

„Nigdy więc w życiu nie należy tracić nadziei”

Rozmowa Andrzeja Barta i Marty Cuber

MARTA CUBER: Czy wobec tego, że żydowska Łódź jest dla Pana bardzo istotna, filmy takie jak *Eva R.* [1998] i *Pałac* [1998] rozpoczynają w Pańskim myśleniu pewien projekt, zwieńczony *Fabryką muchołapek* [2008]?

ANDRZEJ BART: Nie, nakręciłem chyba jedenaście filmów dokumentalnych, które traktowałem jako powód do wyjścia z domu. Były także okazją do rozmów z ludźmi, z którymi chciałem się spotkać. Tematy tych rozmów były bardzo różne. Z Ewą Rubinstein nie rozmawiałem zresztą o żydowskiej Łodzi.

M.C.: W jednym z wywiadów powiedział Pan: „*Fabryka muchołapek* nie daje mi spokoju”. A w jeszcze innym: „To książka wykarbowana na moich plecach przez 25 lat”. Co stanowi o wyjątkowości *Fabryki...* i dlaczego jest Pan z nią tak silnie związany?

A.B.: Już jako dziecko, siedząc pod stołem rodziców, usłyszałem opowieść dorosłych o Chaimie Rumkowskim. Rozmawiano o jego czarnej legendzie, którą przywołał Adolf Rudnicki swoim *Kupcem łódzkim*. Według niej, miał Rumkowski przyjechać do Auschwitz salonką. Tam łódzcy Żydzi pracujący w Sonderkommando wykupują go z rąk Niemców, z atencją oprowadzają po obozie, a potem z nie mniejszą atencją wrzucają żywcem do krematoryjnego pieca. Taka historia może dziecko nieźle skaleczyć. Już jako pisarz zacząłem od tematu karkołomnego, czyli od powieści o Polsce i Polakach, a nie ośmieliłem się dotknąć Rumkowskiego. Pewnie dobrze się stało, bo z moim ówczesnym rozumieniem sprawy nie napisałbym książki zbyt mądrej. Na pewno Rumkowski byłby w niej potworem zjadającym się niemowlakami, a narrator, czyli ja, byłby jednym z więźniów wrzucających Babę Jagę do pieca.

M.C.: Do spisania dziejów getta łódzkiego i jego prezesa użył Pan języka fikcji i osiągnął świetny efekt energetyzującej fabuły. Czy ożywianie martwych konwencji świadectwa poprzez jej łączenie na przykład z popkulturą nie jest lepszym pomysłem niż budowanie fikcji przypominającej dokument?

A.B.: Na to pytanie trudno mi odpowiedzieć, bo nie wartościuję w ten sposób pomysłów. Swoje powieści piszę tak, jak umiem, a przede wszystkim, jak chcę pisać. Od ocen pomysłów i pisarskich chwytów są krytycy, którzy często się na tym znają.

M.C.: Jak ocenia Pan wobec tego bestsellerową powieść Steve'a Sem-Sandberga *Biedni ludzie z miasta Łodzi* [2009, wyd. pol. 2011], nagrodzoną prestiżowymi szwedzkimi nagrodami w dziedzinie literatury? Nie brakuje Panu w tej książce lotności, ironii i błysku?

A.B.: Nie czytałem jej, tak samo jak nie czytałem grafomańskich sztuk teatralnych, które o Rumkowskim powstały w Stanach. Na temat getta w Łodzi mógłbym jeszcze przeczytać tylko jakikolwiek zapisek odnaleziony choćby w obozowej latrynie.

M.C.: Wiele z Pana książek – w moim odczuciu – dotyczy restaurowania/odnawiania, ale i podrabiania, a w tym i zmieniania historii oraz tworzących ją faktów. Czy za takimi ambicjami stoją zazwyczaj jakieś jej, różne od rzeczywistości, wyobrażenia? Mógłby się Pan nazwać raczej renowatorem czy historiozofem?

A.B.: To piękne zdania, ale dla mnie zbyt piękne. Historia w moim widzeniu świata to wszystko, co było przed chwilą, a więc każdy autor opisujący erotyczny eksces sprzed tygodnia opisuje przeszłość. Jeśli w nim uczestniczył, to opisuje historię znaną mu osobście. Jest powstańcem, który opisuje swoje powstanie. Jeśli jednak zna ów eksces z cudzej opowieści lub stworzył go we własnej wyobraźni, pisze po prostu o zamażpójściu Jadwigi z Andegawenów. W *Rien ne va plus* [1991], powieści, którą zacząłem pisać, będąc w wieku, w jakim debiutowała Dorota Masłowska, i pisałem dobre dziesięć lat, chciałem opisać moje młodzieńcze zadziwienie Polską. Na wszelki wypadek schowałem się za starością d'Arzipaziego i jego cywilizacyjną innością. Swoją młodzieńczą naiwność, czcze przechwałki, bufonady z przewagą erotycznych mogłem ukryć za starczą demencją. Czy byłem przy tym renowatorem czy historiozofem, nie mam pojęcia, a może mało mnie to obchodzi.

M.C.: Mówi Pan o ukrywaniu się młodzieńca za starością, czyli o swoim typie narratora, niezamierzającego się odsłaniać; narratora zakamuflowanego, który z jakichś powodów obawia się porzucić fikcję. Dlaczego w zasadzie we wszystkich powieściach korzysta Pan z takiego zasłonięcia? I z jakich powodów wspomniana maska należy dość często do narratora o rysach dojrzałego (starszego), zmęczonego codziennością mężczyzny?

A.B.: W *Rien ne va plus* to przebranie jest oczywiste. Kto by chciał wiedzieć, co sądzi o Polsce nieznanemu nikomu młody człowiek? Włoski starzec wymusił posłuch. Proszę też pamiętać, że dopiero tam, gdzie tworzymy bohatera na pozór dalekiego od siebie, zaczyna się pisarstwo. Don Kichot nie jest Cervantesem, a Leopold Bloom fizycznie nie przypomina Jamesa Joyce'a. Pani Bovary? No cóż, trzeba by się uprzeć, aby dojrzeć w niej Flauberta. Kto by zapamiętał Masłowską, gdyby w pierwszej książce pisała o rozterkach

inteligentnej pannicy z gdańskiej Zaspy? Takich książek uka-
zuje się w roku dziesięć. To, że schowała się za mięśniaka, zabiło
wszystkich. Ta literaturka: o, jestem blondynem, o, pojechałem
w Bieszczady, o widziałam ptaka w locie... i wszystko to opiszę –
ma krótkie nogi, jeśli nie jest podparta olbrzymim talentem.

M.C.: Wróćmy jeszcze do pytania o podrabianie historii przez
literaturę. Nowatorski byłby zatem *Rewers*, a historiozoficzna –
powieść *Rien ne va plus*? A może podobne szeregowanie literatury
nie jest dla niej wystarczające?

A.B.: Proszę zauważyć, że *Rewers* to tylko rozbudowana opowieść
o biednej redaktorce z *Rien ne va plus*, która w zetknięciu ze złem
popęlnia samobójstwo. Z setek postaci, którymi zaludniłem tamtą
powieść, szczególnie ona zapadła mi w pamięć. Po latach dałem
jej więc nowe życie. Aby to jednak było możliwe, musiałem dopi-
sać kilka stron. Tu już pewnie byłem renowatorem.

M.C.: W takim samym stopniu, jak układanie od nowa historii, inte-
resuje Pana jej opowiadanie (z *Rien ne va plus*: „Coraz bardziej
podoobała mi się ta kobieta, a szczególnie jej umiejętność zwalniania
toku opowieści w miarę wewnętrznego skręcania się trzewi
poczciwca Baudiego”¹). Czy w którejś z powieści szczególnie
istotne jest dla Pana to, jak układa się (robi) literaturę?

A.B.: W powieści istotne jest dla mnie tylko jedno: powód do jej napi-
sania. Dobrze byłoby, aby był ważniejszy od choroby polegającej
na nadmiernej miłości do zapisywania słów. Powodem do napisa-
nia *Don Juana raz jeszcze*² była moja chęć porozmawiania z inkwi-
zytorem, a nawet pokazanie mu rozgrzanego żelaza. Jeżeli więc
tę scenę otoczyłem opowieścią, to musiała to być opowieść inte-
resująca. W przeciwnym razie nawet wytrwały czytelnik mógłby
do niej nie dotrzeć.

M.C.: Czy to, co krytyka identyfikuje w Pana literaturze z nieszkod-
liwym sarkazmem, inteligentną ironią i talentem do tworzenia
pastiszu, ma swój rewers w traktowaniu sztuki jak cmentarza?
Petryfikowanie form zużytych i grzebanie w przeszłości może
rodzić w pisarzu poczucie sytości i zadowolenia? (*Rien ne va plus*:
„[...] zapala się ostre światło, widzę, że oto jestem na cmentarzu
sztuki. [...] tkwimy tu ku swojemu zadowoleniu”³).

A.B.: Nie mogę zabierać głosu na ten temat, bo nie wiem, jaką
krytykę ma Pani na myśli. Jedyną recenzją, jaką przeczytałem
w całości, była pierwsza recenzja z *Rien ne va plus*. W „Tygodniku
Powszechnym” napisał ją Jan Błoński. Po jej lekturze wiedzia-
łem, że po latach upokorzeń jednak zwyciężyłem. Od tego czasu
nie czytam krytyk, co nie bierze się z ich lekceważenia, a raczej
z obawy, abym nie przyłapał któregoś z braci Polaków na ospa-
łości umysłowej. Nie chcę się zrażać do świata. Czy sztukę trak-
tuję jako cmentarz, a grzebanie się w przeszłości rodzi w pisarzu

1 A. BART: *Rien ne va plus*.
Kraków 2005, s. 14. Przypisy
pochodzą od Redakcji.

2 Powieść została wydana
w 2006 roku.

3 A. BART: *Rien ne va plus...*,
s. 388.

poczucie sytości? Obawiam się, że w mojej odpowiedzi mogłoby się znaleźć zbyt wiele szkodliwego sarkazmu, a więc zostawmy to pytanie drżące w powietrzu niczym kwiat na wietrze.

M.C.: Czego jako czytelnik oczekuje Pan od polskiej literatury?

A.B.: Na pewno nie odpowiedzi na pytanie, kto z młodych polskich autorów w niedalekiej przyszłości dostanie Nagrodę Nobla. Niedawno znakomita, nie albańska, lecz polska gazeta codzienna chyba przez miesiąc zajmowała się na poważnie tym właśnie problemem. W kraju, w którym czytelnicy marzą, aby przynajmniej raz w roku mogli przeczytać młodą polską powieść na tylko średnim światowym poziomie, słyszę popiskiwanie zakompleksionej myszy. Nie dodało mi to otuchy, pomyślałem nawet o końcu świata, z drugiej jednak strony – jaka to piękna scena do *Rien ne va plus*.

M.C.: Do którego ze swoich nieopublikowanych tekstów lub niezrealizowanych scenariuszy ma Pan szczególny stosunek i dlaczego?

A.B.: Do *Bezdechu*. To scenariusz napisany w 1999 roku. Sposobem opowiadania i obcowaniem z duchem bohatera, który przed śmiercią wraca do Polski, miał wtedy namieszać w strupieszającym polskim kinie. Odmówiono mi jednak jakichkolwiek pieniędzy na ten film, choć był tani, a wspaniali aktorzy godzili się grać za minimalne stawki. Jakież pięć lat temu chodził z nim po producentach Borys Lankosz, którego także zlekceważono. Opowiadam o tym, aby dać nadzieję młodym twórcom. Pisałem *Rien ne va plus* dziesięć lat i sześć lat czekałem na wydanie i gdyby nie wolna Polska, mógłbym się nie doczekać. A jednak rozmawialiśmy dzisiaj dużo o tej powieści, a Borys Lankosz stał się znanym reżyserem. Nigdy więc w życiu nie należy tracić nadziei.