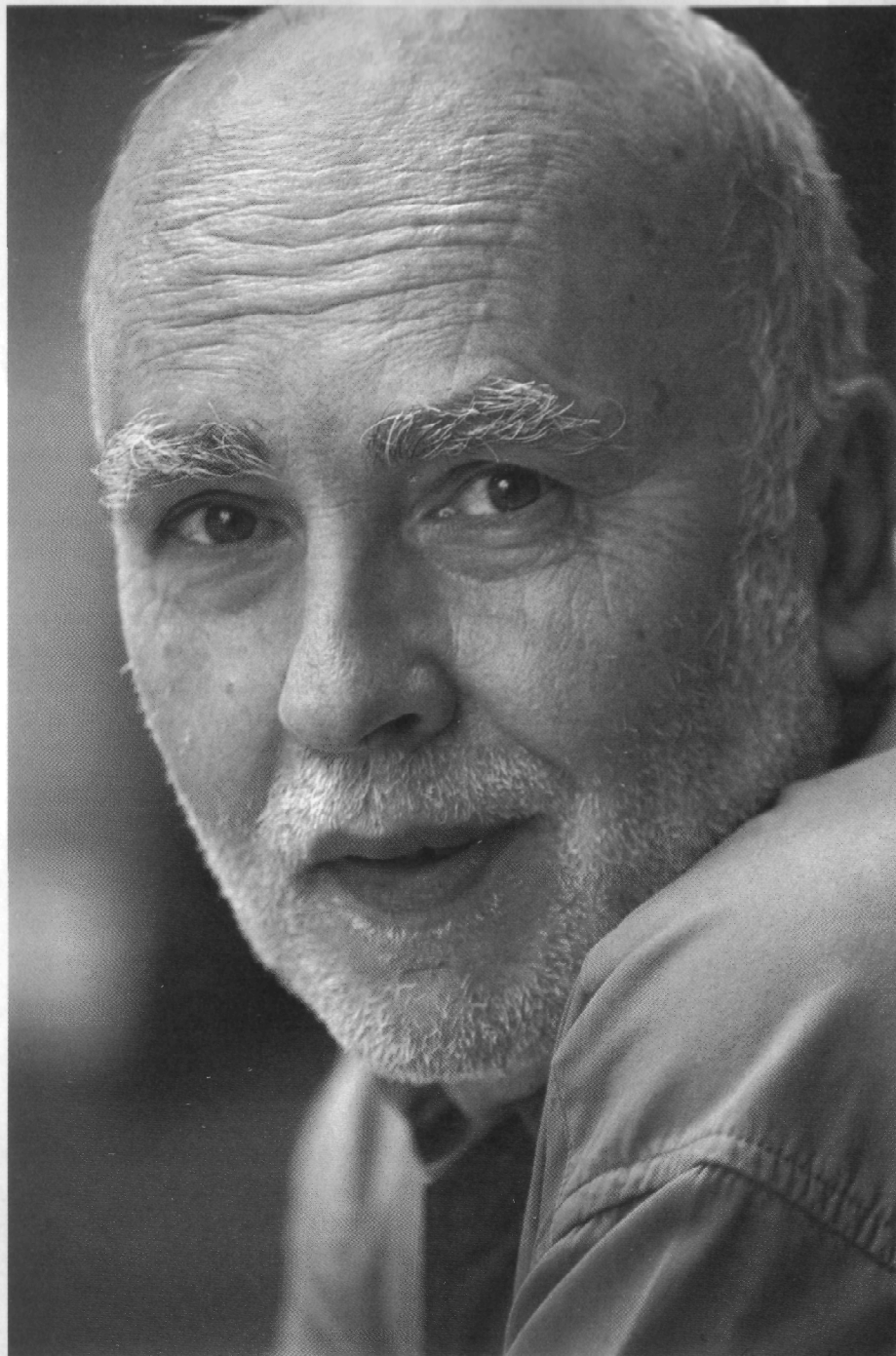




ADAM ZAGAJEWSKI

Fotografia Danuta Węgiel

Poezja nie istnieje bez konkretnu

z Adamem Zagajewskim
rozmawia Jolanta W. Best

*Life is not what one lived, but what one remembers
and how one remembers it in order to recount it.*

GABRIEL G. MARQUEZ¹

Adam Zagajewski pisze o świecie i kondycji człowieka, posługując się okiem poety i wnikliwością filozofa. Poeta odkrywa konieczność opisanego zarówno istoty rzeczywistości, jak i sensualnego piękna świata. Odrzuca on jednak perspektywę klasyfikatora, a wybiera metaforę ruchu i ujęcie syntetyzujące. Bowiem właśnie to wiedzie do całości i uniwersalizmu opisu. Świat jawi się Zagajewskiemu niby mapa znaków, posiadająca własne, immanentne znaczenie. Bywa ono odkrywane w rzadkich momentach epifanii lub intensywności poznania, kiedy świadomość ogarnia nagle sobą wszystko. Twórczość autora *Plótne* odsłania poetę-esencjalistę, zdolnego poznawać zarówno fenomenalną stronę świata, jak i jego istotę.

Wywiad ten został przeprowadzony w Houston, w kwietniu 2005 roku. Jego konstrukcja przypomina „myślenie tematami”, gdzie artystycznie nośny motyw, metafora lub obraz zostają wzbogacone kontekstem literackiego występowania oraz interpretacją. Układ pytań i odpowiedzi wpisuje się w formę struktury otwartej. Całość może więc tu być odczytana niezależnie – jakby na wzór luźnych zapisków – od ściśle historycznego i chronologicznego ujęcia.

Czy zgodziłby się Pan z Picassem², że samotność, jako relacja do świata, której nikt nie widzi, bo artysta skrywa ją w sobie najgłębiej, jest koniecznym warunkiem twórczości? Co by ta kategoria „samotności” nazwała w perspektywie tworzenia poezji i literatury w ogóle?

Z całą pewnością samotność jest czymś podstawowym w kilku różnych

znaczeniach. Po pierwsze, istnieje jako pewnego rodzaju rezerwa wewnętrzna, która się nawet nie ujawnia, nie pokazuje w sobie, w tekstach wypowiedzi, ale służy jako rodzaj portu, do którego można zawinąć, żeby naprawić żagle. Po drugie, służy jako tło kontemplacyjne. Myślę, że literatura jest zawsze podszyta kontemplacją. Nawet pisarze najniechętniej wyrażający się o kontemplacji, jak

choćby Hemingway, nie istnieliby bez kontemplacji. W poezji samotność jeszcze jest ważna jako rodzaj *camera obscura* – pudełka, w którym pokazuje się świat. Ale, z drugiej strony, nie można przesadzać z samotnością. Jeżeli ktoś zanadto kocha samotność, to nie powinien być pisarzem, tylko pójść do klasztoru. Samotność nie powinna być instrumentalna, bo to byłoby komiczne, aby samotność zdegradować do roli instrumentalnej. To jest jeden z podstawowych składników literatury – podstawowych, ale niewystarczających. Zgadzam się z Picassem, pierwszy raz słyszę to jego zdanie, ale okazuje się, że nawet Picasso miał czasem rację.

Bardzo krótko ujmując, jeśli tak to się w naszej rozmowie spontanicznie układa, jaki byłby Pana stosunek do malarstwa Picassa?

No, to jest osobny temat. Jego wcześnie malarstwo jest dla mnie czymś wspaniałym. Obraz *Linokoczków*, ten, który jest w Galerii Narodowej w Waszyngtonie, to jeden z najwspanialszych obrazów XX wieku. Później jest Picasso modny, Picasso zanadto modny, ale ten młody Picasso jest niedoścignionym artystą.

Kilka lat temu odbyła się w „Znaku” dyskusja z udziałem Mieczysława Porębskiego, Henryka Markiewicza, Ryszarda Krynickiego i Mariana Stali na temat *Sztuka i dotkliwość świata* na temat stylu wysokiego. Została ona zainspirowana Pana pięknym esejem *Uwagi o stylu wysokim* (*Obrona żarliwości*, 2002). Stała krytykował, między innymi, Pana nie-

ostrą i ekskluzywną definicję stylu wysokiego, który, ogólnie mówiąc, nie rozwiązuje sprawy banalności, brzydoty, lub zła w literaturze, spychając to wszystko poza kategorię „wzniosłości”. Czy obecnie, po paru latach, Zagajewski zmodyfikowałby własną definicję „wzniosłości” i „stylu wysokiego”?

Nie mam żadnej definicji. Jeśli bym miał, to byłaby pewnie jeszcze bardziej nieostra. Nie myślę, że moje zadanie, czy w ogóle człowieka piszącego, polegało na proponowaniu ścisłych definicji. Ten esej o stylu wysokim był czymś w rodzaju prywatnego manifestu, z całą jego dowolnością i kapryśnością, dozwoloną dla kogoś, kto nie jest filozofem kultury. Absolutnie nie staram się uściślić tych kategorii. One raczej zmieniają się. Na pewno dzisiaj nie napisałbym dokładnie tego samego eseju, chociaż nie mogę powiedzieć, że bym odszedł od jego optyki. Z całą pewnością użyłbym innych sformułowań, ale wciąż jest mi bliskie poszukiwanie pewnego rodzaju stylu wysokiego. Kiedyś zaprosił mnie do audycji Michał Paweł Markowski, który, jak okazało się, jest niezwykle utalentowanym „showmanem”. I on właśnie o to mnie zapytał – o styl wysoki. Wydawało mi się, że on to źle rozumiał i ja to wyjaśniałem. To wyjaśnianie stało się podstawą naszej rozmowy. Wiele osób odbiera ten tekst jako rodzaj anachronicznej wypowiedzi ciągnącej się wstecz, próbującej odtworzyć jakieś mityczne średniowiecze literackie. Przed tą rozmową telewizyjną przeczytałem od nowa mój tekst i upewniłem się, że to, co proponuję, to jest pewnego rodzaju uwspółcześniony styl wysoki; nie pozba-

wiony ironii, humoru, wciągający elementy nowoczesności. To nie jest tekst konserwatywny. Jeżeli ma jakąś zaletę, to taką, że próbuje ustalić nowy styl wysoki, taki, który z pewnością byłby mniej wysoki niż znane tradycje retoryczne. Byłby to styl pewnego typu dialogu. Nie lubię słowa „dialog”, bo jest ono, albo było, zanadto modne. Chodzi jednak o pewną rozmowę tego, co wysokie z tym, co niskie.

Hanna Arendt stwierdza, że nie da się zrozumieć życia inaczej niż za pomocą „opowiadania”. Gabriel Marquez odkrywa, iż urodził się, aby wypowiedzieć właściwie jedną, ujrzaną niegdyś w dzieciństwie, mityczną „historię” świata. Jaką uniwersalną, jedną historię wypowiedziałyby poezja i poeta? Czym byłaby polifoniczna „narracja” poezji?

W literaturze mamy do czynienia z różnymi opowiadaniem, z różnego typu narracją. Poezja liryczna opowiada zupełnie inaczej niż *Iliada* albo *Wojna i pokój*. Wiersze liryczne często wypowiadają moment i właściwie nie są narracją. Są może mikro-narracją. Może jest tak, że poezja liryczna wypowiada to, co jest „pomiędzy” wielkimi narracjami; że świat jest taki, jak fizycy już to dawno odkryli i co wiemy od Wernera Heisenberga, że nie da się go opisać w jeden sposób. Może coś analogicznego istnieje w literaturze; te wielkie „luki” narracji, które są rzeczywiście fascynujące i niezbędne. Wiemy też z psychologii i z terapii, że każdy człowiek musi mieć jakąś narrację. Istnieją jednak także – powracam do głównego motywu – te mniejsze

narracje, dotyczące chwili istnienia, chwili zrozumienia lub chwili emocji. I to jest ta druga strona świata, drugie oblicze świata, które zastyga pomiędzy wielkimi narracjami, albo nie zastyga do końca, bo coś się w nim jednak dzieje. I to coś bardzo nieuchwytnego próbuje uchwycić, próbuje wypowiedzieć wiersz. Myślę, że jest to pewnego rodzaju uzupełnianie się. Poezja liryczna nigdy nie wyprze nastawienia epickiego. Nie ma powodu, żeby miała ona jakieś wrogie nastawienie wobec epiki.

Pytanie to wypływa pośrednio z Pana odpowiedzi i nawiązuje do kategorii „metaxu”. Zapytajmy tak: czym właściwie jest Lwów Zagajewskiego – kategorią mityczną, negatywną realnością czy „metaxem”, tym wiecznym „pomiędzy”, stworzonym przez autora *Powrotu* motywem platońskim...?

Na tak fundamentalne pytanie nie mogę odpowiedzieć, bo jest za wcześnie, jeszcze za wcześnie. Rozmawiamy rano i to nie tylko za wcześnie, jeśli idzie o porę dnia, ale ogólnie za wcześnie. Są pisarze czy poeci, którzy wiedzą i są tacy, co nie wiedzą. Należę do tych, którzy raczej nie wiedzą i znajdują pożywienie i energię swego pisarstwa w poszukiwaniu, a nie w konstatowaniu. Gdybym dobrze wiedział i mógł powiedzieć, kim jest mój Bóg, to musiałbym uznać, że zakończyłem moją pracę, że nic więcej już mi nie pozostało do szukania. Kategoria „metaxu” jest oczywiście platońska i rozwijał ją Eric Voegelin w swoich pracach. To mnie zafrapowało jako teoretyczne potwierdzenie pewnej intuicji, którą od lat miałem. Duchowość, którą mogę zrozu-

mieć i która jest mi bliska, ma w sobie właśnie to napięcie. Jest zawsze zorientowana „pomiędzy”. Istnieje w niej coś, pewnego rodzaju „łuk” elektryczny między sytuacją empiryczną, zwyczajną, codzienną nawet i czymś trudnym do nazwania, nieuchwytnym. Obie strony tego „pomiędzy” potrzebują się nawzajem. Ta codzienność byłaby nieopisanie banalna i smutna, gdyby nie ciągnęło ją to coś w inną stronę. A z kolei, ten wyższy element też byłby pewnie bardzo samotny, gdyby nie przyciągał do siebie innej rzeczywistości. Nie jestem teoretykiem i są to tylko intuicje, które pokrywają się czasami z moimi lekturami. Wymądrzam się wtedy i cytuję wielkich filozofów, ale źródła tego wszystkiego są w pewnych przeżyciach.

I wydaje się, że w ten sposób „metax” Zagajewskiego odsłania się jako kategoria ontologiczna. Definiuje poezję autora *W cudzym pięknie* jako ontologiczną właśnie, opisującą dychotomiczne połączenie światła i cienia, bólu i radości, to wieczne, egzystencjalne rozdarcie...

Pewnie tak, ale to już przekracza moje zainteresowania, bo ja się wcale nie chcę definiować. Konflikt istnieje zawsze pomiędzy autorem i krytykiem. Krytyk chce definiować, autor nie chce definić....

...bo autor wie...?

Nie, autor nie wie. Autor się domyśla i nie chce wiedzieć.

Pozostawmy jeszcze przy Lwowie. W *Jechać do Lwowa* pisze Pan pięknie: *Zawsze było za dużo Lwowa, nikt*

***nie umiał zrozumieć wszystkich dzielnic, usłyszeć szeptu każdego kamienia, spalonego przez słońce, cerkiew w nocy milczała zupełnie inaczej niż katedra (...), nigdy Cię nie zobaczę (...)* dlaczego każde miasto musi stać się Jerozolimą i każdy człowiek Żydem i teraz tylko w pośpiechu pakować się (...), jechać do Lwowa, przecież istnieje, spokojny i czysty jak brzoskwinia. Lwów jest wszędzie. Zapytam raz jeszcze: czym byłby Lwów Zagajewskiego – „metaxem”, mitycznym miastem, utraconą negatywnością czy czymś jeszcze...?**

Lwów jest tym wszystkim. Realistycznie rzecz biorąc, jest utraconym miastem rodzinnym. Jest nostalgią mojego ojca, mojej mamy. Jest mityczny o tyle, że nigdy go dobrze nie poznałem. Stał się miejscem nieomal religijnym, bez przesady, oczywiście. Nie założę sekty, która by czciła Lwów. Jest pewnego rodzaju kopalnią – kopalnią nie do końca jasnych wzruszeń. I może jedynym luksusem mitycznym, na jaki sobie pozwalalam. Luksusem jest przez to, że w nim wszystkie relatywizmy się kończą. Jest coś absolutnego w stracie. Strata tworzy świat absolutny. Miasta, w których normalnie mieszkamy, ukazują nam najróżniejsze oblicza – na zmianę brzydkie i pociągające. Znamy statystyki i narzekamy nieraz, że prezydent miasta nie jest najlepszy. Miasta utracone natomiast nie mają prezydentów, ani burmistrzów. Problem wywożenia śmieci nie istnieje w nich. Są to miasta doskonałe. W przeciwieństwie do Italo Calvino nie musiałem wymyślać mojego miasta doskonałego. Był to rodzaj przedziwnego prezentu, jaki dosta-

łem od losu za to, że straciłem to miasto, co w sensie ludzkim wciąż mnie boli. Prezent polega na tym, że dostałem coś doskonałego, coś, co się już nigdy nie zmieni. Byłem dwukrotnie we Lwowie i na pewno jeszcze pojadę. Podróże te są bardzo trudne, ponieważ prowadzą do konfrontacji mojej, nieskalanej wizji z realnym miastem, gdzie są niewywiezione śmieci i liczne problemy. Nieomal niechętnie więc tam jeżdżę.

Pytanie może wydawać się trudne, ale jest już klasyczne. W *Braciach Karamazow* Dostojewski stwierdza, iż „jeśli Boga nie ma, wszystko jest dozwolone”. Co oznaczałoby to sformułowanie w sensie metafizyczności literatury? Czy poezja i literatura może odejść od wielkich tematów metafizycznych, nie negując tym samym własnej, literackiej tożsamości?

Nie jest to trudne pytanie. Nie wyobrażam sobie literatury bez tych wielkich tematów. Nieraz zastanawiam się, czym jest poezja dla poetów, którzy nie są religijni. Wydaje mi się, że największą, najbardziej zasadniczą sprężyną poezji jest religijność. To jest tak, jak z Simone Weil, która w swoich *Cahiers* mówi z niechęcią o poetach rzymskich, o tej grupie niezwykle utalentowanych poetów, o Katullusie, Propercjuszu, Owidiuszu. Ona mówi o nich nieomal pogardliwie – „no tak, ale oni nie szukali Boga...”. Zgadza się z nią. Lubię tych poetów, bo są dowcipni, to byli poeci wielkiego i cynicznego miasta. Jednak dla mnie, i to nie dlatego, że czytałem Simone Weil, najgłębszą rzeczywistością poezji jest poszukiwanie Boga, co nie ma nic wspólnego

ani z fanatyzmem religijnym, ani z fundamentalizmem. Najczęściej objawia się skromnie, poprzez poszukiwanie po omacku, przez łaknienie innej rzeczywistości, czegoś innego.

Na ile to poetyckie poszukiwanie transcendencji daje się opisać? Co należy tu sądzić o metodzie „reprezentacji negatywnej” i czy jest ona skuteczna w poezji?

Co Pani rozumie przez pojęcie „reprezentacji negatywnej”?

Najprościej ujmując, jest to umiejętność nazywania nieskończonego za pomocą skończonego – symbolu, obrazu, czegoś, co odsyła do całości, ale nigdy tej całości nie wyraża wprost i do końca. Mamy tu choćby przypadek późnego Herberta z negatywną estetyką *Martwej natury z wędzidłem*³, w której dominuje sugerowanie nastroju, użycie synekdochy i metody ekphrasis lub obrazów Kazimierza Malewicza, gdzie w tle nie ma prawie nic oprócz koloru i pustki, a nawet, w wersji skrajnej, dekonstrukcjonizmu....

Myślę, że w poezji jest inaczej. Oczywiście, często pojawia się moment negatywności, ale przecież każdy poeta ma swoją rzeczywistość. Każdy poeta, którego chcemy czytać, porusza się przynajmniej w dwóch kierunkach – w stronę niewyraźnego, ale także w stronę czegoś, co dobrze zna, w stronę swego dzieciństwa albo miłości, którą przeżywa. Poeci nigdy nie są i nie mogą być Malewiczami. Nie mogą publikować białej kartki. Każdy z nich ma doskonale znany mu świat – świat zapachów, świat

przeżyć, świat konkretny. To jest bardzo ważne, że poezja od romantyzmu, a przynajmniej od modernizmu, nie istnieje bez konkretności. Jeżeli jest w niej „czajnik”, „dzbanek”, to prawie zawsze jest to konkretny czajnik, konkretny jakiś dzbanek, konkretna szklanka, stół, który się dotykało, krzesło mające jedną nogę krótszą... Nie byłoby poezji bez tej, niezwykle dobrze poznanej rzeczywistości. I dopiero w tej rzeczywistości może się pojawić luka czy przerwa negatywności. Poeci są zupełnie różni od filozofów, mistyków, teologów i Derridów właśnie przez to, że wchodzą do literatury, wchodzą do książki, tą doskonale znaną ścieżką. I jest to gigantyczna różnica. Nie niweluje ona negatywności, bo oczywiście to „ziarenko” niewyraźnego istnieje, ale jest ono ukryte pod grubymi pierzynami doskonale poznanej, zmysłowej rzeczywistości. To, co zawsze mnie bawi i interesuje, to świadomość, że poeci są niedoskonałymi mistykami – mistykami, co się wystarczająco nie oczyścili. Za to ich kochamy, jeżeli kochamy, to za to. Nie za to, że są właśnie jak Malewicz, tylko za to, że jednak coś nam dają. Dają nam ten zapach kawy z dzieciństwa, jakiś moment z życia. Myślę, że magiczność czy sensualność poezji na tym właśnie polega. W poezji mogą się spotkać dwa elementy – uniwersalna wiedza o ludzkim świecie, która jest zarazem bardzo dokładna, często pełna miłości, czasem pełna gniewu, ale zawsze konkretna. O negatywności poeci wiedzą najmniej, jeśli mogą w ich imieniu przemawiać.

W opublikowanym po angielsku wierszu *Good Friday in the Tunnels of*

***Metro* (Tremor, 1985) pisze Pan o transformacji bólu w piękno. Wiersz ten staje się rodzajem estetycznego traktatu na temat sztuki i cierpienia świata. W *Przeciwko poezji* (Obrona żarliwości, 2002) stwierdza Pan, iż poezja zajmuje się raczej opłakiwaniem ofiar, i czyni to niekiedy wspólnie, u Celana na przykład, u Miłosza, Herberta, Achmatowej, natomiast z największym trudem usiłuje proponować refleksję nad źródłami zła... Na ile możliwa jest estetyczna przemiana bólu w piękno? I byłaby to definicyjna funkcja poezji: zrozumieć cierpienie...?**

Nie mam zamiaru ustalać tu ścisłych definicji. Nie wydaje mi się, że transformacja cierpienia w piękno jest jedynym sposobem istnienia poezji. Jednak będzie to na pewno jeden z ważnych sposobów. Poezja zawsze ustosunkowuje się do bólu i cierpienia. Może to być cierpienie osobiste i jest to widoczne w poezji amerykańskiej. Poezja wyraża silnie osobisty ból czy cierpienie rodzinne. Może to być ponadto cierpienie naszych czasów, jak Oświęcim, lub zło, o którym wiemy. Oczywiście, nie jest to uniwersalna definicja poezji. Łatwo sobie wyobrazić poetę, który nie pisze o cierpieniu wcale, a wciąż możemy powiedzieć, że to wielki poeta. Wszyscy poeci, których kocham, posiadają odniesienie do cierpienia i bólu. Tradycja ta jest niezwykle istotna w polskiej poezji. Istnieje tyle prób, aby wyrazić cierpienie, zrozumieć cierpienie czy przemienić cierpienie...

Porozmawiajmy o ontologii literatury. Czy ujawnia się dla Pana coś ta-

kiego jak kategoria „epifaniczności” samej formy literackiej, rodzaj poznania estetycznego, pozwalający na odkrycie stałych archetypów w tkance samej literatury? Każdy twórca odkrywałby je inaczej, w wielości doświadczenia indywidualnego, ale okazywałyby się one uniwersalne i jakościowo niezmiennie. Byłyby czymś w rodzaju „matryc literackich”. Pytanie sytuje się w kontekście krytyki tematycznej, ale nie do końca. Nie chodzi tu bowiem o poetykę Gastona Bachelarda lub Northopa Frye’a i innych, ale

bardziej o analizę świadomości poety. Na ile poeta jest świadomy, iż powieli te odwieczne „literackie matryce”, a na ile jest to procesualne i nieświadome?

Słowem, jakiego bym użył, byłby raczej termin „tropy literackie”. Kiedyś bardzo przeżyłem książkę Curtiusa o literaturze wieków średnich łacińskiej Europy (Ernst Robert Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze* – przyp. JWB). Tytuł wydaje się obiecywać nudną rozprawę, a jest to fascynująca książka o tajemnym życiu literatury, o tym jak była ona przenoszona przez ciemne

ADAM ZAGAJEWSKI

Fotografia Danuta Węgiel

