

Dycki. Niepowtarzalna powtarzalność

Krzysztof Hoffmann

Ten, kto nie rozumie, że życie jest powtórzeniem
i że na tym polega piękno życia, sam siebie karze
i nie zasługuje na nic lepszego niż to,
co mu się przydarzy – na własny koniec. [...]
Powtórzenie jest rzeczywistością i powagą bytu.

Søren Kierkegaard

1.

Zdawać by się mogło, że powiedzieć coś do tej pory niepowiedzianego przy okazji sukcesów ostatniego tomu Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego to popełnić lekturową nieuczciwość. Istniałyby ku takiemu twierdzeniu przynajmniej dwa powody. Po pierwsze, niezależnie czy skupimy się na wybranym wierszu, czy na całej twórczości, za każdym razem się okaże, że naczelną figurą organizującą Tkaczyszynową poezję jest powtórzenie. Można zatem za refrenicznością tekstów przywoływać w refrenicznym zaśpiewie znane już diagnozy. Po drugie, „Piosenka o zależnościach i uzależnieniach” jest tomem nowym, ale nie tomem-odkryciem (podobnie w przypadku ostatniego wyboru „Rzeczywiste i nierzeczywiste stają się jednym ciałem”). Poeta jedynie dodaje swoiste suplementy do konstrukcji, którą wprowadził we właściwy rezonans już w 1990 roku debiutem „Nenia i inne wiersze”. Aby liryka Dyckiego pozostała własna, rozpoznawalna, nie może zaskakiwać, lecz musi potwierdzać, przypominać o sobie samej i sobie samą.

Powyższe stwierdzenia też nie są nowe, odnoszę jednak wrażenie, że części krytyków dały one asumpt do przygaszenia własnej czujności, że słysząc znajomy tembr głosu, wiedzieli też z góry, kto mówi. Po raz kolejny zatem uznawało się, że dom, że choroba, że homoerotyzm, że matka, że śmierć. Nie odejmując im racji, lecz zarazem żywiąc przekonanie, że żaden suplement nie pozostawia uprzedniej całości w formie niezminionej, chciałbym zadać proste pytanie: dlaczego dziś właściwie bezspornie uznajemy tę poezję za wybitną? Co sprawia, że obsesyjne szarpanie się ze strofami o czterech wersach i tyluż tematach (miłość – śmierć, tekst – świat) daje tak hipnotyzujący efekt?

2.

Nie jest tak, że nie widzę w „Piosence” nieodslanianych wcześniej wątków. Tutaj interesuje mnie jednak niepowtarzalna powtarzalność Dyckiego, nie zaś powtarzalna niepowtarzalność gestów. Ta pierwsza bowiem jest wobec drugiej fundatorska zarówno w porządku genealogii tekstów, jak i w porządku ich lektury. Inaczej mówiąc, teksty te są powtórzone zawsze już, zanim zostaną zapisane.

3.

Powtórzenie wpisane w Tkaczyszynowe wiersze uniemożliwia periodyzację. Ich nieregularna cykliczność i utajona otwartość na glosowanie sprawiają, że utwory strukturalnie trwają poza czasem. Co więcej, poeta ujawnia choćby w samej „Piosence”, że co rusz wyciąga z szuflady teksty okołodebiutowe (pojawiają się datowania 10 IV 1987, 30 V 1991...); deklaruje ciągłość i zwartość pisarstwa albo i daje deklarację pozorną, efekt jest ten sam. Jednakowoż obecna jest nie tyle w samej twórczości, ile w jej recepcji zauważalna słaba cezura przypadająca na lata 2005–2006.

Wtedy to pojawiły się – poniekąd równoległe komentowane – tom „Dzieje rodzin polskich” (2005) oraz zbiór zawierający wiersze z pozostałych 8 książek, „Poezja jako miejsce na ziemi” (2006). Odniosłem wrażenie, że zwłaszcza druga z tych pozycji spowodowała, iż krytyka zaczęła mówić o Dyckim jako o całości zamkniętej, zwieńczonej, gotowej do rozpoznania. Powszechnie dostrzegano wartość i sztukę. Karol Maliszewski, który we wczesnej recenzji, nie wiem, czy nie jako jedyny, odmawiał Tkaczyszynowi-Dyckiemu artystycznego lauru („Nowy Nurt” 18/1994), zaczął następnie odmawiać słuszności swojemu stanowisku. Wadzono się o to, czy jest to poezja barokowa, czy też właśnie jak najdalej jej od tej tradycji, a jeśli już barokowa, to w jaki sposób (z niej wyrosła czy też w niej bytująca). Zupełnie tak, jakby ważniejsze stało się umieszczenie Dyckiego w porządku historycznym niż ustalenie, co tak „naprawdę” w jego liryce się dzieje i o czym. Wszak skoro ważny, to między ważnymi, a poza tym, że dom, że choroba, że homoerotyzm, że matka, że śmierć. Skoro młodzi autorzy pod przewodnictwem Grzegorza Jankowicza wydali książkę zatytułowaną frazą z poety „jesień już Panie a ja nie mam domu. Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki i krytycy” (2001), należało jak najprędzej jakiś dom znaleźć, najlepiej na słonecznym zboczku wzgórza Parnas. +

4.

Istotniejszy jest dla mnie ukryty wymiar wspomianej cezury, którą ze względu na niezbyt fortunny charakter terminu należałoby nazwać, być może, po prostu momentem wzmożonej obecności Dyckiego. Zdaniom wyrażanym otwartym tekstem towarzyszyły jeszcze inne, zawarte gdzieś podskórnio w okrągłych formułach albo też szeptane na korytarzach poetycko-krytycznego małego światka. Takie, że dotychczasowy komentarz należy domknąć, ponieważ albo Dycki napisze tom radykalnie nowy, albo nie napisze go wcale; że dotychczasowa poetyka osiągnęła ekstremum swojej nośności i utrzymanie jej w niezmienionej postaci spowodowałoby zassanie jakiegokolwiek światła umożliwiającego lekturę do środka formy, niczym w czarnej dziurze, gdzie grawitacja przekroczyła moment krytyczny. Paradoksalnie, przyznanie w grudniu 2006 roku książce „Dzieje rodzin polskich” Nagrody Literackiej Gdynia przyjęto jako pozytywny wynik *experimentum crucis* dla nie tak znowu pojedynczych opinii o wyczerpaniu i zasklepieniu dotychczasowego modelu Tkaczyszynowej poezji; było ukoronowaniem spełnienia.

Rzecz jasna, nie spodziewano się, iż tom kolejny ogłosi rewolucję. W większym stopniu było to ciche mamrotanie Kasandry.

5.

„Piosenka o zależnościach i uzależnieniach” obaliła oba człony opozycji. Ani nie wnosi istotowej różnicy do poprzedzających ją tomów, ani nie jest książką z tego powodu niedobłą. Powiedzieć trzeba nawet o wiele więcej: jest to książka świetna, pierwszorzędna, utwierdzająca „wzmożoną obecność Dyckiego”, a jednocześnie konsekwentna i przez to też nadal urocza.

Poecie udało się sztuka najtrudniejsza. Przekroczył samego siebie, wcale od siebie nie odstępując. Jeśli nagrody są miarą czegokolwiek, a jednak są, jest to próba wysoka – nie tylko (ponownie!) Gdynia, ale i Nike. Jeśli miarą jest wyrazistość i spójność głosu, to „Piosenka” zabrzmiała w polszczyźnie najczyściej ze znanych mi poetyckich głosów 2008 roku. Lecz przede wszystkim Dycki jest tutaj miarą w sobie. Jednostkowy, bez szkoły, bez świty i bez wywiadów, wraz z ostatnim tomem stał się jakby kompletniejszy, powtarzając siebie, jeszcze bardziej niepowtarzalny, unikatowy, niepochwytny i osobliwy.

6.

Recepcja recepcją, ale jest jeszcze wymiar tekstowy. Jeśli w tak krótkim szkicu wolno mi posłużyć się tyloma mocnymi tezami, powiem, że owo zjawisko niepowtarzalnej powtarzalności w samej liryce Dyckiego się... powtarza. A wraz z tym doświadczeniem antycypuje własne odczytania, wyprzedza je i poniekąd ustanawia.

Z każdego z tych wierszy można dojść do tych samych problemów, jednak nie punkt dojścia jest tutaj najistotniejszy (o nim notatka 11.) lecz droga tam wiodąca. Prześledźmy jedną z nich.

7.

a my tam i z powrotem tak tak
 tam i z powrotem nie nie
 szpital psychiatryczny kołuje nad nami
 wieloskrzydły wielodzioby jastrząb
 opada na nas miękko i nikt
 nie protestuje gdy jest to lekarz
 z kilkuletnim doświadczeniem
 choć równie dobrze spuszczać się w głąb
 naszych urojeń mógłby sklepikarz
 o tak tak sklepikarz i klucznica
 która kluczy kołuje nad nami lecz nikt
 nie wie co ona ma między nogami
 („XLV”)

8.

O czym jest to wiersz? O samym powtórzeniu – to pewne. Afirmatywny incipit a my tam i z powrotem tak tak (a Dyckiego częstokroć daje się czytać wyłącznie wersami otwierającymi utwory) opisuje elementarną strukturę powtórzenia, tak jak rozumiał ją Kierkegaard, jako oscylacyjny ruch pomiędzy przeszłością a teraźniejszością, nieustanną, melancholijną grę w próbach zaktualizowania historii minionej w dzisiejszym doświadczeniu (byłoby to również jedno z wyjaśnień romansu tej poezji ze staropolszczyzną).

Poświadcza również taką diagnozę wers drugi, który przeszłość pierwszej linijki stara się przypomnieć właśnie w powtórzeniu. Jednak tym razem wygłos brzmi nie nie. I jest to zarazem głos na temat poezji w ogóle. O ile dla Herberta ważny był suchy poemat moralisty / tak tak / nie nie („Kołatka”), a zatem liryka mogła stanowić narzędzie uprawiania etyki, o tyle Dycki jest „poetą współczesnym”, ponieważ jego liryka wyzwolona spod jarzma nieprawdopodobnych postulatów, w świecie, który nie oczekuje misji (wiersz poprzedni kończą słowa: i szurniętych trzyma się w grubych murach / a mury runą runą błękitne wieżowce / wyrosną na ich miejsce; „XLIV”), może mówić jednocześnie „i tak tak i nie nie”.

Jest to przecież nie przywilej, lecz dramat każdej egzystencji, każdorazowo jednorazowego „ja”, które ciska się pomiędzy Hamletowskimi granicami pytań. Dycki nie opisuje tylko i wyłącznie przestrzeni chorobliwej psychiki. Gdyby tak było, nie byłaby +

to przecież twórczość tak poruszająca, pozwalająca skryć się za granicami normy. Tutaj pewne elementarne doświadczenia każdej psyche są wyostrome aż do przerysowania (szpital psychiatryczny kołuje nad nami). Tam i z powrotem to przecież również wariantywnie tłumaczenie dziecięcej gry „Fort da” opisywanej przez Freuda, w której dziecko repetytywnie rzuca szpulę z nicią i przyciąga ją do siebie.

Chodzi nie o to, by czytać Dyckiego Freudem, a do tego jakże łatwo mogłyby zachęcać słowa wieńczące utwór: kołuje nad nami lecz nikt / nie wie co ona ma między nogami. Freud może co najwyżej dostarczać metafor interpretacyjnych, a sama poezja autora „Preregrynara” jest zaprzeczeniem oczywistości i łatwości lektury. Przecież klucznica, o której mowa, jest również elementem aliteracyjnego szeregu klucznica / która kluczy kołuje, przyszła z figury powtarzania początkowych spółgłosek poszczególnych słów. Chodzi zatem o sam język, o jego mimowolną retoryczność i tropiczność. Inny tekst posłużył się kongenialną metaforą wymykającej się protezy: z językiem trzeba twardo / jest jaki jest kawałek / drewna którym się podpieramy / i posiłkujemy w drodze // lecz nie zawsze szczęśliwie („X”).

Klucznica kluczy, kołuje. Podobnie kołuje szpital psychiatryczny nad nami. Lecz kluczy do tego wiersza nie raz, nie dwa braknie. Skąd w wierszu sklepikarz? Czy faktycznie jest tylko dalekim przywołaniem kupczącego wiadomościami lekarza? Czy przenikający wszystko erotyzm tego wiersza faktycznie spuszcza się w głąb / naszych urojeń?

9.

Czy o tym jest wiersz? I tak tak, i nie nie. Nieodpowiedzialnością byłoby nie dostrzec, że stanowi on zaprzeczenie i dopełnienie wiersza poprzedniego, który otwiera wyznanie o nieprawdopodobieństwie pełnego powtórzenia: powrót jest niemożliwy nie nie / powrót jest nazbyt skomplikowany („XLIV”).

Dycki, rozrywając wiersze na dwa, trzy, kilka, czasem kilkanaście utworów, sprawia, że jednocześnie mówią całkowicie serio, jak i w autoparodystycznym ruchu sobie zaprzeczają. Rozsuwają oczywistość swoich znaczeń, tak jak w słowach szpital psychiatryczny kołuje nad nami / wieloskrzydły wielodzioby jastrząb, które stają się echem zdania z pierwszego tomu: schizofrenia to ten ptak wczoraj / i ten ptak dzisiaj niejasnego upierzenia („Nenia i inne wiersze”, „V”), dodatkowo podciętym frazą z książki „Przyczynek do nauki o nieistnieniu”: schizofrenia to ten czarnopióry ptak / z wczoraj i ten czarnopióry ptak z dzisiaj („XXXV. Miłosierdzie”).

Wartością refleksyjną tych tekstów, kto wie, czy nie najcenniejszą obok czysto estetycznej przyjemności obcowania z nimi, jest przesłanka, iż każdy dyskurs, czy to poetycki, czy też niepoetycki (odrębnego miejsca wymagają w tym momencie warunki

utrzymania takiego podziału), który dąży do jednoznaczności, do apodyktycznego orzekania, do autorytarności, w skrócie: do monolitu, wystawia się momentalnie na zagrożenie. Wynika ono z samego języka, dzięki któremu możliwe jest powtórzenie, a co za nim idzie, sparodiowanie i ośmieszenie.

Doskonały w swym humorystycznym wymiarze jest pod tym względem wiersz „XLII”, mierzący w powagę strof samego Dyckiego – nieważne, czy immanentnie tam zawartą, czy też dopisaną przez krytykę (w tym i niniejszy szkic): pobudza mnie natomiast absolwent / premium i zielonogórski pan tadeusz / po bolsie pewnego razu machnąłem / utwór polityczny ale mi wyszedł paw // choć wokół szerzy się dziki kapitalizm / (ludzie ludziom zgotowali ten / zielonogórski polmos) również po panu / tadeuszu napisałem wiersz erotyczny // ale przegiąłem pałę w stronę / tej samej płci i wyszedł mi sonet.

10.

Warto może jednak zaryzykować wbrew sobie pewną próbę nazwania tych wierszy. Wbrew sobie, jako że oznaczać to będzie ponownie zasklepiającą, domykającą, ciągnącą ku monolitowi – tezę. Cóż zrobić, pisał Piotr Śliwiński w „Świecie na brudno”, że w obliczu sprzecznych racji wpisanych w te wiersze zaryzykować trzeba „odpowiedź radykalną”.

Wiersze Dyckiego to współczesne niby-modlitwy, pseudolitanie bez nadziei na ekspiację. Nie oznacza to przede wszystkim ich przynależności do liryki religijnej (choć pierwszy i ostatni tekst „Piosenki” to apostrofy do Pana Boga, to postać ta jest u Dyckiego bardzo problematyczna), lecz wskazuje – tutaj, na użytek tego tekstu – na co najmniej parę innych rzeczy.

Po pierwsze, tak jak modlitwa, nie są prawdziwe ani fałszywe, chociaż mogą być autentyczne. Samą autentyczność też trzeba jednak rozumieć modlitewnie. Próba rozstrzygnięcia, czy jest to poezja autobiograficzna, czy kreacyjna, jest złym postawieniem sprawy. Kategoria autentyczności jest równoznaczna z koniecznością mówienia, tutaj: pisania, stanowienia za siebie. Modłę się, ponieważ znajduję w sobie pragnienie, by się modlić, przepraszać, dziękować, pytać. Istotny jest sam gest zaistnienia mojego głosu, słowo „ku” w tym, ku czemu ten głos się kieruje, to jest ku temu, co mnie przekracza (miłość, śmierć, tekst, świat), ku temu, co jest we mnie, ku samemu „ku”.

Po drugie, nie mają innej drogi, jak realizować się poprzez powtórzenia. Wymagają tego konwencja i budowa modlitwy, wymaga jej ustawiczność. Wierni, odmawiając Credo, za każdym razem wypowiadają po wielokroć to samo „wierzę”. Co godne zauważenia, w efekcie autentyczność „wierzę” nie jest autentycznością podmiotu, lecz tekstu, czyli innych tekstów, czyli wiarą słabą.

Po trzecie, są śpiewne. Nie chodzi tu jedynie o melodyjność fraz, refreny i eufonię, ale o to, czemu służą – inkantacji. Są śpiewnością trenu, neniei, każdej modlitwy, lecz i niemożliwej pieśni miłosnej, gdy miłośnik śpiewa, by w słowach pojmać, uwieść obiekt uczucia, by wyrazić miłość. Rimbaud: *Żadnych już słów. Grzebię umarłych w swoim brzuchu. Krzyki, bicie bębna i taniec, taniec, taniec, taniec!* („Sezon w piekle”). Dycki powtarza, ale inaczej: *daj mi słowa abym kres / nazwał umiejętnie kresem / i w nim tańczył (żebym / z radością zatoczył koła // które będą kołami nicości / i moimi kresami) („I”)*. Te wiersze to zaklęcia wiernego, ale jest to wierny poezji. Jest to poeta.

Po czwarte, skoro tak, to są zaklinaniem świata i życia, wynikającym z niemożności przebicia ich tajemnicy, o ile taka istnieje. W mantrycznych nawrotach słów pojawia się w końcu ich oderwanie od rzeczy, wymiar symboliczny, magiczny. Sam sekret, o ile istnieje, to sekret śmierci, która unieważnia tak sens mówienia o śmierci, jak i imię własne, lecz nie samo mówienie o nich: *to nie jest tak / że zapominam o Argasińskich Zabrońskich / o których musiałem w końcu napomknąć // istotą poezji jest nie tyle zasadność / co bezzasadność napomknięć i powtórzeń („IX”)*.

Ładunek zawarty na stronach „Piosenki o zależnościach i uzależnieniach” oczywiście rozsadza także i powyższe formuły. Dyckiego można i w ten sposób czytać, lecz nie można tylko w ten sposób. Nieoczywistość tej liryki nie daje się pochwycić w jednorazowych diagnozach. Lektura za każdym razem staje się wydarzeniem, które jest na swój sposób i dojmujące, i niepochwytnie, i sprawiające czytelniczą przyjemność, i napawające niepokojem. Dlaczego?

11.

W powtórzeniu kryje się wolność mocy przedrzeźniania. Przedrzeźniać to powtarzać, lecz w zmienionej postaci. Jeśli znak odsyła do pewnej rzeczywistości pozatekstowej, znak przedrzeźniony odsyła również, lecz nigdy już nie wiadomo, do czego. Stąd też wolność, w ironicznym bowiem ruchu pośród znanych dyskursów rodzi się miejsce na to, co nieprzewidywalne, co burzy status quo. Poezja Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego jest tą mocą. ○