

MAGDALENA BARBARUK,
PIOTR JAKUB FERENSKI,
TOMASZ SZERSZEŃ

Czuła sejsmografia historii

O Wszystkich wojnach świata Tomasza Szerszenia

Magdalena Barbaruk: Czytając twoją niezwykłą książkę często notowałam na jej marginesach słowa „ekscentryczność”, „czułość” czy „ognozja”. Te pojęcia tworzą słownik, który wprowadziła do dyskursu humanistycznego Olga Tokarczuk. Wydaje się, że dzięki tego rodzaju przedsięwzięciom jak *Wszystkie wojny świata*, ma on szansę pozbyć się emocjonalnej a nawet sentymentalnej konotacji. Co dla nas dziś jeszcze ważniejsze, ten nowy słownik oświetla kluczową dla twojej książki sprawę: szczególną perspektywę, która powiązana jest z brakiem wartościowania (zasługa medium np. aparatu fotograficznego, które rejestruje wszystko bez kulturowych uprzedzeń), z potrzebą całościowego oglądu, który nie traci z widzenia drobin. Przypomnę tu fragment eseju *Ognozja*: „Ekscentryczność traktowano zawsze jako dziwactwo i margines, a przecież wszystko, co twórcze, genialne i posuwające świat w nowym kierunku musi być ekscentryczne. Ekscentryczność oznacza twórczą, a przy tym pełną radości, kontestację tego, co zastane i uznane za normalne i oczywiste. (...) Spostponowaliśmy wiedzę ogólną i zatraciliśmy gdzieś zmysł całościowej percepcji. (...) Nie widząc całości, pozostajemy zależni od lokalnych wirów i pojedynczych puzzli wielkiej układanki, jaką jest świat (...) W tym, co piszę, zawsze starałam się kierować uwagę i wrażliwość czytelnika na całość. Biedziłam się nad narratorami totalnymi, prowokowałam fragmentaryczną formą, sugerując istnienie konstelacji, które wykraczają poza prosta sumę składników i tworzą własny sens. Wydaje mi się, że literatura jako nieustanny sposób snucia opowieści o świecie, ma większą niż cokolwiek innego możliwość ukazywania świata z całością perspektywy wzajemnych wpływów i powiązań¹. Co powiedziałbyś, gdybym nazwała cię kontynuatorem dzieła „wielkich ekscentryków”, Marii Janion czy Stanisława Lema? Czy twoja książka jest „ekscentryczna”? Czy jesteś „czułym narratorem”?

Tomasz Szerszeń: Dziękuję za to intrygujące skojarzenie. Muszę przyznać, że *Wykład Noblowski* Olgi Tokarczuk zrobił na mnie duże wrażenie i odnajduję się w zarysowanym tam myśleniu i figurze „czułego narratora”. Podobnie zresztą jak esej *Ognozja* z postulatem koniecz-

ności wynalezienia nowych, odpowiednich dla współczesnej wrażliwości i czasów kryzysu pojęć. One powinny być potraktowane poważnie przez humanistów. Inne sprawa, na ile te pojęcia są rzeczywiście nowe: to raczej przypomnienie pewnych od dawna istniejących, czasem ukrytych, sposobów opisywania świata. Np. o „ekscentryczności” pisał² choćby Roland Barthes w kontekście Georges’a Bataille’a... Tokarczuk trochę inaczej, jak mi się wydaje, definiuje to pojęcie, ale ostatecznie w obu przypadkach chodzi o zdecentralizowanie dyskursu, zaburzenie hierarchii tego, co centralne i marginalne, odzyskanie marginesu, wreszcie: o nieustające „wychodzenie poza”, „przekraczanie”. W tym sensie jest mi to bardzo bliskie. Nie wiem, czy udało mi się choć częściowo użyć ten efekt we *Wszystkich wojnach świata*, ale jeśli by tak było, to byłbym bardzo zadowolony... Jest jeszcze jedno pojęcie, które jest mi bliskie, a które, moim zdaniem, pasowałoby do słownika Olgi Tokarczuk: sejsmografia.

Magdalena Barbaruk: Byłaby to więc czuła sejsmografia historii... Przekazuję pytanie od Bartosza Cieśli, studenta kulturoznawstwa UW, który w ramach zajęć ze sztuki interpretacji zajął się twoją książką. Pyta on: „czy okładka *Wszystkich wojen świata* stanowi „obraz-zagadkę”? Jeśli tak, to w jaki sposób może on posłużyć jako narzędzie do dekolonizacji myślenia?”. To dobre pytanie. Twój dekolonizacyjny projekt miałby być, z tej perspektywy, formą odwojennienia kultury poprzez tworzenie pewnych obrazów-zagadek. Byłby więc dekolonizacją widzenia. Przyjrzyjmy się okładce, która jest rodzajem paradoksu, a może tylko nieoczywistego zestawienia – to jest erudycyjna książka o dyletanckiej okładce. Dyletantyzm chciałabym rozumieć tu jednak tak, jak ty w tekście o Jerzym Lewczyńskim: dyletant może być „poszukiwaczem pereł i cudów”, poszukiwaczem takich zestawień, które – poprzez wyjście poza paradygmat naukowy – mogłyby nas otworzyć na coś nowego. Może mógłbyś zacząć od powiedzenia, co na niej jest? Bo to jest jednak odważne posunięcie, żeby do „poważnej” książki dać dziecięcą okładkę...

Tomasz Szerszeń: Okładka to inicjalny moment, z którego rozwija się cała opowieść. W tym sensie cała książka rodzi się z obrazu. Czym on jest? To rysunek, który zrobiłem jako ilustrację do *Ogniem i mieczem* w 1988 roku – miałem wtedy 7 lat. On pojawia się potem w książce raz jeszcze: w otwierającym rozdziale, gdy piszę o pierwszych, jeszcze dziecięcych intuicjach, czym jest historia i jej reprezentacja – co splata się w tym wypadku z katastrofą, wojną. Na okładce jest właściwie rewers tego obrazu: we właściwej, oryginalnym formie on znajduje się właśnie na początku pierwszego eseju. Więc jest to obraz-zagadka nawet na takim banalnym poziomie: bo jest jednocześnie rysunkiem i jego rewersem. On z daleka wygląda trochę jak bażgrol: im bardziej się do niego zbliżamy, tym wyraźniejszy się staje... To jakby rodzaj bezformia, chaosu, z którego zaczyna wylinać się sens, który jednak rozchodzi się – niczym narracja – w różne strony. Pamięć, ale

też opowieść o wojnie, katastrofie, podobnie jak dziecięca kreska, idzie w różnych stronach, rozwija się, parafrazując Michaela Rothberga³, wielokierunkowo. A więc okładka odsyła do formuły tej książki: to palimpsest różnych obecności, różnych form narracji, różnych obrazów i opowieści, wreszcie różnych form pamięci. A dekolonizacja myślenia? Zakwestionowanie jakiejś wiedzy, ale także siebie samego – własnych wyobrażeń i uprzedzeń – jest niezbędnym elementem, by cokolwiek zdekolonizować. Żeby przekroczyć, trzeba wyjść od pogłębionego wglądu w siebie, ale poprzez niewiedzę, czyli zagadkę...

Piotr Jakub Fereński: *Wszystkie wojny świata* to książka poniekąd o tobie: zawiera bowiem nie tylko historie i zdjęcia rodzinne, ale też dużo antropologicznego „bycia w terenie”, snucia opowieści na temat jednoczesnego doświadczenia przestrzeni i związanych z nią świadectw przeszłości: czy to w Fukushima, czy w Hiroszimie, czy w Paryżu... Chciałbym spytać cię o formę tej książki. To jednocześnie esej literacki, naukowy, wizualny. Ma z pewnością formę eseju, ale nawet ta pojemna formuła nie oddaje jej specyfiki. Zawiera bowiem ogromną ilość rozmaitych faktów, odniesień literackich, artystycznych, filmowych, figur z różnych dziedzin kultury, rozmaitych obszarów sztuki... Czasami przypominało mi to rodzaj atlasu, formuły encyklopedycznej. To wszystko jednak przeplacone jest twoimi opowieściami rodzinnymi, zapisami doświadczeń podróży i przede wszystkim obrazami, kadrami z filmów. Jak definiujesz formę *Wszystkich wojen świata*?

Tomasz Szerszeń: Mam w tym miejscu jedną uwagę: forma encyklopedyczna jest zawsze czymś domkniętym, linearnym. *Wszystkie wojny świata* są, mówiąc metaforycznie, raczej nieustającym otwieraniem kolejnych ścieżek niż ich domykaniami: rodzą się z niezgody na taką zamkniętą, linearną formę. W tym sensie powiedziałbym, że to bardziej palimpsest czy atlas, niż leksykon. To co jest tu problematyzowane, to pojęcia „niewiedzy” i „niewidzenia” – dezorientacji w percypowaniu doświadczenia katastrofy, doświadczenia historii. Zależało mi, żeby ta niepewność doświadczenia, o której piszę w wielu miejscach książki, miała również jakieś przełożenie na jej formę.

Warto też zauważyć, że poza skojarzeniami dotyczącymi formy *Wszystkich wojen świata*, które w oczywisty sposób kierują nas ku obszarom literatury i sztuki, istnieje również – rzadka, ale jednak – tradycja gatunkowego przełamania opowieści w książkach bardziej typowo antropologicznych. Wspomnijmy choćby Michaela Tausiga⁴...

Piotr Jakub Fereński: Mówiąc o formule encyklopedycznej, formule leksykonu, miałem na myśli również otwierający książkę indeks miejsc katastrof pojawiających się w książce...

Magdalena Barbaruk: Dodam tylko, że ten spis zbudowany jest w opozycji do treści książki: on jest beznamiętny, nieafektywny, alfabetyczny. Jednocześnie pojawia się w nim np. „Józefów, dom z ogrodem”. Gdybyś powie-

dział, że to spis katastrof, to jak to w takim razie rozumieć? Czy chodzi o to, że wojna jest wszędzie – również w tym zaciemnionym pokoju w ówczesnym podwarszawskim domu twoich dziadków?

Tomasz Szerszeń: Mógłbym odpowiedzieć, że wojna kryje się wszędzie, gdyż nasza kultura jest nią przeniknięta... Ale przede wszystkim intryguje mnie opowiadanie obecności poprzez nieobecność. Jak w cytacie z Marguerite Duras, który zamyka książkę i dotyczy tej innej formuły opowiadania o doświadczeniu historii: to jednocześnie „opowiadanie historii i nieobecności tej historii”⁵. Ta równoległość jest czymś, co bardzo mnie frapuje i co próbowałam oddać we *Wszystkich wojnach świata*.

W otwierającym książkę indeksie-mapie pojawiają się miejsca realne, miejsca-symbole (jak Auschwitz czy Hiroszima), ale też te należące do porządku fikcyjnego, jak choćby bar *Casablanca* z filmu *Hiroszima, moja miłość*... To różne poziomy rzeczywistości, różne poziomy odniesienia do historii.

W jednym z rozdziałów piszę o rozmaitych próbach opisania doświadczenia wojny w Libanie, dokonywanej przez pokolenie artystów wizualnych dorastających podczas jej trwania: mam na myśli Walida Raada, Rabiha Mroué, Joannę Hadjithomas i Khalila Joreige czy trochę starszego pisarza Iljasa Churi, mierzącego się nie tylko z pamięcią wojny domowej, ale też z (nie)pamięcią Nakby. Wobec nieobecności artefaktów czy świadectw wojny, oni postanowili je spreparować. Postawili tym samym pytanie – które przecież pada też we wspomnianej już *Hiroszimie, mojej miłości* – o status fikcji w doświadczeniu historii: czy istnieją sytuacje, w których fikcja jest bardziej prawdziwa niż dokument? Czy potrafi odsłonić coś więcej z doświadczenia historycznego? Wspominam o tym, gdyż mam wrażenie, że to pytanie jest jednym z kluczowych dla *Wszystkich wojen świata*. To się odnosi też do opowieści rodzinnych – nigdy do końca nie wiemy, jaka jest relacja fikcji i faktu... A „dom z ogrodem”, miejsce tak często odwiedzane przeze mnie podczas dzieciństwa, staje się tu moim prywatnym punktem obserwacyjnym na historię. W tej książce śledzę takie rozmaite „punkty obserwacyjne” na wojnę i katastrofę, a poprzez nie: na historię. W związku z tym interesuje mnie moment, gdy to co prywatne – jednostkowe, partykularne – zyskuje wymiar czegoś szerszego, uniwersalnego: gdy „ja” przemienia się w „my”.

Magdalena Barbaruk: Przywołujesz japońską kategorię *hibakusha* i piszesz o historii pisanej z punktu widzenia ocalańców. Zauważasz, moim zdaniem bardzo przekonująco, że jedyne co możemy zrobić w sytuacji katastrofy, to przeczekać. My jako pokolenie lat 80. w pewnym sensie jesteśmy też ocalańcami...

Tomasz Szerszeń: Rozumiem, że nawiązujesz do Czarnobyla i tego, co piszę w paru miejscach książki o tym doświadczeniu... Kwestia radiacji jako czegoś, czego nie widzimy, ale jednak odczuwamy jako lęk, wydaje mi się niezwykle nośną metaforą w takiej próbie nowego zde-

finiowania, czym może być historia i jak ją pisać. Alain Resnais w latach 80., wspominając swoją wcześniejszą o trzydzieści lat podróż do Hiroszimy, zauważył, że „historia jest rodzajem przeciągu, powodzi. (...) Historia jest dziś obecna wszędzie, coraz bardziej podzielona i rozproszona”⁶: jest trudna do uchwycenia, gdyż jest wszędzie i nigdzie jednocześnie. To moment, który chciałem pokazać w tej książce: nasze współczesne doświadczenie, które – jak przeciąg czy radioaktywna chmura – rozchodzi się różnych kierunkach, pozostaje trudno uchwytnie i przez to niepokojące. Trzeba pomyśleć o innych formach historii, a wraz z nimi – o innych formach jej opowiadania.

Piotr Jakub Fereński: To co mówisz brzmi tak, jakby ta książka operowała w jakiś rejestrach abstrakcji, teorii... Tymczasem ona jest niezwykle konkretna. Utkana jest z niewiarygodnej liczby ciekawych faktów i historii – nie dajesz czytelnikowi czasu na zaczerpnięcie oddechu. Jest w tym coś z przejścia, pasażu – Benjamin, pojawiający się zresztą wielokrotnie na kartach tej książki, w jakiś sposób ci patronuje. Ty się w taki właśnie sposób poruszasz po przestrzeni – niezależnie od tego, czy ma ona konkretny czy fikcyjny charakter, czy znajduje się w Japonii, Francji, Algierii czy w Polsce.

Tomasz Szerszeń: Benjamin jest, jak wiadomo, patronem pewnego sposobu pisania. Ale jest też ważny z historiozoficznego punktu widzenia: chodzi o to zaczerpnięcie się na konkretnie, o wyprowadzenie idei czy teorii z setek detali i faktów, nabudowywanie historiozoficznej konstrukcji z odpadów – z czym mamy do czynienia w *Pasażach*. Pasaż – nawet wrywając to słowo z benjaminowskiego kontekstu – dobrze opisuje meandryczną i labiryntową formę *Wszystkich wojen świata*, gdyż on „mediuje” nie tylko między obrazami, tekstami, przestrzeniami i czasami, ale też między różnymi gęstościami opisu. Pamięci, obecności i ich reprezentacje łączą się tu ze sobą: to widmologia różnych poziomów obecności, które nachodzą na siebie.

Piotr Jakub Fereński: Ta widmologia nie schodzi się z widmologią Derridy, ale rzeczywiście cała książka jest o tym, co widzialne i niewidzialne, o nieustającym napięciu między nimi, a także o szczelinach, które są pomiędzy. Fascynująca jest tu kwestia relacji między tekstem a obrazem, słowem i fotografią – bardzo umiejętnie tym grasz, sprawiając, że czytelnik również musi wykonać pewną pracę... Mieliliśmy też wrażenie, że wymiennie używasz kategorii i metafor zaczerpniętych z wizualności i z języka. Martin Jay we wstępie do *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*⁷, demaskując nasz język, pokazuje jak w krótkim fragmencie tekstu mieści się cała masa metafor wizualnych. Idziesz, przynajmniej do pewnego stopnia, w odwrotnym kierunku: bardzo często do analizy tego, co wizualne, używasz metafory czytania...

Magdalena Barbaruk: Postępujesz czasem tak, jakby czytanie i widzenie były synonimami, co jest dziś niepopularne. Walczysz o „nową czytelność”, piszesz o „nowej czy-

telności historii”, a jednocześnie piszesz o jej widzialności. Być może dla ciebie, jako dla artysty, to jest to samo... Ta metafora czytania jest, być może, elitarnym przeżytkiem w twoim języku. A może wpływa na to kwestia naszej metryki, lat 80., pojmowania kultury jako tekstu?

Tomasz Szerszeń: O „odzyskiwaniu czytelności” piszę rzeczywiście parę razy i to w zupełnie różnych kontekstach: ten wątek pojawia się choćby *à propos* Jerzego Lewczyńskiego i projektu archeologii fotografii (która niepostrzeżenie staje się archeologią historii) – tym odzyskiwaniu historii przez obrazy – ale też, gdy piszę w ostatnim rozdziale o (nie)widzeniu rozmaitych globalnych kryzysów i naszym lęku... Ten apel o odzyskanie czytelności świata i/lub historii można rozumieć też na takim bardziej ogólnym i może nawet publicystycznym poziomie: dziś często nie potrafimy znaleźć połączenia różnych globalnych kryzysów – one są ze sobą połączone, podczas gdy nam wydają się odseparowane. Dochodzi do tego brak połączenia między wszechobecnymi obrazami a ich wyjaśnieniem. To się rozchodzi: to problem, który podnoszę w książce. A wasze spostrzeżenie dotyczące tego naprzedmiennego użycia metafor wizualnych i tekstowych wydaje mi się ciekawe. I przyznam się: nie robiłem tego świadomie.

Magdalena Barbaruk: Książka zbudowana jest na pewnej aporii dotyczącej patrzenia: chodzi o napięcie między dystansem a patrzeniem z bliska. „Musimy nauczyć się patrzeć z bliska”, słyszymy w *Hiroszimie, mojej miłości*. Rzeczywiście, patrzysz z bliska niczym archeolog na odkrywki. To właściwie książka archeologiczna: mamy w niej do czynienia z archeologią obrazów, ale też z archeologią rzeczy, czasem też archeologią pojęć i słów. Lewczyński na fotografii – która tu na Dolnym Śląsku powinna być bardzo istotna – *Nasze powiększenie – Nysa 1945*, przedstawiającej wagon z repatriantami, pokazuje, poprzez użycie specyficznej formy, proces patrzenia z bliska i z daleka jednocześnie. Tak się składa, że to podwójne, pozornie paradoksalne, widzenie, to jeden z postulatów twojej książki – ono, być może, przybliży nas do odzyskania „czytelności”... Mówisz o spojrzeniu „stereoskopowym”, „wieloperspektywicznym”, „mikrohistorycznym”, ale wydaje mi się, że pasuje tu bardziej wprowadzone przez Olę Tokarczuk spojrzenie „eks-centryczne”: jednocześnie z bliska i z daleka, globalne i lokalne, całościowe i skoncentrowane na detalu, łączące przeszłość i przyszłość.

Tomasz Szerszeń: Bardzo mi to pasuje. To sformułowanie nie przyszło mi do głowy, ale ono oddaje sedno tego, o czym piszę *à propos* patrzenia. Ta książka jest nieustającym mediowaniem między zbyt dużą bliskością a zbyt dużym oddaleniem. Moim zdaniem można godzić te pozorne sprzeczności.

Magdalena Barbaruk: Opisany przez ciebie zamach w Paryżu 13 listopada 2015 roku wnosi coś bardzo ciekawego do Twoich rozważań. Właściwie chodzi tu o „pomiędzy”, o to, co wydarzyło się między 13 a 15 listopada. Pisałeś, że 15 listopada dla twojego myślenia o „woj-

nach” był ważniejszy niż 13, doszło bowiem do powtórzenia...

Tomasz Szerszeń: W opowieści, którą snuję w ostatnim rozdziale, nawiązuję nie tylko do doświadczenia zamachu terrorystycznego z 13 listopada 2015 roku – który przeżyłem, jakby go nie widząc – ale też do tego, co wydarzyło się po zamachu. Dwa dni później na ulicach Paryża nastąpił bowiem atak paniki: wszyscy myśleli, że to kolejny zamach... To było wydarzenie, które się nie wydarzyło, ale ja to „widziałem” i przeżyłem: „nic, które rani”. To rodzaj paradoksu, który domyka historię zamachu.

Magdalena Barbaruk: To jest *punctum* tej książki – jeszcze bardziej przekonujące niż Czarnobyl. W tej drobnej historii kapitalnie oddajesz nastrój nowoczesnego lęku (o którym pisał też Leszek Koczanowicz w książce *Lęk i olśnienie. Eseje o kulturze niepokoju*⁸), nasze nierozumienie siebie z nim. Ta opowieść zawiera też w sobie jeden z przejawów dystansu, o którym mówisz. Ten pożądan dystans jest we *Wszystkich wojnach świata* ogywany na rozmaite sposoby. To może być opóźnienie czasowe, to może być szyba, może być muleta (jak w niezwykle skomplikowanej historii o Zidane’ie), to może być coś, co jest poza kadrem, co stwarza nam inny punkt obserwacyjny, to może być poetyckie zawieszenie, wreszcie surrealizm jako metoda nieustannego dystansowania się. Choć postulat czytelności jest pozornie sprzeczny z surrealistycznym oglądem, z surrealistycznymi momentami w historii, które przywołujesz, to znów jest tu jakieś powinowactwo. „Wszystkie wojny świata” (nie jako tytuł, ale jako hasło) to z tej perspektywy kod genetyczny współczesności...

Piotr Jakub Fereński: Rozdział o Zidane’ie jest pozornie z innego porządku. W moim odczuciu on ujawnia surrealistyczny moment tej książki, gdy wprowadzasz trochę inny język, inny ciąg odniesień. Warto przypomnieć tu o twojej pierwszej wystawie (z 2010 roku) w Galerii Wymiany Józefa Robakowskiego *Byłem pierwszym polskim surrealistą. Prace z lat 1929-39...*

Tomasz Szerszeń: Jeśli przywoływane tu już obrazy-zagadki mają surrealistyczny charakter, to w tej opowieści, której bohaterami są Zidane i Meursault, ona się pojawia... Słynny cios z byka – którego zresztą nie widzieliśmy podczas transmisji *live* – był czymś takim. Dodatkowo, nie wiemy, co zostało powiedziane. Pomimo wielu wy tłumaczeń, ta sytuacja do dziś wydaje się niejasna: zarówno na płaszczyźnie obrazu, jak i w przestrzeni języka. Ona nas popycha ku figurze śledztwa – podobnie jest w *Obcym* Camusa, gdzie cała druga część tego utworu to właściwie próba zrozumienia intencji Meursaulta, który „oślepiiony słońcem”, zabija na plaży Algierczyka („Araba”, jak jest u Camusa...). Chodzi nie tylko o „niejasność” obrazu, ale też o naszą dezorientację. W tym sensie jest tu coś z surrealistycznego porządku. Przywołuję też w tym miejscu piękną książkę Kamela Daouda *Sprawa Meursaulta*⁹, która jest rodzajem rewersu opowieści snutej przez Camusa. Daoud nadaje „Arabowi” imię i twarz – daje głos postaci, która jest niema. Pojawia się tu też *corrida*, jako

bardzo stary wojenny rytuał, w którym „cios (z) byka” jest jedną z kluczowych figur... Wszystko krąży wokół wojny w Algierii – tematu, który jest w kulturze francuskiej ciągle do pewnego stopnia tabu. W latach 50. wokół tej wojny panowała zmowa milczenia. Publicznie nie mówiło się o torturach, czy obozach koncentracyjnych – to było poza świadomością społeczną. I film Alaina Resnais’ego *Noc i mgła*, poświęcony przecież obozowi w Auschwitz, kręcony był jako komentarz do wydarzeń w Algierii, jako głos przeciwko wojnie – podobnie zresztą jak *Hiroszima, moja miłość*. I gdy tyle mówi się tam o nieobecności, zniknięciu, zamknięciu, to jest to też forma politycznego komentarza. A więc Hiroszima i Auschwitz naświetlają Algierię, zaś Algieria nadaje Hiroszimie i Auschwitz aktualności... Natomiast tekst o Zidane’ie pozostaje bez puenty – czasem mam wrażenie, że ważniejsze od interpretacji, która „wyjaśnia”, jest pokazanie tej złożonej sieci relacji i odniesień, zanurzonych w niej obrazów, tekstów, osób, sytuacji, miejsc... W tym sensie ta książka nie jest pedagogiczna: ona nie tłumaczy świata, tylko opisuje jak obrazy, teksty i osoby, ale też znaczenia i interpretacje migrują. I może to jest w niej surrealistyczne (jeśli koniecznie chcesz odpowiedzi na to pytanie): chodzi o horyzontalność, o pozornie zaskakujące spotkania i zasadę cięć jako takich nagłych przeskoków między na pozór odległymi rzeczywistościami.

Piotr Jakub Fereński: Rzeczywiście, nie jest to fresk: są to raczej próby mapowania, układania, przekładania tych obrazów... Dla mnie przykładem takiego cięcia bądź zawieszenia jest bardzo poruszający krótki esej *Architektura przetrwania* (który zresztą jest też częścią innej twojej książki¹⁰ o tym samym tytule z 2017 roku) – on się nagle w przerażający sposób urywa... To zawieszenie czyni go bardzo aktualnym.

Tomasz Szerszeń: Ta nietrwała, efemeryczna, nomadyczna architektura, którą fotografowałem i o której pisałem, jak i cały projekt *Architektura przetrwania*, zyskuje dla mnie dziś nowe znaczenie za sprawą kryzysu klimatycznego i pojawiającego się pytania: co będzie jutro? Nie chodzi jednak o wizję regresu. Raczej o to, żeby móc wyobrazić sobie inne formy życia, żeby włączyć w tę opowieść inną możliwość. To też łączy się w moim mniemaniu z ideą wielokierunkowości pamięci...

Magdalena Barbaruk: W twojej książce efemeryczna architektura szalasów łączy się w zaskakujący sposób z betonem. Azyl i granica, to co trwałe i nietrwałe: to jakby dwie strony tej samej opowieści...

Tomasz Szerszeń: Ale warto też pamiętać, że każda opresyjna struktura ma dziury, przez które można przeniknąć. Pięknie pisze o tym Gloria Anzaldúa w *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*¹¹...

Piotr Jakub Fereński: Bunkry, o których piszesz, stają się też z czasem częścią krajobrazu, wrastają w niego. Zaczynają przynależać do historii naturalnej. To szczególnie widoczne tutaj, na Dolnym Śląsku.

Tomasz Szerszeń: Tak. Ciekawe, co dzieje się z architekturą, która przestaje pełnić swoją funkcję... Paul

Virilio bardzo ciekawie to problematyzuje w *Bunker Archeologie*¹², zastanawiając się na formami i „życiem po życiu” niemieckich bunkrów tworzących Wał Atlantycki. Innym przykładem wplecenia betonu do literackiej powieści jest oczywiście W.G. Sebald. Bunkry, podobnie jak dworce, pełnią w jego prozie ważną funkcję. W *Austerlitz* widok betonowej twierdzy jest czymś, z czym główny bohater nie może sobie poradzić...

Agnieszka Wolny-Hamkało: Chciałam nawiązać do tytułu i waszego skojarzenia z Walterem Benjaminem. Myślę, że ono sięga głębiej i obejmuje nie tylko konstrukcję książki, ale też ton i słownik. Często używasz takich słów jak „tkanie” i „snucie”, przetwarza je też feminizm, na przykład w książce *Boginie, bohaterki, syreny, pajęczycze*¹³. Chodzi o horyzontalne budowanie, odejście od hierarchiczności – i jest to spójne z tym, co deklarujesz. Publikujesz książkę pod tytułem *Wszystkie wojny świata*, a na jej pierwszych pięćdziesięciu stronach piszesz o tym, że trzeba porzucić retorykę wojny i konfliktu. I budujesz książkę, która jest pasażem, czyli horyzontalną opowieścią. Jej benjaminowski ton – jest tonem *flaneura*, choć narrator nie chodzi po mieście, raczej snuje się po świecie idei, obrazów. Twoja kamera robi kolejne *travellingi*. Metafora podróży jest tu jak najbardziej na miejscu. Ale to wszystko staje się dwuznaczne, kiedy opowiadamy o wojnie. Już nie chcemy snuć swoich opowieści z dystansu. Czy zdawałeś sobie sprawę z tego rozdźwięku? Że napisałeś książkę z wojną w tytule, a ton tej historii jest tonem podróżnika, który ogląda? Widziałeś w tym zagrożenie, czy raczej inspirowało cię do zmagania się z tymi wektorami?

Tomasz Szerszeń: To nie musi stać w sprzeczności: tempo i ton *flaneura* wydają mi się paradoksalnie odpowiednie, żeby mapować współczesny świat – również świat w sytuacji katastrofy. Natomiast jeśli chodzi o „tkanie”, to jest to metafora, która występuje zarówno u Benjamina i Sebald, ale też u Tokarczuk, i ona przynależy, jak mi się wydaje, do tego porządku, który skupia się na relacjach. Odpowiada mi ona nie tylko poprzez rodzinne skojarzenie (moja mama zajmuje się tkaniną...), ale również dlatego, że tkanie z założenia – co pewnie wybrzmiewa w krytyce feministycznej – stoi w sprzeczności z tym, co pryncypialne, patriarchalne, a co w przestrzeni narracji mogłoby oznaczać dydaktyzm czy inną formę nieznoszącego sprzeciwu, nieomylnego tonu... Chciałbym raczej, żeby była to „tkana opowieść”, łącząca nie tylko różne miejsca w przestrzeni, różne teksty i obrazy, ale też różne, pozornie przeciwstawne wektory. To też książka o poszukiwaniu obrazów: jest tu więc nie tylko „tkanie” i „podróż”, ale też „poszukiwanie”.

Agnieszka Wolny-Hamkało: Pozioma struktura – a esej nią jest – ma to do siebie, że przyrasta poziomo, poszerza się. Esaj jest taką formą, która promuje efekt zwielokrotnienia skojarzeń – zresztą, mówiłeś o tym wprost. Chciałabym zapytać cię o redukcję. Jesteś erudytą, asocjacje możesz mnożyć w nieskończoność. I one mogą zmieniać porządki, multiplikować się, oddalać od

centrum. Jest to ciekawe, ale być może tworzy też zagrożenie.

Tomasz Szerszeń: Esaj w ogóle jest problematycznym gatunkiem. Chciałem jednak, żeby w lekturze tej książki wybrzmiała też płaszczyzna etyczna czy polityczna, z tym klarownym antywojennym przesłaniem: „nigdy więcej”. Nie chciałbym, żeby to była jedynie tekstowa gra odbić, gdzie wszystko staje się wszystkim. A więc zagrożenie pewnego przerostu oczywiście istnieje, ale na pewno nie jest to moją intencją. Raczej chciałem pokazać, jak obraz wojny i katastrofy istnieje czasem w miejscach, w których zwykle go nie widzimy. Zwracam też uwagę na zagrożenia pamięci: żeby podjąć próbę dekolonizacji obrazu wojny, trzeba zmierzyć się z problemem tego, co, jak i dlaczego pamiętamy...

* Skrócona i zredagowana wersja rozmowy, która odbyła się 22 listopada 2021 w księgarni Tajne Kompletty we Wrocławiu.

Przypisy

- 1 Olga Tokarczuk, *Ognozia*, [w:] tejsze, *Czuły narrator*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2020, s. 25 i 27.
- 2 Roland Barthes, *Les sorties du texte*. Pierwsze wydanie w: *Bataille*, red. Philippe Sollers, Unions générale d'éditions, Paris 1973.
- 3 Michael Rothberg, *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji*, przeł. Katarzyna Bojarska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016.
- 4 Por. np. Michael Taussig: *The Corn Wolf* (2016); *Beauty and the Beast* (2012); *I Swear I Saw This: Drawings in Fieldwork Notebooks, Namely My Own* (2011); *My Cocaine Museum* (2004).
- 5 Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, P.O.L., Paris 1987, s. 35.
- 6 Alain Resnais, *Les photos jaunies ne m'émeuvent pas*, „Cahiers du cinéma”, novembre 2000, s. 70.
- 7 Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, 1993.
- 8 Leszek Koczanowicz, *Lęk i olśnienie. Eseje o kulturze niepokoju*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2020.
- 9 Kamed Daoud, *Sprawa Meursaulta*, przeł. Małgorzata Szczurek, Karakter, Kraków 2015.
- 10 Tomasz Szerszeń, *Architektura przetrwania*, Fundacja Asymetria, Warszawa 2017 [wersja polska i angielska].
- 11 Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, Aunt Lute Books, San Francisco 1987.
- 12 Paul Virilio, *Bunker archéologie*, Galilée, Paris 2008 [pierwsze wydanie: 1975].
- 13 *Boginie, bohaterki, syreny, pajęczycze. Polskie pisarki współczesne wobec mitów*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2021.