

# Intelektualna, artystyczna i estetyczna odwaga. Rozmawiają Tomasz Wiśniewski i Derek Attridge

Przełożył Filip Cieślak

Transkrypcja rozmowy: Aleksandra Wachacz i Filip Cieślak

**Tomasz Wiśniewski:** Podczas seminarium o *Borysie* Johna Bergera oraz o *Życiu i czasach Michaela K.* J.M Coetzeeego sugerował pan, że obydwa teksty podkopują w pewien sposób ideę systemu politycznego jako takiego. Wydaje się, że podobne ruchy miały spore znaczenie we wczesnych latach 80. XX wieku w bardziej ogólnym wymiarze. Do jakiego stopnia odmowa podążania sprawdzonymi ścieżkami charakteryzuje twórczość Coetzeeego?

**Derek Attridge:** Pod wieloma względami, zarówno w wywiadach, jak i twórczości, Coetzee przedstawia postacie, włączając ze sobą, które traktują ten brutalny charakter życia politycznego, absolutyzm i spłykanie wszelkich podejmowanych decyzji, jako pewnego rodzaju zdradę subtelności i złożoności, którą on i jego bohaterowie próbują utrzymać. W wywiadach mówi: „nie jestem typem zrzeszeniowca”, ale sądzę, że widać całkiem wyraźnie, po jakiej stronie staje. Z całą pewnością jest w opozycji do południowoamerykańskiego apartheidu.

Wykazuje jednak skrupulatność, która uniemożliwia mu otwarty udział w działalności politycznej. To nie jest nawet kwestia intelektualna. To emocjonalna i fizyczna blokada. Właśnie w ten sposób opisuje awersję do tłumy – czuje fizyczną niemożność wzięcia udziału w jakiegokolwiek demonstracji. Jest to bardzo silny opór stawiany tej brutalności, temu stylowi „wszystko albo nic”, charakterystycznemu dla podejmowania decyzji politycznych. Sądzę, że Coetzee nigdy nie spotkał się z taką sytuacją, jak tu w Polsce, gdzie w pewnym momencie musieliście powiedzieć „dobra, mniejsza o subtelności i złożoność. Muszę po prostu określić swoje stanowisko możliwie jak najjaśniej”. Jednakże w pewnych momentach był – na przykład podczas przemówienia w Jerozolimie – bardzo otwarty na temat sytuacji w Południowej Afryce. Nie szczędził także słów krytyki odnośnie do kwestii traktowania zwierząt.

*Michael K.* to pod tym względem bardzo ciekawa powieść, ponieważ główny bohater nie jest intelektualistą. Jest kimś, kto ma trudności z wyartykułowaniem swoich myśli, prawie tak, jakby Coetzee stworzył kogoś w rodzaju „antysiebie”. Bycie innymi na poziomie intelektualnym i emocjonalnym skłania go do podążania podobną drogą: do unikania zobowiązań i tego, co uznaje za pułapki oraz ograniczenia. Coetzee jest zainteresowany postaciami „niezrzeszeniowców”.

Sądzę, że *Wiek żelaza* najlepiej wyklada tę kwestię, ponieważ pani Curren zmaga się z podobnymi problemami. Jest świetnie wykształconą nauczycielką literatury klasycznej, znakomicie wpasowującą się w nurt europejskiej tradycji liberalnej. Spotyka dzieci,

które podejmują decyzje dotyczące życia lub śmierci i jedno z nich ginie. Przeżywa ona proces zmuszający ją do rozpoznania takich momentów, w których człowiek nie może sobie pozwolić na luksus wyrafinowania, finezji, tych wszystkich subtelności klasyków. Trzeba być po prostu równie odważnym, jak ci chłopczy.

**Tomasz Wiśniewski:** Do jakiego stopnia można porównywać świat *Michaela K.*, książki opublikowanej w 1983 roku, z tym wyłaniającym się z *Dzieciństwa Jezusa*, wydanego w 2013 roku? Jak porównać te estetyki, te różne wizje świata?

**Derek Attridge:** *Michael K.* jest zbudowany na bardzo realistycznym fundamencie. Choć akcja rozgrywa się w przyszłości, każda osoba znajdującą tę część świata natychmiast rozpoznaje miejsca, miasteczka, ulice i bloki mieszkalne – wszystko to jest bardzo konkretne. W *Dzieciństwie Jezusa* z kolei mamy do czynienia z powieścią, w której wszyscy mówią po hiszpańsku, w języku, którego muszą się uczyć, jakby to nie był rodzimy hiszpański kraj. Imigracja jest dominującym motywem, ale czytelnik musi zgadywać, wyczekiwać odpowiedzi na pytania: gdzie oni są? Kim są? Dlaczego tam są? To jedna z cech stylu późnego Coetzego – autor zdaje się myśleć, że umieszczanie postaci wśród znanych krajobrazów nie jest już wymagane. Gdy pisarz był młodszy, czuł, że musi zapewniać wszystkie szczegóły prawdopodobieństwa. Nawet kiedy wymyślał jakiś kraj czy sytuację, starał się zachować pewien stopień realizmu za pomocą budynków, pogody i innych tego rodzaju odniesień. *Dzieciństwo Jezusa* jest w zasadzie pozbawione tej warstwy. Tu nie da się określić ani pór roku, ani wyglądu miasta czy otoczenia. Na początku powieść wydaje się pastiszem *Michaela K.* – zostaje przecież przywołany obóz przesiedleńczy. Ale czytając kolejne strony, dochodzimy do wniosku, że mamy do czynienia z tekstem diametralnie odmiennym.

Owszem, znajdziemy takie fragmenty, w których są poruszane kwestie obozów, drutów kolczastych i ograniczeń. Przykładowo gdy chłopak ucieka ze szkoły specjalnej, do której został wysłany. Wydarzenie to jest jednak dość tajemnicze, ponieważ twierdzi on, że przeskoczył drut kolczasty, by uciec, ale po jakimś czasie dowiadujemy się, że szkoła nie ma żadnych ogrodzeń – studenci mogą przychodzić i wychodzić, kiedy tylko chcą. Ta powieść ciągle podkopuje wcześniejsze założenia. Myślimy, że zdołaliśmy już uchwycić jej sens, a tu autor nagle wywraca wszystko do góry nogami. Powieść zwieńcza ucieczka dziwnej rodziny, która podąża za nowym życiem, ale czytelnik odczuwa niepewność. Dlaczego powieść się kończy? Co się stanie dalej? Możemy jedynie przypuszczać, że trafią do podobnego miejsca.

Z tego powodu twierdzą, że *Dzieciństwo Jezusa* zajmuje się innymi kwestiami niż chociażby *Elizabeth Costello*. Symptomatyczny jest wyłaniający się w „Problemie zła” [jednym z rozdziałów powieści – przyp. red.] obraz Amsterdamu, który został nakreślony jako wizja dobrze funkcjonującego miasta i posłusznych obywateli. Jest to jak najbardziej poprawne, acz pozbawione pasji i ikry społeczeństwo. Costello nieustannie zwraca uwagę na ograniczający charakter regulacji, racjonalizmu, porządku i praw. Twierdzi, że istnieją ważniejsze aspekty życia. Jestem przekonany, że Coetzee zdaje sobie sprawę, jak ryzykowne jest przyjęcie takiego stanowiska. Pozwala, by racjonalizm został

przełamany przez inne siły, co otwiera drzwi – jak sam podkreśla w tym utworze – do innych złych możliwości. W *Dzieciństwie Jezusa* kontynuuje zapoczątkowaną tu dyskusję i próbuje sobie wyobrazić, jak by to było mieć dziecko dorastające w pewnych fundamentalnych przekonaniach i sposobach myślenia, które kwestionują racjonalny dyskurs, normy zachowania, etykę i typowe sposoby rozumienia języka. Pyta o to, jaki wpływ by to miało na społeczeństwo. *Powolny człowiek* także zaczyna się jak powieść realistyczna, lecz po pojawieniu się Elizabeth Costello staje się dziełem na wskroś meta-fikcyjnym, co utrudnia jego jednoznaczną klasyfikację.

Podobnie w *Dzieciństwie Jezusa*: kiedy już zaczynamy rozumieć sposób myślenia dziecka, powieść zmienia się w coś innego. Zdziwiła ona wielu recenzentów i zaskoczyła każdego, kto próbował ją zrozumieć. Uważam jednak, że taki jest właśnie jej sens. Gdyby takie dziecko istniało, nikt nie wiedziałby, co z nim zrobić. Sądzę, że odniesienie do Jezusa to najwyczaźniej w świecie aluzja do takiego momentu w historii kultury zachodniej, kiedy właśnie taka istota została powołana na świat i nie mogła się zasymilować z kulturą. Hermann Wittenberg twierdzi, że Coetzee próbował namówić wydawców, by wydali tę książkę bez tytułu. Chciał, by napis *Dzieciństwo Jezusa* pojawił się na ostatnich stronach, aby czytelnik poznał tytuł na samym końcu. Wydawcom pomysł ten nie przypadł do gustu, ale według mnie ma sens. Zaczynając lekturę od tytułu *Dzieciństwo Jezusa*, czytelnik jest przekonany, że książka nawiązuje do religii chrześcijańskiej, a tak w żadnym wypadku nie jest. Opowieść o Jezusie jest po prostu jednym z przykładów zakwestionowania racjonalizmu, ładu i formalności.

**Tomasz Wiśniewski:** Jako badacz Joyce’a i ekspert w zakresie twórczości Coetzee’go, zajmuje się pan również *Nienazywalnym* Becketta. Wszyscy ci twórcy w innowacyjny sposób wykorzystują tradycje eksperymentu. Moje pytanie odnosi się do specyfiki relacji między Joyce’em, Beckettem a Coetzee’em – jak można opisać różnice i podobieństwa między tymi trzema pisarzami?

**Derek Attridge:** Wielu krytyków pisało o związku Becketta z Joyce’em i Coetzee’go z Beckettem, ale mniej wiadomo o relacjach między Coetzee’em a Joyce’em. Może nie są one po prostu ważne. Nie powinniśmy rozważać tego, jak późniejszy pisarz odnajduje nowe i innowacyjne metody pisania inspirowany wcześniejszym pisarzem, bez omówienia zachodzących między nimi podobieństw. Obydwaj są równie ważni. Wielcy pisarze, jak ci trzej, mają zdolność do wykorzystywania twórczości wcześniejszej jako fundamentu dla twórczości własnej. Coetzee cudownie opisuje, ile nauczył się od Becketta, i to nie w kwestii treści ani nawet specyficznego stylu, ale w ramach tego, co nazwał „tańcem” Beckettowskiej myśli. Rozumie przez to specyficzną jakość refleksji i sposób użycia języka.

Tajemnicą dla mnie pozostaje pewien proces: to, w jaki sposób pisarz może rozwinąć się i uczyć na podstawie twórczości poprzednika, ale jednocześnie stworzyć coś całkowicie unikalnego, sposób pisanie i myślenie, którego wcześniej nie doświadczone. Prawdą jest, że tak właśnie się czasami dzieje. Beckett zaczyna swoją karierę w bardzo Joyce’owskim stylu, a następnie znajduje sposób, by uciec od wpływu poprzednika, choć z pewnością jego twórczość rozkwita na tej Joyce’owskiej glebie. Coetzee jest

wyraźnie Beckettowski w *Sercu kraju*, które stylistycznie nawiązuje do twórczości irlandzkiego awangardzisty. To, w jaki sposób pisarze ci przenoszą się w nowe sfery, jest dla mnie prawdziwą zagadką kreatywności artystycznej. Zjawisko to nazywam „wynalazkiem” – to dobre określenie tego, co robi oryginalny i innowacyjny artysta, kiedy podłącza się do możliwości, jakie kultura i wcześniejsza twórczość wykluczały. Możemy powiedzieć, że w *Dzieciństwie Jezusa* Coetzee próbuje znaleźć sposób na wprowadzenie w świadomość europejskiej – jeśli nie globalnej – literatury metod postrzegania świata, które nie są podyktowane tradycyjnymi normami albo racjonalną organizacją społeczną. Czy to jest coś, co potrafi zrobić, gdyż jego twórczość jest zanurzona głęboko w Beckecie? Zapewne tak, ale nie wiem dokładnie, jak do tego doszło.

Bardzo istotną kwestią jest swoista odwaga czerpana od wcześniejszych pisarzy. Nie mam tutaj na myśli odwagi związanej z działalnością Becketta w podziemiu, ale odwagę intelektualną, artystyczną i estetyczną, odwagę kogoś, kto pisze w sposób niegwarantujący sukcesu i nie zważa na to, czego chcą wydawcy i czytelnicy. W tym sensie Coetzee jest dosyć Beckettowski, co staje się coraz wyraźniejsze z każdą wydaną książką: Coetzee odmawia dostosowania się do istniejących zasad. Zanim pojawiło się *Dzieciństwo Jezusa*, nikt nie spodziewał się, że napisze on książkę zajmującą się mistycyzm i irracjonalnym podejściem do kultury i społeczeństwa.

Beckett bardzo dobrze obrazuje całkowitą uczciwość artystyczną, niesplamioną pragnieniem publicznej akceptacji i chęci sprzedaży książek. Robił to, co musiał, ze względu na wrażenia estetyczne, których doświadczał. Z Coetzeeem sprawa wygląda podobnie. Powiedział, że nie wie wcześniej, co wyklucze się z jego dzieła, nawet gdy zaczyna nad nim pracować, ale czuje, kiedy zmierza w dobrym kierunku. To bardzo tajemniczy proces.

**Tomasz Wiśniewski:** Przed pana wykładem sięgnąłem po *Nienazywalnego* Becketta i poczułem po raz pierwszy, że nie jestem całkowicie zagubiony w tej narracji. Zaskoczyło mnie, jak znajomość późniejszej twórczości Becketta pomaga śledzić rozwój tej powieści. W pewnym sensie kontekst późnego Becketta pokazuje paradoksalną wręcz klarowność *Nienazywalnego*. Bardzo ciężko wyjaśnić tę jasność. W przeciwieństwie do tekstów takich jak *Towarzystwo*, w *Nienazywalnym* nie ma rozdzielonych głosów, przez co zaprezentowana tutaj wizja jest przytłaczająca, imponująca, a mimo to spójna. Wydaje mi się, że czytelnik nie może sobie pozwolić na odejście od książki, ponieważ każda przerwa w czytaniu natychmiast wytrąca go ze śledzenia tego, czym ta powieść jest. To przypomina trochę oglądanie przedstawienia. Należy czytać dalej, nawet jeśli się czegoś nie rozumie – tym samym zapewne nie zaspokajając intelektualnych aspiracji – bez podejmowania szybkich prób zrozumienia tej „historii”. W ten sposób czytelnik doświadcza wokalnej i oralnej jakości narracji, co ma silny wpływ na podświadomy odbiór znaczeń. Nie można porzucić tej ścieżki. Należy podążać za powieścią tak, jak jest napisana, bez usilnych prób zrozumienia każdego pojedynczego zdania.

**Derek Attridge:** Tak, to jedna z tych rzeczy, o których starałem się powiedzieć. Poczucie tempa, poczucie, że głosy popychają czytelnika coraz dalej, naprzód. Prowadzi to moim zdaniem do specyficznego zjawiska, którego sam doświadczyłem podczas

ponownej lektury tej powieści. W pewnym momencie przyszło mi na myśl: „To zabawne, nie pamiętam tego. Pewnie byłem tak skupiony na podążaniu za głosem, że nawet nie dotarło do mnie, co mówił”. Czy właśnie to ma pan na myśli?

**Tomasz Wiśniewski:** Tak, chyba o to właśnie mi chodzi. Czy możemy porozmawiać teraz o bardziej metodologicznych i teoretycznych kwestiach pańskiej pracy, a dokładniej o pańskim upodobaniu do dyskusji na temat formy? Jak widzi pan dzisiaj funkcję takiego podejścia w zakresie globalnych studiów literackich?

**Derek Attridge:** Cóż, w ostatnich dwudziestu latach, przynajmniej w krajach anglojęzycznych, dominowało historyczne podejście do literatury. Studenci z całego świata piszą mniej i bardziej obszerne dysertacje na temat historycznego tła konkretnych dzieł literackich albo ich autorów. Nie mówię, że jest to zła rzecz. Wiele znakomitych i odkrywczych tekstów wywodzi się z tej tradycji. Lecz moim zdaniem wszystko to wynika z historycznych, a nie czysto literackich pobudek. Służy odkrywaniu interesujących faktów dotyczących tego, jak coś zostało napisane lub było odczytywane. To zrozumiała reakcja na dominujący w latach czterdziestych, pięćdziesiątych i sześćdziesiątych ubiegłego wieku nurt praktycznej krytyki i Nowego Krytycyzmu oraz na bardziej teoretyczne ujęcia z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Szale przechyliły się ponownie i podejście historyczne okazało się dominujące. Obawiam się, że całe pokolenie krytyków literackich i nauczycieli akademickich zapomniało o powodach, dla których te postacie i dzieła literackie znalazły się w sferze naszych zainteresowań. Można powiedzieć, że w dużej mierze pytanie o wartość utworu artystycznego zostało zepchnięte na dalszy plan. Tym samym równie wartościowe jest analizowanie systemu podatkowego, rynku prasowego, rybołówstwa albo dzieł nawet najmniej szanowanego autora, co badanie tekstów George Eliot. Nie do końca rozumiem, jak mogło dojść do takiej sytuacji. Jest wiele tekstów zajmujących się historycznymi zagadnieniami, pozbawionych jakiegokolwiek refleksji na temat przyczyn, dla których ci wszyscy ludzie piszący historyczne interpretacje stali się pasjonatami literatury. Być może część z nich nie jest zainteresowana nawet historią literatury jako taką, ale bardziej historią kulturową. Proszę mnie dobrze zrozumieć: badania historyczne same w sobie mogą być bardzo wartościowe, lecz nie tym chcę się osobiście zajmować. Moje zainteresowanie literaturą jest częścią szerszej fascynacji literackością literatury. Powiązane jest to w dużej mierze z formą, ale także z innymi kwestiami. Istotne jest dla mnie pytanie, w jaki sposób literatura przynosi światu wcześniej niewyobrażalne, niewyartykułowane sposoby myślenia i odczuwania.

W rozmowach z poetami i pisarzami widać wyraźnie, jak niezmiennie przejęci są formą. W dużej mierze forma jest esencją pisania: odnajdowanie właściwych słów, układanie ich w odpowiedni sposób i organizowanie tekstu w celu stworzenia utworu literackiego to kwestie naprawdę istotne dla twórców. Istnieje zadziwiająca przepaść między artystami a krytykami. To u tych drugich przeważają pytania historyczne.

Mnie od najmłodszych lat bardziej interesuje forma i właściwości języka. Na przykład lektura łacińskiej poezji w szkole nauczyła mnie badać heksametr. Uświadomiłem sobie, że wyglądające zwyczajnie słowa w rzeczywistości zostały bardzo skrupulatnie dobrane

tak, aby wpasować się w konkretny szablon metryczny. Fascynowało mnie to zjawisko. Od tego momentu postanowiłem zgłębić dokładne i różnorodne metody dyskusowania formalnych struktur poezji.

**Tomasz Wiśniewski:** Styl pańskiej twórczości akademickiej sugeruje, że chciałby pan rozmawiać o skomplikowanych kwestiach w możliwie zrozumiały sposób. Pod względem stylistycznym zminimalizował pan ilość akademickiego żargonu. Czy to ze względu na praktykę nauczania i potrzebę pisania tak, by przekazywać treści w możliwy do przyswojenia sposób?

**Derek Attridge:** Nauczycielem byłem przez czterdzieści lat i potrzeba zaznajamiania młodych ludzi z abstrakcyjnymi, trudnymi sposobami myślenia miała na to z pewnością duży wpływ. Nauczanie zawsze było centralnym punktem mojego życia. Dlatego za każdym razem, gdy zmagam się z jakimś podchwytliwym problemem teoretycznym albo formalnym, staram się znaleźć takie metody wyrażenia własnych myśli, które będą zrozumiałe dla kogoś, kto niekoniecznie ma to samo zaplecze erudycyjne, dla kogoś, kto niekoniecznie czytał to, co ja.

Może to też być podyktowane czymś jeszcze prostszym. Mam silną wewnętrzną potrzebę wyjaśniania sobie wszystkiego w możliwie jak najbardziej zrozumiały sposób. Czytam wiele tekstów teoretycznych – zarówno filozoficznych, jak i teoretycznoliterackich – które przynoszą mi wrażenie pewnego zagmatwania i dwuznaczności, tam, gdzie nie powinno ich być. Tak jakby autor napisał tekst za szybko. Niewielu czytanych przeze mnie badaczy literatury osiąga ten poziom prostoty, dlatego gdy piszę, chcę, aby każde zdanie mówiło dokładnie to, co znaczy, i nie było podatne na przeinaczenia. Robię dużo korekt. Pamiętam, jak często podczas pisania *Jednostkowości literatury* czytałem szkic, odkładałem, podnosiłem znowu i zastanawiałem się: „Nie, to zdanie nie mówi tego, co mam na myśli”. Podczas pisania tej książki odkryłem, że nie chcę już udowadniać, że moja myśl odnosi się do innych akademików. Choć odniesienia erudycyjne mogą być ciekawe, odwracałyby w tym przypadku uwagę od mojej głównej tezy.

**Tomasz Wiśniewski:** Przejdźmy może do pytania, w jaki sposób podejmować dziś badania literackie. Jeśli dobrze rozumiem, sugeruje pan, że pewne kwestie – ważne dawno temu – pozostają w dalszym ciągu istotne. Inne problemy zaś, formułowane mniej więcej w tym samym czasie, a może nawet później, straciły na ważności. Chciałbym w zasadzie zadać dwa pytania: jak definiuje pan literaturę nowoczesną i co jest najważniejsze w dzisiejszej literaturze? Zdaję sobie sprawę, że odpowiedź na te pytania jest niemożliwa, ale jednocześnie twierdzą, że niemożliwe jest ich unikanie.

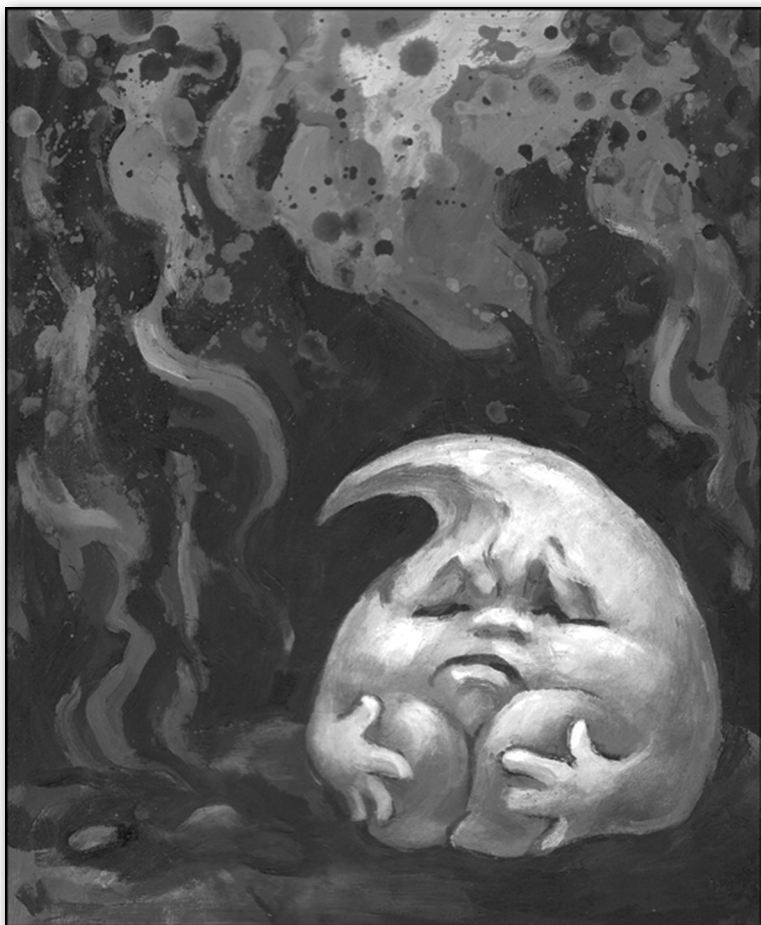
**Derek Attridge:** To bardzo skomplikowana dziedzina, nieprawdaż? Z upływem lat pojawia się pewna jasność. Z tego chociażby względu lata 30. XX wieku wydają się obecnie dla nas bardziej zrozumiałe, niż mogły być ówczesnie. Sądzę, że najlepsze, co możemy zrobić, to wyróżnić pisarzy, którzy – na tyle, na ile jesteśmy w stanie określić – podążają wcześniej opisanym przeze mnie tropem, związanym z postawą kreatywną, wyczuleniem na język, wytyczaniem nowych dróg, zarysowywaniem nowych horyzontów, myśli i uczuć. Gdy to tylko możliwe, powinniśmy starać się wchodzić w interakcję z taką

twórczością. Z tego względu ważne jest zapraszanie do rozmowy twórców. Nawet jeśli nie chcą wypowiadać się o literaturze, to można namówić ich do rozmowy na inne tematy. To często równie ciekawe.

Nie widzę innego sposobu, by osiągnąć wyznaczone przed chwilą cele. Może okazać się to nieco kłopotliwe, gdyż mamy różne upodobania. Często jest jednak tak, że gdy usłyszę o nieznanym mi pisarzu, to wracam do domu i mam ochotę zatopić się w lekturze tego twórcy. Później jestem w stanie ocenić go na swój własny sposób. Może to być ocena negatywna. Mogę przecież stwierdzić, że lektura była stratą czasu. Z drugiej jednak strony, mogę odkryć zupełnie nową twórczość, coś, co nie było mi dotąd znane, a jest ważne. Trudno mówić o bardziej zorganizowanym sposobie działania. Albo się trafi coś dobrego, albo nie. Musimy jednak dalej toczyć dyskusję, dzielić się między sobą naszymi odkryciami i zapraszać pisarzy, by rozmawiali z badaczami. To istota tego, o czym mówiłem wcześniej: jednym z problemów akademickich badań literackich jest rozłam pomiędzy tym, co robią pisarze, a tym, co robią krytycy. Dlatego uważam, że zbieranie razem pisarzy i badaczy jest bardzo dobrym pomysłem.

Równie ważne jest zadawanie niewygodnych, dotyczących wartości, pytań, od których przez długi czas uciekaliśmy. Czy to jest naprawdę dobre? Czy to, co dobre, odnosi sukces? Czy mi się podoba? Musimy zadawać te właśnie pytania. To bardziej wartościowe niż stwierdzenie, że „mogę przedstawić kolejną interpretację danej książki, gdyż zauważyłem takie a takie alegoryczne związki”. Albo, że „obrazy działają symbolicznie w taki bądź inny sposób”. Podczas dyskusji na temat Borysa autorstwa Johna Bergera powiedziałem, że miło jest porozmawiać sobie o tych aluzjach, drobnych szczegółach i tak dalej, ale zacznijmy może od rozmowy, o czym ten utwór jest i czy w ogóle jest dobry. To bardzo podstawowe pytania i nie da się nic osiągnąć bez próby znalezienia na nie odpowiedzi. Co jest tutaj na szali? Dlaczego powinienem to przeczytać?

**Tomasz Wiśniewski:** Zawsze ciekawie jest posłuchać o fascynacjach literackich i artystycznych innych osób, szczególnie wtedy, gdy nie dzieli się fascynacji danym utworem. Czasami nie sposób wymienić jakichś konkretnych powodów, dla których nie lubi się danej książki. Można powiedzieć, że się jej nie lubi, ale wciąż nie można przestać o niej rozmawiać. Być może przyczynia się do tego jej wartość artystyczna.



Roussanka Alexandrova-Nowakowska, *Plum-8*