzury napotyka granicę, której nie może przekroczyć. Walczy z tępyim cenzorem, zamiast walczyć z Bogiem, diabłem i kosmosem. Sekretarz komitetu partyjnego okazuje się krańcem jego walki. Dlatego wydaje mi się, że wysoka jakość obecnej literatury ukraińskiej jest wybuchem i rekompensatą za te wszystkie stulecia cenzury rosyjskiej. Dopiero teraz, po tych kilkunastu latach po zupełnym zniesieniu u nas cenzury, dopiero teraz przychodzi ta generacja pisarzy, która potrafi mówić zupełnie wprost i bez granic.

No, zresztą, ja sam jeszcze doznałem tego, czym jest cenzura. Pamiętam, jak przygotowywałem mój pierwszy tomik wierszy. Było to wtedy, gdy cenzura jeszcze – po prostu – szalała. Początkowo udawało mi się ukrywać moje teksty przed cenzorami; w wydawnictwie były przechowywane tak, by do ostatniej chwili nikt o nich nie wiedział. Myślałem: *Potem, jak się już ukaza, będzie za późno na cenzurowanie, wtedy wszystko mi jedno*. Co prawda, w moich wierszach nie było żadnego wątku antysowieckiego, ale była tam – jak to wtedy nazywano – cerkiewno-religijna leksyka. Przede wszystkim anioły. I w końcu ktoś tam z najwyższych szefów zauważył ten rękopis. Był to już rok 1984, książka miała wychodzić za rok, a mnie nagle zwrócono rękopis, mówiąc, że taka książka – przepelniona aniołami, diabłami i nie wiadomo czym – jest całkowicie niepoprawna ideologicznie. Więc ja chciałem najpierw zupełnie zrezygnować, ale mój przyjaciel zaczął mnie przekonywać do tego, bym spróbował przerobić tę książkę; bym oszukał tępych cenzorów w ten sposób, by wszystkie moje anioły tam zostały, ale by samo słowo „anioł” nigdzie się nie pojawiło. Przerabiałem więc książkę tak, by (przez metaforę, na przykład) oddać swoje stany wewnętrzne i swoją religijność, ale tak, by cenzorzy nie mieli się do czego doczepić. Co prawda, najpierw bardzo protestowa-

łem, ale w końcu usiadłem do tych tekstów i wtedy okazało się, że to jest bardzo ciekawa sprawa. Wtedy dowiedziałem się, że na przykład cała średniowieczna poezja suficka jest zwrócona ku Bogu, chociaż w samych wierszach przez cały czas czytamy o winie i pijactwie. A naprawdę chodzi o ekstazę religijną. To mnie przekonało. Tak więc, masz rację, pod tym względem było to produktywne.

Powiedziałeś kiedyś, że „pozostawianie poetą po trzydziestce jest co najmniej zabawne”. Teraz masz 47 lat, nadal piszesz poezję. Jak to skomentujesz? Wymyśliłem to sobie kiedyś, kiedy miałem 23 czy 25 lat. Wtedy myślałem, że trzydziestka to już starość. Ale ja tak miałem zawsze... zacząłem o tym myśleć od osiemnastego roku życia. To znaczy, przed osiemnastką chciało się, żeby czas mijał szybciej, a później psychologia zaczyna funkcjonować w taki sposób, że chce się, aby czas mijał wolniej. Gdy miałem 22 lata skończyłem studia i myślałem jedynie o tym, że teraz muszę iść do wojska. Wtrąciło mnie to w rozpacz; myślałem, że życie już – tak naprawdę – się skończyło. Myślałem: *Mam 22 lata, skończyłem studia, w wojsku spędzę półtora roku, a potem już tylko pół roku, może rok i mam 25, a to już starość, to już koniec*. Kiedy zaś miałem 25, pomyślałem: *No, trzydziestka to fatalnie*. Wtedy to powiedziałem, że być poetą po trzydziestce, to jakoś śmieszne; nie to, że niepoważne, ale – głupie. To był tylko żart, ale w sumie trochę się ziścił. Bo pod koniec roku 90. napisałem jeszcze cykl *Indie*, ale potem – tak jakbym został odcięty od jakichś kanałów, przez które przechodzi wiersz, przez które przechodzi poezja – było mi z tym naprawdę dobrze, naprawdę nie chciałem już pisać wierszy i wtedy odkryłem dla siebie prozę. Ale, z drugiej strony, *Piosenki dla martwego koguta* to jest książka wydana w 2004 roku. Teraz znów planuję pisać poezję. Dlatego nie można generalizować moich wcześniejszych teorii ani, tym bardziej, takich żartów na temat wieku, bo to wszystko jest bardzo relatywne. Wtedy, gdy mówiłem to wiele lat temu, chodziło mi przede wszystkim o to, że wyczerpałem własne możliwości uprawiania formy regularnej. Bo wtedy to, co było dla nas jako Bu-Ba-Bistów najważniejsze, to dobre brzmienie, fonetyczne zaskoczenie, potężny nerw *rock'and'rollowy*, łamanie regularności rytmu z pozostaniem w innej wyraźnej

rytmice. I to właśnie po cyklu *Indie* wyczerpało się we mnie. Już mnie nie ciekawiło. Osiągnąłem w tej dziedzinie technicznej wszystko, czego potrzebowałem.

Na koniec chciałam Cię zapytać o pewien projekt. Przy okazji zbioru *Diabeł tkwi w serze* wspominasz o pomysłach stworzenia wspólnej, wolnej Europy, ale opartej na innych zasadach niż te, jakie proponują prawodawcy unijni. O co miałoby chodzić?

To na razie początek; tutaj, w tej książce, jest tylko pomysł. Na razie nie widać żadnych możliwości jego zrealizowania i ja w ogóle nie jestem pewien, czy to jest moja sprawa, ta realizacja. Myślę tylko – po prostu – że jakiś alternatywny pomysł jednoczenia Europy może być bardzo ciekawy. Chodzi mi tu głównie o biurokratyczną naturę Unii, która sprawia, że z jednej strony jednocząc Europę, z drugiej Unia ją dzieli. Bo każde nowe jednoczenie oznacza tu równocześnie nową linię podziału. Więc mnie chodziłoby o jakiś alternatywny sposób, który jednoczyłby bez dzielenia. A dalej niech się nad tym zastanawiają CIA i masoni.

***Jurij Andruchowycz (1960); prozaik, poeta, eseista, tłumacz. Założyciel grupy poetyckiej Bu-Ba-Bu. W Polsce ukazały się cztery jego powieści: „Rekreacje”, „Moscoviada. Powieść grozy”, „Perwersja” oraz „Dwanaście kręgów”, za którą został odznaczony w 2006 roku Leipziger Buchpreis, przyznawaną za dzieła przyczyniające się do porozumienia europejskiego oraz Literacką Nagrodą Europy Środkowej Angelus, tomy esejów: „Erz-herz-perc”, „Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej Środkową” (wspólnie z Andrzejem Stasiukiem) i „Ostatnie terytorium. Eseje o Ukrainie”, tom poezji „Piosenki dla martwego koguta” i płyty „Samogon” (z muzyką zespołu Karbido) oraz „Andruchoid” (słowa: Jurij Andruchowycz, muzyka: Mikołaj Trzaska, Wojtek Mazolewski, Macio Moretti). Mieszka w lwano-Frankiwsku.**

Tekst jest zapisem fragmentów spotkania, promującego najnowszą książkę Jurija Andruchowycza *Diabeł tkwi w serze*, która ukazała się nakładem wydawnictwa Czarne. Klub Lokator, 20. 05. 2007.

Książki Jurija Andruchowycza, jak i inne tytuły wydawnictwa Czarne dostępne są w księgarni klubu LOKATOR.

Nina HYNES KONCERT 18.06.2007 KLUB LOKATOR



foto: www.ninahynes.com

NINA has just finished an album called 'Really Really do' with her band The Husbands. It will be released in Ireland on April Friday the 13th 2007. The first single 'Flutter and Wow' is available by texting 'music 262' to 57501. The second single, the double a side; 'Fitness' and 'Somewhere out there' is available as a download on www.ninahynes.com in 'shop'.

She is currently touring with one of her Husbands. Fabien Leseure, a French musician and sound engineer. Together they make a unique sound that is atmospheric and dreamy indie pop.

Nina has been playing with recorded sound since about the age of seven when she used to collect the tapes of bleeps from the heart machines in a hospital where her auntie worked. She used to record herself singing over the bleeps. She started the piano around this time also and wrote her first song at the age of eight about a man who used to dress up as a woman called 'Big Woman'. Since then, she has learned the guitar and her solo shows often incorporate live-layering and sampling using guitar pedals, spoons and whatever is at hand. She writes songs and music on guitar, piano, harp, computer or whatever instrument is lying around. She tours mostly solo but has been involved in many bands, instrumental, experimental, acoustic, electronic and electro rock. Often, her shows are atmospheric using costumes and visuals edited live to the music.

She spent 2004-2006 in college studying sound engineering and music technology. She releases hand-made

limited edition Eps on her own label Transplant Records and in the last two years has begun touring solo around Europe.

In 2003, she was nominated for 'Best Female' in the Meteor Awards. She has performed on over twenty compilations, soundtracks and releases and has collaborated with many people including the experimental French composer Hector Zazou and Brian Eno collaborator, Harold Budd. Actress and Singer, Jane Birkin („Je t'aime") has recently covered a song of Nina's on a collaboration album with Hector Zazou.

Her first solo release was „Creation" (mini-album), released in 1999 and her subsequent debut album „Staros" in 2002. Both are critically acclaimed in Ireland and the USA (where she has toured extensively), and up until recently had only been available in America as an import and through Amazon.com, who voted "Creation" number 44 in their TOP 100 RELEASES OF THE YEAR - it topped releases by Sparklehorse, Pavement, Stereolab, Underworld and Tindersticks.

In March 2006, her song 'Universal' was in the final 50 out of 15,000 entries in the most prestigious and largest song writing competition in the US.



DOBRE PIWO

W kraju w którym „porażająco głębokie przekonania” przyprawiają liberalistów o bezsenność i palpacje. W kraju w którym wybija się zęby demokracji za pomocą giertycho-tarana, a minister od zagranicy nie fityguje się za granicę i chce wywołać świńską wojnę z sąsiednim mocarstwem, zaś ministrem od wspomnianych świń jest były lobuz i na-taczko-wywózca. W kraju w którym rydzyki smakują jak nigdzie indziej na świecie, a człowiek bynajmniej nie pochodzi od małpy, prawdziwym Bohaterom (i Bohaterkom) zostało już tylko jedno – biesiadować.

Jak czynić to z klasą i z fantazją możemy się przekonać oglądając film Jirziego Menzla „Obsługiwałem angielskiego króla”. Dostajemy tam to, co najlepsze w życiu (męzczyzny) – czyli „wino, kobiety i śpiew”. Co do wina, to chodzi raczej o wszelkie przejawy ludzkiego geniuszu w postaci ogromnej różnorodności wymyślnych alkoholi. Jeśli chodzi o kobiety – to cudownie krągłe, hipnotyzujące powabem pół-uśmiechu, frywolnie moknące na deszczu. Śpiew? – a jakże, ale też taniec, rozmowy i nade wszystko nie-konsumpcja, a ucztowanie przy wspomnianych trunkach zakąszanych potrawami rodem z całego, kulinarnie barwnego świata. Czegoż w filmie Menzla się nie je – jest nawet faszerowany antylopami wielbłąd (bo o ile angielski król nie pojawia się osobiście, tak abisyński cesarz jak

najbardziej, choć nikłych raczej rozmiarów, a przecież powszechnie wiadomo, że tacy cesarze karmią się przeważnie wielbłądami – jedynym towarem eksportowym dawnej Abisynii).

A co jeśli prawdziwego Bohatera nie stać na tak karkołomne finansowo biesiadnicze wygibasy? Co wtedy, kiedy nie praktykuje się wśród jego znajomych zaspokajania wymagających potrzeb podniebienia przy stole zaopatrzonego w niesłychanie kuszącą i ledwie ubraną blond piękność, obracającą się wokół osi zachcianek biesiadników? Czy musimy w „tym kraju” „zalewać robaka” jak koledzy Franza Maurera, za pomocą czystej z, nomen-omen, czerwonej kartki? Albo jeszcze gorzej – po krakowsku sycić się „pozał się Boże” zupą i „nie daj Boże” pierogami z biesiadną piosenką w tle, popijając ciepłym (brr) piwem? Nie szukamy też przecież „diamentów w popiele” i najpewniej szkoda by było podpałać zawartość kieliszków... Czy w ramach stypy po III RP powinniśmy urządzać imprezy jak w „Głośniej od bomb” Wojcieszka? Czy takie modele polskiego biesiadowania A.D. 2007 są obowiązujące i brak dla nich alternatywy?

Tak przecież być nie musi. „Wybermy przyszłość” (ach, te dawne plakaty wyborcze których można się teraz przestraszyć na Plantach) cofając się w przeszłość. Hrabal, a za dzięki niemu Menzel, przypominają nam

kinoskop.pl

o tym, że może chodzić o „zabawę w sensie metafizycznym (...) zabawę, która staje się poezją”. Nie mechaniczne polykanie kolejnych porcji płynów nieoobojętnych, co nieodwołalnie skończyć się musi poranną słabością zapoczątkowaną nocną niedyspozycją umysłowo-ruchową. Rzecz w tym, żeby biesiadowanie dodawała życiu smaków, wprawiała w stan fraternizującej euforii, a nie otępiełej przyćmiewałości. „Ażeby” (jak mawia pewien Rokita) pozostawał po niej posmak obgryzionego do ogryzka zakazanego owocu, nie zaś ołowiane poczucie zawstydzenia. Żeby było piękniej, choć pewnie z odrobiną tabasco. Zapomnijmy o aborcyjno-lustracyjno-lże cyrku, który zalatuje cokolwiek wódczono.

Lokator 19 maja 2007 kończy swoje sześć lat, już niedługo „pójdzie do szkoły” (ciekawe czy minister Giertych dorzuci się na wyprawkę...), ale już od dawna jest to miejsce w którym „mają dobre piwo”. Do takich lokali po prostu się przychodzi i biesiaduje. Może bez wybujałych, atrakcji rodem z męskich fantazji, ale z pewnością w atmosferze sprzyjającej prawdziwym Bohaterom (płci obojga). Rydzyków nie podają, „czeskie rozmowy” mile słyszane.

Paweł Ścibisz
pawel.scibisz@kinoskop.pl

LISTY Z AMSTERDAMU

Przygody, tułaczka i światowe życie duchowego wiwisektora – Juffertje van Neus(talgie)

Istnienie rodziny królewskiej nie wzbudza w Holendrach na co dzień powszechnego entuzjazmu. Wiek-sza część społeczeństwa jest umiarkowanie zadowolona z takiego stanu rzeczy; fajnie jest należeć do nielicznych, którzy wciąż poszczycić się mogą Najwyższą Wysokością, z drugiej jednak strony posiadanie takowej wszystkich niemało kosztuje. Ostatnimi czasy wiara w monarchię została nieco podreperowana za sprawą pochodzącej z Argentyny żony księcia Willema-Alexandra – Maximy, która zdołała przyswoić sobie język holenderski w pół roku, a przez kolejnych pięć lat powiła trzy księżniczki: Amalię, która po ojcu będzie królować, Alexię i Ariannę. Sama Wysokość jest zwykle postrzegana jako

niewiele znaczący ornament, od święta jednak zobojętnienie Holendrów brane jest w nawias: gdy Beatrix obchodzi urodziny wszyscy wznoszą gromkie *'er is er één jarig hoera, hoera'*. Swoją drogą Koninginnedag, oficjalny dzień jej urodzin (30 kwietnia), wcale nie jest dniem jej urodzin; nie może jednak dziwić, że, jak na *pluralis maiestaticus* przystało, królowa świętuje dwukrotnie. Nad ranem JW pojawia się w jednym z miast ku wielkiej ucieście jego mieszkańców, którzy odgrywają przed nią swój wyuczony ekwilibrystyczny taniec: śmiałkowie, którzy nie padają na kolana przed królewskim obliczem, pokazują wyhaftowane obrusy, paradują w strojach regionalnych, a niektórzy nawet pobierają się z tej

okazji. Do tradycji *Koninginnedag* należy również pchli targ organizowany na ulicach wielu miast: dla jednych jest to okazja do kupienia czegoś niebagatelniego za grosze, dla drugich - dobry powód do pozbycia się z domu niepotrzebnych gratów. Wśród tych ostatnich są i tacy, którzy zyskują krocie, bo jak inaczej wytłumaczyć fakt, że całe rodziny na kilka dni przed świętem nie opuszczają na krok swego wykupionego miejsca na chodniku. Podczas gdy tu wszyscy wokoło od święta koncentrują się i gromadzą, tak że w efekcie nie ma gdzie nogi postawić, to u nas, choć mniemamy się wielce nacjonalistycznym narodem, przy podobnych uroczystościach większości nosa z domu nie wyściubi.

24 godziny Reginy Pemsl - Instalacja

Dom Norymberski – godz. 15.00
Kawiarnia Galeria Camelot – godz. 18.00

Od połowy lat dziewięćdziesiątych Regina Pemsl tworzy w przestrzeni publicznej instalacje, które ściśle związane są z miejscem, w którym możemy je oglądać, i które z założenia mają przejściowy, tymczasowy charakter. Swoje prace artystka umieszcza zwykle tam, gdzie sztuka nie dociera lub gdzie się jej nie spodziewamy, a dostrzegając obce w tym miejscu obiekty, przyglądamy się im w badawczy sposób.

Materiałem, który najchętniej wykorzystuje w swoich instalacjach są, wywodzące się z całego dostępnego arsenału, przedmioty codziennego użytku: ubrania, suszarki do bielizny, naczynia itp. Nowa rola, jaką pełnią jako obiekty artystyczne, nie odbiega zbyt daleko od ich zwykłego, znanego nam przeznaczenia. Jednak to niewielkie przesunięcie sprawia, że to co na co dzień jest niedostrzegalne, staje wyraźnie widoczne, bo osadzone poza kontekstem naszych przyzwyczajęń. Indywidualne odczucia i asocjacje obserwatora nakładają się na instalacje, tworząc nowy obraz, który jako pewna możliwość pozostaje w pamięci jeszcze długo po tym, jak znikła rzeczywista wizja.

W Krakowie Regina Pemsl zrealizuje dwie prace, będące kontynuacją wcześniejszych idei artystki, którą jest obraz Miasta jako wnętrza. Elewacje budynków stają się ścianami jakiegoś ogromnego „pokoju”, który odkrywa przed mieszkańcami miasta swoją „prywatność”. Zwykle wiemy co kryje się za fasadą budynku, nawet

jeśli w nim nigdy nie byliśmy, dlatego też szybko wylapujemy zmiany, które się na nim pojawiają.

W kamienicy na rogu ulic Krakowskiej i Skatecznej, w której swoją siedzibę od 10 lat ma Dom Norymberski, mieści się, oprócz biur, Kawiarnia, Galeria, Pub „Lokator”. Biurowa czy klubowa atmosfera nikomu nie kojarzy się ze snem, stąd też Regina Pemsl postanowiła przekształcić go w wielką sypialnię. We wszystkich oknach budynku będzie wietrzyć się wyjęta z nieistniejących łóżek pościel. Na surowej, jednokolorowej fasadzie budynku pojawią się barwne plamy kolder i poduszek.

Druga instalacja, którą artystka zrealizuje w zaulku przy ul. Św. Tomasza, jest „odwróceniem” ściany kamienicy, zamianą „wnętrza” na „zewnętrze”. Długie, białe zasłony zamontowane po drugiej stronie okna, tworzą idealny obraz wymyślnego salonu i skrywają go przed niepożądanym wzrokiem przechodniów.



Foto: Piotr Kaliński. Klub LOKATOR, kwiecień 2007.

Pisać, żeby zobaczyć

Rozmowę z Jerzym Jarniewiczem* prowadzi Jacek Olczyk.

Jacek Olczyk.: Najnowszy numer „Literatury na Świecie” poświęcony zjawisku poezji konkretnej, o której będziemy rozmawiać, jest poręczną antologią tekstów literackich, bardzo długo czekających na swoją polską premierę, ale dzięki wielu tekstom teoretycznym spełnia również rolę antologii krytycznej, obalającej dotychczasowe mity narosłe wokół poezji konkretnej. Jakie idee przyświecały tobie, Jerzy, jako redaktorowi tego numeru i twoim współpracownikom?

Jerzy Jarniewicz.: Pomysł tego numeru narodził się ładnych parę lat temu. Jednym z pomysłodawców był wybitny specjalista od poezji konkretnej, Piotr Rypson, autor monografii poświęconej temu zjawisku, ale okazało się, że ze względów czasowych nie może się zająć redagowaniem numeru. W zeszłym roku wróciłem więc do tego tematu i znalazłem wsparcie u moich redakcyjnych kolegów. Towarzyszyły nam różne wątpliwości. Pytano mnie na przykład, czy poezja konkretna ma jeszcze w sobie coś, co mogłoby kogokol-

wiek zainteresować. Czy przedstawianie poezji konkretnej dzisiaj nie jest tak naprawdę jakimś muzealnictwem, jakąś zabawą w estetyczny ZBOWiD, podejrzany grzebaniem w archiwaliach? Czy to nie jest poetyka, którą się do cna wyeksploatowała, która jest dziś ewidentnie wtórna i pożerająca własny ogon? Pomyślałem sobie, że nawet gdyby tak było, to nadal niedostatecznie są u nas znane piękne lata poezji konkretnej, a myślę tu głównie o latach 60. Może warto narazić się na te oskarżenia o muzealnictwo, cofnąć się trochę w historię i pokazać, jak to kiedyś wyglądało.

Koncepcje numeru podlegały licznym przeobrażeniom. Moim początkowym pomysłem był numer zawierający rys historyczny, by w chronologicznym ujęciu pokazać, skąd się ta tradycja wywodzi, jak się rozwijała i jakie jej obszary pozostają do tej pory nieopisane. Mielśmy więc pokazać na przykład niemiecką poezję konkretną z epoki baroku, do której dotarł mój kolega, Andrzej Kopacki, mieszcząca się zresztą w tradycji antycznej, bo cały koncept poezji konkretnej wywodzi się właśnie z tej zamierzchłej historii, z poezji greckiej i łacińskiej, a jeszcze wcześniej - z perskiej lub tureckiej. Wtedy to powstawały wiersze, które przybierały kształt na przykład krzyża, ptaka czy pucharu, miały nazwę carmina figurata. I w tej formie powracały w renesansie i baroku, ale chyba na baroku się skończyło; nastąpił potem długi okres, kiedy poezją konkretną pogardzano. Do czasu modernizmu uważano, że poezja konkretna jest jakąś dekadencją, jest przejawem kryzysu, niemocy, ekscentryzmu, dziwactwa, mimo że poezję tę uprawiali tak wybitni poeci jak chociażby George Herbert, jeden z najwybitniejszych poetów szkoły metafizycznej języka angielskiego w XVII wieku. Uważano, że wiersze obrazy to ślepe uliczki. Zmieniło się to na początku XX wieku, chyba w sposób najbardziej spektakularny po „Kaligramach” Apollinaire'a.

J.O.: No, ale wcześniej był jeszcze „Rzut kośćmi” Mallarmégo...

J.J.: Tak, oczywiście, Mallarme. Jak również Christian Morgenstern i jego pochodząca z 1905 roku „Nocna pieśń ryby”, którą otwieramy numer „Literatury na Świecie”. Powiedzmy więc, że zaczęło się to przelamywać na przełomie XIX i XX wieku. I w tych zastrzeżeniach zgłaszanych pod adresem poezji konkretnej, że jest to poezja czasów kryzysu, jest jakieś ziarno prawdy, bo przecież sam modernizm jest rozpoznaniem kryzysu i reakcją na ten kryzys. Jeżeli więc poetyka modernistyczna odkrywa w poezji konkretnej coś dla siebie ciekawego, to może fakt ten potwierdza to rozpoznanie. Kryzys jednak oznacza koniec jednej epoki, ale też zwiastuje początek nowych czasów. I tutaj ciekawe byłoby rozłożenie akcentów: czy poezja konkretna jest ostatnim słowem odchodzącej, schyłkowej epoki, czy też przeciwnie, otwiera nam nową wrażliwość, nową poetykę i nowe czasy. Mnie bliższe jest to drugie spojrzenie, za którym świadczy choćby to, że poezja konkretna jest wciąż żywa i ma nam wiele do zaoferowania.

Mam takie przekonanie, które wyrażałem kilkakrotnie: wydaje mi się, że literatura dwudziestowieczna nieustannie doganiała rewolucję w sztukach wizualnych. Sztuki wizualne wyprzedziły o setki mil literaturę, w nich miało miejsce najwięcej ciekawych, radykalnych eksperymentów, które pozostawiły literaturę daleko w tyle. Dopiero po latach literatura próbowała przejąć te pomysły. Chyba najlepszym przykładem byłby tu kubizm, symboliczny początek nowoczesności. Wielcy poeci i twórcy literatury kubistycznej nie zaprzeczali inspiracji malarstwem, przeciwnie - w sposób bardzo świadomy składali hołd malarzom-kubistom, jak czynił to Apollinaire, jak czyniła to Gertrude Stein. Mnie się wydaje, że z perspektywy lat, ten import pomysłów



kubistycznych z malarstwa do literatury, to otwieranie się sztuki słowa na to, co dzieje się w sztukach plastycznych, tak naprawdę nie wypaliło. Wielkie hasła, które przyświecały eksperymentatorom literackim, a przede wszystkim wywiedzione z praktyki kubistycznej hasło symultanizmu, nigdy w swoich literackich realizacjach nie wyszło poza fasadowość, poza wytwarzanie jakichś werbalnych ersatzów. Język stawiał bardzo zdecydowany opór próbom zakwestionowania linearności, nie dał się czytać symultanicznie, czyli tak jak odbieramy rzeźbę czy obraz. Różnego rodzaju próby pisania powieści w dwóch czy trzech kolumnach, jak to robił choćby Malcolm Lowry w tomie „Usłysz nas Panie z niebios domu twego”, to tak naprawdę pozorowana symultanizm. Narracje, które jednocześnie się tam snują, sugerują oczywiście równoczesność, ale ta równoczesność jest markowana, bo jednak natura języka wymaga, aby zachować linearność, sekwencyjność, przy czytaniu każdej z kolumn.

Tak zwierzę się państwu z moich obserwacji, bo wydaje mi się, że wiele tych pomysłów awangardowych w literaturze pojawiło się i znikło dlatego właśnie, że język stawiał zbyt wielki opór, że język ze swojej natury nie mógł być polem czy obszarem realizacji tych pomysłów, które wynikały z odkryć artystów wizualnych. Nawet surrealizm wydaje mi się kolejnym przykładem nurtu, który wyrasta z wizualności i potem ma jakieś przedłużenie w literaturze, mimo tego, że historycznie rzecz biorąc zaczął się od odkrycia nowej techniki pisarskiej, zapisu automatycznego.

J.O.: Można również wspomnieć o konstruktywizmie...

J.J.: Tak, również futuryzm, wszystkie nurty modernistyczne, które możemy tutaj pospołu powyliczać, mają swoje najciekawsze egzemplifikacje w plastyce. To rozpoznanie rzeczywistości i przekonanie, że nie można już żyć w naiwnej wierze, że sztuka przedstawia rzeczywistość, że ją bezproblemowo odzwierciedla, ujawniło się najsilniej w sztukach plastycznych. Literatura do tego musiała doszłusowować i sądzę, że doszłusowuje do tej pory. Tak to wyglądało w modernizmie, ale po drugiej wojnie działo się to samo: pop-art, ekspresjonizm abstrakcyjny, minimalizm, konceptualizm, happening, hiperrealizm, to wszystko absolutnie fascynujące nurty, eksperymenty, które najpierw zaistniały w sztukach wizualnych, a dopiero potem znajdowały, jeśli w ogóle, jakieś odpowiedniki w literaturze. Wydaje mi się, że w poezji konkretnej mamy do czynienia z nadgonieniem tej awangardowości i chyba z jedynym takim przypadkiem, gdzie literatura idzie ramię w ramię ze sztukami plastycznymi. Proszę zwrócić uwagę, że choć w XX wieku literatura była w ogonie przemian artystycznych, to jednak przez całą niemal historię towarzyszyło nam przekonanie, że słowo jest potężniejszym i ważniejszym medium. Słynna jest definicja Simonidesa z Keos, cytowana potem przez Plutarcha, a określająca różnicę między sztukami słowa a obrazem. W formule łacińskiej brzmi ona tak: „poema est pictura loquens, pictura est poema silens”, czyli „wiersz jest mówiącym obrazem, a obraz jest niemy wierszem”. Zwróćmy proszę uwagę, że Simonides wyraźnie uprzywilejowuje tu słowo, czyniąc właśnie z niego, z jego obecności lub braku, cechę definicyjną poezji i malarstwa. Uprzywilejowana zostaje też poezja, gdyż definiowana jest tu poprzez cechę pozytywną, to znaczy, przydaje ona obrazowi głos, podczas gdy malarstwo określane jest poprzez brak, a konkretnie – brak głosu. Zastanówmy się, jak bardzo zmieniłaby się historia powinowactwa obu sztuk, relacji słowa do obrazu, gdyby sentencja ta brzmiała podobnie, ale inaczej: obraz jest widzialnym wierszem, wiersz jest niewidzialnym poematem.

J.O.: Czy można zatem mówić o jakimś konkretnym przełomie w przypadku poezji konkretnej? Bo z jednej strony wynika, z tego, co powiedzia-

łem, że poezja konkretna ma wieloletnią tradycję, z drugiej jednak, przyjęło się uważać, że stoi za nią ogólnonarodowa i wielojęzyczna rewolucja, jaka dokonała się w latach 50 i 60. na całym świecie.

J.J.: Wspomniałeś, że jest to ruch międzynarodowy. To rzeczywiście absolutny ewenement w historii kultury, że poezja konkretna rozwinęła się jednocześnie w tak odległych i dalekich krajach, jak Szkocja, Szwajcaria, Czechosłowacja, Brazylia. W tym samym czasie pojawiły się niezależnie od siebie skupiska poetów konkretystycznych, którzy bardzo szybko nawiązali ze sobą kontakt i razem tworzyli, wydawali wspólne pisma, organizowali wspólne sympozjony. Ten ruch wynikał z cechy definicyjnej poezji konkretnej: poezji ponadnarodowej, wychodzącej poza narodowe języki (są różne odmiany poezji konkretnej, tutaj mówię o tej, w której te zjawiska dało się zaobserwować). To było esperanto współczesnej sztuki, utopia urzeczywistniona. I bardzo wielu artystów, zwłaszcza w latach 60., tworzyło te wiersze w przekonaniu, że nareszcie mogą wypracować literaturę, która będzie uniwersalna, kosmopolityczna, międzynarodowa, esperantystyczna.

J.O.: Odbieram ten numer „Literatury na Świecie” jako pewien sposób rozprawienia się z mitami narosłymi wokół poezji konkretnej. Jedni uważają, że poezja konkretna, to jakiś czczy eksperyment, jakaś sztuczka, inni z kolei traktują ją szalenie serio, widząc w niej istotny rozwój literatury. Jest to jednak dość ryzykowny krok naprzód, rodzący wiele wątpliwości, gdyż często osuwa się w reklamę, design czy też bardzo często powiela chwytliwy konceptualizm.

J.J.: No, ja bym się nie zgodził, że poezja konkretna niebezpiecznie osuwa się w reklamę. Dla mnie poezja konkretna – jak to już gdzieś powiedziałem – jest najbardziej dywersyjnym nurtem literatury, jaki się zdarzył w XX wieku. Świadomie antyautorytarnym i antyhierarchicznym. Nie bez kozery zresztą najdynamicznym okresem poezji konkretnej są lata 60., czyli lata kulturowej i politycznej kontestacji. To nie przypadkiem wtedy właśnie poeci zainteresowali się poezją konkretną. Poetyka konkretystyczna doskonale wpisywała się w antyautorytarny ruch kontestacji lat 60., odrzucając hegemonię znaczenia, kwestionując apodyktyczną linearność języka i porządek lektury narzucony przez alfabet, nie zgadzając się na ekskluzywność narodowych języków. To był nurt, który był jednym z najbardziej anarchicznych, obok happeningu, nurtów sztuki lat 60. To, że ta poezja gdzieś może przypominać reklamę, lub może się osuwać w reklamę, uznałbym za przykłady jej bastardyzacji. Zdarza się to nawet największym buntownikom, że mają towarzystwo, do którego nie chcieliby się przyznawać. Kontynuując ten wątek związków reklamy z poezją konkretną, można powiedzieć inaczej: reklama była jednym ze źródeł poezji konkretnej. Plakaty, afisze, które zaczęły się pojawiać na początku lat 20. eksperymentowały z typografią, co było jedną z inspiracji dla Apollinaire'a, bo, jak mówił, plakaty niczym papugi, wieloma językami skrzeczą i śpiewają.

J.O.: Myślę, że te najczęstsze problemy z czytaniem czy oglądaniem poezji konkretnej rodzą się chwili, gdy mamy przed sobą taki wiersz, którego składni nie potrafimy zrekonstruować, gdy nie znamy miejsca, od którego należy zacząć czytać, nie tylko w tych wierszach, w których litery, kropki, przecinki rozrzucone są na kartce, ale również w utworach np. Iana Hamiltona Finlaya rozrzuconych w przestrzeni miasta czy ogrodu. Czy poezja konkretna znosi hermeneutykę?

J.J.: Cały smaczek poezji konkretnej w tym, że nie ma w niej wszechobowiązujących reguł, ani zasad. Ta poezja jest twórczością wielopostaciową, amorficzną, ucie-

kającą od jakichkolwiek definicji. Ucieka od znaczenia, które dałoby się przyszpilić i powiedzieć: tak właśnie należy czytać ten wiersz i takie jest jego znaczenie. W naszej małej antologii tekstów krytycznych, jaką znajdziecie w numerze „Literatury na Świecie”, można zobaczyć różnorodność prób opisania tego zjawiska i mnogość etykiet. Nazwa „poezja konkretna” jest być może jedną z najbardziej pojemnych etykiet, ale też wiele osób ją kontestuje, uważa że nie jest dość precyzyjna, albo że należałoby ją ograniczyć tylko do pewnych zjawisk początku lat 60., bo pojawiają się synonimiczne wyrażenia takie jak poezja eksperymentalna, lettryzm, spacializm, poesia visiva, poezja konstelacyjna. W różnych krajach, w różnych grupach, pojawiały się rozmaite próby nazwania tego nurtu. Sądzę, że jest to dość charakterystyczne dla tego nurtu, że on nigdy nie dał się nazwać – rozpina się bowiem między biegunami słowa i obrazu. Ktoś niedawno przeglądał ten numer i powiedział mi: „No, no, ciekawe to wszystko, ale czy to są wiersze?”. Ta postać poezji konkretnej, zbliżającej się do grafiki czy malarstwa, może posłużyć za dowód tego, że poeci tak naprawdę stali się artystami, a słowo czy typografia stała się tylko pretekstem do tego, co nazwalibyśmy kompozycją czysto plastyczną. Ale są też przykłady, gdzie nie ma nawet tego pretekstu typografii, gdzie nie ma pretekstu litery. Jest to przykład bardzo ciekawego poety węgierskiego, Jánoša Gécziiego, którego odkryła dla nas Ania Górecka. Fotomontaż, grafika, kolaż, bardzo różne terminy przychodzą nam do głowy, kiedy oglądamy jego prace. Być może nigdy nie nazwalibyśmy ich wierszami, ale wydaje mi się, że pytanie: czy jest to wiersz, czy grafika, jest pytaniem wyjątkowo nudnym, w gruncie rzeczy jałowym, i nie chcę się nim tu zajmować. To po pierwsze, a po drugie: jeżeli autor tych kompozycji przedstawia swoje prace jako wiersze, a siebie nazywa poetą, to uszanujemy tę decyzję i uznajmy jego twórczość za poezję. Z tego, co powiedziałem wynikałoby może, że poezja konkretna jest dwubiegunowa – błąd, ona jest multi-biegunowa. Mówiliśmy do tej pory o poezji zbliżającej się do sztuki wizualnej, do sztuki obrazu, ale poezja konkretna to także poezja foniczna, która oddziałuje tylko dźwiękiem. Posłuchajmy wiersza szwedzkiego poety, Malce Persona:

Fe fe fe
Ferra rra rra rra
Ra-a?
Re ferra
Ferer a a aha?
Are era
A.e.

Mmbrum um
Mmmmm
Ehm.
Mbrjo i-oo!
I.o. O.i.

To przecież zupełnie inny świat, zupełnie inny eksperyment niż twórczość Gécziiego. Ta poezja też ma oczywiście swoją historię, swoje dziedzictwo. Chyba najbardziej znany wiersz foniczny to „Ursonate” Kurta Schwittersa, utwór, który nagrał już w Anglii, przykład poezji dźwiękowej, zupełnie asemantycznej, oddziałującej jedynie brzmieniem samogłosek i spółgłosek. Przy takim więc zróżnicowaniu poezji konkretnej jakiegokolwiek próby uogólnienia czy stworzenia reguł jej czytania okazują się z góry skazane na porażkę.

J.O.: Czy w przypadku poezji konkretnej jest jakaś granica między literaturą a malarstwem?

J.J.: Nie, bo ona tę granicę znosi. Tutaj nie można powiedzieć za Horacym, że poezja jest jak malarstwo, „ut pictura poesis”, bo poezja w poezji konkretnej jest

Przed czytaniem, rozciąć. Przed rozcięciem, usiąść!



malarstwem, a malarstwo w poezji konkretnej jest poezją. Mamy do czynienia z zakwestionowaniem różnicy, czyli nie z romantyczną symbiozą sztuk, gdzie jedna sztuka imitowała drugą, bądź jej towarzyszyła, ale z wtopieniem się jednej sztuki w drugą. Niektórzy przedstawiani w numerze „Literatury na Świecie” autorzy są zarówno artystami, twórcami sztuk wizualnych, jak poetami. Trudno rozdzielić te dwie role. Christian Dotremont, genialny belgijski artysta, znany jest jako malarz, współtwórca grupy Cobra, ale dla mnie jest on przede wszystkim autorem fascynujących logogramów, w których pismo uwalnia się od więzów języka i staje się swobodną grą form czysto malarskich.

J.O.: Mam wrażenie, że ten konkretny numer „Literatury na Świecie” jest właściwie dla teoretyków, którzy nie interpretują, ale właśnie teoretyzują na temat wielorakości kontekstów i znaczeń poezji konkretnej. Czy można w ogóle interpretować lub myśleć o poezji konkretnej w jakichś określonych kategoriach?
J.J.: Ani interpretować, ani myśleć. Tutaj uprzywilejowane jest oko. To jest powrót do estetyki, a pamiętajmy, że słowo estetyka odnosi się do zmysłów. Sądzę, a powtórzę za Christianem Dotremontem – że pisze się po to, aby widzieć, nie po to, aby czytać. W wielu przykładach poezji konkretnej mamy ucieczkę od dyk-

tatu znaczenia, od dyktatu interpretacji. Jeśli mówimy o latach 60., to trudno nie przywołać słynnego szkicu Susan Sontag „Przeciw interpretacji” nawołującego do zmysłowego, erotycznego niemal obcowania z literaturą i ze sztuką. Wiele przykładów tej poezji dopuszcza wyłącznie takie zmysłowe, erotyczne z nią obcowanie, niezapśredniczone interpretacyjną refleksją.

J.O.: W swoim jedynym eseju zamieszczonym w tym numerze, zatytułowanym „Tłumacze na urlop!”, stawiasz tezę, że poezji konkretnej nie można tłumaczyć, co potwierdza zresztą fakt, iż nie ma tutaj twójego żadnego przekładu. Mimo to wielu tłumaczy z tej urlopowej okazji jednak nie skorzystało i numer konkretny liczy ponad 400 stron przekładów oraz rzetelnych analiz wierszy i sprawozdań z tego nieprostego zadania, jakim jest tłumaczenie poezji konkretnej.

J.J.: Tytuł tego eseju jest prowokacyjny i zaraz się z niego wytłumaczę. W całym numerze zastosowaliśmy zabieg, który do tej pory w „Literaturze na Świecie” się nie pojawił: nie ma tu żadnych nazwisk tłumaczy, jest tylko autor, tytuł utworu i data powstania. Tłumaczy nie podawaliśmy, ale nie zapomnieliśmy o nich – są na urlopie, czyli na końcu numeru. Bo jaki sens podawać nazwisko tłumacza, którego wiersz tak na-

prawdę nie potrzebuje, bo nie ma w nim żadnego elementu językowego, który należałoby przełożyć? Często praca tłumacza ograniczała się do przekładu tytułu, ale są przykłady wątpliwe, graniczne, gdzie w wierszu graficznym powtarza się jakieś jedno słowo, powiedzmy „blue”. Czy jeśli tłumacz zamienia to na słowo „błękit”, to mamy podać jego nazwisko przy wierszu? Tak naprawdę dokonano tu czysto automatycznej pracy przełożenia jednego słowa z angielskiego na polski. Są też w numerze wiersze wymagające od tłumacza niezłej ekwilibrystyki. Stwierdziłbym jednak, że trudno przeprowadzić jednoznaczny podział na wiersze wymagające tłumacza i niepotrzebujące takiego pośrednika. Zdecydowaliśmy w końcu, że w żadnym przypadku, nawet wtedy, kiedy wiersze konkretne są pełnowymiarowym tekstem, nawet kiedy budowane są pełnymi zdaniem, np. truizmy Jenny Holzer przełożone przez Piotra Sommera, nie podajemy nazwiska tłumacza, jego tożsamość ujawniamy w objaśnieniach na końcu numeru. Jeśli chodzi o pracę tłumacką, oczywiście „Tłumacze na urlop!” jest prowokacyjnym tytułem i zwraca uwagę na dwie rzeczy: że poezja konkretna jest albo malarstwem i tutaj tłumacz jest niepotrzebny, albo z kolei przekład jest niemożliwy, bo wiersz wykorzystuje materialną formę języka, a przekład jest przecież zawsze zmianą postaci, zmianą formy. Jeżeli wiersz cały sprowadza się do tego, czym materialnie jest, to przeniesienie go do innego języka jest po prostu napisaniem innego wiersza. I twierdzę, że wszystkie przekłady poezji konkretnej są tak naprawdę własną twórczością, bo coś, co odwołuje się do materialności słowa, nie może być przeniesione w inną materialność, bo ta konkretna, jednostkowa materialność jest jedynym znaczeniem przekładanego utworu.

J.O.: Jak poezja konkretna ma się do książki artystycznej czy polskiego terminu liberatury? Czy wpisuje się ona w poezję wizualną, w to wszystko, co powstawało w ostatnich dwu i pół tysiąca lat?

J.J.: Znowu muszę zrobić zastrzeżenie, że nie mówimy o poezji konkretnej, jakby to był jakiś ujednoczony nurt. Pod tą nazwą kryje się tak wiele zjawisk, tak wiele pól, obszarów, na których ten pomysł konkretności się realizuje, że żadna odpowiedź nie będzie tu odpowiedzią w pełni trafną i kompletną. Na pytanie o związek z książką artystyczną czy liberaturą, muszę odpowiedzieć robiąc zastrzeżenie, że istnieje poezja konkretna, której konkretność czy materialność jest materialnością książki. Takie eksperymenty przeprowadzał szkocki poeta, Finlay, tworząc książki-wiersze do przeglądania. Kształt takiej książki jest jej treścią. Książka nie jest czymś przezroczystym, instrumentalnym wobec jakiegoś zewnętrznego wobec niej znaczenia. Byłby to więc klasyczny przykład liberatury. Ale poezja konkretna jest również poezją, która próbowała wyjść poza książkę, poza powierzchnię papieru i zaanektować przestrzeń publiczną, np. w niemieckim miasteczku Hünfeld, które prezentujemy w numerze, są wiersze pisane na murach domów. I drugi przykład wyjścia poza książkę, to przykład pracy Jenny Holzer, która kilka lat temu miała wystawę w Warszawie i na wielkich billboardach ustawionych w całym mieście eksponowała swoje „truizmy”, takie jak np. „Chłopca i dziewczynkę wychowuj w ten sam sposób”. Ślady tej wystawy można zobaczyć obecnie przed Zamkiem Ujazdowskim na kamiennych ławkach, które również pokryte są jej truizmami. Jest to więc przykład wywodzącej się chyba od futuryzmu tendencji wyjścia poza książkę, poza ograniczenia, jakie narzuca słowu tradycyjnie rozumiana, drukowana książka i wprowadzenie słowa w przestrzeń prawdziwie trójwymiarową, przestrzeń miejską, publiczną.

J.O.: Czy da się jakoś pogrupować te zjawiska: poezja wizualna, poezja konkretna, poezja foniczna, sonoma etc. i poddać te terminy jakiejś hierarchizacji?

Foto: Piotr Kaliński. Klub LOKATOR, kwiecień 2007. Na zdjęciu Jerzy Jarniewicz i Jacek Olezyk przeglądają „Mrówki w Czekoladzie” z poezją konkretną.





J.J.: Spróbujmy. Poezja konkretna to poezja, która zwraca uwagę na materialność słowa, na signifiant. Jest to poezja, która eksponuje nieprzezroczystość języka. Poezję tę można porównać do szyby, na którą zwracamy uwagę. Przyglądamy się szybko i widzimy na niej kurz, widzimy, że jest falująco niedokładną szybą. Nie interesuje nas to, co jest poza tą szybą, tylko sama szyba jest przedmiotem naszej uwagi. Poezja konkretna nie udaje, że jest całkowicie przezroczystą szybą, każe nam spojrzeć na ten kurz, na te zarysowania, na to falowanie. Jeżeli mówimy o materialności języka, to oczywiście mamy na myśli materialność w dwóch aspektach, bo język istnieje jako znak wizualny, napisany ręką bądź wydrukowany i wtedy mamy do czynienia z poezją wizualną. Jeżeli zaś poeta koncentruje się na fonicznej materialności języka, to mamy do czynienia z poezją konkretną w jej odmianie brzmieniowej.

J.O.: Jaka jest zatem różnica między poezją wizualną a poezją konkretną?

J.J.: Poezję konkretną dzielę na poezję foniczną i poezję wizualną. Poezja wizualna jest to poezja konkretna, która odwołuje się do wizualnej materialności znaku, poezja foniczna jest poezją konkretną, która odwołuje się do brzmieniowej materialności znaku.

J.O.: Tę samą metaforę szyby, którą przywołałeś, użył również odniesieniu do działalności Oulipo Harry Mathews, podkreślając pracę głównie na materialności języka. Czy w takim razie wszystko to, co Oulipijczycy tworzą również można by zaliczyć do poezji konkretnej?

J.J.: Jeśli chodzi o Oulipo, Jacku, to ty tu jesteś ekspertem. Mnie się wydaje, że należałoby troszkę zmodyfikować nasze ekstremalne i bardzo skrajne sformułowanie. Poezja konkretna nie jest czymś w poezji wyjątkowym, jest obecna w każdej poezji. Każdy wiersz jest do pewnego stopnia poezją wizualną i brzmieniową, a więc poezją konkretną. Nie można zapisać sonetu w innym układzie graficznym niż ten, który jest narzucony przez sam gatunek literacki. Jeżeli ktoś stosuje aliterację, czyli jakiś zabieg brzmieniowy, to nie można od tej aliteracji odejść i zamienić słowa aliterowanego na jakieś inne, bo brzmienie jest w wierszu znaczące. Zatem konkretność jest charakterystyczna dla każdego utworu literackiego. W poezji konkretnej mamy do czynienia z uskrajnieniem tej tendencji, z całkowitym utożsamieniem sensu i materii, znaczącego i znaczonego. Ale zapomniałem wspomnieć o jednej ważnej rzeczy. Mówiłem o Brazylii, Szwajcarii, Szkocji jako centrach poezji konkretnej, chciałbym przypomnieć, że poezja konkretna ma również swój dorobek w Polsce, by wymienić takich autorów jak Dróżdż, Grochowina,

Gorzelski, Grześczak, czy Partum, a spośród pierwszych jej komentatorów - Tadeusz Sławek.

J.O.: Dostrzegam tutaj ogromne powiązania poezji konkretnej z konceptualizmem, pewnym sposobem myślenia o sztuce, gdzie autor podrzuca jedynie pomysł a czytelnik ma za zadanie go zrealizować. Ale wydaje mi się, że na dłuższą metę jest to ślepa uliczka, podobnie jak dzieje się to poezją konkretną, gdyż bardzo często ten czy owy koncept jest w nieskończoność powtarzany...

J.J.: Ale jaką piękną ślepa uliczka! Taką ślepa uliczka jest także Beckett i jego minimalistyczne sztuki. W wyznaczonym przez niego kierunku dalej pójść nie można, ale nie chciałbym literatury bez Becketta. To, co powiedziałeś o konceptualizmie jest bardzo ciekawym wątkiem, bo faktycznie w tych realizacjach konkretystycznych pojawiają się wiersze, które przypominają konceptualizm. I tutaj, wydawałoby się, jest jakaś sprzeczność, bo z jednej strony konkret, czyli materialność, a z drugiej konceptualizm, czyli wyłącznie idea. Np. wiersz Pierre'a Garniera „trzy kąty i jeden statek” czy praca węgierskiego autora, Dezső Tandori „Uchwyty umy z prywatnych zbiorów e.e. cummingsa” to czysty koncept. Nie musimy oglądać nawiasów, tych dwóch znaków typograficznych, aby go docenić, bo w zasadzie można wiersz Tandoriego opowiedzieć. Przyznaję, że niektóre realizacje poezji konkretnej zbliżają się do konceptualizmu w tym sensie, że ta materialność jest zbyteczna, że u podłoża leży jakiś pomysł, jakiś koncept. Ale jest to zaledwie jedna odmiana poezji konkretnej.

J.O.: Czy widzisz jeszcze przyszłość przed poezją konkretną? Czy też jest to już kierunek wyczerpany, gdy najświetniejsze przykłady z lat 60. i 70. mamy już za sobą?

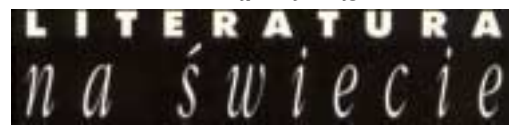
J.J.: Podczas redagowaniu numeru zacząłem od rysunku historycznego. Nie dopowiedziałem tu, że po długich dyskusjach redakcyjnych, postanowiliśmy, że odejdziemy od chronologii i pokażemy cały wiek XX. A potem stwierdziliśmy, że nawet nie cały wiek XX będzie nas interesować, ale to, co się wydarzyło w ostatnich pięćdziesięciu latach, czyli od lat 60. aż do czasów nam współczesnych. I tyle ciekawych rzeczy odkrywaliśmy, i to w obszarach, które byśmy o jakieś szczególnie osiągnięcia w tej dziedzinie nie podejrzewali, np. świetną literaturę konkretną węgierską. Okazało się, że poezja konkretna żyje, że w latach 70., 80., 90. czyli już po swoim złotym okresie, powstawało bardzo wiele ciekawych wierszy. Stąd też informacje, które podajemy na każdej stronie, uwzględniają rok powstania utworu, bo wydawało mi się, że jest to ciekawy argument wo-

bec zarzutów, że poezja konkretna wyczerpała się. Wiele przykładów pochodzi z ostatnich dwudziestu lat i można ocenić, na ile są powielaniem schematów, które już znamy, a na ile są nowością. Wydaje mi się, że prezentują nowe spojrzenie na poezję konkretną. Nie ma już dziś wierszy, które, szczerze mówiąc, znudziły mnie, tych wierszy w tradycji carmina figurata, które przybierały kształt przedmiotów i w które włączany był arbitralnie tekst. To wydaje się mocno już wyeksploatowanym pomysłem. Ale poezja konkretna rozwija się wraz z kulturą, wraz z technologią. Kończąca partia przykładów w tym numerze prezentuje poezję z XXI wieku, która wykorzystuje możliwości nowych technologii, takich jak maszyna faksowa, kserokopiarka, komputer czy niszczarka. Na ile to jest ciekawe, pozostawiam czytelnikom do oceny, ale na pewno mamy do czynienia ze zjawiskiem nowym. Jest to intrygująca propozycja wzbogacenia repertuaru środków i chwytów, które poezja konkretna do tej pory stosowała. Zresztą wpisuje się dość ciekawie w projekt poezji, która byłaby sprzeciwem wobec wolnorynkowej gospodarki późnego kapitalizmu. Tych zagadnień dotyczy artykuł Derka Beaulieu. Ten kanadyjski poeta wykorzystuje niszczarkę, kserokopiarkę i faksy, żeby nie dopuścić do wytworzenia produktów, które mogłyby stać się towarami rynkowymi, mogłyby zostać przywłaszczone i wprowadzone w obieg wymiany kapitalistycznej. Jest w tym być może jakieś szaleństwo, ale to ciekawe nawiązanie do politycznych ambicji poezji konkretnej lat 60., do ówczesnej utopii stworzenia języka uniwersalnego, ponadnarodowego. Te prace Kanadyjczyka, jak sądzę, istniejące w niszowych publikacjach, poza oficjalnym obiegiem, w ciekawy sposób wpisują się w nurt krytyki współczesnej kultury. Poezja konkretna zatoczyła krąg.

***Jerzy Jarniewicz - (ur. 1958), poeta, tłumacz, krytyk, wykładowca literatury anglojęzycznej na Uniwersytecie Łódzkim. Autor ponad czterystu artykułów, szkiców, recenzji w pismach krajowych i zagranicznych. Od 1994 r. redaktor „Literatury na Świecie”. Współpracuje z „Gazetą Wyborczą”, „Tygodnikiem Powszechnym” i „Tygłem Kultury”. Mieszka w Łodzi. Ostatnio wydał tom wierszy „Oranżada” (2005) oraz szkice „Larkin. Odsłuchiwanie wierszy” (2006).**

Rozmowa w ramach „Spotkań z Literaturą na Świecie” odbyła się 27 kwietnia 2007 roku w klubie LOKATOR.

„Literatura na Świecie” dostępne są w księgarni klubu LOKATOR



Agnieszka Taborska OKRUSZKI

Historia B.B.

Historia B.B. jeszcze się nie skończyła. Jestem pewna, że nie raz jeszcze o nim usłyszymy. Opowiem jednak jej początek, czyli tyle, ile wydarzyło się na razie. Poznałam B.B. w czasie krótkiej lecz intensywnej inwazji na naszą amerykańską szkołę przerośniętej formy politycznej poprawności. Przerost objawił się pod postacią projektu kodeksu moralnego, ustalającego, co dydaktykowi przystoi, a co nie. Czyli, że spać ze studentami nie wolno, ale że należy dbać o postępy ich edukacji. Zgadając się z merytoryczną treścią kodeksu, większość wykładowców poczuła się urażona, iż jego autorzy zakładają możliwość odwrotnego odczytania zadań pedagoga. Toteż w trakcie któregoś z zebrań projekt został prawie jednogłośnie odrzucony. W jego obronie odważnie stanęła jedna osoba: świeżo zatrudniony wykładowca współczesnej literatury amerykańskiej. Młody ów człowiek wygłosił zarliwą pochwałę kodeksu, podkreślając jego potrzebę w skurumpowanym współczesnym świecie. Choć część zgromadzonych doceniła młodzieńczy zapał i naiwny idealizm, projekt mimo wszystko upadł. Amerykanista był zdruzgotany. Miał semestr, gdy ku zdziwieniu pedagogów lokalna telewizja pokazała scenkę z życia kryminalnego naszego miasta: policjanci prowadzili B.B. w kajdanach, za nimi zaś, zalamując ręce, podążała przybłaź z innego stanu marna. Powód aresztu uprawił dydaktyków w jeszcze większą konsternację. Profesor B.B. został zatrzymany, gdy po raz kolejny wykonywał obywatelski telefon do rodziców mieszkających w sąsiedztwie dziewiętnym. Co im mówił, nie wiem, ale był na tyle przekonujący, że rodzice zawiadomili organa ścigania. Po tej przygodzie B.B. zniknął z pedagogicznego grona. Pozbawiony jedynego obrońcy, kodeks moralny poszedł w całkowite zapomnienie. Nie potrafię w zapamiętaniu sam B.B. Gdy parę lat później otworzyłam weekendowe wydanie „New York Timesa”, ujrzałam jego duże zdjęcie. Stojąc na nowojorskiej ulicy, otoczony grupą wsłuchanych w niego ludzi, wskazywał na dekoracyjny element budynku, przypominający coś na kształt kielicha kwiatu. Obszerny artykuł informował o misji młodego entuzjasty, który za życiowy cel obrat sobie walkę z inwigilacją obywateli przez państwo. Co niedziela w ramach pracy społecznej współczesny doktor ludym oprowadzał grupki chętnych po nafaszerowanym kamerami mieście. Na zdjęciu w „New York Timesie” demaskował ukrytą w pseudokwiecie kamerę. Co prawda wcześniejsza demaskacja B.B. odbyła się raczej nie za pomocą kamery lecz zapisów w telefonii, wywołała jednak niechęć do techniki. Taki jest początek historii B.B. Jej ciąg dalszy rozegra się pewnie we władzach jakiejś charytatywnej organizacji (oby nie sierocińca), politycznej partii bądź któregoś z kościołów. Włączając telewizor, czekam, aż zobaczę go w roli telewizyjnego kaznodziei.

Przed czytaniem, rozciąć. Przed rozcięciem, usiąść!

Lokator [czerwiec 2007]

Księgarnia i Czytelnia klubu LOKATOR zaprasza od poniedziałku do soboty od 18.00 do 21.00

**DARMOWY INTERNET
DLA WSZYSTKICH KLIENTÓW
KLUBU LOKATOR**



1.06.2007 (piątek), g. 19.00
KlubFilmowyLokator prezentuje
Filmy Animowane studentów RISD (NY)
prelekcja Marcin Giżycki
info: www.lokator.pointblue.com.pl

2 - 3.06.2007 (sobota - niedziela),
ANIMOWANE Dni Dziecka w Lokatorze

2 - 3.06.2007 (sobota - niedziela),
Warsztaty Animacji ANIALKATEAM
sobota 12.00 - 18.00
niedziela 15.00 - 18.00
info: www.lokator.pointblue.com.pl

2.06.2007 (sobota), g. 20.00
JAZZ LIVE MUSIC AT LOKATOR [wstęp wolny]
CLIMATIC JAZZ DUET
Justyna Motylska - vocal
Jarosław Hanik - piano

3.06.2007 (niedziela), g. 12.00
Wernisaż rysunków
małych LOKATORÓW
„Moja Pierwsza Wystawa”
oraz wata cukrowa i smakołyki
„Teatr Lalki” Krzysztofa Falkowskiego
Pokaz filmów animowanych
warsztatów ANIALKATEAM

3.06.2007 (niedziela), g. 19.00
KlubFilmowyLokator zaprasza na
spotkanie z Brusem Checefskym
które poprowadzi Marcin Giżycki
info: www.lokator.pointblue.com.pl

5.06.2007 (wtorek), g. 15.00
DOM NORZYMBERSKI zaprasza:
Regina Pemsł - Instalacja 24 godziny
Kawiarnia Galeria Camelot – godz. 18.00

5.06.2007 (wtorek), g. 20.00
Korporacja Ha!art prezentuje
najnowszy tom poezji Jasia Kapeli

06.06.2007 (środa), g. 19.00
KlubFilmowyLokator
„Atak Francuskiej Animacji”
prelekcja Mariusz Frukacz
info: www.lokator.pointblue.com.pl

7.06.2007 (czwartek), g. 20.00
Galeria Fotograficzna klubu LOKATOR prezentuje:
Michał Korta - wystawa fotografii
oraz pokaz slajdów z Gruzji i Azerbejdżanu.

9.06.2007 (sobota), g. 19.30
JAZZ LIVE MUSIC AT LOKATOR [wstęp wolny]

13.06.2007 (środa), g. 20.00
Realizm (nie tylko) magiczny
Rozmowa o współczesnej prozie iberoamerykańskiej
oraz promocja wydawnictwa muchaniesiada.com
Katarzyna Mroczkowska-Brand i Tomasz Pindel
Prowadzenie: Iga Noszczyk

15 - 17.06 (piątek - niedziela), od 19.00
I. Niezależny
Festiwal Filmów
Jednokomórkowych
LOKATOR 2007
info: www.lokator.pointblue.com.pl

18.06.2007 (poniedziałek), g. 19.30
KONCERT - NINA HYNES (IR)
www.lokator.pointblue.com.pl

19.06.2007 (wtorek), g. 20.00
Spotkanie z Michałem Zantmanem
oraz promocja książki
„Krajobraz z atramentowym wieczorem”.
Spotkanie poprowadzi Tomasz Chamas

20.06.2007 (środa), g. 20.00
Klub LOKATOR zaprasza na spotkanie
z Grzegorzem Muchą autorem książki „Kobiety i czas”
wydawnictwo MAMIKO 2006
info: www.lokator.pointblue.com.pl

21.06.2007 (czwartek), g. 20.00
Galeria CAMELOT zaprasza
na wystawę miniatur PRINCIPIO
Zaulek niewiemego Tomasza, I piętro.
Wystawa otwarta do 15 lipca 2007

22.06.2007 (piątek), g. 20.00
PIEKARNIA MOJEGO TATY zaprasza
na wypieki graficzne bez chemii „PIOPOWSZEDNI”
Codzienie od 22.06 do 29.06, Meiselsa 6, Kraków.

23.06.2007 (sobota), g. 19.30
JAZZ LIVE MUSIC AT LOKATOR [wstęp wolny]

25.06.2007 (poniedziałek), g. 19.00
CZESKIE ROZMOWY
o pecetach, przygodówkach i czeskim gamingu
z twórcami gry komputerowej SAMOROST
rozmawiać będzie Igor Kędziński

26.06.2007 (wtorek), g. 20.00
STUDIUM na WAKACJE
Spotkanie z Remigiuszem Rzyzińskim, Andrzejem Dyb-
czakiem oraz Jackiem Dehnelem i Justyną Radczyńską.

27.06.2007 (środa), g. 20.00
Spotkanie z Jurkiem Franczakiem
oraz promocję najnowszej książki „Przymierzalnia”
poprowadzi Marcin Czerwiński

29.06.2007 (piątek), g. 21.00
Imieniny PIO oraz pokaz najnowszej
biało-czarnej kolekcji PIO&MALINA, lato 2007
muza: DJ BUTTONS
Galeria książki klubu LOKATOR prezentuje:
„Neapol - Lecce”, grafiki: PIO, txt.: Jacek Olczyk
Wydawnictwo: LOKATOR 2007

30.06.2007 (sobota), g. 19.30
LIVE MUSIC AT LOKATOR [wstęp wolny]
KONCERT „LIMBO”
Michał Augustyniak - gitary, voc, loopy,
Łukasz Wiśniewski - harmonijka ustna,
Bartek Kazek - perkusja

www.lokator.pointblue.com.pl

CODZIENNA INFORMACJA O SPOTKANIACH W KLUBIE LOKATOR

patronat:

RADIO AR 1 pl

kinoskop pl

l jazz studio

SAGAATKA
Z MRÓWKODADA



TUUSTA.ZABKA@GMAIL.COM

BY TUUSTA ZABKA