

„Między komputerem, ołówkiem i maszyną do pisania...”. Adam Zagajewski o własnej twórczości

Anna Czabanowska-Wróbel*

doi 10.24425/rl.2023.146714

ruch literacki • R. LXIV • 2023 • Z. 3 (378) PL • (auto)poiesis – przygody człowieka tworzącego

zeszyt pod red. Mateusza Antoniuka i Iwony Boruszkowskiej (Wydział Polonistyki UJ)

PL ISSN 0035-9602

Między komputerem, ołówkiem i maszyną do pisania
schodzi mi pół dnia. Kiedyś robi się z tego pół wieku.¹

Tytułowy cytat został zaczerpnięty z jednego z poetyckich autoportretów Adama Zagajewskiego; przytoczone słowa wiersza zatytułowanego właśnie *Autoportret* traktuję niemal dosłownie, jako wskazanie trzech głównych środków technicznych służących pisaniu. Każdy z nich ma inne zadanie – ołówek służy do poprawek i do notatek robionych na bieżąco w różnych miejscach, w podróży czy podczas spacerów, komputer umożliwia ostateczny zapis tekstu i jego przesyłanie, maszyna do pisania jest potrzebna w pracy gabinetowej, bez dostępu do internetu. Co do wymienionej na trzecim miejscu maszyny do pisania, przypomnijmy, że utwór pochodzi z roku 1999, później jej rola trochę się zmniejszyła, znaczenie komputera, a następnie laptopa – rosło. Ten sam cytat wolno również uznać za deklarację dotyczącą konstytutywnego dla podmiotu znaczenia nieprzerwanej, codziennej, trwającej przez kolejne dziesięciolecia pracy literackiej.

* Anna Czabanowska-Wróbel – Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.
ORCID: 0000-0002-4382-366X.

¹ A. Zagajewski, *Pragnienie*, Kraków 1999, s. 79.

W odniesieniu do wypowiedzi poety o sobie samym i własnej twórczości, którymi mam zamiar zająć się w tym miejscu, konieczne są szersze ustalenia, co do tego, jak i w jakiej ramie mówi on zazwyczaj o sobie, jaką umowę zawiera z odbiorcą w wierszach i esejach². Pytanie o szczerść trzeba w tym wypadku zawiesić lub zastąpić innym, dotyczącym konsekwentnej autokreacji poety, godnej osobnego, szczegółowego opisanie.

Najważniejszy kontekst dla rozważań o autopojetycznych narracjach Zagajewskiego stanowią jego liryczne i eseistyczne wypowiedzi o innych twórcach: poetach, malarzach i kompozytorach; same w sobie bardzo ciekawe, świadczące o zainteresowaniu poety metodami twórczymi innych, z pewnością mogą zostać potraktowane także jako swego rodzaju autokomentarz do jego własnej działalności.

Fundamentalna kwestia to również związek eseistyki Zagajewskiego z poezją i odwrotnie. Przy czym, zawsze gdy jest mowa o relacji poezja–proza w tej twórczości, należy przypominać, że eseje nie stanowią jedynie komentarzy do wierszy. Eseistyka i poezja to dwa skrzydła jednego dzieła, a sam autor poświęca uwagę tworzeniu tekstów eseistycznych przez poetów jako ich ważnym wypowiedziom.

Inaczej niż większość wierszy (by wyłączyć z tego zastrzeżenia elegie autobiograficzne z pewnym, choćby niewielkim, elementem narracyjnym), eseje umożliwiają Zagajewskiemu spojrzenie na samego siebie w perspektywie uporządkowanej temporalnie opowieści, trzeba więc przynajmniej zasygnalizować tu kategorię tożsamości narracyjnej, która była znana poecie z dzieł Paula Ricoeura³. Inny dwudziestowieczny myśliciel zajmujący się kwestiami tworzenia, o którym warto również pamiętać, to Charles Taylor i jego etyka autentyczności; na znaczenie tego filozofa dla Zagajewskiego wskazuje Łukasz Tischner⁴.

W autorefleksji Zagajewskiego dużą rolę odgrywa jego postawa wobec szeroko pojmowanego modernizmu jako najbliższej mu tradycji. Gdy wypowiada się o tak niepodobnych do siebie artystach, kompozytorach i malarzach, jak Gustaw Mahler czy znany mu osobiście Józef Czapski, wprowadza sygnały dotyczące własnego sposobu tworzenia. Poświęcony Czapskiemu esej *Piłowanie i błysk* z tomu *Obrona żarliwości* dowodzi przyjęcia za swoje znanych praktyk dyscypliny twórczej malarza:

2 Por. Ph. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2007.

3 Por. P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. I–III, Kraków 2007.

4 Por. Ch. Taylor, *Etyka autentyczności*, przeł. A. Pawelec, Kraków 2002. Podczas konferencji *Adam Zagajewski Poezja rozmawia z filozofią* (UJ, czerwiec 2022) Ł. Tischner ukazał znaczenie myśli Charlesa Taylora dla Zagajewskiego.

kiedyś powiedział mi, wiesz, martwą można zrobić nawet w gorszym dniu, kiedy inne rzeczy nie wychodzą, i od tego czasu żałuję, że nie potrafię malować martwej w moich gorszych dniach [...].⁵

Rada Czapskiego powróci tu jeszcze raz w cytacie z utworu poetyckiego – można przyjąć, że wskazówka malarza została nie tylko zapamiętana, ale także uwewnętrzniona przez poetę. Delikatna ironia zawarta w zacytowanym powyżej stwierdzeniu podszyta jest smutkiem – dni natchnienia i dni braku twórczych pomysłów przeplatają się ze sobą w rytmie, który nie daje się przewidzieć.

Refleksji o sobie i własnej twórczości można się spodziewać szczególnie tam, gdzie występuje nagromadzenia nazwisk, jak w wierszu *Nigdzie* otwierającym tom *Asymetria*, w którym pojawia się pięć wierszy cytaty, wypowiedź z wiersza Gottfrieda Benn'a o Delacroix i Chopinie:

„Kiedy Delacroix wygłaszał swoje teorie
Stawał się niespokojny, on bowiem
Nie potrafiłby uzasadnić nokturnów”
[...]
Jedno wiedziałem: także nocy nie trzeba
Uzasadniać, ani bólu, nigdzie.⁶

Przywołany fragment wiersza niemieckiego poety o Chopinie w przekładzie Janusza Szpotańskiego brzmi następująco:

W rozmowie niezbyt elokwentny,
poglądy nie były jego mocną stroną —
poglądami szastano na prawo i lewo.
Kiedy Delacroix wygłaszał swe teorie,
stawał się niespokojny,
bowiem w żaden sposób nie mógł uzasadnić nokturnów.

[...]
Omroczony zmęczeniem i bliskością śmierci
wrócił do domu
na Square d'Orleans

Tam spalił wszystkie szkice,
manuskrypty.
Tylko żadnych brulionów, fragmentów, notatek,

⁵ A. Zagajewski, *Obrona żarliwości*, Kraków 2020, s. 73–74.

⁶ A. Zagajewski, *Asymetria*, Kraków 2014, s. 10.

żadnych zdradzieckich śladów.

Na koniec rzekł:

„Usiłowania moje zgodne są z poziomem,
jaki zdołałem osiągnąć.”⁷

Przytoczenie w wierszu i komentarz Zagajewskiego akcentują znaczenie tajemnicy tworzenia, tego, czego nie da się w nim racjonalnie uzasadnić i wskazują na związek trudnych do wysłowienia zjawisk z tym, co przerasta możliwości ludzkiego poznania. Niezacytowana część utworu Benna dopowiada inne ważne kwestie: dyskrecję artysty, który niszczy przed śmiercią ślady swojego procesu twórczego i intymne pamiętki i który stawia sobie wysokie wymagania, pragnąc sprostać zadaniu, jakie sam sobie wyznaczył. Wymowa przytoczeń pozwala powtórzyć hipotezę, że za pośrednictwem głosów przywołanych w podwójnych cytatach Zagajewski mówi o sobie samym.

Autoportret (z komputerem, ołówkiem i maszyną do pisania)

Jan Potkański uznaje *Autoportret* z tomu *Pragnienie* za najwyrazistszy z serii autoportretów; utwór jest też jednym z najlepiej znanych, także za sprawą nagrań, które utrwaliły odczytywanie go przez poetę.

O jego swoistości decyduje szczególnie aspektualno-temporalna natura orzeczeń [...]. Autoportrecista nie opowiada tu o jednostkowym epifanijnym zdarzeniu czy przeżyciu, jak typowy podmiot liryczny, ale też nie wypowiada wiecznych prawd, jak gnomiczny poeta-mędrzec, ani narracji, jak epik. Przedstawia natomiast swoje zwyczaje w ich regularnej rytmiczności – czasem nazwanej wprost (co tydzień, co dwa tygodnie), kiedy indziej zasugerowanej tylko przez gramatykę. Ta konstrukcja realizuje schemat autoportretu w rozumieniu Beaujoura, ale właśnie tylko schemat – zamiast mimetycznie przedstawić serię ekwiwalentnych obrazów, poeta diegetycznie informuje nas o zachodzeniu w jego życiu konsekwentnej ekwiwalencji.⁸

Za odkrywcze i prowadzące do dalszych możliwych interpretacji uznaje konstatacje badacza wpisującego utwór w tradycję „ćwiczeń duchowych”:

Osobliwy z punktu widzenia tradycji lirycznej ton *Autoportretu* wpisuje się właśnie w analizowaną przez Hadota i Foucaulta tradycję ćwiczeń duchowych: podobnie jak oni, Zagajewski przedstawia regularne praktyki recepcyjne (dzieł sztuki, osiągnięć

⁷ G. Benn, *Chopin*, przeł. J. Szpotański <https://literat.ug.edu.pl/szpot/0016.htm> [dostęp: 30.01.2023].

⁸ J. Podkański, *Autoportrety Adama Zagajewskiego*, „Er(r)go. Teoria, Literatura, Kultura” 2021, nr 2 (43), 2021, s. 168–169. Por. M. Beaujour, *Autobiografia i autoportret*, przeł. K. Falicka, „Pamiętnik Literacki” 1979 z. 1.

filozofii) oraz interpersonalne (kontakty z rodziną i przyjaciółmi) w ten sposób, jakby miały służyć kultywowaniu jego osobowości. Regularny tryb praktyk Zagajewskiego jako podmiotu lirycznego *Autoportretu* miałby zatem w tym kontekście taki sam sens, co rytm duchowych praktyk Marka Aureliusza⁹.

Jeśli pójdziemy tropem zaproponowanym przez Jana Podkańskiego, natrafimy na tradycję praktyk lekturowych jako technik kontemplacyjnych i metod konstruowania siebie¹⁰. Michel Foucault interpretuje pojęcie medytacji w świetle refleksji starożytnych:

Łacińskie słowo *meditatio* [...] stanowi tłumaczenie greckiego *melete* [...], te zaś nie znaczą bynajmniej tego samego, co „medytacja” w naszym [...] dzisiejszym [...] rozumieniu. *Melete* to ćwiczenie. *Meletan* jest zaś na przykład bardzo bliskie *gymnadzein* oznaczającemu „ćwiczenie się” albo „wprawianie” [przy czym] *Meletan* stanowi raczej ćwiczenie myślowe, ćwiczenie się „w myśli” [...] Inny godny uwagi aspekt *meditatio* to fakt, że jest ono rodzajem doświadczenia, doświadczenia identyfikacji.¹¹

Nasuwa się pytanie, co jest bardziej istotne w tej praktyce – tworzenie (pisanie) czy też budowanie siebie, stwarzanie siebie – Zagajewskiemu chodzi zapewne o jedno i o drugie. Jego rozrzucony w czasie autoportret z wierszy stają się nie tylko znakiem rozpoznawczym poety, ale może być uznany za „jednostkę kulturowej historii literatury”¹².

Rytm dnia i pory tworzenia. Hipotetyczny dyptyk: Wczesne godziny i Długie popołudnia

Rytm dnia i poszczególne pory dnia miały wielkie znaczenie w tradycjach antycznej i chrześcijańskiej¹³. Michel Foucault następująco komentuje list 12 Seneki, w którym starożytny myśliciel odwołuje się do koncepcji postrzegania życia jako jednego długiego dnia. Cytuję:

tak że ostatecznie przebieg dnia staje się modelem organizacji czasu życia albo rozmaitych czasów, rozmaitych trwań, które składają się na życie człowieka. Otóż cwi-

⁹ J. Podkański, dz. cyt., s. 169.

¹⁰ Por. R. Sendyka, *Od kultury „ja” do kultury „siebie”. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*, Kraków 2015.

¹¹ M. Foucault, *Hermeneutyka podmiotu*, przeł. M. Herer, Warszawa 2016, s. 344–345.

¹² Por. M. Popiel, *Portret jako jednostka kulturowej historii literatury*, [w:] tejże, *Świat artysty. Modernistyczne estetyki tworzenia*, Kraków 2018, s. 205–208.

¹³ M. Foucault, *Hermeneutyka podmiotu*, s. 345.

czenie, jakie Seneka zaleca Lucyliuszowi w liście 12 polega na przeżywaniu dnia tak, jak gdyby zawierał on w sobie [...] całe życie.¹⁴

Starożytna idea, którą w poezji polskiej realizowano już wcześniej, by wspomnieć tytuł tomu Leopolda Staffa *Dzień duszy*, znalazła swoje odzwierciedlenie w następującym stwierdzeniu z utworu *Pomarańczowy notes*:

W każdym dniu mieści się całe życie. Musi się precyzyjnie przeżyć dzień, jak młody kot, który niezgrabnie zsuwa się z drzewa.¹⁵

Przyjmuję jako hipotezę, że dwa wiersze, *Długie popołudnia* z tomu *Pragnienie* i *Wczesne godziny z późniejszego o sześć lat tomu Anteny*, stanowią rodzaj dyptyku „rozrzuconego” między tomikami. Ten ostatni mówi o przygotowaniach do tworzenia, które zostaje określone jako „radość”.

Wczesne godziny przedpołudnia; jeszcze nie piszesz
(nie próbujesz pisać, raczej), tylko leniwie czytasz.
Wszystko jest nieruchome, spokojne, pełne, tak
jakby to był prezent ofiarowany przez muzę powolności,
[...]
wczesne godziny przedpołudnia, cisza
– jeszcze nie piszesz,
jeszcze rozumiesz tak wiele.
Zbliża się radość.¹⁶

Dwa porównania, które pominęłam w cytacie, odwołują się kolejno: do wyobrażenia radosnego doznania z dzieciństwa, gdy mapa stanowiła obietnicę rozpoczynających się wakacji i do chwili przed zaśnięciem, pomiędzy jawą a snem, kiedy to pojawia się oczekiwanie na marzenia senne. Oba rozbudowane porównania mają stworzyć odpowiedniki dla oczekiwania i nadziei. Drugie z nich wprowadza motyw nie do końca świadomego śnienia jako ekwiwalentu stanu towarzyszącemu twórczości, dający się odnaleźć w końcowych zdaniach: „jeszcze rozumiesz tak wiele”. Czas racjonalnego myślenia ustępuje miejsca przepływowi obrazów, erupcji niekontrolowanej wyobraźni.

Przeciwieństwo wiersza mówiącego o otwierającym dzień poranku i o nadziei na tworzenie stanowią napisane wcześniej *Długie popołudnia* z tomu *Pragnienie*:

¹⁴ M. Foucault, dz. cyt., s. 462.

¹⁵ A. Zagajewski, *Asymetria*, s. 76.

¹⁶ A. Zagajewski, *Anteny*, Kraków 2005, s. 6.

To były długie popołudnia, kiedy opuszczała mnie poezja.
 Cierpliwie płynęła rzeka, pchając do morza leniwe barki.
 To były długie popołudnia, wybrzeże kości słoniowej.
 [...]

 To były długie popołudnia, kiedy znikata poezja
 i zostawałem sam z nieprzejrzystym molochem miasta¹⁷

Końcowa apostrofa zamykająca wiersz pozwala na odczytanie, które do-
 powiada, że poezja i afirmacja są ze sobą powiązane, natomiast racjonalne,
 krytyczne myślenie nie pozwala na dotarcie do głębi zjawisk:

O, powiedz, jak uleczyć się z ironii, ze spojrzenia,
 które widzi, ale nie przenika; powiedz, jak uleczyć się
 z milczenia.¹⁸

Oba wiersze można też potraktować jako niemal dosłowne potwierdzenie
 przekazanej w wielu relacjach zasady porządkowania każdego dnia stosowa-
 nanej regularnie przez poetę, z wyraźnym podziałem na przedpołudnia
 spędzane w pracowni położonej na parterze kamienicy przy ulicy Pawli-
 kowskiego, w której na piętrze znajdowało się mieszkanie oraz na godziny
 poobiednie, przeznaczone na spotkania czy spacer. Jednak sens tekstu
 poetyckiego w wyraźny sposób łączy się także z symboliką rytmu dnia i cy-
 klu dobowego, gdy poranek związany jest z nadzieją a popołudnie przypo-
 mina o zbliżającym się nieuchronnie zmierzchu dnia i całego życia.

Natchnienie i przeszkoda

Esej pod takim właśnie tytułem, pochodzący ze zbioru *Poezja dla począt-
 kujących*, zaczyna się od ważnej deklaracji:

Natchnienie i przeszkoda; tutaj tkwi początek poezji, w zderzeniu i w walce między
 dziwną siłą pochodzącą z zewnątrz, siłą, nad którą nie mamy żadnej władzy, a okolicz-
 nościami życia, których nie można odepchnąć ani się im przeciwstawić, można na nie
 jedynie reagować; możemy jedynie próbować nasycić te nieme, uparte zdarzenia naszą
 własną muzyką.¹⁹

Zagajewski bierze w obronę natchnienie w czasach, gdy, jak stwierdza:
 „Dozwolone są rozmowy o rzemiośle, technice, odniesieniach intertekstual-

¹⁷ A. Zagajewski, *Pragnienie*, s. 29.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ A. Zagajewski, *Natchnienie i przeszkoda*, przeł. A. Pokojska, [w:] *Poezja dla począt-
 kujących*, Kraków 2017, s. 96.

nych i społecznych implikacjach dzieła sztuki”²⁰. Autor zadaje pytania o pochodzenie natchnienia i, rzecz jasna, nie udziela na nie odpowiedzi:

Natchnienie – gdzie ono jest, gdzie mieszka? Zdaje się, że nie ma stałego adresu, jesteśmy dla niego tylko czymś w rodzaju hotelu – hotelu na godziny. [...]

Ważni, godni zaufania autorzy mówią nam, że źródła poezji można się doszukiwać w kontemplacji; aby uzyskać potwierdzenie tej tezy nie musimy cofać się do starożytności. Angielski filozof Michael Oakeshott w pięknym eseju o roli poezji jako głosu w uniwersalnej, nieustającej rozmowie ludzkości twierdzi, że źródłem poezji jest kontemplacja właśnie, marzenie, nie zaś żaden rodzaj wiedzy związany z jakąś konkretną działalnością, [...] pragmatyczną.²¹

Zagajewski ma zapewne na myśli pochodzący z roku 1960 esej Oakeshota, zatytułowany *The Voice of Poetry in the Conversation of Mankind*, który obrósł już w sporą liczbę komentarzy. Nie jest to jedyny dowód na zainteresowanie poety dla ważnych dwudziestowiecznych wypowiedzi dotyczących poezji. Zagajewski powołuje się na autorytety, ale może dzięki temu swobodnie mówić o własnych przemyśleniach. W tym samym tomie autor zastanawia się, dlaczego poeci tak chętnie piszą eseje – znów trudno się oprzeć wrażeniu, że myśli (także) o sobie, kiedy pisze:

Esej jest też spokrewniony z poezją, albo, inaczej mówiąc, i z poezją, i z poetami. Stało się to nieomal zwyczajem w XX wieku, że poeci, nie wszyscy, zgoda, ale jednak wielu, odczuwają potrzebę wypowiedzi bardziej intelektualnej, rozbudowanej, swobodnej.²²

Ta myśl prowadzi autora do ważnego stwierdzenia dotyczącego źródeł poezji:

Ale prawdziwym motorem poezji jest co innego, jest olśnienie, które zrywa ciągłość, nadaje kierunek wierszowi nie łączy się automatycznie i gładko z tym, co stałe, jest momentem rewolucyjnym, nieprzewidywalnym, trochę dzikim.²³

W podejściu do natchnienia autor miał wielu poprzedników i niewielu następców, czego z pewnością był świadomy. W swoim eseju Zagajewski wyraża przekonanie, że „pod skórą wierszy kryje się coś nieoswojonego”²⁴; przywołuje to na myśl znane słowa Miłosza o tygrysie, który bije ogonem o boki. Pamiętajmy przy tym, że *Ars poetica* to utwór wyrażający też prag-

²⁰ Tamże, s. 96.

²¹ Tamże, s. 96–97.

²² Tamże, s. 200.

²³ Tamże, s. 201.

²⁴ Tamże.

nienie „formy pojemnej”, niebędącej ani zanadto poezją ani zanadto prozą, co zdaje się niezwykle ważne właśnie dla Zagajewskiego.

Refleksja o tworzeniu z jego rytmem zwątpień i euforii została wprost zasygnalizowana w tytule utworu zatytułowanego po prostu *Pisanie wierszy* z tomu *Niewidzialna ręka*. O niepowtarzalności utworu stanowi szereg metafor, z którymi zestawione jest tytułowe pisanie. Tekst wiersza można albo przytoczyć w całości (bo każdy kolejny obraz dopowiada coś do wyobrażenia o twórczości, albo zauważyć, że dominują tu sprzeczności i paradoksy. Enumerację otwiera rozbudowana metafora:

Pisanie wierszy jest pojedynkiem,
w którym nie ma zwycięzcy – po jednej stronie
wnosi się cień, masywny jak łańcuch górski
wiziany przez motyla, po drugiej
migają tylko krótkie chwile jasności,²⁵

jasność, blask, światło (choćby to był trwający przez moment „błysk zapalniczki”²⁶) to powracające najczęściej obrazy natchnienia w całej twórczości Zagajewskiego.

Wnętrze pokoju i wnętrze głowy. Pokój i Autoportret w samolocie w klasie ekonomicznej

Wiersz *Pokój* z tomu *Pragnienie* akcentuje opozycję tego, co wewnętrzne i zewnętrzne:

Pokój, w którym pracuję, jest sześcianem,
jak kostka do gry.
[...]
Pokój, w którym pracuję, to *camera obscura*.
Czym jednak jest moja praca –
dużo nieruchomego czekania,
przewracania kartek, cierplivej medytacji,
bierności [...]
Piszę tak, jakbym miał żyć dwieście lat
[...]
Marzę o absolutnym skupieniu; gdybym je znalazł
Zapewne przestałbym oddychać.²⁷

²⁵ A. Zagajewski, *Niewidzialna ręka*, Kraków 2009, s. 78.

²⁶ Tamże.

²⁷ A. Zagajewski, *Pragnienie*, s. 12.

Utwór poprowadzony jest do puenty zawierającej kluczowe dla tomu słowo „pragnienie”:

Piję z małego źródła,
moje pragnienie jest większe niż ocean.
Szukam obrazów, których nie ma,
A jeśli są to zwinięte i schowane²⁸

Poetycki obraz, który powraca w utworach Zagajewskiego to głowa, czaszka jako przestrzeń wewnętrznej swobody i twórczości²⁹. Przywołajmy słowa z wiersza *Autoportret w samolocie*:

Tak, trzymam w dłoniach
moją ciężką głowę,
lecz w niej właśnie rodzi się wiersz.³⁰

Jan Potkański cytuje te właśnie słowa z *Autoportretu w samolocie* a następnie stwierdza:

Wiersz rodzi się z głowy poety jak Atena z głowy Zeusa, pozorna śmierć rodzi życie; relacja nie jest wszakże wolna od “autoportretowej” symetrii – na początku to rodzący podmiot-poeta jest “skulony jak embrion”. Kolejność wierszy w tomie nie pozwala jednak potraktować *Autoportretu w samolocie* jako odpowiedzi na dylematy *Autoportretu* – bardziej naturalne wydaje się przyjęcie, że ten drugi (późniejszy w quasi-chronologicznym porządku tomu) odpowiada na wyczerpanie się modelu przedstawionego w pierwszym: poeta w sile wieku “rodzi” wiersze, stary poeta o nie “walczy” z nikiem ciałem [...].³¹

Dodajmy, że wiersz wpisany jest nie tylko w sieć napięć zbudowaną przez pozostałe poetyckie autoportrety, ale też przez aluzje do innych wierszy, takich jak *Ogień* czy też *Kierkegaard o Heglu*. Czytelnik nie musi uruchamiać wszystkich nawiązań, by odczytać pojedynczy tekst. Jednak rozpoznane powtórzenia i nawroty wzbogacają możliwe interpretacje, wzmacniając ponadto wrażenie jednolitej konstrukcji autorskiego „ja”, które wypowiada się w wierszach o tworzeniu.

²⁸ Tamże, s. 13.

²⁹ Por. M. Stala, *Ogromny zamek, „prosta szopa” i „kwatery czaszki”. O jednym wierszu Adama Zagajewskiego*, [w:] A. Zagajewski, *„Śpiewa to co milczy”. Tam gdzie oddech*, wybór i wstęp A. Czabanowska-Wróbel, Kraków 2020, s. 119–124.

³⁰ A. Zagajewski, *Niewidzialna ręka*, s. 24.

³¹ J. Potkański, dz. cyt., s. 180.

Początek wiersza *Nieemożliwe* z tomu *Niewidzialna ręka* mówi wprost o trudnościach związanych z tworzeniem; niezależnie od tego, gdzie wiersz powstaje, przeszkody są takie same:

Jakie to trudne, próbować pisać, obojętnie,
czy w domu, czy w samolocie, nad oceanem.
nad czarnym lasem, cichym wieczorem.
Wciąż zaczynać od nowa, budzić się
do wysokiego biegu i po kwadransie
z żalem rezygnować, poddawać się.³²

Pomarańczowe notesy

"Żółty notes w kieszeni"³³ to słowa z wiersza napisanego po zobaczeniu w roku 2008 autoportretu amerykańskiego malarza Erica Fischla ukazującego groteskowy wizerunek artysty jako kłowna. *Autoportret* zamykający tom *Niewidzialna ręka*, podobnie jak *Autoportret* Fischla to zdystansowane, gorzkie ujęcie własnego obrazu. Utwór, który jest bardziej mroczną repliką opublikowanego niecałe dziesięć lat wcześniej *Autoportretu* rozpoczynającego się od słów „Między komputerem...”, jest świadectwem walki o samego siebie mimo świadomie rejestrowanych dowodów starzenia. Powraca tu motyw czekania na natchnienie. „To ja” – powtarza podmiot:

tęskniący za momentem, który nie chce przyjść, który się chowa
jak góry w pochmurne popołudnie, wreszcie nadchodzi
jasność i nagle wiem wszystko, wiem, że ona nie jest mną.³⁴

Natomiast sam motyw notesu wydaje się ważny z innego powodu; podpowiada, że notowanie początkowych zarysów wierszy stanowiła ważny warunek pracy twórcy *Anten*. Istotnie, poeta spacerując nie rozstawał się z niewielkim notesem, najczęściej korzystał z pomarańczowych notesów pewnej konkretnej firmy papierniczej z tradycjami, których fotografie udostępniła mi Maja Zagajewska.

Ten sposób pracy poetyckiej zaczyna dominować zwłaszcza w dojrzałym i późnym okresie twórczości; można wskazać konkretne wiersze, których punkt wyjścia stanowiła zdawałoby się przypadkowa notatka liryczna. Jednak gdy chodzi o odsłanianie przed czytelnikiem tego rodzaju metody pracy, w do-

³² A. Zagajewski, *Niewidzialna ręka*, s. 29.

³³ Tamże, s. 93.

³⁴ Tamże, s. 94.

robku Zagajewskiego wyjątkowe miejsce zajmują utwory złożone z pojedynczych, zapisanych osobno fraz – to *Anteny w deszczu* z tomu *Anteny*, *Muzyka niższych sfer* z tomu *Niewidzialna ręka* i nieco krótszy utwór zatytułowany właśnie *Pomarańczowy notes* z tomu *Asymetria* – teksty te narodziły się czy też rodzą się na oczach czytelnika z notesów poetyckich Zagajewskiego i niejako dokumentują proces powstawania wierszy w trakcie wyłaniania się utworów z luźnych, niepowiązanych ze sobą zapisków. Ale w momencie takiego zestawienia osobnych wersów pod jednym tytułem i opublikowania ich, nawet najbardziej swobodny, asocjacyjny układ zamienia się w przemyślaną kompozycję (Zagajewskiemu obca jest metoda *écriture automatique*).

Każdy z tych nietypowych w dorobku Zagajewskiego utworów jest skomponowany w przemyślany sposób i prowadzi do puenty mówiącej coś istotnego o samej poezji. W każdym z nich znajdujemy też frazy, które trafiły do innych utworów i stały się zaczątkiem zupełnie odmiennych wierszy. Kompozycja *Anten w deszczu* zasługuje na osobny namysł, tu jedynie zwracam uwagę na wątki autotematyczne. Napomnienie dotyczące krótkich momentów natchnienia zostało wyrażone w pytaniu i odpowiedzi:

Czemu te chwile tak krótko trwają? Nie trzeba tak mówić,
trzeba mówić z wnętrza tych chwil.³⁵

Jawnie zaplanowany koncept każdego z luźno skomponowanych tekstów naśladujących notesy i godnych osobnej nazwy gatunkowej, jest łatwy do zauważenia w finale *Pomarańczowego notesu*: „Ciemne wiersze. Letnie poranki, które lśnią”³⁶.

Wcześniej znajdziemy tu następujący zapis:

Wieczorem nowe pomysły, notatki, muzyka.
Rano – pustynia.³⁷

Naprzemiennie następujące po sobie euforyczny nastrój towarzyszący tworzeniu i „dni płaskie, kiedy rządziła wątpliwość”³⁸, „piłowanie i błysk”, poeta ukazuje jako swoją codzienność. Kontemplacja i regularna praca twórcza okazują się przy tym praktyką duchową. Powracają słowa malarza i przyjaciela: „Józef Czapski radził mi nieraz: jeśli masz zły dzień, rób martwą”³⁹.

W świetle biografii poety można powiedzieć, że Adam Zagajewski stosował się do tej wskazówki, gdy chodzi o narzucenie sobie stałego rytmu dnia

³⁵ A. Zagajewski, *Anteny*, Kraków 2005, s. 88.

³⁶ A. Zagajewski, *Asymetria*, s. 77.

³⁷ Tamże, s. 76.

³⁸ A. Zagajewski, *Czerwiec w Sienie*, [w:] *Niewidzialna ręka*, s. 27.

³⁹ A. Zagajewski, *Asymetria*, s. 77.

i codzienne wypełnianie przedpołudniowych godzin pracą literacką, taką jak redagowanie własnych tekstów, pisanie krótkich artykułów czy posłowi do książek innych autorów. Ale sama poezja rządziła się innymi prawami, słowa przychodziły nagle. Autor *Asymertii* notował pierwsze zarysy wierszy i pojedyncze frazy w niewielkich notesach, które zabierał z sobą w podróż i na spacer. Czy je kiedyś zobaczymy?

Poezja *in statu nascendi*: O jednym wierszu

Przekazana mi przez Maję Zagajewską fotografia notatki zapisanej przez poetę na odwrocie koperty zawierającej list od rodziny, pozwala uchwycić pierwszy zarys utworu, dającego się rozpoznać w późniejszej wersji drukowanej. Zmieniony, inaczej zredagowany wiersz trafił do tomu *Jechać do Lwowa* pod tytułem *Ćmy*.

Purpurowe oczy ćmy patrzyły
na nas siedzących w batyskafie

pokoju
światła

Jej skrzydła szukały w niepokoju
chciała się wedrzeć do
naszego życia

Nocna
ojczyzna

W pomieszczeniu
Wobec
byliśmy nieruchomi
jak hinduscy bogowie

oczy

Przytoczę teraz wiersz *Ćmy*:

Ćmy patrzyły na nas przez zamknięte
okno. Na nas siedzących przy stole
ćmy patrzyły płonącym spojrzeniem,
większym niż ich kruche skrzydła.

Zawsze pozostaniecie na zewnątrz,
za szybą. A my będziemy tutaj, wewnątrz.
coraz bardziej wewnątrz. Ćmy patrzyły
na nas przez zamknięte okno, w sierpniu.⁴⁰

⁴⁰ A. Zagajewski, *Jechać do Lwowa i inne wiersze*, Londyn 1985, s. 69.

W ostatecznej wersji wiersza ćma zamienia się w ćmy; nie chcą się już one wędrczyć do wnętrza, jedynie patrzą na znajdujących się „wewnątrz” ludzi (że chodzi o dwoje bliskich sobie ludzi podpowiada jedynie „my” i kameralny charakter zamkniętej przestrzeni). Purpurowe oczy ćmy zmieniły się w płomienne spojrzenie. Znikli „hinduscy bogowie”, do których porównana została znieruchomiła para. Niepokój został wyciszony, przytłumiony, wzrósł natomiast melancholijny, wanitatywny nastrój, wywołany przez powtórzenie: „wewnątrz/ coraz bardziej wewnątrz”. Idea „nocnej odczyny” nie znalazła rozwinięcia. Wzmocniona i uspojniona została opozycja wewnątrz – zewnątrz wyznaczona przez granicę zamkniętego okna, granica ta przez powtórzenie staje się ramą wiersza. Usunięta została również „podwodna” metafora batyskafu, jest nim oświetlony pokój zanurzony w mroku. Pojawił się natomiast sygnał dotyczący letniej nocy – rzecz dzieje się „w sierpniu”. Wskazanie tego właśnie miesiąca wzmocniło aurę przemijania, w sierpniowe noce lato niezauważalnie przelamuje się w jesień.

Jakie były etapy pośrednie tworzenia utworu? Ile powstało zarysów nim szkic wiersza zamienił się w gotowe do publikacji *Ćmy*? Tego nie wiem; będą to może w przyszłości wiedzieć badacze archiwum poety⁴¹. Jednak zachowana notatka z koperty świadczy przynajmniej o jednym – o kluczowym znaczeniu pierwszego impulsu, i potrzebie spontanicznego zapisu pod wpływem natchnienia, potrzebie zanotowania słów, z których ma powstać wiersz w jego ostatecznym kształcie.

Nescio quid...

Zamieszczony w tomie *Niewidzialna ręka* wiersz *Na ławce* z dookreślającym epigrafem [Kraków, Planty] zaczyna się od słów:

Siedzisz na ławce, kartkujesz tomik wierszy Benna
 aż wreszcie przychodzi cisza, uspokojenie –
 niepodziewanie, nie wiadomo skąd, pojawia się
 tak dobrze ci znane *je ne sais quoi*.⁴²

Praktyka lektury niewielkiego fragmentu ważnego tekstu i namysł nad nim to jeszcze nie jest natchnienie, to tylko warunek czegoś, co może pojawić się znikąd. *Nescio quid* – coś, co nie daje się nazwać i zdefiniować – zagadka narodzin poezji z ducha kontemplacji.

⁴¹ Por. badania Mateusza Antoniuka na temat archiwum Zbigniewa Herberta. *Pracownia Herberta. Studia nad procesem tekstotwórczym*, red. M. Antoniuk, Kraków 2017.

⁴² A. Zagajewski, *Niewidzialna ręka*, s. 26.

Anna Czabanowska-Wróbel

Faculty of Polish Studies, Jagiellonian University, Kraków

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-4382-366X](https://orcid.org/0000-0002-4382-366X)

Between the computer, a pencil, and a typewriter: Adam Zagajewski on his own writing

Summary

This article deals with the issues of the creative process explored by Adam Zagajewski in his writings, especially in his poems forming the cycle of Autoportraits. Indeed, he revisited the subject on numerous occasions, pointing to the importance of inspiration, which, he regretted, received too little attention in today's world. Be it as it may, in the end it all comes down to the question about how he actually wrote his poems. This article is the first attempt to reconstruct the methods of Zagajewski's creative work; it also retraces the process of writing a single poem from a poetic note to its final version.

Key words

Polish literature of the 20th-21st century – autobiographical writing – poetic autoportrait – creative process – inspiration – Adam Zagajewski (1945–2021)

Słowa kluczowe

twórczość Adama Zagajewskiego, autobiografia, autotematyzm, autoportret, proces twórczy, natchnienie

Bibliografia

- Beaujour M., 1979, *Autobiografia i autoportret*, przeł. K. Falicka, „Pamiętnik Literacki” 1979 z. 1.
- Benn G., *Chopin*, przeł. J. Szpotański, <https://literat.ug.edu.pl/szpot/0016.htm> [dostęp 30.01.2023].
- Foucault M., 2016, *Hermeneutyka podmiotu*, przeł. M. Herer, Warszawa.
- Lejeune Ph., 2007, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków.
- Podkański J., 2021, *Autoportrety Adama Zagajewskiego*, *Er(r)go. Teoria, Literatura, Kultura* 2021, nr 2 (43), s. 168–169.
- Popiel M., 2018, *Portret jako jednostka kulturowej historii literatury*, [w:] tejże, *Świat artysty. Modernistyczne estetyki tworzenia*, Kraków.
- —, 2017, *Pracownia Herberta. Studia nad procesem tekstotwórczym*, red. M. Antoniuk, Kraków.
- Ricoeur P., 2007, *Czas i opowieść*, t. I–III, Kraków.
- Sendyka R., 2015, *Od kultury „ja” do kultury „siebie”. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*, Kraków.
- Stala M., 2020, *Ogromny zamek, „prosta szopa” i „kwatery czaszki”. O jednym wierszu Adama Zagajewskiego*, [w:] A. Zagajewski, *„Śpiewa to co milczy”. Tam gdzie oddech*, wybór i wstęp A. Czabanowska-Wróbel, Kraków, s. 119–124.
- Taylor Ch., 2002, *Etyka autentyczności*, przeł. A. Pawelec, Kraków.
- Tischner Ł., 2023, *The Poet Discovers Sources (of the Self). Adam Zagajewski and Charles Taylor*, „Konteksty Kultury” 2023, t. 20, z. 1, s. 45–52.
- Zagajewski A., 2005, *Anteny*, Kraków.
- Zagajewski A., 2014, *Asymetria*, Kraków.
- Zagajewski A., 1985, *Jechać do Lwowa i inne wiersze*, Londyn.
- Zagajewski A., 2009, *Niewidzialna ręka*, Kraków.
- Zagajewski A., 2020, *Obrona żarliwości*, Kraków.
- Zagajewski A., 2017, *Poezja dla początkujących*, Kraków.
- Zagajewski A., 1999, *Pragnienie*, Kraków.