



KACPER BARTCZAK: Bardzo ci dziękuję, że przyleciałaś do Polski, Marjorie. Wiemy, że bywałaś tu już wcześniej, przeważnie na wydarzeniach akademickich.
MARJORIE PERLOFF: Dziękuję, to zaszczyt, że mogę tu być.

Jak napisać liczącą się książkę krytyczną?
Trudne pytanie. Wydaje mi się, że najważniejsze jest to, by napisać coś, co nie zostało dotąd powiedziane, by zaznaczyć własny punkt widzenia czy przedstawić znane problemy w nowym świetle. Wiele książek zostało napisanych pod wpływem aktualnie obowiązujących mód. Swego czasu każda książka nosiła tytuł *Gatunek i gender...* [*Genre and Gender...*] (np. *George Eliot and the Gothic Novel: Genres, Gender, Feeling* albo *Genre and Gender: The Case of George Eliot*; czy u kogokolwiek innego).

Nigdy nie napisałam książki, jeśli nie miałam do powiedzenia czegoś istotnie nowego, jeśli nie chciałam zainterweniować czy zaproponować nowego podejścia do znanych kwestii. Oczywiście, trzeba wykazać się pewną odwagą, ponieważ w takich sytuacjach wyraźnie wystawiamy się na ostrze krytyki.

Spróbujmy zasygnalizować kilka głównych tematów pojawiających się w *Ostrzu ironii*. Czy mogłabyś objaśnić innowacyjny charakter podejścia, które proponujesz w swoim najnowszym studium?
Ta książka ma dziwną historię. Pochodzę z Wiednia i w tej książce powracam do własnych korzeni, tyle że z perspektywy już swojego długiego życia. Zazwyczaj pisałam o amerykańskiej poezji modernistycznej, a z czasem zainte-

resowałam się także własną przeszłością. Kiedy napisałam książkę o Wittgensteinie [*Wittgenstein's Ladder*, 1996 – przyp. tłum.], James Laughlin, wydawca z New Directions, przekonywał mnie, że powinienam spisać swoje wspomnienia. Nie chciałam tego robić, ale dałam się ostatecznie namówić. Tak powstała książka *The Vienna Paradox* (2004) – osobista opowieść o ucieczce mojej rodziny z Wiednia po Anschlussie ogłoszonym przez Hitlera w 1938 roku. Gdy nad nią pracowałam, zainteresowałam się szerzej problemami imperium austro-węgierskiego (które dotyczą także bezpośrednio Polski) – zwłaszcza pisarzami okresu międzywojennego, który tak naprawdę stanowił jeden długi okres wojenny. Uważam, że dwie wojny światowe były w istocie jedną długą wojną, ponieważ dzieliło je zaledwie 20 lat, a kości zostały już rzucone przed wybuchem I wojny światowej. Fascynował mnie także fakt, że wielu pisarzy (jak Elias Canetti czy Paul Celan) urodziło się tak daleko od Wiednia. Celan pochodził z Czerniowców, które należą do obecnej Ukrainy, a Canetti urodził się w Ruszczuku na terenie Bułgarii; a jednak obaj pisali po niemiecku. Opisuję ich twórczość w ramach jednego ruchu, który określiłam w swojej książce jako „głęboko ironiczny”. Mogłoby się zatem wydawać, że ci pisarze ustanowili rodzaj modernizmu mocno odbiegającego od tego, o którym pisałam wcześniej. Nazwałam go austromodernizmem, ponieważ w niczym nie przypomina dobrze znanej twórczości modernistycznej, o której pisałam we wcześniejszej książce *The Futurist Moment* (1986). Zwykle kojarzymy modernizm z kubizmem, futuryzmem czy dada – ruchami uciekającymi się do

destrukcji składni, fragmentaryzacji, kolażu (jako najważniejszego formalnego wynalazku) i rozmaitych nowych technik artystycznych. Autorzy, o których piszę w *Ostrzu ironii*, odbiegają od tego obrazu. Wydają się znacznie bardziej zwyczajni, tradycyjni, ale tak naprawdę oni także nieustannie znoszą zastane normy; są jak bohaterowie mojej innej książki – *The Poetics of Indeterminacy* (1981) – w tym sensie, że ich stosunek do literackiego tworzywa jest złożony.

Dziękuję, że wspomniałaś o tych książkach, bo o nich właśnie planowałam porozmawiać, zanim przejdziemy do bardziej szczegółowego omówienia *Ostrza ironii*. Chciałbym pokrótce przypomnieć o pewnej trajektorii, która przebiega – mówiąc z grubsza i w pewnym uproszczeniu – od *The Poetics of Indeterminacy* aż do twojego manifestu *21st-Century Modernism* (2002 [polski przekład *Modernizmu XXI wieku* pochodzi z 2012 roku]). Jak już sygnalizowałaś, twój wywód w pigułce sprowadzałby się do tego, że mamy do czynienia z przynajmniej podwójnym nurtem w obrębie tego, co określamy modernizmem. Mamy wysoki modernizm skupiony wokół romantycznych, organicznych korespondencji i mamy poetów czy pisarzy przełamujących tę ograniczoność i wstępujących na scenę z tym, co określasz poetyką nieokreśloności, której rezultatem jest idea obiektu estetycznego jako czegoś sztucznego, zaaranżowanego, zmyślnego i przesytego rozmaitymi nieciągłościami.

Pozwól, że ujmę to nieco inaczej. Zwykle zaczynamy pisanie od czegoś, co nas uderza – w *The Poetics of Indeterminacy*

był to moment związany z wierszami Johna Ashbery'ego. Ludzie ciągle mówili, że nie mogą go zrozumieć, że jego teksty nie mają sensu. Wtedy zrozumiałam, że istnieje różnica pomiędzy wysokim modernizmem, w którym symbolistyczny wiersz naprawdę coś znaczy i trzeba o tym znaczeniu rozstrzygać, a poezją antysymbolistyczną – na przykład Gertrudy Stein (autorka *Czułych guziczków* jest jednym z moich najważniejszych przykładów) czy otwierającego tę linię Arthura Rimbauda. Autor *Sezonu w piekle* mówił – i traktowałam tę wypowiedź jako wzorcową: „J'ai voulu dire ce que cela dit, littéralement et dans tous les sens” („Miałem na myśli to, co zostało powiedziane, dosłownie i w każdym innym sensie”). Innymi słowy, tekst literacki jest zasadniczo dosłowny, ale tym, co go wyróżnia, jest sposób, w jaki został złożony w całość. Można w tej antysymbolistycznej linii odnaleźć i Samuela Becketta, Johna Cage'a, Davida Antina, i Johna Ashbery'ego, Ezra Pounda oraz Williama Carlosa Williamsa. Próbowałam wtedy wyizolować owe dwa nurty modernizmu, ale prawda jest taka, że obecnie już tego podziału bym nie utrzymała. Umieściłam choćby w *Poetics of Indeterminacy* Thomasa Stearnsa Eliota w obozie wysokiego modernizmu; teraz sądzę, że Eliot mógłby równie dobrze należeć do drugiej linii. Ashbery, podobnie jak inni poeci, pozostawał przecież pod jego silnym wpływem.

Książka *Modernizm XXI wieku* jest efektem tego odnowionego sposobu myślenia – próbowałam w niej zobaczyć, w jaki sposób różne elementy modernistycznych praktyk artystycznych schodzą się w najnowszej poezji amerykańskiej.

Twórczość Eliota naprowadza na zagadnienia semantyki, Stein – na dzisiejsze rozumienie poetyckiej składni. W kolejnym rozdziale sięgam po twórczość Marcela Duchampa, który jest według mnie największym artystą XXI wieku – zarówno w sztukach wizualnych, jak i w poezji. Powiedziałabym, że najbardziej interesujące praktyki wyrosły z Duchampowskiego myślenia, a mianowicie z jego podstawowego pytania z roku 1913: „Czy można tworzyć dzieła, które nie są dziełami «sztuki»?”. Innymi słowy, czy i na jakich zasadach cokolwiek może być dziełem sztuki? Z kolei czwarty rozdział *Modernizmu XXI wieku* jest poświęcony Wielimirowi Chlebnikowowi, cudownemu poecie dźwięku. Ten element jest dla mnie bardzo ważny, podczas gdy krajobrazy dźwiękowe są przeważnie zaniedbywane w najnowszej poezji amerykańskiej, która nie wydaje się zainteresowana tymi kwestiami, stawiając wciąż na ten sam, przestarzały wiersz wolny. W ostatnim rozdziale tej książki próbowałam zobaczyć, którzy ze współczesnych poetów pozostawali pod wpływem tych różnorodnych kierunków, elementów modernistycznych praktyk.

Tak, ale gdy piszesz o Eliocie w *Modernizmie XXI wieku*, mowa jest o wczesnym Eliocie, autorze *Prufrocka* raczej niż *Ziemi jałowej*. Zatem pewna różnica pomiędzy obydwojema rodzajami modernizmu zostaje zachowana, prawda?

Prawda, ale to, co piszę o Eliocie w *Modernizmie XXI wieku*, równie dobrze mogłoby dotyczyć *Ziemi jałowej* w tym sensie, że jest to dzieło konstruktywistyczne. Niezwykle w Eliocie – a do dziś jego popularność nie zmalała niezależnie od tego, czy

ktoś ceni jego ideały religijne i polityczne (których ja zupełnie nie popieram) – jest to, że pozostał on wielkim poetą w XXI wieku, uczącym nas, że każde słowo się liczy i jak bardzo ważny jest sposób, w jaki je artykułujemy. I właśnie to w twórczości Eliota wydaje mi się szczególnie interesujące.

Gdy mamy już takie pojęcie o modernizmie, przejdźmy do austromodernizmu i porozmawiajmy o pisarzach, którymi zajmowałaś się w *Ostrzu ironii*. Jak już wspomniałaś, pojawiają się tu autorzy linearnych, raczej tradycyjnych niż eksperymentalnych powieści, niekiedy widziani od strony swojej eseistyki (jak Musil). Pojawia się tu także autor poezji – by tak rzec – trudnej w odbiorze. Ale spróbujmy powiedzieć coś więcej na temat tego rodzaju modernizmu, z którym mamy do czynienia w tej twojej książce. Przede wszystkim twórczość tych pisarzy nie jest tak tradycyjna, jak mogłoby się wydawać. Pierwszym z autorów, którymi zajmuję się w *Ostrzu ironii*, jest Karl Kraus, pisarz niestety w znacznym stopniu zapomniany, ze względu na trudność w przekładaniu jego tekstów. Czytam jego osiemsetstronicowy dramat *Ostatnie dni ludzkości*, który pomimo swojej znacznej objętości jest rzeczywiście wystawiany (obecnie na przykład w Nowej Zelandii), właśnie dlatego, że to zdumiewający, imponujący utwór. Całość jest oparta na autentycznych dokumentach lat Wielkiej Wojny: pocztówkach, dokumentach rządowych, depe szach wojennych. To dzieło o wojnie jedyne w swoim rodzaju, ponieważ – moim zdaniem – pokazuje naprawdę, czym ona jest. Kraus

nie zajmuje się jedynie typowymi scenami wojennymi, ale także codziennym życiem cywili w ich domach. Przy czym wszyscy jego bohaterowie – i na pierwszej linii frontu, i podsłuchani na ulicach, i w siedzibach władz, a także zobaczeni w osobistych relacjach (np. żona pisząca listy do swojego męża na froncie) – są nikiemni. Momenty niekiedy bardzo zabawne pojawiają się obok przerażających. Ten druzgocący tekstowy materiał jest w zasadniczo oparty na zestawianych kolażowo rzeczywistych dokumentach – mamy zatem do czynienia z pierwszym w istocie dziełem konceptualnym. *Ostatnie dni ludzkości* – ponieważ od dawna zajmuję się nową poezją konceptualną – nie mogły mnie nie zainteresować.

W drugim z kolei rozdziale zajmuję się *Marszem Radetzky'ego* Josepha Rotha. Utwór jest głęboko dwuznaczny – wydaje się prostolinijną powieścią, ale w rzeczywistości wcale taką nie jest. Czy należy ją czytać jako wyraz miłości do cesarza? Czy raczej umiłowania idei imperium, a może jej krytykę? Na wielu poziomach powieść Rotha jest satyrą – i choć zwykle bywa kojarzona z odrzuceniem cesarstwa austriackiego, to stawia bardzo złożone pytania; i nigdy tak naprawdę nie mamy pewności, po stronie jakich racji staje pisarz. To naprawdę piękna powieść, ukazująca tę ambiwalencję, którą wciąż – jak sądzę – odczuwamy wobec przeszłości. Lepiej niż większość mu współczesnych, Roth zrozumiał zagrożenia nazizmu. Od samego początku był przeciw Anschlussowi. A ponieważ był właściwie dziennikarzem, jest tak interesującą postacią, gdy staramy się zrozumieć polityczne uwarunkowania austromodernizmu.

NIEDOMKNIĘTA IRONIA

Kontynuując naszą rozmowę o pisarzach z *Ostrza ironii*, chciałbym dodać jedynie, że w centrum zainteresowania znajduje się tutaj twoje rozumienie koncepcji ironii. Dotyczy ono pisarzy takich jak Canetti i Celan, którzy – podobnie jak pozostali autorzy, lecz może w większym stopniu – poszukiwali swojego ojczystego języka, lub (jak w przypadku Celana) musieli wypracować własny język ojczysty. To jedno z najbardziej fascynujących zagadnień w tej książce.

Pracowałam nad autobiografią Canettiego, nie nad jego słynną powieścią *Auto da fé*. Interesował mnie zwłaszcza jej pierwszy tom *Ocalony język*, który rozpoczyna się metaforą ucinania języka. Canetti był Żydem sefardyjskim, znał zatem wiele różnych języków. Mówił po bułgarsku do służby, a jego rodzice rozmawiali po niemiecku, gdy chcieli utrzymać coś w tajemnicy. Musiał więc uważać niemiecki za język sekretny. Później jako dziecko został zabrany do Anglii, gdzie nauczył się angielskiego i miał angielską opiekunkę. Jego ojciec zmarł bardzo młodo (miał niewiele ponad trzydzieści lat) i matka podjęła nagłą decyzję o zabraniu dwojga swoich synów z powrotem do Wiednia. Tam mieli około dwóch tygodni na nauczenie się niemieckiego. Matka całymi dniami zmuszała ich do nauki i Canetti wspominał, że przypominało to tortury. Jaki jest zatem jego prawdziwy język? Nigdy nie czuł się zdomowiony w niemieckim. Pewnego razu, będąc w Czechosłowacji, usłyszał słowiańskie wyrazy i zrozumiał, że to słowiański był tak naprawdę jego ojczystym językiem. Ale nie był prawdziwie zdomowiony w żadnym języku, choć znał ich tak wiele. To poszukiwa-

nie języka ojczystego i próba odnalezienia własnej przynależności jako swego rodzaju lekarstwa na okres wojenny są niesamowicie interesujące w jego autobiografii.

Przypadek Celana jest nieco inny. Chciałam rozprawić się z powszechnym poglądem – zaczerpniętym od Jacques'a Derridy, Jean-Luca Nancy'ego i pozostałych francuskich teoretyków – o tym, że Celan jest poetą wyłącznie opracowującym temat Zagłady. Pomyślałam, że to pogląd bardzo jednostronny, ponieważ młody Celan pisał dużo wierszy miłosnych, a także inne rodzaje poezji. Nie było zatem tak, że całe jego życie oscyloowało wokół Zagłady, choć z pewnością wywarła ona na niego duży wpływ. Zwykle mawia się też o Celanie, że musiał wynaleźć własny język, ponieważ nienawdził niemieckiego jako języka prześladowcy. Pisał oczywiście po niemiecku, ale był to w istocie austriacki niemiecki. Kiedy sięgnęłam po austriacki słownik, zrozumiałam, że wiele z tego, co ludzie nazywają wymyślonym językiem Celana, nie jest wcale jego wynalazkiem. Jest jedynie językiem osadzonym w *lingua austriaca*. Mając to na uwadze, odnalazłam w wierszach Celana bardzo szczególną ironię. Nawiasem mówiąc, nawet część utworów o Zagładzie jest ironicznych, jako że Celana bardzo pociągało chrześcijaństwo. Niektóre utwory mają miejsce w kościołach, inne poświęcone są jego żonie, Gisèle Lestrangé, która była francuską arystokratką. Celan jest zatem znacznie bardziej wewnętrznie nieśpójny niż można byłoby przypuszczać i nie pisał wyłącznie szlachetnych wierszy o Zagładzie.

Celan nie wynalazł zatem nowego języka, ale musiał pracować na czymś, co otrzymał w spadku, a co było dla niego problematyczne. W swojej książce cytujesz słowa Anne Carson, która twierdzi, że Celan to: „poeta, który używa języka tak, jakby zawsze tłumaczył”. Fragment ten wydał mi się interesujący, bo na kilku płaszczyznach sugeruje pewną pustkę, brak jakiegoś nadrzędnego języka, który prowadziłaby do nadrzędnego rodzaju tożsamości. Podkreślasz to szczególnie w rozdziałach o Robercie Musilu i Eliasie Canettim. To rodzaj konstytutywnego, elementarnego braku, z którym muszą się uporać.

W Celanie interesujące jest to, że zawsze próbuje on obejść ów brak, choć go przeczuwa. Miał przekonanie, że poeta może pisać tylko we własnym języku, co dziś wydaje się nieco przestarzałą koncepcją. Doskonale znał francuski. Większość dorosłego życia spędził we Francji i tłumaczył z francuskiego oraz angielskiego. Ale był nieprzejednany w swoim przekonaniu, że poeta może pisać wyłącznie w rodzimym języku, ponieważ jest on jedynym, z którym może sobie tak naprawdę poradzić. Oczywiście, z czasem Celan bardzo przekształcił swój język i to czyni go bardzo interesującym poetą, ale przecież pozostał zasadniczo dzieckiem imperium. Kiedy był młodym mężczyzną, tak naprawdę pragnął – czym manifestował swoją odrębność – klasycznej tyrolskiej kurtki z wełny lodenowej, którą otrzymał od swoich krewnych z Wiednia na dwunaste urodziny. Takie było jego pochodzenie i jego dom. Dlatego w swojej poezji musiał od tego uciec. Jak mówiłam, mieszkał we Francji, ale nigdy nie

został zaakceptowany przez Francuzów, bo ci nie mieli żadnego pożytku z poety piszącego po niemiecku. Był we francuskim środowisku artystycznym bardzo osamotniony. Wypracowywał wiersze we własnym języku – powstałym w taki sposób, jak to opisałeś w swoim pytaniu.

Rozmawiamy o pisarzach, którzy poszukiwali swojego ojczystego języka, których pisarstwo brzmi jak nieustanny przekład. Rozmawialiśmy także o pisarzach, którzy zdają się przedstawiać realistyczny obraz pewnych miejsc (jak na przykład Wiedeń Musila), ale jednocześnie ten realizm okazuje się iluzoryczny. Czy właśnie ten brak ostatecznej wersji rzeczywistości jest tu źródłem ironii?

Podkreślając wagę ironii w mojej książce, mam na myśli to, że zdecydowanie nie mówimy o satyrze. Satyra jest nakierowana na konkretny obiekt i pokazuje konkretny punkt widzenia. Podobnie rzecz się ma z parodią – wiemy, z czego się naśmiewamy i dysponujemy podstawowymi normami podpowiadającymi nam, jakie miałyby być wartości pozytywne. W tego rodzaju ironii, którą odnajdujemy u omawianych pisarzy, nie ma natomiast oczywistych rozwiązań. Nie ma odpowiedzi, a zatem to ironia niedomknięta (*an open-ended irony*), która rozchodzi się w różnorodnych kierunkach i zawsze pozostajemy ze świadomością, że to raczej – by tak rzec – negatywna teologia niż cokolwiek innego.

Zainteresował mnie także inny sposób, na który literatura ta jest ironiczna. Kilukrotnie sugerujesz, że istnieje rodzaj leitmotiwu łączącego dzieła tych pisarzy.

NIEDOMKNIĘTA IRONIA

Próbowali oni uchwycić rzeczy takimi, jakimi były, bez uogólniania. W obawie przed abstrakcją, pokazywali nam rzeczy takimi, jakimi były, choć te jednocześnie nie uspojały się w żadną ostateczną wersję rzeczywistości.

Szczególnie wyraźnie widać to u Musila. W *Człowieku bez właściwości* jest długi rozdział zatytułowany *Z tego rozdziału, co godne znaczenia, nic nie wynika*, w którym autor pokazuje rzeczy takimi, jakimi były, lecz w sposób bardzo szczególny. W założeniu ta książka ma być o 70. rocznicy wstąpienia na tron cesarza Franciszka Józefa w 1918 roku. Oczywiście, jubileusz nigdy się nie odbył z powodu wybuchu wojny. Cesarz zmarł w 1916, a Austria później stała się republiką. Musil niezwykle szczegółowo opisuje samochody jadące drogami, korki uliczne, ubrania, które ludzie nosili. Ale z czasem uświadamiamy sobie, że opis tak naprawdę wcale nie dotyka realiów roku 1913, ale okresu późniejszego, już po wojnie (Musil pisał tę książkę w latach 20., a w roku 1930 ukazała się jej pierwsza część). W rzeczywistości w 1913 roku w Wiedniu było bardzo niewiele samochodów i nie było żadnych korków. Powieść nie jest zatem tak naprawdę o okresie, o którym rzekomo ma być. Musil opisuje rzeczy w sposób pozornie adekwatny. Podpowiada, że zawsze trzeba się nieco zdystansować i uświadomić sobie, że dzieje się coś innego. Główny bohater, Ulrich, ma być domniemanym człowiekiem bez właściwości, bez żadnych szczególnych poglądów, ale ma bardzo zdecydowane poglądy; jego perspektywę szybko przesłania jednak perspektywa ironicznie zdystansowanego, pozbawionego złudzeń narratora. *Człowiek bez właści-*

wości to trudna, ale bardzo fascynująca książka, zwłaszcza kiedy pozwolimy, by nas pochłonęła.

Chciałbym teraz wspomnieć o pisarzu, który zdaje się łączyć niektóre z poruszonych tu kwestii. Mam na myśli Ludwiga Wittgensteina. Zanim jednak przejdziemy do Wittgensteina w twojej ostatniej książce, pozwól, że przypomnę, co pisałaś o nim wcześniej. W *Wittgenstein's Ladder* we wnikliwy i przekonujący sposób dowodziłaś ogromnego wkładu Wittgensteina (przy czym chodziłoby tu raczej o równoległą inspirację niż bezpośredni wpływ) w twórczość pisarzy paradygmatycznych dla różnych wersji modernizmu (np. Gertruda Stein, Samuel Beckett czy artyści austriaccy). Przypomnij nam, proszę, co łączy filozofa języka piszącego enigmatyczne traktaty o języku z poetką taką jak Gertruda Stein? Uważam, że Wittgenstein jest kluczową postacią dla poezji XX i XXI wieku. Wychodzi on od Augustiańskiej koncepcji o tym, że uczymy się słów (takich rzeczowników jak na przykład pomarańcza czy jabłko) poprzez wskazywanie na nie. W ten sposób dzieci rzekomo uczą się języka, choć w rzeczywistości jest inaczej. Uczymy się tylko zdań. Uczymy się, jak używać słów w kontekście – i dlatego dwulatek jest już w stanie powiedzieć „mam nadzieję, że pójdziemy jutro”, bo w jakiś sposób wie, że to właśnie należy powiedzieć, kiedy nasze oczekiwania wybiegają w przyszłość. Najpierw trzeba wiedzieć, czym jest „jutro”, choć nie jest to słowo, które cokolwiek znaczy samo w sobie. Oznacza ono coś wyłącznie w pewnym kontekście. Wittgenstein

rozwinął tę teorię gier językowych, pokazując, w jaki sposób słowa znaczą jedynie w ramach konkretnego kontekstu. Słowo „niebieski” oznacza coś zupełnie innego, kiedy mówimy „niebo jest dziś niebieskie” (jest ładny, słoneczny dzień) i „podoba mi się niebieski kolor twojej sukienki”. Ostatecznie poezja jest specjalnym językiem, dla którego kontekst jest zupełnie podstawowy. To, w jaki sposób i do kogo coś mówimy, robi ogromną różnicę. Uświadomiłam to sobie przy lekturze tekstów Gertrudy Stein, która – nieświadomie, rzecz jasna – była swego rodzaju Wittgensteinowską pisarką. Ale to samo moglibyśmy powiedzieć o innych poetach, o których piszę w *Wittgenstein's Ladder*. Bardzo wiele można nauczyć się z lektury Wittgensteina, dla którego podstawowe było przekonanie, że znaczenie słów zawiera się w sposobie ich użycia w języku. Nie ma żadnych znaczeń poza kontekstem, które można po prostu wykorzystać.

Oczywiście, idea Wittgensteina o grach językowych była intuicyjnie stosowana przez autorów takich jak Beckett czy Stein. W *Wittgenstein's Ladder* tworzysz cudowne porównanie pomiędzy Wittgensteinowskimi dociekaniem a Gertrudą Stein, która antycypowała ten wgląd w nie-esencjalistyczny charakter języka w swoich grach składniowych. Czy autorka *Czułych guziczków* byłaby zatem naszą paradygmatyczną ironistką?

Wittgenstein ma w *Kartkach* ważną wskazówkę: „Nie zapominaj, że wiersz, jakkolwiek ułożony w języku komunikatu, nie jest używany w grze językowej polegającej na informowaniu” [w przekładzie

Sławy Lisieckiej – przyp. tłum.]. Mówiąc inaczej, poezja może posługiwać się zupełnie zwyczajnym językiem. Nie potrzebuje wyszukanych słów, często nie potrzebuje nawet metafor czy skomplikowanych figur retorycznych. Może posługiwać się zupełnie zwyczajnym językiem, ale zmienia ten język tak, że – jak przekonuje Wittgenstein – nie wyraża się w języku informacji. Gertruda Stein napisała ważny wiersz zatytułowany *Roast Potatoes* – złożony z trzech słów: „roast potatoes for”. Można odczytać „roast” jako czasownik (‘piec’), jak w zdaniu „upieczmy ziemniaki na obiad” i można powiedzieć „four potatoes” („cztery ziemniaki”) [angielski przyimek „for” (‘dla’) z oryginalnej frazy Stein jest homofonicznym odpowiednikiem liczebnika „four” (‘cztery’) – przyp. tłum.] lub „pommes de terre au four”, co jest francuskim odpowiednikiem wyrażenia „pieczone ziemniaki”. Tym właśnie jest poezja – pokazywaniem wszystkich możliwości języka. Te drobne utwory Gertrudy Stein posługują się prostymi słowami (jak „roast” „potatoes” „for”), ale czynią z nich niezwykle użytek.

Niespodziewanie, na końcu *Ostrza ironii*, ponownie spotykamy profesora Wittgensteina. Okazuje się on postacią dobrą dla podsumowania twojej książki. Ale nagle odkrywamy ironiczną grę językową filozofa z innego punktu widzenia. Wittgenstein staje się kimś, kto posługuje się doświadczeniem czytelnika-pisarza (a czyta poważne teksty, Ewangelie, choć sądzę, że mogłyby to być także inne teksty) w bardzo ważnym i osobistym projekcie duchowej przemiany. Dlaczego zamykasz książkę o ironii historią pisarza,



który nieoczekiwanie obraca całą złożoność swojej myśli o języku w marzenie, by „stać się innym człowiekiem”?

Nie sądzę, by ta zmiana, którą opisałeś, była aż tak istotna. Rzecz w tym – i to dlatego posłużyłam się Wittgensteinem jako kodą – że, podobnie jak inni, o których piszę, Wittgenstein postrzega poezję jako praktykę. Jest dla niego niemal jak antropologia. Oznacza to, że wszystkie religie mają rację i wszystkie religie są w błędzie zarazem. Wittgenstein był wściekły na przykład na sir Jamesa Frazera, w którego mniemaniu pewni ludzie i pewne kultury były prymitywne, ze względu na ich stosunek do mitów wegetatywnych (ostatecznie Eliot także posługuje się tą ideą w *Ziemi jałowej*). Wittgenstein twierdził tymczasem, że te kultury nie modliły się o deszcz latem, lecz na początku pory deszczowej, ponieważ wtedy mógł on nadejść. Był zatem powód, dla którego to robiły. Praktyka poetycka powinna być rozumiana jako działanie na języku na tej samej zasadzie jak praktyka religijna, którą dla Wittgensteina były Ewangelie. One także powinny być rozumiane jako wypowiedanie pewnych słów dla osiągnięcia konkretnych rezultatów. Tym też jest modlitwa. W pewnym sensie modlitwa jest sposobem na otrzymanie tego, czego pragniemy.

Czy Wittgenstein odniósł sukces w swoim projekcie duchowej przemiany?

Miał bardzo zdecydowane poglądy na ten temat i jego wersja chrześcijaństwa w znacznym stopniu opierała się na bliskim czytaniu Ewangelii. Poza tym nie lubił idei kościoła jako instytucji ani koncepcji przemiany świętego Pawła, jako że mocno odbiegały od prostoty Ewangelii.

Zestawiam w *Ostrzu ironii* poglądy Wittgensteina na religię z koncepcjami dwóch współczesnych filozofów – Alaina Badiou i Giorgia Agambena, którzy – uznając dziedzictwo świętego Pawła za kluczowe – tworzyli swoje projekty teologii politycznej. Wittgenstein uważałby upolitycznienie chrześcijaństwa za najczystszy nonsens, w ogóle by w to nie uwierzył. Był natomiast przekonany co do tego – i tu dochodzi także kwestia języka – że zawsze trzeba być szczerym wobec siebie i dopiero wtedy można stać się lepszym człowiekiem. We wszystkim, czego się podejmował, zawsze doszukiwał się możliwych błędów, by następnie zacząć od początku, ale już mogąc wyjaśniać, co wcześniej nie zadziałało. Postępując tak, wiedział oczywiście, że nie da się zmienić społeczeństwa i nie da się zmienić świata. Był w tej kwestii raczej pesymistą. Ale można zmienić siebie. Można podjąć próbę stania się lepszym człowiekiem. Takie



było jego podejście do Ewangelii (i czytanych w kontraście do dydaktyzmu listów świętego Pawła – ewangelicznych zróżnicowanych czterech narracji).

To prowadzi nas do innego wątku twojej rozprawy – do politycznych funkcji literatury. Nie jest on tu mocno ekspozycyjny. Sygnalizujesz zaledwie kwestię używania literatury dla celów politycznych i politycznych celów literatury. Jak rozumiesz polityczną efektywność tej chociażby literatury, którą omawiasz w swojej książce?

Ogólnie rzecz ujmując, powiedziałabym, że jestem formalistką – i w bliskim przyglądaniu się obiektowi estetycznemu, i gdy staram się instrumentalnie nie redukować dzieł do jego wymiaru politycznego. Współcześnie bardzo na czasie okazuje się postrzeganie wszystkiego przez pryzmat polityczności. Pojawiło się sporo politycznego i dość prostolinijnego pisarstwa (np. krytyka rasizmu w formie anegdoty, która pokazuje, czym jest rasizm). W znacznym stopniu taka właśnie jest nasza dzisiejsza poezja. Jestem temu przeciwna, bo ostatecznie nie potrzebujemy poezji do mówienia o takich rzeczach. Jeśli ktoś chciałby odnieść się do polityki, niech napisze artykuł do gazety lub cokolwiek innego. Nie sądzę, by poezja

była stworzona do politycznych wystąpień, choć zarazem każda literatura jest polityczna w tym sensie, że wyraża pewne poglądy. Ta szczególna grupa pisarzy z *Ostrza ironii* (która – jak wyjaśniałam – różni się od pisarzy, którymi zajmowałam się wcześniej – takich jak Beckett, Pound czy Stein) była przede wszystkim formacją austriacko-żydowską. To nie był Wiedeń ani findesieclowego walca, ani Johanna Straussa, ani tortu Sachera, czyli tego, co składałoby się na pewien stereotyp tego miasta. To była już formacja pozbawiona złudzeń. A tych złudzeń pozbawiła ją I wojna światowa. Autorzy ci nie mieli tak naprawdę wielkich oczekiwań. Byli za to dobrzy w opisywaniu tego, co się działo. Nie oznacza to jednak, że nie dysponowali żadnymi rozwiązaniami – po prostu ważniejsze było dla nich samo zadawanie pytań. W rzeczywistości nie ma żadnych gotowych odpowiedzi. Ale to samo można by powiedzieć i o wczesnym Eliocie.

Przełożyli

**Joanna Parniewska
Tomasz Cieślak-Sokołowski**

Tekst jest zapisem rozmowy, którą Kacper Bartczak przeprowadził z Marjorie Perloff w czasie jednego ze spotkań w ramach XII Festiwalu Puls Literatury (Łódź, 4 grudnia 2018 r.), poświęconego książce *Ostrze ironii. Modernizm w cieniu monarchii habsburskiej* (przeł. Maciej Płaza, Wrocław 2018).