

## Przez długi czas kładłem się spać pisemnie. Zbyt długi czas!

– z Grzegorzem Jankowiczem rozmawia Krystian Szadkowski

**Krystian Szadkowski:** Kilka miesięcy temu w wydawnictwie Korporacja Ha!art pod Twoją redakcją ukazała się antologia zatytułowana *Wolałbym nie*, zbierająca teksty autorów z roczników siedemdziesiątych i osiemdziesiątych (m.in. Sylwii Chutnik, Marty Dzido, Joanny Pawluśkiewicz, Jerzego Franczaka, Łukasza Orbitowskiego, Sławomira Shutego czy Michała Zygmunta), których zachęciłeś do wspólnej pracy nad nowelą Hermana Melville’a *Kopista Bartleby*. Brałeś także udział w przygotowaniu Biuletynu Poetyckiego *Kryzys*, który ukazał się również w wyżej wymienionym wydawnictwie. W tym numerze „Praktyki Teoretycznej” interesują nas eksperymenty wspólnotowe, a do takich niewątpliwie można zaliczyć redagowaną przez Ciebie antologię. We wstępie piszesz: „Naszym celem było [...] stworzenie eksperymentalnej sytuacji, [...] w której pisarz i czytelnik, autor i redaktor wchodzi ze sobą w interakcję i próbują razem przepracować jakiś problem”. Antologia była zamachem na metafizyczny status genialnego, samotnego artysty. Czym różniła się, w szczególności, praca przy *Wolałbym nie* od pracy przy konwencjonalnych antologiach? Czy uważasz, że udało wam się wspólnie przepracować jakiś problem? Jeśli tak, to jaki? Wydaje mi się, że niezwykle osiągnięciem tej antologii nie jest prze-, lecz wy-pracowanie pewnego problemu, postawienie i zadanie go piszącym – problemu stosunku pisarza/pisarki do tego, co wspólne, i tego, co indywidualne.

**Grzegorz Jankowicz:** W obu wspomnianych przez Ciebie książkach impuls wspólnotowy odgrywa bardzo istotną rolę. Różnią się one pod wieloma względami, ale obydwie powstały w opozycji do obowiązujących reguł (symbolicznych i pragmatycznych), które kształtują relacje pisarskie. Naczelną zasadą tych relacji jest separacja, czyli oddzielenie wydawcy od pisarza, pisarza od czytelnika, tekstu od jego interpretacji, interpretacji od jej społecznej funkcji etc. Wiąże się to ściśle z kwestią komunikacji, która w takich warunkach nie może się swobodnie rozwijać. Weźmy na przykład redaktora, który kontaktuje się z pisarzem jedynie w sprawach technicznych. Czasem poprawia mu literówki, czasem – gdy wydawca precyzyjnie określa target czytelniczy – przerabia tekst, by utrafić w oczekiwania odbiorców. Ale to wszystko. Relacja między czytelnikiem i autorem również wspiera się na czymś, co można by nazwać „efektem obcości”. Komunikacja między nimi nie jest utrudniona ze względów

logistycznych, lecz z powodu szczególnej „stylizacji”, jakiej wciąż poddaje się pisarza w sferze społecznej. Widać to na niemal każdym spotkaniu autorskim. Podobnie jest z relacją między czytelnikami, którzy mają coraz mniej możliwości, by podyskutować między sobą o tekstach (chodzi mi o możliwości instytucjonalne, ale wykraczające poza sferę szkolną czy akademicką).

Gdy przystąpiłem do pracy nad antologią, zależało mi na tym, by tę sytuację zmienić – zlikwidować (choć na chwilę) dystans, który oddziela uczestników relacji pisarskiej. Stworzyłem laboratorium, w którym pisarze, redaktorzy, artyści (w tym przypadku Roman Dziadkiewicz, który przygotował oprawę wizualną biuletynu i zaprojektował konceptualną okładkę do antologii), a także czytelnicy, podejmując pewien problem, zamieniają się w eksperymentatorów, badaczy.

Pierwsze wyzwanie polegało na nakłonieniu pisarek i pisarzy do udziału w projekcie wspólnotowym. Nasza książka zasadniczo różni się od tradycyjnych antologii prezentujących wybór „najlepszych” tekstów z jakiegoś okresu. Nie jest również klasyczną antologią tematyczną. Owszem, na początku postawiłem problem zniewolenia, o którego przepracowanie poprosiłem pisarzy, ale nie chodziło mi o konkretny rodzaj opresji. Przeciwnie, byłem ciekaw, na jakie formy zniewolenia oni sami zwrócą uwagę. Co dla nich – jako przedstawicieli pewnego pokolenia wychowanego w konkretnym miejscu i należącego do konkretnego społeczeństwa – jest (o ile jest!) źródłem opresji?

Ale nie zależało mi jedynie na analizie obecnej sytuacji. Drugie pytanie – uzależnione od odpowiedzi na pierwsze – dotyczyło możliwości wypracowania literackich środków oporu wobec zniewolenia. Czy literatura potrafi w skuteczny, a zarazem ciekawy sposób sprzeciwić się determinującym i alienującym nas mechanizmom władzy i życia? By tę drugą kwestię nieco ukonkretnić, zaproponowałem pracę ze wspomnianą przez Ciebie nowelą Melville’a. Tak się bowiem złożyło, że formuła „wolałbym nie”, którą Bartleby wypowiada zawsze, gdy ktoś zwraca się do niego z prośbą lub żądaniem, była i jest odczytywana jako najprostsze narzędzie sprzeciwu wobec opresji społecznych konwencji i instytucjonalnych norm. Nowela i komentarze do niej stanowiły dla nas swoiste archiwum.

Chodziło zatem o zmianę warunków, w jakich literatura zazwyczaj powstaje, a także o zmianę sposobu jej odbioru. Właśnie dlatego książka ukazała się nie w serii literackiej Korporacji Ha!art, lecz w serii krytycznej, którą redaguję. „Linia krytyczna” została pomyślana w taki sposób, by ukazujące się w niej książki wprowadzały różnicę do obowiązujących dyskursów. To zresztą jest zgodne z etymologicznym znaczeniem słowa „krytyka” (greckie *krinein* oznacza rozróżniać, oddzielać, wprowadzać różnicę). Każda z tych

książek podejmuje inny problem. W przypadku antologii chodziło o przemieszczenie tekstu literackiego, zmianę jego ramy modalnej, zmianę otoczenia, w którym jest czytany i poddawany analizie, interpretacji oraz ocenie. Doszedłem do wniosku, że pytania na temat „separacji” jako głównej reguły relacji pisarskiej należy zadać w środowisku „krytycznym”, które tradycyjnie wiąże się właśnie z „oddzielaniem”, „rozłączaniem” języków, argumentów i znaczeń. Mówiąc jeszcze inaczej – żeby zawiązać (choćby sytuacyjną) wspólnotę pisarską, potrzebny był mocny gest krytyczny, a nie *stricte* literacki.

Jeśli chodzi o przepracowywanie problemu zniewolenia, to w uproszczeniu można powiedzieć, że w tekstach antologijnych pojawiają się dwa główne źródła opresji: rzeczywistość kapitalistyczna i literatura (w niektórych wypadkach – literatura zaangażowana). Ci, którzy wskazali na kapitalizm, pokazują z jednej strony sposób jego działania i procesy przechwytywania energii społecznej, z drugiej zaś – pełen pogardy stosunek nielicznych jednostek (np. pisarzy i artystów) do społeczeństwa, które gubi się w konsumpcyjnym szaleństwie. Przemysław Czapliński w swej recenzji antologii podsumował te dwa wątki za pomocą lapidarnej formuły: „Widzimy albo niewolników konsumpcji, albo frustratów antykonsumpcji”.

Szczególnie zaciekała mnie druga grupa tekstów, w której to sama literatura prezentowana jest jako źródło alienacji i zniewolenia. Chodzi równocześnie o proces pisania (fundamentalny kłopot z językiem), o warunki, w jakich się pisze (terror zamówień i terminów), o ideowy i ideologiczny kontekst pisania (literatura zaangażowana jako źródło radości lub cierpienia) i o stosunek piszącego do czytelnika.

Oto problemy, które próbowaliśmy poddać refleksji i przepracować, nie tylko podczas pisania, ale też w trakcie licznych spotkań i publicznych dyskusji. Piszę w trybie niedokonanym, ponieważ ten proces przepracowywania ciągle trwa, a sam projekt będzie kontynuowany.

Zgadza się, że siła antologii – jak słusznie powiadasz – polega również na postawieniu pytania o stosunek pisarki/pisarza do tego, co wspólne, i tego, co indywidualne. Uświadomiłem sobie to już na etapie wstępnych rozmów z autorami. Kilka osób odmówiło udziału w projekcie. Powody były różne. Jeden z nich zasługuje na szczególną uwagę. Chodzi o symboliczny koszt, jaki „uznany” autor musiałby ponieść, przystępując do pracy z grupą pisarską. Od jednego z prozaików usłyszałem dobrze znany argument (doskonale wpisujący się w zasadę separacji), że pisarz buduje swą pozycję na rynku wydawniczym poprzez manifestowanie „niedostępności” – przystąpienie do wspólnoty twórczej, na dodatek za

niewielkie pieniądze, wiązałyby się z utratą symbolicznej pozycji, na co nie może sobie pozwolić.

Jedno jest pewne – żadna antologia opublikowana w ostatnich latach nie wywołała takiego poruszenia i nie wywołała tak żywiołowej dyskusji (do tej pory ukazało się w pismach drukowanych i internetowych kilkanaście recenzji, komentarzy i wywiadów). **K. Sz.: Giorgio Agamben pisał niedawno, że „autor wyznacza punkt, w którym życie rozgrywa się w dziele. Rozgrywa, a nie wyraża; rozgrywa, nie zaś spełnia. Dlatego właśnie autor musi pozostać w swoim dziele niespełniony i niewyrażony. Jest owym nieczytelnym gestem, który umożliwia lekturę, legendarną pustką, z której wylania się pisanie i dyskurs”. U autorów antologii w większości przypadków mamy do czynienia z nachalnymi próbami przemylenia jak największej ilości idiosynkrazji, z przemyleniem do tekstu podmiotowych figur. Czy nie przejawia się w tym lęk przed rozpuszczeniem czy usunięciem swojej indywidualnej pisarskiej tożsamości?**

**G. J.:** O „rozpuszczeniu pisarskiej tożsamości” opowiada tekst Łukasza Orbitowskiego. To historia Omegi – pisarza, doskonale dopasowującego się do zewnętrznych wymogów i okoliczności, realizującego każde zamówienie, bez trudu zonglującego stylami, zmieniającego tożsamość przy każdej kolejnej książce. Nic dziwnego, że na końcu Omega znika. Paradoks polega na tym, że obsesyjna potrzeba bycia w centrum zdarzeń prowadzi go do totalnej anihilacji.

Przywołany przez Ciebie cytat pochodzi z eseju Agambena *Autor jako gest*, w którym włoski filozof nawiązuje do Foucaultowskiego rozróżnienia na autora jako konkretną jednostkę i autora jako funkcję. Foucault i Agamben przedmiotem swych analiz czynią tego drugiego. W największym skrócie – chodzi o dyskursywne procesy, w wyniku których w tekście pojawia się pewna figura podmiotu, będąca wypadkową ścierających się ze sobą języków i konwencji społecznych. W czasach Foucaulta tak rozumiany autor miał złą prasę, ponieważ jego dyskursywna figura przyjmowała opresyjny kształt. „W naszej kulturze – pisał francuski filozof – [funkcja autora] służy odgraniczaniu, wykluczaniu i selekcjonowaniu”.

Ale możemy sobie wyobrazić zupełnie inną figurę autora (i szerzej: podmiotu) – nie opresyjną, lecz opresjonowaną, nie wykluczającą, lecz wykluczaną. Następnie możemy dodać do tej typologii autora zniewolonego, który poddaje się władzy dyskursu, oraz autora zniewolonego, który podejmuje z tą władzą walkę. „Podmiot – powiada Agamben – stanowi rezultat swojego spotkania i zmagania z urządzeniami, w których się rozgrywał lub został rozegrany. Pisanie bowiem [...] jest właśnie swoistym urządzeniem, a dzieje ludzkości prowadzą się zapewne do walki ludzi z urządzeniami będącymi ich wytworem, poczynając

od języka”. W tym kontekście zrozumiąły staję się powód, dla którego niektórzy uczestnicy antologijnego projektu wskazali na literaturę jako jedno ze źródeł zniewolenia. Wróćmy jednak na chwilę do Omegi. Bohater Orbitowskiego nie podejmuje walki z determinującymi go „urządzeniami”. On się im bezwolnie poddaje, jest całkowicie uległy względem mechanizmów rynku literackiego. Nie jest tak w przypadku innych postaci z antologijnych tekstów (trzeba zaznaczyć, że alienujące „urządzenia” są różne: rodzina, ojcostwo, konsumpcja, heteroseksualizm, estetyzm etc.). To, co nazywasz „nachalnie przemycanymi idiosynkrazjami”, jest często elementem funkcji opresjonowanego podmiotu, który raz godzi się ze swoim losem, innym razem podejmuje z nim walkę.

**K. Sz.: Recenzenci antologii często trafnie wskazują na dwuznaczność gestu Bartleby’ego. Kryje się w nim potęga sprzeciwu, możliwość wycofania się z warunków opresji, ale również „radikalna pasywność”. „Chodzi o zbitą falde, która powstaje na powierzchni języka. Wypowiadana przez Bartleby’ego formuła sprzeciwu jest miejscem, w którym język zaczyna zwiijać się do środka, zakłócając działanie całego systemu komunikacyjnego”. Bartleby występuje przeciwko przymusowi komunikowania się wpisanemu w język, w ten sposób wypełnienie zadania powierzonego przez Ciebie jako redaktora skończyłoby się powstaniem antologii niemożliwej, zbioru radykalnie idiomatycznych utworów. Spełnienie zaś Twoich oczekiwań na poziomie postawy (co mam wrażenie stało się w przypadku antologii) skutkuje niepowodzeniem na płaszczyźnie samych tekstów. Czy gest Bartleby’ego nie był, mówiąc po derridiańsku, jednocześnie warunkiem możliwości i niemożliwości zaistnienia wspólnoty w ramach pracy nad antologią?**

**G. J.:** Zwróć uwagę, że nowela Melville’a nie jest tekstem „radikalnie idiomatycznym”, a jednak – jak twierdzą zgodnie Deleuze, Agamben, Badiou, Žižek i paru innych – daje nam językowe i literackie narzędzie sprzeciwu, które można wykorzystać w przestrzeni społecznej. Można wymienić kilka innych przykładów (podaję w kolejności, w jakiej przychodzą mi do głowy): *Iwona, księżniczka Burgunda* Gombrowicza, *Jakub von Gunten* Roberta Walsera, *Odmowa* Franza Kafki, *Instytut Pierre’a Menarda* Roberta Morretiego, *Kasia z Heilbronn, czyli próba ognia* Heinricha von Kleista... Czapliński wymienia jeszcze *Gościa* Mariana Pankowskiego. Wizja radykalnej idiomatyczności, którą roztoczyłeś, wydaje się logicznym rozwinięciem propozycji Melville’a. Właśnie tak argumentował Deleuze, który dostrzegł w niej z jednej strony przeciwieństwo opowieści (historii, narracji), z drugiej zaś przeciwieństwo symbolu. Fraza „wolałbym nie” była dlań doskonałym przykładem

materialnej operacji, którą wytwarza sam tekst. Coś jak wirus, który atakuje język, błyskawicznie go niszcząc.

Tę interpretację skrytykował bardzo przytomnie Jacques Rancière, który zwrócił uwagę na fakt, że – wbrew sugestywnym analizom Deleuze’a – formuła Bartleby’ego jest czymś więcej niż tylko materialną operacją czy językowym performatywem. Nie tyle zatrzymuje system języka, ile raczej go resetuje, umożliwiając wyjście ze stanu zawieszenia.

Podobnie (choć w kontekście postaw i działań społecznych) traktują Bartleby’ego i jego formułę Hardt i Negri w *Imperium*. Według nich bohater noweli jawi się jako człowiek bez właściwości, *homo tantum*, człowiek pozbawiony jakichkolwiek cech. Właśnie dlatego jest nośnikiem pierwszego ruchu, jaki powinniśmy wykonać, by zdystansować się wobec istniejącego porządku społecznego. Chodzi o oczyszczenie przedpola, rodzaj redukcji społeczno-politycznej, po której trzeba przystąpić do budowania zrębów nowej wspólnoty. Gdybyśmy zatrzymali się na tym pierwszym etapie, wylądowalibyśmy na całkowicie marginalnej pozycji.

Wspominałem, że zależało mi na zmianie znaczenia i funkcji pisarskiego gestu. W tym kontekście formuła Bartleby’ego i on sam jako figura (przypominam, że mowa o kopiście, który – tak jak Flaubertowscy Bouvard i Pécuchet oraz Gogolowski Akakij Akakiuszowicz – rzuca wyzwanie tradycyjnej koncepcji literatury) wydają mi się poręcznym punktem odniesienia.

**K. Sz.: We wstępie do antologii pisałeś, że projekt ma umożliwić podjęcie pytania o to, „czym i gdzie jest współczesne pisarstwo?”. Odbyleś do tej pory, w różnych częściach kraju, wiele rozmów dotyczących tekstów z *Wolałbym nie*. Wśród pochwał pod adresem wyjściowego pomysłu pojawiły się także zarzuty o instrumentalne potraktowanie skrzykniętych pod auspicjami Bartleby’ego autorów. Jaka jest Twoja odpowiedź na postawione we wstępie pytanie?**

**G. J.:** Zarzut instrumentalizacji będzie się pojawiał tak długo, jak długo będziemy myśleć o powinnościach pisarza i funkcji literatury w tradycyjny sposób. Każde działanie, którego celem jest przemieszczenie znaczeń, zawiera w sobie coś z instrumentalizacji, ale tak to już jest, że z „urządzeniami” walczy się za pomocą innych „urządzeń” i „instrumentów”.

Niemniej jednak warto się zastanowić nad rezultatami tego eksperymentu (w ten sposób uzyskamy niebezpośrednią odpowiedź na pytanie o miejsce i kondycję współczesnego pisarstwa). We wstępie do antologii zaznaczyłem, że prezentuję wszystkie teksty, które powstały w ramach projektu, jednocześnie rezygnując z ich jakościowej oceny. Kilku zawiedzionych recenzentów utyskiwało, że niektóre utwory są zwyczajnie słabe. Paweł

Dunin-Wąsowicz zrobił nawet procentową statystykę opowiadań udanych i nieudanych. Ciekawy jest wątek, który pojawił się w niedawnej recenzji Roberta Ostaszewskiego. Krytyk stawia zarzut, że w antologii nie ma gwiazd polskiej literatury, zakładając, że zależało nam na zrobieniu książki „z nazwiskami”. Drugi zarzut dotyczy obecności Jacka Dehnela, który według Ostaszewskiego w ogóle nie pasuje do konwencji sprzeciwu, tak jakby opór mógł się pojawić jedynie w określonych warunkach środowiskowych, estetycznych i ideowych. Są to znamienne przykłady inercyjnego działania anachronicznych przekonań na temat literatury, pewnych „szkolnych” koncepcji, poza które rodzima krytyka – w przeważającej mierze – nie potrafi wyjść. Podejście eksperymentalne jest w odwrocie.

Wymowne jest również to, że piszący o antologii w grupie najlepszych autorów za każdym razem wymieniają inne utwory. Bez przesady można powiedzieć, że w tych trzech lub czterech krytycznych recenzjach pochwały kierowane są pod adresem niemal wszystkich uczestników projektu. Już sama ta różnica powinna nas skłonić do czujnej analizy przesłanek, na których poszczególni krytycy opierają swoje oceny.

Wydaje mi się, że pisarze, podejmując wyzwanie, jakie rzucił im Ha!art, natrafili na pewną trudność, której nie potrafili do końca rozwiązać. Sama zgoda na udział w projekcie wiązała się z pewnym ryzykiem. Każdy eksperyment może się przecież zakończyć fiaskiem. Co więcej – jego efekty mogą mieć jedynie krótkotrwałe znaczenie. Pisarze musieli zatem stoczyć walkę z silnie uwewnętrznionym przekonaniem o ponadczasowym charakterze dzieła literackiego.

Ale to nie wszystko. Projekt od samego początku miał charakter interwencyjny. Pisarze mieli wykorzystać swoje narzędzia literackie do celów, które realizuje się zazwyczaj w dyskursie Nieliterackim (przepracowanie problemu zniewolenia, wynalezienie formuły sprzeciwu). W kilku recenzjach pojawiły się głosy, że literatura nie powinna zajmować się tego rodzaju sprawami, a jeśli już się nimi zajmuje, to z pewnością nie powinna tego robić w warunkach wspólnotowych i laboratoryjnych. Ale dlaczego nie? Jakie są powody tak silnego oporu przed podobnymi przedsięwzięciami? Projekt *Wolałbym nie* naruszył bardzo silne tabu literackie, które w dużej mierze powstrzymuje rozwój środków wyrazów. Mówiąc najogólniej, sens tego przedsięwzięcia polegał na wywołaniu ruchu w języku i w sferze idei (nie tylko literackich) za pomocą działania eksperymentalnego. Myślę, że ten ruch mógłby być zdecydowanie większy, gdybyśmy zerwali z metafizyczną koncepcją literatury, o którą zagadnąłeś mnie na początku.

Przesadą jest opinia, że wszystkie antologijne utwory mierzą się z problemami politycznymi, a co za tym idzie – że wszystkie reprezentują rodzaj literatury zaangażowanej.

Bez wątpienia jednak polityczność i zaangażowanie odgrywają w nich dużą rolę. Żeby w skuteczny i ciekawy sposób odnieść się w literaturze do tego rodzaju zagadnień, trzeba znaleźć odpowiednie środki językowe. Powtórzę raz jeszcze: konsekwencją działania silnego tabu polityczności, wspólnotowej pracy pisarskiej i eksperymentalnego podejścia do pisania jest niedowład języka literackiego. Ten zakaz był łamany w przeszłości, ale ciągle powraca, a w naszej kulturze jest wyjątkowo silny. Perek bardzo ładnie sparafrazował niegdyś zdanie Prousta: „Przez długi czas kładłem się spać pisemnie”. Na moje oko – przez zbyt długi czas.