Aldona Kopkiewicz
(Uniwersytet Jagielloński)

Między rytmem ciała i poetyckim powtórzeniem. Katartyczna rola języka w twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego

Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki komponuje swoje wiersze jako kontinuum powtórzeń. Nawroty pewnych zdań i motywów stanowią nawiązanie do wzorców poezji melicznej. Poeta eksponuje muzyczność swojej twórczości, nazywając liczne utwory „piosenkami", a to z kolei sugeruje, że częste repetycje tych samych fraz, stosowanie rymów przygodnych, obecność środków eufonicznych i instrumentacji zgłoskowych służą rytmizacji tekstów. Cykle refrenów, przewijających się przez kolejne tomy, spajają ponadto jego poezję, pozwalają traktować to pisanie jako nieprzerwany i nieodłączny od egzystencji proces.

Nawiązujący do muzyczności rytm to wobec tego powtórzenie urywka tekstu, od którego podmiot nie jest w stanie się uwolnić. Próba zrozumienia tej – opartej jednocześnie na persewerancji i refrenie – poetyki rozpada się zatem na dwie części. W pierwszej spróbuję przedstawić rolę powtórzeń i zastanowić się, dlaczego podmiot tej poezji poszukuje właśnie takiego środka wyrazu. W drugiej części zaprezentuję interpretację wierszy, w których pojawiają się wątki autotematyczne, by zrozumieć, czym dla podmiotu jest pisanie poezji. Następnie postaram się powiązać z sobą te dwie płaszczyzny.

Wydaje mi się, że specyfikę konstrukcji tej poezji najpełniej wyjaśni psychoanalityczna refleksja nad językiem. Przede wszystkim dlatego, że pozwoli związać sposób tworzenia z przewijającymi się przez wiersze śladami traumatycznych doświadczeń podmiotu. Zacznę od melancholii i rytmu muzycznego – interesujące rozpoznanie ich relacji zaproponował Philippe Lacoue-Labarthe w eseju *L'Echo du sujet*. Wspomnę o jego teorii, powołując się na szkic Andrzeja Leśniaka[1]. Rozpoczyna on twierdzeniem, że ani filozofia podej-

[1] A. Leśniak, *Rytm. Pytanie o podmiot* [w:] tegoż, *Topografie doświadczenia. Blanchot i Derrida*, Kraków 2003.

rzeń, ani inspirująca się nią myśl poststrukturalistyczna nigdy nie zlikwidowały podmiotu do końca. Raczej go nadwątliły, rozważając możliwości konstytucji wobec doświadczenia Innego, transgresji, języka. Zachowują pewną formę subiektywności, ale pozbawionej stabilności i granic. Leśniak interesuje się tekstem Lacoue-Labarthe'a, ponieważ ukazuje on figurę podmiotowości w nowy sposób – „jako doświadczenie rytmu, doświadczenie autobiografii/pisania, czy wreszcie jako doświadczenie destabilizacji podmiotu"[2]. Francuski filozof poświęcił swój esej interpretacji przypadku specyficznej sublimacji traumy psychoanalityka Teodora Reika, opierając się na jego autobiografii zatytułowanej *The Haunting Melody*. Inspirowany zwłaszcza obsesją muzyczną Nietzschego, Lacoue-Labarthe podjął się próby powiązania przymusu pisania autobiografii i muzycznej namiętności, która stanowi tu symptom w postaci powracającej wciąż jednej melodii, od której podmiot nie może się uwolnić.

Leśniak powiada, że „pragnienie napisania autobiografii rodzi się wtedy, gdy jesteśmy zagrożeni nieobecnością samych siebie"[3]. Piszemy autobiografię po to, by w czymś się umocować, ale zdarzenie pisania nieuchronnie otwiera nas na inność, wtargnięcie tego, co nieprzewidywalne i nieznane. W tym wypadku chodzi o autobiografię Reika, który na wieść o śmierci swojego mistrza i nauczyciela psychoanalizy Karla Abrahama słyszy fragment II symfonii Mahlera pod tytułem *Zmartwychwstanie.* Ten motyw muzyczny zaczyna go nawiedzać. Jak zauważa Leśniak:

> Obsesyjny rytm staje się najbardziej istotnym doświadczeniem, które konstytuuje i dekonstytuuje podmiot. Sens tej dwuznaczności jest następujący: rytm określa podmiotowość, pozostaje jednak czymś obcym, zgodnie z psychoanalitycznym twierdzeniem, które mówi, że obsesja muzyczna to wyraz nastrojów nieświadomości. Rytm jest więc i własny, i obcy[4].

Ustanowienie siebie poprzez rytm zawsze będzie tylko próbą, przeciągającą się w seriach powtórzeń, nigdy nie dokończoną i skazaną na ciągłą konfrontację z obcością. Echo to właśnie iterowalność w znaczeniu procesu, w którym podmiot podlega stałej rekontekstualizacji, to równocześnie jedyna możliwość wypełnienia braku, stojącego zamiast transcendentalnej podstawy „ja". Reik doznaje wszakże głębokiej melancholii po utracie figury ojcowskiej. Traci tożsamość, którą obsesyjne powtarzanie ma zastąpić, ale nie pozwala mu na nową konstytucję.

[2] Tamże, s. 68.

[3] Tamże, s. 68–69.

[4] Tamże, s. 70–71.

Jeśli doświadczenie braku powinno znaleźć rekompensatę w porządku symbolicznym, jeśli wyraża się w fiksacji na słowach i w powrotach pewnych fragmentów opowieści, obsesja muzyczna ujawnia się raczej jako niepochwytne zjawisko, wciąż dekonstruujące i podtrzymujące tożsamość. W wierszach Dyckiego powtórzenie, będące zarazem muzycznym refrenem, będzie miało osobliwą podwójność: jako echo nieświadomości i powracający symptom, a zarazem słowo, w którym istnieje zapowiedź wyjścia z traumy, obietnica pełnej sublimacji.

Obecne w tej poezji doświadczenia melancholijne, cielesne i wymiotne sprawiają, że podmiot istnieje jedynie jako pogranicze między sferą symboliczną i semiotyczną. Zmuszony do nieustannego przebywania na krawędzi tych porządków, nawiedzany przez poświadczający brak powtórzenia, potrzebuje on znacznie mocniejszego Innego, by wydobyć się ze swojej sytuacji. Samo pisanie, nawet autobiograficzne, nie wystarcza. By dopełnić swej egzystencji, ustanawia on poezję jako akt językowy o znaczeniu metafizycznym – jej horyzont pozwala wyjść w stronę Boga. Podmiot pragnie wyzwolić się ze swej pełnej antynomii i rozdarcia kondycji; pozbawiony jakiejkolwiek tożsamości i wyobcowany, przeżywa fascynację nicością, ale wciąż kieruje się w stronę transcendencji, do której sięga jedynie język poetycki.

Taka rola słowa wiąże się nie tylko z tradycją kultury, ale i z indywidualną historią podmiotu. W poezji Tkaczyszyna-Dyckiego figura ojcowska prezentuje się bardzo zagadkowo: nie wspominając nigdy o realnym ojcu, podmiot konstruuje swój tożsamościowy fantazmat wokół Norwida[5], który staje się ideałem i ojcem zastępczym. W tym wyobrażeniu matka opowiada o sobie, że jest kochanką Norwida; poezja pełni zatem rolę medium pomiędzy ciałem i Bogiem, umożliwia dystans i oczyszczenie, nabiera aspektu rytualnego. W słowie poetyckim podmiot pozostaje blisko matki, a zarazem dzięki niemu może rozpocząć pracę oddzielenia od niej. Podobnie jak w komentarzu Julii Kristevej na temat Joyce'a: „Słowo odsłania to, co wstrętne. Ale równocześnie tylko Słowo oczyszcza ze wstrętu [...]. Jedynie *katharsis*: retoryka czystego znaczącego, muzyka wśród liter, *Finnegans Wake*"[6].

Aby przybliżyć relację pomiędzy traumą i Logosem, przypomnę szkic Agaty Bielik-Robson *Słowo i trauma*[7]. Autorka rozpoczyna od wskazania różnicy między dwoma nowoczesnymi prądami filozoficznymi, ujmującymi rela-

[5] Por. E. Tkaczyszyn-Dycki, *Pójście za Norwidem. Za słowa łapie Anna Podczaszy*, www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt_0144 (data dostępu: 3.03.2010).

[6] J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia*. *Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków 2007, s. 26.

[7] A. Bielik-Robson, *Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość*, „Teksty Drugie" 2004, nr 5. Szkic ten jest częścią rozdziału *Zew dalekiego Boga. Lacan i symboliczne samobójstwo* w książce *„Na pustyni". Kryptoteologie później nowoczesności*, Kraków 2008. Cytaty zaczerpnięto z wydania książkowego.

cje między podmiotem i czasem. W pierwszym, związanym z paradygmatem Kantowskim, czas jest dany wewnątrz podmiotu, umożliwiając mu istnienie i stabilizację. Jednak bardziej interesujący wydaje się drugi prąd, w którym „czas jest tym, co najbardziej inne i zewnętrzne wobec psyche, czymś, z czym boryka się ona od zarania”[8]. Czas wyobcowuje „ja”, uniemożliwia jego pełną konstytucję i ustanowienie tożsamości; podmiot doświadczający wydziedziczającego aspektu czasu wyraża się w mowie kolistej; jego opowieść nie ma początku ani końca, źródła ani celu: „przebiega w rytm ciągłych nawrotów, usiłując zaledwie zbliżyć się do swego mrocznego źródła”[9].

Czasowy wymiar traumy polega na nieadekwatności czasu i „ja”; w doznaniu traumy najbardziej istotna wydaje się różnica między momentem doświadczenia urazu i zrozumienia go. Trauma zawsze dotyka „za wcześnie”, a jej świadomość przychodzi „za późno”. Ta nierównoczesność sprawia, że podmiot traci grunt i staje się bezbronny wobec przychodzącego z zewnątrz niszczącego żywiołu czasowości. Podmiot uobecnia sobie to, co się wydarzyło, dopiero w „opóźnionej reprezentacji”[10] – w powtórzeniu, które porządkuje chaotyczny przepływ czasu.

Bielik-Robson zaznacza, że podmiot stabilizujący się poprzez zasadę przyjemności przede wszystkim powtarza, co ma działanie terapeutyczne i kojące. Jest to także jedyna droga, by uzewnętrznić traumatyczne zdarzenie w języku i doprowadzić je w ten sposób do jakiejkolwiek symbolizacji. Natomiast w psychoanalizie lacanowskiej poprzez traumę rozumie się nie tylko dotknięcie realnego w zdarzeniu urazowym, ale także pierwotny brak, pozwalający się zamaskować dzięki powracającym znakom. Trauma i zasada przyjemności pokrywają się z porządkami *tyche* i *automaton*. Jeśli powtarzanie wynika z opóźniającego się rozumienia, dzieje się tak dlatego, że podmiot nie może znaleźć właściwego słowa dla traumatycznego doświadczenia, którego najgłębszą i pierwszą przyczyną jest konfrontacja z Rzeczą. W takim razie „rzeczywiste ujawnia się w życiu psychicznym jedynie w formie niejasnych repetycji”[11], a powtórzenie to z jednej strony „aluzyjny nawrót, który nigdy nie wie, co takiego pragnie powtórzyć”[12]. Z drugiej strony ma ono wymiar obsesyjny i powraca siłą przemocy realnego, którego negatywność ujawnia się w „zaburzających nawrotach, kiedy to słowo odsłania swoje drugie dno, zakotwiczeniu

[8] Tamże, s. 212.
[9] Tamże.
[10] Tamże, s. 214.
[11] Tamże, s. 217.
[12] Tamże.

w czymś mglistym i nieuchwytnym, co wzbrania się przed przedstawieniem, ponieważ jest wobec wszelkiego przedstawienia pierwotne”[13].

Słowo ma tu więc funkcję mediacyjną i terapeutyczną, a mimo to zawsze słychać w nim ranę „ja”, która jest w stanie naruszyć porządek symboliczny. Słowo staje się wówczas „chropawe”, „cielesne”, rodzi się z pogłosem jakiegoś pierwotnego krzyku, w cieniu idiomatycznej niewyrażalności. To bolesne miejsce jest jednak źródłem twórczości podmiotu. Uparte pozostawanie przy realnym pozwala także zrozumieć pewną ambiwalencję poezji Tkaczyszyna-Dyckiego: metafizyczną rolę słowa poetyckiego, związaną z doświadczeniem religijnym w całej jego wzniosłości i niesamowitości. Bielik-Robson podkreśla, że „Trwanie to, jak poświadcza wyraźnie religijna tematyka Seminarium VII, sprzyjająca asocjacji *das Ding* ze starotestamentowym Bogiem, ma w sobie coś niewytłumaczalnego, absurdalnego, co – niczym objawienie – przychodzi zawsze z zewnątrz *automatonu* logiki”[14].

Wspominałam już, że doświadczenia cielesności, wstrętu czy melancholii w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego manifestują się jako językowe ślady po zdarzeniu traumatycznym. Podmiot przechowuje pamięć po konfrontacji z Rzeczą, a nawet ponawia ją nieustannie, pozwala na jej niekończące się nawroty, które sprawiają, że każdy kolejny wiersz wydaje się wariacją na ten sam temat. W krytyce pojawia się nierzadko porównanie tych powtarzalnych, rytmicznych, a zarazem kontrapunktowych konstrukcji do muzycznej fugi[15].

Przyjrzę się teraz, jak w samych wierszach podmiot wyraża wspomniane już pragnienie uśmierzenia pierwotnej rany w wyjściu w stronę Innego. Ta dynamika rysuje się najwyraźniej w wierszach autotematycznych. Dwa wiersze o tym samym tytule, *Ad benevolum lectorem*, stanowią ramy tomu *Peregrynarz*[16]. Oba nadzwyczaj długie, o uzupełniającej się wzajemnie numeracji strof, otwierają i zamykają książkę. Pierwszy nosi numer *LI*, drugi – *LXXIX*. Utwory prezentowane w tym tomie potrafią według podmiotu pogrążyć czytelnika w ciemnym wnętrzu, ich zapach zaś jest wstrętny, niejako tchną śmiercią. Podmiot usiłuje zniechęcić odbiorcę do czytania swoich wierszy, zwłaszcza w części rozpoczynającej tom. W drugiej natomiast tłumaczy się:

---

[13] Tamże, s. 218.

[14] Tamże, s. 225.

[15] Np. M. Kisiel, *Requiem współczesne*, „Śląsk” 1998, nr 2.

[16] Skróty tytułów poszczególnych tomów: *Nenia i inne wiersze* – NIW, *Peregrynarz* – P, *Młodzieniec o wzorowych obyczajach* – MWO, *Liber mortuorum* – LM, *Kamień pełen pokarmu* – KPP, *Przewodnik dla bezdomnych niezależnie od miejsca zamieszkania* – PBNMZ, *Daleko stąd zostawiłem swoje dawne i niedawne ciało* – DZSDNC, *Przyczynek do nauki o nieistnieniu* – PNN, *Dzieje rodzin polskich* – DzRP, *Piosenka o zależnościach i uzależnieniach* – PZU. Wszystkie przykłady cytuję za tomem wierszy zebranych: *Oddam wiersze w dobre ręce (1988–2010)*, Wrocław 2010.

nie umiem pisać dobrych wierszy
ale się porywam żeby sobie dogodzić
zatem przyjmij te które się chylą
ku upadkowi aby mnie uratować

i nie wygrażaj pięścią kiedy zamkniesz
„Peregrynarz" ja z tobą wojny nie prowadzę
ino ze śmiercią która ci moją książkę
odbierze żebyś nie zaznał spokoju kotku

Podmiot niejednokrotnie będzie tu powracał do deklaracji, że jego pisanie nie służy doskonaleniu formy czy estetyce; jego wiersze „chylą się ku upadkowi", dzięki czemu jednak mają go „uratować". Teksty te dotykają zatem spraw ostatecznych, stykają się z materialnością rozkładu po to, by śmierć oswoić – poezja to „wojna" ze śmiercią. W dalszych strofach motyw ten zostaje powtórzony w różnych wariantach; wybrane fragmenty pochodzą z różnych części wiersza, nie sąsiadują z sobą:

albowiem jestem zbyt mizerny
i tylko śmierci się boję kiedy słowa
układam nie tak zresztą jak powinienem
i tylko śmierci się boję kiedy się zabawiam

nie gań proszę tych kilkadziesiąt wierszy
które pisałem żeby uciec od śmieci
lecz wyzwij mnie od dudków co nie powinni
tykać się polszczyzny bo ją oczywiście spyciają

Wiersz zatem chyli się ku upadkowi, a obrazy, które się w nim pojawiają, przywołują przede wszystkim śmierć, nieczystość, chorobę. Wprowadzenie takich wyobrażeń w obszar wiersza ma jednak nie tyle jakoś je potwierdzić, ile zabezpieczyć od nich podmiot. Gest ten przypomina rytuały skalania[17], w których odegranie nieczystości czy śmierci, mimo umieszczenia ich w obszarze działania sakralnego, ma zadanie oczyszczenia świata i przywrócenia ładu. Tu zaś poezja stanowi funkcję ochronną, dzięki niej podmiot unika rozpadu w śmierci, znajdując bezpieczne schronienie w słowie.

Przyjrzyjmy się także bliźniaczym wierszom: *XV.* [*moja siostra Wanda przynosi ze spaceru lilię*] i *XVI.* [*lilia zepsuła się w garnuszku wody*] (NIW). W pierwszym z nich siostra podmiotu przynosi ze spaceru lilię, symbol niewinności i czystości, a jako kwiat – piękna i życia; lilię, której piszący właśnie wiersz poeta pragnie dać słowo zamiast wody. Chciałby zatem, aby słowo

[17] Por. M. Douglas, *Czystość i zmaza*, tłum. M. Bucholc, Warszawa 2007.

poetyckie mogło podtrzymywać życie, czystość i piękno, lecz sam w tym czasie pisze:

moja siostra Wanda przynosi ze spaceru lilię
a ja piszę wiersz o śmierci
a ja znowu ten wiersz piszę od początku
i nie umiem skończyć

W drugim z wierszy podmiot ma do siebie żal, że nie upilnował kwiatu, który sczerniał, podobnie jak jego oczy, które musiały być wtedy zwrócone gdzie indziej. Oczy nie wiedzą jednak, co się wydarzyło, wobec czego w podmiocie pogłębia się poczucie wyobcowania. Kontynuuje jednak pisanie swojego wiersza:

pytam się swoich oczu gdzie sczerniały

lilie za którymi poszłyby do grobu
a one nie wiedzą i jak cudze na mnie patrzą
więc znowu piszę ten stary wiersz o śmierci
i wciąż jeszcze nie wiem od czego zacząć

Wyraźnie widzimy tu, że pisząc wiersz o śmierci, a zatem traktując pisanie jako próbę zmierzenia się z nią, podmiot znajduje się raczej w procesie tworzenia, procesie bez początku i bez końca, w którym powraca się do tych samych wierszy i nadpisuje nad nimi nowe znaczenia. Poezja jest zatem związana z samym procesem egzystencji: podobnie otwarta, niedająca się zamknąć w ostatecznym sensie, przypomina palimpsest; docieka swych źródeł w tym, co nieobecne i niewyrażalne. Źródło mowy zostało jednak lepiej ukazane w wierszu *XVIII.* [*moi przyjaciele piszą wiersze*] (NIW):

moi przyjaciele piszą wiersze
a woda nad którą stoją nie czeka
tylko słowo istnieje które jest początkiem stworzenia
rzeczy niewymownych źródłem rzeczy niemych

przepływających obok nas własnym drążonym krzykiem
mówią że istnieją słowa przed którymi
zamykamy się do nadspodziewanych objęć wierszy
i w których prosimy żeby nam wybaczono

milczenie albowiem słowa przepływają obok nas
własnym drążonym krzykiem

W wierszu tym słowo zostało porównane do przepływającej, umykającej wody; choć wydaje się, że w przeciwieństwie do niej słowo istnieje i posiada walor stałości, niezmienności, to jednak, paradoksalnie, także ono „przepływa obok nas własnym wydrążonym krzykiem". Słowo to nie tworzy świata ani nie nadaje mu sensu, leży raczej u podstaw doświadczeń negatywnych. Jest źródłem „rzeczy niewymownych", „rzeczy niemych", które przejawiają się w języku jednie w postaci krzyku, i to krzyku wydrążonego, pustego. Ochronę przed takimi słowami oferują „objęcia wierszy". Objęcie sugeruje tu zarazem przyjacielskie otwarcie, w którym podmiot zyskuje poczucie bezpieczeństwa, a zarazem – paralelną do niego na poziomie wiersza – formę poetycką, wytwarzającą stabilne ramy i konwencje wyrażania, utrzymującą w ryzach mowę naznaczoną bolesnym poznaniem niezrozumiałego milczenia, kryjącego się u samych podstaw rzeczywistości i języka. Wiersz to także przestrzeń, gdzie prosi się o wybaczenie, będące aktem oczyszczenia i pojednania ze światem. Tak jakby kontakt z realnością stanowił grzech, a co najmniej – skazę. Widocznie tak głębokie doświadczenie, odkrywające podszewkę istnienia, nie tylko rozdziera podmiot, ale jawi mu się jako wstydliwe przewinienie. Poprzez wiersz szuka on wybaczenia i odzyskania utraconej jedności w uniwersum języka.

Pisanie poezji wiąże się także z koniecznością oddzielenia od matki. Warto przywołać tu kolejną parę wierszy: *CCXX.* i *CCXXI.*, rozpoczynające się incipitem [*nie połykaj białych proszków*] (DZSDNC). W pierwszym z nich podmiot zakazuje sobie połykania białych proszków, ponieważ przyjmowała je matka, która potem „zwymiotowała treść niejednego / wiersza". W następnym tekście pierwsza strofa powtarza się niemal dokładnie, w drugiej zaś matczyne szaleństwo zostało ukazane jako poruszanie się we śnie, a zarazem dźwiganie bagażu przeszłości, które budzą w matce obrzydzenie i odruch wymiotny. Matka „zgięta wpół męczyła się nad cuchnącym / lustrem snu nad sedesem / z którego wylewało się wszystko naraz co przeszłe". A zatem wokół postaci matki skupiają się obrazy abiektalne; przede wszystkim odrzuca ona to, co związane z poezją: wiersze i pamięć przeszłości. Obrzydzenie budzą w niej nie tylko minione wydarzenia; pochylając się nad sedesem, widzi „lustro snu", stanowiące tajemniczą metaforę łączącą w sobie fantazmat tożsamości z sugestią pewnej aury niesamowitości czy nierealności. Obraz ten pozwala się interpretować dwojako: albo podmiot utożsamia matkę z nieczystościami, wylewającymi się z sedesu, co byłoby zasadne także ze względu na kobiece znaczenie wodnych metafor, albo matka nie może znieść odstręczającej dla niej pamięci, która w pewien sposób znajduje swoje miejsce w wierszach poety.

Przyjrzyjmy się wobec tego ostatnim strofom, zacytuję najpierw pierwszy, potem drugi utwór:

może to ja zwymiotowałem całe sielskie
dzieciństwo żeby wbrew jej przykazaniu nabrać
w siebie ciekawości życia zrobić miejsce
dla nowego wiersza skończyć z natchnionym cielskiem

własnym

i przyszłe i raniły ją czyjeś spojrzenia
od tego pewnie zachorowała na głowę
lecz nawet wówczas czerpałem z jej pomysłów
nikt nie rodzi się poetą bezboleśnie

Zwłaszcza w pierwszej strofie widzimy, że podmiot doświadcza analogicznego wobec wstrętu matki odruchu wymiotnego. Ona odrzucała poezję, on musi oczyścić się z dzieciństwa, zbuntować się przeciwko niej i zacząć uczestniczyć w życiu. Po wydalonej z „ja" matce, a także po „cielsku własnym" pozostaje pustka, dzięki której może się narodzić wiersz. Podmiot neguje zatem wszystko to, co cielesne i archaiczne, aby stać się poetą. W drugiej cytowanej strofie czytamy jednak, że separacja ta nie będzie ostateczna. Podmiot staje się poetą, wychodząc w bólu z przestrzeni matczynej, ale pozostawia sobie piętno szaleństwa, tak jakby, zgodnie z tradycją, ono jedno przystawało do roli poety. Już choćby zdanie „lecz nawet wówczas czerpałem z jej pomysłów" sugeruje mentalne powracanie sfery semiotycznej, pozwala tworzyć poezję jako formę twórczo niestabilną językowo, z zasady pograniczną i antynomiczną.

Wyraźnie widać to w wierszu *CLV. Rekolekcje 1988 roku* (LM), gdzie poezja przypomina podmiotowi „klasztor ojców karmelitów bosych / w Czernej". Jest zatem przestrzenią ciszy, skupienia, oddania świętości. A przede wszystkim – czystości, „młodzieńcy" wstępują tam bowiem, „by obmyć ciało". Ich główny grzech polega na „miłości własnej" i „grzechu matki", zwłaszcza zaś posiadanie „ziemskiej matki" wymaga rytualnego oczyszczenia. Wiersz ten ewokuje, nieraz już tu omawiany, związek grzechu i poezji. Podmiot nie myśli jednak o grzeszności polegającej na łamaniu prawa, już sam grzech pierworodny, rozpoczynający jego egzystencję, budzi pragnienie poezji, jak we fragmencie ostatniej strofy: „zatem poezja przypomina ci klasztor ojców karmelitów / w Czernej skoro karmi się tobą od początku twoich dni / gdy byłeś jeszcze grzechem w postaci czystej". Poezja żywi się cielesnym podmiotem, a ten,

pisząc wiersze, odpowiada na wezwanie jej wyższego porządku, podobnego do religijnej czystości i ciszy zakonu.

Równocześnie pisanie wierszy kojarzy się z budowaniem domu. Metafora domu przywołuje nie tylko wyobrażenie zamieszkiwania w języku, ale i dotarcie do metafizycznego ładu; jak w początku wiersza *CCXXXVIII.* (PNN): „jesień już Panie a ja nie mam domu / ani jednego choćby wiersza (schronienia / w Tobie) i jest mi źle na świecie / jakbym się uzewnętrznił nie z tym co trzeba // jakbym nie dość pozostawił przecinków niedomówień / i obrazów nad zawiłością których nie zamierzam / płakać". W tym utworze podmiot wyraża swoją obojętność wobec oceny czytelnika: nie pisze bowiem po to, by się komuś podobać. Wiersze, a zwłaszcza specyficzne środki poetyckie, mają poprowadzić do domu, któremu sens nadaje opieka Boga.

W formie modlitwy podmiot prosi Boga o wydobycie ze sfery niewyrażalności w wierszu *XXX.* [*od niepewności trzymaj mnie*] (DzRP). Otwiera go prośba o oddalenie od podmiotu poczucia niepewności, prośba o uspokojenie i ukojenie. Podmiot chciałby także umieć pokochać tych, którzy przyjdą „z odrobiną mleka na dnie butelki". Obraz ten nie przystaje do całego wiersza, dopóki nie przyjmiemy, że stanowi on metonimię matki. Dzieckiem karmionym z tej butelki jest tu wszakże niemożliwość mówienia; podmiot zwraca się do Boga następująco: „ale jeszcze dziś zachowaj mnie // Panie od jej dziecięcia niemowy / które jest jak zadra i rośnie / ilekroć daję z siebie tchu z obawy / że nic nie daję oprócz kropelki". A zatem możemy przyjąć, że podmiot prosi tu Boga o natchnienie, związane z akceptującą miłością i wyzwalającym dystansem wobec tego, co matczyne. Jedynie Bóg umożliwia czyste wejście w język, jedynie on uwalania od doświadczenia niewyrażalności, milczenia sytuującego się przed językiem.

W podsumowaniu przytoczę jeszcze w całości dwa, zdawałoby się przeciwstawne, wiersze autotematyczne. Najpierw utwór *CCXLIX. Szmugler* (PNN):

piszę coraz ciemniejsze wiersze gdy jest
dzień i zasiadam do papieru odrzucając
pustosłowie natchnienie natchnienia nie ma panie
i panowie papier to jest pozostałość z nocy

papier to jest pozostałość z wielu nocy
gdy nieobecni piszą coraz ciemniejsze wiersze
zamilcz sam jesteś błazen który się
sili odrzucając natchnienie obsesje nakazy:

„pamiętaj abyś czcił swoich zmarłych zarówno
wczorajszych jak i dzisiejszych rezygnując z pustosłowia"

pustosłowia nie ma panie i panowie w zderzeniu
z nieobsadzonym miejscem po kimś kogo ponoć zabrakło

we śnie i komu dotąd nie wyrosły spodziewane paznokcie
po paznokciach zaś poznasz ile jesteś wart siebie
i innych i na ile ten brud pod paznokciami pod językiem
jest twój że go chcesz przeszmuglować w dziedzinie

poezji

Pisanie wierszy zostało tu ukazane jako przynależne do sfery ciemności i nocy. W nich bowiem rodzą się słowa sensowne, przeciwstawione „pustosłowiu" i „natchnieniu". Podmiot odrzuca natchnienie, inspiruje go zaś nieobecność; staje się on tu niejako medium zmarłych, to „nieobecni piszą". Niespodziewanie jednak wiersz ujawnia swoją dialogową formę. Podmiot nazywa siebie błaznem, a odrzucenie „natchnienia obsesji nakazów" nazywa „sileniem się". Okazuje się, że pisanie wierszy toczy się jako ironiczna gra, polegająca na wysiłku negacji zjawisk, które jednak pociągają podmiot, skoro nieustannie uobecnia je w swojej twórczości. Natchnienie z kolei, często zmącone i brudne, uczestniczy na różne sposoby w aktach kreacji wierszy. Pisanie o śmierci zabezpiecza od „pustosłowia" przede wszystkim dlatego, że jest związane z doświadczeniem braku. Podmiot wydobywa poetycki sens w „zderzeniu / z nieobsadzonym miejscem po kimś kogo ponoć zabrakło". Gwarancją jego egzystencjalnej jednostkowości i poetyckiej siły okazuje się wszakże „brud pod paznokciami pod językiem". Szmuglowanie, a więc przemycanie, nielegalne przenoszenie brudu w języku, staje się źródłem poezji. To dzięki sięgnięciu w głębię nocy i nieczystości twórczość poetycka zyskuje swój sens, płynący z samego cielesnego istnienia „ja".

Rolę języka ukazuje sugestywnie wiersz *XIV*. [*z językiem trzeba twardo*] (PZU):

z językiem trzeba twardo
jest jaki jest kawałek
drewna którym się podpieramy
i posiłkujemy w drodze

lecz nie zawsze szczęśliwie
jest jaki jest i nie ma
cienia wątpliwości że to glina
udręczona tchnieniem

Pana Boga i przez każdego
z nas gdy brak tchu

Język stanowi zatem podstawowe wsparcie ludzkiej egzystencji. Przypomina twarde drewno, kij ułatwiający drogę wędrowcowi, lecz nie jest bynajmniej narzędziem doskonałym. Jest jak człowiek – to „glina udręczona tchnieniem". Tchnienie pochodzi od Boga, ale nie ma pozytywnego wymiaru, w którym Bóg daje ulepionej glinie życie. Przenikające język tchnienie pochodzi także od człowieka, lecz tu ujawnia się nierozwiązywalna antynomia – „ja" styka się z językiem wtedy, „gdy brak tchu". Szczególnie w śmiertelnym zagrożeniu, istnienie nie tylko znajduje oparcie w języku i Bogu, ale i odciska w poezji swój idiomatyczny ślad.

Wiersz *IX.* [*to nie jest tak że zapominam*] (PZU) zamyka dwuwers: „istotą poezji jest nie tyle zasadność / co bezzasadność napomknień i powtórzeń". Powtórzenia i napomknienia, będące tu oznaką pracy pamięci, są zatem niezależne od woli podmiotu: ich pojawianie się w poezji nie ma dla niego żadnego celu, nie rządzi nim także żadna reguła. Nic dziwnego, że wydają się one podmiotowi „bezzasadne", jeśli stanowią pewien językowy symptom, mający swe źródła w nieświadomości. Ta niezrozumiałość podkreśla jedynie ich obsesyjny charakter oraz fakt, że należy je rozpatrywać w ramach egzystencjalnej konieczności, nie zaś samej poetyki.

Podmiot istnieje w przestrzeni „zależności i uzależnień", które pozbawiają go jakiejkolwiek autonomii i skazują na poszukiwanie jej tylko w negacji owych zewnętrznych ograniczeń, w aktach ekstazy i zatraty. Odczuwa on niesamowitość i grozę tego, co mogłoby stanowić źródło pozytywnego uwarunkowania, wszystko jawi mu się jako niepojęta, radykalna inność, która nachodzi go i ogarnia w całości. Dialektyka tożsamości i inności niemalże nie istnieje, nie ma tu bowiem żadnej podstawy utożsamienia, widzimy za to nieustanne działanie dezintegrującej inności. Podmiot utrzymuje się jedynie dzięki niewielkiej, lecz bardzo istotnej czynności pisania poezji, która z jednej strony podtrzymuje go dzięki swej repetytywnej muzyczności, a z drugiej stanowi wybraną przestrzeń oddaną mu przez Boga, a zatem – wąski wycinek Logosu, słowa ratującego z wszechobecnych na ziemi brudu i nicości. Choć ziemia to przestrzeń nieczysta i sakralna jednocześnie: pozbawiona wyższego ładu i sensu, wypełniona grzechem, mieści w sobie także oznaki świętości, które jednak nie pozwalają zrekonstruować na niej metafizycznego porządku, dzięki czemu podmiot mógłby przestać postrzegać i odczuwać wszystko w skrajnej ambiwalencji i podwójności.

Dostrzegamy dzielące tę przestrzeń linie graniczne, tyle tylko, że podziały te są chybotliwe i niestabilne. Podmiot wciąż przemieszcza się między nimi, choć zamiast wyraźnie oddzielonych mocnych opozycji, obecne są tu już jedynie słabe ślady po dawnych hierarchiach i granicach. A jednak istnieją, zaś

podmiot poezji Tkaczyszyna-Dyckiego posiada zdolność i wolę sięgnięcia wyżej i poza: wyjścia z chaotycznej, nieczystej ziemi w stronę Boga. Mimo brudu i grzeszności, zarówno świat, jak i ludzkie ciało posiadają pewną aurę boskiej działalności, stanowiącej istotne źródło pamięci, zmuszającej podmiot do koniecznego przyjęcia świadomości istnienia transcendencji, w której możliwe są integracja i oczyszczenie. Jako podmiot-w-procesie akcentuje zatem pewien kierunek swego istnienia, przemieszcza się od ciała do poezji, od matki do Ojca, od nieczystości do rytualnej puryfikacji. Proces ten odbywa się w nieustannych i wciąż powtarzanych aktach pisania.