

KATARZYNA BOJARSKA,
ELIZA KĄCKA,
ROBERT ZYDEL,
TOMASZ SZERSZEŃ

Przeciwno ostrości widzenia

O *Wszystkich wojnach świata* Tomasza Szerszenia

Robert Zydel: Spotykamy się tu za sprawą Tomasza Szerszenia i jego książki *Wszystkie wojny świata*. Moim zdaniem ta książka jest gęsta. I nawet nie w tym Geertzowskim sensie gęstości, tylko takiego ładunku emocjonalnego i wielu odniesień badawczych, literackich, filmowych... Ona wymaga uwagi i skupienia, ale jest nie tylko do czytania – jest też do oglądania, co mnie bardzo cieszy. To, co mnie interesuje i o co chciałbym na początku zapytać, dotyczy tego, jak ty tę książkę napisałeś. Podróżujesz w niej po świecie: tam jest wiele miejsc, nie tylko w Europie i Azji, które opisujesz. Wbrew tej obietnicy, złożonej w tytule, śmiem twierdzić, że ona nie do końca jest o „wszystkich wojnach”. Dla mnie jest przede wszystkim o patrzeniu, a może nawet widzeniu – i to jest coś, co jest tematem tej książki. Ale zacznijmy od początku: jak to się stało, że napisałeś taką książkę, i jak to się stało, że udało ci się ją zilustrować tymi wszystkimi obrazami? Wyobrażam sobie, że nie była to łatwa sprawa...

Tomasz Szerszeń: Zaczynasz oczywiście od najtrudniejszego pytania. Rzeczywiście, ona na początku zakrojona była jako dużo mniejsza rzecz. Ale w pewnym momencie zorientowałem się, że dotykając tego tematu, nie jestem w stanie go domknąć: że to jest taka opowieść, która z założenia nie jest „od A do Z”, więc musiałem raczej otwierać kolejne przejścia, pasaże, perspektywy, niż je zamykać. W efekcie to się zaczęło rozrastać. Do tego doszło takie spostrzeżenie – które pewnie na jakiejś płaszczyźnie jest oczywiste, ale jest też ważne dla tej książki – że pisząc o katastrofach czy wojnach i ich obrazach, rozmaitych zapośredniczeniach, a także o „wojnach wewnętrznych”, nie sposób pominąć swojej perspektywy. Uruchomiłem więc procedurę, którą nazwać można (pewnie trochę na wyrost) autobiograficzną. Jest tam klamra, w której również sięgam do dzieciństwa...

Robert Zydel: Zdradzę, że do klasyki polskiej literatury, do Sienkiewicza.

Tomasz Szerszeń: Tak. I wtedy z kolei uznałem, że nie mogę pójść dalej bez opowiedzenia historii zamachu, który przeżyłem / nie przeżyłem (o czym pewnie będzie jeszcze mowa) w Paryżu, 13 listopada 2015 roku. Całość zaczęła się komplikować, zyskiwać różne poziomy. A jeśli chodzi

o warstwę wizualną, to jest ona nieodłącznym elementem tej opowieści: nie można jej traktować jako prostej ilustracji do tekstu. Użyte fotografie i obrazy tworzą jeszcze inny jej poziom – czasem zgodny z narracją, czasem idący wbrew niej, pod włos. Powiedziałaś, że nie jest to książka o „wszystkich wojnach”... Na pewno jest to rzecz o różnych formach patrzenia, o nawigowaniu wśród konstelacji rozmaitego rodzaju obrazów, które na różnych poziomach wiążą się z katastrofą i konfliktem. Więc te „wszystkie wojny” jednocześnie tam są i ich nie ma. Dodam jeszcze, że książka zaczyna się od swoistych didaskaliów: to jest coś w rodzaju przemieszczonego indeksu miejsc. Są tam miejsca opisane, odwiedzone, ale również miejsca literackie – pochodzące z różnych porządków, współlistniejące ze sobą na jednej płaszczyźnie. To jest rodzaj mapy, konstelacji – gest, który ma nas wprowadzić w tę opowieść. Uwidocznienie tego, co pozornie mało widoczne: indeks miejsc staje się czymś, centralnym, czymś co otwiera nas na konstelacyjność, na opowieść, która – podobnie jak nasza pamięć – jest wielokierunkowa. Ona ma rozchodzić się w różnych kierunkach, podobnie jak użyte w tytule pojęcie „wojny”. Sama wojna jest tu czasem czymś bardzo realnym, innym razem – rodzajem powidoku.

Robert Zydel: To opowieści o różnej gęstości opisu...

Tomasz Szerszeń: Tak. Ta książka ma różne poziomy gęstości opisu. Są tam teksty, które są w moim odczuciu bardzo gęste, inne z kolei są bardziej literackie: jednak one gdzieś się ze sobą spotykają, ząbniąją się. Łączą je niewidzialne nitki, tworzące rodzaj tkaniny...

Robert Zydel: Chciałbym poprosić o komentarz Katarzynę Bojarską: wiem, że ciebie interesuje i obraz, i pamięć. I może od tych obrazów i pamięci zacznijmy, z naciskiem na obrazy, gdyż okazało się, że książka jest bardziej o obrazach niż o wojnie (choć o wojnie też)...

Katarzyna Bojarska: Jestem emocjonalnie związana z tą książką i z autorem, więc to, co powiem, będzie osobiste. Przyszło mi to dziś do głowy i nie wiem, czy Tomek się ze mną zgodzi. Roland Barthes napisał *Światło obrazu* po śmierci matki, a ta książka, *Wszystkie wojny świata*, powstała po śmierci dziadka, który był dla jej autora bardzo ważną postacią. I tak, jak *Światło obrazu* jest hołdem dla matki, tak ona jest hołdem dla dziadka. Oczywiście relacja wnuka i dziadka jest zupełnie inną relacją niż ta syna i matki. Inną również jeśli chodzi o opowieści, o wojnę, o nasze doświadczenie pokoleniowe. I dla tych z państwa, którzy jeszcze jej nie czytali: dziadek pojawia się tu na różne sposoby. Jako postać, wspomnienie, portret fotograficzny, jako bohater historyczny, jako bohater filmu historycznego, autor zdjęć...

Więc to moja pierwsza teza. A druga, która wiąże się z obrazami, jest taka, że właściwie tej historii, którą Tomek tu opowiada, nie da się opowiedzieć bez udziału obrazów. Ona po prostu dla naszego pokolenia nie istnieje: nie ma takiej historii o historii, którą dałoby się opowiedzieć bez obrazów i poza obrazami. I obrazki (tak je będę nazywał) w tej książce są bardzo różne i to jest fantastyczne.

Mówiłeś o takim spłaszczeniu, zrównaniu różnych rzeczy, i obrazy też tu są ze sobą zrównane. Mamy więc Sophie Ristelhueber, Dereka Jarmana, Tomasza Szerszenia, Mariana Michniewicza, Jerzego Lewczyńskiego, Albrechta Dürera, Douglasa Gordona / Philippe'a Parreno i wielu innych autorów i autorek... I to jest zupełnie nieistotne, gdyż te obrazy ze sobą rozmawiają: nie poprzez autorów i autorki, lecz poprzez siebie. To jest zupełnie niesamowita opowieść. Niesamowite jest też to, że autorzy i autorki tych obrazków rozmawiają ze sobą na różne sposoby – rozmawiają też z Tomkiem i oczywiście rozmawiają z nami. Chciałabym jeszcze powiedzieć – autor mnie w tym uprzedził – że indeks jest na początku książki, co, pewnie jak dla każdej akademickiej, było dla mnie zaskoczeniem, ale i zaproszeniem do pewnej zabawy. I Tomek tę zabawę podkreśla: na początku pierwszego rozdziału pisze o zabawie w wojnę i o tym, jaka jest relacja między pisaniem o wojnie (ale może przede wszystkim: pisaniem w ogóle) i zabawą. To wydaje mi się kluczowe. Pisanie jest też zabawą w układanie obrazów i historii – i to jest świetne.

W ogóle mam same dobre rzeczy do powiedzenia o tej książce: akademicki sznyt każe nam wszystko krytykować, a ja bym się chciała na jej temat rozpylić... Choć oczywiście mam też dużo smutnych myśli. Wiążą się one przede wszystkim z tym, że jedną z fundamentalnych figur tej książki jest właśnie formuła: „niczego nie widzieliśmy”, „niczego nie widziałam”. Tomek powiedział, że był w centrum zamachu w Paryżu, ale go właściwie nie przeżył, chyba też go w ogóle nie widział... A może jednak coś widział? Ale co...? To jest właśnie to zdanie: „niczego nie widziałam w Hiroszimie”. I my jesteśmy w takiej właśnie sytuacji: co my widzimy? Co my widzimy na granicy? Gdzie my w ogóle jesteśmy? I na co patrzymy? Kim my jesteśmy jako ci patrzący i niewidzący? Czy nie widzimy, bo nie jesteśmy tam, czy dlatego, bo nie umiemy tego zobaczyć? Ta książka ma w sobie coś takiego, że za każdym razem, gdy będziemy ją czytali – za tydzień, za miesiąc, za rok – będzie aktualizowała rzeczy zupełnie niesłychane.

Robert Zydel: To jest też tak, że nie trzeba jej czytać od razu od deski do deski – te fragmenty mogą funkcjonować zupełnie autonomicznie. Dziękuję ci, Katarzyno, za tę osobistą analizę. Znacie się z Tomkiem: mnie i podejrzewam, że części z państwa, nie przyszłoby to do głowy...

Tomasz Szerszeń: To, co powiedziałaś o żalobie, jest bardzo celne, choć pewnie nie do końca sobie to uświadamiałem podczas pisania. Rzeczywiście, figura dziadka jest tu ważna. Dziadek pojawia się jako realna postać, ale jest też takim „bliskim Innym” – kimś, kogo głos dobiega się z naszych trzewi. Jest wreszcie figurą opowiadacza historii. I myślę, że jest to doświadczenie pokoleniowe... Dziś uświadomiłem sobie, że Marguerite Duras – wspomniała francuska pisarka, która jest ważną postacią dla *Wszystkich wojen świata* (jej słowa otwierają i zamykają tę książkę) – była o rok młodsza od mojego dziadka. To jest to samo pokolenie. Oczywiście, to są zupełnie inne historie, inne doświadczenia... Być może to jest to pokolenie,

z którym mamy ciekawą – choć pewnie trudną – relację, która jest dla nas równocześnie relacją wobec historii i wobec wojny. Jeśli zaś chodzi o Barthes'a: ostatnie zdjęcie z tej książki – te fotografie są przemieszane, bo to jest też trochę o obrazach poszukujących swojego miejsca – przedstawia dawny dom moich dziadków w podwarszawskim Józefowie, miejsce znane mi z dzieciństwa. Pojawia się tam cytat ze *Światła obrazu*: „Wszystkie zdjęcia świata tworzyły Labirynt. Wiedziałem, że w środku tego Labiryntu nie odnajdę nic innego, jak właśnie to zdjęcie...”¹. To oczywiście również puszczenie oka. Ale jest tu też coś innego. Zaczynam opowieściami z dzieciństwa, w których jako narrator znajduję się w tym domu. To jest również książka o punkcie obserwacyjnym na historię. I staram się w różnych tekstach pokazać takie momenty, w których to ludzie patrzą na ślady historii, na ślady katastrof i wojen – niekoniecznie jako świadkowie, często są to bowiem bardzo nieoczywiste relacje – i problematyzują swój punkt widzenia. Istotne jest również skąd to spojrzenie dobiega. I kończąc tę książkę, patrzę na to zdjęcie i powracam do dzieciństwa.

Robert Zydel: Chciałbym, żebyśmy zostali przy patrzaniu. Elizo, oddaję ci głos.

Eliza Kącka: Zostaniemy trochę przy patrzaniu i przy paru moich asocjacjach. Została tu już wywołana historia prywatna i pozwolę sobie na razie nic do tego nie dodawać, gdyż dużo już o tym powiedzieliście. To, że dziadek jest tu kluczowy, węzłowy – że pojawia się w paru różnych rolach – to jest jasne. Drugą sprawą rzeczywiście są te obrazy, o których Kasia już powiedziała. Robercie, przedstawiając nas, przywołałaś Norwida i rok norwidowski: pomyślałam sobie, że to skojarzenie nie jest wcale tak całkowicie od rzeczy... Bo gdy klei się obrazy na zasadzie prywatnej historii – a Norwid to robi w *Album Orbis*, robiąc wycinki, kolaże obrazów – to układa się historię prywatną z historii nieprywatnej wedle absolutnie własnego algorytmu asocjacji. Norwid doścignął mnie więc tu w związku z takimi oto nie do końca arbitralnymi, a częściowo arbitralnymi skojarzeniami. I *Album Orbis* ma parę takich algorytmów na zasadzie: „moja historia świata” (bo ja zobaczyłem, usłyszałem...) i nie możecie czepiać się pewnych arbitralności, bo one są moje i już, ale jednocześnie tak nie do końca są moje, ponieważ mówią też o waszym stanie świadomości.

Natomiast abstrahując od obrazów, które są ważnym, nieoderwalnym elementem tej książki i nie trzeba się nawet akademicko tym zajmować, żeby to zauważyć: ja sobie myślałam raczej o tym stanie wojny, stanie niepokoju, który zostaje w tej książce zasygnalizowany i który ty rejestrujesz. To jest coś bardzo ważnego. Równoległe ze *Wszystkimi wojnami świata* czytałam sobie akurat teksty uchodźcze Brechta, w których on mówi: wszyscy jesteśmy emigrantami. Jesteśmy w stanie pewnego wzbudzenia świadomości – w labilnej rzeczywistości, która może odjechać w dowolnym kierunku. Jednocześnie my sami jesteśmy wykorzeni i nawet nie musimy tego stanu dys-

kutować, bo na dobrą sprawą mamy poczucie lewitowania i jednocześnie jesteśmy szczególnie wyczuleni na zmianę. I coś, co w moim poczuciu rządzi tą książką, to wcale nie stan przyszpilania jakiegoś wielkiego historycznego konkrety: tu się mówi o wojnach, ale bez wojen, gdyż nie jest się w stanie ewokować tradycyjnych wyobrażeń wojny... Nie ma w tej książce mocno przyszpilonych obiektów i wydarzeń, które moglibyśmy substancjalnie złapać. Doświadczenie w tej książce jest bardzo niesubstancjalne, ale jednocześnie bardzo dojmujące. Co takiego tak naprawdę się tutaj wydarza? Idziesz w swej narracji takimi zgęszczeniami i rozgęszczeniami – to są zresztą (mówię to, zachęcając do lektury) bardzo piękne, wspaniałe literacko fragmenty... Natomiast sedno sprawy jest w tym, że mamy biegun wypowiedalności doświadczenia oraz biegun niewypowiedalności. Tego, co się wydarzyło, i co jest niewysławialne, w związku z tym wysławiamy to wszystko, co jemu może towarzyszyć: właśnie to zaskoczenie, to wszystko, co jest naszym ciągiem emocji, stanem umysłu i emocji, jaki temu towarzyszy. Ponieważ nie mamy właśnie tej substancji, krążymy wokół niej. Oddaje to ten stan krążenia, niepokoju – który zresztą znajduje bardzo wiele referencji literackich (część z nich poruszasz, ja miałam oczywiście wiele innych skojarzeń...). To jest właśnie to, co nas zaskakuje, co nas podchodzi, co się do nas jakoś skrada. Ta książka nie jest łatwa do problematyzacji: miałam w jej lekturze takie wrażenie, że te wojny są takim stanem, który można opisać jako „nawet na bezwojniu wojna”. Wojna jest tu raczej naszym ogólnym stanem nie do końca ukonkretnionego niepokoju, zagrożenia, wobec którego musimy się jakoś określić.

Wreszcie ta książka jest w pewnym sensie palimpsestowa. Nie tylko literacko – układasz wiele tropów, od których musimy się odbić – ale to są również palimpsesty pamięci. Ta palimpsestowość pamięci jest już stosunkowo słabo uchwytana, ale jakoś działa. I to też było dla mnie ważnym przeżyciem lekturowym. Wreszcie, to bardzo charakterystyczny moment, gdy mówisz – w kontekście dziadków i rodzinnych historii – o uwalnianiu pamięci. Z jednej strony jesteśmy tymi, którzy kumulują te historie, którzy chcą je znać, chcą też być w jakiejś referencji do swoich bliskich. Ale z drugiej strony jest to obciążenie. Pozostaje pytanie, na ile można tę naszą obciążoną w świadomości pamięć „odwojennić” i w pewnym sensie ją zdekolonizować? Czy jesteśmy w stanie to zrobić w tym przytłoczeniu nadmiarem informacji? Gdyż to, czego aktualnie doświadczamy, to skolonizowanie przez nadmiar danych – co zresztą przecież znajduje swoje odbicie w tej książce... Ten natłok, z którym nie jesteśmy już sobie w stanie poradzić, powoduje w pewnym momencie wycofanie ku życiu, które już nie może być tak obciążone. Te wszystkie katastrofy z jednej strony są czymś, o czym nie może się przestać myśleć, z drugiej zaś są obciążeniem dla pamięci. W związku z tym mamy tutaj taką ambiwalentną sytuację: z jednej strony się tego chce, bo to jest nasz kapitał informacyjny, i może takie poczucie pewności, że coś

nas zakorzenia – te informacje, te pamięci – ale z drugiej strony te pamięci stają się w pewnym momencie opresyjne. Od pewnego progu ma się potrzebę powiedzenia: tak, jestem z wami, ale jestem jednak trochę przeciwko wam – uwolnijcie mnie. Uwolnijcie mnie – wy, którzy przekazujecie mi pamięć wojen – od czegoś, co jest windukowane, a co niekoniecznie jest moim doświadczeniem.

I jeszcze luźna asocjacja na koniec: omawiałam ostatnio ze studentami Czechowa. Nie jest on niby bezpośrednim odniesieniem do tej książki, ale kiedy Czechow pisze właśnie o takim natłoku stanu kryzysowego, o tym, że wszyscy czują się – w pewnym momencie, od pewnego poziomu stanu kryzysowego – tak, jakby lewitowali... Nikt do końca nie wie, gdzie jest, wszyscy są potencjalnie psychiczni, nikt do końca nie wie, na czym polega substancja jego doświadczenia, a wie tyle, że jest w stanie opresji, z której nie jest się w stanie wywikłać. Nie sugeruję tym samym, że twoja książka jest o stanie opresji – mówię oczywiście o swoich asocjacjach lekturowych. Ta pamięć jako szansa i jednocześnie jako coś takiego, z czym się nieustannie zmagamy, i to doświadczenie, które wcale nie jest taką „wojną”, jak ktoś by mógł sądzić, czytając ten tytuł bardzo naiwnie. Wojna jest tu czymś zupełnie innym – próbujemy złapać, czym.

Tomasz Szerszeń: Bardzo celne jest to, co powiedziałś, o tym budowaniu jednostkowej, indywidualnej opowieści ze strzępków innych historii. Ta książka jest też właśnie o relacji między „ja” a „my”, ale również między „naszą historią” – prywatną – i wielką historią, tą przez „duże H”. To jest refren, który się tam powtarza. Druga rzecz dotyczy jednoczesnego dekolonizowania obrazu i nas samych. Być może wobec kultury, która stawia wojnę czy konflikt na tak eksponowanym miejscu, w chwili, gdy uświadomimy sobie, jak bardzo jesteśmy na różnych płaszczyznach tym przesyleni, jak bardzo są tym przesycone obrazy i całe nasze życie, gest dekolonizacyjny jest bardzo ważnym momentem. Jest taka książka Marguerite Duras *Détruire, dit-elle*, w której ona formułuje taką piękną myśl: najpierw trzeba się zniszczyć, żeby się zrekonstruować. Formuła wyrzucania z siebie opowieści – a wraz z nimi wojen i katastrof – jest trochę zabiegiem rytualnym, ale jednocześnie też próbą odzyskania pewnej czytelności świata. Mówiłaś o natłoku informacji: ta książka jest również o poczuciu dezorientacji, które pojawia się tu pod różnymi postaciami. Różne opowieści, które tam przywołuję, odnoszące się do fotografii, filmów, tekstów, ale też całkowicie realnych zdarzeń, zdają relację właśnie z tego doświadczenia. Poczucie dezorientacji dotyczy również nadmiaru obrazów – trzeba między nimi nawigować, odnaleźć drogę wśród ich labiryntu... To książka o utracie przejrzystości widzenia: o nieostrości widzenia świata, nieostrości widzenia obrazów, nieostrości widzenia tych tytułowych wojen i katastrof, ale też – *last but not least* – samego siebie. Wątek dekolonizacyjny rozumiem więc jako odzyskiwanie czytelności świata. Oczywiście złudzeniem jest, że świat nagle „stanie się

czytelny” – to fikcja, to jest niemożliwe. Chodzi raczej o pewien gest, który można nieustająco wykonywać wobec samego siebie...

Katarzyna Bojarska: Jest w tej książce figura, która byłaby niemożliwa bez autobiografizmu. Moment, kiedy mamy szansę, że coś nam się uczytelni i będzie autentyczne, kiedy wyjdziemy z tego kręgu zapośredniczeń, obrazów i dotkniemy wreszcie właściwego doświadczenia. To jest właśnie opowieść o zamachu w Paryżu w 2015 roku – wówczas jednak okazuje się, że zupełnie nie wierzymy w to, co się dzieje. To jest niesamowicie literacka narracja: bohater-narrator jest w samym środku wydarzeń, wie, że to się dzieje i że powinien coś przeżywać, ale nic się nie wydarza. To się wydarzy dopiero po fakcie, kiedy będzie to urefleksyjniał, pisząc.

Robert Zydel: Jest tu też wątek dotyczący niewidzenia pewnych rzeczy. Nie widzimy tego zamachu, trochę tak jak podczas finału mistrzostw świata w piłce nożnej w 2006 roku nie widzimy na żywo słynnego uderzenia z byka Zinedine’a Zidane’a. Paradoksalnie widzenie jest czasem tym, czego nie widzimy w obrazie. Tak jest choćby w przypadku zdjęć rodzinnych – gdzie nie widzimy, kto stał za aparatem i naciskał na spust. Muszę się tu jednak nie zgodzić z Tomkiem: to taki sposób oglądania piłki nożnej dla samego sportu. Tymczasem moje doświadczenie wskazuje, że idąc na stadion, jesteś przyzwyczajony, że nie ma powtórek, że nie widzisz gola, nie widzisz, co się stało... I to nie ma znaczenia, bo chodzi o coś zupełnie innego. W książce wątków o niewidzeniu jest więcej – i to jest szalenie interesujące. Tomek pisze też o takich prozaicznych rzeczach, jak kurz i beton, które kojarzą mu się z wojną. Natomiast mnie, wychowanemu w latach 80. w bloku z betonu, kojarzy się to zupełnie odwrotnie: miałem w sobie totalną niezgodę na takie potraktowanie betonu, gdyż dla mnie był on zawsze bardzo przyjazną materią...

Tomasz Szerszeń: To może najpierw zacznę od piłki nożnej. Chodziło mi nie tylko o niewidzialność gestu Zidane’a, ale również o fakt, że jego intencje do dziś pozostają niejasne. W tym sensie – i robię to porównanie w książce – blisko mu do bohatera *Obcego* Camusa, czyli do Meursaulta. Jego intencje (dlaczego zabił Algierczyka na plaży?) też pozostają niejasne i cała druga część tej mikropowieści jest właściwie takim śledztwem, próbą zrozumienia jego motywacji. Próbuję te bliźniacze historie umieścić w sieci postkolonialnych odniesień. Jeśli chodzi o beton, to być może – tak jak mówisz – jest to pokoleniowe: jesteś trochę starszy i po prostu mamy inne doświadczenia. Zrobię jednak zastrzeżenie które zresztą już wcześniej wypowiedziałem: punkt widzenia jest czymś płynnym, podlegającym zmianie wraz z nami. Zmieniamy się nieustannie i, jak u Prousta, nie możemy dogonić tego swojego wyobrażenia...

Robert Zydel: Powiem tylko na marginesie, że było kiedyś takie pismo „(op. cit.)”, wydawane przez studentów i absolwentów warszawskiego Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej (wówczas jeszcze Katedry...).

Pamiętam dość burzliwą rozmowę na jego łamach dotyczącą gestu Zidane’a. To było dla mnie porażające, że to tyle czasu w kulturze – już nie tylko popularnej, lecz również wysokiej – rezonuje. Oddają głos Elizie.

Eliza Kačka: Ja nie do piłki – ja do kurzu i betonu. Paradoks polega na tym, że kiedy już jesteśmy w środku tego dziania się katastrofy, *in extenso* – tak jak ty – okazuje się, że te opisy pisane tak, jakby działo się to „w tej chwili”, są do siebie bardzo podobne. Bo te, które są pisane *post factum*, na zasadzie wielkiej historiozofii, są już zupełnie czymś innym. Gdy jesteś w środku i rzeczy dzieją się, nie masz w głowie konstrukcji historiozoficznej – masz raczej swoją dezorientację, przerażenie, stan rozproszenia i materialność tego doświadczenia. I to pozostaje. To awers i rewers, które ściśle do siebie przylegają w książce Tomka. To, co mówiłam o tej niepochwytności, niesubstancjalności wojny, jest jednocześnie bardzo konkretnym doświadczeniem dotykaności wielu skojarzeń, ich materialności – tego kurzu, betonu... I właśnie z momentów katastrof zostaje nam kodowanie, które nie jest historiozoficzne – bo to się robi *post factum* (wtedy też pojawia się np. ideologia). Natomiast to, co jest „na bieżąco”, co zostaje z takich momentów to, często...

Tomasz Szerszeń: ...na przykład kolor. Kurz czy kolor to takie przeoczone elementy doświadczenia historii. Co ciekawe, one są też często poza widzeniem. Kurz jest czymś, co jest niewidzialne. Jednocześnie jest, mówiąc metaforycznie, rodzajem przeszkody w widzeniu. To bardzo dziwny element doświadczenia historii, doświadczenia pamięci, który jest niedyskursywny – bardzo trudno go uchwycić... Tak samo jest z kolorem. Te elementy są dla mnie bardzo ważne: chcę je dowartościować. Ta książka jest też pisana w sprzeciwie nie tylko wobec wojen, ale również przeciwko dyskursom, które są pryncypialne i chcą wszystko uchwycić „siłowo”, przeocząc zarazem bardzo wiele aspektów doświadczenia czy widzenia.

Katarzyna Bojarska: Ja bym powiedziała, że to jest w ogóle przeciwko ostrości widzenia. Bo ostrość jest konwencją. Przywykliśmy do tego, że I wojna światowa jest czarno-biała, że jest jakaś ostrość wydarzenia. Pisanie Tomka jest dekolonizujące. Jest to pisanie przeciwko pewnej epistemologii, konwencji poznawania, doświadczeniu, które każe nam sądzić, że coś wiemy o przeszłości, że posiadamy jakąś wiedzę; jest przeciwko posiadaniu. Tymczasem to, co jest naszą historycznością, jest właśnie nieostre, zakurzone... Tomek jako fotograf wie to dużo lepiej: rozostrzone, to co wyszło z kadru, albo załapało się tylko częściowo – to są ostatecznie najciekawsze rzeczy, w przeciwieństwie do tego, co już jest w podręcznikach i w opowieściach, skonwencjonalizowane, przetworzone na tysiąc sposobów. A Tomka interesuje to, czego jeszcze nie ma lub co się dopiero staje.

Chciałabym powiedzieć jeszcze jedną rzecz: uważam, że to jest książka o miłości. W żalobie jest oczywiście miłość, która się kończy... Dopowiem: to jest o miłości i rodzinności. Z jednej strony jest dziadek, Marian, z drugiej

strony jest córka, Natalia. Ona pojawia się pod koniec książki, w bardzo mocnym momencie, momencie „mocnego doświadczenia”. To jest dziecko, które śpi. Autor, czy też narrator, jako ojciec jest tym, który powinien ją chronić. A my dostajemy obraz śpiącego dziecka: ono jest pod stołem. Nie widać tego wyraźnie na zdjęciu, ale wiemy to z opowieści. Ta fotografia nie ma tytułu, nadaje go dopiero Tomek: „Natalia spała nam na kolanach...”. Dziecko śpi na kolanach, dorośli czuwają, historia staje się. Jest coś poruszającego w tej książce: to przejście pokoleniowe i upływ czasu, który dotyczy nas wszystkich. To dzieje się w obrazie, który sam w sobie jest nieszkodliwy, nie jest traumatyzujący. Natomiast ta narracja, którą musimy sobie stworzyć, jest o opiece, o odpowiedzialności: odpowiedzialności za to, co się dzieje, ale też odpowiedzialności za tę opowieść. I tutaj chciałam przejść płynnie od Natalii, która jest już dziewczyną, nie dzieckiem, do kobiet w tej książce. Bo ostatecznie, jak Tomek pisze na stronie 52, opowieści o wojnie zawdzięcza przede wszystkim babci. Książka otwiera się i właściwie zamyka cytatem z Marguerite Duras; pojawia się tam Emmanuelle Riva w takim obłądnym portrecie, pojawia się tam cała masa innych kobiet, które są autorkami obrazów, które są bohaterkami obrazów, które wreszcie są autorkami historii. Chciałabym zaryzykować taką tezę: ta książka w pewnym momencie mówi nam, że jest o uczuciach, bardziej o atmosferze niż o wydarzeniach, o atmosferze działania się pewnych rzeczy. Przez to ona jest bardzo „kobieca”.

Tomasz Szerszeń: Może tylko dodam, że moja mama po lekturze kilku fragmentów powiedziała mi, że ta narracja jest bardzo czuła. Przyznam, że bardzo mnie to skonstronowało, ponieważ temat – wojny, katastrofy, ich ślady i obrazy – nie jest przecież taki. To dziwny rodzaj spostrzeżenia, które jest przenikliwe, ale równocześnie nie jest dla mnie oczywiste... Zostało mi to w głowie.

Katarzyna Bojarska: Ta książka pełna jest kobiecości, choć nie musi być ona związana z kobietami. W mojej lekturze Zinedine Zidane jest postacią kobiecą – to jest osoba, którą niesie afekt. Afekt niezrozumiany, którego nie da się opowiedzieć. To jest historyk, który w finale mistrzostw świata uderza z byka i w pewnym sensie traci wszystko. A jednocześnie zyskuje wszystko – staje się bohaterem książki...

Robert Zydel: Chciałbym porozmawiać o tym zarzucie albo raczej komplemencie, który pada pod adresem Tomka: że on pisze w sposób kobiecy. Gdy myślę sobie o takim stereotypowym polskim mężczyźnie piszącym o „wszystkich wojnach świata”, to nie jest ta opowieść. Bo co robi Tomek w momencie zamachu w Paryżu? Oddala się. To jest raczej o szukaniu bezpieczeństwa niż o szukaniu ekscytacji, tego „dziania się”. W tym sensie to, co powiedziałaś, jest rewelacyjne.

Tomasz Szerszeń: To bardzo celna uwaga. Rzeczywiście, tych postaci kobiecych jest tam dużo. Uderzające jest też dla mnie to, co powiedziałaś [Kasiu] o postaci historyka: wprowadzam tam bowiem kategorię „dokumentu

historycznego”. Czyli czegoś, co jest fikcjonalne, ale jednocześnie oparte na realnych emocjach i przez to prawdziwe. Piszę o tym w kontekście wojny w Libanie i różnych artystycznych prób uchwycenia jej śladów. Wydaje mi się, że ta historyczność w ogóle nie jest pejoratywna, lecz otwiera jakiś inny poziom rozumienia historii, rozumienia obrazu. W tym sensie bohaterka filmu *Hiroszima, moja miłość* – jednocześnie *porte-parole* Duras i Rivy, odbijająca wojenne doświadczenia tej pierwszej – jest historyczna i przez to w jakiś inny sposób otwiera nas na rozumienie katastrofy. Nie ma w kulturze dzieła, które by lepiej opowiadało o tragedii Hiroszimy: dzieje się tak właśnie dzięki tej postaci.

Eliza Kącka: A *propos* tego, co powiedziała Kasia: cytuję mały fragment zakończenia eseju *Nic nie widzieliście w Hiroszynie*, bo to będzie symptomatyczne:

próba dotarcia do tego, co niewidzialne – do bezkształtnych, anonimowych skrawków pamięci, najmniejszych, podlegających przemieszczeniu, strzępów obrazu. Zagadkowego obrazu, który oddziela od nas „zasłona z porannej mgły”. We wspólnym (nie)widzeniu objawia się sens rozumienia historii, która zawsze jest indywidualna, jednostkowa i jednocześnie wspólna, uniwersalna. Hiroszima jest wszędzie².

Myślę sobie, że tutaj to „Hiroszima jest wszędzie” nie oznacza: dorwać się do epicentrum zjawisk i „wydusić z niego” mocny obraz, ale wiąże się trochę z rozproszeniem doświadczenia, a trochę jest to po prostu kolektywność innej opowieści o historii.

Katarzyna Bojarska: To ja dodam jeszcze coś do tego, co mówiła Eliza. Chodzi o jeszcze inną ważną cechę tej książki. Ona jest bardzo mocnym, osobistym, indywidualnym głosem autora. Wspomniałam, że jest to książka o miłości, pewnej rodzinności – jest to też książka o relacyjności, ona jest relacyjna. Dzieje się tak również dlatego, że ten indeks jest na początku – on to robi. Czytelniczka otwiera tę książkę i chce czytać; zamiast tego widzi jakieś rzeczy poprzedzielane pionowymi kreskami. Chcąc nie chcąc, musi coś z tym zrobić. Na przykład połączyć coś ze sobą, stworzyć jakieś relacje. I kiedy od tego indeksu pójdzie prawie na sam koniec, do podziękowań, to zdaje sobie sprawę, że to jest taka robota złożona z całej masy relacji z całą masą podmiotów – czy to ludzkich, czy nieludzkich. To jest książka zrobiona z relacji, z przeżywania rzeczy wspólnie z innymi osobami, ze współpracy. My w świecie akademickim jesteśmy nauczeni tego, żeby złapać swój temat i biec z nim szybko do mety, zanim ktoś inny tam dobiegnie. A tutaj mamy zwolnione tempo, nie ma żadnej mety, jest raczej spacer z innymi ludźmi, w towarzystwie innych bytów – nie ma drogi do przodu, raczej na boki, w wielu kierunkach...

Eliza Kącka: Ten indeks jest też zupełnie czymś innym niż indeks akademicki. Indeks akademicki jest alienujący, natomiast ten jest usieciawiający. On jest tak naprawdę kolejną metaforą niezdefiniowanych, ale jednak relacji.

Tomasz Szerszeń: W tym kontekście – gdy mówimy o relacyjności i narracji, która jest wielokierunkowa – dodam jeszcze, że nie jest to opowieść domknięta, linearna. Powiedziałbym, że jest meandryczna: to rodzaj dryfu między obrazami, tekstami, dyskursami, ale też postaciami – realnymi i fikcyjnymi. Ona odbija raczej pracę pamięci, która przecież czasem wchodzi głębiej, czasami jest czymś płytkim i zawodnym, innym razem cofa się... Dlatego *Wszystkie wojny świata* są – by użyć tej obrazowej metafory – nieregularnym nurtem, który płynie wśród konstelacji różnych miejsc, czasów, wojen i katastrof i różnego rodzaju doświadczeń. Ta książka jest palimpsestowa również w tym sensie, że wprowadzam tam różne głosy i różne obecności. Nawet ta płaszczyzna „autobiograficzna” jest niejednorodna: to nie tylko wspomnienia czy opowieści rodzinne, ale również doświadczenie konkretnych podróży. To też doświadczenie jakiejś obecności, która jest – użyję tu terminu, który często używany jest w teatrze, podczas prób – „przemazana”: pojawiająca się jak w powidoku. To „ja” zanika na wiele stron, potem pojawia się znowu...

Robert Zydel: Czas na otwarcie dyskusji. Czy mają państwo jakieś pytania?

Sławomir Sikora: Dziękuję za tę rozmowę. Jest wielowątkowa, zachęcająca do lektury i frapująca sama w sobie. Mam parę skojarzeń, ale ograniczę się do jednego pytania, które zostało przez Kasię wywołane i następnie dopowiedziane przez Tomka. Czy metafora wycieczki, którą serwował Roland Barthes, jest tu na miejscu – czy byłoby to tobie bliskie? Druga rzecz: zafrapowało mnie zderzenie przywołania Barthes’a i tej kluczowej fotografii, która w *Świetle obrazu* jest, ale w sumie nie wiadomo, czy jest – istnieje na ten temat mnóstwo interpretacji... Teoretycznie jej tam nie ma. Jak to się ma do fotografii, która kończy twoją książkę – zdjęcia domu twoich dziadków?

Tomasz Szerszeń: Ta książka jest o nieustającym napięciu między tym, co obecne i nieobecne: ten sam wątek jest przecież kluczowy dla *Światła obrazu* Barthes’a. To, że to zdjęcie znajduje się na końcu, domyka pewną narrację, ale jednocześnie jest to domknięcie pozorne, bo ta opowieść jest z założenia czymś niedomkniętym. Więc ta analogia jest i jej nie ma: wydaje mi się, że nie musimy tak dosłownie podążać za tym, że próbuję odtworzyć tę Barthes’owską figurę. Wracamy, tym samym, do napięcia między tym, co obecne i nieobecne, jako do kluczowej formuły obu książek, i tu pewnie, na jakiejś płaszczyźnie, pojawia się podobieństwo...

Sławomir Sikora: To było pytanie, które nie wiązało się z daniem jakiejś definitywnej odpowiedzi, skoro – jak rozumiem – ta książka nie jest do końca definitywna... Tak sobie pomyślałem, że kończysz czymś, co jest początkiem historii, a zaczynasz czymś, co jest tej historii końcem – indeksem. Więc to taka ciekawa przewrotność. To skojarzenie z Barthes’em ma również taki sens, że to była jedna z osób, które próbowały literaturę łączyć z fotografią na bardzo różnych poziomach, nie tylko w swoich krytycznych esejach.

Katarzyna Bojarska: Kolejna opozycja, która dynamizuje tę narrację, to ta między faktem czy faktycznością a fikcją, fikcyjnością. Co to w ogóle znaczy: utrzymać fakt w opowieści? I odnosząc to do płaszczyzny obrazów: czym są te obrazy, które trzymamy w rękach, i czy naprawdę coś nam to mówi? I co się dzieje, kiedy zaczynamy mówić? Czy my mówimy prawdę?

Tomasz Szerszeń: Tak, te obrazy mogą być bez nas „bezdomne”, w pewnym sensie. One też dryfują i my je przyszpilamy...

Eliza Kącka: Niektóre wydarzenia, o których się wspomina właśnie w takim trybie, w jakim Tomek to robi w książce, z tymi wszystkimi zastrzeżeniami, jakie już dotąd zgłosiliśmy, są opisane w czasie przeszłym niedokonanym. Trzeba opowiedzieć sobie coś, co już było, ale bez przyszpilania tego – w taki sposób, żeby to było definitywne i dookreślone – bo nie możemy tego zrobić. Opowiada się więc o czymś, co już było, w trybie „tak, jakby nie do końca się wydarzyło”. Jednocześnie modeluje się to w taki sposób, żebyśmy mieli – i to jest tej w książce ewidentne – wrażenie niedopowiedzenia. To fascynujące, że mamy coś, co jest materia, z której sami też trochę jesteśmy zrobieni, ale opowiada się o tym w sposób inny niż to, do czego przywykliśmy.

Katarzyna Bojarska: To, o czym teraz mówi Eliza, doskonale widać w rozdziale poświęconym kobietom (*Place Mężczyń*). Mamy tam tę wojenność, przemoc, kobiecość. Ale to, co próbujemy zamknąć jako przeszłość, tymczasem już uciekło, gdyż teraźniejszość ją dogoniła. Strajk Kobiet, który zaczął się, kiedy Tomek skończył pisać tę książkę, ale jednocześnie kiedy książka jeszcze nie wyszła – mamy tu więc takie zapętlenie czasu – siedł przecież z hasłem „To jest wojna!”.

Eliza Kącka: To było, ale jednocześnie tego nie mamy. Więc jest to takie niedokonanie, które już było i z którym trzeba sobie jakoś poradzić...

Krzysztof Pijarski: Nie czytałem jeszcze książki, więc nie mogę się odnieść bezpośrednio do niej, ale ta dyskusja jest świetna. Bardzo lubię sposób, w jaki Tomek pisze. W tej rozmowie było sporo o tym, w jaki sposób mamy doświadczenie albo go nie mamy, jak zdajemy z niego sprawę albo nie zdajemy z niego sprawy. Jak cały czas się z nim mijamy – bo w pewnym sensie nie możemy się nie mijać... Dotknęło mnie coś, co powiedziałeś: że twój dziadek jest być może częścią ostatniego pokolenia, które było w stanie opowiedzieć historię. Pobrzmiało mi to zaraz czymś, co napisał Walter Benjamin, że Leskow był ostatnim pokoleniem, które było w stanie opowiedzieć historię. Leskow przynależał do XIX wieku, Benjamin urodził się pod koniec XIX wieku i w zasadzie ukształtował go XIX wiek, ale uzyskał dojrzałość w XX wieku. Ty urodziłeś się pod koniec XX, ukształtował cię ten XX wiek, ale uzyskałeś dojrzałość w XXI wieku. I to jest pytanie: co to znaczy opowiadać historię i czym jest historia? Nie wiem, czy dobrze zrozumiałem: ta książka jest ćwiczeniem z tego, co to znaczy dziś opowiedzieć historię? I z czego się ta historia klei, co jest jej materia?

Tomasz Szerszeń: Pewnie tak, choć już tutaj zastrzegalem, i myślę, że to wybrzmiało, że nie staram się opowiedzieć, „jak jest” – tu nie ma nic definitywnego, a taka narracja, która jest pryncypialna, po prostu mnie denerwuje. I uważam, że zadaniem zarówno literatury, jak i humanistyki jest raczej podważanie pewnych poglądów, które są definitywne, niż ich utwierdzenie. To też ciekawe, co powiedziałaś o Leskowie – to jest cały czas pewna relacyjność. I tak: to jest książka o opowiadaniu historii, ale – robiąc autocytat z książki – powiem, że bardziej interesuje mnie „kolor historii” niż sama historia.

Katarzyna Bojarska: Dlatego też dowiadujemy się, że twój dziadek opowiada historię, nie pamiętam już czego dokładnie, gołąc się brzytwą w łazience – i to jest znacznie bardziej ekscytujące niż to, o czym właściwie mówi.

Krzysztof Pijarski: Tak, ale nie bez przyczyny przywołałem Benjaminą – bo przecież on też skupiał się na detalu, na fragmencie...

Tomasz Szerszeń: Oczywiście, odniesienie do Benjaminą jest tu mocno obecne. Chodzi w ogóle o patrzenie na historię przez takie rzeczy, które pozornie są nieistotne. Istnieje cała wielka tradycja takiego patrzenia – to Warburg, Benjamin i inni... Jest mi to na pewno bliskie – uciekanie od wielkiej narracji po to, żeby ona [historia] objawiła się w detalu albo w jakiejś konstelacji obrazów czy faktów.

Krzysztof Pijarski: Interesują mnie raczej różnice między paradygmatem Benjaminowskim a tym, jak ty piszesz. Gdzie są między wami różnice w tym pozornie podobnym myśleniu? Wydaje mi się, że materia, w której pracujesz, jest trochę inna. Benjamin oczywiście mówił o obrazach i używał ich, ale one jednak są u niego inne. Natomiast ty dosłownie piszesz z obrazami, wobec obrazów i poprzez obrazy, i te obrazy – dwuwymiarowe, mające swój kolor i zmysłowość – są integralną częścią twojej opowieści. Wydaje mi się, że jeśli coś odróżnia tamten moment od tego, to to, że my nie jesteśmy w stanie myśleć dziś o opowieści bez obrazów. Chciałbym spytać, dlaczego te obrazy są dla ciebie ważne i co w nich takiego jest, że są niezbędne? Czym one dla ciebie są w tej opowieści?

Tomasz Szerszeń: Mówiliśmy na początku, że to jest książka o patrzeniu, o różnych formach widzenia i niewidzenia. Przede wszystkim obrazy (w tym fotografia) i patrzenie są dla mnie formą doświadczania historii. Myślę, że obrazy są takimi oknami, przez które czasem coś widać, ale jeszcze częściej one dodatkowo problematyzują naszą relację z historią, czy też w tym wypadku: z katastrofą albo wojną. Myślę też – i to może będzie właściwa odpowiedź na twoje pytanie – że różnica między tymi paradygmatami leży również w afektywności, której tam nie ma, a we *Wszystkich wojnach świata* jest kluczowa.

Robert Zydel: Poprosiłbym was teraz o krótkie podsumowanie.

Katarzyna Bojarska: Powiem parę słów o okładce, bo mówiliśmy już dziś o różnych opozycjach, a ona gra na jeszcze innej opozycji, mianowicie między negatywem

i pozytywem, między dorosłym a dzieckiem. Okładka jest negatywowym odbiciem rysunku wykonanego przez Tomka w wieku lat 7 lub 8. Ten rysunek był ilustracją do *Trylogii*, którą najpierw mu czytano, a potem sam czytał, jako taką modelową opowieść o wojnie czy o przemocy – bardzo męską i bardzo konwencjonalną. Obrazek za to jest zupełnie niekonwencjonalny. To buduje kolejną warstwę relacyjności, takiego wyjścia od wyobrażenia...

Nie powiedzieliśmy jeszcze o jednej rzeczy, czyli o roli wyobraźni w doświadczeniu historii, o tym, z czego ta nasza wyobraźnia jest zrobiona i jak ona się przykleja do tego, co wiemy, i do tego, czego nie wiemy; do tego, co czujemy, i do tego, jak żyjemy. Ten obrazek w pozytywowej wersji można zobaczyć jako ilustrację w książce. Można tam też zobaczyć zdjęcia z bitwy pod Grunwaldem – wyjątkowa sytuacja, proszę państwa, zachęcam! [*śmiech*]

Jest jeszcze jeden bardzo mocny fragment, który sobie wynotowałam. Pada tam pytanie, które mnie teraz też intensywnie nurtuje: co to znaczy protestować? Jaka jest różnica między protestowaniem wobec czegoś, co się dzieje, a przyjmowaniem tego po prostu do wiadomości? Wydaje mi się, że to pytanie stawiają sobie też artyści i artystki, akademicy i akademiczki, a pewnie też muzealnicy i muzealniczki, kuratorzy i kuratorki. Jeśli chcemy się zajmować tak zwanymi ważnymi rzeczami – to czy chcemy się nimi zajmować, bo uświadomiliśmy sobie, że coś się dzieje, czy chcemy naprawdę zaprotestować? I co to znaczy: „naprawdę zaprotestować”? Tak jak powiedziałam, że ta książka jest o wojnie i miłości, to myślę, że jest też swego rodzaju protestem – przeciwko konwencji, ale też przeciwko wszystkim wojnom świata.

Eliza Kącka: Tu jest jeszcze bardzo wiele wątków, poruszyłam zaledwie parę z nich. Parę mnie zastanowiło, bo na dobrą sprawę idziemy tutaj od obrazów do obrazów, a kiedy mówimy o Hiroszimie, mamy te cienie – cienie ludzi. Chodzi o efekt po wybuchu, związany z promieniowaniem, kiedy raptem pojawiają się cienie ludzi na ścianach; one potem blakną. I to też jest problemat tej książki – dokonuje się tu fenomenologia cieni. Kiedy nieintryzyjnie i nieinwazyjnie opowiadamy historię, to w pewnym momencie stajemy się właśnie takimi fenomenologami cieni – fenomenologami tego, co będzie nam znikać, czyli relacji. Jest tu dużo o tym opisie relacji, w związku z Sebaldem i właśnie w związku z kobietami i z rodziną. Natomiast w kontekście tych cieni mocno zarysowało mi się pytanie o status obecności – to jest bardzo przejmujący obraz, symboliczny dla tej książki i w ogóle dla twojej, Tomku, wrażliwości.

Wreszcie myślenie o filozofii i pytanie o status filozofowania, kiedy sobie uświadomiamy, że na dobrą sprawę to nie jest ani teoria poznania, ani akademicka zabawa w tej książce – to jest jasne – tylko taka „myśl zaskoczona”, gotowość do odkrywania nowych tropów. Mówię to trochę za Nancy’em, który jest obecny w tej książce. Powiedziałeś, Tomku, o niektórych patronach, i Barthes wywołany przez Kasię też się pojawia w związku z fotografią – ale

Jean-Luc Nancy też jest tu dość mocnym agensem i to właśnie on podrzucił mi ten trop myślenia o filozofii.

Ważna jest też relacyjność, o której już była mowa – na poziomie patrzenia relacyjnego i zawiązywania sensów. Właśnie przy patrzeniu ta relacyjność jest bardzo ważna – powiedzieliśmy o tym już pośrednio, ale może wymagałoby to jeszcze dopowiedzenia. I wreszcie ta narracja, która też mi się skojarzyła – zresztą w kontekście Benjamina zadawałam sobie pytania podobne do tych, które pan [Krzysztof Pijarski] tutaj wywołał. Oczywiście te prywatne passusy są jakby niebenjaminowskie, a jednocześnie są tu zgęszczenia i rozgęszczenia tych twoich przechadzek, twoich prywatnych pasaży, które są czymś zupełnie innym. A równocześnie myśli się o takich strukturach, w których palimpsestowo nawarstwiają się pewne sensory, i one są już zupełnie inną konstrukcją niż ta, którą może udźwignąć myśl benjaminowska – bo są już spod patronatu zupełnie innej wrażliwości. A jednak jest w tym swoista pasażowość.

Robert Zydel: Mnie też się wydaje, że ta książka otwiera wiele frontów. Obawiałem się, że ta dyskusja poszybuje nam w wielu różnych kierunkach, ale jakoś udało się to spiąć. Podzielię się jeszcze refleksją: Eliza słusznie mówiła, że naiwnością jest oczekiwać, żeby w tej książce była mowa o wszystkich wojnach świata, i moim zdaniem to jest tekst bardziej nawet o widzeniu niż patrzeniu. Gdy ją czytałem, przypomniałem sobie wystawę *Postwar: Art Between the Pacific and the Atlantic, 1945–1965*, która parę lat temu była pokazywana w Haus der Kunst w Monachium. Pamiętam, że zrobiła ona na mnie olbrzymie wrażenie i jeszcze raz w swoim życiu utwierdziłem się w przekonaniu, jak bardzo powojennym jestem dzieckiem, chociaż urodziłem się w drugiej połowie lat 70. Zdałem sobie sprawę, jak niesamowicie piętno odcisnął na mnie obraz wojny. Wytknąłeś mi już, Tomku, że jednak dzieli nas parę lat, i być może tych parę lat sprawia, że ty jesteś daleko od takiej wojny i oglądania czy czytania *Potopu*, i od różnych stereotypowych zachowań, których wymagałoby się od „romantycznego” Polaka – udaje Ci się od tego uciec. W tych „wojennych” czasach to jest krzepiące. Ostatnie słowo należy do Tomka, bo to jego wieczór.

Tomasz Szerszeń: Rzeczywiście, pewnie jest tak, jak mówicie – że proces wywabiania wojny jest działaniem, które ma ją unicestwić. A odnosząc się jeszcze do tego, co powiedziała Eliza: bardzo celne jest to, co powiedziałaś o fenomenologii cieni. Rzeczywiście, pojawiają się tam różne widma i faktycznie jest tak, że cień jest obecnością, która, na bardzo wielu poziomach, najbardziej odpowiada tej książce – od cienia człowieka na ścianie w Hiroszimie po cień zmarłego dziadka, przez Maxa Ferbera, bohatera jednej z książek W.G. Sebald, który jest człowiekiem kurzu i który nosi „płaszcz z kurzu”... Jest tu w ogóle dużo postaci, które są zawieszane między życiem i śmiercią – nawet Meursault w *Obcym* jest figurą, która nie rzuca cienia. Ten wątek mocno się tutaj pojawia i mógłbym go

długo kontynuować, ale żeby już domykać, powiem jeszcze tylko jedną rzecz o relacyjności.

Na samym końcu książki, na ostatniej stronie, jest fragment, w którym cytuję Marguerite Duras, która, jak już napomknąłem, jest patronką *Wszystkich wojen świata*. Ona pisze tak: „Pisanie nie oznacza opowiadania historii. To przeciwieństwo opowiadania historii. To opowiadanie wszystkiego naraz. To opowiadanie historii i nieobecności tej historii. To opowiadanie historii, która przeszła przez swoją własną nieobecność”³. Te słowa Duras są dla mnie bardzo otwierające. Dopisuję więc swoją parafrazę: „Pisanie to widzenie wszystkiego jednocześnie: paradoksalne, niemożliwe miejsce, które trzeba spróbować odszukać”⁴. To mogłoby być motto tej strategii literackiej i relacyjności, która zarysowuje się już na samym początku.

Chciałbym wam bardzo podziękować za uwagi i za obecność.

* Lekko zredagowany zapis rozmowy, która odbyła się 18 listopada 2021 roku w Muzeum Etnograficznym w Warszawie.

Przypisy

- 1 Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, KR, Warszawa 1996, s. 124.
- 2 Tomasz Szerszeń, *Wszystkie wojny świata, słowo/obraz terytoria* – Instytut Sztuki PAN, Gdańsk–Warszawa 2021, s. 137.
- 3 Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, P.O.L., Paris 1987, s. 35.
- 4 Tomasz Szerszeń, *Wszystkie wojny świata...*, dz. cyt., s. 367.

