**Agnieszka Waligóra**

# Dwa ciała poety. Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego lektura performatywna

ABSTRACT. Waligóra Agnieszka, *Dwa ciała poety. Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego lektura performatywna* [The Poet's Two Bodies. A Performative Reading of Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki's Work]. „Przestrzenie Teorii" 35. Poznań 2021, Adam Mickiewicz University Press, pp. 177–197. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2021.35.8.

Tkaczyszyn-Dycki's poetry invariably tempts one to identify the "external" poet (author) with a textual subject, who, thanks to various literary tricks, can be called an "internal" poet. This "internal" poet does not have a purely literary or linguistic character, as he seems to be endowed with a body, biography or agency. However, these categories cannot be convincingly described using only structural tools. The paper proposes to look at the possible performativity of Tkaczyszyn-Dycki's poetry, designed in the text itself, starting with examining the concept of trauma, which facilitates a different view of the relationship between text and "reality", then reinterpreting the problem of subjectivity and the crucial literary "strategy". Therefore, it is a performative reading in the sense that it will focus on what (faith, empathy, trust – and, on the contrary, distrust) Tkaczyszyn-Dycki's work tries to convince readers to, but also on what the main intention stands for.

KEYWORDS: Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, contemporary Polish poetry, performativity, trauma, subjectivity

Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki wydaje się jednym z najlepiej opisanych polskich poetów współczesnych. Charakter jego liryki – pełnej powtórzeń, zapętleń, słów-kluczy – w swoisty sposób zdeterminował przy tym kształt poświęconych mu badań: twórczość zbudowana na niemal zamkniętym zestawie emblematów prowadzić może bowiem do sytuacji, w której osoba interpretująca niejako z konieczności obraca się w określonym kręgu problemów. Pewnym odświeżeniem krytyki poświęconej Tkaczyszynowi może okazać się więc spojrzenie nie tylko na teksty, ale i na stojące za nimi strategie pisarskie – na przykład tę dotyczącą konstrukcji określonych instancji nadawczych oraz zachodzących między nimi relacji.

Liryka Dyckiego nieodmiennie kusi, by utożsamić poetę „zewnętrznego" (autora) z podmiotem tekstowym, bohaterem, który – dzięki rozmaitym literackim chwytom – może zyskać miano poety „wewnętrznego"; ów poeta „wewnętrzny" nie ma przy tym charakteru czysto literackiego – językowego, wydaje się bowiem bytem obdarzonym ciałem, biografią czy sprawczością. Kategorii tych nie da się zaś w przekonujący sposób opisać przy wykorzysta-



*Przestrzenie Teorii 35, 2021: [177–197] © The Author(s), Adam Mickiewicz University Press, 2021.Open Access article, distributed under the terms of the CC licence (BY-NC-ND, https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).*

niu narzędzi jedynie strukturalnych; sugerowany w niniejszym artykule tryb lektury nie ma jednak na celu całkowitego zerwania z kategoriami „tekstowymi", proponuje natomiast spojrzenie na możliwą performatywność poezji Tkaczyszyna, zaprojektowaną w samym tekście, poczynając od zbadania pojęcia traumy, które umożliwia inne spojrzenie na relację tekstu i „rzeczywistości", poprzez reinterpretację nie tyle instancji, ile postaci lub figur nadawczych, aż do określenia w tej perspektywie kluczowej strategii pojetycznej. Jest to więc lektura performatywna w tym sensie, że skupiała się będzie na tym, do czego (wiary, empatii, zaufania – i przeciwnie, nieufności) twórczość Dyckiego usiłuje nakłonić czytelników – ale i tym, jaka stoi za nią intencja nadawcza[1].

## Śmierć: trauma niemożliwa i uniwersalna

Pojęcie traumy nie obejmuje już współcześnie wyłącznie „reakcji na niespodziewane, przytłaczające i nagłe zdarzenie albo zdarzenia, których nie sposób w pełni uchwycić, kiedy się wydarzają", a które powracają w postaci różnorakich zjawisk typu sny czy flashbacki[2]. Poza traumą historyczną, związaną z konkretnym wydarzeniem, takim jak wojna, choroba czy gwałt, istnieje także typ traumy strukturalnej, powstały nie ze straty, a z nieobecności – braku pewnych istotowych wartości, wynikłych na przykład z przemian kulturowych[3]. W ujęciu jeszcze szerszym, filozoficzno-egzystencjalnym, traumą okazuje się zaś każde doświadczenie: w momencie „dziania się" nie da się go bowiem uchwycić, zarejestrować czy wręcz, paradoksalnie, odpowiednio przeżyć. Staje się ono, zgodnie z definicją Jacques'a Lacana, przegapionym spotkaniem z Realnym. Szansa na „rzeczywiste przeżycie" doświadczenia dana jest natomiast z nieuchronnym opóźnieniem czasowym, bo przepracowanie jakiegokolwiek kontaktu z rzeczywistością wymaga zdystansowania się do niej[4], jest zatem aktywnością pamięci – dopiero w re-

[1] Proponowany przeze mnie tryb lektury zakłada oczywiście intencjalność dzieła literackiego, jednak nie tyle w sensie Ingardenowskim, co właśnie performatywnym: twórczość ta – jak sądzę – ma nie tylko przekazywać pewne sensy, obrazy itd., ale i operuje nimi w pewnych konkretnych celach i na określone sposoby, ujawniając w samej tkance tekstu zarówno szczególny typ ekspresji podmiotu, jak i pewne założenia „impresywne", dotyczące tego, jak winna być czytana.

[2] C. Caruth, *Traumatyczne przebudzenia (Freud, Lacan i etyka pamięci)*, przeł. K. Bojarska, [w:] *Antologia studiów nad traumą*, red. T. Łysak, Kraków 2015, s. 31.

[3] Zob. D. LaCapra, *Trauma, nieobecność, utrata*, przeł. K. Bojarska, [w:] *Antologia studiów nad traumą…*, zwł. s. 98 i dalsze. Za traumę strukturalną badacz uznaje nawet moment oddzielenia dziecka od matki, co także świetnie przystawałoby do poezji Tkaczyszyna-Dyckiego.

[4] Stąd też nieprzekraczalny, a tak często w modernizmie opłakiwany rozziew między życiem a literaturą – czy szerzej, sztuką. W tym ujęciu niemożność złapania „życia" (czy po

trospekcji ujawniają się w pełni relacje między elementami rzeczywistości, uwypuklając także najistotniejsze składowe i wątki tego, co przeżyte.

Pewne ustalone w biografii Tkaczyszyna-Dyckiego szczegóły wpajają odbiorcom przekonanie, że opisywane przez poetę zdarzenia, dotyczące przede wszystkim aktywności członków jego rodziny w Ukraińskiej Powstańczej Armii oraz życia na polsko-ukraińskim pograniczu, mają umocowanie w rzeczywistości, przez co autor *Piosenki o zależnościach i uzależnieniach* wydaje się osobą doświadczoną przez dziedziczną traumę historyczną[5]; bohater sygnowanych przez niego tekstów żyje jednak równocześnie w obsesji (fizycznej i psychicznej) choroby oraz śmierci (własnej i cudzej), która okazuje się doświadczeniem najbardziej traumatycznym, a zarazem – niemożliwym, ponieważ niezdatnym do przeżycia oraz późniejszego zdystansowania się, przemyślenia i figuratywnego, symbolicznego przetworzenia, stanowiącego swoisty rytuał oczyszczenia. Stąd Tkaczyszynowe uparte opowiadanie o śmierci bliskich: zgon jest wydarzeniem, którego można być wyłącznie świadkiem – lub się go lękać, gdy bowiem dotyka naszego „ja", nie ma potrzebnego dla „zwykłej" traumy dystansu czasowego, pozwalającego rzeczywiście ją przeżyć. Śmierć pozostaje więc paradoksalnym, bo właśnie nieobecnym centrum owej poezji, organizującym wszelkie jej znaczenia[6] i mającym analogiczną do traumy strukturę – charakter ontologicznej dziury, przerwy w spójności świata.

W pewnym więc sensie cała liryka Dyckiego jest opisem różnorakich traum, stąd też tak wiele poświęconych mu tekstów krytycznych skupia się na terapeutycznym wymiarze sztuki[7] i konkretnych sposobach „leczenia", jakie poezja ta może przedstawiać[8]. Taka interpretacja nie przekonuje jednak wszystkich. Marcin Jaworski w polemice z Andrzejem Niewiadomskim stwierdza, że interpretacja „terapeutyczna" jest efektem swoistej uległości

---

prostu: doświadczenia) w literaturze jest metonimią znacznie szerszego problemu: niemożności złapania doświadczenia, gdy jest właśnie doświadczane, pełnego przeżywania życia w momencie jego przeżywania. Zob. A. Bielik-Robson, *Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość*, „Teksty Drugie" 2004, nr 5.

[5] Zob. D. LaCapra, *Trauma, nieobecność, utrata*, przeł. K. Bojarska, [w:] *Antologia studiów nad traumą…* Jak się wydaje, w odniesieniu do „dziedziczenia" przeszłości kresowej można tu zasadnie zastosować termin powstały w studiach nad postpamięcią.

[6] Teza ta przewija się niezwykle często w interpretacjach tej twórczości; zob. np. B. Umińska, *Róg Szymonowica, sławnego lwowianina, i Śmierci, przesławnej ziemianki*, „Res Publica Nowa" 2000, nr 1–2; sporo pisze o tym także Krzysztof Hoffmann, zob. *Dubitatio. O poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, Szczecin 2012.

[7] Zob. A. Niewiadomski, *Poezja jako terapia (nie)możliwa*, <http://biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt_0294> [dostęp: 16.02.2019].

[8] Zob. A. Świeściak, *Śmiertelne sublimacje. Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki*, [w:] *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*, Kraków 2010, zwłaszcza s. 171 i dalsze (badaczka pisze także o naznaczeniu języka śmiercią).

wobec strategii autora – i jako jeden z niewielu badaczy zauważa, że tak konsekwentny projekt twórczy musi być efektem właśnie pewnego planu. Jaworski podkreśla bowiem, że Dycki z premedytacją tworzy własną legendę literacką, stylizując się na poetę wyklętego; zwraca przy tym uwagę na wyraźnie ironiczny wymiar twórczości Tkaczyszyna, który permanentnie podważa szczerość własnych tekstów, rozbijając ją czy demistyfikując żartobliwością tonu czy innymi chwytami artystycznymi sugerującymi, że prowadzi świadomą grę z tekstowością i autobiografią[9]. We wspomnianej polemice ścierają się więc dwa podejścia badawcze do literackiej autobiografii: tekstocentryczne oraz zewnątrztekstowe[10]: Jaworski (w przeciwieństwie do Niewiadomskiego) koncentruje się zdecydowanie na tym, co zawarte w samych wierszach – a przynajmniej na tym, co samą ich treścią można zweryfikować. Interesuje go więc strategia twórcza, której fundament widzi w ironii, z jaką poeta podchodzi do własnych dzieł.

Choć Dycki nie odwołuje się wprost do romantycznego modelu pisarza, zauważalna w jego wierszach tendencja do „wychylania się" podmiotu twórczego z tekstu (szczególnie jaskrawa w omawianym w dalszej części niniejszego artykułu cyklu *Ad benevolum lectorem*, pochodzącym z tomu *Peregrynarz*) czy „wielowersyjność" jego poezji (obecność mnogich wariacji na temat jednego utworu) każe powątpiewać w jej „prawdziwość" – w zdolność słów do oddawania doświadczenia, jakie miałoby stanowić owych słów bazę czy inspirację. Jednocześnie nie brakuje jednak wezwań do czytelniczej empatii czy prób podkreślania niezawisłości poezji wobec głosów krytycznych, co każe widzieć w twórczości Dyckiego, namawiającej to do wiary, to do krytycyzmu, pewną permanentną strategię budowania dwuznaczności, ironicznej już nie tyle w sensie romantycznym, czyli podważającym pewien komunikacyjny pakt dotyczący statusu literatury, a raczej tym opisywanym przez Paula de Mana – wprowadzającej niepokój na poziomie egzystencjalnym[11].

Czy tego rodzaju projekt pisarski jest jednak równoznaczny z pewnego typu autorską nieszczerością lub złą wolą? Powtórzmy rozpoznanie „traumatyczne": każde doświadczenie zapisane jest czymś zupełnie innym niż doświadczenie przeżywane. Nie ma to nacechowania aksjologicznego, wynika natomiast z wcześniej wskazanej właściwości wydarzenia trauma-

[9] Zob. M. Jaworski, *Rzeczywiste, konkretne*, [w:] *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2012.

[10] Tu warto zauważyć, że strategia Dyckiego okazała się skuteczna – dostrzega się bowiem w krytyce, że ogromna część dyskusji poświęcona temu poecie dotyczy nie jego wierszy, a właśnie jego samego. O problemach z instancjami nadawczymi tej twórczości w tym świetle pisze obszerniej Krzysztof Hoffmann, zob. dz. cyt., przypisy na s. 89 i dalej. Badacz przytacza tam wypowiedzi Niewiadomskiego, Jarosława Mikołajewskiego czy Pawła Kozioła.

[11] Zob. P. de Man, *Pojęcie ironii*, [w:] *Ideologia estetyczna*, przeł. A. Przybysławski, wstęp A. Warmiński, Gdańsk 2000.

tycznego (i jakiegokolwiek innego) – jego złożoność jest możliwa do poznania i zrozumienia dopiero w dystansie czasowym, który pozwala na zyskanie całościowej perspektywy, uwzględnienie okoliczności towarzyszących, które wymknęły się percepcji w momencie „wydarzania się", a także przetworzenie doznań w pewną zrozumiałą dla podmiotu i komunikowalną narrację, obraz itp. Tym samym jasne jest, że podmiot, który doświadczenie przekłada na jakikolwiek kształt estetyczny, nie jest już w pewnym sensie podmiotem, który je przeżywał, zaś niekoherencja ta nie musi być wcale powodem do narzekań, jak w modernistycznych mitach o niewystarczalności języka. Wręcz przeciwnie – figuratywność mowy poetyckiej pozwala na lepsze zbadanie rozziewu między doświadczeniem a rozumieniem go; doświadczenie negatywne powraca jako to, co znaczące i możliwe do zinterpretowania[12].

Utwór (literacki czy jakikolwiek inny) jest więc czymś odmiennym od konkretnego doznania, wydarzenia itd. – choćby ze względu na owo traumatyczne zdystansowanie, a ewokujący się w nim podmiot musi być także czymś odmiennym od podmiotu, który dane zjawiska przeżył. Nie znaczy to jednak, że pozostają one absolutnie różne: są zarówno tekstowe, bo mają szanse komunikacji w języku (lub za pomocą innych kodów), jak i poza tekst wykraczające, bowiem przeżycie (doznania podmiotu, lecz także subiektywne przeżycie lektury) nie redukuje się do zapisu, mając własne, autonomiczne jakości[13]. W tym więc sensie autor (jeśli utożsamiać go z podmiotem „przeżywającym") może być bohaterem tekstu literackiego nawet wówczas, gdy nie jest to utwór implicytnie autobiograficzny, choć narzędziami „nie-traumatycznymi" (względem kategorii innej, niż trauma uniwersalna) być może nigdy nie da się takiej tezy ostatecznie zweryfikować.

Decyduje o tym również fakt, w jaki obecność traumy zmienia styl odbioru, jest ona bowiem tym typem doświadczenia, wobec którego nastąpić musi „zawieszenie wątpliwości"[14]. W studiach nad traumą pojawiają się oczywiście głosy mówiące o jej komercjalizacji, w swym znaczeniu podstawowym jest ona jednak zjawiskiem niepodrabialnym – jej prawdziwości

[12] G.H. Hartman, *Wiedza traumatyczna i badania literackie*, [w:] *Antologia studiów nad traumą…*, s. 385.

[13] Także to nie umyka Jaworskiemu, zob. dz. cyt., s. 221. Oczywiście warto więc zapytać, czym jest wówczas samo „doświadczenie", skoro ustanawiamy jego obecność niejako wstecznie, zaś w momencie „wydarzania się" nie jest ono żadnym wyróżnionym elementem rzeczywistości, a wręcz przeciwnie – pewnym „strumieniem życia". Studia nad traumą zakładają jednak, że z tym, co psychosomatycznie „przeżyte" – dyskutować nie wolno, esencjalna wartość takiego przeżycia jest bowiem chroniona ze względu na samą ofiarę traumy. W przypadku Dyckiego (którego twórczość ufundowana jest na śmierci) zakładamy więc konieczną wagę doświadczenia jako takiego, co oczywiście nie musi być adekwatne w przypadku innych dzieł literackich.

[14] G.H. Hartman, *Wiedza traumatyczna i badania literackie*, [w:] *Antologia studiów nad traumą…*, s. 387.

nie da się zaprzeczyć; odbiór utworów o traumie zawsze musi być więc choć w pewnym stopniu naiwny, przenosząc akcent z przekonania o fikcyjności czy tekstualności ku wierze w faktyczny status opisywanych wydarzeń. O ile nie da się sfingować traumy, o tyle z łatwością można podrobić (czy wymyślić) jej świadectwo. Jednak śmierć, fundament Tkaczyszynowej poezji, jest paradoksalną traumą uniwersalną, jedyną, wobec której autentyczności nie można mieć żadnych zastrzeżeń: nawet jeśli nie spotkała ona bohaterów, o których zgonach Dycki pisze (a nawet – jeśli bohaterowie ci nie istnieją poza tekstem), nieuchronnie spotka każdą żywą istotę. Tym samym śmierć, której lęka się podmiot, zostaje niejako wyłączona z władzy ironii, przynajmniej tej rozumianej na sposób egzystencjalny. Powątpiewanie zaś może, choć nie musi, dotyczyć wszystkiego, co nad nią nadbudowane, ponieważ, jak uczyła chociażby hermeneutyka podejrzeń, nawet autobiografia jest skłonna do wypaczania „prawdy", o ile takowa – w obliczu braku pewnych narzędzi weryfikacji, trwałych wartości czy choćby wieloperspektywiczności – w ogóle istnieje.

Choć więc twórczość Tkaczyszyna-Dyckiego okazuje się zorganizowana wokół traumy, jej doświadczenie (niejako wymuszające empatyczny odbiór naiwny; przywracające Realne) nie przekreśla zasadniczo tekstowego charakteru literatury. Twórczość powstaje bowiem nad (a)semantycznym centrum, jakim jest utrata lub nieobecność, multiplikując inne sensy aż do przesady i w miarę możliwości strukturyzując inne traumy – te „już zdatne" do opowiedzenia, takie jak wyobcowanie czy choroba, jednocześnie odsuwając zainteresowanie pewną centralną „prawdą" – ta bowiem, co wielokrotnie w wierszach podkreślane, jest zbyt okrutna, by narażać na nią odbiorców. Warto także zauważyć, że poezja – przez Philippe'a Lejeune'a milcząco wykluczona z pola zainteresowania autobiografizmu[15] – jest zatem bliższa strukturze traumy od prozy. Nie tworzy ona bowiem opowieści czy narracji w tradycyjnym tego słowa znaczeniu (a więc historii opartej na zasadach chronologii, spójności, toku przyczynowo-skutkowego). Jest za to opowieścią o innym porządku i zgoła różnym rytmie, operującym wspomnianymi zapętleniami, powtórzeniami, samozaprzeczeniami i niespójnościami. Choć więc artystyczny projekt Dyckiego jest paradoksalnie jednolity – o czym wypadnie jeszcze mówić – nie jest on całościowy w tym sensie, że nie zakłada skończoności, tradycyjnie pojmowanej sensowności: spaja go raczej wytworzona w procesie opowiadania (czy strukturyzowania traum – choćby ulotnego i częściowego) figura nadawcy, która stanowi osobny problem.

[15] P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, przeł. A. Labuda, [w:] tegoż, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, tłum. różni, Kraków 2001.

## Dwa ciała poety

W twórczości implikującej tożsamość lub wyraźne podobieństwo zachodzące między autorem a podmiotem tekstowym (oraz czyniącej ów podmiot swym bohaterem), zależność między instancjami nadawczymi – podmiotem piszącym i opisywanym – może być ujmowana jako relacja między dwoma różnymi polami czy aspektami aktywności „Ja”[16], co przyjęto opisywać przy pomocy tropu syllepsis, polegającego na rozumieniu tego samego wyrazu na dwa sposoby. Ryszard Nycz zauważał, że „»ja« sylleptyczne – mówiąc najprościej – to »ja«, które musi być rozumiane na dwa odmienne sposoby r ó w n o c z e ś n i e: a mianowicie jako prawdziwe i jako zmyślone, jako empiryczne i jako tekstowe, jako autentyczne i jako fikcyjno-powieściowe”[17]. Badacz kontynuuje wywód, punktując między innymi, że w rozpoczętym w literaturze modernistycznej procesie przemodelowywania podmiotu zmienia się właśnie relacja między „ja” empirycznym i „ja” tekstowym – skoro każde „ja” wyraża się przez estetyczne medium (w ujęciu Nycza – tekst), nie istnieje wyraźna granica między owymi instancjami. Metamorfozie ulega więc także relacja podmiotu z tekstem – jest on elementem rzeczywistości, pomostem łączącym „ja” ze światem i innymi ludźmi, ale także czymś, w czym samo „ja” jest zanurzone[18]. Choć Ryszard Nycz łączy owe zmiany przede wszystkim z badaniami poststrukturalnymi oraz problematyką (post)modernizmu, wydaje się, że mogą być one przywoływane zasadnie także w analizach skupionych raczej na doświadczeniu (i tym samym przeakcentowujących tezy postmodernistyczne); przekonanie to wspiera zaś między innymi teoria podmiotu Lacana, filozoficzno-psychologiczny konstruktywizm Goodmana i Brunera czy myśl Erazma Majewskiego[19].

Nadmieńmy także, że według Hala Fostera dyskurs traumy stanowi z jednej strony kontynuację poststrukturalnej krytyki podmiotu (osłabiającej pozycję owej instancji), z drugiej zaś – sposób umocnienia Ja i uwznioślenia go, który badacz określa mianem „realizmu traumatycznego”[20]. Wydaje się,

[16] Warto zwrócić uwagę, że choć słowo „podmiot” jest silnie naznaczone przez koncepcje nowożytne i nowoczesne (oznacza bowiem „umysł poznający”), pozwala na jednoczesne zarysowanie zarówno pokrewieństwa, jak i nietożsamości nadawcy zewnątrztekstowego i tekstowego. Jednocześnie trzeba też zauważyć, że współczesna humanistyka rozszerza określenie podmiotu czy podmiotowości, obejmując nim także organizmy nie-ludzkie (zwierzęce, ale też „maszynowe”). Jak się jednak wydaje, takie dywagacje nie mają w obliczu „antropo-podmioto-centrycznej” twórczości Dyckiego większego zastosowania.

[17] R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 108.

[18] Zob. tamże, s. 108–110.

[19] Zob. tamże, s. 110–112.

[20] Zob. H. Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010, s. 197.

że Dycki wykorzystuje obie tkwiące w traumie potencjalności: dzięki substancjalizacji podmiotu jako tego, który doznał cierpienia czy okaleczenia, stabilizuje się tu silna pozycja Ja, z której następnie wytwarza się efekty rozproszenia znaczeń. Większość dotychczasowych badaczy i badaczek owej twórczości decydowała się jednak właśnie na jej dyfuzyjną analizę poststrukturalną, a nie „urealniającą" lekturę intencjonalną, która wiąże się oczywiście z problematyczną kategorią reprezentacji, o której traktuje ostatni podrozdział niniejszej pracy.

Zanurzona w światopoglądzie nowoczesnym uwaga poświęcona podmiotowi oraz nakierowanym na niego autotematycznym wątkom literatury musi więc dostrzegać ową swoistą niekoherencję podmiotu mówiącego, wynikającą z jednej strony z presuponowanej w tekście sylleptyczności, z drugiej zaś – z obecności pewnej sfabrykowanej postaci zewnętrznej, koniecznej wobec samej idei metarefleksyjnego opowiadania. Gdy „ja" opowiada o sobie – dystansuje się z konieczności wobec własnej osoby, wytwarzając instancję, którą można nazwać (za Freudem, choć w nieco innym znaczeniu) „nad-jaźnią" czy prostu metaświadomością; staje się ona jednocześnie pewnego typu bohaterem podmiotowej narracji, zarazem podległym (ponieważ uzależnionym od kreacji i kreatora) i nadrzędnym (gdyż wolnym od traumatycznej nieciągłości) wobec samej jednostki[21].

Można zaryzykować stwierdzenie, że w poezji Dyckiego – pełnej schizofrenicznych multiplikacji ciał i tożsamości, wykluczających się narracji i labilnych sensów – funkcję gwaranta spójności, obserwowanej chociażby w niezwykle wyrazistym charakterze tej liryki, stanowi postać obecnego w wielu utworach „Pana". Ów „Pan" ma oczywiście konotacje patriarchalne – bywa kojarzony zarówno z postacią nieobecnego skądiniąd Ojca, jak i traktowanego często bluźnierczo Boga; zdarza mu się jednak przyjmować także cechy samego podmiotu-autora, jego wypreparowanej „nad-jaźni"[22], zaś swoją władzę nad „schizofrenicznymi" instancjami nadawczymi, które nie są jednak ograniczone wyłącznie do sfery abstrakcyjnej, lecz zyskują wartości „cielesne", ujawnia się już w pierwszych utworach debiutanckiego tomu Tkaczyszyna-Dyckiego, *Nenia i inne wiersze*. Spójrzmy więc na utwór opatrzony numerem II:

> II.
> przysięgam schizofrenia jest jak pies bez kości
> który z żołądkiem moim ma do czynienia

[21] Warto zresztą dodać,

[22] Oczywiście można więc zastanawiać się nad możliwą „rozumnością" owej postaci – zdecydowanie budzi ona bowiem skojarzenia z uniwersalnym, doskonałym i przede wszystkim męskocentrycznym Rozumem.

i z żołądkiem moim czyni sobie zadość
co to jest samotność

jak schizofrenia samotność zamyka mnie
przysięgam ona zamyka mnie kiedy jestem ze Zbigniewem
Ingo i kiedy nie jestem ona mnie zamyka
w domu Zbawiciela a potem wyprowadza z domu

nieskazitelności ona mnie zawsze prowadzi
z domu nieskazitelności popod czyjeś okna[23]

Cytowany wiersz mówi o schizofrenii, czyli chorobie psychicznej, oraz o grzechu, to jest pewnej duchowej zmazie, jaką według chrześcijaństwa nosi w sobie człowiek, który dopuścił się zła. Oba są jednak widziane wyraźnie przez pryzmat doświadczenia i materii: choroba „jest jak pies bez kości/ który z żołądkiem moim ma do czynienia/ i z żołądkiem moim czyni sobie zadość". Ból, jaki schizofrenia wywołuje (lub też odczucia, jakie są udziałem chorego) porównane zostają do głodu czy też niezaspokojonego pragnienia. Portretuje to zatem chorobę jako głęboki brak, który skutkuje swoistym nadmiarem: choroba nie ma czego zżerać (brakuje jej bowiem kości – przyczyny, celu?), stwarza więc nowy cel – drugą, zmultiplikowaną osobę, która wypełnia pustkę w samym podmiocie.

Wywoływany przez dolegliwość ból jest natomiast cierpieniem wyraźnie fizycznym – porównywalnym zarówno do głodu (można bowiem widzieć owe wersy jako opis żołądka, któremu brakuje kości – pokarmu, a więc pożera sam siebie), jak i przyjmowania na siebie czyjejś agresji (schizofrenia jako pies, który żywi się naszymi wnętrznościami). W każdej z interpretacji niezwykle istotna wydaje się rola reakcji cielesnych w ogóle – pojawiające się w wierszu głód, ból, pokarm, zwierzę czy choroba są silnie związane z materialnymi aspektami bytu. Tym samym choroba psychiczna nie tylko połączona zostaje z ciałem, ale też może ukazywać „schizofrenizację" istnienia w ogóle („ja" chorujące i „ja", które „jest chorowane": to, które ma świadomość własnego stanu i to, które odczuwa przychodzący niejako z zewnątrz ból). Wyjaśnia to także, dlaczego bohater pytać może, „co to jest samotność". Analizę niuansuje tu jednak charakterystyczny dla Dyckiego brak interpunkcji. Jeśli bowiem czytać cytowany wers jako pytanie retoryczne („o, co to jest samotność!"), rozumieć je można jako wyraz doświadczanej przez podmiot całkowitej „bezdomności", poczucia opuszczenia i wyobcowania. Gdy natomiast postawić przy nim pytajnik („co to jest samotność?"), może ono być całkowicie poważnym namysłem nad tym, jak z perspektywy oso-

[23] E. Tkaczyszyn-Dycki, *Poezja jako miejsce na ziemi: 1988–2003*, Wrocław 2006, s. 6.

by o zachwianej tożsamości i wielokrotnych osobowościach wygląda „bycie samemu".

Kolejną nieścisłość przynoszą dalsze wersy – „zamyka mnie kiedy jestem ze Zbigniewem/ Ingo i nie jestem". Przerzutnia rozbijająca imię i nazwisko wprowadzonej do utworu postaci przynosi niespodziewaną konkretyzację – wiemy, że bohater ma przynajmniej jedną bliską osobę, kogoś obdarzonego realną identyfikacją. Uszczegółowienie informacji rozbija jednak tok mowy: w istocie wiersz ten (podobnie jak wiele innych w dorobku Tkaczyszyna) mimo skrajnego utekstowienia wydaje się silnie zakorzeniony w żywiole języka mówionego. Podobne rozbicia i dookreślenia są bowiem charakterystyczne właśnie dla nielinearnej, kłączastej natury żywej mowy: cytowana linijka brzmi wszak jakby bohater opowiadał o swym przyjacielu i w ferworze wypowiedzi przypomniał sobie, by wtrącić też jego nazwisko; także dopowiedziane „przysięgam" jest performatywną prośbą o udzielenie zaufania i wiary w wypowiadane właśnie słowa, dzięki czemu tekst wymyka się niejako czytelniczo-autorskiemu paktowi fikcji.

Dopowiedzenie owo nie tylko stwarza efekt „opowiadactwa", ale i komplikuje interpretację, budując kolejną wieloznaczność zauważalną, gdy wyróżnić zaprzeczenie: „gdy jestem ze Zbigniewem/ Ingo **i nie jestem**". Bohater mówi więc, że jest samotny i gdy jest przy ludziach, i gdy przy nich nie jest – innymi słowy, że jest samotny bez względu na okoliczności, a spełnienie jego pragnień (pozbycie się schizofrenii, nawiązanie relacji z kimś lub czymś, co nie jest jedynie projekcją jego własnego umysłu lub fantazją wytworzoną przez chorobę) nie jest możliwe. „I nie jestem" może też jednak oznaczać, że jest samotny, kiedy po prostu „jest" („istnieje") i gdy „nie jest" („nie istnieje"). Zwraca to uwagę na charakterystyczny dla Dyckiego zabieg odmawiania samemu sobie bytu rozumianego jako trwała kondycja w świecie – co zrozumiałe w obliczu faktu, że dla straumatyzowanego podmiotu schizofrenicznego nie istnieje jedno konkretne i wyłączne „ja" (lub konkretne i wyłączne „siebie"), a jedynie mnogie wcielenia, które utrzymuje się w ryzach dzięki stałemu konstruowaniu zdystansowanego „nad-Ja" – lub nieustanne zwracanie się „do siebie", „ku sobie". Być może więc podmiot Tkaczyszynowy bardziej niż **sylleptyczny** byłby właśnie **schizofreniczny**, co przeniosłoby punkt ciężkości z tekstowości (retorycznego tropu) na doświadczeniowość (chorobliwy, afektywny sposób bycia-w-świecie).

Jeszcze wyraźniejszy portret multiplikacji przynosi utwór inicjalny *Nenii*, oznaczony cyfrą I:

> w moim małym domu zamieszkała niewiara
> jak nierządnica zamieszkała w moim małym domu niewiara
> bardzo zła kobieta z którą mamy jednego Pana

powiedziałem jej moje ciało męskości

jak i moje ciało zniewieścienia
wszystkie moje ciała
których jest co niemiara mają jednego Pana
więc po co do mnie przychodzisz wciąż naga[24]

Niewiara staje się w nim wyraźnym czynnikiem rozbijającym ciągłość podmiotu i wprowadzającym rozdźwięk w jego małym domu – nieważne, czy uważać za niego zewnętrzną przestrzeń bezpieczeństwa podmiotu (jeden z wielu poetyckich „domów" Dyckiego), czy ciało bohatera. Jednak zarówno ona (rozumiana jako upersonifikowana bohaterka albo w formie schizofrenicznego komponentu samej jaźni podmiotu – ponieważ funkcjonuje tu w obu rolach), jak i sam bohater – niezależnie, w którym ze swych niezliczonych męskich i niewieścich ciał – są podlegli jednemu Panu, temu, który włada wszystkimi jaźniami i ciałami „Ja" wy-tworzonego (lirycznego, literackiego, tekstowego). W obliczu rozdwojenia oraz traumatycznej nieciągłości podmiotu tekstowego – ujawnianej w samych wierszach – oraz koniecznej dzięki uniwersalnemu lękowi przed śmiercią traumie samego autora, również będącej komponentem omawianej liryki, można założyć przynajmniej częściową tożsamość „nad-Ja" podmiotu tekstowego i autorskiego – jest on bowiem tą instancją, która doświadczenia przepracowała i syntetyzuje je w pewną estetyczną formę, gwarantując spójność skoncentrowanych na śmierci narracji.

„Ja" wewnętrzne i „ja" zewnętrzne mają więc – przynajmniej w części – wspólnego „Pana". Ich relację – w której mają wspólne metarefleksyjne „nad-Ja", będące gwarantem ich spójności i rzecznikiem ich historii; „nad--Ja", będące świadomie wypreparowaną, wolną od lęków instancją, stąd też nazywaną obcym imieniem „Pana" – można zaś z ostrożnością opisać w inspiracji Ernstem Kantorowiczem i jego wypływającą z dawnej teologii politycznej koncepcją dwóch ciał. Jak pisał Kantorowicz,

> według prawa powszechnego (pospolitego) żadne działanie, które Król podjął jako Król, nie będzie odrzucone ze względu na jego niepełnoletniość. Król ma w sobie dwa Ciała, a mianowicie ciało naturalne (*body natural*) i Ciało wspólnotowe (*body politic*). Ciało naturalne (jeśli jest rozważane samo w sobie) jest ciałem śmiertelnym, podlegającym wszystkim niemocom, które przynależą mu z natury albo z przypadku, podlegającym niedojrzałości, niepełnoletniości albo przypadłościom wieku starczego oraz podobnym skazom, które przydarzają się ciałom naturalnym

[24] Tamże, s. 5.

innych ludzi. Ale jego Ciało wspólnotowe jest Ciałem, którego nie można zobaczyć czy dotknąć, składającym się z polityki i rządu […][25].

Idea dwóch ciał poddawana była już oczywiście krytyce[26], prowadziła bowiem do sytuacji przez samego badacza uznawanych za absurdalne i groteskowe; współcześnie jest też – w związku z przemodelowaniem całej instytucji władzy oraz zanikiem myślenia mistycznego – mało zrozumiała i przydatna; wydaje się jednak, że całkiem dobrze przystaje do kondycji Tkaczyszynowego autora-bohatera. Wykorzystanie koncepcji Kantorowicza, która jest oczywiście głównie wyborem pewnego języka – innego od nomenklatury stosowanej w strukturalistycznych koncepcjach instancji nadawczych[27] – pozwala bowiem na podkreślenie somatycznego, a nie jedynie ściśle tekstowego wymiaru tworzenia, korespondującego z często ironiczną, lecz niekiedy przynajmniej symulującą szczerość figurą „Dycia" (jako bytu zmultiplikowanego). Jako ciało naturalne autor jest postacią rzeczywistą; ma jednak także inne ciało, być może nie polityczne (a jeśli już, to tylko w pewnym pierwotnym sensie tego słowa, rozumianego jako to, co publiczne czy wspólne dla zbiorowości), ale – na przykład – ciało „twórcze", „literackie" czy „poetyckie". Nie chodzi tu też o przydawanie mu znaczeń mistycznych, jakie były właściwe dawnej myśli politycznej, a o możliwość nawiązania relacji między doświadczającą jednostką i tekstem – relacji, która byłaby wolna od pozytywistycznego biografizmu czy psychologizmu, dostrzegała jednak implikowaną przez samą produkcję artystyczną konieczność redefinicji pojęć i ponownego namysłu nad relacją autora i utworu: pojęcie „ciała" jest tu zaś niezwykle poręczne, implikuje bowiem doświadczeniowy i afektywny wymiar istnienia podmiotu, różnego od wypreparowanego, abstrakcyjnego „Pana".

Ciało „poetyckie"[28] będzie zatem owym „poetą wewnętrznym" – instancją, która nie jest oczywiście tożsama z autorem rzeczywistym. Przekonanie o ich pełnej tożsamości byłoby zaprzeczeniem traumatycznego (w sensie egzystencjalnym) charakteru podmiotu. Pozostanie ona natomiast w ścisłej horyzontalnej relacji z jego ciałem naturalnym, które – jako rzeczywisty Dycki, osoba aktywna we współczesnym polskim życiu literackim, kreu-

[25] E. Plowden, *Commentaries or Reports*, London 1816, s. 212a, cyt. za: E.H. Kantorowicz, *Dwa ciała króla. Studium ze średniowiecznej teologii politycznej*, tłum. M. Michalski i A. Krawiec, red. J. Strzelczyk, Warszawa 2007, s. 6.

[26] Zob. tamże, s. 2–4.

[27] Por. z: A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, [w:] *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Wrocław 1971.

[28] Jak się wydaje, Tkaczyszyn-Dycki nie odwołuje się nigdy do „literatury", a tylko do „poezji", która konotuje całkiem inne wartości, wiążąc się na przykład z sakralizacją mowy czy przekonaniem o istnieniu jej wyższych czy głębszych sensów. Stąd też i jego „drugie ciało" przyjmuję nazywać „poetyckim".

jąca własną osobowość twórczą – pisze i wydaje teksty. Odpowiadałoby to także wskazywanej przez Kantorowicza specyfice ciała politycznego, jaką jest nieśmiertelność oraz niepodległość wobec praw natury: choć bowiem ciało naturalne autora umiera, jego ciało poetyckie pozostaje jak najbardziej żywe – po śmierci konkretnej osoby badania literackie nie zaprzestają wszak pytać o powiązania autobiograficzne albo zamysł czy intencję autorską, sam tekst nie traci także znamion doświadczeniowości.

Pytaniem, które pozostaje natomiast otwarte, byłaby kwestia możliwej wymienności ról: czy możliwe byłoby – a jeśli tak, to w jakim zakresie i kiedy – uobecnienie w samym tekście literackim autora jako ciała naturalnego lub funkcjonowanie w obu rolach jednocześnie? Jak się wydaje, jedną z ciekawszych sytuacji możliwych do rozpatrywania pod tym kątem, byłaby na przykład kwestia przypisów odautorskich. Przywołajmy biograficzne wyjaśnienie, jakim Dycki opatrzył tom *Imię i znamię*:

> **Przypis**
> **m.in. do cyklu siedmiu wierszy pod tytułem *Gniazdo***
>
> W Ukraińskiej Powstańczej Armii (UPA) znaleźli się wszyscy członkowie mojej rodziny po kądzieli (nie tylko dziadek i jego trzej bracia), jednakże ich przynależność do ukraińskiego podziemia była przede mną ściśle ukrywana do mniej więcej 15 roku życia. W domu mojego spolonizowanego ojca był to temat tabu. Podobnie jak przeszłość matki, deportowanej z Lubaczowszczyzny w 1947 roku wraz z całą unicką (grekokatolicką) rodziną. Dzięki małżeństwu moja matka mogła wrócić w Lubaczowskie (jako banderówka, córka rezuna), zmieniając wyznanie i przyjmując katolicyzm w Wydminach koło Giżycka. W tamtejszym kościele parafialnym. Dodam przy okazji, nieco chaotycznie, że babcia i matka były deportowane i zmuszone do osiedlenia się we wsi Boćwinka koło Kruklanek (okolice Giżycka), natomiast krewni Jakimowiczowie i Kwilińscy osiedli we wsi Wojciechy (okolice Bartoszyc), tym bowiem zakończyła się dla nas akcja „Wisła" w 1947 roku. Rozproszeniem, zniszczeniem i wynarodowieniem.
> I jeszcze jedno. Wyjątkowych trudności przysparzał fakt, że mój ojciec, ulegając polonizacji, stał się agresywnym polskim nacjonalistą, choć nadal posługiwał się tzw. językiem chachłackim, mieszaniną polskiego i ukraińskiego, który zresztą był moim pierwszym językiem (żmenia, czyli garść; kubania, czyli kałuża; kiłakiczka, czyli jaśmin; kuteń, czyli żołądek), zarzuconym około 1977 roku po opuszczeniu Wólki Krowickiej i zamieszkaniu w Lubaczowie[29].

Należy zastanowić się najpierw, jak w ogóle klasyfikować przytoczony tekst: czy „przypis" jest integralnym elementem tekstu artystycznego, czy może zewnątrzautorskim dodatkiem? W tradycyjnej typologii Gérarda

[29] E. Tkaczyszyn-Dycki, *Imię i znamię*, Wrocław 2011, s. 56.

Genette'a przypisy należą do kategorii paratekstów – są odautorskimi komentarzami do tekstu, tworzącymi jego „otokę zmienną" czy też mniej lub bardziej „oficjalny" komentarz[30]. Można jednak dyskutować z badaczem, który pod jedną kategorię paratekstu podciąga elementy tak różne, jak tytuły i śródtytuły oraz noty wydawcy. Wydaje się, że pewne elementy okołotekstowe są z samym tekstem nierozłączne, nawet jeśli mogą ulegać zmianie – czymś takim byłby przede wszystkim tytuł utworu, będący wszak jego identyfikacją; tytuły często wpływają też na możliwą interpretację dzieła. Inaczej rzecz jednak ma się z notami wydawcy czy dodanymi przez osobę trzecią posłowiami czy wstępami – nie zostały one przez autora zaprojektowane i pomyślane, nie są więc niezbędnym towarzystwem dla utworu.

Gdyby jednak potraktować przypis – przede wszystkim ten konkretny, Tkaczyszynowy – jako integralny składnik tomiku poetyckiego, podlegałby on tym samym prawom, co jego zawartość: należałoby go czytać jako być może nie artystyczną fikcję lub dokument o niemożliwej do określenia proporcji „prawdy" i zmyślenia, ale ustrukturyzowany, estetyczny artefakt, będący efektem omawianego w poprzednich podrozdziałach przepracowania i przetworzenia doświadczenia, a tym samym – wymykający się „autorskości" jako kategorii „ciała naturalnego". Gdy natomiast ujmować go jako część dziełu w zasadzie obcą, dodaną i fakultatywną, traci funkcję informacji pomocnej w lekturze. Skoro bowiem przypis ten został dopisany do „między innymi" cyklu wierszy, pomyślany został zapewne jako swoiste sprofilowanie interpretacji. Nie bez znaczenia jest tu oczywiście fakt, że Dycki jedynie lakonicznie zarysowuje historię swojej rodziny, nie wskazując w żadnym punkcie, że wykładnia biograficzna i historyczna powinny stać się obowiązującym motywem analizy jego liryków – a także że dodaje ów przypis dopiero w tomie z roku 2012, czyli dwadzieścia cztery lata po publikacji debiutanckich *Nenii*. Wydaje się zresztą, że problematyka przeszłości rodzinnej i korzeni poety zyskuje na ważności właśnie w późniejszych zbiorach (także *Kochance Norwida*): być może dlatego autor uznał, że taką informację należy zamieścić. Tak czy inaczej, krótka nota okazuje się postulowanym przez autora „złapaniem czytelnika za rękę"[31]. Jednak które z mnogich nadawczych ciał wyciąga tu dłoń ku odbiorcy?

---

[30] G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński i A. Milecki, Gdańsk 2014.

[31] „Otóż nie ma piszących, którzy zamykaliby się na ostatnim piętrze własnych budowli, niekiedy misternych, niekiedy diablo kunsztownych, i na tym poprzestawali. Chyba nie ma piszących, którzy nie usiłowaliby chwytać drugiego człowieka za rękę", *Pójście za Norwidem. Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego za słowa łapie Anna Podczaszy*, „Dziennik Portowy" 2000, nr 1, s. 118.

Odpowiedzi nasuwają się dwie. Albo jest to Dycki jako „ciało poetyckie" – wówczas przypis należy traktować jako integralny, estetyczny element dzieła literackiego i jako takie go czytać (nie ufając mu w pełni), albo też mamy do czynienia z „ciałem naturalnym" Tkaczyszyna i cytowany fragment tomu *Imię i znamię* jest wyjaśnieniem, które poeta w końcu zdecydował się przedstawić czytelnikom i czytelniczkom. Jednak ustalenie, która z dróg jest właściwa (czy może lepiej: właściwsza), nie jest wcale sprawą łatwą. Po pierwsze, jest to tekst napisany może nie językiem poetyckim, ale z całą pewnością nie czysto informacyjny. Utrzymany jest w konwencji mówionej („dodam przy okazji, nieco chaotycznie", „i jeszcze jedno"), co odsyła nas zarówno do wspomnianej już specyfiki autorskiego idiomu, jak i tworzy warunki do wirtualnej rozmowy – odbiorcy mają poczucie obcowania z żywą, właśnie opowiadającą osobą, która w żywiołowy (chaotyczny) sposób wyjaśnia, co legło u podstaw właśnie przeczytanego przez nich tekstu. Także umiejscowienie przypisu w zbiorze nasuwa różne interpretacje: nazwany został „przypisem m.in. do cyklu wierszy pod tytułem *Gniazdo*", nie znajduje się jednak – zgodnie z zasadą przyległości przestrzennej – przy owym cyklu, a na końcu książki. Także typografia oddziela go niejako w spisie treści od tekstu głównego, co czyni omawiany fragment swoiście autonomiczną całostką – paradoksalnie wobec jego ścisłego powiązania z konkretnymi utworami (a także – co sugeruje wtręt „między innymi" – z licznymi bądź wszystkimi utworami w ogóle).

Przypis jest więc zarówno częścią korpusu tomu, jak i czymś obcym, dodanym; pozostaje w Tkaczyszynowej stylistyce, ale nie jest wierszem; daje wskazówki interpretacyjne, ale nie narzuca wykładni; jest elementem projektu poetyckiego i nie jest. Innymi słowy, ujawnia się w nim zarazem Dycki-ciało poetyckie i Dycki-ciało naturalne: napisał je Tkaczyszyn „naturalny", ale przemawia przezeń Tkaczyszyn „poetycki", przypis zawiera bowiem konkretne informacje o autorze *Imienia i znamienia*, ale unaocznia się w nim podmiot taki sam, jak *Imienia i znamienia* bohater-narrator. Trzeba zatem podkreślić symultaniczność i nierozerwalność tychże ról – przynajmniej w wypadku Dyckiego: nie ma ciała poetyckiego bez ciała naturalnego, ponieważ ciało poetyckie o ciele naturalnym pisze, i nie ma ciała naturalnego bez ciała poetyckiego, bowiem ciało naturalne zdecydowało się być poetą. Ich schizofreniczną wielokrotność, ujawnianą wielokrotnie na wszystkich możliwych poziomach, a możliwą do lakonicznego ujęcia tytułem jednego z wierszy, „zamienię siebie na ciebie i ciebie na siebie, niczego nie obiecując"[32], utrzymuje zaś w ryzach – powtórzmy – trzecia instancja, obdarzona osobnym imieniem. Jednak w *Przypisie m.in. do cyklu siedmiu*

[32] E. Tkaczyszyn-Dycki, *Imię i znamię*…, s. 13.

*wierszy pod tytułem* Gniazdo, tekście, w którym oba ciała funkcjonują jako jedno, postać Pana unieobecnia się, staje się przezroczysta: ujawnia się w nim za to – ponownie – przemyślana strategia pisarska, która wykorzystuje szanse dawane przez uniwersalność fundamentalnej traumy: szanse na wieloznaczność i nierozstrzygalność[33].

## Dycio deklamator

Twórczość Tkaczyszyna-Dyckiego, rozumiana jako konsekwentnie realizowany projekt, okazuje się zamierzeniem nie tylko literackim, ale i – jak powiedziałby Michel Foucault – reżyserskim[34], wymaga bowiem od autora przyjęcia pewnej roli, mającej na celu wywołanie w odbiorcach konkretnych impresji. Dycki kreuje konkretną wizję siebie jako poety – w życiu literackim (na przykład inscenizując swoje spotkania autorskie), oraz bohatera wierszy, implikując stale, że należy postawić między nimi znak równości. Dzieje się to zarówno w strukturze głębokiej tekstów ześrodkowanych wokół traumy, która – przynajmniej w pewnym zakresie – namawia do lektury „naiwnej", jak i w samej ich poetyce, w czysto literackich chwytach i językowym ukształtowaniu tychże wierszy. Ostatecznie należy się więc zastanowić, jak Tkaczyszyn widzi rolę poety i dotrzeć do ostatecznej hipotezy dotyczącej jego autorskich (w sensie: ujawnionych w wydawanych przez niego tekstach) intencji.

W stanowiącym klamrę kompozycyjną *Peregrynarza* autotematycznym cyklu *Ad benevolum lectorem* poeta nie tylko odwołuje się wprost do retoryki, usiłując tym samym pozyskać dla siebie zaufanie odbiorców[35]: zasadniczo wskazuje on także – przynajmniej częściowo nieironicznie – na własną koncepcję autora oraz samej twórczości. Na przykład w inicjalnym liryku czytamy:

---

[33] Zauważmy zresztą także, że cytowany już Hal Foster zwrócił w *Powrocie Realnego* uwagę na popularny pod koniec ubiegłego stulecia motyw martwego ciała, stanowiącego w perspektywie badacza „podmiot historii w kulcie abiektalności"; poprzez wykorzystanie owego motywu dochodzić może do rozbrojenia roszczeń polityki różnicy (ciało jest nieżywe, a zatem obojętne), co w pewien sposób tłumaczy ilość „apolitycznych" odczytań twórczości Dyckiego – zwłaszcza jeśli nie dostrzegać jej przemyślnego zaprojektowania w niej owej dyfuzyjnej traumatyczności. Zob. H. Foster, dz. cyt., s. 196.

[34] M. Foucault, *Kim jest autor*, [w:] *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybór i oprac. T. Komendant, tłum. różni, posłowie M.P. Markowski, Warszawa 1999.

[35] Tytułowa fraza, suponująca z góry „życzliwość" czytelników, kojarzy się chociażby z parafrazą *Fenomenów* Aratosa z Soloj pióra Cycerona, czym częściowo sugeruje własną „retoryczność" – w samym cyklu jednak nie brakuje namów tak do nieufności, jak i dobrej wiary.

1.
książki mojej nie czytaj
jeżeli chcesz zapomnieć o sobie
oddaj się raczej rozpuście
niż wdychaniu wierszy bardzo smrodliwych

oddaj się rozpuście jeżeli istotnie
starasz się przylgnąć do kawałka świata
w którym niczego nie ma prócz wierszy
bardzo smrodliwych bo wciągających

w ów ciemny obraz w którym doprawdy
niczego nie znajdziesz oprócz mojej książki
jeżeli chcesz zapomnieć o sobie w czym
ci nie pomogę skłoń się ku czytaniu poezji

wszystko jedno jakiej[36]

Zastanawia tu wyraziste rozróżnienie na „wiersze" i „poezję": parokrotnie w serii pojawia się sugestia, że *Peregrynarz* składa się z pierwszych, natomiast nie zawiera drugiego. Wstępną tezą interpretacyjną mogłoby stać się tu więc twierdzenie, że wiersz jest jedynie formą nadawaną treści, która nie musi być wcale poetycka, jak poetyckie nie są według niego śmierć lub choroby – przynależą one bowiem do sfery życia, nie zaś literatury. Prowadzi to do kolejnej ciekawej konstatacji – poeta nie jest tym, który pisze poezję, bowiem w omawianych wierszach Dycki wyraźnie się od owej poezji odcina. „Poeta" jest natomiast rolą, w którą można wejść: zestawem zachowań, działań i cech, które – gdy u konkretnej osoby zauważone i rozpoznane – składają się na ustaloną społecznie i kulturowo figurę literata. Zasadniczo doskonale tłumaczy to teatralizację, jaka wydaje się udziałem Tkaczyszyna w ogóle; reżyseruje on wszak własną postać twórczą, nakłaniając badaczy i czytelników do pewnej wizji własnej osoby, do czego zresztą w przytaczanym cyklu przyznaje się wprost. Pisze przecież, że:

5.
nie daj się pochwycić w sidła
które na ciebie zastawiam
już przy pierwszym wierszu
myślałem jakby cię połknąć

i myśl ta uskrzydlała mnie
i dzisiaj jeszcze uskrzydla

[36] E. Tkaczyszyn-Dycki, *Poezja jako miejsce na ziemi*…, s. 56.

nie daj się zatem zwariować
i odpraw mnie póki zachowałeś

siły bo szamocząc się ze mną
przegrasz niewątpliwie szamocząc się
ze mną wyjdziesz na durnia
większego od autora książki[37]

Jasno daje tym do zrozumienia, że mamienie czytelników i czytelniczek, naprowadzanie ich na zaplanowane interpretacyjne tropy (a także mylenie analitycznych dróg) czy celowa komplikacja biograficzna są nie tylko w pełni zamierzone, ale i przyjemne: myśl ta „jeszcze dzisiaj go uskrzydla". Dycki reżyseruje więc zarówno własną poetycką sławę, jak i możliwe sposoby lektury swoich tekstów, uświadamiając o istnieniu pewnego typu „poetyckiej władzy". Pisał o niej już Roland Barthes w eseju *Pisarze i piszący*: francuski badacz zauważał, że „istnieje grupa ludzi – coś pośredniego między korporacją i klasą społeczną – która określa to, iż w jej ręku jest język narodu"[38]. Kiedyś ową grupę stanowili właśnie pisarze – ci, którzy posiadali monopol na słowo oraz aprobatę społeczną, która umożliwiała im utrzymanie owej hegemonii – dziś natomiast sytuacja ulega zmianie. Rozwój piśmienności oraz zmiana jej zadań i warunków cyrkulacji zaowocowały jednak przemodelowaniem ról: obok pisarzy mamy zatem piszących, to jest tych, którzy nie roszczą sobie (lub nie otrzymują) prawa do „rządu dusz", a jedynie produkują słowa. Dycki z premedytacją opowiada się po stronie „piszących", nie zaś „pisarzy", odrzucając romantyczną rolę twórcy i bawiąc się wcieleniami: raz będąc Stanisławem Przybyszewskim czy Rafałem Wojaczkiem, kiedy indziej zaś – familiarnym, zwyczajnym „Dyciem", który efekt czytelniczego zaufania uzyskuje właśnie dzięki (choćby pozornej) rezygnacji z elitarnej pozycji poety.

Kreacja ta udaje się więc nie dzięki hipertekstualności Tkaczyszynowych utworów: kluczowe okazuje się tu właśnie pewnego typu „opowiadactwo". Do wiary w czytane słowa skłania żywioł opowiadania, zauważalny w podanych już wcześniej cechach tego pisarstwa: powtórzeniach, nawiązaniach do wcześniejszych utworów (zaś na przestrzeni poszczególnych wierszy – do poprzednich strof czy wersów), alogicznym i a-chronologicznym toku narracji, zwrotach do rozmówcy, które tworzą przestrzeń wirtualnego dialogu, frazach mających zbudować zaufanie oraz niejako zasłonić tekstowy charakter literatury poprzez odwołanie do afektów (empatii) odbiorców –

[37] Tamże, s. 57.

[38] R. Barthes, *Pisarze i piszący*, przeł. J. Lalewicz, [w:] tegoż, *Mit i znak. Eseje*, wybór i słowo wstępne J. Błońskiego, Warszawa 1970.

a nawet w czysto retorycznych zwrotach zapewniających o prawdomówności podmiotu, niczym ten zawarty w omawianym wierszu z *Nenii* („przysięgam schizofrenia jest jak pies bez kości"). Poezja Tkaczyszyna jest oczywiście zbyt skomplikowana, by być poezją „mówioną" – wydaje się jednak przekonywać odbiorców, że wypływa z oralności i potoczności, z codziennych strzępków rozmów o Zbigniewie Ingo czy lubelskich przyjaciołach, zmuszając publikę do wysłuchania i zaufania. Pomiędzy wystudiowanym charakterem „zwykłej" literatury a żywym potokiem mowy leży więc deklamatorstwo: czynność żywego (tu: symulacyjnie żywego) odtwarzania zapisanych słów.

Tak świetnie zaprojektowana poezja – literatura, której strukturę głęboką doskonale wspiera ukształtowanie językowe – jest więc pewnego typu spektaklem, zyskuje cechy teatralne, ma bowiem fundować określonego rodzaju estetyczne i afektywne przeżycia. Z jednej strony teatralizuje się tu samą postać autora; jak pisał cytowany Barthes, wyznaczniki „bycia poetą" są cechami zmiennymi historycznie i kulturowo – w istocie „autorstwo" jest konstruowaną społecznie rolą, wymagającą określonych rekwizytów, kostiumu czy sceny, a mówiąc klasycznym już Ervingiem Goffmanem[39], odgrywanie rozmaitych ról jest podstawowym sposobem bycia-w-świecie. Jedną z takich ról jest właśnie „bycie poetą", choć rekwizyty tego wcielenia są historycznie zmienne. Dycki zaś ucieka się do tradycyjnych, niemal stereotypowych definicji „poetyckości" czy życia poetyckiego, nakładając – wciąż ironicznie – rozmaite maski: barokowych pisarzy „konceptualistów", romantycznych kapłanów, odprawiających tajemnicze rytuały w imieniu wspólnoty[40] czy mniej lub bardziej współczesnych poetów wyklętych, takich jak Stanisław Przybyszewski czy Rafał Wojaczek. Jednocześnie jednak wyraźnie odsuwa się od roli poety „w ogóle", wciąż sugerując, że to, co przez niego spisane, jest nie tyle literaturą (ta bowiem ma funkcje ludyczne), ile życiem – pewnego typu „sprawozdaniem z umierania": chorób, cierpienia i śmierci, które czytelnicy i czytelniczki mają według niego znać z autopsji. Kredyt zaufania uzyskuje więc przede wszystkim dzięki możliwości utożsamienia „czytającego" z „piszącym" – przypomnijmy bowiem, że śmierć i lęk przed zgonem to traumy uniwersalne, opierające się nieufności, a nawet ironii.

Dzięki deklamatorstwu, czyli strategii „opowiadania" swoich wierszy (a może: mimetyzowania sytuacji opowiadania), Dycki osiąga również efekt „wiecznego teraz": trwającej w czasie rzeczywistym, nadawczo-czytelniczej rozmowy, w której tekst przedstawia (lecz nie tyle opowiada, co właśnie –

[39] Zob. E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. i P. Śpiewakowie, oprac. i wstęp J. Szacki, Warszawa 1981.

[40] O Tkaczyszynowym „odprawianiu rekolekcji" wspominał Piotr Bogalecki, zob. *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Poezja polska po roku 1968 w perspektywie postsekularnej*, Kraków 2016.

odgrywa, fizycznie re-prezentuje[41]) traumy, naśladując ich nieciągłą strukturę, zaś osoba ów tekst czytająca – dzięki poetyce owych utworów, retorycznym chwytom i wyraźnemu odwołaniu do jej własnych, przemyślnie założonych w tekście doświadczeń – jest niemal zobligowana do równoległego przeżycia tego, o czym właśnie czyta; tym samym można argumentować, że Realne faktycznie powraca – lub że właśnie się je wytwarza. Trauma pozwala tu pełnoprawnie zrezygnować z linearności, logiki i jasności wywodu; podkreślenie roli ciała neguje tradycyjne, tekstocentryczne rozróżnienia między autorem i bohaterem; wreszcie teatralizacja i performatywność literatury, rozumiane jako mnogie sposoby oddziaływania na realnych czytelników i czytelniczki i przemawiania do ich doświadczeń, każe zakwestionować czysto językowy status tych wierszy – choć właściwie tylko z wierszami tu obcujemy.

## BIBLIOGRAFIA

### BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA


Tkaczyszyn-Dycki E., *Imię i znamię*, Wrocław 2011.

Tkaczyszyn-Dycki E., *Poezja jako miejsce na ziemi: 1988–2003*, Wrocław 2006.


### BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA


Barthes R., *Pisarze i piszący*, przeł. J. Lalewicz, [w:] tegoż, *Mit i znak. Eseje*, wybór i słowo wstępne J. Błońskiego, Warszawa 1970.

Bielik-Robson A., *Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość*, „Teksty Drugie" 2004, nr 5.

Bogalecki P., *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Poezja polska po roku 1968 w perspektywie postsekularnej*, Kraków 2016.

Caruth C., *Traumatyczne przebudzenia (Freud, Lacan i etyka pamięci)*, przeł. K. Bojarska, [w:] *Antologia studiów nad traumą,* red. T. Łysak, Kraków 2015.

Foster H., *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010.

Foucault M., *Kim jest autor*, [w:] *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybór i oprac. T. Komendant, tłum. różni, posłowie M.P. Markowski, Warszawa 1999.

Genette G., *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński i A. Milecki, Gdańsk 2014.

Goffman E., *Człowiek w teatrze życia codzinnego*, przeł. H. i P. Śpiewakowie, oprac. i wstęp J. Szacki, Warszawa 1981.

Hartman G.H., *Wiedza traumatyczna i badania literackie*, przeł. J. Burzyński, [w:] *Antologia studiów nad traumą*, red. T. Łysak, Kraków 2015.


[41] O reprezentacji jako ponownym uobecnieniu (i przeżyciu) pisał Michał Paweł Markowski, zob. *Prolog. Ikony i idole*, [w:] tegoż, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999.

Hoffmann K., *Dubitatio. O poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, Szczecin 2012.
Jaworski M., *Rzeczywiste, konkretne*, [w:] *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2012.
Kantorowicz E.H., *Dwa ciała króla. Studium ze średniowiecznej teologii politycznej*, tłum. M. Michalski i A. Krawiec, red. J. Strzelczyk, Warszawa 2007.
LaCapra D., *Trauma, nieobecność, utrata*, przeł. K. Bojarska, [w:] *Antologia studiów nad traumą*, red. T. Łysak, Kraków 2015.
Lejeune P., *Pakt autobiograficzny*, przeł. A. Labuda, [w:] tegoż, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, tłum. różni, Kraków 2001.
Man P. de, *Pojęcie ironii*, [w:] *Ideologia estetyczna*, przeł. A. Przybysławski, wstęp A. Warmiński, Gdańsk 2000.
Markowski M.P., *Prolog. Ikony i idole*, [w:] tegoż, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999.
Niewiadomski A., *Poezja jako terapia (nie)możliwa*, <http://biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt_0294> [dostęp: 16.02.2019].
Niewiadomski A., *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych. O refleksji metapoetyckiej w nowoczesnej poezji polskiej*, Lublin 2010, s. 9.
Nycz R., *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.
Okopień-Sławińska A., *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, [w:] *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Wrocław 1971.
Plowden E., *Commentaries or Reports*, London 1816.
*Pójście za Norwidem. Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego za słowa łapie Anna Podczaszy*, „Dziennik Portowy" 2000, nr 1.
Świeściak A., *Śmiertelne sublimacje. Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki*, [w:] *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*, Kraków 2010.
Umińska B., *Róg Szymonowica, sławnego lwowianina, i Śmierci, przesławnej ziemianki*, „Res Publica Nowa" 2000, nr 1–2.

**Agnieszka Waligóra** – mgr, doktorantka w Zakładzie Teorii Literatury, Literatury XX Wieku i Sztuki Przekładu na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się przede wszystkim polską poezją najnowszą i jej kontekstami teoretycznymi, filozoficznymi i emancypacyjnymi. Przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą metarefleksji w liryce po roku 1989. ORCID: 0000-0002-4316-9207. E-mail: <agnwa1@amu.edu.pl>.

**Agnieszka Waligóra** – PhD candidate, Faculty of Polish and Classical Philology at Adam Mickiewicz University in Poznań. Her main interest is recent Polish poetry and its theoretical, philosophical and political contexts. Currently working on a book about metareflection in poetry after 1989. ORCID: 0000-0002-4316-9207. E-mail: <agnwa1@amu.edu.pl>.