

Detale i pisanie o wojnie.

Rozmowa z Christopherem Merrillem

Christopher Merrill

Tomasz Mizerkiewicz

ORCID: 0009-0000-9469-8188

ORCID: 0000-0002-4419-5423

Tomasz Mizerkiewicz (TM): Ważnym składnikiem twojego pisania o wojnie jest detal. W jaki sposób szczegóły współtworzą twoje pisanie wojenne? Skąd taka ich potrzeba? Czy to może wpływ medialnego obrazu owych detali?

Christopher Merrill (CM): Na moje podróże wpływa moje doświadczenie poetyckie. Jak powiedział amerykański poeta Howard Nemerov: poezja jest aktem uwagi, dlatego jako podróżnik kieruję się myślą, iż uważność jest moim obowiązkiem. Wynajdując niezwykły detal, mam szansę na odkrycie w danej sytuacji czegoś prawdziwego. Przez wiele lat opiekowałem się W. S. Merwinem, który powiedział coś podobnego, czyli że wiele jego wierszy powstało z obserwacji czegoś w ogrodzie, na przykład konkretnej posadzonej przez niego palmy. Sam też czegoś podobnego doświadczyłem. Już podczas moich wczesnych zapisów, gdy udawałem się na mundial we Włoszech i do stref wojennych, powtarzałem sobie, że muszę być uważny, poświęcać czas nie tylko na przepisywanie przeprowadzonych wywiadów, ale też na spisywanie wszystkiego, co widziałem, poznałem węchem, czego posmakowałem, co przeczytałem, na notowanie opowiedzianych przez ludzi dowcipów. Codzienne próby rekonstruowania tego, co się zdarzyło, zmuszały mnie do coraz większej uważności. Wspomniałeś o obrazie – bardzo trudno jest pisarzowi konkurować z obrazami wojny, ale im dłużej wpatrujesz się w te obrazy, tym bardziej czujesz się przez nie sparaliżowany. Mamy tysiące takich obrazów, które docierają do nas z Ukrainy przez ostatnie trzy miesiące. Czy pisarze mogą z nimi konkurować? Nie mogą i tyle. Mogą za to dostarczyć trochę materiału związanego z obrazem. Weźmy na przykład Vedrana Smailovicia, bośniackiego wiolonczelistę, który przez siedemnaście dni grał na rynku w Sarajewie po tym, jak w serbskim ostrzale zginęło siedemnastu przechodniów. Grał

Adagio g-moll Albinoniego, którego partyturę odtworzono na podstawie jednej strony ocalałej po bombardowaniu Drezna. Jego codzienne występy wyrażały dla mnie nowy sposób myślenia o roli artysty w strefie wojny. Vedran był złożoną osobowością, zaczął nawet pobierać opłaty od dziennikarzy, a odtwarzanie tego typu szczegółów czyni wybraną scenę lub sytuację bardziej skomplikowaną i bliższą życiowemu doświadczeniu. Dlatego zawsze sobie powtarzam, że mam być uważny. Świetny dowód na to znalazłem też w Dżalalabadzie, w Afganistanie, dokąd udałem się z kulturalną misją dyplomatyczną. Gdy przyszedł czas naszego odlotu do Kabulu, przechodziłem z dyplomata – opiekującą się mną oficer – przez pas startowy. Była tam sygnalizacja świetlna jak na przejściu ulicznym. Dyplomata panikowała, gdyż nie wiedziała, do jakiego samolotu mam się udać, podczas gdy ja się wpatrywałem we wzbijający się dron wojskowy, którego ona nawet w ogóle nie zauważyła. To zabawne: była tak bardzo skupiona na swej pracy, że nie widziała tego drona. Wieczorem w stołówce ambasady opowiedziałem, że widziałem start wojskowego drona z bazy powietrznej za Dżalalabadem. Wówczas inny dyplomata powiedział: nie widziałeś czegoś takiego. Od razu pomyślałem, że to się pojawi w zapisie. Zrobiłem już notatki z wydarzeń tamtego dnia i teraz miałem szerszy kontekst dla tego, co mógłbym napisać: nie pisz o tym, rzekł dyplomata, więc oczywiście o tym napisałem. Właśnie tak robią pisarze, prawda? Dyplomaci podsunęli mi sposób myślenia o szczegółach, jakie zarejestrowałem podczas całej misji, i powstał z tego nie tylko fragment do książki *After the Fact*, ale i materiał dla magazynu „Granta”. Wszystko, co piszę, bierze się z moich polowań na szczegóły.

TM: Jak byś opisał formę uwagi, która pojawia się, gdy jesteś świadkiem sytuacji wojennej? Czy nie jest tak, że nie można przywyknąć do niebezpieczeństwa i wywołanego przez nie stanu zaalarmowania?

CM: Zwiększone poczucie zagrożenia zmusza mnie do zwracania baczniejszej uwagi na wszystko, czego mogę doświadczyć. Posiadam wręcz metaboliczną potrzebę robienia notatek, gdyż akt uwagi, obserwacja mogą mi pomóc w przewyciężeniu lęku, jakiego mógłbym doznać. Podczas swojego wykładu w Poznaniu na przykład opisałem dzień spędzony w piwnicy w Sarajewie, wśród spadających dookoła bomb. Jeden z mężczyzn radził sobie ze strachem, opowiadając dowcipy, pewna kobieta głęboko oddychała, a ja postanowiłem wszystko spisywać: żarty, opowieści, rozmowy. Opisać, co się dzieje, ale nie w nadziei na przeżycie bombardowania, lecz z przekonania, że gdybym przeżył, to miałbym zapis tej próby i nadał mu ostatecznie kształt tekstu literackiego.

TM: Prowadzi to do pytania o odstęp czasowy. Spisujesz notatki na temat czegoś, co się mocno na tobie odcisnęło – pewnych wydarzeń i gwałtownie pobudzonej sytuacyjnie uwagi. Książka napisana razem z Marvinem Bellem nosi tytuł *After the Fact (Po fakcie)* i wykorzystujesz w niej notatki sporządzone w wielu odwiedzonych przez ciebie miejscach na świecie, takich jak Mozambik, Wietnam, Chile, Libia. Jakie znaczenie miałyby ta „post-faktyczność” dla twojego pisania? W scenie pierwotnej polskiego pisarstwa niefikcjonalnego, czyli na początku książki Ryszarda Kapuścińskiego o rewolucji irańskiej okazuje się, że reporter przyjechał już po wszystkim. Być może czasem wszystko lepiej widać dlatego, że pojawiaasz się *post factum*?

CM: Przypomnij sobie, z jaką zarozumiałością Kapuściński rozpoczyna swoją książkę. Ma do dyspozycji te wszystkie fotografie rozrzucone na podłodze, od których rozpoczyna swoje opowieści; gdy znudzi się jednym zdjęciem, przechodzi do innego. Na tym polega jego taktyka – otwarcie przyznaje,

że przyjechał już po rewolucji irańskiej, stąd biorą się przydługie dygresje, w których portretuje siebie w towarzystwie kłócących się, palących papierosy i snujących plany działaczy politycznych; przez cały czas pisze, aby uchwycić sens tego, co się wydarzyło. A zatem wiele z tego, co się dzieje w strefach wojennych, zostaje zapisane *post factum*, po bitwie, po masakrze, po bombardowaniu. Pomyśl o doniesieniach, które dotarły do nas, kiedy wojska ukraińskie wyzwoliły Buczę na przedmieściach Kijowa – dziennikarze towarzyszący oddziałom ukraińskim byli przerażeni filmami nagranyymi przez żołnierzy. Długo oddziałująca prawdziwość (*enduring truths*) tych nagrań może być skutkiem pracy pisarza, którzy z upływem czasu lepiej rozumieją, co zobaczyli tamtego dnia. Wiele razy się przekonałem, pisząc tekst dziennikarski i przepisując go kilka miesięcy później do książki, że pominąłem najważniejszą rzecz: nie złapałem szerszego kontekstu, co jest, jak zwykle sądzimy, typowe dla wrażliwości pisarskiej, która ma wydobywać różne znaczenia z tego, co napotkała. Kiedy dzieje się coś potwornego, odruchowo piszesz przeciwko temu, ale przecież pisanie to coś więcej, prawda? Dobry dziennikarz chce poznać różne punkty widzenia. W moim kraju mamy telewizję Fox News emitującą przez okrągłą dobę prawicowe przekazy propagandowe. Jej widzowie przyswajają zespół przekonań, który nie jest w ogóle konfrontowany z rzeczywistością. Prawdziwy pisarz stara się przedrzeć przez lewicową i prawicową propagandę, aby osiągnąć bardziej zniuansowane rozumienie faktów. *W hołdzie Katalonii* właśnie dlatego przetrwało próbę czasu, że George Orwell uruchomił pełnię swojej wyobraźni, aby udokumentować czas, jaki spędził na wojnie domowej w Hiszpanii.

TM: Stan „post-faktyczności” podkreślony przez tytuł waszej książki wydaje się bardzo istotny. Żyjemy w epoce *fake newsów*, dlatego potrzebujemy owego odstępstwa czasowego, tych „post-faktycznych” chwil, aby wytworzyć własne komentarze i dostrzec, co się naprawdę wydarzyło w obszarze faktów. W tej przestrzeni powinni działać pisarze.

CM: Wiadomo, że zarówno teraz, jak i kiedyś politycy oraz armie tworzyli fakty w terenie. Doskonałym przykładem na to byłaby wczorajsza wizyta na froncie prezydenta Zełenskigo, który upewniał się, czy jest nagrywany w pobliżu walk. To część wojny informacyjnej, która okazuje się tak kluczowa w tej tragedii. Dziennikarze uchwycili, co się dało, a potem zostali odesłani, mogli myśleć o tym, co się naprawdę działo wokół nich, wśród odgłosów ostrzału, którego nie dało się usłyszeć na nagraniu z Zełenskim. Niemniej świadomość tego szerszego kontekstu będzie tym, co potem spróbują zrozumieć.

TM: W zakończeniu książki o rewolucji irańskiej Kapuściński obserwuje, w jaki sposób wielkie wydarzenia polityczne wpływają na życie codzienne, widzi kobietę, która przyszła do urzędu załatwić pewną sprawę. To właśnie pojawia się w twojej książce, podobna perspektywa życia codziennego.

CM: Chętnie przyznaję, że podkradłem ten pomysł Kapuścińskiemu. To w życiu codziennym pojawia się zwyczajność wojny wraz ze starającymi się przeżyć ludźmi. Jest taka scena w moim *Only the Nails Remain* opisująca szczegółowo grupę pracowników misji humanitarnej jedzących duńską szynkę z puszki, bardzo niesmaczną, co staje się przyczynkiem do rozmowy o tym, kto zjadł najdziwniejszą rzecz w którymś z odwiedzonych miejsc. Po napisaniu tej sceny pomyślałem, że opisuję życie codzienne podczas wojny: smażone pszczoły i skorpiony, różne rzeczy pochodzące z morza. Wtedy pielęgniarka psychiatryczna powiedziała: „To jeszcze nic, kiedyś w Afryce Zachodniej zjadłam płód czegoś”. „Co to było?”, zapytał jeden z nas. „Coś”, odpowiedziała z odcieniem zaaferowania w głosie. Ten szczegół dlatego jest tak wstrząsający, że pojawia się podczas poży-

wiania najbanalniejszym jedzeniem na świecie. Pamiętajmy, że działacze humanitarni to zwykle młodzi idealiści przenoszący się z jednego obszaru katastrof do innego. Jak im się udaje zachować równowagę psychiczną? Kiedy ich zapytałem, czego szukają w życiu, wywołałem długą dyskusję na temat tego, że czasem, gdy jesteś w strefie wojennej, czujesz się mniej szalony niż w swoim zwyczajnym życiu. To wydało mi się częścią większej historii, którą starałem się opowiedzieć.

TM: Opierając się na detalach, musisz też polegać na informatorach i relacji z nimi w tych niezwykłych okolicznościach. Jest tak na przykład w twojej notatce na temat człowieka w Libii i jego poglądów. Jak postrzegasz związki nawiązywane z innymi w strefach wojennych?

CM: Kiedy zaczynałem tworzyć tego typu książki, mieszkalem w Nowym Meksyku i serdecznie się zaprzyjaźniłem z reporterem Frederickiem W. Turnerem, który pisał książki o podróżach w rejonie Zatoki Meksykańskiej, o jazzowych tradycjach Nowego Orleanu i zachodniej Ameryki. Pewnego razu powiedział mi, że gdziekolwiek się udał, pomagał mu dryg do wyszukiwania kogoś, kto by mu objaśnił dane miejsce. Jeśli jesteś zagranicznym dziennikarzem w strefie wojny, musisz mieć takiego przewodnika lub tłumacza, kogoś, komu możesz zaufać. Kiedy pisałem o mundialu, zabrałem ze sobą mojego szkolnego trenera piłki nożnej, a kiedy pisałem o wojnie, potrzebowałem przewodników i tłumaczy umiejących otwierać różne zamknięte drzwi. Dawali mi możliwość bardziej uczciwego opisu liczących konfliktów, które doprowadziły do wojny w byłej Jugosławii. Przyglądałem im się uważnie podczas rozmów i zastanawiałem się: czy mówi tak z tego czy innego powodu? Jeśli ktoś zabiera ciebie w niebezpieczne miejsce, musisz umieć oszacować wartość tego, co tobie proponuje. Na przykład pisałem artykuł dla pewnej gazety, kiedy się wydawało, że zbliża się wojna między Serbią a Czarnogórą. Nie dostałem wizy do Serbii, ale mogłem dostać się do Czarnogóry, gdzie znalazłem znakomitego przewodnika. Powiedziałem mu, że chcę porozmawiać z żołnierzami, którzy brali udział w niedawnych walkach w Bośni i Kosowie. Zorganizował spotkanie z jednym ze zbrodniarzy wojennych oraz ze snajperem, który zabijał ludzi niczym zbrodniarz wojenny. Najciekawsze rzeczy zaczęły się dziać, kiedy udałem się na lotnisko. Poszedłem do odprawy w Czarnogórskich Liniach Lotniczych i okazało się, że mój lot był godzinę wcześniej, ponieważ mają jedynie dwa samoloty i jeden z nich się popsuł. Co robić? Następny dostępny lot był za cztery dni, pojechaliśmy więc do siedziby Czarnogórskich Linii Lotniczych w Podgoricy, żeby zobaczyć, czy ktoś tam może mi pomóc. W środku były trzy wielkie plakaty z dużymi napisami: Afryka, Bliski Wschód, Ameryka Południowa. Zapytałem o nie mojego przewodnika, który wyjaśnił, że to są miejsca, które oni chcieliby kiedyś odwiedzić. Usiedliśmy z przepiękną kobietą, a kiedy ona poszła poprosić swojego kolegę o pomoc, mój pomocnik rzekł: „Może nie uda nam się stąd wydostać, ale przynajmniej sobie na nią przez chwilę popatrzymy”. Po chwili wróciła z propozycją: „Jeśli będziecie udawać pracowników Czarnogórskich Linii Lotniczych, to możemy was wysłać dziś wieczorem do Aten, skąd zabieramy czarnogórską drużynę narodową koszykówki z mistrzostw świata. Stamtąd już dostaniecie się do domu”. Ta obłąkana historia ucieleśnia wszystko, co pokochałem podczas pisania o Bałkanach: tu trochę korupcji, tam kilku zbrodniarzy wojennych. Kiedy wszedłem na pokład, który miałem cały dla siebie, stewardesa pokazała mi precyzyjnie, gdzie mam usiąść. Po jakimś czasie podeszła do mnie i zapytała, czy mam dosyć miejsca. „Raczej tak”, odpowiedziałem. W Atenach zameldowałem się w hotelu, a następnego ranka opowiedziałem pracownikowi linii Delta, co się stało. Powiedział na to: „Co za niesamowita historia, musimy ci pomóc w powrocie do kraju”. Przez cały ten czas byłem bardzo uważny, robiłem notatki, żeby mieć gotową historię do opisanego, gdy wrócę do domu.

TM: Możemy chyba powiedzieć, że istnieją dwa typy relacji między przewodnikami a dziennikarzami czy pisarzami. Z jednej strony mamy „spadochroniarzy” – pojawiają się na kilka dni i raczej szukają sensacyjnych materiałów, a z drugiej strony są ci, którzy szukają innego rodzaju kontaktu z ludźmi na wojnie oraz zwracają uwagę na inne sprawy.

CM: Dziennikarze-spadochroniarze też są potrzebni, gdyż mają szerszy ogląd sytuacji i tworzą wielkie historie. Ale niezbędni są też pisarze, którzy przyglądają się przez dłuższy czas, szukając „mówiących” detali podpowiadających inne rodzaje prawdy. Znałem w Bośni wyśmienitą dziennikarkę-fotografkę, nazywała się Elizabeth Rappaport, która powiedziała mi coś niezwykłego: „Chcę się dostać do środka czyjego piwa”. Co miało znaczyć: mniej mnie interesuje fotografowanie potworności, a bardziej to, jak wpływają one na życie codzienne. I tak w barze ustaszy w Chorwacji zrobiła zdjęcie, na którym cywile i bojówkarze wznoszą wspólnie toasty; na wspomnienie tej fotografii do dzisiaj czuję ciarki na plecach. Dla niej istotne było spędzanie czasu z ludźmi i zawiązywanie więzi, aby dokładnie się rozejrzeć wokół. Podobnie chciałbym postępować w moim pisarstwie.

TM: Podczas wykładu w Poznaniu wspomniałeś o „nowym dziennikarstwie” i *Depeszach* Michaela Herra.

CM: Kiedyś myślisz o książce Herra, o Francisie Fitzgeraldzie w strefach wojennych, o George’u Orwellu, Marcie Gellhorn, którzy szukają zakłęcia otwierającego jakąś historię, to widzisz, że na tym polega cały trik. Mój inny dobry znajomy był fenomenalnym dziennikarzem piszącym z Sarajewa dla gazet codziennych. Gdy jednak umieścił ten materiał w książce, wypadło to słabo. Zapytałem pewnego pisarza, dlaczego ta książka okazała się nieudana, na co odpowiedział: „Brakuje jej witaminy R, czyli rezonansu”. Książka należąca do literackiego dziennikarstwa wojennego musi być czymś więcej niż katalogiem epizodów, musi mieć witaminę R. Można się tego nauczyć, jeśli potrafisz wskazać na to, co odkrywa pisarz w akcie pisania. Herr to potrafił, podobnie jak Neil Sheehan. Tim O’Brien napisał dwie wielkie książki o wojnie w Wietnamie, *Going After Cacciato* oraz *The Things They Carried*. Lubię jednak opowiadać studentom, że gdy O’Brien wrócił z Wietnamu, napisał powieść *Northern Lights*, która nie była zbyt udana. Potem opublikował całą serię tekstów niefikcyjnych ma łamach „Washington Post”, zebranych następnie w tomie *If I Die In A Combat Zone, Box Me Up and Ship Me Home*. Sądzę, że to dzieło literackiego dziennikarstwa uwolniło jego wyobraźnię do napisania wielkiego dzieła prozatorskiego, dopiero gdy wydobył wszystkie fakty z pewnego układu, poczuł swobodę inwencji, co ujawnia różnicę między dziennikarstwem codziennym a tym, co próbuje zrobić pisarz.

TM: Istnieją obrazy ze stref wojny pokazywane przez mocne media i przykuwające uwagę, ale niekiedy pisanie tworzy obrazy w odmienny i bardziej zróżnicowany sposób. Być może pisarze re-kreują obrazy odcisnięte w ich umysłach w strefach wojny?

CM: Sądzę, że istnieją struktury znaczenia, przez które jesteśmy lub nie jesteśmy wprowadzeni w stan zaalarmowania. Pamiętam obraz kobiety ze Srebrenicy na łamach „The New York Timesa”, która powiesiła się na drzewie, co było krystalizacją potworności tamtej wojny, licznych wiadomości telewizyjnych, opisów i dokumentów fotograficznych. To prawdopodobnie spowodowało decyzję Billa Clintona, by wydać rozkaz do uderzenia na pozycje serbskie. W trzynastcie dni było po wojnie. Zajęło jednak trzy lata, byśmy doszli do tego momentu – trzy lata pracy dziennikarskiej utrwalającej masakry i okrucieństwa, przygotowującej akcję, która zakończyła te potworności.

TM: Istnieją obrazy-ikony zdolne w ten sposób oddziaływać, takie jak obraz ciężarnej kobiety ze szpitala w Mariupolu. To coś, czego nie można usunąć z pamięci.

CM: Ani nie można tego wymyślić. Potworność rosyjskiego ostrzału szpitala położniczego w Mariupolu jest symbolem ich ludobójczych zamiarów. Rzecz jasna czytaliśmy, że Putin nie uznaje istnienia Ukrainy i języka ukraińskiego. Uderzenie rakietowe na szpital położniczy to obraz, który skłania pisarza do pomyślenia: od tego zacznę swój opis tej potworności.

TM: Kiedy pojawia się coś, czego nie można by było wymyślić, sytuacja pisarza się komplikuje – musi to skomponować, nadać temu formę. Razem ze swoim przyjacielem postanowiliśmy wybrać formę listów, aby podkreślić współistnienie tego, co autentyczne, z tym, co skomponowane.

CM: Uczestniczyłem kiedyś w zajęciach z powieściopisarzem i pracownikiem działu książkowego „The New York Timesa” Charlesem Simmonsem. Opowiadał, że miał w zwyczaju pisać list do swego serdecznego przyjaciela w każdą niedzielę wieczorem. Pewnego dnia pomyślał, że zamiast pisać do niego listy, napisze książkę epistolarną, i ten sposób powstała jego pierwsza powieść. Marvin i ja zrobiliśmy coś podobnego w *After the Fact*. Pojawiło się w niej zasadnicze napięcie, gdyż on był dwadzieścia lat starszy ode mnie, należał do innego pokolenia i już się wycofał z pracy nauczyciela na pełnym etacie, podczas gdy ja jeździłem po całym świecie, realizując Międzynarodowy Program Pisarski. On miał swoją poetykę, a ja swoją. On przebywał albo w Iowa City, albo w Port Townsend w stanie Waszyngton, a większość moich depech pochodziła z odległych stron. Ciekawi mnie, jak to napięcie zadecydowało o pierwszym tomie noszącym podtytuł *Scripts & Postscripts*. Drugi tom, z podtytułem *If & When*, ukończyliśmy w pierwszym miesiącu pandemii. A trzeci, jeszcze nieukończony, z podtytułem *Here & Now*, pisany był, gdy mieszkaliśmy pięć mil od siebie i nie mogliśmy nigdzie wyjeżdżać. To napięcie opadło na koniec i mieliśmy tego świadomość. Kiedy Marvin przywołuje wspomnienia swojego dzieciństwa, czyni to inaczej ode mnie, częściowo dlatego, że moje wspomnienia były uzależnione od moich podróży.

TM: Niemniej kompozycja zawsze jest stawką gry. Przy czym pisarz powinien unikać tworzenia przedmiotu czysto estetycznego.

CM: Przypomnij sobie cykl Miłosza *Świat. Poema naiwne* napisany w formie dziecięcego elementarza i opisujący idylliczne bycie w harmonii z naturą, aby zrównoważyć horror życia w okupowanej przez nazistów Warszawie. Rozpoczynam moje *Only the Nails Remain* opisem pobytu w piwnicy podczas ostrzału, gdzie dyskutuję z członkami akcji humanitarnej o tym, co czytać. Miałem przy sobie *Poezje zebrane* Saint-Jean Perse’a, ktoś czytał *Rozpad Jugosławii*, a inny miał antologię erotyki. Nikt nie miał ochoty na czytanie *Rozpadu Jugosławii*, gdyż w nim żyliśmy. Nikogo nie obchodził Saint-Jean Perse, gdyż, jak napisała Szyborska, poezję lubi „osób chyba dwie na tysiąc”. Za to erotyka – jak najbardziej, w nią wierzyliśmy, gdy nasze życie mogło zostać zdmuchnięte przez kolejny pocisk. Jakże złożone było nasze podejście do różnych form literackich w strefie wojny.

TM: Jak do tego doszło, że pisanie o wojnie okazało się dla ciebie tak ważne? Przecież to doświadczenie, które niszczy i ponownie odbudowuje – jak się w tym odnalazłeś?

CM: Wcale nie miała to być moja droga życiowa. Byłem w liceum, gdy zniesiono przymusowy pobór na wojnę w Wietnamie, nie groziło mi zatem, że będę musiał tam walczyć. No i proszę, jakoś tak się stało, że spędziłem sporo czasu w strefach wojny na Bałkanach, w Libanie, Afganistanie, Iraku. Napisałem niewielką książeczkę *The Old Bridge: The Third Balkan War and the Age of the Refugee*, gdzie pojawia się scena, w której znajoma z pomocy humanitarnej zabiera mnie z lotniska transporterem opancerzonym. Kierowca przypatrywał mi się i w końcu powiedział: „Chodziliśmy do tego samego liceum”. Świat jest mały. Był jedynym absolwentem z tego prywatnego ogólniaka, który zapisał się do wojska zaraz po wojnie, po masakrze w My Lai, po nielegalnych rajdach bombowych nad Laosem i Kambodżą. Okazało się, że ja i mój kolega szkolny mieliśmy o czym rozmawiać. Zapomniałem dodać, że pierwotnie celem mojej podróży do Słowenii było napisanie artykułu dla czasopisma przyrodniczego „Sierra” o dwóch poetach wędrujących po górach po zakończeniu zimnej wojny. Tymczasem w środku kolejnej wojny, w której jeden porządek zastępował drugi, dostrzegłem zarys historii, którą byłbym w stanie opowiedzieć. Po ukończeniu *Only the Nails Remain* podjąłem pracę w Iowa i byłem przekonany, że z moimi podróżami już koniec. Pora założyć rodzinę i skupić się na Międzynarodowym Programie Pisarskim. No ale program był finansowany głównie przez Departament Stanu, który zobowiązywał mnie do podróżowania w charakterze wysłannika kulturalnego do miejsc o znaczeniu strategicznym, co z czasem oznaczało bardziej ryzykowne wyjazdy – do Syrii i Libanu, Iranu i Libii, Afganistanu i Iraku. Podjąłem się tych misji, aby zapewnić fundusze dla programu. Te wyjazdy niewiele się różniły od doświadczeń na Bałkanach, wojna jest wielką krystalizacją (*clarifier*) procesów historycznych zachodzących w danym czasie. Moje wyjazdy do świata islamskiego po 11 września przynosiły tak samo silne uświadomienie, jak wcześniejsze wojny o schedę po Jugosławii.

TM: Ponieważ prowadzisz szkołę w Iowa, pozwól, że zapytam, jak można nauczać pisania o wojnie. Nie ma przecież do tego podręczników ani gotowych technik pisarskich.

CM: Niczym się to nie różni od przygotowań do innych przedsięwzięć pisarskich. Zaczyna się od poznawania dobrych przykładów, do których dla mnie należą dzieła ojców nowoczesnego reportażu wojennego, czyli Tolstoja i Whitmana, oraz ich prawowitych następców, czyli Orwella, Gellhorna oraz Michaela Herra. A potem robisz to samo, co każdy dobry młody dziennikarz w strefie wojny – obserwujesz, jak starsi zbierają i sprawdzają fakty, spisują anegdoty, odsiewają przydatny materiał z przeprowadzonych rozmów. Naśladujesz a to jednego, a to drugiego z nadzieją, że w końcu wykształcisz własny styl i głos. Nie do zastąpienia jednak jest pragnienie dotarcia na miejsce, aby stworzyć własną opowieść. Albo to masz, albo nie – to dlatego wojna rozstrzyga te sprawy w pisarzu, zadaje mu pytanie: chcesz tam być czy nie? Po odbyciu kulturalnej misji dyplomatycznej w Libii i Iranie miałem wrażenie, że Afganistan i Irak mogą być następne na mapie moich podróży, czyli że prawdopodobnie spróbowałbym napisać o tych konfliktach. Zastanawiałem się, jak zareagowałbym, gdyby taka możliwość się pojawiła. Tymczasem się okazało, że zdecydowałem się właściwie bez chwili wahania. Byłem gotowy, aby napisać o nich w odmienny sposób niż o pobycie na Bałkanach. Mogłem przyjąć punkt widzenia dyplomaty, aby opisać, jak wygląda świat poza, by tak rzec, Fortecą Ameryka.

TM: Programy nauczania w twojej szkole często opierasz na wspomnianym spotkaniu doświadczonego pisarza z młodym. Dlaczego jest to takie ważne? Czy chodzi o spotkanie dwóch sytuacji, o napięcie wywołane przez różne pozycje zajmowane przez pisarzy?

CM: Podczas trwającego cały semestr kursu zaproszony pisarz nie tylko proponuje inny sposób myślenia o pisaniu, ale także pomaga wyklarować pewne rzeczy studentom, potwierdzając lub podważając poprzednie nauki, prezentując nową perspektywę. Mój kurs „Współczesna literatura międzynarodowa” składa się z wykładów przygotowywanych przez goszczących pisarzy, którzy konfrontują studentów z różnymi sposobami myślenia o pisaniu, każdy z nich może natchnąć studenta do zrobienia czegoś nowego. Wybitna dziennikarka wojenna naszych czasów, Janine Di Giovanni (która jest, podobnie jak ja, z New Jersey), przyjechała do Iowa, żeby studiować pisarstwo fikcjonalne. Koniec końców jednak stała się utalentowaną reporterką, a w swoich tekstach dziennikarskich wykorzystywała to, czego nauczyła się na naszych warsztatach, uruchomiła nawyki pisarskie wyrobione tutaj, aby pisać o wojnach w Bośni, Czeczeniu i Syrii. Miała bowiem zestaw umiejętności oraz odwagę zadawania trudnych pytań, aby odkrywać fakty, które następnie znajdują swoje miejsce w jej książkach.

TM: Wspomniałeś o procesie klarowania, co wydaje się ciekawe, gdyż zwykle kojarzymy doświadczenie wojenne z całkowicie chaotycznymi wydarzeniami.

CM: O tak, to jest kompletny chaos, ale jako pisarz starasz się wnieść do niego jakiś porządek, czego chyba próbowałem dokonać w *Only the Nails Remain*. Jest tam, mam nadzieję, spora dawka humoru, gdyż jest to jeden ze sposobów, w jaki ludzie nadają temu jakiś sens. Powtarzam studentom, żeby obserwowali pracę komików stand-uperów, którzy oczyszczają język do samej esencji oraz potrafią nauczyć, na czym polega dobry *timing*. Chcąc pisać o wojnie, możesz być zmuszony do oglądania filmów wojennych, aby podpatrywać, jak różni reżyserzy kadrują poszczególne ujęcia, i zastanawiać się, dlaczego tak zrobili. Czy można zrobić coś podobnego na kartce papieru?

TM: Na koniec chciałbym zapytać o wspomnienia. Czy pamiętasz jakiś detal, który pomógł wyklarować twoje pisanie, zrobił z ciebie pisarza wojennego? Czy były chwile i szczegóły, które spowodowały, że pomyślałeś, iż to ty powinieneś je opisać?

CM: W krajach byłej Jugosławii zaintrygowało mnie to, że poeci i pisarze są traktowani poważnie, czyli zdecydowanie inaczej niż w Stanach. Z kolei dyskusje w kręgach literackich i artystycznych nie różniły się specjalnie od tych, które są toczone w amerykańskich środowiskach literackich. Przywiozłem zatem ze sobą na Bałkany własne doświadczenie bycia poetą amerykańskim. I weźmy za przykład wielkiego poetę serbskiego Vasco Popę, którego utwory czytałem najpierw w Ameryce – znaczyły one coś zupełnie innego, kiedy czytałem je w Belgradzie lub Podgoricy. To wyklarowało moje myślenie o roli poety w społeczeństwie. Podobnie było, kiedy przeprowadzałem wywiad z Radovanem Karadžićem w Belgradzie w sylwestra 1992 roku i pomyślałem sobie: co za błazen. Trzymał cały świat w szachu z powodu swoich morderczych zachcianek, a był zwykłym oportunistą, poetą, którego bawiło zabijanie ludzi. To rozpoznanie też mnie ukształtowało.

tłumaczył Tomasz Mizerkiewicz

SŁOWA KLUCZOWE:

dziennikarstwo wojenne

LITERATURA FAKTU

ABSTRAKT:

W rozmowie Christopher Merrill wyjaśnia, na czym polega szczególne znaczenie detalu w pisarstwie i dziennikarstwie wojennym. Wskazuje, jak dzięki pracy nad detalami pisarze opracowują szerszy kontekst dla obrazów zniszczenia i doświadczeń ze stref wojennych. Przywołuje swoje autobiograficzne doświadczenia z pobytu na Bałkanach w czasie wojny w byłej Jugosławii, z wyjazdu do Afganistanu i innych krajów. Wyjaśnia, na czym polega nauczanie pisarstwa wojennego w oparciu o dobre wzory z przeszłości i współczesności. Podkreśla, że dopiero konfrontacja z realiami strefy wojennej decyduje o tym, czy czymś wyborem stanie się pisarstwo wojenne.

DETAL

pisarstwo wojenne

NOTA O AUTORZE:

Christopher Merrill – wydał siedem tomików poetyckich, w tym *Watch Fire*, za który otrzymał nagrodę Lavan Younger Poets Award przyznawaną przez Academy of American Poets; zredagował wiele tomów i przekładów, napisał sześć książek reporterskich, w tym *Only the Nails Remain: Scenes from the Balkan Wars*, *Things of the Hidden God: Journey to the Holy Mountain*, *The Tree of the Doves: Ceremony, Expedition, War, and Self-Portrait with Dogwood*. Jego utwory literackie tłumaczono na niemal czterdzieści języków, a teksty dziennikarskie pojawiają się na wielu łamach. Wyróżniony m.in. Chevalier des Arts et des Lettres przyznawanym przez rząd francuski, licznymi nagrodami za przekłady, stypendium przyznawanym przez John Simon Guggenheim Memorial and Ingram Merrill Foundations. Od 2000 r. jako dyrektor Międzynarodowego Programu Pisarskiego na Uniwersytecie Iowa wyjechał na kulturalne misje dyplomatyczne do ponad pięćdziesięciu krajów. Pracował dla Narodowej Komisji Stanów Zjednoczonych przy UNESCO w latach 2011-2018, a w kwietniu 2012 r. Prezydent Barack Obama powołał go do Narodowej Rady ds. Nauk Humanistycznych.