



MARTA SZCZOTKA: Jak powstają Twoje wiersze? Jesteś poetką, której pomysły same przychodzą do głowy w różnych miejscach i momentach, czy spędzasz „pracowite popołudnia” – siedzisz w miejscu pracy i w pewnym sensie zmuszasz się do tworzenia?

NATALIA MALEK: Trudno mi mówić o stałości czy prawidłowości, ciekawi mnie niestałość i nieprawidłowość. To, kiedy czasowe wgrzyza się w stałe, a stałe przenika czasowe. *Pracowite popołudnia* oznaczały nie tyle świadomy trud „bycia poetką”, podobny do trudu bycia recepcjonistką, przedszkolanką czy tłumaczką, ile pewien rodzaj zaabsorbowania.

Zaabsorbowanie to jest bliższe skupieniu niż rozproszeniu, towarzyszącemu pracy zarobkowej, społecznie premiowanej. Posługując się figurą pracowitych popołudni, miałam na myśli zajęcie, które prowadzi do stanu skupienia, a jednocześnie nie jest nastawione na „efekt” pracy. Innymi słowy, to nie ze skupienia bierze się pisanie, tylko z pisania bierze się skupienie. Pisanie wydawało mi się techniką kontemplacji, prowadzącej oczywiście do zobaczenia przedmiotu w niezauważalnym wcześniej (co nie oznacza – nowym) kontekście, odarcia go z warstewki stereotypu czy automatyzmu; jednak nie nastawionej na efekt końcowy, nie w sensie determinacji.

Taki sposób pisania i myślenia o pisaniu, którego się trzymałam przez parę lat, miał kilka konsekwencji. Po pierwsze, jako że pisanie poetyckie było techniką, stało się dla mnie czymś bardziej materialnym, przypominało każdą inną technikę wykonywania czy to oddechu, czy obrazu, czy na przykład stołu. Po drugie, niemożliwe stało się pisanie dla rozrywki fabularnej, chodzi o ten typ twórczości, który wymaga przystępności, opowiadania historii w jakimś celu, odkrywanych i uspojnianych przez czytelników. Po trzecie, pisanie zaczęło wymagać dyscypliny formalnej, utrzymywania pewnych rygorów. Ćwiczeń, a z czasem – eksperymentów. Po czwarte, wiązało się z pewnego rodzaju zapamiętaniem – „zajęcie się” oznaczało rozbudzenie namiętności, iskry; ale i ustąpienie miejsca w sobie na rzecz czegoś zewnętrznego. Była to namiętność, lecz nie pożądanie.

Miałam wrażenie, że tak powstają wiersze – z połączenia tych dwóch rodzajów zajęć, dwóch rodzajów namiętności. *Pracowite popołudnia* miały rys autoteliczny, większości debiutów się to przydarza. Chciałam poprzez nie koniecznie powiedzieć, czym pisanie jest; potwierdzić, że mam swoje zdanie, i uzasadnić zabieranie głosu w ogóle. Cała książka dzisiaj wydaje mi się jednak mocno juwenilna, potrzebna bardziej mnie do ustanowienia tożsamości niż czytelnikom, czytelniczkom. Zawiera intuicje, które rozwinęłam później, ale było za wcześnie, żeby je uchwycić w udanym wierszu.

ANNA KAŁUŻA: Czy to uczucie zaabsorbowania, o jakim mówisz, wiąże się także z Twoim nastawieniem do wierszy jako artystycznych obiektów? Jeśli uznałybyśmy, że wiersze działają (na takiej samej zasadzie, na jakiej działają na nas i z nami obrazy), to czy zdarza Ci się myśleć, że mają jakieś osobowości czy nawet podmiotowości? A może nawet jakoś żyją? Ostatnio z takim myśleniem najmocniej mierzy się Kacper Bartczak, ciekawa jestem, co Ty jako „obiektywistka” o tym sądzisz.

N.M.: Lubię eksperymenty Kacpra Bartczaka, ale sama jestem jak najdalej od przypisywania wierszom organiczności, nawet jeżeli byłaby to organiczność sztucznie wyhodowana czy podtrzymywana, technoorganiczność. Kacper wykorzystał jednak motto, które i mnie przyświeca, powiązał pisanie z rzeźbą – „Rzeźba [...] jest rzeczą znajdującą się w przestrzeni, lecz jednocześnie odbywającą się w czasie”¹. I tu – zbieżność. Kiedy myślałam o *Kordzie* i kiedy myślę o swojej przysłej książce, *R.ż.*, to najbardziej interesuje mnie wiersz jako obiekt, skończona i wykrojona z materiału, z bloku materiału – całość. Wiersze publikowane w książkach charakteryzuje podwójność materii, w sumie można to porównać do efektu przestrzenności. Istnieją zarówno w warstwie literackiej, niematerialnej, jak i w warstwie materialnej: zakomponowanego, wydrukowanego zapisu, który ktoś przewraca, przekłada. Na obu tych płaszczyznach działają. Dochodzi płaszczyzna całej książki – co do jej przestrzennego charakteru chyba nie ma wątpliwości – a w *Kordzie* i, w mniejszym stopniu, w *Szabrze* doszła cała sieć powiązań formalnych pomiędzy tekstem i fotografiami czy obrazami.

Bardzo trafnie o tym konstruktywistycznym rysie – w poezji Dominika Bielickiego – napisał Dawid Kujawa. To jest oczywiście dawno okrzepłe myślenie (Dawid wyłuskał idealny cytat z Majakowskiego), ale nadal wydaje się rezonować. A przynajmniej rezonować z tym, co mówiłam o technice.

1 Motto z Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego w: Kacper BARTCZAK: *Dom i oddech w czasoprzestrzeni*. W: IDEM: *Pokarm suweren*. Stronie Śląskie: Biuro Literackie, 2017, s. 50.

Jeśli chodzi o uwarunkowania etyczne czy światopoglądowe mojego wyboru, żeby jakoś zmierzyć się z obiektywizmem w *Kordzie*, to pewnie temat na oddzielną, długą rozmowę. Trzeba by się zastanowić nad zestawem cech „dystynktywnych”, co już w nazwie ma dystynkcje i ograniczenia. Mam wrażenie, że nazwa ta działa bardziej jak parasol na poszczególne eksperymenty: Reznikoffa, Oppena czy Oppenów, Zukofsky’ego, Rakosiego, okazjonalnie Williama, które są tak czyste, tak oryginalne, że nie da się ich podsumować bez szkody dla procesu obserwacji, z jakiego się biorą – zapamiętałej i jednocześnie oddanej przedmiotowi. Skupionej na detalu, jednak stale wychylonej w ogólniejsze doświadczenie. A może to ja po prostu nie umiem stworzyć żadnej syntezy; to był dla mnie zawsze duży problem, żeby z szeregu wniosków małych, pośrednich ukuć w końcu wniosek ogólny.

Wybór, żeby się zmierzyć z tradycją obiektywizmu, wiązał się chyba z jednym z rygorów, o jakich mówiłam przed chwilą: by w drodze zapamiętałego dochodzenia – czyli także pozbawionego emocjonalnych naddatków – odrzeć przedmiot czy źródło refleksji z warstwy stereotypu, automatyzmu. By ten przedmiot zobaczyć i w ten sposób się do niego zbliżyć, lecz nie – by go osiąść i zdominować.

A.K.: Ustawiasz swoje wiersze i komentarze o nich raczej w perspektywie artystyczno-estetycznej niż osobisto-wyznaniowej. W Polsce tradycja jest nieco inna. Z czego wynika takie Twoje myślenie? Jesteś krytyczna wobec opcji autobiograficzno-intymnej?

N.M.: Tak, po dziesięciu latach rozwijania się w przeciwną stronę, ciężko mi dzisiaj docenić konfesję, zwłaszcza tę najbardziej surową, epatującą najsilniejszymi emocjami. Mówiąc konfesja, mam na myśli osobiste wyznania – podszyte dygotem – a nie intymność czy autobiograficzność jako składowe wiersza, bo te wydają mi się całkiem neutralnym tworzywem, z którego sama chętnie korzystam.

Przez dygot ten rozumiem rodzaj skupienia na sobie, który uniemożliwia bliższy kontakt z przedmiotem poetyckiego zainteresowania, za to później wymusza emocje na czytelnikach. Nie respektuje zasady dobrowolności i nie pozostawia drogi „wyjścia” z poetycko rozgrywanej sytuacji. Zasada dobrowolnego kontaktu czytelniczki czy czytelnika z moim wierszem obejmuje także pozostawienie im drogi ewakuacji, odrzucenia – na dowolnym etapie. Nie mogę zarzucić ich swoimi emocjami, bo po pierwsze, to nieetyczne. Ten rodzaj dominacji emocjonalnej, wampiryzmu. A po drugie, to nieinteresujące. Nieprzetworzone wyznania należą do innego porządku niż językowy, są jak zapisy doznań

religijnych czy wszelkiego rodzaju epifanii (choć teraz dużo się pisze epifanijnych wierszy).

Jeśli chodzi o myślenie artystyczne, to wiersze-objekty są skończone tylko pod względem technicznym, tak jak wykończony jest stół czy plecak oddany do użytku; potem zaczyna się ich życie „funkcjonalne” – pośród ludzi. I o tym etapie pamiętam, kiedy już coś dają do publikacji. O zadaniu pytania: czy to, co oddają do druku, jest tym, co sama chciałabym przeczytać? Czy wychyla się to w moją stronę, traktuje mnie na równi z sobą?

Z podmiotowym traktowaniem polska kultura w ogóle ma problem, czego ostatnio tak boleśnie doświadczam, doświadczamy. W otoczeniu sztywnych hierarchii, pogardy dla kobiet, dzieci czy zwierząt i codziennej niepewności, o jakiej doskonale mówi między innymi kulturowa psychoanaliza – niepewności fundamentalnej, czy mamy prawo spokojnie w Polsce żyć – pewnie łatwiej wykształcić się w składaniu poetyckiej skargi.

A.K.: A co było dla Ciebie największą rewolucją artystyczną w ostatnim czasie w poezji, powiedzmy od lat dziewięćdziesiątych? Śledzisz to, co się dzieje w poezji niepolskiej, czy nie bardzo Cię to interesuje?

N.M.: Interesuje mnie, jasne, ale brakuje mi systematyczności, co sprawia, że moje „studia” nad poezją zagraniczną są dość efemeryczne. Wracamy też do syntez i generalizacji – ja nie potrafię stworzyć takiego wniosku, o jaki pytasz, nie chcę. Jeszcze inną kwestią jest ta, że czytam sporo klasyki, rozumianej jako języki okrzepłe, gotowe; czyli głównie powojennego modernizmu. Najnowszym moim odkryciem jest Inger Christensen – ale w polskim tłumaczeniu Bogusławy Sochańskiej, posiłkowanym zbiorami duńskiej poetki po angielsku. Regularnie „odkrywam” gwiazdy *spoken word*, to też dzieje się *online*. Zdarzają się rekomendacje z „The NYRB”, ale o poezji pisze się tam bardzo konserwatywnie, więc najczęściej stanowią dla mnie impuls negatywny do własnego pisania, co jest efektem niezamierzonym przez redakcję.

Bardzo lubię przekłady, lubię czytać literaturę w przekładach, bo ona zapewnia to zderzenie swojskiego z obcym jakby mimochodem, niezależnie od wysiłków tłumaczek i tłumaczy, żeby ostatecznie brzmiała jak dobrze osadzony w polszczyźnie pał. Mam wrażenie, że niezależnie od biegłości przekładających zdarzą się jakieś interesujące przesunięcia, kiksy – które wykorzystuję na własny użytek. Oczywiście to znowu efekt niezamierzony przez żadną redakcję. Jeśli chodzi o literaturę zagraniczną w przekładach, to „Literatura na Świecie” jest pierwszym adresem.

Lubię też czytać o literaturze – z tych samych powodów. Prędkiej czy później w takiej pracy zdarzy się językowa albo myślowa pomyłka, jakieś pęknięcie między deklarowanym a wyrażonym. Albo – o muzyce. Prawie nie słucham muzyki, mam ją za najbar-

dziej egzaltowaną, wręcz obsceniczną, ze sztuk; sztukę agresywnie otaczającą (pasowałby tu termin „immersja”), od razu dobiegającą się mi do emocji – lecz bardzo lubię czytać o muzyce. Nie ma drugiego tak niezawodnego „źródła dziwności”, jak teksty o muzyce. Czasem same tytuły czasopism o muzyce prowokują do wyobrażenia sobie nietypowego przedmiotu, hybrydy, jakichś urywków zawiniętych w taśmy, sterczących we wszystkie strony.

M.S.: Wróćmy do *Kordu*. Jak wyglądała praca nad nim? To dzieło trzech osób: Twoje, fotografki Anny Grzelewskiej i autorki koncepcji graficznej Magi Sokalskiej. Wpływałyście na swoją pracę czy każda zajęła się własnym obszarem działań i potem tylko zebrałyście to razem? A skoro o *Kordzie* mowa, to co będzie dalej? W *Pracowitych popołudniach* miks poezji i grafiki był delikatny, *Szaber* z ilustracjami Joanny Grochockiej to już tom, który nie tylko się czyta, lecz także ogląda, *Kord* to książka, którą można określić jako artystyczną – łączy poezję, fotografię, do tego jest niezwykle atrakcyjna wizualnie.

N.M.: *Kord* to – z wielu powodów, lecz także z uwagi na poziom graficzny – inna historia. Pomiędzy tą książką a debiutem ukazując się *Szaber*. Piszę „pomiędzy”, choć to dla mnie bardzo ważna książka – już nie w sensie osobistym, tylko artystycznym. To, co w debiucie było ledwie zarysowaną intuicją, w *Szabrze* mogłam podejrzeć i pełniej – sobie oraz innym – uświadomić, a w *Kordzie* – poeksperymentować z tym. Mówię zarówno o warstwie literackiej, niematerialnej, jak i o warstwie materialnej, także o rysującej się we mnie ciekawości warstwy przestrzennej!

Jednak we wszystkich tych przypadkach – a także w przypadku czwartej książki, nad którą zaczęłam pracować – to ja byłam inicjatorką wspólnego procesu. Z jednej strony było to związane z tym, że – nie mając żadnych umiejętności, które mogłyby prowadzić do stworzenia czegoś materialnego – silnie dążyłam do kontaktu z osobami, które takie umiejętności mają. Poprzez dążenie rozumiem również maniackalne czytanie o nich. Z drugiej strony jeżeli udaje się z kimś osiągnąć taki poziom zaufania, że ta osoba „wchodzi” we wspólne robienie książki, oddaje wspólnej publikacji swoje zdjęcia czy kolaże – to od pewnego momentu nie ma znaczenia, która strona inicjowała kontakt. Choć nie zawsze udaje się dotrzeć do momentu, w którym takie zaufanie jest możliwe; zdarzyło mi się kilka porażek.

A.K.: Warstwa przestrzenna – możesz to wyjaśnić? To w ogóle dość ciekawa sprawa – myślę o tym, w jakiej „warstwie przestrzennej” rozwijają się Twoje wiersze – zredukowany krajobraz, ale dużo w nim migawek kulturowo-geograficznych.

N.M.: O! Pytasz mnie o przestrzenność tego, co niematerialne – a ja wcześniej mówiłam o przestrzenności wiersza zapisanego,

całkiem dosłownej. Ale oczywiście, gdyby użyć wytartej opozycji wiersza rozwijającego się w czasie i wiersza rozwijającego się w przestrzeni, to moje części łądowałyby w drugiej grupie. Wiersze z *Kordu*, a wcześniej z *Szabru* powstawały na styku podróży i powrotu – wiązały, a raczej zderzały z sobą jakieś „tam” z zastanym, a przecież tylko pozornie stałym „tu”. W życiu działałam na co najmniej dwa, jeśli nie trzy domy, nie mieszkam nigdzie na stałe, bo po prostu nie mam własnego mieszkania, co najwyżej mieszkam na stałe w jednym mieście, w Warszawie. Efekt wyobcowania, który na swoje potrzeby lubię nazywać efektem odrealnienia, odklejenia od zastanej rzeczywistości (wiem, wiem, to określenie już zahacza o język newage'owski), wybrzmiewał jak gdyby niezależnie ode mnie, jako konsekwencja szybkiego przemieszczania się z jednej rzeczywistości do drugiej – nie był w szczególny sposób indukowany.

Pisałam, stosując metodę intensywnej obserwacji, i to ona produkowała „migawki”, o jakich wspominasz. Sama nie przepadam za tym, co to słowo niesie – obserwację powierzchowną, niewyteżoną, omiatanie wzrokiem. Podróżowanie wydaje mi się bezwartościowe, jeżeli nie wiąże się z doświadczaniem miejsca – nie interesują mnie wiersze-widoki czy wiersze-widokówki. Te teksty, które wykorzystują elementy „innej rzeczywistości” czy innej geografii, wiązały się z równie silną obserwacją, doświadczeniem, wychyleniem lub do nich się odwoływały.

M.S.: Co daje łączenie poezji ze sztukami wizualnymi? Jak te wspomniane warstwy – materialna, niematerialna, przestrzenna – oddziałują na siebie?

N.M.: Jeśli chodzi o łączenie poezji ze sztukami wizualnymi, to znów nie potrafię podzielić się żadnym ogólniejszym przekonaniem. Zależy oczywiście, jakiej poezji z jakimi sztukami lub jakich sztuk z jaką poezją. Zależy, co chcą osiągnąć strony, czy chcą gdzieś zająć razem. Mnie ciekawiło coś, co można nazwać uwieloznaczeniem. Tego szukałam w fotografiach Anny Grzelewskiej, a zanim się poznałyśmy – w fotografiach w ogóle.

To poziom metody bardziej niż odbioru, pokrewieństwa dającego kompletnie inne efekty; przywołując figurę z wiersza *Grrr! Grrr! Ksss! Ksss* – kultury jednego gatunku. To także poziom rozmowy artystycznej z medium pod wieloma względami podobnym, jednak fundamentalnie innym. Takie wydały mi się fotografie Grzelewskiej – uwieloznaczające zastałą czy też sfotografowaną sytuację, rozpięte pomiędzy możliwymi scenariuszami, ambiwalentne. Jednocześnie intensywne i intensyfikujące myślenie o tym, co mogło się zdarzyć – niebędące intelektualnym ćwiczeniem, lecz doświadczalną niewygodą. Konkretnie i dokumentalne, a przecież na tyle dwuznaczne, że

niemożliwe do pochwycenia w ten sam sposób, w jaki chwyta się ich przedmiot.

Mysząc o współpracy przy *Kordzie*, chciałam lepiej zrozumieć własną metodę. Chciałam też zasugerować czytelniczkom i czytelnikom żeby nie traktować wierszy jako ciągów obrazów czy sensów, które należy poprzez lekturę uspołnić, tylko żeby czytać teksty tak, jak czyta się wiele fotografii – jako pewnego rodzaju zachętę i stelaż dla dalszej, samodzielnej pracy wyobraźni. Dla dopowiedzenia, reakcji, podzielenia się własnym doświadczeniem. Jestem przeciwna interpretowaniu poezji pod kątem ukrytych znaczeń, doszukiwania się tajnych sensów czy wtajemniczających w poezję szyfrów, jakiegoś rodzaju „podszewki rzeczywistości”. Nie, wiersze nie mają znaczyć. Mają rozmawiać, działać, poruszać wyobraźnię. W wierszach, podobnie jak w fotografii, najbardziej ciekawi mnie ruch.

Niestety, przeceniłam siłę fotografii w starciu z nawykami czytelnicznymi. Dotychczasowi recenzenci *Kordu* traktowali zdjęcia Ani jak zagadki do rozwiązania – na podobnej zasadzie, na jakiej chcieli wiedzieć wiersze. W tym sensie nie można mówić o „pomocy w odbiorze”, a jeśli już – o niedźwiedziej przysłudze, jaką wiersze wyświadczyły zdjęciom. Choć liczę jeszcze na eksperyment w drugą stronę – w przestrzeni galerijnej, gdzie to moje wiersze zderzą się z nawykami wizualnymi czy fotograficzno-dokumentalnymi. W tej przestrzeni słowo funkcjonuje inaczej, sprawia wrażenie dużo bardziej wyabstrahowanego niż w książce poetyckiej, co z kolei wymaga czujności – ryzyko osunięcia się w patos jest większe. Słowo w przestrzeni galerijnej prowokuje też skojarzenia z konceptualizmem, co jest jednocześnie kuszące, jak i w 2018 roku trochę przebrzmiałe.

A.K.: To byłby ciekawy eksperyment, gdyby w galerii wystawić Twoje teksty. Galerie rzadko robią takie rzeczy. Ale Twoje wiersze – nawet gdyby stały się wówczas bardziej abstrakcyjne – chyba nadal zachowałyby brechtowski efekt wyobcowania. Pokazujesz nam swoich bohaterów tak blisko, że wydają się nam absolutnie obcy. Zresztą sam konkret może działać, wywołując efekt abstrakcyjności. Pozbawiasz konkret w wierszach kontekstu i stąd chyba wrażenie wyabstrahowania.

N.M.: Tak, wyabstrahowanie – rozumiane zarówno jako oddzielenie od grupy, jak i jako oddzielenie od samej czy samego siebie – ciekawiło mnie i nadal ciekawi. Jeśli chodzi o moją metodę, to lubię mówić, że opiera się na „destylacji”, oddzielaniu elementów cięższych od lżejszych. Ale pozbawienie słów kontekstu nie jest możliwe. One funkcjonują w otoczeniu – zawsze w powiązaniu – możliwe jest tylko wprowadzanie nowych kontekstów w otoczenie, uruchamianie ich do gry. To, co pokazuję, to nie są

„strzępki” czy resztki jakichś sytuacji, lecz ich rdzeń – najczęściej element, który wybieram do pokazania, jest wyjęty z samego środka sytuacji. W tym sensie unikam powierzchownej obserwacji, ale i obserwacji penetrującej – chciałabym znaleźć drogę wyjścia spomiędzy tych dwóch typów patrzenia i pokazywania.

A.K.: Wróćmy na chwilę do konceptualizmu. Wydaje mi się, że konceptualne pisanie (postkonceptualne?) nadal jest jakoś na czasie. Nie miałaś nigdy ochoty na „przechwycenie” jakichś tekstów i użycie ich u siebie? Jesteś przywiązana do takich technik pisania, które premiuje oryginalność, nowatorstwo, nowe w ogóle?

N.M.: Bynajmniej, nie mam też poczucia, że to, co zrobiłam w *Kordzie* czy *Szabrze*, opierało się na dążeniu do oryginalności czy nowatorstwa. Raczej moja mała filozofia pisania opierała się na myśleniu procesem, a nie efektem. Nawet rygory formalne służyły kontemplacyjno-obszernemu sposobowi zbliżenia się – do przedmiotu, do problemu. To oznacza, że pytanie o cel zostaje odsunięte, zresztą mierzi mnie „pierwotna determinacja”, z jaką niektórzy siadają do wierszy.

Chętnie bym posampłowała – w *Kordzie* jest na przykład cytata z wiersza Słonimskiego (w wierszu tytułowym), jest motto z Ashbery’ego, są cytaty z ludzi, z którymi rozmawiałam – słowa mojego narzeczonego, koleżanek. W *Szabrze* mott było więcej, za ich pomocą rozgrywałam czy wprowadzałam wątki, które potem szły równoległe do „głównych” opowieści. W książce łatwiej jest operować takimi samplami – bo w ogóle łatwiej dochodzi tam do korespondencji tekstów. Można przeprowadzić ten pomysł w sposób nienarzucający. W przestrzeni publicznej czy galerijnej jest już trudniej o zachowanie dobrowolności kontaktu – słowa często przypominają hasło, jakiś imperatyw czy maksymę, zdarza się to nawet pracom Lawrence’a Weinera, które uwielbiam.

M.S.: Przy swoich tomikach współpracowałaś głównie z kobietami. Dlaczego? Ze względu na pewnego rodzaju feministyczną misję, aby to kobietom wreszcie oddać głos i dać im pisać *herstory*, czy może to dzieło przypadku? A może po prostu z kobietami pracuje Ci się lepiej?

N.M.: Trudno mi mówić o misji w kontekście wierszy – w ich przypadku jedynym dobrym programem jest ciągła zmiana programów. Sama doświadczam świata jako kobieta – z tego względu doświadczenia innych kobiet wydają mi się równorzędne, nie wpadłabym na to, że mogą być poślednie czy wymagać protez. Co nie zmienia faktu, że świat – w szerokim tego słowa znaczeniu – nadal ma problem z uznaniem wartości dziewczynek i kobiet i że częścią doświadczania świata przez kobiety jest konieczność zajęcia stanowiska wobec tego nieprzyjemnego faktu. Może

to być internalizacja, może być aktywny sprzeciw lub – równie uprawnione – poczucie krzywdy itd.

Moment zajmowania stanowiska, a każda z nas prędzej czy później musi przyjąć jakąś strategię radzenia sobie z tym faktem, wydaje mi się najciekawszy – zarówno z artystycznego, jak i z feministycznego punktu widzenia. Ile nowych pytań można postawić! Ile hipotez! Jakie pole manewru! Można by więc powiedzieć, że tak, z kobietami pracuje mi się lepiej z tego względu, że mają doświadczenia – przynajmniej o to jedno – bogatsze od mężczyzn. Choć byłaby to oczywiście odpowiedź przewrotna i, po baldwinowsku, bolesna.

M.S.: Gdy mowa o kobietach, to nasuwa się pytanie o „Wspólny Pokój”: czym on dla Ciebie jest? Przyznam szczerze, że jak czytam, na jakie tematy odbywały się feminaria, jaka była ich bibliografia, to zazdroszczę Warszawie takiego przedsięwzięcia. W całej Polsce przydałyby się takie spotkania.

N.M.: Myślę, że niewiele trzeba, żeby w całej Polsce odbywały się takie spotkania, choć oczywiście – to wierny cytat z Wirginii Woolf – niezbędna jest pewna suma pieniędzy i pewna ilość wolnej (a więc niezagrożonej, bezpiecznej) przestrzeni. Choć gdy patrzę na sytuację w instytucjach kultury, na ich niedofinansowanie i nierzadko feudalne stosunki wewnętrzne, to myślę, że może jednak być trudniej niż się na początku wydawało.

My się spotykamy w Staromiejskim Domu Kultury z inicjatywą Beaty Guli, osoby absolutnie wyjątkowej i zasłużonej dla polskiej poezji w tym rzadko dostrzeganym sensie – animacyjnym, kuratorskim, akuszerskim wręcz. W sensie aktywnego wsparcia powstawania nowych wierszy! To ona zapewnia nam trwanie i zaraża nas tematami lub akceptuje tematy nieoczywiste. Całą resztę zapewniamy sobie nawzajem – teksty, dyskusje, spory, powroty.

„Wspólny Pokój” jako cykl seminariów trwa nieprzerwanie od siedmiu lat i przez te siedem lat okazał się szkołą równości (zerwałyśmy z podziałem na specjalistki i laiczki, wymieniamy się prowadzeniem itd.), solidarności (w obrębie samej grupy seminarzystek i seminarzystów istnieje tak wiele różnic, że bez solidarności nie można by o pewnych rzeczach spokojnie rozmawiać ani wyjść z żadnymi publikacjami) oraz miękkiego, nieulicznego aktywizmu. Ważne wydaje mi się połączenie działalności intelektualnej – tego, co ruchy emancypacyjne nazywały podnoszeniem świadomości – oraz wydawniczej i performatywnej. Przez siedem lat udało nam się przeczytać sporo ważnych esejów i manifestów feministycznych, przedyskutować niezliczoną liczbę książek, wydać dwie antologie, zainspirować co najmniej kilka wierszy. Mówię „my”, bo czuję się współautorką książek,

nawet jeżeli nie byłam ich redaktorką czy producentką. Ale dzięki bezbłędnemu systemowi komunikacji, jaki stworzyłyśmy, nigdy nie miałam poczucia, że jestem za burtą. Nawet kiedy mój głos znajdował się w mniejszości albo był głosem całkowicie osobnym.