



Autoportrety Adama Zagajewskiego

Adam Zagajewski's Self-Portraits

Abstract: The article analyzes a series of Adam Zagajewski's self-portraits against the backdrop of his essays as well as a variety of contemporary theories, especially Paul de Man's deconstruction and Michel Foucault's spirituality philosophy. According to this analysis, Zagajewski's self-portraits are approaching the kind of spiritual exercises described by Pierre Hadot: Zagajewski uses them to try to rebuild his personality, having designed its richer and more mature version, partly following the example of Zagajewski's masters, such as Józef Czapski. Understood in this way, Zagajewski's works contain a surprisingly wealthy theoretical substance, heretofore unrecognized by commentators.

Keywords: Autobiography, self-portrait, spirituality, Adam Zagajewski

Pisząca o "autobiograficznym trójkącie", Małgorzata Czermińska jako jeden z przykładów przywołuje tytułowy esej ze zbioru *Dwa miasta*, nazywając go "esejem autobiograficznym" bądź wprost "autobiografią"¹; podobne wątki pojawiają się też w innych esejach (a nawet powieściach) Zagajewskiego, na co wskazuje Jerzy Madejski², ostatecznie jednak żaden utwór poety nie nosi tytułu lub choćby genologicznego podtytułu *Autobiografia*. Istnieją natomiast w twórczości Zagajewskiego *Autoportrety*³. Klasyczne studium Michela Beaujoura, wyostrzając opozycje wskazane przez Philippe'a Lejeune'a, przeciwstawia sobie te dwa gatunki, autobiografii przypisując strukturę narracyjną (opowiadania o osi zasadniczo temporalnej), autoportretowi zaś "logiczną" vel "tematyczną"⁴. Można w tym wi-

1. Małgorzata Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie* (Kraków: Universitas, 2000), 172.

2. Jerzy Madejski, "Adam Zagajewski i nihilizm", *Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska* t. 3 (2004), 249–251.

3. Na autoportretowość twórczości Zagajewskiego, nieograniczoną do cyklu wierszy wprost tytułowanych mianem autoportretu, zwraca uwagę monografistka poety: Anna Czabanowska-Wróbel, "Twórczość" [Adama Zagajewskiego], w: *Monografie w toku. Kompendia multimedialne*, red. Paweł Próchniak, <http://stronypoezji.pl/monografie/tworczosc-1/> (29.09.2020). Por. Anna Arno, "Jerzyki, czereśnie i okaleczony świat", *Tygodnik Powszechny*, 30.06.2010, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/jerzyki-czereśnie-i-okaleczony-swiat-142724> (29.09.2020).

4. Michel Beaujour, "Autobiografia i autoportret", przeł. Krystyna Falicka, *Pamiętnik Literacki* 70, 1979, z. 1, 317.

dzień jeden z licznych derywatów Jakobsonowskiej opozycji metafory i metonimii (Beaujour wprost pisze o “metaforyczności” autoportretu)⁵ – autobiografia akcentowałaby metonimiczną oś kombinacji, generującą składnię i narrację, podczas gdy autoportret kolekcjonuje ekwiwalentne epizody o zasadniczo stałej wymowie. W bardziej potocznym ujęciu oznacza to odróżnienie tego, czego dokonałem albo co przeżyłem, od tego, kim jestem, jak się typowo zachowuję, a zatem właściwie już po Arystotelesowsku – fabuły i charakteru (μύθου i ἥθους). Napięcie tego rodzaju występuje u Zagajewskiego choćby między ciągłym esejem autobiograficznym *Dwa miasta* a cyklem eseistycznych zapisków *W cudzym pięknie*, korzystającym częściowo z tych samych wspomnień, Jakobsonowska matryca kazałaby jednak autoportretowości szukać przede wszystkim w poezji, skoro z natury jest ona metaforyczna i dokonuje projekcji osi ekwiwalencji na oś kombinacji.

Najwyrazistszy z poetyckich *Autoportretów* Zagajewskiego to wiersz zamykający tom *Pragnienie*. O jego swoistości decyduje szczególna aspektualno-temporalna natura orzeczeń:

Między komputerem, ołówkiem i maszyną do pisania
schodzi mi pół dnia. Kiedyś robi się z tego pół wieku.
Mieszkam w obcych miastach i niekiedy rozmawiam
z obcymi ludźmi o rzeczach, które są mi obce.
Dużo słucham muzyki [...].
Czytam poetów, żywych i umarłych, uczę się od nich
wytrwałości, wiary i dumy. Próbuję zrozumieć
wielkich filozofów – najczęściej udaje mi się
uchwycić tylko strzępy ich drogocennych myśli.
Lubię chodzić na długie spacerunki paryskimi ulicami
i patrzeć na moich bliźnich [...].
Czasem przemawiają do mnie obrazy w muzeach
i nagle znika ironia.
Uwielbiam przyglądać się twarzy mojej żony.
Co tydzień, w niedzielę, telefonuję do ojca.
Co dwa tygodnie spotykam się z przyjaciółmi,
w ten sposób dochowujemy sobie wierności⁶.

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 zwyczajne w ich regularnej rytmiczności – czasem nazwanej wprost (*co tydzień, co dwa tygodnie*), kiedy indziej zasugerowanej tylko przez gramatykę.

5. Beaujour, “Autobiografia...”, 318.

6. Adam Zagajewski, *Pragnienie* (Kraków: Wydawnictwo a5, 1999), 79.

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. Jak to rozumieć? Gromadząc rozmaite konteksty dla badań nad autoportretem, Beaujour wymienia “ćwiczenia duchowe”⁷. W momencie, w którym ukazuje się jego szkic (1977), kulturowo znaczy to być może jeszcze niewiele, już jednak niedługo później (1981) ukazują się *Exercices spirituels et philosophie antique* Pierre’a Hadota, Michel Foucault wygłasza zaś wykłady z cyklu *L’herméneutique du sujet* (1981–1982), poświęcone podobnej problematyce. W tymże roku 1981 Adam Zagajewski przენosi się do Paryża, gdzie jako absolwent filozofii – co podkreśla w esejach wspomnieniowych – mógł się bezpośrednio zetknąć z dyskursem starszych kolegów⁸. 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 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* miałyby zatem w tym kontekście taki sam sens, co rytm duchowych praktyk Marka Aureliusza jako stoickiego podmiotu *Rozmyślań*⁹, być może nie bez związku ze słynnym, dedykowanym Henrykowi Elzenbergowi “Do Marka Aurelego” Zbigniewa Herberta jako poetyckiego mistrza Zagajewskiego¹⁰.

Jedna z kluczowych figur dyskursu ćwiczeń duchowych to przewodnik – ktoś bardziej w nich zaawansowany, kto czuwa nad rozwojem adepta jako rozmówca albo korespondent, jak Sokrates wobec swojego otoczenia¹¹, Fronton dla Marka

7. Beaujour, “Autobiografia...”, 321, 324, 335.

8. Adam Zagajewski, *Lekka przesada* (Kraków: Wydawnictwo a5, 2011), 131: “Kiedy mieszkałem w Paryżu, miasto to słynęło głównie – choć nawet i pod tym względem był to już okres schyłkowy – z nowych, lub tylko odnowionych, metodologii humanistycznych. Właśnie chorowali, odchodzili, wygłaszali ostatnie wykłady, żegnali się ze światem wielcy Metodolodzy o światowej renomie. Metodolodzy w młodości wyznawali lewicowe ideologie, ale w późnej epoce życia nawracali się na poglądy humanitarne, bronili praw człowieka, występowali w obronie [...] polskiej ‘Solidarności’. W ich dziele nigdy jakoś nie umiałem zasmakować, chociaż miałem przyjaciół [...], którzy uważali, że Metodolodzy kontynuowali wielką francuską tradycję humanistyczną”. Widoczne sygnały dystansu nie muszą wykluczać inspiracji, w niektórych kontekstach mogą być wręcz jej symptomem, zwłaszcza jeśli uwzględnimy paralelę “nawróceń” Zagajewskiego i Metodologów oraz zmierzch tych ostatnich – ośmielający, by w innym medium próbować przejąć ich rolę.

9. Zob. Pierre Hadot, *Filozofia jako ćwiczenie duchowe*, przeł. Piotr Domański (Warszawa: Aletheia, 2003), 165–169.

10. Por. Anna Czabanowska-Wróbel, “Piękno i groza zawsze razem –’. Poetycki dialog Zbigniewa Herberta i Adama Zagajewskiego”, w: *Monografie...*, <http://stronypoezji.pl/monografie/piekno-i-groza-zawsze-razem-poetycki-dialog-zbigniewa-herberta-i-adama-zagajewskiego/> (1.10.2020).

11. Hadot, *Filozofia...*, 97–118.

Aureliusza¹² bądź Elzenberg w biografii Herberta¹³. U Zagajewskiego często pojawiają się tego rodzaju figury, przy czym dwie wydają się najwyrazistsze: wspomniany już Herbert oraz Józef Czapski. Odbiór Herberta jako mistrza kształtuje się u Zagajewskiego zgodnie z toposem poetyckiego głosu¹⁴, nie wiąże się zatem bezpośrednio z problematyką autoportretu. Inaczej Czapski – to sugestywny rozmówca i wzorzec etyczny, ale także – jako malarz i rysownik – autor licznych autoportretów, w tym przypadku więc autoportretowa praktyka Zagajewskiego zdaje się bezpośrednią aluzją do postaci nauczyciela. Ślad takiej relacji można dostrzec w wierszu *Twarz van Gogha* dedykowanym Czapskiemu, a opublikowanym w tomie ilustrowanym jego rysunkami (co w autobiograficznym kontekście istotne – pochodzącymi z *Dzienników*, do których Zagajewski wielokrotnie wraca)¹⁵:

[...] Na słupie ogłoszeniowym [...]
widnieje twoja ostra twarz, twarz
sprawiedliwego, niepokój obleczony
w skórę.
Rozdzielamy się, przechodzimy, płyniemy
pod klingą rozdzierającego spojrzenia.
Wciąż nam się przyglądasz, bogaczu,
bardziej żywy niż żywi i bardziej
skupiony¹⁶.

Bezpośrednim impulsem ekfrastycznym dla wiersza był zapewne jeden z autoportretów van Gogha zreprodukowany na plakacie, ale epitet “sprawiedliwego” kojarzy się raczej z tym, co Zagajewski gdzie indziej pisze o Czapskim jako autorytecie moralnym, w jego postaci spojrzenie malarza łatwiej też może się spleść ze spojrzeniem doglądnącego – ale i krytycznie oceniającego – nauczyciela¹⁷. To zapośredniczenie w autoportrecie klasyka nowoczesnego malarstwa jest może formą dyskrecji (szanując skromność żyjącego mistrza, uczeń nie chwali go jeszcze tak wprost, jak później we wspomnieniach pośmiertnych), ale też ukazuje paradoksalną przechodniość relacji autoportretowej: autoportret mistrza staje

12. Michel Foucault, *Hermeneutyka podmiotu*, przeł. Michał Herer (Warszawa: PWN, 2012), 162–169.

13. Adam Zagajewski, *Poeta rozmawia z filozofem* (Warszawa: Zeszyty Literackie, 2007), 16–26, 103–105.

14. Zagajewski, *Poeta...*, 13: “tym, co decyduje o istnieniu poety, jest głos. Poetów rozpoznajemy po ich głosie. Czym jest głos – zapewne pewną duchową częstotliwością”. Definicja ta destyluje wspomnienia Zagajewskiego o Herbercie – por. Adam Zagajewski, *Obrona żarliwości* (Kraków: Wydawnictwo a5, 2002), 102–103.

15. Np. Zagajewski, *Lekka...*, 150–151.

16. Adam Zagajewski, *Jechać do Lwowa* (Londyn: Aneks, 1985), 52.

17. Zagajewski, *Obrona...*, 69–77.

się jakby autoportretem naśladowającego go ucznia, autoportret van Gogha – autoportretem Czapskiego, jego z kolei autoportret – autoportretem Zagajewskiego¹⁸. Podobny mechanizm pracuje w *Autoportrecie w małym muzeum*, aktywizując zarazem topos *imitatio Christi*:

Patrzył na mnie śniady Chrystus
z małych obrazków *trecenta*;
nie rozumiałem tego spojrzenia,
ale chciałem się na nie otworzyć.
Ciemnowłosy, skupiony Chrystus [...] spoglądał na mnie, podczas gdy ja pochłonięty byłem czym innym – z rosnącą niechęcią śledziłem tych starszych ludzi, Francuzów: w cichym, prawie pustym muzeum on czytał jej na głos, zbyt głośno, odpowiednią stronę z przewodnika¹⁹.

Malarskie przedstawienia Chrystusa nie są autoportretami (choć wedle tradycji tak można by traktować *Chustę Weroniki*), autoportretowość przechodzi więc z naśladowanego na naśladowającego²⁰. Zarazem spojrzenie upragnionego nauczyciela walczy z głosem “przewodnika” – jakby wpływ Czapskiego z wpływem Herberta

18. Zainteresowanie cudzymi autoportretami powraca wielokrotnie w dziele poety. W *Lekkiej przesadzie* (96) Zagajewski interpretuje fotograficzny autoportret Witkacego, w *Substancji nieuporządkowanej* (Kraków: Znak, 2019), 66 – “szkic do autoportretu malarza” samego Czapskiego (tekstowy w liście, nie rysunek), dalej w tym tomie (134) – autobiografizm i autoportret w malarstwie Leszka Sobockiego, w *Prawdziwym życiu* (Kraków: Wydawnictwo a5, 2019), 64 i *W cudzym pięknie* (Kraków: Wydawnictwo a5, 1999), 31 – autoportrety Rembrandta, w *Obronie żarliwości* (157) – “wspaniały, namalowany, mogłoby się wydawać, równocześnie z autoportretami Van Gogha *Autoportret* (opatrzone znakiem zapytania) Pontormo”.

19. Adam Zagajewski, *Niewidzialna ręka* (Kraków: Znak, 2009), 45.

20. Por. Zagajewski, *Piosenka emigranta*, w: Zagajewski, *Pragnienie*, 16: “W obcych miastach / oglądamy dzieła dawnych mistrzów / i bez zdziwienia rozpoznajemy własne / twarze na starych obrazach. Istnieliśmy / już wcześniej”. Por. Adam Zagajewski, *Solidarność i samotność* (Warszawa: Zeszyty Literackie, 2002) 121–122: “Jak trudno jest zobaczyć własną twarz, mogłem się przekonać na przykładzie cyklu obrazów mojego przyjaciela, świetnego malarza. Maluje on autoportrety, czyli chce zobaczyć na płótnie własną twarz. Częściowo mu się to udaje [...]. Ale nigdy nie jest sam, zawsze się dzieli się z kimś swoją twarzą – czasem jest to papież, [...], czasem alegoryczna Polska lub chirurg w białym fartuchu. [...] Także i ja, w tej książce, powtarzam poszukiwanie mojego przyjaciela, chcę zobaczyć własną twarz. Tymczasem mniej lub bardziej alegoryczne istoty przyłączają się do mnie [...]. Chciałbym się rozpoznać w samotności, w intymności, w małym lusterku wiersza lub notatki, a wciąż słyszę szelest wielkich, bezosobistych luster, które nie ja stworzyłem. Ale czuję, że tak musi być: naprzód muszę stłuc tamte gigantyczne lustra, żeby na koniec wrócić do samego siebie, zobaczyć własną twarz”.

(zwłaszcza jako autora *Barbarzyńcy w ogrodzie*), choć narodowość turystów może też być aluzją do francuskich historyków-filozofów, których hipotetyczny wpływ na Zagajewskiego-emigranta w Paryżu sugerowałem wyżej: Foucaulta i Hadota. Opozycja spojrzenia i głosu jako dwóch “obiektów urojonych”²¹ pojawia się też jednak w doktrynie Jacques’a Lacana, zmarłego – a więc z tej okazji intensywnie wspomnianego – w roku przybycia Zagajewskiego do Paryża. Pozornie skromna impresja z muzeum zawiera zatem – mówiąc językiem Gilles’a Deleuze’a – “linie ujścia” w kierunku zaawansowanych teorii (nawet jeśli Zagajewski *nie rozumiał* tych teorii, a tylko *chciał się na nie otworzyć*), zaprasza więc zarazem do wyspekulowania zaawansowanej teorii autoportretu.

W kontekście teorii Lacana mechanizm identyfikacji ucznia z wizerunkiem – w szczególności autoportretem – mistrza kojarzy się ze “stadium lustra”, w którym obraz naszego ciała wraz z sugerowanym przezeń schematem osobowości przyjmujemy z zewnątrz²². Dlatego w prostym z pozoru liryku roli *Robespierre przed lustrem* kryje się – podobnie jak w *Autoportrecie w małym muzeum* – skomplikowana dialektyka:

Mam wąskie wargi i ostry nos.
W mojej twarzy jest coś ascetycznego.
Mój wzrok potrafi być twardy
i nieprzejednany.
Z pewnością tak będą mnie opisywali
historycy naszej wielkiej rewolucji.
“Bezlitosny, nieprzejednany, ambitny.”
Ja sam nie mogę wiedzieć, kim jestem,
ale teraz o świcie, w czerwcu,
na wsi, gdy stoję przed lustrem
różowym od wschodzącego słońca,
spozrzegam na mojej twarzy uśmiech
i miękkość,
zazwyczaj towarzyszącą czułości
i słabości.
Na lewym policzku noszę czarny obłok²³.

Prozopopeja, oddająca głos straconemu dawno rewolucjoniście, nie oddaje go całkowicie: “ja” mówiącego podmiotu pozostaje częściowo ja autorskim poety,

21. Zob. *Gaze and Voice as Love Objects*, red. Renata Salecl, Slavoj Žižek (Durham: Duke UP, 1996).

22. O obrazie lustrzanym (z odniesieniem do Lacana) w kontekście teorii autobiografii: Georges Gusdorf, “Warunki i ograniczenia autobiografii”, przeł. Janusz Barczyński, *Pamiętnik Literacki* 70, z. 1 (1979), 264–265.

23. Adam Zagajewski, *Ziemia ognista* (Poznań: Wydawnictwo a5, 1994), 45.

który szkicuje kolejny autoportret – tym razem syleptyczny, spleciony z cudzym wizerunkiem. Łatwo to zauważyć, zestawiając wiersz z fragmentem tytułowego eseju tomu *Solidarność i samotność*: “przed dziesięciu laty, wydając wspólnie z Kornhauserem *Świat nie przedstawiony*, sam na moment stanąłem w szeregu Katonów; tych, którzy wiedzą, jaka powinna być literatura i bezwzględnie tego wymagają od innych, od wszystkich. Cóż to za dyktatura!”²⁴. Zagajewski jako dyktator literatury społecznie zaangażowanej nawiązywał zatem do tych samych rzymskich republikańskich wzorów, co rewolucja francuska. Dwadzieścia lat później przedmowa do nowego wydania przedstawia świeżo upieczonego emigranta jako podobnie dwoistego, co Robespierre w wierszu: “oficjalnie byłem beznadziejnie smutnym emigrantem, a jednocześnie czułem radość, radość samotności [...]. Może wstydziłbym się trochę mojej ówczesnej podwójności, [...] ale pamiętałem [...], że bardzo podobne rozdarcie utrzymywało się także i w Polsce”²⁵.

Dotarłszy do Paryża, Zagajewski przeżył coś w rodzaju nawrócenia – z polityka bez reszty zaangażowanego w sprawę wspólnoty uwikłanej w historię stał się indywidualistą skupionym na własnym rozwoju duchowym i artystycznym. Nadal była to jednak praca nad czymś w pewnym sensie zewnętrznym – jako ideał, który trzeba osiągnąć: wprawdzie ideał jego samego, ale nie jako aktualny stan osobowości, tylko projekt do realizacji, w gruncie rzeczy bliższy mistrzom poety niż jemu aktualnemu. Tadeusz Nyczek pytał w związku z tym:

Czy *Solidarność i samotność* to bardziej spowiedź czy projekt? Raczej wyznanie (nowej) wiary czy nakreślenie (nowych, koniecznych) horyzontów polskiej i europejskiej świadomości? [...] Wyznanie, jako autoanaliza, może mieć odrębną wartość dla autora oraz jego biografów [...]. Sądzę jednak, że z upływem czasu jego atrakcyjność poznawcza będzie malała na rzecz owego drugiego motywu: projektu nowej świadomości²⁶.

Historia duchowości i autobiografii znają spektakularne przykłady konwersji²⁷, z Augustynem jako autorem *Wyznań* na czele. W paryskim kontekście przemiany Zagajewskiego przykładem po raz kolejny mógł być Foucault, przemieniony między pierwszym a drugim i trzecim tomem *Historii seksualności* – choć podnosząc kwestię estetyki egzystencji w sposób zbliżony do “nowego” Zagajew-

24. Zagajewski, *Solidarność...*, 75.

25. Zagajewski, *Solidarność...*, 5–6. Aluzją do tego polskiego rozdarcia może być tytuł *Autoportretu w małym muzeum*, w którym pobrzmiewa tytuł głośnego tomu *Małe muzea* (1977) Bohdana Zadury – rówieśnika, który w latach siedemdziesiątych XX wieku wybrał drogę przeciwną do zaangażowania Zagajewskiego.

26. Tadeusz Nyczek, *Kos. O Adamie Zagajewskim* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2002), 96–97. Por. wcześniej (58–78) opis przemiany poety.

27. Hadot, *Filozofia...*, 223–234. Por. Foucault, *Hermeneutyka...*, 207–226.

skiego, on bynajmniej zaangażowania politycznego nie porzucił (można wręcz rzec, że ostatnie cykle wykładów Foucaulta, poświęcone parezji – odważnemu mówieniu prawdy w kontekście politycznym – najbardziej zbliżyły jego myśl do ideałów polskiej Nowej Fali).

Przemiana duchowa to częściowa destrukcja dotychczasowej osobowości, podjęta po to, by zrobić miejsce dla konstrukcji nowej. Sądzę, że w tym duchu można czytać dekonstrukcyjną teorię autobiografii Paula de Mana²⁸, przy czym autobiografia już w samym tytule kluczowego eseju – *Autobiografia jako od-twarzanie (de-facemnt)* – zdaje się wiązać z autoportretem, w prototypowej malarzkiej wersji zawsze skupionym na twarzy (do tej samej sfery należy intensywnie eksploatowana przez de Mana figura zwierciadlanego odbicia). Konstytucja twarzy jest jednak wtórna wobec czytającego spojrzenia oraz głosu w oscylacji między niemotą i prozopopeją (zestaw figur de Mana – czy też analizowanego przezeń Wordswortha – jest bardzo bliski analizowanemu wyżej *Robespierre’owi przed lustrem*):

Słońce staje się okiem, które czyta tekst epitafium. [...] Teraz można więc powiedzieć, że “język nieczułego kamienia” zostaje obdarzony “głosem”, mówiący kamień staje się przeciwwagą widzącego słońca. System ten przechodzi od słońca poprzez oko do języka jako imienia i głosu. Figurę, która stanowi to ostatnie ogniwo zamykające centralną metaforę słońca, a tym samym tropologiczne *spectrum*, jakiemu słońce dało początek, rozpoznajemy bez trudu: to prozopopeja, fikcja apostrofy do istoty nieobecnej, zmarłej lub niemej, fikcja, która zakłada możliwość odpowiedzi tej istoty i przypisuje jej zdolność mówienia. Głosowi przydano usta, oko i wreszcie twarz, przy czym na taką procedurę wskazuje wyraźnie etymologia nazwy tego tropu, *prosopon poien*, przydawać maskę lub oblicze (*prosopon*). Prozopopeja to trop autobiografii, dzięki któremu imię [...] staje się równie czytelne i pamiętne jak twarz. Zajmując się autobiografią, zajmujemy się nadawaniem i pozbawianiem oblicza, twarzą i od-twarzaniem, figurą, formą i deformacją²⁹.

Autobiograficzne cykle tworzenia i od-twarzania nie muszą (może wręcz nie mogą) wytwarzać za każdym razem podmiotu identycznego z poprzednim, pochłoniętym przez przeszłość (u de Mana hiperbolicznie: przez śmierć) – nowy może być inny od poprzednika. Odpowiada to raczej metaforycznemu modelowi cyklu ekwiwalentnych (ale nieidentycznych) autoportretów niż metonimicznie ciągłej autobiografii w klasycznym sensie. Choć dwa lata wcześniejszy od eseju de Mana,

28. Zob. Jan Potkański, “Dekonstrukcja jako technika Siebie”, *Przegląd Filozoficzno-Literacki* nr 41, 1 (2015), 93–113.

29. Paul de Man, “Autobiografia jako od-twarzanie”, przeł. Maria Bożenna Fedewicz, *Pamiętnik Literacki* nr 77, 2 (1986), 314. Por. Zagajewski, *Poeta...*, 14: “Ale – uwaga – żaden poeta nie zna swego głosu, nie słyszy samego siebie. [...] Podobnie jest także z twarzą. Nikt z nas nie zna naprawdę swej twarzy – wszystkie lustra trochę kłamią [...], kłamią portrety i fotografie”.

szkie Beaujoura nie stroni zresztą od retoryki bliskiej dekonstrukcji, zwłaszcza w końcowej partii tekstu. *Autobiografia jako od-twarzanie* dzieli podstawowe cele filozoficzne z wykładami de Mana z tego okresu, wydanymi jako *Ideologia estetyczna* – aporie autobiograficznego podmiotu lirycznego angielskich roman-tyków jawiły się teoretykowi podobnie, jak aporie podmiotu transcendentnego w niemieckim idealizmie³⁰:

[...] owo zdanie mówi faktycznie: “Ja nie mogę powiedzieć ja” – zdanie dla Hegla niepokojące, skoro sama możliwość myśli zależy od możliwości powiedzenia “ja”. [...] Filozoficzne Ja [...] zaciera samo siebie, [...] tak iż ustanowienie Ja, które jest warunkiem myślenia, implikuje jego zniszczenie, polegające [...] na [...] wymazaniu jakiegokolwiek relacji, [...] która można by sobie wyobrazić między tym, czym jest Ja, a tym, czym ono mówi, że jest. [P]rzedsiewzięcie myślenia [...] [m]oże się powieść tylko pod warunkiem, że zapomniana zostanie sama wiedza stwierdzająca jego niemożliwość, wiedza, iż językowe ustanowienie Ja jest możliwe tylko wtedy, gdy Ja zapomni, czym jest (mianowicie, że jest Ja). [...] Myśl jest proleptyczna: projektuje hipotezę o swojej możliwości w przyszłość, w hiperbolicznym oczekiwaniu, że proces, który myślenie umożliwił, osiągnie w końcu tej projekcji. Hiperboliczne Ja projektuje siebie jako myślenie w nadziei roz-poznania siebie, gdy przebiegnie już swą drogę³¹.

Warunkiem myślenia (w radykalnym Heglowskim sensie) jest zatem zapomnie-
nie autobiografii (jako narracji o przeszłości) i naszkicowanie autoportretu

30. Można się zastanawiać, czy ta zgoda dwóch sąsiadujących w czasie i przestrzeni wspólnot dyskursywnych to synekdocha uniwersalności czy tylko świadectwo szerszej, ale nadal partyku-larnej wspólnoty w północno-zachodniej Europie przełomu XVIII i XIX wieku. Podobnie niejasne jest, czy Zagajewski niezależnie wyrasta z tych tradycji, czy interesował się współczesnymi mu dyskusjami teoretycznymi, takimi jak wokół tez de Mana.

31. Paul de Man, *Ideologia estetyczna*, przeł. Artur Przybylski (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000), 146–148. Choć w tym konkretnie wykładzie pretekstem dla rozważań de Mana jest Hegel, struktura problemu przywodzi na myśl raczej omawianego wcześniej Kanta, w szcze-gółności aporie dotyczące pojęcia duszy w paralogizmach czystego rozumu oraz – na drugim biegunie – kwestię duszy jako rozumowej idei regulatywnej. W podobnym duchu wypowiada się Zagajewski w *Solidarności i samotności* (119–120), pod kryptokantowskim w tym kontekście tytułem notatki *Niemożliwe*: “Mam wyrazić siebie. Wypowiedzieć siebie. Ale skąd mam wiedzieć, jaki ja jestem? To inni mnie znają, oni powinni mówić za mnie i o mnie. A jednak każdy mówi o sobie, wiedziony zwykłym, grubym egoizmem. [...] Są jednak krótkie chwile, kiedy domyślam się, kim jestem. Dzieje się tak na przykład wtedy, gdy czytam czyjąś książkę i śledzę z napięciem grę, jaką w niej toczy z prawdą autor, badający różne hipotezy siebie i świata. Nie odnoszę wtedy wrażenia, by ów autor naprawdę wypowiadał siebie, ale pewien sposób obracania hipotezami, przykładania niewidocznego ‘ja’ do surowców myśli czy historii, zdradza mistrza tej czy innej kategorii [...]. I czuję wtedy, że w tym krótkim błysku identyfikacji odzywa się także i moje ‘ja’, ośmielone zręcznością nieznanego przybysza”. Zagajewskiego nie wystarcza zatem prosta kan-towska apercpcja własnego *ja*, potrzebuje dodatkowo zapośredniczenia w apercpcji *ja* cudzego.

(jako proleptycznego ideału, do którego się dąży)³². Dla Zagajewskiego punktem zwrotnym w tym zakresie była najwyraźniej “konwersja” w Paryżu. Jak w innych kwestiach, tak i w zakresie pamięci poeta podąża za mistrzem (najpewniej Czapskim): w wierszu *Pociąg do Maisons-Lafitte*, bezpośrednio poprzedzającym *Robespierre’a przed lustrem*, napisał: “Jadę do mojego przyjaciela, mistrza. / Mój przyjaciel traci pamięć. / Jej miejsce zajmuje wiedza / lekka jak źródło w nocy”³³.

Paradoksalne filozoficzne “ja” to nie temat narzucany poezji Zagajewskiego z zewnątrz, przeciwnie – sam explicite go podejmuje w wierszu pod takim właśnie – *Ja* – tytułem:

Jest małe i niewidoczne jak świerszcze
w sierpniu. [...] Między
hymnami, między partiami ukrywa się ja. [...]
Wieczny uciekinier. Jest mną a ja
jestem w nim w trwożnej nadziei, że wreszcie
znalazłem przyjaciela. Lecz ono
jest samotne, tak nieufne, nie
przyjmuje nikogo, nawet mnie.
Do historycznych wydarzeń przylega
jak woda do szklanki³⁴.

“Ja” przylegające do historii to problem Zagajewskiego jako poety Nowej Fali, ale też de Mana, który zresztą powody do zapominania młodzieńczego zaangażowania politycznego miał bardziej zdroworozsądkowo zrozumiałe, niż jego polski naśladowca. Niemniej rozwijając cytowane wyżej rozważania o “ja” w *Estetyce* Hegła w kolejnym wykładzie, wpisuje ją w architekturę całości systemu i podkreśla, że

Powiązanie między polityką, sztuką i filozofią za sprawą filozofii sztuki czy estetyki wbudowane jest w jego system nie w sposób nieprzemyślany, tak iż estetyka traktowałaby

32. Por. Zagajewski, *Lekka...*, 84: “w najlepszych dniach pisanie, pełne energii, radości, jest nieomal stwarzaniem samego siebie, daje niezwykle uczucie władzy nad własnym życiem, definiovania się od nowa, jakby prawie nic godnego uwagi dotąd nie istniało, jakbyśmy wytyczali zupełnie nową przyszłość dla siebie. W dniach nieco słabszych pisanie jest walką z depresją. W dniach zupełnie trudnych jest już tylko próbą ratowania siebie. Gdzie wtedy podziewają się te wspaniałe projekty z najlepszych dni [...]?”. Proleptyczny autoportret ma zatem coś wspólnego z przesadnym poczuciem mocy w manii, podczas gdy zachowywanie przeszłości w autobiografii wiąże się z depresją, jak we Freudowskim modelu inkorporowania utraconego w *Żalobie i melancholii*. W strukturze najgłębszej to zapewne kolejne wcielenie gry *Fort-da* – projekcji siebie w przyszłość w manii autoportretu i odzyskiwania siebie przeszłego w depresji autobiografii.

33. Zagajewski, *Ziemia...*, 44. Problem niepamięci wielokrotnie wraca u Zagajewskiego w związku ze starczą amnezją ojca, w ostatniej chwili namówionego na spisanie wspomnień.

34. Zagajewski, *Jechać...*, 29.

o polityce jako o swoim przedmiocie, lecz w znacznie głębszym sensie – [...] trajektoria od rzeczywistości politycznej do intelektualnej, przejście [...] od ducha obiektywnego do absolutnego, dokonuje się z konieczności poprzez sztukę [...]. W tym kluczowym powiązaniu między najbardziej zaawansowanymi stopniami myślenia politycznego, przy próbie pojmovania państwa jako aktu historycznego, a myśleniem filozoficznym Hegel [...] sytuuje sztukę³⁵.

Taktyka “nieprzemysłana”, o której wspomina de Man jako sposobie łączenia *Zasad filozofii prawa* i *Wykładów z filozofii dziejów* jako łącznej prezentacji ducha obiektywnego, przypomina to, co w *Solidarności i samotności* Zagajewski pisze o własnej praktyce z okresu *Świata nie przedstawionego* i całej polskiej literaturze “sprawy narodowej” jako osobnej wobec powstającej w Polsce literatury “normalnej” (i często nad nią dominującej)³⁶. W kolejnym kroku poeta zaznacza jednak, że nie chodzi mu o trywialne przeciwstawienie się poety wspólnotowym żądaniom zaangażowania poprzez zwrot ku prywatności³⁷, tylko jakiś nowy, mądrzejszy rodzaj wspólnoty, polegającej nie na unifikacji w kolektywizmie, lecz na współpracy świadomych swojej pozycji indywidualistów³⁸. Ten z kolei model zdaje się realizować to, co de Man prezentuje jako właściwe stanowisko Hegla, czyli połączenie politycznej dziejowości, w którą Zagajewski angażował się jako poeta Nowej Fali, z dojrzałą refleksją, do której aspirował od czasu studiów filozoficznych, za pośrednictwem sztuki w pełni jej autonomii.

W dyskurs o *Estetyce* de Man wplata wątki o pamięci i zapamiętywaniu z innych fragmentów systemu Hegla. Na wysokim poziomie abstrakcji powtarza w ten sposób rozważania o autobiografii, łącząc kwestię Ja z problemem inskrypcji – choć tam, gdzie przechodzi do maksymalnie mechanicznego modelu zapamiętywania, wzorem zdaje się raczej dziennik w najprymitywniejszym sensie sukcesywnych zapisków niekierowanych zbiorczym zamysłem. De Man wymija w ten sposób kategorie, które sam Hegel uważał za najistotniejsze w estetyce, przede wszystkim *ideal*:

Ideałem [...] jest rzeczywistość uwolniona od szczegółów i przypadkowych okoliczności, o ile w tej przeciwstawionej ogólności stronie zewnętrznej sama strona wewnętrzna występuje jako żywa indywidualność. Indywidualna bowiem podmiotowość, która zawiera w sobie substancjalną treść i w sobie samej na zewnątrz ją objawia, jest właśnie owym członem średnim, w którym substancjalny moment treści nie może wystąpić abstrakcyjnie dla siebie w swej ogólności, lecz pozostaje jeszcze zamknięty w obrębie indywidualności, wskutek czego staje przed nami jako uwikłany w pewne określone

35. De Man, *Ideologia...*, 161–162.

36. Zagajewski, *Solidarność...*, 75–81.

37. Zagajewski, *Solidarność...*, 75.

38. Zagajewski, *Solidarność...*, 79.

istnienie – ono zaś ze swej strony, wyzwolone z pęt skończoności i zależności, łączy się w wewnętrzną treścią duszy w harmonijny związek³⁹.

Sztuka jako praktyka ideału jest zatem jawieniem się ducha w postaci zmysłowo-indywidualnej, czyli jego autoportretem (jako przystankiem na drodze samorozumienia w filozoficznej ogólności). Jako taka jest też pewnym narzędziem duchowym, pomagającym w dalszym rozwoju. W podobny sposób rozumiał Hegla dojrzały Foucault, wpisując *Fenomenologię ducha* w tradycję technik siebie i duchowości⁴⁰. Zarazem właśnie wierność estetyce ideału czyni Zagajewskiego obcym współczesności, która jego dążenie “wzwyż” odbiera jako wywyższanie się, a jednocześnie pewien rodzaj nieszczeroci (bo poeta pisze raczej, jaki chce lub powinien być, a nie – jaki aktualnie jest, choć przy odrobinie życzliwości to ostatnie można wyczytać z esejów)⁴¹.

Optymizm foucaultowskiego samorozwoju mąci jednak (czwarty i ostatni w tomie, ale jedyny bez dookreślenia w tytule) *Autoportret* Zagajewskiego z *Niewidzialnej ręki*. Pretekstem jest znowu autoportret cudzy, choć tym razem nie mistrza, lecz nieznacznie młodszego malarza z tego samego co poeta pokolenia – zastępująca motto notka głosi “Maj 2008, po zobaczeniu *Autoportretu* Erica Fischla⁴², projektując jakby kompozycję emblematyczną, w której wiersz Zagajewskiego dopisany zostaje do malarskiego autoportretu, nie będąc wszakże ekfrazą sensu stricto. To ostatnie nie od razu jest jednak widoczne – pierwsze trzy z pięciu oktav sformułowane są w trzeciej osobie, jakby odnosiły się do Fischla, dopiero początek czwartej eksklamacyjnie wyjaśnia: “Ale to przecież ja, wciąż ja, wiecznie poszukujący / i bezkształtny, [...] to ja ignorancji, ja niepewności, ja pragnienia, [...] ja, który nic nie rozumiem, [...] wątpię, próbuję zaczynać od nowa⁴³. Część trzecioosobowa obszernym katalogiem rutynowych (choć nadal elegancko

39. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. I, przeł. Janusz Grabowski, Adam Landman (Warszawa: PWN, 1964), 258.

40. Foucault, *Hermeneutyka...*, 44.

41. Krytyczną recepcję “przemienionego” Zagajewskiego rekonstruuje monografista poety: Jarosław Klejnocki, *Bez utopii? Rzecz o poezji Adama Zagajewskiego* (Wałbrzych: Ruta, 2002), 262–274. Omawia narodziny tego rodzaju dyskursu, ale jest on reprodukowany po dziś dzień przy niezmiennionej, albo wręcz zaostrożającej się retoryce, np.: Paweł Kaczmarek, “Polska poezja domysłna” [rec. *Wierszy wybranych Zagajewskiego*], *ArtPapier* nr 267, 3 (2015), <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=217&artykul=4776> (1.10.20): “Jeśli Zagajewski wzbudza u czytelników wstręt, to nie dlatego, [...] że mają oni kłopot z powagą, że się od niej odzwyczaili – tylko dlatego, że szukając lekarstwa na kojarzone z ironią ‘udawactwo’ i nadmiar dystansu, trafiają na powagę równie ‘udawaną’, na spektakularny przekręt”. Pikanterii obelgom młodego krytyka dodaje fakt, że jego własna wizja literatury jest w znacznej mierze powtórzeniem *Świata nie przedstawionego*.

42. Zagajewski, *Niewidzialna...*, 93.

43. Zagajewski, *Niewidzialna...*, 94.

wystylizowanych) czynności przypomina *Autoportret z Pragnienia*, o ile tam jednak rutyna ćwiczeń zdawała się (choć tylko mocą środków poetyckich, nie jawnej deklaracji) prowadzić ku samodoskonaleniu, teraz okazuje się mechanicznym dreptaniem w miejscu: “Jest coraz starszy. Kostiumy zużyte. Dużo czyta [...]. Powtarza się, / wszystko się powtarza, żółty notes w kieszeni, wielki apel muzyki” – jakby od Foucaultowskiego afirmatywnego ujęcia ćwiczeń duchowych przeszedł do zmęczenia nimi, jakie widać w *Musisz życie swe odmienić* Petera Sloterdijka. Podwojenie podmiotu między “nim” a “ja” przypomina to z wiersza *Ja*, choć z lacanowskiego punktu widzenia można by spekulować, że chodzi o dwa różne “ja”: *ja z Jechać do Lwowa to moi*, wyobrażeniowe *ego* nabyte w lustrze, *Ja z Niewidzialnej ręki – Je* jako podmiot wypowiedzi, uwikłany w symboliczność rozdarty podmiot pragnienia (w symbolice Lacana podmiot przekreślony, \$)⁴⁴; zarazem rozdarcie takie odpowiada Hegłowskiemu modelowi sztuki “romantycznej”, w której ideał traci swoją prostą grecko-Winckelmannowską harmonię⁴⁵. Relacja między dwiema częściami *Autoportretu* jest intensywnie dialektyczna, wyostrażając quasi-sonetowy dualizm części opisowej (trzecioosobowej) i refleksyjnej (pierwszoosobowej). Jej autorskie streszczenie można znaleźć w *Lekkiej przesadzie*:

W rozmowie broniłem tezy, że starzenie się dla osób pracujących umysłowo, duchowo [...] jest czymś w rodzaju pojedynku, niezmiernie trudnego i zawsze w końcu przegranego, między słabnącym ciałem i duchem, który często wcale nie słabnie, nieraz staje się coraz mocniejszy, może nawet – chwilami – upojony tym, że powoli zostaje sam, że opuszcza go jego wierny towarzysz, ciało, że jest coraz bardziej osamotniony [...] Pojedynek jest zawsze na końcu przegrany, tak, ale walka może być pasjonująca, porywająca, może trwać długo i obfitować w momenty prawdziwie patetyczne, w pięknym, a nie ironicznym znaczeniu tego słowa⁴⁶.

Jak w Hegłowskiej logice idei życia (którą filozof przypomina na początku wykładów o estetyce), śmierć jest drogą ku uogólnieniu, w której duch uwalnia się od materialności indywiduum⁴⁷. De Man podkreśla w tym kontekście estetyczną

44. Zob. np. Jacques Lacan, *Funkcje i pole mówienia i mowy w psychoanalizie*, przeł. Barbara Gorczyca, Wincenty Grajewski (Warszawa: KR, 1996), 81–85.

45. Hegel, *Wykłady...*, 132–134. Nie da się natomiast zredukować tego podwojenia u Zagajewskiego do oczywistego dla klasycznej teorii autobiografii odróżnienia aktualnego ja opisującego siebie przeszłego i przeszłego ja opisywanego przez siebie aktualnego – por. Jean Starobinski, “Styl autobiografii”, przeł. Władysław Kwiatkowski, *Pamiętnik Literacki* 70, z. 1 (1979), 308–309, 312, oraz Louis A. Renza, “Wyobraźnia stawia veto: teoria autobiografii”, przeł. Maciej Orkan-Łęcki, *Pamiętnik Literacki* 70, z. 1 (1979), 289.

46. Zagajewski, *Lekka...*, 67.

47. Hegel, *Wykłady...*, 198–258.

rolę wzniosłości, w której słowo przekracza zmysłowość obrazu⁴⁸; podobnie poezja Zagajewskiego ma chyba nadzieję przekroczyć malarskie wzorce jego autoportretów, choć zasadniczo “Wiersz jest jak twarz ludzka – jest jednocześnie przedmiotem, dającym się zmierzyć, opisać, skatalogować, i apelem”⁴⁹.

Siostrzane *Autoportrety* Zagajewskiego proponują dialektyce *Autoportretu* z końcowej partii *Niewidzialnej ręki* co najmniej dwa rozwiązania. *Autoportret w samolocie* z początkowej partii tegoż tomu klasycznie traktuje kryzys jako początek kreacji:

Skulony jak embrion,
wtłoczony w ciasny fotel [...].
Jestem zmęczony, myślę o tym, o czym
nie da się myśleć – o ciszy [...].
Trzymam głowę w dłoniach,
jakbym chciał ją uchronić od zniszczenia.
Widziany z zewnątrz, mogę się zapewne
wydawać nieruchomy, nieomal martwy,
zrezygnowany, godny współczucia.
Ale to nieprawda – jestem wolny,
może nawet szczęśliwy.
Tak, trzymam w dłoniach
moją ciężką głowę,
lecz w niej właśnie rodzi się wiersz⁵⁰.

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 niknącym ciałem, pisząc mu zarazem demanowskie epitafia. Model walki wydaje się jednak przejściowy, 10 lat późniejszy *Autoportret pod kropłówką* explicite bowiem sytuuje poetę poza jej zasięgiem:

48. De Man, *Ideologia...*, 167.

49. Zagajewski, *Lekka...*, 12. Potraktowanie twarzy jako apelu do wysłuchania wskazuje na inspirację filozofią Levinasa, podkreślenie aspektu przedmiotowo-materialnego każe jednak pamiętać o stricte zmysłowym początku doświadczenia tego fenomenu (apel to apercpepcja przy wizualnej percepcji).

50. Zagajewski, *Niewidzialna...*, 23–24.

Pan Zagajewski? Upewnia się pielęgniarka.
Tak, odpowiadam, to ja. [...] Bo szpital w niedzielę,
moi drodzy, to nie jest szpital,
to promenada, plaża, letnisko,
kompot, kardiologia i sen.
Widzę też stadion, K.S. Clepardia,
niebiescy grają przeciw czerwonym
a czerwoni przeciw niebieskim.
Tutaj jednak panuje spokój,
cisza i przezroczystość;
nie biorę udziału w walce⁵¹.

Problem zdrowotny nie wydaje się poważny, nie na tyle, by uznać go za walkę z ciałem – albo już: o ciało. Nadchodzi późnoiwaskiewiczowska *sérénité*. Walczą inni, w trywialnej sferze sportu.

Spokojna rezygnacja z *Autoportretu pod kroplówką* przywraca Zagajewskiego na ścieżkę Wordswortha jako autora esejów o autobiografizmie epitafiów, z której zbaczają dialektyczne napięcia wcześniejszych autoportretów, bo “Z retorycznego punktu widzenia eseje o epitafiach są traktatem o wyższości prozopopei [...] nad antytezą”⁵². De Man zwraca jednak uwagę, że romantyczny poeta nie stosuje się do własnych zaleceń:

Główna niekonsekwencja tekstu – a ona właśnie sprawia, że jest on ważny z teoretycznego punktu widzenia – przejawia się jednak w innej, choć pokrewnej, formie. Eseje występują gwałtownie przeciw antytetycznemu językowi satyry i inwektywy i z całą mocą wymowy bronią jasnego języka spoczynku, spokoju i łagodności. A przecież, jeśli pytamy, który z nich przeważa w tekście, napastliwy, czy spokojny, to okazuje się, że są tu duże partie zupełnie otwarcie antytetyczne i agresywne⁵³.

Także Zagajewski: antytetyczną polityczność *Świata nie przedstawianego* chciał zastąpić kontemplacją kulturowej tradycji i piękna, na metapoziomie pozostał jednak pisarzem dialektycznej sprzeczności, w elementarnej postaci przedstawionej w notce *Dwa defekty literatury*, która jednostronność uznaje właśnie za defekt – niezależnie od tego, którą ze stron absolutyzuje:

1. Gdy pisarz zajmuje się tylko sobą, własnymi słabościami, własnym życiem i zapomina o obiektywnym świecie, o poszukiwaniu prawdy.

51. Zagajewski, *Prawdziwe...*, 36.

52. De Man, “Autobiografia...”, 314.

53. De Man, “Autobiografia...”, 316.

2. Gdy pisarz zajmuje się wyłącznie prawdę świata, obiektywną rzeczywistością, wymierzaniem sprawiedliwości, osądem ludzi, epoki, obyczajów, zapomina zaś o sobie, o własnych słabościach, o swoim życiu⁵⁴.

Jałowa antyteza po raz kolejny jednak staje się jednak twórczą dialektyką:

Poezja jest nierównym pojedykiem między myślą, nie wiadomo skąd, i światem, ciałem, przemocą, rutyną, zbiorowością. Pojedykiem między myślą samotną w swej niematerialności a nieskończenie bogatym, często brutalnym, nieraz trywialnym światem, który ma swoje pory roku i swoje epoki historyczne⁵⁵.

Wśród autoportretów Zagajewskiego sam schemat dialektyki najsilniej akcentuje *Autoportret, nie wolny od wątpliwości* z tomu *Anteny*:

W południe przepelnia cię entuzjazm,
wieczorem brak ci śmiałości
by spojrzeć na zapisaną stronicę.
Zawsze za dużo albo za mało,
podobnie jak u tych pisarzy
którzy cię nieraz irytują:
jedni tak skromni, minimalistyczni
i nieoczytani,
że chciałoby się krzyknąć –
hej, kolego, odwagi,
życie jest piękne,
świat bogaty i historyczny.
Inni za to pyszni, dodający sobie ważności
nadmierzającą erudycją –
– panowie, i wy też umrzecie kiedyś,
zwracasz się do nich (w myśli).
Terytorium prawdy
jest najwyraźniej małe,
wąskie jak ścieżka nad urwiskiem. [...]
Czy słyszysz śmiech
czy trąbkę Apokalipsy?
A może jedno i drugie,
dysonans, dziwny zgrzyt –
nóż, który się ślizga
po szkle i gwiazdze radośnie⁵⁶.

54. Adam Zagajewski, *Dwa miasta* (Paryż: Zeszyty Literackie, 1991), 120.

55. Zagajewski, *Poeta...*, 88. Niematerialna myśl jest zatem nie tylko poza trywialną zmysłowością, ale i poza dziejami.

56. Adam Zagajewski, *Anteny* (Kraków: Wydawnictwo a5, 2005), 36.

Punktem wyjścia znowu jest afektywna biegunowość – między manią tworzenia i depresją krytycznej lektury. Pyszni erudyci przypominają samego Zagajewskiego z opisów nieprzychylnych krytyków, z czego musi on sobie zdawać sprawę, co sugeruje gramatycznie niepasujący do tekstu tytuł – *Autoportret*, mimo że złożony z charakterystyk w osobie trzeciej, podporządkowanej osobie drugiej retorycznego adresata. Cały wiersz utrzymany jest w poetyce abstrakcyjnego uogólnienia, którego nie przełamują skutecznie konwencjonalne religijne symbole, trochę tylko problematyzuje rozbudowana finalna metafora-puenta. O ile zatem przedmiotowo opowiada o dwóch biegunach, podmiotowo sytuuje się na jednym z nich, nieco wysublimowanym. Z tej perspektywy dopełnia go *Mały autoportret (czerwiec)* z *Niewidzialnej ręki*. Pierwszy sytuuje się jednolicie w sferze pozaczasowej filozoficznej abstrakcji, drugi – momentalnej zmysłowej impresji: „Był wczesny czerwiec, wszystkie ptaki śpiewały, / świat był przepełniony głosami i zapachami”⁵⁷. To przeciwieństwo kusi, by opublikowane w sąsiadujących w dorobku poety tomach (w odstępnie trzech lat) utwory przeczytać mimo wszystko dialektycznie – razem, traktując je jako dwa odseparowane bieguny dwoistej całości, jaką znamy z innych *Autoportretów* autora, a uprzedmiotowionej w *Autoportrecie, nie wolnym od wątpliwości*. W terminologii de Mana czytającego Hegła możemy uznać ujęcie dwóch biegunów osobno, ale w ten sposób, że ich związek ostatecznie jest jednak uchwytny – za a l e g o r i ę . W przeciwieństwie do symbolu, w którym dwa pochodzące z różnych porządków elementy wiążą się organicznie – choćby nie bez napięcia, jak w większości autoportretów poety – tym, „o czym opowiada alegoria, jest, używając własnych słów Hegła, »oddzielenie podmiotu od orzecznika«. Aby dyskurs był sensowny, musi dojść do tego oddzielenia”⁵⁸. Zdaniem dojrzałego Zagajewskiego „Poeci to presokratycy. Nic nie rozumieją. [...] Nic nie wiedzą, ale zapisują pojedyncze metafory”⁵⁹. Alegoria rozbija jedność metafor, pozwalając podmiotowi refleksyjnie przejrzeć się w orzeczniku i dyskursywnie się opisać, umożliwia zatem rozumienie i wiedzę, ale wykracza tym samym – zgodnie z heglowskim tokiem systemu – poza poezję sensu stricto, co być może tłumaczy, czemu (inni) poeci tak Zagajewskiego „nienawidzą”⁶⁰.

57. Zagajewski, *Niewidzialna...*, 52.

58. De Man, *Ideologia...*, 156.

59. Adam Zagajewski, *Asymetria* (Kraków: Wydawnictwo a5, 2011), 11.

60. Jarosław Klejnocki, „Dziesięć powodów, dla których inni polscy poeci nienawidzą Adama Zagajewskiego”, w: *Monografie...*, <http://stronypoezji.pl/monografie/dziesiec-powodow-dla-ktorych-inni-polscy-poeci-nienawidza-adama-zagajewskiego/> (01.10.2020).

Bibliografia

- Arno, Anna. 2010. "Jerzyki, czereśnie i okaleczony świat". *Tygodnik Powszechny*, 30.06.2010, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/jerzyki-czereśnie-i-okaleczony-swiat-142724>.
- Beaujour, Michel. "Autobiografia i autoportret", przeł. Krystyna Falicka. *Pamiętnik Literacki* 70, z. 1 (1979), 317–336.
- Czabanowska-Wróbel, Anna. "'Piękno i groza zawsze razem'. Poetycki dialog Zbigniewa Herberta i Adama Zagajewskiego". W: *Monografie w toku. Kompendia multimedialne*, red. Paweł Próchniak. <http://stronypoezji.pl/monografie/piekno-i-groza-zawsze-razem-poetycki-dialog-zbigniewa-herberta-i-adama-zagajewskiego> (1.10.2020).
- Czabanowska-Wróbel, Anna. "Twórczość [Adama Zagajewskiego]". W: *Monografie w toku. Kompendia multimedialne*, red. Piotr Próchniak <http://stronypoezji.pl/monografie/tworcosc-1/> (1.10.2020).
- Czerwińska, Małgorzata. *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*. Kraków: Universitas, 2000.
- Foucault, Michel. *Hermeneutyka podmiotu*, przeł. Michał Herer. Warszawa: PWN, 2012.
- Gusdorf, Georges. "Warunki i ograniczenia autobiografii", przeł. Janusz Barczyński. *Pamiętnik Literacki* 70, z. 1 (1979), 261–278.
- Hadot, Pierre. *Filozofia jako ćwiczenie duchowe*, przeł. Piotr Domański. Warszawa: Aletheia, 2003.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Wykłady o estetyce*, t. I, przeł. Janusz Grabowski, Adam Landman. Warszawa: PWN, 1964.
- Kaczmarek, Paweł. "Polska poezja domyślna [rec. *Wierszy wybranych A. Zagajewskiego*]". *ArtPapier* 267, nr 3 (2015). <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=217&artykul=4776> (1.10.2020).
- Klejnocki, Jarosław. *Bez utopii? Rzecz o poezji Adama Zagajewskiego*. Wałbrzych: Wydawnictwo Ruta, 2002.
- Klejnocki, Jarosław. "Dziesięć powodów, dla których inni polscy poeci nienawidzą Adama Zagajewskiego". W: *Monografie w toku. Kompendia multimedialne*, red. Piotr Próchniak. <http://stronypoezji.pl/monografie/dziesiec-powodow-dla-ktorych-inni-polscy-poeci-nienawidza-adama-zagajewskiego> (1.10.2020).
- Lacan, Jacques. *Funkcje i pole mówienia i mowy w psychoanalizie*, przeł. Barbara Gorczyca, Wincenty Grajewski. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996.
- Madejski, Jerzy. "Adam Zagajewski i nihilizm". *Śląskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska* 3 (2004), 243–251.
- De Man, Paul. "Autobiografia jako od-twarzanie", przeł. Maria Bożena Fedewicz. *Pamiętnik Literacki* 77, z. 2 (1986), 307–318.
- De Man, Paul. *Ideologia estetyczna*, przeł. Artur Przybylski. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000.
- Nyczek, Tadeusz. *Kos. O Adamie Zagajewskim*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2002.

- Potkański, Jan. "Dekonstrukcja jako technika Siebie". *Przegląd Filozoficzno-Literacki* 41, nr 1 (2015), 93–113.
- Renza, Louis, A. "Wyobraźnia stawia veto: teoria autobiografii", przeł. Maciej Orkan-Łęcki. *Pamiętnik Literacki* 70, z. 1 (1979), 279–306.
- Salecl, Renata, Slavoj Žižek (red.). *Gaze and Voice as Love Objects*. Durham: Duke University Press, 1996.
- Starobinski, Jean. "Styl autobiografii", przeł. Władysław Kwiatkowski. *Pamiętnik Literacki* 70, z. 1 (1979), 307–316.
- Zagajewski, Adam. *Jechać do Lwowa*. Londyn: Wydawnictwo Aneks, 1985.
- Zagajewski, Adam. *Dwa miasta*. Paryż: Zeszyty Literackie, 1991.
- Zagajewski, Adam. *Ziemia ognista*. Poznań: Wydawnictwo a5, 1994.
- Zagajewski, Adam. *Pragnienie*. Kraków: Wydawnictwo a5, 1999a.
- Zagajewski, Adam. *W cudzym pięknie*. Kraków: Wydawnictwo a5, 1999b.
- Zagajewski, Adam. *Obrona żarliwości*. Kraków: Wydawnictwo a5, 2002.
- Zagajewski, Adam. *Solidarność i samotność*. Warszawa: Zeszyty Literackie, 2002.
- Zagajewski, Adam. *Anteny*. Kraków: Wydawnictwo a5, 2005.
- Zagajewski, Adam. *Poeta rozmawia z filozofem*. Warszawa: Zeszyty Literackie, 2007.
- Zagajewski, Adam. *Niewidzialna ręka*. Kraków: Znak, 2009.
- Zagajewski, Adam. *Asymetria*. Kraków: Wydawnictwo a5, 2011a.
- Zagajewski, Adam. *Lekka przesada*. Kraków: Wydawnictwo a5, 2011b.
- Zagajewski, Adam. *Prawdziwe życie*. Kraków: Wydawnictwo a5, 2019.
- Zagajewski, Adam. *Substancja nieuporządkowana*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2019.

