

SPOKOJNY CHAOS

JULIA WOLLNER ROZMAWIA Z SANDREM VERONESIM

TŁUMACZENIE Z JĘZYKA WŁOSKIEGO: NATALIA MĘTRAK

ZDJECIA: ISABELLA DE MADDALENA

SANDRO VERONESI, UR. WE FLORENCJI (WŁOCHY) W 1959 ROKU. WŁOSKI PISARZ I DZIENNIKARZ. PO UKOŃCZENIU ARCHITEKTURY, WYDAŁ SWÓJ PIERWSZY TOMIK POEZJI *IL RESTO DEL CIELO*. OD TAMTEGO CZASU OPUBLIKOWAŁ M.IN. PIĘĆ POWIEŚCI, TRZY ZBIORY ESEJÓW I SZTUKĘ TEATRALNĄ. ZA KSIĄŻKĘ SPOKOJNY CHAOS OTRZYMAŁ NAJBARDZIEJ PRESTIŻOWĄ WŁOSKĄ NAGRODĘ LITERACKĄ, PREMIO STREGA.

Doskonale pamiętam, kiedy pierwszy raz weszłam do księgarni przy Largo Argentina w Rzymie i wzięłam do rąk *Spokojny chaos*. Była to miłość od pierwszego wejrzenia. Musicie wiedzieć, że podczas moich podróży do Włoch, przywykłam kupować mnóstwo książek, których później nie daję rady przywozić do Warszawy, bo nie mieszczą się w walizce. Musiałam więc wymyślić jakiś system, żeby wybierać te, które naprawdę warto kupić. Moja metoda jest dosyć prosta: gdy widzę jakąś nowość na regałach, chwytam ją i natychmiast przeglądam kilka stron, żeby sprawdzić, czy mam ochotę kontynuować. To musi być jak uderzenie pioruna! Tak właśnie stało się ze *Spokojnym chaosem*. Z księgarni wyszłam jak zaczarowana, czytając. Moja rozmowa z autorem, Sandrem Veronesim, musi zatem rozpocząć się od podziękowania. Od szczerego „dziękuję” za to, że od samego początku pozwolił mi na przeżycie niezwykłych emocji...

Julia Wollner: Zna Pan mnóstwo ludzi, codziennie spotyka Pan nowe osoby, udziela mnóstwa wywiadów. Nie znudziło się Panu trochę mówienie o sobie i swojej twórczości?

Sandro Veronesi: Wie Pani, jeśli mamy rozmawiać o *Spokojnym chaosie*, to myślę, że nie jestem zbyt dobrze przygotowany! Jest to gruba książka, która wyszła w 2005 roku, i wyczerpałem to, co miałem do powiedzenia na jej temat przez pierwsze trzy lata. Odniosła duży sukces. Potem wychodziły kolejne przekłady – ostatni z nich w lutym, w Szwecji. Pojechałem tam, żeby udzielać wywiadów promujących książkę i zdałem sobie sprawę, że jestem trochę nieprzygotowany i nie pamiętam wielu rzeczy, o które mnie pytają. To część mojej pracy, więc przygotowałem się na nowo. To ja chciałbym podziękować



za możliwość opowiedzenia o tym, co napisałem. Oczywiście lepiej by było, gdybym niczego nie musiał wyjaśniać, gdyby wszystko zawierało się w samej powieści, jednak w takiej sytuacji, przed pierwszym jej wydaniem w kraju, z którym nie miałem jeszcze do czynienia, to ja powinienem podziękować Pani!

JW: Przypomniał Pan, że we Włoszech książka ukazała się 8 lat temu. Czy dzisiaj opowiedziałby Pan tę historię inaczej? Czy *Spokojny chaos* mógłby powstać teraz?

SV: Nie sądzę. Z punktu widzenia realizmu historycznego, potrzebne jest społeczno-ekonomiczne tło, na którym rozgrywa się opowieść. Teraz wszystko całkowicie się zmieniło. Tamten czas był okresem wielkich fuzji, które przeprowadzano desperacko, by opóźnić to, co i tak musiało się nieuchronnie zdarzyć. Wtedy umieściłem prywatną historię na tle panoramy społeczno-ekonomicznej, dotyczącej Włoch, ale też całej Europy, która wciąż, choć już konająca, miała nadzieję, że uda jej się stawić opór przy pomocy finansowych sztuczek. Dzisiaj już wiemy, że te sztuczki okazały się gorsze od zła, któremu chciały zapobiec. Teraz piszę książkę, która jest dalszym ciągiem tej powieści, rozgrywającą się dziesięć lat później. I zauważam, jak bardzo zmieniła się sceneria. Ta sama postać, na tle innej panoramy, jest już inną postacią! Nie tylko ze względu na moje wybory narracyjne, ale właśnie dlatego, że jest jak gąbka: nosi w sobie ślady swoich czasów i staje się zupełnie innym człowiekiem. A zatem odpowiedź na Pani pytanie brzmi „nie”: dzisiaj nie mógłbym napisać tej powieści. Być może moje pozostałe książki są bardziej oderwane od swoich czasów, ale *Spokojny chaos* mówi o końcu pewnego systemu. Teraz ten moment już minął, system upadł i znajdujemy się w chwili, kiedy brakuje alternatywy. Wtedy istniała jeszcze iluzja; nie do końca uczciwa nadzieja, że uda się wykorzystywać model, który przestał już działać. Bohater *Spokojnego chaosu* przez całą opowieść, w której przypadkiem także i on pełni pewną funkcję, ma wokół siebie te wielkie fuzje, tę nagłą eksplozję makroekonomii.

JW: Skoro jednak książka opowiada o rzeczywistości, która już nie istnieje, czy ma sens publikowanie jej w kraju takim jak nasz, gdzie do tej pory pozostawała nieznana? Czy nie oszukujemy czytelnika, opowiadając mu o czymś, czego już nie ma?

SV: Powieść nie musi być bezpośrednim odzwierciedleniem swoich czasów. To dramaturgiczny, stylistyczny wybór, którego dokonałbym ponownie, ponieważ lubię, kiedy realistyczne postaci funkcjonują w realistycznej scenerii. Rozmawiamy jednak o literaturze. Kiedy czytamy dziś wielkie powieści XIX-wieczne, wszystkie historyczne informacje na temat tych czasów wzbogacają nasze rozumienie, jednak, koniec końców, jesteśmy zainteresowani przede

wszystkim fabułą. Weźmy na przykład *Szkolę uczuć* Flauberta – oczywiście nie zamierzam się do niego porównywać! – w której znajdujemy całą serię drobnych informacji, będących akcesoriami całkowicie zbędnymi. Równie dobrze mogłoby ich nie być. Czytając tę książkę, w pewnym momencie odkrywamy, że w drugiej połowie XIX wieku istniał we Francji makabryczny zwyczaj balsamowania martwych noworodków i trzymania ich zwłok w domu. Był to przeraźliwy, ponury zwyczaj niektórych rodzin mieszczańskich. Oto co wyczyta czytelnik, który może zetknąć się z tą książką za kolejnych 300 lat. Ważne, żeby kontekst był prawdziwy.

Zawsze staram się zarysowywać możliwie szeroki kontekst, zwłaszcza kiedy czasy, które opisuję, są niepewne, kiedy ludzie świadomie dokonują złych wyborów i zmuszani są, by się z nimi zgadzać. Pietro Paladini z osobistych powodów odnajduje autonomię, która pozwala mu odrzucić złe wybory. Los jego firmy co prawda niespecjalnie go interesuje, ale w końcu robi to, co należy. W normalnych warunkach wymagałoby to wielkiej odwagi, a jemu – w jego położeniu – przychodzi bez trudu. To dodatkowy element dramaturgiczny, który wypływa z konkretnego, historycznego i, powiedziałbym, bardzo prowizorycznego kontekstu, w którym umieszczona jest fabuła. Powieść nie jest jednak dziennikarskim dochodzeniem. By mieć sens, musi dać się oderwać od tego kontekstu i zachować swoją autonomię.

JW: Skoro rozmawiamy o kontekstach, pomyślałam, że zapytam o Pana tokańskie pochodzenie. Koncepcja „małych ojczyzn” jest we Włoszech bardzo silna. Czy fakt, że pochodzi Pan z Toskanii, miał jakiś wpływ na Pana twórczość?

SV: Z językowego punktu widzenia – na pewno. Na literacki język włoski został wybrany – decyzją Alessandra Manzoni, który zresztą był mediolańczykiem – język tokański, florencki, sieneński. To mi bardzo ułatwia życie, bo pewne wyrażenia, które słyszy się od małego, także od osób słabo wykształconych, okazują się poprawne, należą do języka literackiego. A zatem bycie Toskańczykiem pozwala mi być bliżej literackiego stylu, który reprezentuje tradycję. Proszę jednak pamiętać, że inni pisarze, których uznaje się za mistrzów stylu, to Sycylijczycy: Sciascia, Bufalino, Pirandello czy Verga wnieśli ogromny wkład do włoskiego języka literackiego, pochodząc jednak z własnej tradycji, która jest w zasadzie innym językiem. I, razem z Toskańczykami, uczynili tę tradycję wielką. Powtarzam jednak: decyzja, by uczynić tokański językiem nowoczesnym, została podjęta przez mediolańczyka. Mediolańczyka, który prowadził europejskie życie, mieszkał w Paryżu i postanowił zanurzyć się w języku tokańskim¹. I rzeczywiście zanurzył w nim swój lombardzki dialekt. Ja należę właśnie do tego języka. Z tego punktu widzenia jest to wielka przewaga.

¹ Sandro Veronesi używa słynnego włoskiego idiomu *sciacquare i panni nell'Arno*, czyli dosłownie: 'wypłukać bieliznę w Arno'. Rzeka reprezentuje tu język tokański, w którym niejako zanurza się tekst, oczyszczając go z naleciałości innych dialektów.

JW: A z emocjonalnego punktu widzenia?

SV: Z emocjonalnego punktu widzenia, jak Pani wie, sprawa „małych ojczyzn” nie ma we Włoszech końca. Ja pochodzę z Prato, a to „mała ojczyzna” bardzo różna od Florencji, Sieny czy Lukki... Często zresztą rywalizacja i zróżnicowanie rozpoczyna się od sąsiadów. Nie mówi się wtedy o Toskańczykach, ale o małomiasteczkowości. A zatem, jeśli istnieje jakieś emocjonalne przywiązanie, wpływ na nie miało właśnie to, a nie „toskańskość”. Toskania jest archipelagiem, gdzie żyje się w poczuciu ciągłej rywalizacji ze wszystkimi, którzy są obok. Proszę pamiętać, na przykład, że w samej Sienie – małym miasteczku, w którym liczba mieszkańców nie sięga nawet 60 tysięcy – istnieje 17 kontrad, których rywalizacja znajduje swoją spektakularną manifestację w Palio di Siena. Ta „mała ojczyzna” przywodzi na myśl pewne archaiczne, plemienne doświadczenia świata arabskiego, w którym mówi się: ja przeciw mojemu bratu, mój brat przeciw naszemu kuzynowi, ja i mój brat i nasz kuzyn przeciw naszym sąsiadom, ja, brat, kuzyn i sąsiedzi przeciw mieszkańcom sąsiedniego miasta... Mniej więcej tak to wygląda.

JW: Skoro rozmawiamy o języku, chciałabym podzielić się pewną osobistą obserwacją. W jednym z wywiadów z Panem przeczytałam, że uwielbia Pan średniki. Bardzo mnie to zainteresowało. Ja też je lubię, wiem jednak, że podejście redaktorów jest zupełnie inne... Przyszło mi do głowy takie zabawne pytanie: czy kiedyś kłócił się Pan ze swoimi wydawcami? Poprawiają Panu średniki?

SV: Nie, na szczęście nie. Pojawiła się jakaś szalona, na szczęście mniejszościowa tendencja, wynikająca po części ze współczesnego rozwoju literatury i redakcyjnych kluczy, która chciała się ich pozbyć. Ja pochodzę jednak ze szkoły – obejmującej zarówno autorów zagranicznych, jak i włoskich – która często z nich korzysta. Victor Hugo, Alberto Moravia... Mnie przynosi on ulgę, więc nie wyobrażam sobie pozbycia się średnika. Oczywiście można używać go częściej lub rzadziej, zależnie od rytmu i tonu, jaki chce się nadać swojej prozie. Nie mówię tylko o bogactwie języka włoskiego: średnika używa się w całej Europie, na pewno w językach romańskich, ale także, choć nieco rzadziej, anglosaskich. Ja osobiście bardzo go lubię właśnie ze względu na dwuznaczność: z jednej strony unieruchamia, z drugiej – pozwala ciągnąć wątek. To narzędzie przynależące raczej do powieści niż opowiadania. Raczej do narracji rozległej niż zwięzłej. Opowiadanie, które z natury swojej jest krótkie, być może nie potrzebuje średnika. Wystarczy jednak spojrzeć, jak używa go Victor Hugo, jak używają go Malaparte i Moravia, a nikt nie powie już, żeby go zlikwidować. Ich dzieła nie miałyby sensu bez średników!



JW: Słucham Pana z dużym zainteresowaniem, bo moje teksty bardzo często są poprawiane przez korektorów...

SV: ... a co oni tam wstawiają w zamian?

JW: Kropki.

SV: Ależ to zupełnie co innego! Kropki są jak pchnięcia nożem, każda z nich jest cięciem. Kropka wyznacza krytyczny moment, podczas gdy średnik daje płynność, plastyczność, ciągłość. Kropka jest momentem dramatycznym. A zatem wtedy, gdy nie chcesz dodawać narracji dramatyzmu, lecz gdy chcesz ją kontynuować, oczywiście wstawiasz średnik. Przecinek to za mało, kropka to za dużo. Forma pośrednia jest moim zdaniem genialna, ponieważ nie rozpoczyna wtrącenia, ale pozwala oprzeć się o poprzednie zdanie składowe kolejnemu zdaniu, które pozostaje z nim związane, ale idzie już naprzód. Kropka to poważna sprawa. Gdy się jej nadużywa, istnieje ryzyko, że doda się dramatyzmu także rzeczom, które go nie posiadają... Kiedy byłem młody, pewien tekst traktowano jak manifest: byli to *Moi przyjaciele* Emmanuela Bovego. Książka opowiada o pasożycie, człowieku bez właściwości, bez właściwości nawet językowych! Zdania na pół linijki, jedno goni drugie... To jak pieśń żałobna, płacz, a kropki są łzami tego płaczu. Tekst mówi o całkowitym wykluczeniu ze społeczeństwa, co zawsze przyciąga młodych ludzi, więc przez pewien czas odbierany był jako manifest ze względu na swoją treść. Z językowego, a zwłaszcza ortograficznego, punktu widzenia jest nie do zaakceptowania. Autor nie używa nawet przecinków, wyłącznie kropki. Absolutna czkawka, jakby jechał zawsze na pierwszym albo drugim biegu, nigdy nie uruchamiając długich.

JW: Powiedział Pan, że średnik przynależy raczej do powieści niż opowiadań. Porozmawiajmy zatem o opowiadaniach... Zdecydował Pan, że napisze i opublikuje zbiór opowiadań, chociaż, powiedzmy to sobie szczerze, opowiadania kiepsko się dziś sprzedają. Zaciekawilo mnie to. Zastanawiałam się: czy nie powinno być na odwrót? Czy teraz, kiedy czas tak szybko pędzi, krótka chwila lektury nie powinna stać się popularniejsza niż powieść?

SV: Też tak myślę, ale to nie jest włoska specyfika. Wszędzie da się to zauważyć – w Ameryce jest tak samo. Oczywiście istnieją pisarze, mistrzowie, tacy jak Harold Brodkey, którzy pisali właściwie jedynie opowiadania, ale nawet w swoich krajach uważani są za niekomercyjnych, bo opowiadania słabo się sprzedają. We Włoszech zbiór opowiadań, który sprzedał się bardzo dobrze, opublikował w zeszłym roku Niccolò Ammaniti, mający dużą publiczność.

Książka nosi tytuł *Il momento è delicato* ('Moment jest trudny') – nie dlatego, by miał coś wspólnego z tematami opowiadań, ale dlatego, że za każdym razem, kiedy autor chciał opublikować książkę z opowiadaniem, wydawca mówił mu: *Moment jest trudny, niedobry dla opowiadań*. Trudno mi to wyjaśnić, bo wydaje mi się, że odpowiedzialni za ten stan rzeczy są przede wszystkim wydawcy. Zgadza się z Panią: czytelnicy chcieliby, żeby wydawcy publikowali zbiory opowiadań albo nawet pojedyncze opowiadania, które można by czytać w metrze. A jednak to sami wydawcy umniejszają znaczenie tego gatunku... We włoskiej tradycji mamy wybitnych autorów opowiadań, wybitne zbiory opowiadań, ale skoro wydawcy popełniają taki błąd, to jasne, że czytelnicy nie wywołają rewolucji. W rezultacie następuje nachylenie ku powieści i czytelnicy wyrabiają w sobie ten nawyk. Kiedy jednak ktoś czyta powieść przynajmniej przez godzinę za jednym zamachem, zamienia powieść w opowiadanie. A ona przecież nie została napisana z myślą o takiej lekturze! Kiedy natomiast czytasz opowiadanie przez pół godziny, jesteś w stanie je skończyć. I masz poczucie jedności, o które chodziło pisarzowi, a tobie – poza możliwością przeczytania wielu całych utworów – powinno dać satysfakcję. Powtarzam: kwestia opowiadań jest tajemnicą, ale tajemnicą całego zachodniego świata.

JW: Rozmawiamy o rynku wydawniczym, chciałabym więc spytać, jaki jest Pana stosunek do elektronicznych wersji książek. *Spokojny chaos* był pierwszą książką opublikowaną we Włoszech na nośniku cyfrowym...

SV: Ja nie czytam książek w formacie elektronicznym. Kojarzy Pani suszarki do rąk, które montuje się czasami w publicznych toaletach zamiast ręczników albo papieru? Czytanie książek elektronicznych wywołuje we mnie to samo wrażenie. Koniec końców ręce są suche, ale doświadczenie nie jest przyjemne. Nie tak przyjemne jak kontakt z papierem. Dlatego ja osobiście z nich nie korzystam.

JW: Dobre porównanie. Zatem była to decyzja wydawcy?

SV: Nie, nie. Ja z nich nie korzystam, ale trzeba brać pod uwagę także tych, którzy korzystają. Mój syn, który ma 22 lata i właśnie kończy studia, ma Kindle'a. Nosi w kieszeni 300 książek. Także i on jednak woli papier, kiedy poświęca się dłuższej lekturze. Uważam, że dla papierowej książki nie ma alternatywy. Papierowa książka jest przedmiotem. A potrzeba wiele, by móc ogłosić śmierć przedmiotu. Jest to też przedmiot dekoracyjny, bo regały pełne książek są po prostu piękne. Kindle jest popularny, bo książki są niewygodne, ciężkie. Jednak kiedy wchodzi się do restauracji, w której jest biblioteczka z książkami, czujesz się lepiej. Kiedy wchodzisz do księgarni, czujesz się dobrze!

Sądzę więc, że książce, jako przedmiotowi, nie grozi zniknięcie.

Wracając do *Spokojnego chaosu*: skorzystaliśmy z okazji, by zrobić aplikację dla Apple'a, w której znajduje się elektroniczna wersja książki i możliwość zobaczenia poszczególnych scen z jej ekranizacji po kliknięciu w odpowiedni fragment. To rzecz prawie niemożliwa, bo zazwyczaj trudno się porozumieć co do praw autorskich. W tym jednak przypadku prawa do e-booka *Spokojnego chaosu* należały do mnie, a film został wyprodukowany przez Fandango.

Nie lekceważę e-booków, bo potrafią one zaangażować w lekturę i ułatwić ją, zwłaszcza, kiedy bada się tekst. Dzięki opcji „szukaj” można go analizować, także językowo. Powiedziałbym wręcz, że format elektroniczny jest niemal niezastąpiony w pracy nad tekstami. Jeśli jednak chodzi o „czystą” lekturę, jestem przekonany, że przyjemność płynie także z fizycznego kontaktu, z zapachu. Uważam, że nie można tego lekceważyć, bo chłód, o którym mówiłem wcześniej – poczucie suszenia rąk powietrzem – odczuwają wszyscy, również ci, którzy są wielkimi zwolennikami nowych platform.

JW: Skoro już zaczęliśmy rozmawiać o rynku książki, mam kolejne pytanie: niedawno pewna znana profesor literatury włoskiej udzieliła nam wywiadu, w którym zauważyła, że kiedy wchodzi się do księgarni we Włoszech, można w niej znaleźć wyłącznie opowieści o rodzinie, o szczęśliwym lub traumatycznym dzieciństwie, o matkach, ojcach, dziadkach, wujostwie i tak dalej. Czy Pana zdaniem faktycznie są to typowo włoskie tematy?

SV: Powieść mieszczańska zrodziła się z powieści historycznej. Także we Włoszech mieliśmy ważne powieści historyczne. Potem jednak pojawiła się powieść rodzinna. Rosjanie, Francuzi, Anglicy i Niemcy (pomijam tradycję włoską, która jest niewielka, dość słaba z winy melodramatu, który w XIX wieku zmonopolizował włoskie zainteresowania kulturalne) w XIX wieku uczynili literaturę powieściową potęgą – *Ulisses* Joyce'a jest opowieścią o ojcu i synu. Podobnie jak *Odyseja*. To coś w rodzaju zadania obowiązkowego, to fundament literatury mieszczańskiej. Podczas gdy poezja może, gdy tylko ma ochotę, pofrunąć gdzie zechce i jak szybko zechce, a więc może skakać bezpośrednio ku dramaturgicznym wnioskom, proza nie może ominąć tego węzła. Rodzina i stosunki między rodzicami a dziećmi to strefa wojenna mieszczan, ludzi, którzy nie chodzą na wojnę, którzy wojnę konsumują na miejscu. Nie chodzi więc tylko o literaturę włoską, przeciwnie. We Włoszech panuje teraz moda na thrillery, na kryminały, a więc książki, w których liczy się zło i tajemnica wokół tego zła. Niezależnie od tego, że seryjny morderca, który zawsze w nich występuje, prawdopodobnie zachowuje się w ten sposób, bo ma jakiś problem... A więc na początku był Freud.

Gdy nie mówimy już o człowieku jako o gatunku ludzkim, o ludziach jako o wyznawcach jakiejś religii, zauważamy, że dla jednostki najważniejsi są matka, ojciec, brat, a więc osoby, z którymi od urodzenia musi wchodzić w interakcję. To oczywiście, że się o tym mówi. Nie mogłoby być inaczej.

JW: Pozwolę sobie na pewną obserwację socjologiczną. Żyjemy w rodzinie, wychodzimy z niej i niemal natychmiast – przynajmniej w Polsce – tworzymy następną, nawet jeśli czasem w ten sposób robimy sobie krzywdę. W Polsce młodym ludziom spieszy się do ślubu, do zakładania nowej rodziny. Wydaje mi się, że we Włoszech jest inaczej, że ludzie pobierają się znacznie później. Czy może być tak, że podczas gdy nam się spieszy, tutaj wszystko toczy się nieco wolniej?

SV: To zależy od wychowania. W krajach anglosaskich i nordyckich od początku umowa wygląda tak, że gdy kończysz 18 lat, wyprowadzasz się z domu. Wiesz o tym od samego początku, jesteś na to przygotowany, nie jest to twój wybór, ale obowiązkowy krok, który stanowi część umowy społecznej, która jest, być może, najsensowniejsza, bo prowadzi do szybkiego powstania nowych komórek, nie pozwalając poprzednim zbyt się zestarzeć. U nas jednak jest inaczej. Z tysiąca powodów, z których niektóre są złe, ale są też doskonałym tematem dla powieści, pierwotna rodzina trwa także wtedy, kiedy człowiek założył już nową. Relacje pozostają bardzo bliskie z emocjonalnego, psychologicznego czy ekonomicznego punktu widzenia... W tej chwili wiele młodych rodzin utrzymuje się dzięki pomocy rodziców, ponieważ nie są w stanie samodzielnie ułożyć sobie życia. Kiedy masz dzieci i musisz pracować, musisz zapłacić niani, a jeśli nie stać cię na nianię, zostawiasz dzieci dziadkom. A to ma ogromne konsekwencje, bo kiedy dziadkowie wychowują dzieci, przekazują im pewne wartości. Z drugiej strony jednak, ekonomiczna wymówka pozwala reprodukować model nepotyzmu, który spowodował szkody zwłaszcza w nowoczesności. Włoski kapitalizm jest bardzo słaby, ponieważ oparty jest na rodzinie. Nie szuka się zdolnych menadżerów, tylko przekazuje firmy synom. Nawet jeśli syn chce zostać artystą, czuje na swoich barkach odpowiedzialność za pracę ojca. Popada więc w przeciętność, która wynika z nierozwiązanego konfliktu rodzinnego. Trzeba jednak pamiętać, że dzięki temu podtrzymywane są tradycje, które w innym przypadku zniknęłyby w jednym pokoleniu. Ja pochodzę z Toskanii i jeśli istnieje cokolwiek pięknego, co napawałoby mnie dumą z bycia Włochem, to jest to tradycja toskańska: sztuka, język, poezja, polityka. Przekazywanie sobie tych wartości, także poprzez rodzinę, ma swoje zalety. Pospieszne zerwanie więzi rodzinnych powoduje natomiast oddalenie od tradycji. Jako że dziedzictwo kulturowe jest potrzebne, kończy się to przekazywaniem sobie zmanipulowanych tradycji, jak to ma miejsce w Stanach Zjednoczonych. Istnieje tam retoryka tradycji, która nie odpowiada rzeczywistości. Zwyczaje pochodzące od rdzennych

Amerykanów tak naprawdę zostały zatarte, wymiecione przez kolonialne działania militarne. Potem tradycje te wyłaniają się na nowo, ale w formie retoryki, a nie jako przekazywane z ojca na syna. A relacje z rodzicami nie mają znaczenia, a przynajmniej o wiele mniejsze znaczenie niż wtedy, kiedy ktoś jest od rodziców zależny ekonomicznie.

JW: Kiedyś napisał Pan na Twitterze: *Problem, który nie ma rozwiązania, nie jest problemem. To tylko takie powiedzonko czy naprawdę jest Pan tak pragmatyczny?*

SV: Tak mówi nauka. Nikt nie definiuje chaosu jako problemu. Chaos – skoro wciąż rozmawiamy o książce, w której tytule znajduje się to słowo – jest tak skomplikowanym fenomenem, że nie może zostać wyjaśniony przez równanie drugiego stopnia. Byłby to problem bez rozwiązania, ale tylko dlatego, że brakuje nam narzędzi badawczych. A to dlatego, że matematyka jest podstawą naszej kultury – nazwijmy ją arystotelesowską, kartezjańską – nie tylko naukowej. Każdy problem wskazuje drogę, która prowadzi do jego rozwiązania. Problem bez rozwiązania nie jest problemem, musisz nazwać go inaczej. Istnieją sytuacje beznadziejne, ale nie można nazwać ich problemami, bo samo słowo „problem” zawiera już w sobie cień nadziei, związanej właśnie z jego rozwiązaniem. Nie żyjemy w społeczności aborygenów, w której nie ma miejsca na naukę – my całą naszą cywilizację oparliśmy na nauce, poświęcając wiele z tego, co nie ma naukowej podstawy. I przepowiadanie pogody wychodzi nam gorzej niż aborygenom, którzy nie podchodzą do sprawy w sposób naukowy, lecz błagają o deszcz albo tańczą. To nasz słaby punkt. Naszym mocnym punktem jest natomiast rozwój racjonalny, arystotelesowski, na którym opieramy się od 2000 lat, ale który stał się też naszym więzieniem.

JW: A propos więzienia... W Pana książkach dorastanie jest bardzo bolesne, bardzo destrukcyjne. Wierzy Pan w piękno? W czystą radość istnienia?

SV: Tak, istnieją chwile, kiedy szczęście jest wszechogarniające, kiedy czuje się czystą radość życia. Nie jest to uczucie, które dałoby się kontrolować. Mówimy o epizodach, objawieniach, rzadkich chwilach, za którymi jednak goni się całe życie. Właśnie tego poszukujemy: takiej pełni, dzielonej z kimś lub nie – bo może zdarzyć się w samotności, jednak znacznie piękniej jest się nią dzielić! – która pozwoliłaby poczuć, że życie jest przepiękne. Mając świadomość, że ktoś przy sąsiednim stoliku przeżywa społeczny dramat, dzielony z tysiącem innych ludzi i że miliard ludzi dzisiaj głoduje, i tak przeżywasz w takiej chwili czyste piękno i radość, które stanowią część ludzkiego doświadczenia. To charakterystyczna cecha gatunku ludzkiego: pragnienie bycia szczęśliwym,

a przynajmniej odczuwanie tej czystej radości, o której Pani wspomniała. Myślę, że nie sposób nie rozmawiać o relacjach między rodzicami a dziećmi w narracjach powieściowych i nie sposób nie zajmować się tymi chwilami, które nadchodzą czasem zupełnie niespodziewanie i których się wcale nie szuka, a które później okazują się jedynym, o co w życiu chodziło.

JW: Czy w życiu zawsze jest Pan obserwatorem, który szuka czegoś do opisanego? Zawsze jest Pan pisarzem, czy czasami po prostu człowiekiem, który cieszy się chwilą?

SV: Sądzę, że bycie pisarzem, a więc przynależność do literackiej tradycji – przecież bycie pisarzem oznacza przede wszystkim bycie czytelnikiem! – to jeden z najgłębszych sposobów bycia człowiekiem. Są takie słowa Roberta Stevensona, jak sądzę, przypisywane później wielu innym, łącznie ze zmarłym niedawno reżyserem włoskich komedii Mariem Monicellim: *Kiedy patrzę przez okno – pracuję, ale spróbuj to wytłumaczyć mojej żonie!* Ja właśnie w tej chwili pracuję. Nie dlatego, że odpowiadam na Pani pytania: gdyby Pani tu nie było, a ja siedziałbym sam, popijając Coca-Colę, też bym pracował.

JW: Teraz zadam Panu pytanie, które zapewne słyszał Pan już sto razy, skoro jednak mówimy do naszych przyszłych polskich czytelników, którzy, być może, jeszcze Pana nie znają, muszę je zadać. Skończył Pan architekturę. W jaki sposób to doświadczenie wpływa na Pana twórczość? Czy Pana książki są zaplanowane i konstruowane jak domy, cegła po cegle, czy może pisanie powieści jest szaleństwem, ogniem, pasją?

SV: Architektura dopiero niedawno stała się planowaniem, wcześniej była przygodą. Kiedy się ją rozpoczynało, nie było wiadomo, dokąd się trafi. Proszę pomyśleć choćby o kopule Bazyliki Santa Maria Del Fiore Brunelleschiego we Florencji. Nie było wiadomo, na czym się skończy, bo on chciał stworzyć kopułę – i zrobił to (w gruncie rzeczy są to dwie kopuły, wewnętrzna i zewnętrzna) – nie uciekając się do struktur tymczasowych, a więc nie używając rusztowań, które postawił tylko po to, żeby ludzie mogli wspinać się na górę. Budując kopuły, zazwyczaj ustawia się drewniane krążyny i układa się wszystkie cegły, żeby konstrukcja trzymała się sama. On chciał to zrobić tak, by utrzymywała się samodzielnie przez cały czas. Piramidy, wielkie dzieła architektury, nie były w przeszłości planowane. Doskonale znano materiały, siły statyczne i dynamiczne, ale architektura zawsze wymagała odwagi. Ja studiowałem właśnie taką architekturę, a nie budownictwo oparte na spekulacji. To jasne, że takie budownictwo polega na organizacji placów budowy albo na tworzeniu ważnych dzieł takich jak porty, które muszą funkcjonować i służyć, ale nie wazą się być niczym więcej; jasne

też zatem, że jest to czyste planowanie. Architektura, którą studiowałem, to relacja między człowiekiem a przestrzenią. A skoro świat jest relacją między człowiekiem a przestrzenią, a przestrzeń jest nieruchoma, człowiek nie ma znaczenia, a badanie dotyczy przestrzeni; tego jak ją zdobyć, przekroczyć, okiełznać. Taka architektura jest podobna do literatury, bo ja ciągle piszę o ludziach i przestrzeniach. Dla mnie to doświadczenie było niezwykle bogate i produktywne. Być może gdybym studiował literaturę, przeczytałbym więcej książek – ale i tak je przeczytałem; być może wcześniej nauczyłbym się pewnych rzeczy technicznych, dotyczących kompozycji i języka... Brakowałoby mi jednak znajomości relacji między człowiekiem a przestrzenią, która stanowi podstawę kompozycji architektonicznej. Dzisiaj rzeczywiście architektura najczęściej jest budownictwem, ale ta, którą studiowałem na Uniwersytecie Florenckim – wystarczyło wtedy pójść na spacer po mieście! – to nieustannie podejmowane ryzyko. Wracając do Brunelleschiego: wielu robotników mieszkało na górze, ponieważ musieli uważać, by umieścić wszystkie kamienne ciosy w jednym momencie, żeby zacisnąć pierścień... Było to przedsięwzięcie pełne dramatyzmu, także dlatego, że murarze i robotnicy zastrajkowali i Brunelleschi musiał ściągnąć pracowników z Bergamo, którzy zgodzili się pracować w takich warunkach, ponieważ byli bardzo biedni. A zatem on nagiął również społeczne zasady panujące w jego czasach. Co chciał osiągnąć? Koniec końców nie widać, że budowla powstała bez użycia krążyn, prawda? W rzeczywistości pomysł polegał na tym, by budynek powstawał organicznie, niczym roślina, która, rosnąc, nie potrzebuje podpory. Tym jest dla mnie architektura. A zatem ma wiele wspólnego z powieścią, bo ja rzeczywiście nie planuję: staram się, by trzymała swoją strukturę, strona po stronie, ale nie mam żadnej struktury, która byłaby uprzednio przyjęta. Układasz kamień na kamieniu i nie wiesz, co się stanie, dopiero potem zdajesz sobie sprawę, co się wydarzyło, czy budowla się trzyma czy nie, i idziesz dalej. Robotnik spada, robi sobie krzywdę, a ty zatrudniasz następnego. Dla mnie to jest metafora literatury i tym jest historia architektury. Teraz jest już inaczej.

JW: Wróćmy na chwilę do *Spokojnego chaosu*. Powiedział Pan kiedyś, że gdyby musiał wybrać swój ulubiony tekst, nie wybrałby Pan tej powieści. A jednak została ona wydana w dwudziestu krajach, zdobyła wiele nagród. Próbował Pan kiedyś wyjaśnić sobie to ogromne powodzenie?

SV: Właśnie dlatego nie jest to moja ulubiona książka – dała mi zbyt wiele satysfakcji w porównaniu z innymi, które kosztowały mnie tyle samo wysiłku, a odniosły znacznie mniejszy sukces. Nie uważam, by była dużo lepsza od pozostałych. Ja zazwyczaj bronię najbardziej bezbronnych dzieł. Ale możliwe też, że faktycznie jest najlepsza – ja bym jednak poczekał. Taką opinię wydali współcześni czytelnicy, a w takim wypadku mogą liczyć się mody, może liczyć się fakt, że okładka jest błękitna, a to kolor, który wzbudza zaufanie. Może

liczyć się fakt, że nosi tytuł *Spokojny chaos*; zwłaszcza słowo *spokojny* jest zachęcające... Okładki nie wybierałem ja, tytuł tak, ale nigdy nie pomyślałbym, że wybiorę tytuł, który stanie się idiomem. Gdyby dawano mi euro za każdym razem, kiedy ktoś we Włoszech używa tego wyrażenia, byłbym bardzo bogaty, bo używa się go w najróżniejszych kontekstach, od sportu po politykę. Tytuł okazał się trafny, ale nie wiedziałem, że tak będzie. Wydał mi się naturalny.

JW: A co było najpierw? Książka czy tytuł?

SV: Nie, nie; tytuł książki pojawił się, kiedy byłem mniej więcej w jednej trzeciej. Tytuł nigdy nie jest pierwszy. Z tytułem jest tak, że zazwyczaj potem go porzucam...

JW: A słynne zdanie: *Ludzie myślą o nas nieskończenie rzadziej, niż sądzimy, prawie nigdy o nas nie myślą?* Przejmuje się Pan opinią innych?

SV: Nie, tak naprawdę to cytat z Davida Fostera Wallace'a, który jest nieco bardziej skomplikowany: *Nasza obsesja na punkcie tego, co ludzie o nas myślą, znacznie by osłabła, gdybyśmy wiedzieli, jak rzadko o nas myślą.* To zdanie przywołało moje zdanie. Szczerze mówiąc, ja nie jestem do niego szczególnie przywiązany. Jednak w tamtej chwili bohaterowi, który bardzo denerwował się tym, jak zostanie odebrana jego decyzja, przychodzi do głowy taka myśl, a w zasadzie odbicie myśli; zdaje sobie sprawę, że czegokolwiek by nie zrobił, zostanie oceniony. Ta ocena jest często powierzchowna, przemijająca, ale zazwyczaj po prostu nikt o nas nie myśli.

JW: Pisarze są jednak poddawani ciągłej ocenie. Jakie jest Pana podejście do krytyki?

SV: Krytyka jest częścią tradycji. Zasady gry zakładają istnienie krytyki, i to krytyki wykwalifikowanej. Krytyczną ocenę może też wydać zwykły czytelnik. To reakcja, o której należy pamiętać, krytyka jest jednak czymś innym. Krytyka wywodzi się z tradycji literackiej. Powieść, wokół której nie powstaje krytyka, może mieć całe mnóstwo czytelników, ale nie należy do tradycji. Biorę ją więc na serio. Problem polega jednak na tym, że kiedy piszesz, nie masz obok siebie krytyka, który powiedziałby, że robisz coś złe. Gdybym miał go do dyspozycji, być może zdałbym sobie z tego sprawę wcześniej, kiedy mógłbym coś jeszcze poprawić. A jednak jedyną osobą, jaką ma się wtedy do pomocy, jest redaktor, który nie jest krytykiem. A ten ma inne uwagi, sugeruje inne poprawki. Dlatego należy w jakiś sposób wyrobić w sobie samym krytyczną świadomość, zwłaszcza na temat cudzych książek. Trzeba czytać je

i zastanawiać się nad nimi z tą odrobiną krytycznej świadomości, jaką jest się w stanie zdobyć, aby potem bezlitośnie stosować ją także we własnej pracy.

Jako że dla mnie ważne są dzieła, a nie autorzy, istotne wydaje mi się, by literatura tworzyła dzieła, książki. Nie pisarzy. A kiedy książka się nie udaje, bo jest skalana pewnymi defektami, które krytyka koniec końców zdemaskuje, szansa stracona. W XX wieku, aż do początków mojej działalności, wciąż istniało porozumienie między pisarzami i krytykami. Czasami była to po prostu przyjaźń: choćby między Vittorinim a Pavese. Vittorini był wydawcą, którym zresztą stał się też Pavese. W Caffè Greco, gdzie dzisiaj przychodzi tylko obcokrajowcy, by napić się cappuccino za 10 euro, w latach '50 Ungaretti i Gadda dyskutowali o literaturze i wymieniali punkty widzenia, krytyczny i twórczy. Było to bardzo przydatne, ale się skończyło. Jeśli ktoś ma bardzo dużo czasu, może próbować odnaleźć to w sieci, ale tam jest tak dużo bzdur, że chyba prędzej poradzisz sobie sam.

JW: A nagrody literackie? Dają Panu czysto osobistą satysfakcję, czy może są czymś więcej?

SV: Muszę przyznać, że niektóre nagrody są bardzo ważne, bo dzięki nim książka jest zauważana, na przykład za granicą. *Spokojny chaos* został kupiony i wydany w wielu krajach tylko dlatego, że otrzymał nagrodę Premio Strega. Książka okazała się sukcesem komercyjnym, ale także dzięki nagrodzie i ekranizacji. Mniej prestiżowe nagrody natomiast, takie o których nikt wcześniej nie słyszał, działają jak stypendia: dzięki nim dostajesz pieniądze, które pozwalają nie pracować przez jakiś miesiąc. To też jest szlachetna funkcja.

JW: Jaką książkę chciałby Pan opublikować w Polsce po *Spokojnym chaosie*?

SV: Nie znam Polski zbyt dobrze, wiem jednak, że to bardzo katolicki kraj. A jednak także kraj o silnej tradycji laickiej, być może silniejszej od naszej. Chciałbym więc, by przetłumaczono *XY*, moją ostatnią książkę, w której zastanawiam się nad tą dialektyką. Postaci muszą poradzić sobie z tą różnicą w podejściu. Przeżyć to znaczy zaakceptować. I pójść dalej. Sądzę więc, że być może Polska to kraj, w którym mój wysiłek mógłby dać odpowiedź właśnie na pytania o tradycję katolicką, a jednocześnie o nowoczesność i rozwój systemu arystotelicznego, kartezjańskiego.
