

Tomasz GARBOL

## SZCZELINY

## GŁOSY

*Ćwiczenia duchowne*<sup>1</sup> Przemysława Dakowicza – to głos, który przemawia z otchłani. Wiele w nim nieczystości i zakłóceń. Trudno mieć pewność, kto i do kogo mówi. Raz – zbiorowe „my”, za chwilę – słowa są kierowane do bliżej nieokreślonego „ty”, ale tak, jakby było to pełne prostracji solilokwium: „[...] trzymaliśmy się za ręce ojciec mówił / zobaczycie to wam pomoże ścisła zimna dłoń / [...] / dziś wiesz szukaliśmy ścieżki nie tam gdzie trzeba / po omacku w ciemności wśród cichej nawałnicy” (*Wyrzygnąć. Traktat o całości*, s. 9). Czy jest to dialog wewnętrzny człowieka konstatującego, że bywał nie sobą, ale siedliskiem nienależących do niego głosów, tak one jednak nad nim zapanowały, że powtarza ich frazy? Czy konstatacja ta budzi w nim odrazę do siebie? Pierwszy poemat zatytułowany został *Wyrzygnąć. Traktat o całości*. Wprowadza w niego cytat ze słów Mickiewicza zrelacjonowanych przez Hieronima Kajsiwicza w liście do Ignacego Domeyki: „Późno wyrzygnąłem dumę i zepsucie nazbierane przez lat dziesięć” (s. 7)<sup>2</sup>. Od-

noszą się one do *Dziadów* i współbrzmia ze słowami arcydramatu: „Ty bestyjo głupia! Nie pomogłeś mu słowo ostatnie wyrzygnąć”<sup>3</sup>. Wypowiada je zły duch zirygowany tym, że Konrad zatrzymał się na drodze ku bluźnierstwu. Pierwszy poemat wprowadza w „ćwiczeniowy” charakter całości. Cytat z Mickiewicza zarysowuje od razu perspektywę koniecznego oczyszczenia. Do końca pozostaje ono – tylko i aż – koniecznością, a nie faktem. W ten sposób poematy Dakowicza unaocniają niezdolność języka do udźwignięcia doświadczenia oczyszczenia. Przekonujemy się, jak bardzo to, co oswojone literacko i językowo, okazuje się symptomem duchowego zatrucia. Rozbicie tożsamości, poczucie nieokiełznanej wielogłosowości podmywającej integralność podmiotu, stotalizowanie osoby przez ciało, ubóstwienie sztuki – wszystko to gotowi jesteśmy przyjąć za dobrą monetę, za pomocą której wkupimy się w łaski nowoczesności.

Persony obecne w poetyckim świecie poematów poddawane są przez nowoczesność różnym zabiegom antropotechnicznym – „ćwiczone” przez nią. Owe cwi-

*rzec 183–czerwiec 1834*, PIW, Warszawa 1966, s. 26.

<sup>3</sup> A. Mickiewicz, *Dziady. Cz. III*, akt 1, scena 2, w: tenże: *Dziela* (Wydanie rocznicowe 1798-1998), t. 3, *Dramaty*, oprac. Z. Stefanowska, Czytelnik, Warszawa 1999, s. 166.

<sup>1</sup> Przemysław Dakowicz, *Ćwiczenia duchowne. Poematy*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2016, ss. 76, il. 3.

<sup>2</sup> Por. M. Derńałowicz, *Od „Dziadów” części trzeciej do „Pana Tadeusza”*. Ma-

czenia – to przede wszystkim udręczające zdarzenia, sytuacje i stany, z których składa się ludzka codzienność. Są wśród nich: obowiązki zawodowe i rodzinne, podróże, spliny z powodu kondycji egzystencjalnej i emocjonalnej, irytacje wywołane tym, na co się spogląda, i tym, co się świadomie ogląda, udreki osób, męczące sny, przesładujące myśli, strachy i koszmarnie lęki. Wśród tych udrek wyróżnia się hipoteczny kredyt mieszkaniowy (sic!). Ta wyszukana tortura polskiej nowoczesności dobrze spełnia funkcję figury antropotechnicznego ćwiczenia. Ponieważ czas spłacania kredytu trwa zazwyczaj tyle, ile dorosłe, aktywne życie, staje się on narzędziem antropotechnicznym. Życie z długiem, w poczuciu, że się do siebie nie należy, w zagrożeniu, że za chwilę kredytodawca upomni się o swoją własność, to egzystencja pełna uników – spowita mgłą ułudy, nierzeczywistości, oczekiwania na to, by stanąć w końcu na twardym gruncie.

Życie z kredytem hipotecznym określają słowa kończące poemat *Wyrzygnąć. Traktat o calości*: „Może i chciałby” (s. 15). Odnoszą się one do niemocy ogarniającej człowieka „ćwiczonego” przez nowoczesność: „[...] faktycznie ma obniżoną odporność / stan podgorączkowy czerwone uszy obrzmiała śluzówkę / buntuje się ale płynie z prądem wszystko płynie / [...] / [...] ma dom mieszka zamieszkuje sady / drzewka w ogrodzie przycina gałązki może i chciałby / widzieć na własne oczy spotkać się z kimś na szczycie / drabiny na placu zabaw [...]” (tamże, s. 14n.). Kto „może i chciałby”, ten prowadzi życie połowiczne, w ciągłym poczuciu niespełnienia, frustracji, rozczarowania i zniechęcenia. Pełne, prawdziwe życie jest dla niego niedostępne. Nie odważa się go nawet pragnąć, stale pracując na cudze konto i pod przymusem. Zaspokojenie elementarnych potrzeb okazuje się wówczas zaciąganiem długu nie do spłacenia. Poetycki obraz człowieka w stanie podgorączkowym – ani zdro-

wia, ani choroby – bardzo dobrze oddaje specyfikę życia na kredyt. W pierwszym utworze poematu *Ćwiczonego* ekonomiczna metafora powraca w wypowiedzi o wyraźnie pomniejszonym dystansie pomiędzy podmiotem a autorem: „[...] Mówiliśmy sobie: nie jest źle, / jest dobrze, wszyscy żyją na kredyt, / ale w mojej głowie powoli dojrzewała myśl, / że kiedyś skończą się dla nas kredyty / [...] / [...] że na samym końcu, o ile jest jeszcze / koniec i początek, trafimy na bruk, a wtedy / będziemy się z tym musieli zmierzyć” (*Przerwy w zabudowie*, s. 40). Dolegliwość dotyczy zatem również tych, którzy dostrzegają, że umyka im esencja życia, że rozplywa się w nicość. Zarazem jednak uwrażliwienie na to zanikanie istnienia rodzi przeczucie, że być może utrata stanu posiadania i całkowita destabilizacja życiowa mogłyby się stać szansą na konfrontację z prawdą o swojej sytuacji. Zmierzyć się z „tym” – to zwrócić uwagę na to, co dzieje się z życiem, na jego ubywanie.

Poetycki zamysł Dakowicza polega na skojarzeniu tych egzystencjalnych udrek z sytuacją, którą w tradycji chrześcijańskiej określa się jako opętanie. Stąd przywołane w poematach autentyczne przypadki tego doświadczenia, w tym głośna sprawa Anneliese Michel, do której Dakowicz powraca w kilku utworach. Siła sugestywności tej analogii mogłaby być przytłaczająca. Jeżeli tak nie jest, to dlatego, że osłabia ją poetycka wieloznaczność i liryczna strategia, żeby opętanie wzięć w poetycką rachubę, a nie czynić z niego oskarżenia kultury. Ta strategia polega, jak sądzę, na kunsztownych re-kreacjach głosów świadczących o opętaniu – kunsztownych, ale nie sztukmistrzowskich, to znaczy nie efektownych i nie bezdusznych. W głosach tych słychać przemęczenie, udrezenie, bezsilność, a w końcu i paraliż. Chciałoby się dodać przymiotnik „duchowy”, ale właśnie w tym rzecz, że nie jest on wystarczający. Siła poezji Da-

kowicza polega na umiejętności nadania doświadczeniu „ćwiczeń duchownych” charakteru somatycznego.

Wzięte w poetycką rachubę, a nie użyte jako oskarżenie – doświadczenie bycia ćwiczonym nie okazuje się beznadziejne, a opowiadający o nim głos nie ma funkcji opętającej. W pozornie solidnych podstawach usidlenia osoby pojawiają się szczeliny. W poemacie *Climacus i sobowtóry* w sytuacji człowieka żyjącego w poczuciu „naszej małej stabilizacji” zdarza się nagle niespodziewany upadek: „Wydawało mi się że stoję idę leżę / [...] / utwierdzam gestami niewidzialny sznur i trzyma mnie / że mam klepisko solidną podstawę / [...] / dopóki przez szparę w podłodze nie wpadłem do sąsiada / potem spadałem niżej niżej” (*Hemerai apophrades*, s. 26). Ten upadek określony terminem „hemerai apophrades” z Harolda Blooma teorii „lęku przed wpływem”<sup>4</sup> – to obraz bolesnego wypadnięcia z ram życia wiedzonego według zasady: „może i chciałbym”. Upadku w nieskończoną otchłań nie powstrzymują dłonie ojca ani dziadka. Okazują się zbyt słabe, żeby zapobiec spadaniu bez końca. Pojawiająca się wreszcie myśl w stylu barona Münchhausena, żeby dokonać aktu samoocalenia – „[...] pomyślałem / co za bagno a wtedy przysła mi do głowy / pewna idea namacałem w ciemności / własne włosy i mocno pociągnąłem / w górę” (tamże, s. 27) – obnaża sztuczność całej sytuacji.

Spadanie jest wyrwaniem się z marazmu życia, a zarazem efektem duchowej inercji. W sformułowaniu „przysła mi do głowy pewna idea” słycać dystans wobec doświadczenia upadku, które można by objąć kontrolą myśli. Kierunek nadsłuchuje mu poszukiwanie „pneumy, pleromy, światełka w tunelu” (tamże). Zmarli nie mogą zatrzymać spadającego – oddzia-

lują na niego siły aktywne w przestrzeni abstrakcyjnych idei. „Niewidzialny sznur” (tamże, s. 26) chroniący przed wydstaniem się z pułapki należy do tego porządku. Kurczowo się go trzymając, można egzystować w sferze złudzenia, że uda się ochronić przed kontaktem z realnością, która jawi się spadającemu jako „bagno”. Nieustannie przyciąga ono ku sobie. Nawet najlepsza kryjówka skonstruowana z idei ma defekt – szparę w podłodze, od której rozpocznie się spadanie. Cieleśna, materialna strona życia w niespodziewanych momentach przypomina o sobie, ściąga z wyżyn imaginacji. Niekoniecznie jednak musi się to zakończyć zerwaniem sznura. Doświadczenie apophrades hemerai – dies nefasti, u Dakowicza: dni poza kontrolą „niewidzialnego sznura” – w poemacie *Climacus i sobowtóry* odnosi się do ostatniej z wyróżnionych przez Harolda Blooma faz walki poety z oddziałującym na niego wpływem poprzedników. Apophrades – pogodzenie się z prekursorem poprzez zapanowanie nad jego dziedzictwem, uznanie siebie za jego współautora – u Dakowicza staje się doświadczeniem dwuznacznym. Obraz „dyndających kończyn” (tamże, s. 26) przodków odsłania tragikomiczny aspekt lęku przed wpływem – utraciwszy kontakt z poprzednikami, egzystuje się w pułapce, pozostając zdolnym jedynie do groteskowych gestów samozbawienia, jak wyciąganie się za włosy z niekończącej się rury, w której odbywa się zjazd po idee.

Rura upadku – poetyckie obrazy pozwalają na takie sformułowanie – rezonuje głosami: „słyszałem śmiechy pochrząkiwania / gregoriańskie chorały chóry anielskie” (tamże, s. 27). Te głosy nie mają żadnej mocy wyzwalającej. Pogłębiają one raczej udrękę zamknięcia się w zniewalającym azylu, odizolowania od życia. Podobnie rozumiana alienacja jest problemem we wszystkich poematach. Pogłębia ją wielość głosów słyszanych na zewnątrz i odzywających się w ludzkiej jaźni.

<sup>4</sup> Zob. H. B l o o m, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, Universitas, Kraków 2002.

## INNOŚĆ

W *Hemerai apophrades* spadanie coraz niżej wywołuje doznanie wyrażone słowami: „aż straciłem z oczu ludzkie twarze / a nawet twarz Innego [...]” (s. 26). „Inność” jest tutaj i w całym tomie doświadczeniem, które mogłoby się okazać szansą dla udęczonego. W *Drugim monologu nocnego stróża*, również z poematu *Climacus i sobowtóry*, perspektywa inności przybiera postać rozważania autotematycznego: „To nie do pojęcia – oddawać jeden rzeczownik / za pomocą trzech przymiotników i czasownika, / godzić się na opis zamiast wskazywania” (s. 30). Usilne pragnienie, żeby przebić się przez mgłę, za którą znajduje się świat (por. tamże), powtarza się w różnych wariantach. W utworze *Chwila moment* (z tegoż poematu) – subtelnym poetyckim wglądzie w doświadczenie modernistycznej epifanii – dźwięki żyjącego świata: sygnał karetki, szczekanie psa, hałas okna podczas burzy, sprawiają, że „świat odzyskuje kontury” (s. 32), że chwilowe poczucie zatrzymania rytmu życia i własnej aktywności ustępuje prozie egzystencji, przekształcając się ostatecznie w apatyczny stan życia niepełnego: „w łazience gapisz się w lustro / zimna woda ścieka ci po palcach” (tamże).

W *Agonie nocnego stróża*, ostatnim utworze poematu poczucie obcości nazywa doświadczenie własnej cielesności: „[...] ręce tamtego okazują się jego rękami” (s. 34). Introspekcyjna mania nie wytrzymuje próby konfrontacji z ciałem, prowadząc do żądy autodestrukcji. Nienawiść do siebie potęguje się w procesie autoanalizy, która jest jeszcze jednym udęczeniem ćwiczeniem antropotechnicznym. „co czai się tam, za plecami, a czego nikt / nie strzeże, bo jest na wyciągnięcie ręki, / tylko to stanowi jeszcze / jakąś szansę” (s. 35). – Czym jest ratunkowe „to”? Niewidzialną innością czającą się za plecami, przekraczającą własną cielesność osoby,

której doświadczenie Dakowicz rekonstruuje. Innością związaną z cielesnością – żywych i umarłych, ku którym podążają myśli i afekty rejestrujące, że zrobiło się późno i zapadła ciemność. W siódmej części cyklu *Climacus i sobowtóry* również jest mowa o enigmatycznym „to”: „to tam było // z tego nie chciałbyś się budzić / za tym tęskniłbyś // każdej nocy / każdego dnia // aż do skończenia / świata” (*Somnus terribilis*, s. 29). Czy obydwa „to” mają ze sobą coś wspólnego? Na pewno za każdym razem chodzi o doświadczenie zakłócające pozorną równowagę egzystencji pełnej lęku, niespełnienia i odrazy. Jakaś obietnica mający w sennym marzeniu i w nocnym czuwaniu. Coś broni dostępu do przeczuwanego szczęścia za pierwszym razem i uniemożliwia skorzystanie z szansy w ostatnim z cyklu utworze. Gdyby chodziło o tożsame „to”, okazywałoby się, że dystans pomiędzy nim a człowiekiem powiększa się, że cykl poetycki Dakowicza jest zapisem procesu tracenia szans, osiadania na mieliznie alienacji.

Udęczone ciało, wyeksploatowane totalnością użytkownika, który położył w nim całą swoją nadzieję, staje się straconą szansą. Kunszt re-kreacji głosu i postawy człowieka zanurzonego w nowoczesności objawia się u Dakowicza w starannym ominięciu sfery erotycznej. *Ćwiczenia duchowne* krytycznie diagnozujące materialistyczną skazę nowoczesności, jej somatocentryzm, zarazem sugestywnie zaświadcza o jej impotencji. Zasadne byłoby pytanie, czy ciało nadwyrężone zadaniami przeznaczonymi mu do wykonania, jest jeszcze w stanie udźwignąć rolę erotycznej transgresji. Inny – najpełniej inny, to znaczy odmienny cielesnie, płciowo – mógłby być wydarzeniem rozrywającym więzy alienacji.

Jest u Dakowicza kilka obrazów poetyckich naznaczonych dającym się dostrzec – przy odrobinie uważności i bez przywoływania układów odniesienia zewnętrznych wobec tomu – brakiem ero-

tycznego przekroczenia, zasadniczym niespełnieniem. *Drugi monolog nocnego stróża* rozpoczyna się od słów skierowanych do kobiety: „Powiedziałaś: wszystko da się wytłumaczyć, / nic nie ginie w przekładzie. [...]” (s. 30). Optymizm kobiety okazuje się odpowiedzią na wątpliwości mężczyzny, który żyje obawą: „[...] na zawsze pozostanę niedojdą, to / znaczy nie dojdę, nie trafię, nie dotknę” (tamże). Obawa jest zasadna: kobieta nie wraca z zakupami, a z mgły – podążam za obrazami poetyckimi – wyłania się widok martwego ciała mężczyzny. Potrzeba dotknięcia zdolnego przeniknąć przez mgłę spowijającą prawdziwszy świat pozostaje niespełniona, zatrzymana w zniewalającej homogeniczności podmiotu: „[...] druga strona nie ma nic / do dodania i sam musisz sobie odpowiadać / na najbardziej palące pytania [...]” (tamże). Sądzę, że w tej enigmatycznej, pełnej rezygnacji refleksji wybrzmiewa żal, że nie udało się wyrwać z udręk schizofrenicznych ćwiczeń, że nie udało się dotknąć wyzwalającej inności.

W *Przywidzeniach* (z poematu *Ćwiczoney*) głos wybrzmiewający początkowo jako „my” przechodzi w pewnym momencie w wyznanie skierowane do żeńskiego „ty”: „[...] Świat się zasnuwał i czuliśmy, / że trzeba się trzymać blisko siebie, / bo jest coś, co osacza, odgradza, jak / niewidzialna ściana, nie namacasz jej ręką, / nie zbadasz organoleptycznie, a jednak / czujesz to całą sobą i wstają ci włosy” (s. 46). Terapeutyczne („czuliśmy że trzeba”) zbliżenie dwojga ludzi prowadzi do współodczuwania z kobietą. Ono jednak naznaczone jest swego rodzaju kalectwem – kalectwem cielesności samej kobiety: „kołowacieją kolana, chodzisz jak na szczydłach, / już nie w siedmiomilowych butach, / ale powłócząc nieobutą stopą, a jest to / stopa szpotawa, z wyraźnie zaznaczoną / linią ściętną, zależnie od punktu widzenia / biegnącą w dół lub w górę, mięśnie napięte, / przeczuwające, co się

święci” (tamże). Bliskość doświadczana w takich warunkach jest dzieleniem się udręką; doświadczenie inności – rzeczywistość tutaj obecne – potęguje zmęczenie światem, które jest tłem całej sytuacji: „Nie powiem, by i nas nie męczył / dym ciągnący z łąk i kartoflisk, wyciskający / łzy z oczu, włączający w swetry i koszule, / ograniczający pole widzenia. [...]” (tamże). W końcu budzący odrazę smród palonych traw wywołuje drgawki. Rzeczywista sytuacja uciążliwości codziennego życia staje się u Dakowicza symptomem egzystencjalnego skrępowania, zakleszczenia, zagrożenia uduszeniem. Bliskość drugiego – to w tych warunkach doświadczenie jego paraliżowanego stopniowo ciała.

Zaprojektowana przy udziale autora okładka tomu potwierdza, że w kręgu obserwacji Dakowicza dotyczących nowoczesności znajduje się również skaza impotencji. Obraz Enrique Simoneta y Lombarda z roku 1890 – *Anatomia del corazón (Anatomia serca)* przedstawia nagą kobietę leżącą na stole prosektoryjnym. Ma ona rozpuszczone włosy i opadające ze stołu, rozpostarte ręce. Okrywająca i zarazem odkrywająca ją „techniczna”, śmiertelna tkanina, a także malarska perspektywa – oko malarza i widza ujmuje sylwetkę kobiety na osi biegnącej nieco poniżej prawego narożnika szczytu stołu prosektoryjnego – sprawiają, że widzimy odsłoniętą prawą pierś kobiety. Lewa jest zakryta, ponieważ tkanina zasłania również miejsce chirurgicznego cięcia, którego dokonał patolog, by z ciała wydobyć serce. Teraz ogląda je z uwagą, oparłszy trzymającą skalpel prawą rękę o stół, na którym spoczywa ciało. Zmysłowość kobiecego ciała nie została tutaj naruszona, chociaż nie ma wątpliwości, że jest pozbawiona siły oddziaływania – przez bezduszną medycynę i samą śmierć. To dziewiętnastowieczna wersja tańca śmierci – drwiącej sobie z rozkoszy świata tego, wyposażonej nie w teologiczną prawdę, ale w okrutną wiedzę patolo-

ga, beznadziejną, zimną jak skalpel tnący martwe ciało.

Obraz funkcjonował pod różnymi tytułami. Pierwotną tytułaturę, nawiązującą do tożsamości kobiety, prostytutki-samo-bójczyni, nietrudno powiązać z młodym wiekiem dwudziestoczeroletniego artysty: *Y tenia corazón* – w dwóch wersjach, wykrzyknienia i pytania – „I ona miała serce!”; „Czy ona miała serce?”<sup>5</sup>. Moralistyczna pasja spotyka się tutaj z nieco naiwnym, charakterystycznym dla europejskiego modernizmu zainteresowaniem osobami egzystującymi poza ramami mieszczańskiego społeczeństwa. W tomie Dakowicza *Anatomia serca* pełni jednak nieco inną funkcję, niż sugerują to pierwotne tytuły. Z perspektywy *Ćwiczeń duchownych* centralną postacią jest mężczyzna dokonujący sekcji zwłok, w jego zainteresowaniu ciałem kobiety ujawnia się dręcząca Dakowicza skaza nowoczesności udręczonej ćwiczeniami, którym poddawany jest człowiek, ograniczony ostatecznie do wymiaru somatycznego. Ciało na obrazie Simoneta y Lombarda jest źródłem jedynie patologicznych – dosłownie – podniet. Impotencja w kontakcie z nim jest konieczna, żeby możliwe stało się zbadanie mechanizmu życia. Z perspektywy lekarza stojącego nad stołem prosektoryjnym życie musi się okazać rozczarowujące. Metafora kultury jako stołu prosektoryjnego może się wydawać szarżą przeprowadzoną z pozycji diagnozujących przeciwnika jako tak zwaną cywilizację śmierci. W poetyckiej dynamice myśli i emocji tomu Dakowicza jest jednak czymś znacznie więcej – diagnozą impotencji.

W *Piosence z rozdwojonym mózgiem* (drugiej części poematu *Ćwiczonej*) parali-

żująca niemożność ujawnia się jako reakcja na pierwotny instynkt wciągający w kołowrót życia. „Włochate zwierzątko” (por. s. 41) psychosomatycznych potrzeb natarczywie przypomina o swoim istnieniu, zaczepia i prowokuje. Najbardziej zależy mu na tym, żeby życie ludzkie upodobniło się do rytmu przyrody, żeby się w tym rytmie odnalazło, pozwoliło mu sobą zawładnąć. Ów rytm dąży do wygaśnięcia, do uspienia: „[...] Rytm to porządek, / sen nam zsyła, poddaj się *basso continuo*, / zagrzeb w podściółkę, wejdz w listowie, / usnij, ach, usnij. [...]” (s. 42). Nawet jeżeli jest w nim instynkt życia, to nie stanowi ono witalnej, uszczęśliwiającej siły, ale raczej napędza mechanizm kołowrotu narodzin i zgonów. Jednostronność jego irytującej aktywności powoduje, że reakcją na „włochate zwierzątko” jest chęć jego powstrzymania: „[...] Zatkaj bużkę / zwierzątku. Nie dawaj mu, / nie dawaj jeść” (tamże). Przebudzenie się instynktu okazuje się straconą szansą. W następnym utworze (*Prawda, prawda*) sens końcowego obrazu poetyckiego można zrozumieć jako konsekwencję tej utraconej szansy: rodzina podczas spaceru, mężczyzna obejmuje kobietę, dziecko biegnie za nimi i rzuca śnieżkami. Cóż, kiedy jest to perspektywa przyszłości – bliskości mężczyzny i kobiety „okutanych w polary” (s. 43), pielęgnujących zaledwie „zmierschające myśli” (s. 44). Poetycki obraz zimowego spaceru rodziny staje się u Dakowicza metaforą doświadczenia, które można by określić jako eksodyczną rezygnację. Jakaś próba wyjścia mogłaby zostać podjęta – „I wyjdziemy ponownie [...]” (s. 43) – rzecz w tym jednak, że jest ona skazana na niepowodzenie.

## SCHIZOFRENICZNOŚĆ

Schizofreniczna nowoczesność – to ulubione określenie Dakowicza, ukute jeszcze w tomie esejów *Obcowanie*: „Nowoczes-

<sup>5</sup> Por. A. G r o m k o w s k a - M e l o s i k, *Kobiety „poza kontrolą”? Androcentryczne dyskursy w malarstwie wiktoriańskim (próba rekonstrukcji znaczeń)*, „Studia Edukacyjne” 2014, nr 32, s. 55.

ność schizofreniczna pożera nas po cichu, wysysa treść z wszystkiego, co ją jeszcze ma, miesza obrazy i języki. Jesteśmy wydani na pastwę chaosu, który mieszka w świecie i w naszym wnętrzu. Kto poszukuje porządku, kto jeszcze wierzy w jego istnienie, staje się pośmiewiskiem. Chorujemy na schizofrenię, ale większości z nas jest to najdoskonalej obojętne<sup>6</sup>. Domyślam się, jak bardzo takie ujęcie irytuje wyznawców nowoczesności. Wiem, jak łechce ono jej wrogów. Ci pierwsi traktują Dakowicza nieufnie. Ale niestety i dla tych drugich ma on – jak sądzę – złą wiadomość: schizofreniczność nowoczesności polega bowiem i na tym, że się żyje w złudnym przekonaniu o własnej odporności na miazmaty moderny, w poczuciu niepokalanej wierności najświętszym wartościom przez nią sponstrowanym.

Dakowicz nie waha się poetycko spożytkować tej skazy, którą zdarza się wrogom moderny postrzegać jako nadającą się jedynie do wypalenia gorącym ogniem pryncypialności. W utworze *Autor wypowiedzi* z poematu *Climacus i sobowtóry* owa schizofreniczność wybrzmiewa w głosie „ustawionym”, zestrojonym ze sprzecznych komunikatów dobiegających zewsząd: „Jako młody chłopak pasłem owce w Jutlandii / albo w Ikei, nie pamiętam, przekląłem Boga, / bo byłem głodny, nie miałem paneli, nie miałem / rabatu na sprzęt RTV, byłem biedny jak mysz / kościelna, nowa, bukowa, lakierowana, po sto / pięćdziesiąt za metr kwadratowy, teraz mam / sześć kamienic w centrum Kopenhagi i wyrzuty / sumienia, wymierzają mi synowie, ktoś zapomniał / osolić zupę, a ten tu jeszcze młaszczę” (s. 24). Motyw sześciu kamienic w centrum Kopenhagi wprowadza w sferę sensów utwo-

ru postać Sørena Kierkegaarda. W całym tomie patronuje on – pisarz posługujący się pseudonimami literackimi i maskami umożliwiającymi poszerzenie perspektywy poznawczej – poszukiwaniom formuły podmiotowości nie tylko wielogłosowej, ale i wieloosobowej. W utworze *Autor wypowiedzi* postać duńskiego filozofa współtworzy chaotyczność głosu poetyckiego – złożonego z różnych elementów: duchowe doświadczenie buntu religijnego splecione zostało z bytowymi troskami o ceny budowlanych materiałów wykończeniowych, a śmierć ze smakiem zupy. Wysokie i niskie, wzniosłe i trywialne, tragiczne i komiczne, duchowe i materialne – skrajną odmienność elementów wyposażających „autora wypowiedzi” dodatkowo różnicuje niestabilność pamięci. Poetycka prezentacja rozbitej tożsamości pozbawionej wewnętrznej hierarchii i uporządkowania tworzy unikalną jakość estetyczną – wyczekującej apatii osoby wycieńczonej, nadmiernie przeciwicznej za pomocą antropotechnicznych praktyk nowoczesności.

Wyczekująca apatia u Dakowicza? U poety, którego znamy jako dzielnego Vigiliusa, nocnego stróża, nielekającego się funkcjonariuszy pieczętujących groby ani własnych demonów nakazujących rzucić się do ucieczki na widok kości wołających o pomstę do nieba? Vigiliusa, który słyszy, chce i potrafi słyszeć, że „stuka kółko tuż przed świtem”<sup>7</sup>? Wyczekująca apatia jest patetyczna. Patos u Dakowicza – to „herold bólu” (*Głos z tyłu głowy*, s. 25), znak i zapowiedź cierpienia. Patos okazuje się również alibi usprawiedliwiającym niezgodę na „błoto i brud świata” (tamże) – z apatią łączy go napięcie, które wynika z równoczesnego odrzucenia świata i bycia ofiarą jego mechanizmów. Zniechęcenie własnym żywotem, a nawet wzgarda dla oko-

<sup>6</sup> P. D a k o w i c z, *Nowoczesność schizofreniczna. Notatki do nienapisanego eseju*, w: tenże, *Obcowanie. Manifesty i eseje*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2014, s. 332.

<sup>7</sup> T e n ż e, *Światło*, w: tenże, *Łączka*, Arcana, Kraków 2013, s. 9.

liczności, w których się go pędzi, pozostaje u Dakowicza w napięciu z poczuciem, że jest się przez to, co odrzucone, ukształtowanym. Ta refutacja łatwo przekształca się w schizofreniczność, ponieważ towarzyszy jej mocna introwertyczność podmiotu. Pograżony w sobie, dostrzegając własne rozbitcie, rozszczępienie i dezintegrację, nie jest w stanie oswobodzić się z krępujących więzów niechcianego dziedzictwa, które go ukształtowało. Wpatrując się we własną otchłań, odkrywa, że wzrastająca w nim wzdąta obejmuje i jego samego.

Schizofreniczne pograżenie się w sobie zamyka i uszczelnia zamknięcie. Sygnały świata zewnętrznego zostają zglajszachtowane i przetworzone w wewnętrzny chaos. Ból jednak jest szczeliną, przez którą przedostaje się realność. Znamy odmiany schizofreniczności radosnej, takie jak w *Święcie Wiosny* wystawionym przez Siergieja Diagilewa, balecie, w którym Czesław Miłosz chciał widzieć zapowiedź okrucieństw pierwszej w dziejach wojny powszechnej. Takiej schizofreniczności, jak w malarskich wizjach van Gogha – będącej metaforą złudnych nadziei pokładanych w ubóstwionej sztuce<sup>8</sup>, płonących – jak zauważył Paul Gauguin – niczym „słońce na słońcach w pełnym słonecznym blasku”<sup>9</sup>. Dakowicz rekonstruuje schizofreniczność manifestującą się w wyczekującej apatii – wyczekującej na ból, który zburzy więzienie schizofrenicznych złudzeń.

Siła *Ćwiczeń duchownych* między innymi na tym polega, że nie łudzą one skutecznością rzekomo najprostszych i sprawdzonych rozwiązań. Intrygująca Dakowicza Anneliese Michel wierzyła i praktykowała pobożność, a jednak jej udziałem stało się

doświadczenie straszliwego cierpienia. O tym, jak to możliwe, dobre wyobrażenie daje jeden z zapisów dziennikowych Kierkegaarda: „Moje cierpienie, w pewnym ogólniejszym sensie, polega na tym, że ja nie do końca jestem człowiekiem; za zbyt jestem duchem. Nie znajduję żadnego schronienia u innych. Nigdy nie powiedziałem nikomu ani słowa o tym, jak bardzo cierpię – nie potrafię tego uczynić. Moim jedynym schronieniem jest Bóg. Dlatego On trzyma mnie w swojej Mocy w sposób tak straszny”<sup>10</sup>. Ten zapis diagnozuje problem osoby praktykującej „ćwiczenia duchowne”. Dakowicz odsłania nieoczywisty sens tej straszności. Schizofrenicznie doświadczana straszność Boga może prowadzić do zwątpienia: „W środku nocy nagła pewność, że nie będziesz / zbawiony, chłód dołu, pytanie gdzie, kiedy / zostało zgubione to, co się zgubiło” (*Vagula blandula (raz jeszcze)*, s. 23). Wielkie tradycje duchowości chrześcijańskiej – św. Bernarda z Clairvaux, św. Jana Klimaka, św. Jana od Krzyża, św. Edyty Stein – schizofrenik przekształca w drobiny chaosu. Duszyczka ogarnięta jest tak wielkim żalem nad sobą, że z jego głębin kieruje przesłanie: „bądźcie stróżami samych siebie” (tamże, s. 22). Powtórzenie biblijnych słów „Czyż jestem stróżem brata mego” (Rdz 4,9) staje się ich karykaturą. Chorobliwa introspekcja prowadzi do usunięcia innych z orbity powtarzalnych ruchów wewnętrznych: „Okrażanie. Chodzenie wzdłuż, / przeczesywanie wzrokiem, śledzenie” (*Vagula blandula (raz jeszcze)*, s. 22). To wewnętrzne nastawienie modeluje obraz świata i od pierwszego wersu poematów projektuje sposób obecności w nim: „Po tym mieście można jeździć tylko w kółko w kółko” (*Wyrzynać. Traktat o całości*, s. 7).

<sup>8</sup> Por. M. Ekstein, *Taniec w słońcu. Geniusz, celebra i kryzys prawdy w epoce nowoczesnej*, tłum. J. Łoziński, Zysk i S-ka, Poznań 2015, s. 26-28.

<sup>9</sup> Tamże, s. 27.

<sup>10</sup> S. Kierkegaard, *Dziennik (wybór)*, tłum. i oprac. A. Szwed, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2000, s. 53.



Pułapkę duchowej marszruty zaprojektowanej jako eksplorowanie własnych głębin sugestywnie rekonstruuje Dakowicz w utworze *Ponaglenia: Borinage*, dwunastej części poematu *Ćwiczony*. Borinage to waloński okręg górniczy, w którym Vincent van Gogh pracował jako kaznodzieja i duszpasterz od grudnia 1878 do października 1880 roku. Przejęty losem górników i swoimi obowiązkami żył najpierw w ubóstwie, a potem w nędzy. Jego ojciec, obawiając się o życie syna, przerwał tę misję, zabierając go do rodzinnego domu w holenderskim Etten. Postaci van Gogha, również temu rozdziałowi jego biografii, poświęcił Dakowicz obszerny esej<sup>11</sup>, jeden z najważniejszych w tomie *Obcowanie*. Ponaglające wezwanie sformułowane przez poetyckie „my” – obejmujące górników z Borinage, ale mające metaforycznie rozszerzony sens – to zaproszenie do zjazdu w głębinę. To zresztą kolejne – po upadku „rurą” – doświadczenie duchowego kenosis. Na pierwszym poziomie znaczeń chodzi o podróż wagonem w najniższe rejony kopalni węgla. Na poziomie znaczeń poematu eksplorującego doświadczenie schizofrenicznego owładnięcia i demonicznego opętania – chodzi o podróż na dno egzystencji: „Wsuniemy się w ciemne, zawilgłe szczeliny, / w komory cuchnące uryną i potem, / tam setka dzieciółów kruszy twardą korę / i wyczerpana, próżna jest ziemia. // Zjedziemy sobie żeliwnym wagonem / aż do korzeni, do jądra, do źródła” (*Ponaglenia: Borinage*, s. 53). U kresu podróży w głąb ciemności czeka wędrowca bolesne odkrycie wyczerpania i próżni – nie sposób odróżnić, czy są to jakości tego, co zewsząd się wciska do sparaliżowanych zmysłów, czy to raczej stan wewnętrzny. Ponaglające wezwanie

<sup>11</sup> Zob. P. D a k o w i c z, *Wieczność i żar. Notatki na marginesie „Listów do brata” Vincenta van Gogha*, w: tenże, *Obcowanie. Manifesty i eseje*, s. 237-288.

do Borinage kończy się zatem podobnie jak żale *vaguli blanduli* – żałośliwym westchnieniem: „O, wypatroszona” (*Vagula blandula (raz jeszcze)*, s. 23). W wierszu posługującym się metaforą kopalni sformułowanie nabiera jednak dodatkowego sensu. Wyczerpany, „wypatroszony” człowiek postrzega całą rzeczywistość jak wydrążone, opuszczone, ciemne, odrażające tunele. Wspominam o tych podobieństwach, o poetyckich neuronach sensu, ponieważ dobrze tutaj widać, jak precyzyjnie skomponowany został tom Dakowicza, jak sprawnie tkanka poetyckich obrazów reaguje na sygnały przekazywane pomiędzy owymi neuronami, ale także – jak to przewodzenie pozostaje wielokrotnie nieprzeniknione i tajemnicze.

Tajemnica *Ćwiczeń duchownych* – najważniejsza z punktu widzenia zrozumienia tomu, ale także z perspektywy rokowań odnoszących się do naszej, jako uczestników kultury, wspólnej dolegliwości – to zasygnalizowana już kwestia: szczeliny. Dakowicz nie rezygnuje z odnajdywania ich pomimo wariacko mocnego uścisku, w którym kultura trzyma samą siebie w ciemnej i dusznej piwnicy. Nie przychodzi mu też do głowy wieszanie w tej piwnicy świętych obrazów i wskazywanie ich palcem z zadowoleniem, że przecież wiszą, jak przez całe wieki (na przykład: przez dziesięć i pół).

*Węglarze. Eine kleine Nachtmusik* – sugestywny rytmicznie ośmiozłogłoskowiec, jeden z tych utworów w tomie, którymi Dakowicz przypomina, że teorię wiersza polskiego ma opanowaną perfekcyjnie – kończy się wezwaniem: „Nie patrz na nich, umyj ręce, / Zasłoń okna, zastaw stół” (s. 52). Rytmiczny format i sens uruchamia intertekst powtarzającej się w *Jurgowskiej karczynie* przestrogi: „Nie pij, moja miła, nie pij...”<sup>12</sup>. Oto szczelina – ku tradycji,

<sup>12</sup> J. L i e b e r t, *Jurgowska karczma*, w: tenże, *Poezje zebrane*, oprac. B. Ostromecki, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1972, s. 147.

ku światłu, ku życiu, ku witalności nawet. Umyj ręce, zastaw stół, nie wpatruj się nieustannie w czerń, nawet jeżeli czarne łapy węglarzy są prawdziwe i budzą współczucie. Uznaj, że ta czerń jest silniejsza od ciebie, nabierz siły, usiądź przy stole. W *Węglarzach* nie ma co prawda „jej”, ale wydaje mi się oczywiste, że i „ją” należy zaprosić do stołu; zresztą nie tylko do stołu. „Ją” pojawiającą się kilkakrotnie w poematach wyobrażam sobie, poddając się rytmowi i logice ćwiczeń zaproponowanych przez poetę, jako rozrywającą stan schizofrenicznego owładnięcia. „Ją” – doświadczoną w swojej inności, niepodrabialnej w kolejnym fantomie, cieleśnie konkretnej. „Ją” – na nowo ucieleśniającą zapadającego się we własną otchłań ducha wędrującego w kółko po tych samych bezdrożach żalu nad sobą.

Uparcie powracam do somatyczności „ćwiczeń”, ponieważ ta perspektywa usprawiedliwia ryzykownie brawurowe

zakończenie tomu: „(niespokojne jest ludzkie serce / póki nie spocznie w pleksiglasie)” (s. 73). Pochodzi ono z poematu *Majster z Niemiec*, dotyczącego dochodowego proceduru preparacji ludzkich ciał i narządów i prezentowania ich na bijącej rekordy popularności wystawie „Światy ciało” autorstwa Gunthera von Hagensa. Właśnie ten poemat poprzedza w tomie reprodukcja *Anatomii serca*. Bezduzna impotencja odnosi się zatem i do tego proceduru. O żarliwości sprzeciwu Dakowicza świadczy sięgnięcie po słynną gnomę św. Augustyna i zanurzenie jej w czarnej pianie gazet, z której wynurza się... „pleksiglas”. Nie oburza mnie ten ryzykowny krok, ponieważ traktuję go jako krok nad przepaścią, w której Dakowicz pozostawia Herr von Hagensa. Nie do „plastynacji” służy ludzkie ciało – na szczęście ciągle to przeświadczenie ma rację bytu; nawet jeżeli to tylko pobożne życzenie albo duchowne ćwiczenie.