



Słowa i światy

rozmowy
Janiny Koźbiel

Wiesław Myśliwski

Elżbieta Adamiak

Marian Pilot

Dorota Masłowska

Jan Miodek

Magdalena Tulli

Wojciech Kass

Tadeusz Nowak

Tadeusz Różewicz

Piotr Ibrahım Kalwas

Tomasz Białkowski

Filip Onichimowski

Marta Magaczewska

Andrzej Turczyński

Słowa i światy

Słowa i światy

rozmowy
Janiny Koźbiel

Wiesław Myśliwski
Tadeusz Nowak
Piotr Ibrahim Kalwas
Filip Onichimowski
Andrzej Turczyński
Marta Magaczewska
Tomasz Białkowski
Marian Pilot
Dorota Masłowska
Magdalena Tulli
Wojciech Kass
Elżbieta Adamiak
Jan Miodek
Tadeusz Różewicz

Copyright © Janina Rogalska-Koźbiel, 2012
Copyright © wydawnictwo JanKa, 2012

Projekt okładki
Anna M. Koźbiel

Redakcja
Jan Koźbiel

Łamanie
MJK

ISBN 978-83-62247-21-9
Wydanie I

Wydawnictwo JanKa
ul. Majowa 11/17
05-800 Pruszków
www.jankawydawnictwo.pl

Cale prawdziwe życie jest spotkaniem.

Martin Buber

„Ja i Ty”

Pyta ten, kto nie wie.

Lew Szestow

„Na szalach Hioba”

Skąd przychodzi słowo

Rodzi się z ciśnienia uczuć, potrzeby kontaktu, próby nadania sensu – własnemu życiu i światu. Towarzyszy myśli, wręcz ją warunkuje. Jest skarbem-zapiskiem ludzkiego doświadczenia. Odpowiedzi może być wiele, jak wiele jest możliwych postaw, nurtów filozoficznych i światopoglądów; jak wiele jest języków i sposobów ich opisywania; jak wielu jest ludzi.

Pisarz to ten, kto wydaje się ekspertem od słowa. Czyni je przecież narzędziem poznania, zwraca je ku ludziom. Nawet jeśli nie chce o słowie mówić, ujawnia wobec niego stosunek w swojej twórczości. W niej widać, czy powierza się słowu z oddaniem, czy stara się nad nim zapanować. Ufa mu czy jest wobec niego podejrzliwy.

Książka jest wyborem moich rozmów z pisarzami i o pisarzach. Jest nie tylko świadectwem fascynacji ich twórczością, ale i zapiskiem prób przedarcia się do ich światów, emocji, tajemnic – ludzkich i czysto warsztatowych. Wierzę, że utrwalone próby mogą stać się podnietą do niejednej refleksji na temat roli słowa, roli spotkania człowieka z człowiekiem i dramaturgii rozmowy. Czytanie tej książki stać się może twórcze i służyć Dobru, jeśli towarzyszyć mu będzie przekonanie, które wypowiedział Józef Tischner: „Przystępując do opisu doświadczenia spotkania, dotykamy granicy języka (...). Jesteśmy więc skazani na metaforę. Prawda o drugim człowieku jest czymś niesłychanie kruchym i nietrwałym”.¹

Świadoma ryzyka, które podejmuję wraz z moimi Rozmówcami, chcę Im gorąco podziękować. Bez Ich zgody – a czasem wyraźnego wsparcia – nie byłoby tego zbioru.

JK

¹ J. Tischner, „Filozofia dramatu”, Kraków 2006, s. 41.

Z Wiesławem Myśliwskim rozmowa pierwsza

Na początku było zdanie

(...) Pan – wnikliwiej niż inni pisarze – przedstawił psychikę chłopa. Odbija się w niej sugestywnie jego dookolna rzeczywistość. Odkrył pan jakiś sposób, że to się udaje?

Czy odkryłem sposób? Najważniejszą sprawą podczas pisania jest dla mnie zawsze uzyskanie tożsamości ze światem, który opisuję. Staram się być w tym świecie, żyć tym światem, czuć się tego świata częścią, jedną z jego postaci. Pisząc „Pałac”, sam byłem Jakubem. Nie umiałbym pisać z zewnątrz, z dystansu. I właśnie to pokonanie dystansu, wniknięcie do środka wymaga największego wysiłku, przychodzi mi z największym trudem. Za każdym razem, siadając nad pustą kartką, mam obawy, czy uda mi się ta sztuka jeszcze tym razem. Czasem mijają minuty, czasem godziny, a czasem oczekiwany stan nie nadchodzi. I niestety – rozczaruję panią? – żadnych czarodziejskich sposobów przyspieszających ten proces nie udało mi się wymyślić. Czasem sojusznikiem moim w tym zmaganiu jest muzyka – jedyna sztuka, którą jeszcze potrafię odbierać.

Nie przeszkadza przy pisaniu?

Nie. Przy muzyce pisze mi się najlepiej. Mogę powoływać do życia zdania. I wymazywać je. Bo piszę ołówkiem. A nie potrafiłbym nigdy napisać żadnego słowa następnego, gdyby zostały na kartce szczątki jakiegoś poprzedniego – odrzuconego, skreślonego, lecz nie wymazanego do białości.

Mówi pan „zdanie”, a jednak „na początku było słowo...”.

Tak, zdanie. Dla mnie pisanie książki to szukanie tego jedyne

zdania. Bo dopiero zdanie określa myślenie, stosunek do imponderabiliów, do ludzi. Czasem wydaje mi się, że wiem wszystko o książce, o jej filozofii, bohaterach, a miotam się bezradnie, bo nie mogę trafić na to jedno, jedyne, najważniejsze zdanie. Szczególnie może ważne, gdy się pisze o chłopie, bo chłop swego myślenia o świecie nie nagina do reguł gramatycznych, do notowań słownikowych. Jest sam prawodawcą języka – nazywa rzeczywistość jak kreator, nie bacząc na normy poprawnościowe.

Zdanie najważniejsze oznacza w książce pierwsze?

Nie zawsze.

A jak było w przypadku „Kamienia na kamieniu”?

To było pierwsze zdanie. Przeżyłem chwile prawdziwej rozpacz, zanim na nie wpadłem. Wymazywałem i szukałem. Dopiero zdanie „wybudować grób” miało w sobie sens, o który mi chodziło. Ni to stwierdzenie, ni to pytanie, ni to przypuszczenie. Popychało do dalszych wysiłków, do szukania dopowiedzeń. Napędzało.

Sądziłam, że jest pan typem pisarza, dla którego najważniejszy jest pomysł. Zwłaszcza po „Pałacu”.

Z pewnym oporem, ale przystaję na opinię, że „Pałac” jest rzeczywiście przykładem literatury rozwijającej się wokół pomysłu. Coraz mniej jednak wierzę takiej metodzie. Nawet przecież te spośród moich książek, które snuły się wokół wcześniej obmyślonej konstrukcji, rozsadały jej ramy. Każdy pisarz wie, że najcenniejsze jest to, co przeciska się ponad świadomością, mimo świadomości, obok świadomości. Pomysłów literackich mam w swoich notatkach mnóstwo. Opowiadam o nich czasem, ale kiedy widzę, że się podobają, odrzucam je bez najmniejszego żalu. Pomysły są wytworem świadomości literackiej, są rezultatem oddziaływania na pisarza konwencji literackich, takich lub innych poglądów na literaturę. Są, moim zdaniem, zabójcze dla samej literatury. Stąd pragnieniem moim jest napisać książkę bez pomysłu. Wyjść od maksymalnie prostej sytuacji i zagarniać w nią stopniowo cały

świat. Bo – myślę sobie – życie przecież też nie jest pomysłem. Ten, który próbował mieć pomysł życia, przeraził się widocznie w ostatniej chwili i zrezygnował.

I stąd naturalna przywara człowieka – wolna wola? À propos... Jaki jest pański stosunek do religii?

Uchylam to pytanie, zgodziliśmy się na wstępie, że będę miał do tego prawo. Uchylam nie tylko dlatego, że dotyczy sprawy prywatnej, a nie jestem zwolennikiem obdarzania czytelnika sprawami prywatnymi. Ale powiem pani, że na pewnym pięttrze myślenia pojęcie Boga staje się jako kategoria intelektualna, bez której niedostępne, nieopisywalne byłyby całe rejony ludzkiego odczuwania, ludzkiej istoty. Jednak to temat na inną okazję.

Ma pan wyobrażenie idealnego wywiadu?

To powinna być chyba rozmowa nieskrępowana planem, bez świadomości, że musi się udać. W tej chwili zresztą nie czuję w sobie potrzeby mówienia, wyjaśniania, podawania czegoś do wierzenia. Był czas, kiedy czułem w sobie bunt i sporo mówiłem o kulturze chłopskiej, jej stanie, o sposobach jej badania i opisywania. Tłumaczyłem, że zniknęła kultura w tradycyjnym sensie, że nie uratują jej sztuczne reanimacje, że owoce może wydać tylko jako wielkie źródło inspiracji sztuki profesjonalnej, sztuki narodowej w ogóle. Ale to tak na marginesie, bo nie bardzo chce mi się już o tym mówić.

Lecz tyle w panu pewności, kiedy pan o tym mówi!

Zarzut? Pewność sądów w tej akurat sprawie wynika, przepraszam panią, z tego, że trochę wiem o tej kulturze. A najwięcej wiem z tego, że jestem sam uformowany przez tę kulturę. A tak w ogóle jestem człowiekiem pełnym wątpliwości, a pewność – którą pani odbiera – jest tylko moją konwencją

A może pańska niechęć do publicznego formułowania myśli wynika z poczucia spełnienia?

Nie, nie, nie to. Takie poczucie byłoby zabójcze. Nie czuję żadnego spełnienia. Nie wiem, czy to jest możliwe. Napisanie jednej książki nie pomaga w napisaniu następnej. Każdą książkę pisze się od początku, od zera, odrzucając wszystko, co się dotychczas napisało (...).

Pierwodruk: „Tygodnik Kulturalny” 27/1985

Z Wiesławem Myśliwskim rozmowa druga

Na granicy słowa

Na początku chciałabym pogratulować panu „Traktatu o łuskaniu fasoli”, który ukazał się w tym roku, a jest – moim zdaniem – książką wybitną. To swego rodzaju paradoks, że napisał ją pan, czerpiąc z ducha mowy. Chciałabym w tej rozmowie zrozumieć ten paradoks; jak to było możliwe, jak to się panu udało. Poproszę o pytanie.

Skąd decyzyja, żeby szukać inspiracji w języku mówionym, skoro mowę i pismo dzieli przepaść, co zawsze pan podkreślał?

Z przekonania, że prawdziwym językiem jest tylko język mówiony. To raz. Po wtóre, język mówiony jest językiem indywidualnym, przyrodzonym niejako jednostce. Język pisany jest językiem sztucznym, wtórnym wobec mowy. Ma wszelkie cechy kodu społecznego, podlega ogólnym zasadom, wzorom, kanonom, jest wynikiem społecznej unifikacji. Można powiedzieć, język mówiony to natura, język pisany to kultura. Dziś co prawda coraz częściej mówimy językiem pisany i coraz gorszym. W każdym razie w sytuacjach oficjalnych publicznych rozmów usłyszysz pani podrobioną mowę. Autentyczna mowa zesłała do podziemia prywatności. Bierze się to stąd, że język kształtują dziś przeważnie media, urzędy, których rozrost we współczesnej cywilizacji jest ogromny, a więc także ich rola w naszym życiu. Jest to o tyle groźne, że pod naporem tego wysychają w człowieku źródła jego indywidualnej mowy, człowiek zaczyna mówić schematami, stereotypami, odbitkami, staje się reproduktorem języka, a nie jego twórcą. Widzę w tym zamach nie tylko na język człowieka jako jednostki, ale zamach na jego indywidualność. Czy z takiego języka da się robić

jeszcze literaturę? Wątpię. Co prawda na rynku jest wciąż masa tekstów, i pewnie coraz większa, spełniających formalne cechy literatury, ale niewiele w tej masie literatury.

Co jest dla pana miernikiem literackości?

Trudno o mierniki obiektywne. Wszystkie próby ustalenia takich mierników przez teoretyków literatury wyrastają z konwencjonalnego rozumienia literatury, to znaczy z przekonania, że do literatury należą określone rodzaje form, najogólniej mówiąc poezja, dramat, esej i temu podobne. Tymczasem literatura nie ma granic. Literaturą może być ludzki zapis, niezależnie od tego, czy spełnia – czy nie spełnia – wymogi tak zwanych literackich form, czy wyrasta ze świadomego założenia, że pisze się literaturę, czy jest zapisem pozbawionym tego rodzaju znamion. Może to być zapis nawet użytkowy, często mimowolny, przypadkowy, zwłaszcza przy takim natłoku tekstów jak dzisiaj, literatury trzeba szukać na obrzeżach tego, co się próbuje przedstawiać jako literaturę. Bo – jak powiedziałem – literaturą może być wszystko, tylko mało co jest literaturą. Od czego zatem zależy, czy coś jest literaturą? Według mnie od języka. Nie jakaś historia, nawet pasjonująca, nie temat, choćby bulwersujący, nie rzeczywistość – nierzeczywistość, współczesność – niewspółczesność i tym podobne stereotypy, żeby nie powiedzieć dyrdymały, którymi posługuje się większość krytyków jako kryteriami, stanowi o tym, że coś jest literaturą. Język i tylko język. Literatura jest sztuką słowa. I słowo powołuje jej świat, słowo jest tego świata kreatorem.

„Słowa są łaską”, „same poprowadzą”, „wszystko na wierzch wywleką”, „krwi upuszczą” – to określenia z „Kamienia na kamieniu”. „Słowa rodzą się w człowieku razem z nim” – to z „Widnokregu”. W każdym z pańskich utworów można znaleźć podobne fragmenty, odkryć, że opinie na temat słowa się powtarzają, ale i subtelniej. Jak pan dochodził do własnego rozumienia języka?

Dzieciństwo spędziłem na wsi, a decydujący wpływ na moje doj-

rzewanie miała kultura chłopska. Wyrastałem w niej, a potem przez wiele lat – między innymi prowadząc kwartalnik „Regiony” – zajmowałem się niejako zawodowo zapisami żywej mowy ludzi, którzy zachowali pierwotny stosunek do języka, w praktyce przecież byli często półanalfabetami. Swoje wypowiedzi utrwalali na piśmie incydentalnie, więc tego, co chcieli przekazać, nie usiłowali wtłoczyć w żadne skonwencjonalizowane schematy, ramy, bo ich nie znali. Uwieczniali po prostu tylko takie sytuacje, w których człowiek objawia się najpełniej, niekiedy w całej swojej istocie. Po prostu ciśnienie takich sytuacji kazało im sięgnąć po pióro, toteż dramatyzm owych zapisów bywa ogromny, słowo wypływało spontanicznie, niemal wybuchało. Zdarzyło mi się wiele takich spotkań z chłopskimi wypowiedziami, które uświadomiły mi, że zapis pod wpływem takiego ciśnienia jest zawsze niepowtarzalny, jednorazowy. W jednym z chłopskich listów zetknąłem się na przykład z opisem burzy na oceanie. Coś nieprawdopodobnego. Chłopscy emigranci, wyrwani ze swoich wiosek, płynęli przez ocean do Ameryki. Może pani sobie wyobrazić. Ludzie, którzy nigdy nie widzieli morza, nawet go sobie nie wyobrażali, przeżywają na nim burzę. Są przeświadczeni, że to koniec ich życia, w dodatku nie w rodzinnej ziemi, lecz na oceanie, a więc nigdzie. Takie ciśnienie sytuacji może każdego człowieka powołać na jednorazowego geniusza słowa. Nie ma znaczenia, że potem nie będzie kontynuacji, czegoś takiego jak rozwój talentu; to, co jednorazowo powstało, miało w sobie wręcz nieporównywalną z niczym siłę i sugestywność, choć nie znalazło potwierdzenia w żadnych oficjalnych hierarchiach literatury.

Jak pan wyjaśnia źródło tej sugestywności i siły?

Tym źródłem jest słowo. Słowo konstytuuje obraz naszego przeżywania – czy, dajmy na to, takiej burzy na oceanie, czy w ogóle naszego życia. Nie tylko obraz; konstytuuje samo przeżywanie, nasze emocje, naszą wyobraźnię, nasze myśli; bez słowa byłibyśmy pustką. A jego siła, sugestywność, o co pani pyta, zależy od tego, jak wolne jest to nasze słowo, wewnątrznie wolne, niezależnie od

językowych standardów, schematów, stereotypów. Dlatego właśnie w chłopskiej mowie, tej nieskażonej jeszcze pismem, nie znieprawionej przez pismo, szukam tego, co nazywam duchem wolnego języka. Tylko w tym aspekcie interesuje mnie chłopska kultura, ta dawna ma się rozumieć, jako kultura wolnego języka. Chłop, przez wieki zniewolony, w jednym był zawsze wolny: w języku jako mowie. I długo pozostawał, dopóki był nieufny wobec pisma, a długo był. Chłop, gdy przyszło mu coś podpisać, choćby krzyżkami, był pełen wątpliwości, obaw, nawet lęku. Wie pani, jako uczeń gimnazjum brałem udział w takiej akcji likwidacji analfabetyzmu. I pamiętam, nauczyłem pewną babcię liter alfabetu, po czym poprosiłem, aby napisała swoje imię i nazwisko. Napisała z mozołem, ale patrząc na te złożone na kartce papieru literki, nie wierzyła, że tak się nazywa, posądzała mnie, że drwię z niej. I wymawiając swoje nazwisko, powtarzała w kółko: „O, tak się nazywam”. Z mojej strony to był zamach na jej mowę, w jej odczuciu nie tyle nauczyłem ją czegoś, ile odbierałem jej coś. Inwencji chłopca w słowie nie ograniczała żadna świadomość językowa, nic nie wiedział o błędach językowych, o tak zwanej poprawności językowej, był wolny od wszelkich słowników, poradników i tym podobnych ograniczeń. Kiedy chciał nazwać coś, z czym zetknął się po raz pierwszy, tworzył słowo i nic go w tym twórczym odruchu nie ograniczało. A nazwać musiał wszystko w obrębie swojego istnienia, słowo służyło mu bowiem również do obłąskawiania świata. Toteż w chłopskim języku znajdujemy nazwy wszelkich odmian rzeczy. Wie pani na przykład, co to jest otopa? Nie wie pani. Kiedy smaży się słoninę, powstają skwarki i tłuszcz. Tylko że ten tłuszcz nazywa się otopa. I to słowo „otopa” jest zarezerwowane tylko dla tłuszczu ze słoniny. Bardzo charakterystyczna dla języka chłopskiego jest obecność wyrazów, w których blisko od znaku do znaczenia, wskutek tego mocniej czuje się ich organiczny związek z konkretem, z rzeczywistością. To również nadaje im wiarygodność, sugestywność, siłę.

Można by wyciągnąć wniosek, że mówienie powinno być wyłącznie radością. Ta opinia w jakiejś mierze pasuje do ostatniej

pańskiej książki, „Traktatu o łuskaniu fasoli”. To istotnie słowo-hymn, słowo-dziękczynienie. To coś jakby coda pańskiej twórczości, radosny finał. Ale mnie przychodzą do głowy przejmujące sceny z „Nagiego sadu”, z „Widnokregu”, z „Kamienia...” – ileż tam słów wypowiedzianych w męce, ile milczenia i dramatycznych nieporozumień.

Kultura chłopska nie była kulturą rozgadaną, w przeciwieństwie chociażby do naszej współczesnej kultury, w której gadulstwo przybrało wręcz monstrualne rozmiary. A już odkąd upowszechnił się telefon komórkowy, może to pani obserwować na każdym kroku. Tam nie było potrzeby mówienia dla mówienia i o byle czym. Żyło się razem w rodzinie, we wsi, w jednym miejscu, od pokoleń, toteż wszyscy o wszystkich wszystko wiedzieli niemal z dziada pradziada. Życie płynęło przy odsłoniętej kurtynie. Nic się przed nikim nie ukryło. Proces wychowawczy polegał na tym, że od dziecka uczestniczyło się w życiu dorosłych. Już od najwcześniejszych lat nakładane były na każdego na miarę jego możliwości takie czy inne obowiązki, zadania. Każdy wkomponowany był w rytm, w układ życia, pracy. Ponadto uzależnienie od przyrody, cykliczność powtarzających się zajęć, wymuszały na człowieku rzetelność, odpowiedzialność, bo też każdy wiedział, że przyrody nie da się oszukać. Nie mówiąc, że codzienny kontakt z przyrodą, niemal integralny z nią związek pobudzały w człowieku wyobraźnię, wrażliwość, skłaniały do refleksji, człowiek stawał się istotą poszerzoną o otaczającą go naturę. W takim modelu życia niewiele potrzeba było słów. Toteż kultura chłopska była w zasadzie kulturą milczenia. Słowo, jeśli się wypowiedało, musiało mieć wagę. Nie rzucało się słów, jak to się mówi, na wiatr.

Tak, pamiętam relację Szymona Pietruszki z ojcowego w orkę wtajemniczenia. Ale pamiętam jeszcze mocniej symboliczny los Michała naznaczony przejmującym milczeniem. Zabrakło panu słów dla jego indywidualnego doświadczenia?

Nie w tym rzecz, czy mi zabrakło, czy nie zabrakło. To, co było konieczne, aby powiedzieć o Michale, moim zdaniem, powie-

działem. A reszta, o którą się pani dopomina, nie była konieczna. Więcej, strywializowałoby to dramat Michała, nadało mu jednowymiarowy, historyczny tylko sens. A mnie chodziło o coś więcej, o egzystencjalny sens dramatu człowieka zdradzonego przez ideę. Bo idee, jak pani wie, też nas zdradzają. O tym, jak wielki był to dramat, zwłaszcza dla człowieka tak wrażliwego od dziecka, o czym zresztą piszę, wie tylko sam Michał. A on nie chce o tym mówić, co tym bardziej staje się znaczące, nie chce w ogóle już mówić, zapada w wieczne milczenie. A to milczenie, sama pani stwierdza, jest przejmujące. Słowa nie byłyby takie przejmujące. Zresztą w wątku Michała jest sporo opisów, z których możemy się różnych rzeczy domyślać. Niemniej jednak uznałem, że słowa muszą się zatrzymać na granicy jego wewnętrznej tajemnicy, bo to tajemnica nie do poznania.

Dlatego jako element konstrukcyjny w pańskich utworach tak ważny zawsze jest obraz, a zwłaszcza muzyka, jako sztuka asemantyczna?

Obraz ważny jest z natury, uprawiam przecież prozę. A muzyka? Po prostu konstrukcje muzyczne są mi bliskie, ponieważ nie buduję swoich światów powieściowych linearnie, lecz na zasadzie związków emocjonalnych zdania ze zdaniem, obrazu z obrazem. Nie czas w moich powieściach wyznacza logikę narracji, lecz przestrzeń wewnętrzna człowieka, a to jest zawsze człowiek, który opowiada o sobie. I to, jak prowadzi swoją opowieść, określa już tę jego wewnętrzną przestrzeń. W moim przekonaniu jest w tym sposobie opowiadania jakieś pokrewieństwo na przykład z symfonią jako formą muzyczną.

Chciałabym jeszcze przywołać jedną dramatyczną sytuację mówienia – z debiutanckiej pańskiej książki, „Nagiego sadu”. Czy mógłby pan skomentować zdanie ojca skierowane do żony – „nie będziesz robiła”?

Chodzi pani o to, że jedno zdanie rodzi się w tak ogromnych rozterkach i niemal w bólu i że może być dla współczesnego czy-

telnika niezrozumiałe? Mamy do czynienia z sytuacją, której skomplikowaną logikę znów pozwalają pojąć realia chłopskiej kultury. Oto okazuje się, że mężczyźni zdarzyło się coś niezwykłego w życiu – po długim i daremnym oczekiwaniu żona zaszła w ciążę. Pragnie więc jakimś szczególnym aktem uczcić to zdarzenie. Napięcie sceny wynika z tego, że mamy tu przecięcie dwóch odmiennych porządków: wielkiego święta i szarej codzienności, naznaczonej nieustannym móżdżem. Zdanie „nie będziesz robiła” w świecie codziennego bytowania kobiety wiejskiej oznaczać jednak może w efekcie zakwestionowanie naturalnego porządku życia, jeśli zdajemy sobie sprawę, jak ważny był udział kobiety w tym porządku, jaki temu porządkowi rytm narzucała ziemia. Toteż, pamięta pani, mąż nie wypowie do żony tego charakterystycznego zdania, dopóki nie dobieje swoich, wielodniowych targów z ziemią i nie uzyska jej przyzwolenia.

Dopowiedzmy... Chodzi o przyzwolenie na zawieszenie tego porządku, a dzieje się to w kulturze, której z zastanawiającym uporem przypisuje się patriarchyzm...

Ach, czegoż się tej kulturze nie przypisuje. Już mi się nawet nie chce o tym mówić. Patriarchyzm, a ja znam wiele rodzin, w których głowami były kobiety, a mężczyźni bezmyślni, niezaradni. Niech pani przyjrzy się tylko jednej sprawie – jeśli chłopskie dzieci szły do szkół, i nawet wyższych, to przeważnie dzięki matkom, nie ojcom. Ambicje miały matki, ojcowie wszystkich by zaprzęgli do roboty.

W „Nagim sędzie” i innych pana utworach hierarchię wartości określa związek z ziemią, w „Traktacie...” zaś mamy do czynienia z diametralnie odmienną sytuacją. Narratora z rzeczywistością łączy łuskanie fasoli, co wyraźnie mówi, ale kilkakrotnie podkreśla też, że ma do dyspozycji jedynie słowa jako oznakę istnienia. Wydawałoby się, że coś przegrał, stracił. Skąd niespodziewana wręcz ekstaza jego wielogodzinnego opowiadania?

Powieść ekstaza? Chyba jednak nie. Cała opowieść głównego bohatera jest przecież opowieścią dramatyczną, jest jakby ponownym przeżywaniem swojego życia i to w kondensacji, co tym bardziej czyni to życie dramatyczne...

... dla mnie dramatyzm nie wyklucza ekstatyczności, w znaczeniu wyjścia poza, pan pozwoli, że jednak pozostanę przy swoim zdaniu...

... nie mówiąc już o tym, że tak konstruuje swoją opowieść, aby nadać jej znamię obrazu epoki, a swojemu życiu znamię losu. Łuskanie fasoli to najskromniejszy, metaforyczny jedynie pretekst do snucia tej opowieści, pretekst usprawiedliwiający wszystko, cokolwiek powie, a jednocześnie nienarzucający się, nieograniczający w niczym jego opowieści. W tym sensie wykorzystałem tu wiejski zwyczaj łuskania fasoli. Nie chodziło mi w najmniejszym stopniu o jakąś realistyczną reprodukcję tego zwyczaju. Samo łuskanie jest, być może, najbardziej symbolicznym założeniem tej książki. Długo myślałem, co może wyniknąć z takiego założenia dla narracji, dla konstrukcji powieści. Bo jak pani może wie, łuskanie fasoli było zajęciem mechanicznym, natomiast uwalniało jakąś energię, która wyzwalała nie tylko potrzebę zwierzenia z rzeczywistych przeżyć, ale i chęć fantazjowania. Klimat tych spotkań sprzyjał spontanicznej twórczości, czasem na plan pierwszy wydobywał pierwiastek ludyczny – chęć zabawy, zaimponowania. Pamiętam niezwykle dramatyzm wielu opowieści, w których – co również charakterystyczne – zacierała się granica między tym, co realne, prawdopodobne i fantastyczne. Wszystko się przenikało. Pojawiały się w tych historiach różne byty o dziwnym statusie. Pamiętam opowieść o chłopie wracającym nocą z jarmarku. W pewnym momencie wóz stanął, a konie, mimo że je przycinał batem, nie mogły ruszyć z miejsca. Z duszą na ramieniu zaczął się rozglądać i nagle na tylnym siedzeniu zobaczył diabła. Przeżegnał się, nie pomogło. Rzucił lejce, bat i uciekł w pole. A kiedy o świcie wrócił, nie było ani koni, ani wozu. Nikomu ze słuchających nie przychodziło do głowy, aby zastanawiać się nad prawdziwością zdarzenia.

Dla wszystkich było oczywiste, że tak było. Jako jeden ze słuchających czułem podobnie. Inaczej nie zrodziłby się we mnie ten lęk, który pamiętam do dzisiaj i który nie pozwalał mi zasnąć długo, czasem do brzasku.

Narodził się pan jako pisarz, słuchając tych opowieści.

Być może.

W różnych wypowiedziach zwracał pan uwagę na polifoniczność chłopskiej mowy. To zaskakująca konstatacja, dla mnie jest pan królem monologu. Zawsze miałam wrażenie, że pan nie słucha...

To samo mówi moja żona... Ale słucham, słucham. Powiem pani, że przyjemność znajdowałem nawet w prozaicznym staniu w kolejkach, kiedy w sklepach wszystkiego brakowało. I nie nudziłem się. Zanurzałem się po prostu w ludzką mowę, od której kolejka była aż nabrzmiała. Ale interesowało mnie nie tyle, co ludzie mówią, bo tego już byłem nasłuchany, w każdej kolejce było prawie to samo. Ciekawiło mnie zawsze, jak mówią. Czy snują opowieść linearną, czy meandryczną, epizodyczną, jednowątkową, wielowątkową, rozkojarzoną czy skupioną? Jak dobierają słów, jaką frazę się posługują, jaki jest rytm ich zdania, jaka intonacja? Czy mają zwyczaj zawieszać głos, czy też zawsze stawiają kropkę na końcu zdania? Sposób mówienia najpełniej charakteryzuje człowieka, odsłania wszystkie piętra jego uczuć i myśli. Każdy z nas mówi inaczej i choćby mówił o tym samym, będzie mówił co innego, coś jedynie własnego. W tym się właśnie kryje istota opowieści – w języku. Słowo decyduje, o czym człowiek tak naprawdę mówi. A co do polifoniczności... Przecież nawet bohater „Traktatu...” mówi wieloma językami. Dopuszcza do głosu wiele osób, które wygłaszają swoje monologi, podane *in extenso*. Rzadko ich w tym wyręcza. Te monologi wchodzi w ramy jego monologu. Można by powiedzieć, że opowiada swoje życie również monologami innych ludzi, tym samym struktura jego monologu staje się polifoniczna.

Pisząc, pan nigdy nie rozsypuje bezładnie słów, co czynią czasem autorzy, powołując się na autorytety psychologii, tłumacząc, że chaos oddaje stan współczesnego świata. Pan układa starannie zdania. Dlaczego?

Skoro świat współczesny jest chaosem, jak nam się wydaje, to z natury rzeczy próbujemy, choćby w celach obronnych, zapanować nad nim naszą świadomością, a więc rozpoznać go. Tak się zawsze zachowuje człowiek wobec każdego wymiaru rzeczywistości, każdej sytuacji, a nade wszystko wobec własnego życia. A żeby móc rozpoznać, potrzebny jest jakiś ład poznawczy czy – jak kto woli – jakaś metoda. I właśnie zdanie jest narzędziem takiego poznawczego ładu. A co do staranności moich zdań, jak to pani określiła, nie wiem, co by to miało znaczyć. Staranne zdanie kojarzy mi się ze zdaniem poprawnym. Otóż nie wydaje mi się, żebym posługiwał się takim zdaniem. Dążę zawsze do maksymalnej prostoty zdania. To raz. Po drugie, żeby oprócz komunikatu zawierało i jakieś sugestie, jakieś sensory domyślne, symboliczne, metaforyczne, a więc by było wielowymiarowe. Słowem, żeby w najprostszym zdaniu mieściło się jak najwięcej. Staram się nie marnować słów i jeśli na tym miałyby polegać staranność moich zdań, to gotów bym się zgodzić.

Zatem z rozmysłem niekiedy tworzy pan coś, czego nie ma.

Żeby stworzyć świat, trzeba stworzyć język. Każda opowieść wymaga innego języka. Dzięki językowi staje się osobna.

Pański „Kamień na kamieniu” składa się ze zdań, a mimo to – mam wrażenie – narrator właściwie nie dotyka sensu, może dzieje się tak dopiero w zakończeniu, w ostatnim rozdziale. Ta książka to chaos, najprzykrzejsza spośród wszystkich pańskich utworów – to jest obecne w słownictwie, w dialogach, w zderzeniach emocji, dysonansach stylistycznych i mogłabym tak dalej wymieniać. Zastanawia mnie, dlaczego tak ją odbieram.

Nie wiem, dlaczego ją pani tak odbiera. W każdym razie pani odbioru nie potwierdziły sygnały, jakie do mnie o tej książce wciąż

dochodzą. A jak dotąd jest to wciąż najbardziej popularny z moich utworów. Co ciekawe, czytelnicy z różnych środowisk odbierali dzieje życia Szymona Pietruszki jako bliskie im, z takich czy innych względów. Jakby doświadczenie egzystencjalne, które uosabia Szymon, stało się dla nich zwierciadłem ich własnego doświadczenia. W związku z tą książką przeżyłem wiele zdumiewających, zaskakujących, nawet wzruszających momentów, jeśli chodzi o reakcje czytelników. Dla niektórych stała się książką niosącą pocieszenie, dodającą otuchy, mimo że przecież los Szymona jest nie do pozazdroszczenia. Być może dlatego, że tragizm jego życia współbrzmi z tragizmem, który jest udziałem każdego człowieka. Powiada pani, że narrator nie dotknął sensu. Może właśnie w ten sposób dotyka sensu? Bo jaki inny sens może mieć opowieść Szymona Pietruszki? Z chaosu zdarzeń wydobyć porządek przeznaczenia, który życiu jego nada znamię losu. W ten sposób niejako wpisuje się w dotkliwość egzystencji ludzkiej jako takiej, odnajduje pokrewieństwo ze wszystkimi ludźmi, kimkolwiek są.

Taka próba odkrywania wymiarów przeznaczenia w życiu bohatera to chyba najważniejszy społeczny sens literatury. Wierzy pan, że mądrość, którą człowiek zdobywa, jest do przekazania? Wszystko zależy, jak się przekazuje. Mam na myśli oczywiście literaturę. Nie powinna osądzać, nie powinna pouczać, powinna starać się zrozumieć, bo takie jest, według mnie, jej powołanie. Wtedy czytelnik czuje się przez autora jakby zaproszony do podjęcia wspólnej próby rozumienia opisanego w książce świata. Staje się partnerem, używa książce własnej wrażliwości, własnej wyobraźni, emocji, myśli, własnego doświadczenia i dopiero w takim współbrzmieniu autora i czytelnika książka staje się pełnią. Czytelnik nabiera zaufania, że nikt nim nie manipuluje w takich czy innych celach, nikt go nie chce pouczać, a wówczas będzie próbował z książką się utożsamić, będzie szukał w niej i własnej prawdy.

Aby powstała sytuacja, w której możliwe jest poszukiwanie jakiegokolwiek prawdy, muszą chyba być spełnione pewne warunki.

Jak by pan określił ważne cechy skutecznej poznawczo sytuacji mówienia?

Podstawowym warunkiem jest zawsze prawda słowa. Zdarzenia mogą być nieprawdopodobne, ale prawdziwe słowo potrafi do nich przekonać. To słowo nawiązuje kontakt z czytelnikiem czy słuchaczem, pobudza jego zainteresowanie, powoduje, że chce wejść w świat książki, otwiera się przed nim, zdobywa się na szczerość, można by powiedzieć – szczerość mojej uwagi za szczerość twojego słowa.

I wzajemnie... W „Traktacie...” słuchający musi nosić cechy ideału, skoro taką harmonijną i – pozostaną przy swoim określeniu – ekstatyczną opowieść wyzwolił?

A nie pyta pani, kim on jest? Wszyscy mnie o to pytają w przekonaniu, że ja wiem. A ja nie wiem. Jakby wiedział narrator, wiedziałbym i ja. Ale przede wszystkim on nie wie. I to jest istotne dla struktury książki, żeby nie wiedział. Wystarczająca jest obecność kogoś, kto słucha, chociaż czasem też mówi, ale o tym możemy jedynie wnioskować ze słów narratora, bo narrator często zwraca się do niego, niekiedy go pyta o coś, niekiedy mu zaprzecza, a nawet z nim polemizuje. Nieważne więc, kim jest ów słuchający. Ważne, że jego obecność prowokuje narratora do snucia swojej opowieści, a co jeszcze ważniejsze, dodaje opowieści dramatyzmu, podnosi temperaturę emocji. Jeśli nawet pojawia się w nas wątpliwość, czy ów słuchający w ogóle jest, to napięcie między jego istnieniem a nieistnieniem poszerza przestrzeń opowieści o perspektywę ontologiczną czy eschatologiczną.

Tego nieistniejącego-istniejącego narrator próbuje od czasu do czasu określić, to można by nawet zrekonstruować, jakby go chciał zamknąć w jakiejś formule...

Ale zawsze jest ona nieodknięta, zawsze pojawia się jakieś „chyba”, „może”, „kto wie”, zauważyła pani... Tak że możemy jedynie snuć hipotezy. W równym stopniu każda może być uprawniona co nieprawdziwa.

Dlaczego było to ważne dla pana?

Bo słuchający – nawet najbardziej przyjazny i otwarty – zawsze jest dla mówiącego niewiadomą, zawsze w takich relacjach mamy do czynienia z ograniczonym zaufaniem.

Może czytelników ogranicza w odbiorze nawyk kojarzenia pana ze słowem „realizm”?

Jeśli realizm chcemy rozumieć jako odtwarzanie jakiejś konkretnej rzeczywistości czy to społecznej, czy historycznej, czy politycznej, to nigdy nie interesował mnie taki realizm. W ogóle nie wiem, co to słowo z lamusa mogłoby znaczyć. Jeśli już bym na nie przystał, to pod jednym warunkiem: że każdy człowiek ma swój realizm. W „Traktacie...” na przykład w pewnym momencie elektryk kłamie, że spadła mu na podłogę śrubka. I co się dzieje ku jego zaskoczeniu? Ten, kogo chciał okłamać, schyla się i ją podnosi. Czytelnik tak jak narrator staje wobec faktu, powołanego do życia przez słowo, i musi to uzgodnić z własnym rozumieniem świata, musi z tym sobie poradzić, musi w to uwierzyć.

Takie przekroczenie tradycyjnie pojmowanego realizmu wpisał pan – mam wrażenie – w strukturę każdego rozdziału. Jest ono zresztą immanentną cechą pańskiego pisarstwa, obecną w nim od początku, tylko może niechętnie rozpoznawaną. Jego źródła może pomóc zrozumieć pańska opowieść o samym pisaniu. Słowem, jak powstawał „Traktat...”?

Pomysł tej książki jest bardzo stary. Nie wiem, może trzydzieści lat temu, może więcej, przyszła mi do głowy myśl o niej. To znaczy, wyraziła się ona w tym, że przypomniałem sobie, jak w dzieciństwie łuskałem fasolę. Coś frapującego w tym zobaczyłem. Zacząłem się zastanawiać, jak by się to dało wykorzystać w strukturze narracyjnej powieści. Przyszedł mi do głowy najpierw tytuł, właśnie ten – „Traktat o łuskaniu fasoli”. Sam ten tytuł miał w sobie jakąś ideę. Napisałem nawet wówczas kilka stron, ale nie spodobały mi się. I zostawiłem. Napisałem „Kamień na kamieniu”, napisałem chyba trzy dramaty, potem „Widnokrąg”. I dopiero po tym

wszystkim wróciłem do tego pomysłu. Ale też mi nie szło. Wciąż nie mogłem się zdecydować, co powinno się z tym zrobić, jaką przyjąć strukturę narracyjną. Napisałem dwa wielkie rozdziały, jeden w takiej konwencji, drugi w innej. I dalej byłem niezdecydowany. Przede wszystkim dlatego, że nie wiedziałem, który z tych sposobów pozwoli mi na większą swobodę, na takie kształtowanie materii, żeby narratora nie obowiązywała żadna konwencja. Z każdym utworem jest u mnie tak, że w równej mierze piszę go świadomie, co nieświadomie, czyli intuicyjnie, poddaję się logice słów, zdań, obrazów, ale z żadnym z dotychczasowych nie zmagalem się aż w takim stopniu. Czasami wydawało mi się, że nie panuję nad narracją, że mi się wymyka, prowadzi mnie, gdzie chce. Że przeradza się to wszystko w chaos. To było nawet zgodne z moim założeniem. Ale jak wiadomo chaos musi być tym bardziej kształtowany przez żelazną logikę, żeby opowieść była prawdziwa. Miałem świadomość płynności każdego rozdziału, co chwila dochodziłem do jakichś rozstajów i nie wiedziałem, w którą stronę pójść, bo słowa ciągnęły mnie we wszystkie. Każde niemal zdanie otwierało kilka kierunków narracji. Chciałem, żeby to była forma wyzwolona, a jednocześnie granice jej ściśle określone. Do ostatniej kropki nie opuszczała mnie niepewność. Po prostu, jak przy każdej książce, nie wiedziałem, co napisałem. A jednocześnie napisałem ją dość szybko jak na mnie, bo w trzy lata. I to dwie wersje, najpierw dłuższą, potem krótszą.

No i spełniło się panu. Jako czytelnik też czuję to ciśnienie chaosu, ale broni mnie przed nim wyczuwalny wyraźnie ład, pełna odpowiedniość i powtarzalność najważniejszych elementów struktury. I właśnie to wrażenie powstaje już na poziomie zdania, które jest budowane niesłychanie celowo – zawsze jakby za ciasne...

Zdanie zawsze będzie za ciasne. Nie dlatego, żeby słowo jako takie nie było w stanie czegokolwiek wyrazić, tylko że granice naszego poznania są zakreślane przez naszą zdolność do nazywania rzeczy, parafrazując Ludwika Wittgensteina. Musimy mieć świa-

domość, że poza naszymi słowami rozciąga się z natury rzeczy nieskończona przestrzeń, niedostępna naszej ułomnej wyobraźni, a tym samym naszemu językowi. Po prostu świat, również nasz wewnętrzny świat, nie mieści się w naszym języku. Język – w moim przekonaniu – ma naturę plazmoidalną, jest substancją płynną, jeśli można tak powiedzieć, i zdanie, z naszego punktu widzenia za ciasne czy niepełne, może dla kogoś innego – wypełnione jego doświadczeniem, jego wyobraźnią – stać się znacznie szersze, może wywołać w nim nieprzewidziane przez nas skojarzenia. Trzeba pamiętać, że nawet ułomne zdanie, oprócz takiego czy innego sensu, który chcielibyśmy w nim zawrzeć, przekazywać może różne sugestie, które nie były naszym zamiarem. Nie mówiąc już, że i czas zmienia sensy zdań.

Ciekawe przy tym, że specyfiką pańskich narracji jest ciążenie ku definicji. Pojawia się ich w każdej książce wiele, każda samo-swoja. Miłość na przykład narrator „Traktatu...” określa jako niedosyt istnienia. Mógłby pan pokusić się o scharakteryzowanie związku między miłością a słowem?

Między miłością a słowem zachodzi taki sam związek, jak między słowem a każdym innym uczuciem i każdą inną rzeczą. Świadomość miłości to świadomość słów. Dzięki słowom wiemy, jak kochamy. W jakiej relacji, nie tylko emocjonalnej, ale i intelektualnej, pozostajemy wobec tego, kogo kochamy. Słowa po prostu pozwalają nam rozpoznać, czym jest nasza miłość. Nie w znaczeniu biologicznym, ma się rozumieć. Mam na myśli miłość jako samowiedzę, bo dopiero w tym planie możemy mówić naprawdę o miłości. Bohater „Traktatu...” pragnie wydobyć z siebie tę samowiedzę, dochodząc w rozpoznaniu swojej miłości jako do pragnienia wręcz fizycznej tożsamości z tą, która kocha. Odkrywa to w sobie dzięki słowom przeciw.

Ciekawe, że w „Traktacie...” ten związek między narratorem a kobietą realizuje się jakby poza wypowiedzianymi przez nich słowami, słowa służą nieustannej sprzeczce, grze...

Nie, tam nie ma gry. Tam jest niemożność wzięcia odpowiedzialności za miłość, miłość, nie zapominajmy, obciążoną tragicznym doświadczeniem życiowym obojga. To nie młodzieńcza miłość. To miłość dojrzała, świadoma aż do bólu. Bohater jest rozdarty między lękiem a pragnieniem. Zastanawia się, czy po takim życiu, jakie przypadło mu w udziale, umiałby być jeszcze szczęśliwy. I wydaje mu się, że nie. Ale ma pani rację, że to wszystko dzieje się poza wypowiedzanymi przez nich słowami. W każdym razie tych słów jest niewiele, są enigmatyczne. Wszystkie słowa, można by powiedzieć, są przeniesione do wnętrza bohatera, ujawniają się w jego myśleniu, w jego odkrywaniu samemu przed sobą tej miłości. Słowa wypowiedane są z natury rzeczy uboższe od tych, które mówimy w naszym wnętrzu, do nas samych. A już w takiej kwestii jak miłość słowa wypowiedane bywają najbanalniejsze z możliwych. Miłość niezależnie, że dzieje się między dwojgiem ludzi, jest każdego z osobna jego własną tajemnicą, niemożliwą do wzajemnego przeniknięcia. Toteż poznajemy tę tajemnicę tylko częściowo, w wymiarze jedynie głównego bohatera, jak wszystko w tej książce.

To prawda, w „Traktacie..” wyraźniej niż w innych pańskich utworach eksponuje pan jedną scalającą świadomość, w dodatku sytuuje ją w niewyobrażalnym dziś dystansie, jakby poza światem. To stawia krytyków w trudnej sytuacji, mają problem teoretycznoliteracki: powieść do jeszcze czy już nie, staroświecka czy nowoczesna. Jak pan na to reaguje?

Odpowiedziałem już pośrednio na to pytanie. Matryce literatury pisanej mało mnie interesują. Dla mnie wyczerpała się konwencja literatury wszystkowiedzącej. Człowiek jest bowiem dostępny tylko sam dla siebie. I jedyne możliwe poznanie, to poznanie samego siebie.

Mówi pan jak święty Augustyn...

Bo tak jest. Tylko przez opowieść o własnym życiu możliwa jest opowieść i o świecie. Świat naprawdę dotkliwy, przeżywany – jest

tylko w nas. Poza nami świat jest encyklopedią, podręcznikiem, niczym więcej. I także jedynie sami w sobie możemy pytać o sens życia. Nie życia czy świata w ogóle, bo choćby wszyscy wokół zaklinali, że świat i życie mają sens, dla każdego człowieka istotne jest znalezienie swojego jednostkowego sensu.

Jeśli przyjrzyć się sposobowi, w jaki narratorzy pańskich utworów przytaczają te opowieści drugoplanowych bohaterów, to widać, że próbują je odtwarzać bezstronnie, bez szyderstwa i deprecjacji. Jest, owszem, zawsze dystans, ale przede wszystkim niezwykle pietyzm i jakaś – powiedziałabym – czułość.

Bo każde życie zasługuje na uwagę i zrozumienie. Ktoś mnie kiedyś zapytał, czy napisałbym książkę o zbrodniarzu. Odpowiedziałem, że tak, tylko pod jednym warunkiem, że starałbym się go zrozumieć, starałbym się odtworzyć jego własną opowieść, zbudować świat z jego słów i zdań, zrekonstruować jego los, spróbować dotrzeć w tym jego losie do śladów człowieczeństwa. Na ile zło było jego wyborem, na ile piętnem przeznaczenia. Zło – w moim przekonaniu – należy do natury świata, wszyscy jesteśmy po trochu nim „obdarzeni”. Może jedynie nierówno się rozkłada? Ale dlaczego? To pytanie właśnie dla literatury. Choć i ona nie jest w stanie na nie odpowiedzieć. Musi jednak pytać, choćby obronnie, bo to jej rola, w moim przekonaniu.

Analizując sposoby opowiadania, łatwo dostrzec, że zaczynał pan od pewnego typu narratora wszechwiedzącego (w „Nagim sadzie”), a doszedł do minimalizmu, do ascezy, w której już chyba dalej nie można się posunąć Skąd ta ewolucja?

Nie wiem, co pani rozumie przez narratora wszechwiedzącego, bo według teoretyków literatury jest to narrator w tzw. trzeciej osobie, a narrator w „Nagim sadzie”, jak we wszystkich zresztą moich książkach, opowiada w pierwszej osobie. Sądzę, że ma pani na myśli, że on wie i opowiada także o rzeczach, których nie był świadkiem, których nie mógł znać z autopsji czy których nie był nawet w stanie przeniknąć, że zna myśli i uczucia innych ludzi.

To prawda. Tylko że wszystko to jest jedynie jego projekcją, produktem jego wyobraźni, często wręcz mistyfikacją. Można by powiedzieć, że układa baśń o sobie, wyreżyserowaną w taki sposób, aby nadawała sens jego szaremu, nieatrakcyjnemu życiu. Baśń o wielkiej rodzicielskiej miłości. Tworzy ją niekiedy z mało znaczących drobiazgów, z domysłów swoich, ze swoich pragnień. Tak człowiek właśnie nadaje swojemu życiu sens. Ale skoro pani widzi ewolucję w moim pisarstwie zmierzającą ku ascezie, to może bierze się to z mojej narastającej w miarę upływu lat pokory wobec możliwości poznania człowieka, świata. Z przekonania, że to, co mamy, to tylko słowa. Ale to i tak wielki dar.

Pierwodruk: „Więź” 11/2008

NOTY O AUTORACH

Wiesław Myśliwski

Urodzony w Dwikozach k. Sandomierza w 1934 roku. Studiował na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim filologię polską, którą ukończył w 1956. W latach 1955 – 1976 pracował w Ludowej Spółdzielni Wydawniczej w Warszawie jako asystent redaktora, redaktor, kierownik redakcji literatury współczesnej, zastępca redaktora naczelnego. W latach 1975 – 1999 redaktor naczelny kwartalnika „Regiony”, a w latach 1993 – 1999 także dwutygodnika kulturalnego „Sycyna”. Najważniejsze utwory: „Nagi sad”, 1967; „Pałac”, 1970; „Klucznik”, 1978; „Kamień na kamieniu”, 1984; „Drzewo”, 1988; „Widnokraj”, 1996 (uhonorowany w 1997 Nagrodą Nike); „Traktat o łuskaniu fasoli”, 2006 (uhonorowany w 2007 Nagrodą Nike, Nagrodą Literacką Gdynia, Nagrodą TV Kultura oraz nagrodą miesięcznika „Odra”, a w 2011 Grand Prix Litteraire de St. Emillion).

Tadeusz Nowak

Urodzony w 1930 w Sikorzycach k. Dąbrowy Tarnowskiej, zmarł 10 sierpnia 1991 w Skierniewicach. Absolwent filologii polskiej na Uniwersytecie Jagiellońskim (1948 – 1954). W 1948 opublikował pierwszy wiersz w tygodniku „Wici”, a w 1953 pierwszy tomik poezji – „Uczę się mówić”. Pracował m.in. w „Tygodniku Kulturalnym” jako kierownik działu poezji. Najważniejsze tomiiki poetyckie: „Psalmy”, 1971; „Pacierz i paciorki”, 1988; zbiory opowiadań: „W puchu Alleluja”, 1965; „Obcoplemienna ballada”, 1977; powieści: „Takie większe wesele”, 1966; „A jak królem, a jak katem będziesz”, 1968; trylogia „Diabły”, „Dwunastu”, „Prorok”, 1977; „Wniebogłosy”, 1982. Laureat wielu nagród, m.in. Nagrody Kościelskich i Nagrody im. Stanisława Piętaka.

Piotr Ibrahim Kalwas

Urodzony w 1963 w Warszawie; tu wychował się, kształcił i żył. Zanim został pisarzem, śpiewał w zespole punkowym, studiował

prawo, był właścicielem sklepu z winami, współscenarzystą kilkunastu odcinków serialu „Świat według Kiepskich”. W 2002 roku przyjął islam i ruszył w świat na spotkanie z Innym. Napisał o tym cztery książki: „Salam”, 2003; „Czas”, 2005 (nominacja do Nagrody Nike); „Drzwi”, 2006; „Rasa mystica”, 2008. Mieszka w egipskiej Aleksandrii. Tam napisał „Dom”, 2010, i „Tarikę”, 2012.

Filip Onichimowski

Urodzony w 1978 w Ostrołęce; mieszka, pracuje i rozwija wszelką działalność w Olsztynie. Absolwent politologii, założyciel Okazjonalnego Teatru Destrukcji, członek Bractwa Rycerskiego Miasta Olsztyn, stypendysta Miasta Olsztyn w dziedzinie literatury. Debiutował zbiorem opowiadań „Zalani”, 2005. Autor „Człowieka z Palermo” (2010, nominacja i finał Wawrzynu, Literackiej Nagrody Warmii i Mazur).

Andrzej Turczyński

Urodzony w 1938 w Lublinie – poeta, prozaik, eseista, dramaturg i tłumacz. Mieszka w Koszalinie. Laureat licznych nagród, m.in. im. Jana Śpiewaka, 1970; Fundacji Kultury, 1994; im. Księcia Konstantego Ostrońskiego, 1997; im. Świętego Brata Alberta, 1999; Specjalnej Ministra Kultury, 2005, 2010. Nominowany do Nagrody Nike (2001). Wydał niemal pięćdziesiąt książek, w tym osiem tomów poezji. Najważniejsze tytuły: „Chłopiec na czerwonym koniu”, 1991; „Mistrz Niewidzialnej Strony”, 1996; „Tryptyk ruski”, 1998; „Święto ikony”, 2002; „Pan Bóg, pisarz i diabeł”, 2005; „Latopis”, 2007; „Ten szalony Pan Puszkina”, 2008; „Koncert muzyki dawnej”, 2011; „Miniatura z gazelą”, 2012.

Marta Magaczewska

Urodzona w 1984 w Gliwicach, gdzie nadal mieszka i pracuje. Absolwentka filologii romańskiej na Uniwersytecie Śląskim w Sosnowcu. Jeszcze przed studiami pracowała jako wolontariuszka w Taizé. Odkrycie wydawnictwa JanKa; debiutowała powieścią „Zaćmienie” w 2010, rok później wydała „Bahama yellow”.

Tomasz Białkowski

Urodzony w 1969 w Jezioranach. Debiutował w „Portrecie” opowiadaniem „Chłód” (2001); w następnym roku opublikował zbiór opowiadań „Leze”. Najważniejsze utwory: „Dłużyzny”, 2005; „Pogrzeby”, 2006; „Mistrzostwo Świata”, 2008; „Zmarzlina”, 2008; „Teoria ruchów Vorbla”, 2011; „Drzewo morwowe”, 2012. Dwukrotnie uhonorowany Wawrzynem Warmii i Mazur (za „Zmarzlinę” i „Teorię ruchów Vorbla”).

Marian Pilot

Urodzony w 1936 w Siedlikowie. Pisarz, dziennikarz i scenarzysta filmowy. Absolwent dziennikarstwa na Uniwersytecie Warszawskim. Pracował w wielu redakcjach: „Wiadomościach Filmowych” (1958 – 1960), „Na przełaj” (1960 – 1967), „Tygodniku Kulturalnym” (1967 – 1978). Najważniejsze utwory: „Panny szczerbate: opowiadania”, 1962; „Pantałyk”, 1970; „W słońcu, w deszczu”, 1981; „Matecznik”, 1988; „Bitnik Gorgolewski”, 1989; „Na odchodnym: opowieści i opowiadania”, 2002; „Cierpki, oboki, nice: bardzo małe opo”, 2006; „Pióropusz”, 2010 (uhonorowany Nagrodą Nike w 2011). Laureat m.in. Nagrody Reymonta i Nagrody im. Stanisława Piętaka.

Dorota Masłowska

Urodziła się w 1983, dorastała w Wejherowie. Studiowała psychologię na Uniwersytecie Gdańskim, a następnie kulturoznawstwo na Uniwersytecie Warszawskim. Jej pierwsza książka, „Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną”, reklamowana jako powieść dresiariska, stała się bestsellerem wydawniczym (ponad 120 tysięcy sprzedanych egzemplarzy), wywołała też wiele kontrowersji. Przyniosła autorce Paszport Polityki oraz nominację do Nagrody Nike. W 2005 ukazała się druga powieść Masłowskiej, „Paw królowej”, która znowu podzieliła krytyków, a autorce przyniosła Nagrodę Nike. Jest również autorką dramatów „Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku” oraz „Między nami dobrze jest”.

Magdalena Tulli

Urodzona w 1955 w Warszawie. Studiowała biologię i psychologię na Uniwersytecie Warszawskim; pisarka i tłumaczka, laureatka licznych nagród, m.in. Nagrody Kościelskich, którą otrzymała za debiutanckie „Sny i kamienie”, 1995, czterokrotnie nominowana do finału Nagrody Nike, w 2007 otrzymała Nagrodę Specjalną Gdynia (za „Skazę”), a w 2012 Nagrodę Główną (za „Włoskie szpilki”). Najważniejsze utwory: „Sny i kamienie”, 1995; „W czerwieni”, 1998; „Tryby”, 2003; „Skaza”, 2006; „Kontroler snów”, 2007; „Włoskie szpilki”, 2011.

Wojciech Kass

Urodzony w 1964 w Gdyni. Studiował filologię polską na Uniwersytecie Gdańskim. Poeta, eseista związany z pismem „Topos”, dyrektor Muzeum Gałczyńskiego w Praniu. Najważniejsze tomiki poetyckie: „Przeptyw cieni”, 2004; „Gwiazda głóg”, 2005; „Wiry i sny”, 2008; „41”, 2010; studium o Gałczyńskim „Pęknięte struny pełni”, 2005. Laureat m. in. Nagrody im. Kazimierzy Iłakowiczówny oraz Nagrody „Nowej Okolicy Poetów”.

Jan Miodek

Urodzony w 1946 w Tarnowskich Górach – językoznawca, profesor i dyrektor Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, członek Komitetu Językoznawstwa Polskiej Akademii Nauk i Rady Języka Polskiego; wybitny popularyzator wiedzy o języku polskim. Jest wielokrotnym laureatem telewizyjnych Wiktorów (1988, 1991, 1998). Znalazł się także na czwartej pozycji w plebiscycie organizowanym przez tygodnik „Polityka” na najwybitniejsze postacie telewizji XX wieku (2000).

Elżbieta Adamiak

Teolożka i feministka, eseistka, doktor habilitowana, adiunkt w Zakładzie Teologii Dogmatycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, uczestniczka konferencji Europejskiego Towarzystwa Teologicznego Kobiet i członek Zespołu Laborato-

rium „Więzi”. Autorka m.in. książek „Kobiety w Biblii. Stary Testament”, 2006, i „Kobiety w Biblii. Nowy Testament”, 2010.

Tadeusz Różewicz

Urodzony w 1921 w Radomsku; poeta, dramaturg, prozaik, autor scenariuszy i esejów. W czasie wojny pracował fizycznie, walczył w oddziałach AK, współpracował z prasą konspiracyjną (powieściowy debiut „Echa leśne”). Za poetycki debiut właściwy uznaje się tom „Niepokój”, 1947. „Kartoteka”, która ukazała się w 1960, traktowana jest jako polski przykład teatru absurdu, a tekst ten jest najlepszym przykładem równowagi, wykorzystania istniejących języków i konwencji w tworzeniu dzieła w pełni oryginalnego. Laureat wielu nagród, m.in. Nagrody Nike (za tom poetycko-prozatorski „Matka odchodzi”, 2000), Silesiusa, Europejskiej Nagrody Literackiej. Najważniejsze publikacje: poezja – „Niepokój”, 1947; „Czerwona rękawiczka”, 1948; „Nic w płaszczu Prospera”, 1962; „Na powierzchni poematu i w środku”, 1983; „Słowo po słowie. Nowy wybór wierszy”, 1994; dramaty – „Kartoteka”, 1960; „Stara kobieta wysiaduje”, 1969; „Na czworakach”, 1972; „Do piachu”, 1979; „Pułapka”, 1982; „Kartoteka rozrzucona”, 1997; teksty prozatorskie – „Wycieczka do muzeum”, 1966; „Śmierć w starych dekoracjach”, 1970; „Przygotowanie do wieczoru autorskiego”, 1971; „Proza” (t. 1-2, 1990).

Janina Koźbiel (Rogalska-Koźbiel)

Urodzona w Knyszynie; dziennikarka, redaktorka, nauczycielka, absolwentka filologii polskiej i podyplomowego dziennikarstwa na Uniwersytecie Warszawskim; pracowała etatowo w „Tygodniku Kulturalnym”. Publikowała reportaże i wywiady w „Literaturze”, „Polityce”, „Scenie”, „Kobiecie i Życiu”, „Więzi”; wyróżniona Nagrodą im. Tadeusza Nocznickiego. Po rozwiązaniu „Tygodnika Kulturalnego” podjęła pracę jako polonistka w liceach społecznych (ostatnio w 2 SLO im. Pawła Jasienicy w Warszawie).