

„Jak najwięcej przestrzeni”

Z Edwardem Pasewiczem rozmawia Marek Olszewski

MAREK OLSZEWSKI: W przeszłości wydawałeś już swoje książki jako albumy, wiążąc w jedno aspekt wizualny i liryczny. Idea syntezy wydaje się więc chyba Tobie bliska? Trudno wyszukać recenzję którejs z Twoich książek, która nie akcentowałaby muzyczności pisanych przez siebie utworów. Zresztą czytasz swoje teksty również przy akompaniamencie muzyki. Nie myślałeś nigdy o nagraniu płyty z muzycznymi interpretacjami wierszy, tak jak to ostatnio robi coraz więcej poetów?

EDWARD PASEWICZ: Niektórzy w Poznaniu jeszcze pamiętają, że miałem kiedyś taki zespół, który nazywał się Tasty Navels. On potem przekształcił się w zespół Się Nie Nazywa i to z nim właśnie wykonałem parę, a nawet paręnaście koncertów ze swoją poezją. Myśmy chyba grali ostatni koncert, kiedy się rozwiązywaliśmy, i to był rok 1999 albo 2000 – jeszcze zupełnie przed moim debiutem książkowym. Graliśmy dosyć ciężką muzykę, *de facto* hardcore, i było to dość ostre. Pamiętam, że na jednym koncercie nie wytrzymał krytyk literacki Paweł Czapczyk z Poznania, ale to dlatego, że choruje na epilepsję i dla niego takie natężenie dźwięków było za duże. Aczkolwiek powiem tak: była wiolonczela, altówka, dwie gitary basowe, dwie perkusje, puzon, tuba i dwie gitary.

M.O.: Dlaczego więc nigdy swoich wierszy nie nagrałeś, tak jak robią chociażby Świetlicki, Kopyt...?

E.P.: Szczepan ma zespół i sprzęt, może zresztą bardzo łatwo posilkować się sam sobą. Ja jestem pianistą, w związku z tym wiersze z fortepianem są dość trywialną sprawą i wyglądałoby to chujowo. A znowu zaangażowanie muzyków wymaga po prostu pieniędzy. To że czasami udaje mi się zorganizować coś takiego jak ostatnio przy promocji *Och, Mitochondriów* podczas Festiwalu Miłosza, to tylko i wyłącznie dlatego, że dzięki pani prezes Fundacji Miasto Literatury, Oldze Brzezińskiej, miałem pieniądze. Ponieważ sam jestem muzykiem i wiem, ile trzeba poświęcić życia na to, żeby się nauczyć grać na instrumencie, wychodzę z założenia, że hańbiące jest próbowanie wykorzystania muzyków za darmo. Wiem, że oni by zagrali dla mnie, po przyjacielsku itd. Dlatego raczej unikam takich sytuacji.

M.O.: Ze względu na przyjętą przez Ciebie filozofię języka melodyjność jest tak czy owak bardzo wyraźną stroną Twoich tekstów. Są jednak poeci, dla których język, jako tworzywo, w którym pracują, jest jakby przezroczystym, głuchym narzędziem – przynajmniej z ich punktu widzenia. U Ciebie ta kwestia jest zdecydowanie bardziej skomplikowana, sam wyraz „język” jest jednym z najczęściej powracających w Twoich wierszach, i to na różnych polach znaczeniowych – zarówno jako narzędzie komunikacji, pierwotna funkcja życiowa organizmów polegająca po prostu na wydobywaniu jakichś dźwięków, ale też jako – niewolny od erotycznych skojarzeń – narząd. Z pewnością Twoje wiersze to nie tylko rytmiczne i melodyjne zbitki słów. Drzemie w nich stale jakaś ontologiczna ciekawość, apetyt na świat, w wyniku którego literatura jest zastępczą formą tego niemożliwego „wielkiego żarcia”.

E.P.: To fakt. Piszę taką powieść, która nazywa się *Pamflet na wszystkich ludzi*. Od lat publikuję ją w odcinkach w „Czasie Kultury”. Ona jest oczywiście groteskowa i dość lekka – taka w każdym razie ma być w założeniu. Skądinąd dzieje się tutaj, w miejscu, w którym właśnie rozmawiamy, czyli w Miejscu. To historia o człowieku, który chce zjeść świat w sensie fizycznym, tak autentycznie, zupełnie go zeżreć. Myślę, że to doskonale definiuje moje chęci, bo ja chyba taki właśnie jestem. Z tego względu, że interesuje mnie pierdyliard spraw, komuś, kto patrzy na mnie z boku, może się wydawać, że zajmuję się rzeczami od Sasa do Lasa, ale ja uważam, że wcale tak nie jest, bo poeta jednak powinien znać się na wielu dziedzinach, w tym na matematyce. W moim przekonaniu powinien wiedzieć, co to są kwantyfikatory, znać teorię strun i przynajmniej mieć jakiegokolwiek pojęcie o kwarkach. Dlaczego zwracam uwagę na matematykę i nauki ścisłe? Dlatego że poezja moim zdaniem jest rodzajem ścisłej umiejętności logicznego wyrażenia pewnych niepokojów, tez, czy nawet filozofii. Za pomocą bardzo precyzyjnego i ścisłego, umiejętnie poprowadzonego kodu. Bo poezja jest kodem.

M.O.: A czy sądzisz, że wierszem jako pewną strukturą foniczną można opowiedzieć coś o naturze rzeczywistości, dotknąć jakiegось innego porządku, przełożyć coś z jednego kodu na inny? Można takie próby w ogóle wiązać z tradycją mimetyczną?

E.P.: Nie. Tekst poetycki nie jest odtwórczy, on już u swoich początków miał jakieś konkretne funkcje. Zabrzmieć teraz pewnie jak behawiorysta, chociaż tego akurat bym nie chciał, bo nim nie jestem. Zastrzegam więc, że chodzi tylko i wyłącznie o pewnego rodzaju przybliżenie, a nie o tezę. Otóż naszą rzeczywistością i naturą rządzi dyktat użyteczności albo użyteczności. Oczywiście w naturze, nawet w naszym organizmie, pojawia się pier-

dyliard elementów, które są niepotrzebne, dlatego też są powoli eliminowane. Taka jest siła rzeczy. Pomyślmy o czymś takim: naturą rzeczywistości jest kodowanie i odkodowywanie informacji. Rzeczywistość sama jest informacją tak czy inaczej, niezależnie od tego, czy spojrzymy na nią w skali mikro, od strony kwarków, które ustawiają się w odpowiednich pozycjach, i to też jest oczywiście przesłanie informacji, gdzie mamy stany informacji niezależnie od czasu i przestrzeni, po zupełnie biologiczny fakt, czyli kodowanie informacji biologicznej za pomocą czterech par zasad. Jeżeli spojrzymy na strukturę tych wszystkich narzędzi i jeżeli spróbujemy pomyśleć analogicznie o literaturze, kulturze i języku, to otrzymamy taki obraz wiersza, który może być upakowaną filozofią. Prawda jest taka, że kiedy ma się odpowiednie narzędzia, to każdy wiersz można rozpakować do poziomu sześciusetstronicowej książki, podczas gdy sam utwór będzie upakowany, na przykład w szesnastu wersów... Wiemy tylko, że zaistniało coś takiego jak język, ale nie wiemy, ile kombinacji językowych było jednocześnie możliwych, co zostało po drodze odrzucone. Mogły przecież powstać różne sposoby komunikacji. Ale najwyraźniej ta, którą się posługujemy dzisiaj, posiadała kiedyś priorytet, reszta została zapomniana, odrzucona, zniknęła. Oczywiście pozostaje jeszcze mowa ciała i tym podobne historie, również niesprawdzalna w tej chwili kwestia telepatii, intuicji – być może istniejąca, być może nie. Nie jesteśmy tego w stanie ostatecznie rozstrzygnąć.

Zatem jeżeli założyc, że wiersz jest jednym z pierwszych przejawów literatury jako systemu mnemotechnicznego, dającego możliwość zapamiętywania różnych informacji, tj. sytuacji, zdarzeń itd., to okaże się on niczym innym jak przenośnikiem pamięci i czasu. Myślę tu o początkach poezji mówionej, którą zapamiętywano, dlatego że była ona komponowana na przykład na zasadzie aliteracji, rymów itd. Dysponujemy więc całym zestawem środków, które służyły do upakowania informacji i przesłania jej dalej. Tak też rozumiem wiersz. Oczywiście to się wszystko wysubtelniło w momencie pojawienia się pisma, które jest znowu niczym innym jak rodzajem kodowania i odkodowywania. Tu znów: mamy literki, które kodują dźwięk, a my sobie potem możemy ten dźwięk odkodować, ponieważ umówiliśmy się, że tak, a nie inaczej brzmią.

M.O.: W eseju opublikowanym niedawno przy okazji Pracowni Poetyckiej Silesius zatytułowanym *Zabieganie o Uwagę* sugerujesz, że literatura to fakt biologiczny. Zdaje się, że to idea, która ostatnio mocno Cię zajmuje, co widać również w wierszach z ostatniego tomiku *Och, Mitochondria*, gdzie obecna jest ta inspiracja mikrobiologią, chemią organiczną.

E.P.: Dlatego że tylko tą drogą, znaczy drogą ucieleśnienia języka, słowa, literatury, możemy się przedrzeć do czegoś rzeczywiście ontologicznego, o ile oczywiście to coś istnieje. Ja nie chciałbym zabrzmieć redukcjonistycznie, dlatego się zastrzegam: to nie jest teza postawiona tak, by można było ją udowodnić. Moim zdaniem jest to bardzo ciekawa i niepokojąca analogia, nad którą należałoby się zastanowić.

M.O.: W tym samym tekście sugerujesz też, że kultura jest jedną z dyspozycji natury, kiedy wskazujesz chociażby na wyrafinowany język kaszalotów czy maniery altanników, przemyślnie strojących swoje gniazda. Czy w takim razie to oznacza, że poezja byłaby po prostu jedną z funkcji ciała, wykształconą w nas na drodze ewolucji? Człowiek bez niej byłby możliwy? Nie wydaje Ci się to jednak nieco pięknoduchowskie?

E.P.: Jakkolwiek perwersyjnie, uważam, że cała nasza nienaturalność jest tym, co czyni nas ludźmi. Bardzo możliwy byłby człowiek bez poezji i to jest oczywiste. Chodzi tylko o to, że jak spojrzysz na ten problem, to dostrzeżesz pewien rozziew. Postawienie takiej tezy co implikuje? Mówi nam o tym, że prędzej czy później wszyscy i wszystko dokona takiej ewolucji, której efektem będzie pojawienie się literatury itd. Sądzę, że tego nie można wykluczyć. Nie da się. Zauważ, ile ludzkich zachowań jest sprzecznych z naturą, na przykład kultura na swój sposób... Chodzi mi o to, że narzędzie, z którego wyewoluowały mechanizmy doprowadzające nas do powstania kultury, świadomości, języka, jest naturalne, konsekwencje zaś, które z tego wyprowadziliśmy, już naturalne nie są. Są nasze. Ja wiem, że stawiam tezę ryzykowną wobec opozycji: natura kontra kultura, ale nie widzę wyjścia, żeby tym tematem się nie zajmować.

M.O.: Szczepan Kopyt napisał kiedyś o Tobie: „Pasewicz jest jednocześnie poetą codzienności, najświetniejszym poetą religijnym i prawie każdym poetą, w jakiego wcielić się pragnie”. Czy uważasz się za poetę religijnego? Ile w samej czynności pisania wierszy jest z praktykowania? Oczywiście nie chodzi mi tutaj o wymiar instytucjonalny związany z jakimkolwiek systemem religijnym, ale bardziej o sposób myślenia o rzeczywistości, która nie ograniczałaby się tylko do tego, co dostępne bezpośredniemu postrzeganiu i władzy poznawczej człowieka.

E.P.: Zdecydowanie tak. Dlaczego? Dlatego że samo słowo *religare* znaczy łączyć i w tym sensie tak, jestem poetą religijnym, bo staram się łączyć przeróżne dziedziny albo punkty widzenia. Próbuję ustawić się w takiej sytuacji w wierszu, żeby było jak najwięcej przestrzeni. Żeby rzeczy mówiły się same, a nie żebym ja próbował nadawać im jakieś znaczenia. Chociaż to się udaje rzadko oczywiście, ale czasami się udaje, to wiem. Ludzie zwracają

- cają uwagę, że jest to jednak trochę odejście od antropocentrycznej poezji. W tym sensie, podejrzewam, mówił to Szczepan.
- M.O.: A czy w ogóle liryka religijna, uprawiana poza wysokim rejestrem tradycji modernistycznej, jest dziś jeszcze możliwa? Ty często ten żargon parodiujesz jako snobistyczną pozę...
- E.P.: Nie, nie jest to do zrobienia, dlatego że pewne słowa i pewne pojęcia zdezwuowały się. Żargon ten oczywiście chętnie parodiuję, bo jest przyjemny do parodiowania.
- M.O.: Mimo to nie raz próbowano czytać Cię jako poetę metafizycznego. Trafiłem na przykład na taki *passus* w recenzji pióra laureatki Nagrody im. W. Szymborskiej, Krystyny Dąbrowskiej, gdzie pisząc o tomiku *Drobne, Drobne!*, żałuje, że nie dokonałeś surowszej selekcji utworów. Kończy zaś swój tekst stwierdzeniem: „To, co drobne, wtedy jest ważne, gdy poeta odkrywa w nim cząstkę lub metaforę jakiejś – choćby rozbitej – całości”. Czy jakakolwiek całość jest dla Ciebie w ogóle punktem odniesienia? Odnoszę wrażenie, że Twoje wiersze same generują swoje własne środowisko życiowe, trochę na zasadzie performatywności mowy: Bóg jest, bo tak się mówi, ciało to konstrukt zależny od innego, a sam byt nie jest niczym innym jak rozpedzonym porządkiem składni, w którym ktoś zapomniał o mocnych znakach interpunkcyjnych.
- E.P.: Ja rozumiem panią Krystynę Dąbrowską. Skoro ubolewa, że dokonałem słabej selekcji – poradziłbym jej również lepszą selekcję własnych tekstów. Chodzi o to, że dość grubą naiwnością w XX, a już szczególnie w XXI wieku, byłoby myślenie, które zostało już skompromitowane chociażby przez Fryderyka Nietzschego. Myślenie o tym, że jesteśmy w stanie całościowo pojąć świat, rzeczywistość itd. Oczywiście są tacy naiwniacy, jak wspomniana Krystyna Dąbrowska, albo bardzo wielu innych poetów, którzy myślą o systemie jako o możliwości. Nietzsche przeciął tę gałąź – ja nie mówię, że on był doskonałym filozofem, ale miał pewną metodę, którą zresztą przejął od niego później również Ludwig Wittgenstein, a która mnie się bardzo podoba. Chodzi o metodę nieufności wobec słowa, tekstu, każdej filozofii, tego, co widzę itd. Mnie się to bardzo podoba, dlatego że zapewnia coś w rodzaju zdrowego rozsądku, tzn. w każdym momencie potrafię sobie zadać pytanie: a dlaczego ja na przykład to coś nazywam piwem w szklance? Kto mi powiedział, że to jest piwo? Piwo to jest zestaw dźwięków. Myślę o słynnych grach językowych Wittgensteina. Moment, w którym tworzę swój tekst z takim właśnie jakby szeregiem nieufności, jest momentem, w którym pozwalam czytelnikowi samemu znaleźć odpowiedź, o co w tym wszystkim chodzi, i on zazwyczaj ją znajduje. Wojciech Bonowicz ostatnio powiedział, że na przykład *Och, Mitochondria* różnią się od *Pałacyku Bertolta Brechta* tym, że jest w nich mniej pułapek, które

pozostawiałem na czytelników. Być może mniej, a być może więcej. Nie wiem. Moja wewnętrzna metoda pisania tekstu jest właśnie taka, tzn. jest metodą absolutnej nieufności wobec tego, co się pojawiło, i stawiania tego od razu w świetle nieufności.

M.O.: Odnoszę jednak wrażenie, że Ty nie radykalizujesz zupełnie swojego języka poetyckiego, że zostawiasz sporo takich miejsc, których można się chwycić, coś na nich zbudować. Może stąd właśnie biorą się te wszystkie pomysły krytycznoliterackie?

E.P.: Jestem, pamiętaj, poetą i chcę, by mój wiersz był ładny po prostu. Lubie, żeby był ładnie ubrany i pachniał, a nie żeby był jakimś rozpaczliwym, bezdennym krzykiem, bo wiem, że kiedy jest ładnie ubrany, to jest niebezpieczniejszy dla czytelnika, niż gdyby był rozchełstanym żulem.

M.O.: Jakiś czas temu szerokim echem odbiła się (głównie w środowisku) kolejna już debata o poezji zrozumiałej i niezrozumiałej. Czy nazwałbyś siebie poetą zrozumiałym w znaczeniu dostępności, czytelności, używalności swoich wierszy? Wyobrażasz sobie na przykład swoje wiersze w podręczniku – nie akademickim, ale szkolnym, obok Mickiewicza, Norwida, Świetlickiego?

E.P.: Wyobrażam sobie. Natomiast jeśli chodzi o przywołaną przez Ciebie dyskusję, to moim zdaniem jej temat powinien zostać postawiony zupełnie inaczej. Właściwie powinno się zapytać, jak nauczyć odbiorcę czytania mniej lub bardziej skomplikowanych tekstów, taki kurs obsługi. Nie istnieją w poezji teksty nieodczytywalne, to tylko brak narzędzi. Znowu nasuwa mi się metafora biologiczna – żeby nastąpiła replikacja i odczytanie jakiegokolwiek białka, muszą pojawić się odpowiednie enzymy, aminokwasy itd., czyli jednym słowem – narzędzia. Bez nich tkanka się nie utka. W sytuacji, o której mówimy, błąd został popełniony taki, że nastąpił rozziw między czytelnikiem, krytykiem a poetą, bo właściwie krytycy, teoretycy, nauczyciele, media w tej chwili nie produkują narzędzi do odczytywania. Musi nastąpić jakaś komunikacja, a my mamy z tym kłopot i będzie się on prawdopodobnie tylko pogłębiał.

M.O.: A czy zależy Ci – tak jak poetom z roczników osiemdziesiątych, tak zwanym zaangażowanym, lewicowym – na budowaniu jakiejś wspólnoty wokół swojej poezji?

E.P.: Nie... Co do polityczności – zamiast deklaracyjności tekstu wolałbym jego skuteczność. Ja wcale nie neguję faktu, że wiersz może być polityczny.

M.O.: No tak, ale czy czujesz związek z tą właśnie konkretną tradycją wiersza?

E.P.: Tak, chodzi mi o to, że deklaracje to nie wszystko. Czasami są teksty, które wywołują jakąś reakcję w rzeczywistości politycznej, wierzę w to, że jest taka możliwość. Same deklaracje politycznych

wierszy mnie nie interesują. Polityczność pojmuję jako zdolność wiersza do zadziałania w rzeczywistości, wprowadzenia w niej jakiejś zmiany. Czy będzie to rzeczywistość jednostkowa, czy też społeczna, to zależy od siły wiersza, ale wierzę, że coś takiego może nastąpić. Za to uważam, że wiersz, który jest deklaracyjny politycznie, nie powinien nazywać się w ogóle wierszem, tylko agitką polityczną. Tekst zdolny wywołać zamieszki społeczne może nie mieć w sobie ani linijki, ani słowa, które moglibyśmy potraktować jako deklarację polityczną. Jestem jak najbardziej za tego typu wierszami.

M.O.: Jeszcze w temacie wspólnoty – masz na koncie ciekawe doświadczenia wynikające z kontaktu z czytelnikami. Chodzi mi o pierwotne publikowanie utworów z późniejszego tomu *Henry Berryman. Pięśni* w Internecie, gdzie każdy mógł skomentować Twój wiersz. Tam, w sieci, z całą pewnością można mówić o zaistnieniu wspólnoty komunikacyjnej. Czy czujesz, że za sprawą tamtego doświadczenia coś się w Twojej poezji otworzyło?

E.P.: Zdecydowanie tak. To był eksperyment polegający na tym, że bardzo chciałem przetłumaczyć Johna Berrymana. Próbowałem, ale nie wyszło. A że jestem ambitnym chłopcem, więc w pewnym momencie doszedłem do wniosku, skądinąd delikatnie podpuszczony przez Piotra Sommera i Tadeusza Pióro, że nie da się z tym nic innego zrobić, niż „napisać od początku we własnym języku”, że zacytuję sam siebie z *Dolnej Wildy*. I to było bardzo świadome działanie, dlatego też stworzyłem Henry’ego Berrymana jako *nick* na Nieszufladzie. Właściwie do ostatniego momentu, do ostatniego wiersza nikt nie wiedział, kto to pisze. Obawiałem się, że ujawnienie się mogłoby zaważyć na przeróżnych komentarzach, których zresztą pod każdym z wierszy pokazywało się naprawdę sporo. I to nie były byle jakie komentarze, tylko sążniste. Ludzie się tam kłócili. Obserwowałem to na bieżąco, bo publikowałem na przykład dwa teksty dziennie. Narzuciłem sobie takie tempo, wiedząc, co chcę zrobić, i mając bazę w postaci tłumaczeń, pomysłu itd. Moje wiersze są zupełnie inne niż Johna Berrymana, ale jednocześnie w jakiś sposób go oddają. Nie jest to w każdym razie tłumaczenie. Kiedyś Piotrek Śliwiński bardzo trafnie porównał to przedsięwzięcie do sytuacji, która nastąpiła w tłumaczeniu „Znaszli ten kraj, gdzie cytryna dojrzewa...?”. To zarówno wiersz Goethego, jak i Mickiewicza. O to właśnie chodzi. Nie jest to rodzaj parafrazy, ale coś więcej. Za pomocą tych samych środków i tego samego tematu zostaje osiągnięty ten sam efekt. I jak patrzę na to wszystko z dystansu, myślę, że się udało. Jestem całkiem zadowolony z tego tomu. Nie wydaje mi się, żeby przeżarcie i przetrwanie ukochanego autora było czymś uwłaczającym dla poety.

M.O.: A czy Twoje bogate krakowskie doświadczenia dramaturgiczne przesiąkły do poezji, reorganizując ją, wzmacniając, może inaczej rozkładając akcenty? Dostrzegasz między tymi dwoma rodzajami jakąś pokrewność?

E.P.: Co do dramaturgii – to doświadczenie specyficzne, bo na przykład kiedy pisałem *Lamentacje londyńskie*, miałem rozpisany temat, fabułę i mniej więcej postaci, ale nie miałem aktorów. Dopóki się oni nie pojawili i nie zacząłem z nimi dzień w dzień rozmawiać, nie napisałem ani jednej sceny i ani jednego dialogu. Żeby rozpocząć, potrzebowałem w głowie barwy głosu, tonu, specyficznych zaśpiewów, kiksów językowych itd. Tak było zresztą w przypadku wszystkich moich sztuk. Za każdym razem tekst powstawał dla konkretnego aktora, konkretnej osoby, z którą wcześniej się widziałem i rozmawiałem.

To na pewno przełożyło się na pewne doświadczenia, które były dla mnie bardzo miłe, ponieważ nagle okazywało się, że napisany przeze mnie tekst jest „mowny”, tzn. wszystkim leży w gębie. Aktorzy nie krzywili się na to, co mają zagrać, bo nagle odkrywali, że swoje linijki mogą powiedzieć całkiem naturalnie. Głównie o to mi chodziło – o aspekt czysto techniczny.

Ja siedzę w teatrze teraz właściwie przez cały czas. Dla dramaturga to jest niebywale istotne, żeby tam być i szukać wspomnianej mowności, uczestnicząc w pracy nad aparatem gębowym, koniecznością wyrażania pewnych emocji za pomocą ciała, ruchu, gestu, trwania w postaci.

Na papierze można napisać przecież każdy dramat, tyle tylko, że on będzie literaturą, a nie partyturą do odegrania dla aktora. Zabraknie w nim ułatwień, bo właściwie trzeba powiedzieć, że literatura dla aktora piętrzy trudności. Metafory, które się komuś wydają trafne i świetne, czy porównania mówione ze sceny przez bardzo konkretną osobę natychmiast brzmią sztucznie i rujną postać. Aktor gra ciałem, barwą głosu, twarzą, mimiką. Jeśli tego nie uwzględniasz w tekście i nie zapiszesz tego, to następują cięcia tekstu, jego potworkowanie.

M.O.: Zatem teatr to dla Ciebie w dużym stopniu doświadczenie doskonalenia warsztatu? Poezja to oczywiście nie tylko sprawa techniki. W *Zabieganiu o Uwagę* piszesz wprost, że poeta jest „jak królik, który wybiera się nad ocean (ale on tego jeszcze nie wie, że kiedy zawędruje nad ocean, jego paraliż i strach będą ostateczne. A jednak się tam wybiera)”. Nad oceanem czeka coś poza śmiercią?

E.P.: Raczej nie. Przypomina się tu słynna buddyjska opowieść o żabie, która najpierw mieszkała w studni, z której któregoś dnia udało jej się wydostać. Mimo to wciąż była przekonana, że poza studnią niczego większego nie ma. Do czasu aż zobaczyła

ogromną kałużę. Pomyślała sobie wtedy, że poza nią na pewno nie istnieje już nic większego. Dalsze okoliczności zmusiły ją jednak do tego, że trafiła nad staw – ten naturalnie ją oszołomił. Znowu pomyślała, że niczego większego nie ma, ale okazało się, że trafiła nad jezioro, które skonfundowało ją kompletnie i zwariowała. Koniec końców trafiła nad ocean, gdzie pękła ze strachu. To jest właśnie ten rodzaj perspektywy. Wydaje mi się, że pisanie jest ryzykowną grą. Żeby powstał tekst, potrzeba pewnej wewnętrznej uczciwości, niezależnie od tego, czy poeta przyjmuje jakieś maski, czy nie. Jednak trzeba pamiętać, że uczciwość jest niebezpieczna. Kiedy się pojawia, razem z nią przychodzi też pewien rodzaj samoświadomości i tak zaczyna się podróż przez kolejne etapy. Pisanie jest albo rodzajem głupoty, albo absolutnej odwagi. Im bardziej wchodzisz w głąb, tym jest niebezpieczniej, ale jednocześnie tym lepsze rzeczy wydobywasz z siebie.

M.O.: Więc masz poczucie linearnego rozwoju swojej poezji?

E.P.: Tak, mam. Mam wrażenie, że na przykład w porównaniu z bardzo wykoncypowanym, skonstruowanym i pozszywanym z różnych elementów *Pałacykiem Bertolta Brechta* mój ostatni tomik *Och, Mitochondria* jest jak bojaźń i drżenie, tzn. odczuwam w nim z jednej strony coś bardzo trzeźwego, rozgoryczonego, a z drugiej mam też poczucie czegoś migotliwego, co prowadzi mnie gdzieś jeszcze dalej. Mam taką intuicję, taki obraz tej książki.