POETYKA PRZESTRZENI GEOBIOGRAFICZNEJ

EUGENIUSZA TKACZYSZYNA-DYCKIEGO

Szymon Trusewicz

POETYKA PRZESTRZENI GEOBIOGRAFICZNEJ

EUGENIUSZA TKACZYSZYNA-DYCKIEGO

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU W BIAŁYMSTOKU

Białystok 2021

Recenzenci:
dr hab. Agnieszka Czyżak, prof. UAM
prof. dr hab. Anna Węgrzyniak (ATH)

Opracowanie graficzne:
Paweł Stachijuk

Redakcja i korekta:
Barbara Piechowska

Skład i redakcja techniczna:
Zbigniew Łaszcz

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2021

ISBN 978-83-7431-690-3

Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku
15-328 Białystok, ul. Świerkowa 20B
tel. 85 745 71 20
http://wydawnictwo.uwb.edu.pl e-mail: wydawnictwo@uwb.edu.pl

Druk i oprawa: HotArt Przemysław Zaczek

Spis treści

Wstęp 7

Rozdział I. Poetyka doświadczenia geobiograficznego 11

Rozdział II. Geobiografia 36
1. Miejsca autobiograficzne w twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego 36
2. Miejsca-węzły 71
3. Bezdomność 85
4. Rzeki: Sołotwa, Wisznia, Lubaczówka 100

Rozdział III. Metaforyka przestrzenna 111
1. Poetyka przestrzeni 111
2. Schizofrenia, czyli rozszczepienie 130
3. Poetyckie scalanie tożsamości 143

Rozdział IV. Zamieszkać w tekście 154
1. Poezja jako miejsce 154
2. Świat smutku, melancholii i śmierci 156
3. Poetycki charakter rozpoznania swojego losu. Mit kochanki Norwida 169
4. „moje miejsce w polszczyźnie" 188

Zakończenie 207

Bibliografia 211
Summary 225

WSTĘP

Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki jest autorem dwudziestu książek literackich, które zostały docenione przez krytyków i za które otrzymał liczne nagrody. O jego poezji mówi się, że jest ona „najoryginalniejszym, najlepiej rozpoznawalnym głosem pośród wszystkich poetów średniego i młodego pokolenia"[1]. Twórczość Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego fascynuje czytelników przede wszystkim za sprawą intrygującej osobowości autora, utożsamiającego się z bohaterem swoich wierszy. Autobiograficzny charakter tej poezji może jednakże zniechęcać czytelnika ze względu na przedstawione w niej traumatyczne doświadczenia choroby, umierania i śmierci matki, ze względu na ukazany w niej dramat wynarodowienia, jak też ze względu na towarzyszącą jej melancholijną aurę. Niełatwa w odbiorze jest również forma wierszy, charakteryzujących się fragmentarycznością, powtórzeniowością, wariantywnością i refrenicznością. Twórczość Tkaczyszyna-Dyckiego wymaga od czytelnika cierpliwości i wielokrotnej lektury, ponieważ tylko wtedy zawiłości formy staną się znaczące dla oddania trudnych doświadczeń życiowych poety.

Poezja Tkaczyszyna-Dyckiego doczekała się dwóch monografii: Krzysztofa Hoffmanna *Dubitatio. O poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*[2] oraz Grzegorza Tomickiego *Po obu stronach lustra. O poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*[3]. Ponadto ukazały się także dwie monografie wieloautorskie – pierwsza zredagowana przez Grzegorza Jankowicza pod tytułem *„jesień już Panie a ja nie mam domu". Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki i krytycy*[4] i druga obszerna mo-

---

1 P. Matywiecki, *Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki*, https://culture.pl/pl/tworca/eugeniusz-tkaczyszyn-dycki [dostęp: 15.06.2020].

2 K. Hoffmann, *Dubitatio. O poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, Szczecin-Bezrzecze 2012.

3 G. Tomicki, *Po obu stronach lustra. O poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, Szczecin-Bezrzecze 2015.

4 *„jesień już Panie a ja nie mam domu". Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki i krytycy*, red. G. Jankowicz, Kraków 2001.

nografia zredagowana przez Piotra Śliwińskiego, zatytułowana *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*[5]. Żadna z wymienionych prac nie podejmuje jednak problemu autobiografii Tkaczyszyna-Dyckiego w kontekście geografii miejsc przedstawionych i nie uwzględnia metapoetyckich refleksji w perspektywie poetyki doświadczenia.

W rozdziale pierwszym przedstawiam zaplecze teoretyczne, wyjaśniam pojęcia i kategorie, których używam w monografii. Poddaję również refleksji kwestię związków autora z dziełem, które mają znaczenie przy interpretacji autobiograficznej twórczości Tkaczyszyna-Dyckiego. Kreacja miejsc przedstawionych w poezji wskazuje na przestrzenne uwarunkowanie autobiografii poety, co skłania do refleksji na temat roli wyobraźni przestrzennej w procesie twórczym. W rozdziale przywołuję założenia poetyki doświadczenia Ryszarda Nycza, która służy za podstawę opisu autorskiej poetyki Tkaczyszyna-Dyckiego[6].

W rozdziale drugim problematyzuję twórczość poety ze względu na jej autobiograficzny i geopoetycki charakter, posługując się takimi kategoriami interpretacyjnymi z pogranicza literaturoznawstwa i geografii humanistycznej, jak zaproponowana przez Elżbietę Rybicką auto/bio/geo/grafia[7] oraz zaproponowana przez Jacka Kaczmarka topobiografia[8]. Podstawą mojej interpretacji jest uznanie tożsamości „ja" mówiącego i autora na podstawie używanego przez poetę pseudonimu „Dycio", będącego skrótem drugiego członu jego nazwiska, którym obdarza swego bohatera literackiego, jak również na podstawie imienia i nazwiska matki, Stefanii Dyckiej, powracającej w poetyckich wspomnieniach syna. Autobiograficzny trop zostawił poeta także w często przywoływanych toponimach, umożliwiających czytelnikowi odtworzenie geografii rodzimych stron poety. Pomocne są również noty biograficzne czy wypowiedzi pozaliterackie autora, pozwalające na utożsamianie jego doświadczeń z doświadczeniami przedstawianymi w poezji. Celem tego rozdziału jest zatem odczytanie z szeroko pojmowanej

---

5 *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2012.

6 R. Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012.

7 E. Rybicka, *Auto/bio/geo/grafie*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze" 2013, nr 4, s. 7–23.

8 J. Kaczmarek, *Topobiografie. Wymiarowa przestrzeń bycia*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze" 2013, nr 4, s. 25–39.

twórczości Tkaczyszyna-Dyckiego paktu autobiograficznego[9], który poeta zawiera z czytelnikiem, aby za pośrednictwem utworów przeprowadzić go przez swoją biografię. Podejmuję zatem próbę rekonstrukcji miejsc autobiograficznych[10] poety, przywoływanych przez niego – jak na przykład Wólka Krowicka – jako konkret geograficzny i historyczny, a stanowiących w istocie centrum jego światów poetyckich.

W rozdziale trzecim analizuję metaforykę przestrzenną, którą poeta pseudonimizuje ważne problemy własnej biografii i twórczości, a więc schizofreniczność związaną z chorobą jego matki oraz ciągle obecną w życiu poety kwestię scalania tożsamości. Kreację przestrzeni w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego rozpatruję jako spójny koncept, polegający na budowie niejednorodnej przestrzeni geograficzno-tekstowej. Poeta, wrażliwy na przestrzenne konotacje zapisane w języku, na „mowę przestrzeni"[11], nadaje opisywanej przestrzeni symboliczne znaczenie, jak również posługuje się wyrażającym jego emocje przestrzennym obrazowaniem. Wiele obrazów poetyckich przyjmuje strukturę schizofreniczną, odwołującą się do przedstawień przestrzennie rozdwojonych i rozszczepionych, które akcentują sprzeczności i paradoksy doświadczeń autora. Jako przestrzenny odczytuję także zabieg formalny polegający na wykreowaniu poety jako bohatera swoich wierszy poprzez upodobnienie stylu wypowiedzi pozaliterackich do stylu poetyckiego. Zabieg ten opiera się na przeniesieniu cech „ja" autora na „ja" mówiące w wierszach i odwrotnie. Przedmiotem namysłu czynię również obecność Tkaczyszyna-Dyckiego w przestrzeni publicznej, ze szczególnym uwzględnieniem spotkań autorskich, których performatywność jest także formą metaforyzowania przestrzeni.

Czwarty rozdział pracy organizuję wokół metafory „zamieszkiwania tekstu", przez którą rozumiem charakterystyczną dla Tkaczyszyna-Dyckiego poetykę doświadczenia. Kategoria „zamieszkiwania tekstu" pozwala mi sproblematyzować twórczość literacką poety jako spełniającą różne role, poczynając od eskapistycznej, służącej ucieczce od świata, przez etyczną, służącą mówieniu o doświadczeniu wykluczenia i marginalizacji, po ludyczną, czyniącą z poezji zabawę. Opisując różne

---

9 P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, przeł. A.W. Labuda, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja" 1975, nr 5 (23), s. 31.

10 M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie" 2011, nr 5.

11 G. Genette, *Przestrzeń i język*, przeł. A.W. Labuda, „Pamiętnik Literacki" 1976, nr 67, s. 227–232.

rejestry doświadczenia, których artykulację dostrzegam w utworach Tkaczyszyna-Dyckiego, odczytuję tę poezję jako tworzoną przez autora o wyrazistej, choć zróżnicowanej tożsamości. Postrzegam go jako jednostkę skoncentrowaną na przeszłości, melancholijną i straumatyzowaną, czułą na krzywdę innych oraz mechanizmy wykluczenia, jak również niestroniącą od komizmu i ironii. Proponowane przeze mnie w pracy odczytanie poezji jako praktyki auto/bio/geo/graficznej pozwala nazwać życie i twórczość Tkaczyszyna-Dyckiego poetyckim doświadczaniem przestrzeni.

Rozdział I
POETYKA DOŚWIADCZENIA GEOBIOGRAFICZNEGO

Żywioł autobiograficzny

Twórczość Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego jest skoncentrowana wokół wyraźnie akcentującego jednostkową perspektywę bohatera, którego można utożsamiać z autorem, odsłaniając w ten sposób autobiograficzny charakter jego poezji. Literaturę postrzegam jako zapośredniczoną w języku ekspresję ludzkiego doświadczenia, dlatego interesuje mnie autor i dzieło jako odpowiednio doświadczenie i poetyka. Podążam zatem za stwierdzeniem Ryszarda Nycza, że ujmowanie literatury w kategoriach wykluczających się alternatyw uniemożliwia jej efektywną problematyzację[1]. Badacz zwraca również uwagę na nieuchwytność literatury, proponując rozumienie jej równocześnie jako językowego dzieła sztuki, tekstu kultury i retorycznej formy organizacji ludzkiego doświadczenia[2]. W swojej pracy posługuję się proponowaną przez Nycza kategorią poetyki doświadczenia[3], która pozwala uchwycić literaturę jako fenomen językowy, kulturowy i doświadczeniowy. Pozwala także na zakotwiczenie literatury w „miękkim" i szerokim rozumieniu poetyki, która zamiast służyć opisowi reguł dyskursywno-semantycznej organizacji tekstu literackiego może być aplikowa-

---

1 R. Nycz, *Poetyka doświadczenia*, s. 32.

2 Tamże.

3 „Doświadczenie" funkcjonuje w dyskursie literaturoznawczym w różny sposób, czasem jako słowo-wytrych, ujednolicając różne perspektywy badawcze wieloautorskich monografii, innym razem bardzo ściśle. Zob. *Doświadczając: szkice o twórczości (anty)modernistycznej*, red. E. Bartos, M. Kłosiński, Katowice 2014; A. Dauksza, *Kobiety na drodze. Doświadczenie przestrzeni publicznej w literaturze przełomu XIX i XX wieku*, Kraków 2013; B. Karwowska, *Druga płeć na wygnaniu. Doświadczenie migracyjne w opowieści powojennych pisarek polskich*, Kraków 2013.

na do wszelkich semiotycznie zorganizowanych artykulacji ludzkiego doświadczania siebie i świata[4]. Rozumienie dzieła literackiego jako formy artykulacji ludzkiego doświadczenia we współczesnej humanistyce zaowocowało zwielokrotnieniem poetyk oraz ich jednostkowym, innowacyjnym charakterem[5]. Swoje rozważania na temat autobiograficznej i autotematycznej twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego chciałbym włączyć w zaproponowany przez Ryszarda Nycza nurt poetyki doświadczenia, czytając utwory interesującego mnie poety jako zapis doświadczenia geobiograficznego.

Janusz Sławiński w artykule *Myśli na temat: biografia pisarza* zauważa, że odpowiednikiem formuły „autor i dzieło" jest tradycyjne w badaniach historycznoliterackich połączenie problematyki „życia i twórczości". O wzajemnym przenikaniu się tych dwóch sfer badacz pisał:

> Czy działania twórcze znajdują się obok przepływającego strumienia życia pisarza? Ależ przeciwnie: są w nim bez reszty zatopione. Stanowią odcinki całościowego przebiegu biograficznego, tak samo jak nauka szkolna, małżeństwo, udział w wojnie czy podróże[6].
>
> Z drugiej strony to, co określa się chętnie jako „życie" (w opozycji do „twórczości") bynajmniej nie magazynuje się na jakichś terytoriach odgrodzonych od działań pisarskich. Aż wstyd powtarzać banał: każde doświadczenie pisarza stanowi potencjalnie materiał tematyczny dla jego utworów. Nie można nie przyjąć założenia, że cechą znamienną jego przeżywania wszelkich sytuacji jest gotowość systematyzowania doświadczeń z punktu widzenia ich roli jako ewentualnego budulca świata literackiego, w perspektywie możliwego wysłowienia. [...] Jego „życie" włącza się w proces historycznoliteracki, zanim jeszcze zdążyło się skrystalizować w jakiekolwiek dzieło[7].

---

4 R. Nycz, *Poetyka doświadczenia*, s. 122.

5 Zob. tamże, s. 123.

6 J. Sławiński, *Myśli na temat: biografia pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego*, [w:] *Biografia – geografia – kultura literacka*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, Wrocław 1975, s. 13.

7 Tamże, s. 13–14.

O przenikaniu się życia i twórczości Tkaczyszyn-Dycki mówi własnym językiem, formułując autorską poetykę doświadczenia. Czy poeta nie wskazuje na jej płynny, „życiotwórczy" rodowód już za sprawą tytułów zbiorów swoich wierszy? Wiele z nich można odczytywać jako sformułowania paradoksalne: *Liber mortuorum*[8], *Kamień pełen pokarmu*[9], *Przewodnik dla bezdomnych niezależnie od miejsca zamieszkania*[10], *Daleko stąd zostawiłem swoje dawne i niedawne ciało*[11], *Przyczynek do nauki o nieistnieniu*[12], *Poezja jako miejsce na ziemi*[13], *Piosenka o zależnościach i uzależnieniach*[14], *Rzeczywiste i nierzeczywiste staje się jednym ciałem*[15], czy wreszcie najbardziej kojarzące się z podziałem na życie i twórczość *Imię i znamię*[16] oraz *Nie dam ci siebie w żadnej postaci*[17]. Na obecność faktów z życia autora w jego twórczości literackiej wskazuje chociażby zbiór *Liber mortuorum* (księga umarłych), będący formą opowiadania o osobistych doświadczeniach śmierci bliskich w nawiązaniu do dawnych wzorców literackich, poczynając od staroegipskiej *Księgi umarłych* po średniowieczne poematy o śmierci. Tytuł zbioru *Poezja jako miejsce na ziemi* sugeruje proces odwrotny, polegający na traktowaniu twórczości jako części egzystencji.

Odczytuję poezję Tkaczyszyna-Dyckiego jako czerpiącą z życia jej autora i czyniącą twórczość poetycką ważną częścią jego biografii. Ku takim ustaleniom prowadzi odbiór wierszy, komentarzy, wywiadów, w których sfery życia i twórczości są ze sobą ściśle powiązane. Treść utworów poety niezbicie dowodzi, że temat związków literatury i życia jest w nich często podejmowany:

---

8 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Liber mortuorum*, Lublin 1997.

9 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Kamień pełen pokarmu: księga wierszy z lat 1987–1999*, Izabelin 1999.

10 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Przewodnik dla bezdomnych niezależnie od miejsca zamieszkania*, Legnica 2000.

11 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Daleko stąd zostawiłem swoje dawne i niedawne ciało*, Kraków 2003.

12 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Przyczynek do nauki o nieistnieniu*, Legnica 2003.

13 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Poezja jako miejsce na ziemi*, Wrocław 2006.

14 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Piosenka o zależnościach i uzależnieniach*, Wrocław 2008.

15 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Rzeczywiste i nierzeczywiste staje się jednym ciałem: 111 wierszy*, Wrocław 2009.

16 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Imię i znamię*, Wrocław 2012.

17 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Nie dam ci siebie w żadnej postaci*, Kraków 2016.

niechaj wasze imiona odkąd nie żyje
Staś Hryniawski zamknę na wieki
wieków w jednym z wierszy (między nami
mówiąc nie wiedziałem że jestem

wnukiem rezuna)
[*V.*, IZ, s. 9][18]

wszystko już zaczerniliśmy

i powiedzieliśmy sobie co najmniej
w chujnasób (dlatego nie udzielam
wywiadów)
[*XLIII. Piosenka o czystej postaci wiersza*, NDCS, s. 45]

[...] przyszedłem tutaj
jako Bełski wyszedłem zaś
jako Polański to wystarczy

do jutra żeby odżegnać się od Dyckiego
na rzecz Krowickiego z Wólki Krowickiej
[*XLIII. Krowa*, KN, s. 47]

choć Papierniccy wbrew nazwisku
nie znali się na poezji
do której usilnie nawiązywałem
przy każdym zagrożeniu
[...]

[18] Cytaty z tomików Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego będę oznaczać w tekście tytułem, skrótem i numerem strony. Tom wierszy zebranych *Oddam wiersze w dobre ręce (1988–2010)*, Wrocław 2010, który oznaczam skrótem OW, mieści w sobie jedenaście książek poetyckich, wyszczególnionych w bibliografii. Zbiór *Imię i znamię*, Wrocław 2012, oznaczam skrótem IZ, zbiór *Kochanka Norwida*, Wrocław 2014, oznaczam skrótem KN, zbiór *Nie dam ci siebie w żadnej postaci*, Kraków 2016, oznaczam skrótem NDCS, zbiór *Dwie główne rzeki*, Poznań 2019, skrótem DGR.

w wierszu bowiem (żeby się
obronić) trzeba czegoś więcej
[*XXXVI. Obrona konieczna*, KN, s. 40]

daleko stąd zostawiłem swoje dawne
i niedawne ciało i nic mnie już nie łączy

z Leszkiem Papiernickim oprócz tego
tekstu oprócz tej modlitwy
[*XI.*, NDCS, s. 13]

nie przyznawałem się do siebie
na lubelskiej polonistyce
i na krakowskich placach
[*XVII. Złudzenie*, KN, s. 21]

Przytoczone tu bardzo zróżnicowane cytaty łączy motyw przenikania się życia i literatury. W niektórych z nich tematyzowany jest proces pisania i lektury jako formy egzystencji, w innych autor zaświadcza o wpływie literackich praktyk na kształtowanie się podmiotowości. Przywołane cytaty wskazują na takie problemy, jak mnemotechniczna funkcja literatury, *mimesis* w literaturze, wpływ pisania na kształtowanie się tożsamości autora, funkcja masek literackich, ocalająca rola poezji oraz literatura jako przedłużenie pamięci autora.

W teorii literatury doniosłe miejsce zajmują rozważania dotyczące nadawcy tekstu literackiego, wśród nich szeroko dyskutowany problem autora. Postulowano już jego śmierć[19], by potem, niczym widma z zaświatów, ogłosić jego powrót[20], pytano „kim"[21], ale również „jak" jest

[19] R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2007, s. 355–359.

[20] M. Czermińska, *Wygnanie i powrót. Autor jako problem badań literackich*, [w:] *Kryzys czy przełom. Studia z teorii i historii literatury*, red. M. Lubelska, A. Łebkowska, Kraków 1994, s. 165–173; J. Abramowska, *Jednak autor! Skromna propozycja na okres przejściowy*, [w:] *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. D. Śnieżko, Warszawa 1996, s. 58–63.

[21] M. Foucault, *Kim jest autor?*, przeł. M.P. Markowski, [w:] tegoż, *Szaleństwo i literatura. Powiedziane, napisane*, wyb. i oprac. T. Komendant, przeł. B. Banasiak i in., Warszawa 1999, s. 199–219.

autor[22]. Twórczość Tkaczyszyna-Dyckiego ze względu na swój autotematyczny charakter bez wątpienia może stać się także przedmiotem rozważań nad problemami autokreacji, autofikcji, autobiografii, jak też może być pomocna w definiowaniu różnych „gier" z autofikcją i autobiografią[23]. Czynią tak interpretatorzy poezji Tkaczyszyna-Dyckiego, którzy czasem w sposób jawny, a czasem ukryty, zaznaczają swoje preferencje metodologiczne względem problemu autora i dzieła (życia i twórczości).

Rekonstrukcja stanowisk

Część krytyków optuje za odczytywaniem wierszy Tkaczyszyna-Dyckiego za pomocą klucza biograficznego, wśród nich Jarosław Mikołajewski, który dobitnie stwierdza: „Tym wreszcie, co w tej poezji przejmuje być może najgłębiej jest całkowita tożsamość poety i jego bohatera. Kiedy Tkaczyszyn-Dycki mówi »ja«, to jest to »ja« autora odbitego w wiernym zwierciadle własnych wierszy"[24]. Również Marcin Jaworski pisze w szkicu *Rzeczywiste, konkretne*, że: „Tym, co najbardziej konkretne, rzeczywistym, najwyraźniej prześwitującym spomiędzy wersów Dyckiego, jest autobiografia"[25]. Jaworski twierdzi, że istotne

---

[22] T. Dalasiński, *Jak jest autor? Gra w (nie)obecność*, „Polisemia. Czasopismo naukowe antropologów literatury Uniwersytetu Jagiellońskiego" 2013, nr 11, online: http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-2-2013-11/gra-w-nie-obecnosc [19.10.2019].

[23] Zob. również: E. Balcerzan, *Powracająca fala autobiografizmu*, [w:] tegoż, *Kręgi wtajemniczenia: czytelnik, badacz, tłumacz, pisarz*, Kraków 1982, s. 383–388; B. Gutkowska, *Odczytywanie śladów. W kręgu dwudziestowiecznego autobiografizmu*, Katowice 2005; J. Jarzębski, *Kariera „autentyku"*, [w:] tegoż, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984, s. 337–364; P. Lejeune, *Autobiokopia*, przeł. W. Grajewski, [w:] *Mimesis w literaturze, kulturze i sztuce*, red. Z. Mitosek, Warszawa 1992, s. 229–256; M. Mikołajczak, *Między mimikrą a rebelią. Pejzaż (post)kolonialny regionalnej literatury*, [w:] *Centra – peryferie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. W. Browarny, E. Rybicka, D. Lisak-Gębala, Kraków 2015, s. 30–50; Z. Mitosek, *Hermeneuta i autobiografia*, „Teksty Drugie" 2002, nr 3, s. 137–151; R. Nycz, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984; A. Turczyn, *Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna*, „Teksty Drugie" 2007, nr 1/2, s. 204–211; A. Zieniewicz, *Pakty i fikcje. Autobiografizm po końcu wielkich narracji (szkice)*, Warszawa 2011.

[24] J. Mikołajewski, *Historia odrębna*, [w:] *„jesień już Panie a ja nie mam domu"*, s. 6.

[25] M. Jaworski, *Rzeczywiste, konkretne*, [w:] *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2012, s. 218.

jest w tej twórczości pytanie o granicę pomiędzy tekstem a egzystencją, konwencją a oryginalnością, stereotypem a jednostkowym przeżyciem[26]. Tym bowiem, co Tkaczyszyn-Dycki przeciwstawia autobiografii, jest „cudzysłów konwencji czy stylizacji"[27], czyli zabiegi utekstawiające doświadczenie. Tymczasem jednak część krytyków, na czele z wymienionym Jarosławem Mikołajewskim, widzi w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego osobistą historię autora. Mikołajewski za przedmiot tej twórczości przyjmuje opowieść utkaną z nazwisk krewnych i bliskich poety, akcentuje przy tym wagę splecionych losów ukraińskich i polskich bohaterów, doświadczenia choroby i śmierci. Określa te wiersze jako „świadectwo trudnego przetrwania przez pieśni"[28]. Jakub Pacześniak z kolei dokonuje przeglądu różnych doświadczeń – śmierci, samotności, choroby psychicznej, miłości, melancholii i wiary – nie przypisując ich przy tym wprost autorowi, ale bohaterowi lirycznemu[29]. Nie oznacza to bynajmniej, że Pacześniak dostrzega w wierszach jedynie retoryczne gesty autora – działania autotematyzujące pisanie, zwracające uwagę czytelnika na obecność stylizacji lub konwencji. Wszelkie sprzeczności, paradoksy, aporie, powtórzenia interpretator potrafi zaklasyfikować jako odprysk jednego z opisywanych doświadczeń – pomagają mu w tym pojęcia schizofrenii czy melancholii, najlepiej tłumaczące niespójność wypowiedzi podmiotu, ale również doświadczenie religijne. Obecność figury labiryntu – realizowanej przez błądzenie bohatera wśród różnych miejsc – czy refreniczność wierszy tłumaczy Pacześniak poszukiwaniem przez podmiot Boga. Na plan dalszy schodzi pytanie o to, czyj jest ten „diariusz podróży między życiem i śmiercią"[30] – poety czy bohatera lirycznego. Pisząc o bohaterze wierszy, Pacześniak nie kwestionuje ontologii tego podmiotu, odnajdując w poezji ślady doświadczeń – choroby, melancholii, poszukiwania Boga – rekonstruuje je zgodnie z regułami psychologii. Bohater wierszy opłakuje zmarłych, doświadcza odrzucenia i zagubienia, kocha i tęskni. Ontologiczne rozchwianie „ja" mówiącego, które badacz przecież do-

---

26 Tamże, s. 217.

27 Tamże, s. 218.

28 J. Mikołajewski, *Historia odrębna*, s. 6.

29 J. Pacześniak, *Ta ciemność teraz i ta ciemność potem (czyli o „rzeczach nie do pogodzenia" w poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego")*, [w:] *„jesień już Panie a ja nie mam domu"*, s. 15–43.

30 Tamże, s. 35.

strzega, nie zyskuje żadnego wytłumaczenia chociażby poprzez szersze wyjaśnienie zabiegów stylizatorskich. Jeśli mówi on o stylizacji, to w kontekście „osobowości melancholijnej", która „potrzebuje masek"[31]. Podobną perspektywę interpretacyjną przyjmuje Cezary Zalewski, wyraźnie wyodrębniając sylwetkę bohatera lirycznego[32]. W przeciwieństwie do Pacześniaka poświęca on więcej miejsca na opisanie pewnych gestów kreacyjnych Tkaczyszyna-Dyckiego, zauważając chociażby ironię wypowiedzi. Zabieg powtórzenia badacz postrzega z perspektywy łączności form „egzystencjalnej i artystycznej". Nie do końca wiadomo, czy „ścisły związek" pomiędzy nimi funkcjonuje tu na podobnej zasadzie, co w wypadku interpretacji Pacześniaka, w której melancholijny stan ducha bohatera przejawia się poprzez powtórzenia. Dopuszczając rozumienie niektórych używanych przez Tkaczyszyna-Dyckiego zwrotów na kilka sposobów jednocześnie – dosłownie, idiomatycznie i metaforycznie – Zalewski osłabia ontologię podmiotu; pisze o „dezintegracji ja", które staje się jedynie „zbiorem masek"[33]. Figura włóczęgostwa służy nie tylko opisaniu działań i kondycji duchowej bohatera tych wierszy, ale również zaznaczeniu jego tekstualnej proweniencji. Karol Maliszewski w artykule *Poręcznie wyimaginowane światy* wprost mówi o „stylizacyjnych mackach"[34], które mogą oplątać czytelnika, a także o „katarynce stylizatora", która

> pobrzękując tu i ówdzie barokową nutą, błyskając sarmackim grymasem, kręci się nie napotykając jakichś wewnętrznych spektakularnych trudności, wątpliwości, nie zatrzymując się w refleksji nad sobą samą[35].

Krytyk dystansował się w ten sposób od tez o autobiograficznym charakterze twórczości Tkaczyszyna-Dyckiego. Agnieszka Czyżak, odnosząc się do słów Maliszewskiego w artykule *Wnuk rezuna*, stwierdza:

---

31 Tamże, s. 38.

32 C. Zalewski, *Dworce dworce jak łożyska wielkich rzek (podróże i przystanki Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego)*, [w:] *„jesień już Panie a ja nie mam domu"*, s. 58–68.

33 Tamże, s. 67.

34 K. Maliszewski, *Poręcznie wyimaginowane światy*, [w:] tegoż, *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy: szkice o nowej poezji*, Bydgoszcz 1999, s. 112.

35 Tamże, s. 113.

> Odbiór tej poezji zależy zatem od stopnia zawierzenia intencji twórcy – stąd rozpięty bywa pomiędzy biegunowo różnymi odczytaniami, z jednej strony jako stylizatorskiej gry konwencjami, z drugiej natomiast jako ekshibicjonistycznego drążenia tajników samo(nie)świadomości. Badacze jednak, niezależnie od oceny efektów, od początku wskazywali, iż sednem poetyckich poszukiwań Dyckiego jest konsekwentne dociekanie istoty zagadnienia tożsamości, badanie jej trudnych do pochwycenia granic, wkrótce ewoluujące ku równie świadomemu tekstowemu kreowaniu i dookreślaniu tejże wielokrotnie rozszczepionej tożsamości[36].

Słowa badaczki dobrze podsumowują różnicę pomiędzy odczytaniami skoncentrowanymi na autobiografii i egzystencji, a tymi skupionymi na tekstualności i stylizacji poezji Tkaczyszyna-Dyckiego. Czyżak w swoim artykule skupia się na egzystencjalnym i literackim „wysiłku scalania siebie"[37] Tkaczyszyna-Dyckiego, „zawierza" tym samym intencji twórcy.

Pakt autobiograficzny

Twórczość Tkaczyszyna-Dyckiego czytam, skupiając się na autobiografii rozumianej nie tylko jako gatunek literacki, ale jako ważny kontekst interpretowanej poezji. Jeśli przyjąć, że poeta lub poezja „komunikuje" o autobiograficzności swojej twórczości, to należy, za Małgorzatą Czermińską, określić ten komunikat jako żywioł autobiograficzny lub postawę autobiograficzną. Badaczka definiuje zakres tej ostatniej dosyć wąsko[38], dlatego będę stosował bardziej ogólną kategorię „żywiołu autobiograficznego", który, moim zdaniem, dominuje w poezji Tkaczyszy-

---

36 A. Czyżak, *Wnuk rezuna*, [w:] *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, s. 266.

37 Tamże.

38 Czermińska pisze, że postawa autobiograficzna to „gest, którym autor daje czytelnikowi do zrozumienia, że zadał mu zagadkę na swój temat" (s. 223). Badaczka postawę autobiograficzną rozumie jako wpisaną w tekst: „Interesuje mnie uchwycenie obecności pewnego elementu autobiograficznego w tekstach odwołujących się właśnie do różnych konwencji gatunkowych zarówno w obrębie intymistyki, jak prozy powieściowej, a nawet niekiedy zaliczanych do tzw. literatury faktu, jak np. relacje z podróży czy eseizujące formy reportażu, w których istotną rolę odgrywa imienna obecność mówiącego i jego osobisty punkt widzenia. Sądzę, że elementem wspólnym jest pewna postawa autora wewnętrznego wraz z zakładaną w tekście postawą odbiorcy" (s. 225). M. Czer-

na-Dyckiego. Żywioł ten determinuje odbiór, rodząc w czytelniku przekonanie, że ma do czynienia z twórczością, w której poeta komunikuje o swoim życiu w sposób bardziej bezpośredni i intymny, niż czyniłby to za pomocą innych form poetyckich: liryki maski, liryki pośredniej, liryki imaginautów[39].

Komunikat o tożsamości autora i bohatera utworu literackiego Philippe Lejeune nazwał „paktem autobiograficznym", określając go jako umowę między twórcą i czytelnikiem. W artykule *Pakt autobiograficzny* Lejeune definiuje autobiografię jako językową formę opowieści prozą o tematyce osobistej, w której narratora lub bohatera można za sprawą nazwiska utożsamiać z autorem, a opowieść przyjmuje retrospektywną formę[40]. Badacz definiuje autobiografię po to, by z całego szeregu jej cech wskazać dwie podstawowe i nieusuwalne: jest to tożsamość autora z narratorem i tożsamość narratora z głównym bohaterem. Te dwie cechy Lejeune poddaje jednak falsyfikacji, stwierdziwszy, że podobieństwo z realną osobą jest według niego nieweryfikowalne. Zamiast definicji opartej na cechach gatunkowych badacz proponuje minimalistyczną, a przez to użyteczną koncepcję autobiografii, rozumianą jako styl lektury. Ważniejsza od wewnętrznych uwarunkowań i struktury utworu staje się relacja autora z czytelnikiem, co pozwala dostrzec, że o autobiograficzności tekstu decyduje zmienne w czasie kryterium społecznego porozumienia między nadawcą i odbiorcą literackiego komunikatu. Najważniejszym wyznacznikiem tej niepisanej umowy, nazwanej przez Lejeune'a „paktem autobiograficznym", jest użycie w tekście „imienia własnego" autora:

---

mińska, *Postawa autobiograficzna*, [w:] *Studia o narracji*, red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński, Wrocław 1982 s. 223–235.

39 Jest to pojęcie Anity Jarzyny, stosowane przez nią do interpretacji poezji Leśmiana, Czechowicza, Baczyńskiego i Nowaka, nawiązujące do rosyjskiego imażynizmu czy angielskiego imagizmu, ale z nimi nie tożsame. W uproszczeniu: odnosi się ono do poezji, w której dominuje obrazowe przedstawienie o niejasnej, alogicznej strukturze, jak w przypadku autorów analizowanych przez Jarzynę. Zob. A. Jarzyna, *Imaginauci. Pismo wyobraźni w poezji Bolesława Leśmiana, Józefa Czechowicza, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Nowaka*, Łódź–Kraków 2017; S. Trusewicz, *Wyobraźnia jako temat poezji i źródło kreatywności*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze" 2017, nr 11, s. 201–212.

40 P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, s. 31.

> Istnienie tego, kogo nazywamy autorem, streszcza się właśnie w nazwisku, które w tekście jest jedyną niepodlegającą dyskusji oznaką rzeczywistości pozatekstowej, oznaką realnej osoby. W wielu przypadkach obecność autora w tekście sprowadza się wyłącznie do nazwiska. Lecz przypisane mu znaczenie jest centralne: na mocy społecznej umowy pociąga ono za sobą zaangażowanie rzeczywistej i osobistej odpowiedzialności za całość tekstu. Autor nie jest jakąkolwiek osobą. Jest osobą, która pisze i publikuje. Na pograniczu między tekstem a rzeczywistością stanowi on punkt kontaktu między nimi[41].

Trafne i zrozumiałe są stwierdzenia Pacześniaka, Zalewskiego i Maliszewskiego o maskach, stylizacjach i głosach, których wielość można dostrzec w tej poezji. Nie wyklucza to jednak w żaden sposób stwierdzenia o tożsamości autora i bohatera oraz o autobiograficznym charakterze tej twórczości, tak jak spójności ludzkiej tożsamości nie przekreśla porozumiewanie się różnymi kodami językowymi i kreacja samych siebie na różne sposoby w zależności od kontekstu społecznego, w którym się znajdujemy.

Podmiot sylleptyczny

Małgorzata Czermińska w artykule *Postawa autobiograficzna* stwierdza, że pojawiające się przy lekturze tekstów z elementem autobiograficznym „pytanie o prawdziwość zastąpiono pytaniem o znaczenie"[42]. Pomimo tej zmiany pojęcie autobiografii wciąż związane jest z problemem prawdy i fałszu, autentyzmu i zmyślenia. Odwołanie się do życia, doświadczenia, świata pozatekstowego w sposób naturalny rodzi pytanie o sposób reprezentacji faktów z życia Tkaczyszyna-Dyckiego w jego poezji. Takie ujęcie zakłada, że mamy do czynienia z „ja" empirycznym, które zostaje wyrażone jako „ja" tekstowe. Model ten dopuszcza różne komplikacje – samoświadomość „ja" tekstowego, ironię, przyjmowanie masek i innego rodzaju dwuznaczności, również te zaświadczające o niewyrażalności „ja" empirycznego w procesie twórczym. Odczytania o charakterze wertykalnym i hierarchicznym, w których głębia „ja" empirycznego odbija się na powierzchni „ja" tekstowego, zawsze wikłają tę poezję w opozycję prawdy–fałszu. Tymczasem

41 Tamże, s. 37.

42 M. Czermińska, *Postawa autobiograficzna*, [w:] *Studia o narracji*, s. 228.

podobne poezji Tkaczyszyna-Dyckiego zjawiska literackie, wpisujące się w koncepcję „sobąpisania"[43], w których „ja" empiryczne włączone zostaje do wewnątrz procesu twórczego, sugerują innego rodzaju rozpoznania teoretyczne. Ryszard Nycz, mówiąc o koncepcjach podmiotowości w polskiej literaturze XX wieku, jako ostatnią wymienia sylleptyczną koncepcję podmiotu[44]. W tym ujęciu „ja" sylleptyczne to „ja" istniejące na dwa sposoby równocześnie. Będąc prawdziwe, jest ono jednocześnie zmyślone, będąc empiryczne, jest tekstowe, będąc autentyczne, jest fikcyjno-powieściowe[45]. W odróżnieniu od modelu hierarchicznego i wertykalnego podmiotowości jest to

> model horyzontalny, interakcyjny i interferencyjny, w którym „ja" rzeczywiste i „ja" literackie wzajemnie na siebie oddziałują i wymieniają się właściwościami; w którym podmiot przystaje na własną fragmentaryczność („nie jestem sprzeczny, jestem rozproszony", powiada Barthes) oraz intersubiektywną i „sztuczną" naturę własnej tożsamości („Ja, czyli doskonalący się pastisz", jak zauważa Brandys)[46].

Koncepcja podmiotowości sylleptycznej wyjaśnia, dlaczego posługując się tekstem głównym i paratekstami – przypisami, rozmowami, komentarzami – nie próbuję rozstrzygać, czy zawarta w nich informacja jest prawdziwa czy też fałszywa, czy poeta to „stylizator grający konwencjami", czy „ekshibicjonista drążący tajniki samo(nie)świadomości"[47]. Chcę raczej rozpisać „tropologiczną sieć" złożoną z tropów „ja", w której Tkaczyszyn-Dycki „wy(od)najduje" własną tożsamość, uznając przy tym realną moc fikcji oraz fikcyjny wymiar rzeczywistości[48]. Taki sposób interpretacji twórczości Tkaczyszyna-Dyckiego pozwala we właściwym świetle ukazać związki pomiędzy życiem i literaturą. Przenikanie się życia i literatury sygnalizowane jest poprzez tożsamość

---

43 M. Foucault, *Sobąpisanie*, przeł. M.P. Markowski, [w:] tegoż, *Szaleństwo i literatura*.

44 R. Nycz, *Tropy „JA". Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, [w:] *Ja, autor*, s. 38–57.

45 Tamże, s. 49.

46 Tamże, s. 50.

47 A. Czyżak, *Wnuk rezuna*, [w:] *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, s. 266.

48 R. Nycz, *Tropy „JA", Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, [w:] *Ja, autor*, s. 51.

imienia autora i bohatera utworu, łączenie strategii autobiograficznej z autotematyczną oraz podobieństwa stylistyczno-gatunkowe tekstów i paratekstów.

Autobiografia czy auto/bio/geo/grafia? Przestrzenne uwarunkowania autobiografii

„Jednak autor!" – tymi słowami można by, wykorzystując tytuł artykułu Janiny Abramowskiej[49], podsumować dotychczasowe ustalenia, zaznaczywszy uprzednio, że opisywany podmiot jest podmiotem sylleptycznym, a autobiografia to sfera rozproszonego „ja" – wymiennie prawdziwego i fikcyjnego. Twórczość Tkaczyszyna-Dyckiego przenika żywioł autobiograficzny, widoczny za sprawą tożsamości autora i podmiotu wierszy. Jest to jednak żywioł o specyficznej charakterystyce, bo kształtowany przez miejsce i przestrzeń, co skłania do stwierdzenia o przestrzennym uwarunkowaniu autobiografii Tkaczyszyna-Dyckiego. Poeta, przedstawiając fakty ze swojego życia, koncentruje się na kreacji przestrzeni wypełnionej konkretnymi miejscami geograficznymi. Powiązanie sfery biografii i geografii w badaniach literaturoznawczych jest składową zwrotu przestrzennego i ważnym nurtem geopoetyki. Istotny wkład do rozważań nad związkami życia, twórczości i przestrzeni autora wnosi artykuł Małgorzaty Czermińskiej *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*[50], w którym badaczka stwierdza, że otwarcie badań nad życiem i twórczością na refleksję geopoetycką pozwala poszukiwać w interpretacji pozaliterackich odniesień bez narażania się na zarzuty naiwnego psychologizowania[51]. Propozycja Czermińskiej opiera się w pierwszej kolejności na przyjęciu hipotezy zbiorowego, syntetycznego podmiotu dzieł wszystkich. W praktyce oznacza to uwzględnienie w interpretacji wszystkich ustnych wypowiedzi autora, tekstów tradycyjnie uznawanych za literaturę, jak i publicystyki, notatek, wypowiedzi utrwalonych na nośnikach dźwiękowych i wizualnych, a także dzieł reprezentujących inne dziedziny sztuki. Takie rozumienie związków życia i twórczości Czermińska proponuje rozpatrywać w łączności z toponimicznie określonym terytorium. O łączności tekstu i biografii z terytorium musi, rzecz

---

[49] Zob. J. Abramowska, *Jednak autor! Skromna propozycja na okres przejściowy*, [w:] *Ja, autor*.

[50] M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne*, s. 183–200.

[51] Tamże, s. 185.

jasna, zaświadczać wypowiedź lub fakt z życia pisarza, który skłania do szukania związków między biografią i geografią. Obecny w literaturze znaczeniowy, symboliczny odpowiednik autentycznego miejsca geograficznego to właśnie miejsce autobiograficzne[52]. Poddawane może on być różnym przekształceniom metaforycznym, onirycznym i fantastycznym[53].

Obserwacje i ustalenia Czermińskiej oraz innych badaczy zajmujących się geopoetyką[54] powiązane są z badaniami nad literaturą żywiołu autobiograficznego. Autorzy interesujący się w swojej twórczości tematyką przestrzeni i miejsca organizują swoją biografię w stosunku do miejsc, które znają i pamiętają, które utracili w rzeczywistości i które odzyskują w wyobraźni. Potrzeba organizacji biografii wynika z samej natury semiotycznej i symbolicznej pracy literackiej, porządkującej chaos życia i doświadczeń. Zauważa to Janusz Sławiński w artykule *Myśli na temat: biografia pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego*:

> Całościowa strategia zachowań jednostki (osobowość) przeciwstawia się przemocy czasu: przekształca jego upływ (wyłanianie się i zanikanie epizodów, poglądów, czynów, upodobań, osób i grup „ogniskowych", przyjaźni, nienawiści, konfliktów) w kompozycję atemporalną, w której relacje następstwa ulegają jakby przekładowi na relacje znaczeniowe między nawarstwiającymi się doświadczeniami. Czas jest zjawiskiem rozpraszającym biografię, osobowość koncentruje ją wokół jakichś względnie

---

52 Tamże, s. 188.

53 Tamże.

54 Badania skoncentrowane na problematyce przestrzeni i miejsca wpisują się w szersze zjawisko zwrotu topograficznego. „Zwrot" w humanistyce oznacza przesunięcie kategorii z poziomu opisu na poziom operacyjności. Przykładem takiej zmiany znaczeniowej w literaturoznawstwie są kategorie przestrzeni i miejsca. Elżbieta Rybicka mówi o koncepcyjnym skoku w rozumieniu przestrzeni, miejsca, terytorium i lokalizacji. Pojęcia te są jednocześnie przedmiotem badań, ale też językiem opisu, kategoriami operacyjnymi i narzędziami naukowymi. Inne wymienione przez Rybicką kategorie przestrzenne, które pozwalają na interpretację zjawisk kulturowych, społecznych, historycznych i politycznych, to „centrum – peryferie, przestrzenie prywatne – przestrzenie publiczne, granica i pogranicze, przestrzenie lokalne, regionalne, narodowe, transnarodowe, globalne, de- i reterytorializacja, miejsce i heterotopia, geografia wyobrażona i kartografia". Zob. E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 25.

> stabilnych ośrodków krystalizacyjnych: postaw osobnika (rozumianych jako trwałe dyspozycje do pewnych działań), jego charakteru, „planu życiowego" itp.[55]

Sławiński w swoim artykule skupia się na warsztacie badacza-biografisty, jednak powyższy fragment stanowi ogólną refleksję nad autobiografią. Wskazane zostają ośrodki krystalizujące doświadczenie w jednostki znaczeniowe, takie jak postawa, charakter, plan życiowy. Do tego zbioru trzeba dopisać miejsce, gdyż to ono pozwala zakotwiczyć doświadczenie w punkcie topograficznym, nadać epizodom z życia sens i symbolikę. Karl Schlögel w swojej pracy *W przestrzeni czas czytamy* pisze o biografii z perspektywy badacza uprawiającego historię topocentryczną:

> Miejsca nie są jedynie pustym dźwiękiem, lecz mówią coś o pochodzeniu, wykształceniu, karierach, losach. Flankują dzieje życia, oznaczają jego ścieżki. To areny, na których wszystko się rozgrywa. To tutaj dochodzi do spotkań, od których zależą późniejsze losy. Tutaj krzyżują się drogi, na których rodzi się coś nowego lub coś zanika[56].

Schlögel zwraca uwagę na sensotwórczy potencjał miejsca w tworzeniu biografii, ale również na jego znaczenie przy rekonstrukcji wspomnień: „one zawsze były i są, nawet jeśli ktoś, kto wspomina przeszłość, dawno się od nich oddalił"[57]. W procesie tworzenia i odbioru literatury żywiołu biograficznego daje to możliwość konfrontacji miejsc zapamiętanych, miejsc wyobrażonych z ich realnymi odpowiednikami.

Innymi propozycjami metodologicznymi, w których przenikają się sfery życia, twórczości i geografii, są topobiografia Jacka Kaczmarka[58] i auto/bio/geo/grafia Elżbiety Rybickiej[59]. Kaczmarek przez topobiografię rozumie „historię życia człowieka opisaną ze współczynnikiem przestrzennym", która odzwierciedla „szlak życia" przebiegającego przez

---

55 J. Sławiński, *Myśli na temat: biografia pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego*, [w:] *Biografia – geografia – kultura literacka*, s. 17.

56 K. Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, przeł. I. Drozdowska, Ł. Musiał, posł. H. Orłowski, Poznań 2009, s. 365.

57 Tamże, s. 367.

58 J. Kaczmarek, *Topobiografie*, s. 25–39;

59 E. Rybicka, *Auto/bio/geo/grafie*, s. 7–23.

zbiór lokacji przestrzennych[60]. Według niego kolejne etapy życiowej drogi człowieka odpowiadają sekwencjom przestrzenno-czasowym, co pozwala mówić o wielu topobiografiach. Perspektywa topobiograficzna łączy w sobie „wątki ontologiczne i epistemologiczne szlaku życia człowieka"[61], podkreślając znaczenie relacji w konstytuowaniu się doświadczanej przestrzeni: „Przestrzenią nie jest to, gdzie jesteśmy. Przestrzenią jest to, w jakich relacjach pozostajemy w środowisku naszego życia"[62]. Silnie zaznaczony egzystencjalny punkt widzenia skutkuje przywołaniem przez Kaczmarka figury *homo geographicus*, która zwraca uwagę na szeroko rozumianą mobilność jednostki. Zmiana położenia leży w naturze ludzkiej, co skutkuje ruchem człowieka w przestrzeni fizycznej, ale również metafizycznej, prowadząc go ku doświadczeniom granicznym[63].

Językowa struktura kategorii auto/bio/geo/grafii w koncepcji Rybickiej oddaje otwarty charakter problematyzowanych przez nią praktyk autobiograficznych, łączących w sobie perspektywę historyczną i geograficzną. Charakterystyczne rozczłonkowanie słowa „auto/bio/geo/grafia"[64] służy zaakcentowaniu różnych składowych opisywanych praktyk. Człon „auto", jak sądzę, wskazuje nie tylko na „ja" mówiące w auto/bio/geo/grafiach, ale przypomina o płynnym statusie „ja", o przechodzeniu między sferą fikcji i prawdy. Badaczka w swoim artykule przywołuje problematykę typową dla badań nad autobiografizmem, wskazując przy tym na odnawiające znaczenie zwrotu przestrzennego:

> [...] ostatnie dekady badań nad dyskursem autobiograficznym zostały zdominowane przez problematykę autokreacji, autofikcji, autonarracji, niemożliwości autobiografii, co doprowadziło – pomimo wszystkich cennych ustaleń – do poznawczego wyjałowienia, poruszania się w zamkniętym kręgu oczywistości

---

60 J. Kaczmarek, *Topobiografie*, s. 29.

61 Tamże, s. 31.

62 Tamże, s. 29.

63 Por. tamże, s. 32–33. Zob. również J. Kaczmarek, *Podejście geobiograficzne w geografii społecznej. Zarys teorii i podstawy metodyczne*, Łódź 2005. W swojej pracy Kaczmarek rozwija koncepcję *homo geographicus*, ale również wprowadza kategorię geobiografii, korespondującą z auto/bio/geo/grafią Rybickiej.

64 Jak zauważa Rybicka, używany przez nią termin okazał się już istnieć w geografii humanistycznej jako nazwa na metodę badania trajektorii życia za pomocą mapy. Zob. tamże, s. 11.

> i potwierdzania prawd już wcześniej ustalonych. Propozycja auto/bio/geo/grafii nie neguje oczywiście tych rozwiązań, lecz przekierowuje zainteresowania w inną stronę, pytając o znaczenie doświadczenia miejsc i przestrzeni dla samopoznania, o napięcia pomiędzy lokalizacją i dyslokacją na trajektorii życia, o rolę miejsc autobiograficznych jako miejsc pamięci indywidualnej, zbiorowej i kulturowej, o tworzenie i rozumienie siebie w interakcji z przestrzenią geograficzną[65].

W propozycji Rybickiej dostrzec można próbę poszerzenia metodologicznej refleksji nad autokreacją, autofikcją i autonarracją o geograficzny konkret, otwierający tym samym interesujące perspektywy badawcze. Jednocześnie przestrzeń ujmowana jest przez badaczkę w skali jednostkowego doświadczenia, przeobrażanego mocą fikcji i wyobraźni. W zaproponowanej kategorii auto/bio/geo/grafii cząstka „geo" w oczywisty sposób konotuje przestrzeń i miejsce. Jednak oddzielenie „geo" od „graficznych" sugeruje nieciągłość, fragmentaryczność i procesualność opisywanych w przywoływanym artykule praktyk, ale także literackich obrazów przestrzeni i miejsc: „Auto/bio/geo/grafie są świadectwem zawsze perspektywicznym, często uwikłanym w osobliwą siatkę współrzędnych geograficznych, już nie »tam«, a jeszcze nie w pełni »tu« i zarazem ciągle jednak »tam«"[66]. Rybicka porusza również problematykę deterytorializacji, reterytorializacji, granicy, pogranicza, lokacji i dyslokacji. Są to zagadnienia, które wskazują na jednostkowe i osobiste reprezentacje przestrzeni i miejsca w literaturze. Każe to zatem włączyć do refleksji nad auto/bio/geo/grafią kwestie doświadczenia przestrzeni i wyobraźni przestrzennej.

Wyobraźnia przestrzenna

W auto/bio/geo/grafii Tkaczyszyna-Dyckiego ważną rolę odgrywają toponimy i inne formuły konotujące geograficzny konkret. „Geo/grafia" stanowi w moim przekonaniu również zapis doświadczenia przestrzeni i artykulację wyobraźni przestrzennej autora. Według Małgorzaty Czermińskiej posiadanie wyobraźni przestrzennej jest niezbędne do wytworzenia miejsca autobiograficznego, podobnie jak skłonność

---

65 E. Rybicka, *Auto/bio/geo/grafie*, s. 12.

66 Tamże, s. 16.

autora do przyjmowania postawy autobiograficznej[67]. Wyobraźnia przestrzenna, zdaniem Czermińskiej, wiąże się ze skłonnością do obserwowania świata zewnętrznego, z dużą wrażliwością zmysłową, zainteresowaniem bogactwem konkretu oraz wyczuciem znaczenia materialnego szczegółu[68].

Skupienie się na świecie zewnętrznym jest tylko jedną stroną procesu wyobraźniowego. Pisarz o rozbudowanej wyobraźni przestrzennej wykorzystuje swoje uwarunkowania nie tylko w celu rejestrowania wrażeń. Przestrzeń może rodzić się niejako w samym piszącym, być interioryzowana[69], co przekłada się na postrzeganie procesów wyobraźniowych i wspomnieniowych jako stwarzających moje „ja". W twórczości towarzyszą im działania autotematyzujące akt twórczy, poddające oglądowi czynności pisania, wyobrażania, myślenia. Jak pokazują badania psychologów, proces przetwarzania informacji przez człowieka przyjmować może charakter przestrzenny[70], a wyobraźnia, ze względu na nasycenie wartościami wzrokowymi, może być ujmowana jako przestrzeń[71]. Część rozdziału *Geografia wyobrażona* w książce Elżbiety Rybickiej *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich* poświęcona została wyobraźni i jej związkom z przestrzenią[72]. Przywoływani przez badaczkę autorzy, Czesław Miłosz i Andrzej Stasiuk, swoją twórczością zaświadczają o przestrzennej naturze wyobraźni[73].

Podsumowując, wyobraźnia przestrzenna bez wątpienia towarzyszyć może procesom autobiografizującym. Autor, kreując w swojej twórczości miejsce autobiograficzne, musi wykazywać zainteresowanie światem zewnętrznym, konkretem geograficznym, być wrażliwym na

---

67 M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne*, s. 188.

68 Tamże.

69 E. Rybicka, *Auto/bio/geo/grafie*, s. 15.

70 A. Nowak, *Wyobrażeniowe mechanizmy przetwarzania informacji: myślenie przestrzenne*, Wrocław 1991.

71 W koncepcji dialogowego „ja", która wydaje się interesująca dla kwestii rozpatrywanych w literaturoznawstwie, bo inspirowana teorią polifonicznej powieści Bachtina, wyobraźnia ujmowana jest jako przestrzeń. Różne „ja" dialogują ze sobą, przyjmując również formy przestrzenne, a nie, jak wydawać by się mogło, jedynie głosowe. Zob. M. Puchalska-Wasyl, E. Chmielnicka-Kuter, T. Jankowski, W. Bąk, *Wyobraźnia jako przestrzeń dla wewnętrznego dialogu*, „Przegląd Psychologiczny" 2008, t. 51, nr 2, s. 197–214.

72 E. Rybicka, *Geografia wyobrażona*, [w:] tejże, *Geopoetyka*, s. 200–236.

73 Tamże, s. 202.

szczegół. Jednak wyobraźnia przestrzenna służy nie tylko ekspresji, ale również interioryzacji, czyli oglądowi wspomnień, wrażeń i doświadczeń jako składowych przestrzeni mentalnej. Wyobraźnię przestrzenną można więc opisywać dwojako, z jednej strony jako warunek konieczny do stworzenia literackiej reprezentacji miejsca autobiograficznego, w kreacji której konieczne jest zorientowanie na świat zewnętrzny w celu rejestracji wrażeń i szczegółów. Z drugiej strony wyobraźnia przestrzenna pozwala autorowi wykreować w literaturze przestrzeń refleksji nad procesami twórczymi, pamięciowymi, wyobraźniowymi. Autora o tak charakteryzowanej wyobraźni przestrzennej cechuje skłonność do obserwacji własnego świata wewnętrznego, wrażliwość na uczucia i emocje, zainteresowanie własnymi przeżyciami, ale też umiejętność zdystansowania się od nich i ich oglądu.

Geobiografia. Doświadczenie uprzestrzennione

Przedstawiane w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego fakty z jego życia: osoby, wydarzenia, podróże, miejsca decydują o autobiograficzności dzieła. Poezja Tkaczyszyna-Dyckiego jest językową artykulacją pewnych przeżyć autora, swoim istnieniem wywierającą jednak wpływ na świat rzeczywisty. Przywołanie w tekście literackim realnie istniejących osób, wydarzeń, podróży i miejsc niejako „osłabia" ich status, bo włącza w świat literatury. Sfera życia i twórczości w perspektywie ontologicznej pozostają niezmiennie oddzielone, jednak dla kształtowania tożsamości podmiotu ich przemieszanie ma niebagatelny wpływ. Przypomina o tym sam autor, zarówno niebezpośrednio, pozwalając sobie na sprzeczności w przedstawieniach wydarzeń i osób, jak i bezpośrednio, niemal prowokacyjnie, mówiąc o zmyśleniu, podając w wątpliwość swoją prawdomówność. Składnikiem „ja" w takim procesie staje się forma literacka: nieciągła, fragmentaryczna, niejednorodna. Wspomnienie zdarzenia z biografii istnieje odtąd w różnych formach. W dyskursie literaturoznawczym mówi się o szeregu działań autora na przecięciu fikcji i prawdy: autofikcji i autokreacji, strategii i grze. Miejsce, w ostatnim czasie traktowane w badaniach literackich jako szczególnie atrakcyjny komponent autobiografii, pozwala uporządkować chaos wrażeń i doświadczeń wokół konkretnego punktu topograficznego. Literackim odpowiednikiem prawdziwego punktu w przestrzeni staje się miejsce autobiograficzne – przeobrażone i wyobrażone, wzbogacone albo ograniczone.

Można dostrzec, że literatura w sylleptycznym i procesualnym schemacie budowania tożsamości odgrywa rolę kluczową. Nie jest przy tym formą skończoną, daną raz na zawsze. Jej tworzenie i odczytywanie określić trzeba jako rodzaj „doświadczania", natomiast zasady organizujące te procesy jako „poetykę doświadczenia". Wszystko, co odczytać można z szeroko rozumianych tekstów autorstwa Tkaczyszyna-Dyckiego: poezji, wywiadów, komentarzy, przypisów, zapisów spotkań, nagrań audiowizualnych – to doświadczenia o charakterze empirycznym i literackim zarazem. Niech za przykład posłuży jedno z szerzej opisywanych wydarzeń w tej poezji – umieranie i śmierć matki Tkaczyszyna-Dyckiego. Zdarzenie to jest faktem, ale ze względu na jego obecność w literaturze ma odtąd fikcyjny status: jest wyrażone językowo, podlega przeobrażeniom symbolicznym i metaforycznym, istnieje więc niezależnie od rzeczywistości. Relacja pomiędzy „ja" empirycznym i „ja" tekstowym nie jest hierarchiczna, dlatego nie sposób jednoznacznie określić statusu tego wydarzenia, trzeba je raczej nazwać mianem „doświadczenia hybrydycznego". Jak stwierdza Nycz,

> doświadczenie, które dochodzi do głosu (artykulacji, zapisu) w literaturze, ma właśnie taki charakter „całopsychocielesny" (wedle określenia Danuty Danek; czyli hybrydyczny, bo zarazem: cielesno-zmysłowy, społeczno-kulturowy, pojęciowo-językowy); współtropiczny (jako rodzaj paradoksalnej wzajemnie związanej „pasywnej aktywności" doświadczającego i doświadczanego); oraz transformacyjny (wobec i rzeczy, i podmiotu)[74].

Również w przedstawianym przez Tkaczyszyna-Dyckiego doświadczeniu nie sposób wskazać jego pra-źródła. Oczywiście śmierć matki to wydarzenie prawdziwe, jednak, nie mając bezpośredniego wglądu w psychikę autora, nie wiemy, czy nie zostało ono utekstowione jeszcze przed faktem, w formie szkicu wiersza, metafory, ukształtowanego przez lekturę barokowych poetów porównania czy niezapisanej myśli. Trzymając się przywołanego przykładu, wielokrotne powracanie do śmierci matki, dopisywanie kolejnych wierszy, będących symbolicznymi reprezentacjami tego faktu, nie pozostaje bez wpływu na kształt tożsamości piszącego. Doświadczenie śmierci matki, tak jak i inne życiowe doświadczenia, nie jest dane w formie czysto empirycznego zdarzenia. Zarówno przed nim, jak i po nim, może ulegać semiotycznym,

[74] R. Nycz, *Poetyka doświadczenia*, s. 142.

symbolicznym i metaforycznym transformacjom. Można zatem ująć doświadczenie jako proces o określonym przebiegu, który Nycz przedstawia za pomocą figury pętli doświadczenia:

> Pętla jest, mówiąc możliwie ogólnie, krzywą zamkniętą, która przecina samą siebie, a tu pochodnie – relacją zwrotną między zewnętrzem a wnętrzem, której trajektoria nigdy się nie powtarza; wykraczaniem ku innemu, które prowadzi do odnalezienia go w sobie; tworzeniem nowego, które staje się odpominaniem dawnego zasobu, odkrywaniem utajonego dziedzictwa, odnajdywaniem zagubionej podstawy...[75]

Trajektoria doświadczenia, wyznaczona w metaforze Nycza na podobieństwo pętli, na jednym ze swoich odcinków kieruje podmiot ku światu realnemu, zapewniając mu przeżycia transgresywne. Ruchem dopełniającym pętlę, skierowanym na powrót ku sobie, jest ruch sensotwórczy, który polega na świadczeniu za pomocą pojęć, gestów, języka o przemianie, jaka zaszła w jednostce[76]. Artykulacja doświadczenia może przyjmować charakter zarówno retrospektywny, jak i retroaktywny, modyfikując jego kształt w świadomości podmiotu, zacierając w jego świadomości różnicę między doświadczeniem realnego a przedstawieniem. Pętlę doświadczenia Nycz konceptualizuje w oparciu o fragmentaryczną definicję doświadczenia poddającego się „rozwarstwieniu". Doświadczenie rozpada się na swoje przedstawienie i przedmiot, na to, co dostępne dla ludzkiego intelektu, i to, co realne, ale chaotyczne i nieracjonalne[77]. Chaos realnego jest poza zasięgiem języka, dlatego podmiotowi dostępny pozostaje jedynie zapis doświadczenia, w literaturze przyjmujący postać figuratywną: metafory, metonimii, symbolu, alegorii, ironii. W pracy *Literatura jako trop rzeczywistości* Nycz przedstawił proces doświadczenia jako uwikłany w tropologiczną zależność literatury od siebie samej. W jego propozycji rzeczywistość w literaturze pozostaje zawsze tropem, czymś nieuchwytnym, jedynie znakiem obecności, natomiast „treść doświadczenia nie daje się odróżnić od warunków jej przejawiania się w owym doświadczeniu"[78].

---

75 Tamże, s. 289.

76 Tamże, s. 237.

77 Tamże, s. 215.

78 R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 10.

Doświadczenie śmierci matki Tkaczyszyna-Dyckiego charakteryzować można za pomocą figury pętli doświadczenia ze względu na procesualny tekstowo-doświadczeniowy charakter przeżycia. Poeta zdaje sobie sprawę z tropicznej natury przedstawiania doświadczenia, więcej nawet, wykorzystuje tropy jako czynniki sensotwórcze, funkcjonalizując na przykład figurę powtórzenia jako figurę własnej egzystencji. Praca powtórzenia – tropu – pozwala na ruch między tekstem a egzystencją, prawdą a fałszem, swoim wnętrzem a światem, ale również między przestrzenią a miejscem.

Doświadczenie wy(od)najdywania własnego „ja" w tropologicznej sieci prawdy i fikcji możliwe jest dzięki wyobraźni przestrzennej i posiada charakter auto/bio/geo/graficzny. Opisywana śmierć matki wydarzyła się w konkretnym miejscu, „w sąsiednim pokoju" domu, który „jest za wielki", w Wólce Krowickiej. Dostrzec można tu zatem cechy wyobraźni przestrzennej, o których pisała Małgorzata Czermińska: zorientowanie na świat zewnętrzny, jego konkret i materialność. Wiersze Tkaczyszyna-Dyckiego, na przykład te dotyczące śmierci, zawierają wiele szczegółów świadczących o takich skłonnościach. Jednocześnie dostrzec można inny charakter wyobraźni przestrzennej, zorientowany na świat wewnętrzny, również skorelowany z autobiografizmem. Wyobraźnia przestrzenna według definicji Czermińskiej ułatwia kreować w dziele przestrzeń świata przedstawionego. Posługując się pojęciami Gérarda Genette'a, byłaby to „przestrzeń omawiana", która występuje w roli elementu znaczonego[79]. Poeta potrafi na przykład barwnie i szczegółowo opisać umierające ciało, umiejscowić je w konkretnej przestrzeni, wykreować miejsce autobiograficzne. Jednak wyobraźnia przestrzenna pozwala też kreować „przestrzeń mówiącą", która występuje w roli znaczącego. Przestrzeń w takim rozumieniu jest raczej konotowana niż omawiana, mówiąca niż omawiana i zwykle pełni rolę metafory[80]. Byłaby to skłonność poety do posługiwania się obrazami poetyckimi o właściwościach przestrzennych. W twórczości Tkaczyszyna-Dyckiego oznacza to metaforykę przestrzenną wykorzystywaną do mówienia o uczuciach poety: uprzestrzenniania swoich stanów uczuciowych, duszy, serca, umysłu. Oznacza to również uprzestrzennianie sytuacji komunikacyjnej, dostrzeżenie obecnej w języku przestrzenności,

79 G. Genette, *Przestrzeń i język*, s. 227–228.

80 Tamże.

jego przestrzennej mowy[81]. Zauważenie tego aspektu języka pozwala na jego kreatywne wykorzystanie, przypomnienie o jego figuralności. W efekcie utwory stanowią przestrzeń, niejako scenę, na której można umieszczać różne obiekty: dialogizujące ze sobą głosy „ja", gatunki, konwencje. O ile w pierwszym przypadku wyobraźnia przestrzenna służy przede wszystkim urzeczywistnieniu doświadczenia, nadaje mu zmysłowe wartości, o tyle w drugim uprzestrzennianie sytuacji komunikacyjnej służy fikcjonalizacji, utekstowieniu, ujęzykowieniu doświadczenia. Mówiąc nieco metaforycznie, wyobraźnia przestrzenna pozwala „ja" na wprowadzenie do tekstu doświadczenia, ukazywanie jego hybrydycznego, całopsychocielesnego charakteru.

Poetyka doświadczenia geobiograficznego

Interpretacje zawarte w rozdziale trzecim, poświęconym metaforyce przestrzennej, inspirowane są artykułem Elżbiety Konończuk *W stronę przestrzennej teorii gatunków literackich*, prezentującym rozważania na temat relacji między przestrzenią a formami i gatunkami literackimi[82]. Konończuk, sięgając do ustaleń Michaiła Bachtina, Wasilija Szczukina, Michela de Certeau, Franco Morettiego, Michela Collota i Michela Deguy, wymienia szereg form gatunkowych zrodzonych na fali zwrotu przestrzennego. Szczególnie istotne jest stanowisko ostatniego z wymienionych badaczy, Deguy, prekursora geopoetyki[83], który rozwija genezę figury poetyckiej jako stworzonej w wyniku interakcji człowieka z krajobrazem[84]. Ludzkie doświadczenie przestrzeni znajduje odbicie w strukturze tropów literackich, co pozwala mówić o motywach geograficznych postrzeganych wzrokiem jako podstawie figur poetyckich. Znaczenie pojęcia „figury" wskazuje na wyrażenie logiczne, ale również wygląd rzeczy, co zdaniem Deguy ma związek z charakterem ludzkiego myślenia – topograficznego i topologicznego

---

81 Dostrzeżenie w języku związków przestrzenno-czasowych, wskazujących na zapisany w nim obraz świata, jest podstawą geokulturologii. Zob. W. Szczukin, *Mit szlacheckiego gniazda. Studium geokulturologiczne o klasycznej literaturze rosyjskiej*, przeł. B. Żyłko, Kraków 2006.

82 E. Konończuk, *W stronę przestrzennej teorii gatunków literackich*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2019, nr 3 (62), s. 39–49.

83 Zob. E. Konończuk, *W meandrach geopoetyki*, „Teksty Drugie" 2015, nr 6, s. 213–228.

84 Tamże, s. 44.

jednocześnie[85]. Tkaczyszyn-Dycki w swojej poezji dostrzega i w sposób twórczy wykorzystuje bliskość figur stylistycznych i figur przestrzennych poprzez wspominany już proces uprzestrzenniania sytuacji komunikacyjnej, polegający na kreacji przestrzeni geograficzno-tekstowej. W świetle ustaleń Konończuk wynikałoby to z doświadczenia przestrzeni, a Tkaczyszyna-Dyckiego czyniło twórcą geopoetyckim[86]. Nie tylko jednak tropologiczny aspekt twórczości poety sugeruje rozpatrywanie jego poezji w ramach doświadczeń przestrzennych. W czwartym rozdziale pracy kontynuuję rozważania tropologiczne, odczytując przestrzenne uwarunkowania nekrologu i elegii, ale proponuję również spojrzeć na twórczość Tkaczyszyna-Dyckiego jako formę praktykowania przestrzeni przez pryzmat użytego przez niego porównania „poezji jako miejsca na ziemi". Źródła inspiracji poetyk związanych z zamieszkiwaniem przestrzeni jako praktyką twórczą należy szukać w słowach Hölderlina: „Pełen zasług, lecz poetycko mieszka człowiek na tej ziemi" i filozoficznego ich rozwinięcia w esejach Martina Heideggera *Budować, mieszkać, myśleć*[87]. Paweł Paszek w artykule *Archipelag odłogi. Fragment do przyszłej geopoetyki Śląska Cieszyńskiego*, tworząc rozpoznanie lokalnej geopoetyki, odwołuje się do tradycji oikologii – nauki o zamieszkiwaniu[88]. Badacz, mówiąc o „myśleniu domostwa", posługuje się pojęciem topo-poetyki i topo-poiesis. Nie przywołuje jednak, w przeciwieństwie do Konończuk, kontekstu poetyki pojetycznej – a więc zamieszkiwania w perspektywie praktyki i kreatywności wytwórczej[89]. W spojrzeniu badaczki, autorki artykułu *Poetyka zamieszkiwania*, właśnie *poiesis* stanowi podstawę tytułowej poetyki zamieszkiwania. Podkreślenie czynnościowego aspektu „lirycznego zamieszkiwania świata"[90] służy określeniu dyskursów architek-

---

85 Tamże.

86 O praktyce geopoetyckiej Kennetha White'a, współtwórcy geopoetyki, jako „pisarstwie ziemi", a więc inspirowanej przestrzenią geograficzną, zob. E. Konończuk, *Poetyka przestrzeni geograficznej według Kennetha White'a*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze" 2015, nr 6, s. 175–185.

87 M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć: eseje wybrane*, wyb., oprac. i wstępem opatrzył K. Michalski, przeł. K. Michalski [i in.], Warszawa 1977.

88 P. Paszek, *Archipelag odłogi. Fragment do przyszłej geopoetyki Śląska Cieszyńskiego*, „Anthropos?" 2014, nr 23, s. 9–23.

89 E. Konończuk, *Poetyka zamieszkiwania*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" 2017, nr 30, s. 55–65.

90 Tamże, s. 59.

tonicznych i geograficznych jako geopoetyckich. Interpretując poezję Tkaczyszyna-Dyckiego, zwracam uwagę na „zamieszkiwanie tekstu" jako formę poetyki zamieszkiwania. W wielu wierszach Tkaczyszyn-Dycki postrzega poezję jako ucieczkę od rzeczywistości, jednak charakter jego poetyki zamieszkiwania wskazuje na artystyczny sposób egzystowania w realnym świecie. W efekcie rozważania odwołujące się do kategorii „zamieszkiwania w tekście" przedstawiają *poiesis* Tkaczyszyna-Dyckiego jako proces oscylowania między realnym a wyobrażonym za pośrednictwem tropów, zgodnie ze schematem pętli doświadczenia według Nycza.

Rozdział II
GEOBIOGRAFIA

1. Miejsca autobiograficzne w twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego

Poezję Tkaczyszyna-Dyckiego można uznać za formę poetyckiej auto/bio/geo/grafii, w której fakty z życia zorganizowane są wedle porządku przestrzennego. Poeta, aby opisać i uporządkować chaotyczny nurt życiowych doświadczeń, wprowadza do utworów toponimy, szczegóły geograficzne i metaforykę przestrzenną. Przekłada swoją biografię na porządek geograficzny, patrząc na życie poprzez pryzmat konkretnej, znanej sobie przestrzeni, w której „wydarzały się" doświadczenia. Uwzględniając fakt, że Tkaczyszyn-Dycki przedstawia swoje życie jako uwikłane w sieci miejsc geograficznej przestrzeni, na jego twórczość proponuję patrzeć jako na auto/bio/geo/grafię, natomiast na zaproponowaną tu próbę scalenia różnych odczytań twórczości przy pomocy narzędzi geopoetyki jako geobiografię.

Przedmiotem moich rozważań będzie zatem auto/bio/geo/grafia złożona z wierszy, komentarzy, przypisów, wywiadów i wystąpień Tkaczyszyna-Dyckiego. Podążając drogą wyznaczaną przez jego poezję, wyłonię miejsca autobiograficzne i punkty węzłowe auto/bio/geo/grafii poety, czyli kluczowe przestrzenie i miejsca. Skupię się na faktach, ale też intymnych wyznaniach rozsianych po wszystkich dziełach autora. Porządek ten wyznaczać będą miejsca uchwycone w danym momencie przeszłości, stanowiące sekwencje czasowo-przestrzenne, które według Kaczmarka wyznaczają kolejne etapy życia człowieka[1], jak również „miejsca-węzły". Nie są to, mówiąc ściśle, miejsca autobiograficzne, a raczej przestrzenne metafory poznawcze domu jako przestrzeni grozy i pokoju jako przestrzeni choroby.

---

[1] Zob. J. Kaczmarek, *Topobiografie*, s. 31.

Charakter miejsc autobiograficznych

Auto/bio/geo/grafię Tkaczyszyna-Dyckiego tworzą reprezentacje konkretnych miejsc. W centrum mapy Tkaczyszyna-Dyckiego znajduje się Wólka Krowicka, która należy do gminy Lubaczów, znajdującej się we wschodniej części powiatu lubaczowskiego położonego na terenie województwa podkarpackiego. W długiej historii tej gminy (pierwsze osady wokół Lubaczowa zaczęły powstawać około IX–X wieku) wielokrotnie przesuwano linie podziału administracyjnego. Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości Lubaczów pełnił funkcję miasta powiatowego, które wchodziło w skład województwa lwowskiego. Zmiany przyniosła druga wojna światowa, podczas której powiat przestał istnieć, a przez jego obszar przebiegała granica pomiędzy Związkiem Radzieckim i Niemcami. Po wojnie powiat odradza się i zostaje włączony do województwa rzeszowskiego. W 1975 r. Lubaczów ponownie traci rangę ośrodka powiatu i staje się częścią województwa przemyskiego. Kolejne zmiany mają miejsce w roku 1999, kiedy reforma samorządowa zmienia granice administracyjne i gmina Lubaczów staje się częścią województwa podkarpackiego[2].

Wólka Krowicka i województwo przemyskie to toponimy najczęściej przywoływane przez poetę przy przedstawianiu miejsc autobiograficznych. Małgorzata Czermińska włącza miejsce autobiograficzne w ramy geopoetyki jako kategorię teoretycznoliteracką, stanowiącą znaczeniowy i symboliczny odpowiednik autentycznego miejsca geograficznego[3]. Jego rozpoznanie jest możliwe na dwa sposoby: bądź za sprawą uchwyconych przez pisarza szczegółów, które od razu przywodzą czytelnikowi na myśl daną przestrzeń, bądź za sprawą toponimu, który wprost informuje czytelnika o realnej przestrzeni[4]. W poezji Tkaczyszyna-Dyckiego toponimy pojawiają się od pierwszych utworów.

---

2 G. Szafran, J. Mazur, *Środowisko przyrodnicze i kulturowe Gminy Lubaczów. Przewodnik ekoturystyczny*, Lubaczów 2008, s. 61–63.

3 M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne*, s. 188.

4 Nazwy własne miejsc i terytoriów są w procesie budowania świata przedstawionego dzieła jednostkami uprzywilejowanymi, jak wskazywał Janusz Sławiński, pełniąc w opisie rolę „ognisk znaczeniowych, wokół których skupiają się i scalają różnorodne jednostki sensu współtworzące przestrzeń przedstawioną". Zob. J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*, [w:] *Przestrzeń i literatura. Tom poświęcony VIII kongresowi slawistów*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978, s. 18.

W opublikowanym na łamach „Akcentu" w 1989 roku wierszu *Matka lęka się śmierci 52-letniego* padają słowa: „i wiedziałem że nie przychodzi / z Wólki Krowickiej ani z Lisich Jam"[5]. W pierwszym tomie *Nenia i inne wiersze*, najwcześniejszym (w porządku wydawniczym) wierszem auto/bio/geo/graficznym poety jest *XIX. Do A(...) N(...) pod jego bytność w Przemyskiem* (OW, s. 28). W treści wiersza pojawiają się następujące wskazówki geograficzne: „powiem ci że cmentarz lubaczowski nie ma granic", „nie ma granic ale ma swoich zmarłych / nawet kiedy stanąłeś na brzegu Sołotwy żeby do nich nie wrócić". „Województwo przemyskie" nie jest nazwą tak konkretnie określającą lokalizację opisywanych doświadczeń jak Sołotwa, rzeka w powiecie lubaczowskim. Precyzyjna lokalizacja miejsca autobiograficznego pojawia się w drugim tomie zatytułowanym *Peregrynarz*. Zamieszczony w nim wiersz opowiada o odprowadzaniu na cmentarz trumien z ciałami zmarłych: „wszak zaraz za Wólką Krowicką / zaczyna się piekło i dżdża" [*LXXVIII. Dżdża*, OW, s. 95]. W wierszu tym zostaje zakreślona topografia okolicy, pojawiają się nazwy „Lisie Jamy", „Borowa Góra", „Krowica Hołodowska". O geobiograficznej formule wierszy poety zaświadczają pośrednio pisma, z jakimi współpracował Tkaczyszyn-Dycki: „Kresy" i „Akcent", oba zlokalizowane w Lublinie. O ile jednak Lublin od dawna funkcjonuje jako miasto wojewódzkie, ośrodek uniwersytecki i dobrze znany punkt na literackiej mapie Polski ze względu na postać Józefa Czechowicza, o tyle Wólka Krowicka w momencie debiutu literackiego Tkaczyszyna-Dyckiego nie funkcjonowała jeszcze w wyobraźni czytelników. Wykorzystanie przez poetę we wczesnych wierszach toponimów odsyłających do terytorium województwa przemyskiego jest znaczące jako jawne połączenie procesu twórczego z własną biografią, a tym samym nawiązanie z czytelnikiem paktu autobiograficznego.

Michał Koza w recenzji *Poeta nigdy nie upilnuje poezji „Imię i znamię" Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego* pisał, że tytułowy tomik nie zrewolucjonizuje obrazu twórczości poety[6]. Zdaniem Kozy Tkaczyszyn-Dycki, podejmując te same tematy przy pomocy dobrze znanej poetyki, może narazić się na zarzut wtórności. Co jednak ważniejsze, recenzent uznaje, że:

---

[5] E. Tkaczyszyn-Dycki, *Matka lęka się śmierci 52-letniego*, „Akcent: literatura i sztuka. Kwartalnik" 1989, nr 4 (89), s. 105.

[6] M. Koza, *Poeta nigdy nie upilnuje poezji*, https://www.academia.edu/2029044/Poeta_nigdy_nie_upilnuje_poezji_Imi%C4%99_i_znami%C4%99_Eugeniusza_Tkaczyszyna-Dyckiego_ [dostęp: 16.03.2021].

> Najnowszy tomik nie odsłania też radykalnie jakiegoś źródłowego doświadczenia, pozwalającego zrozumieć, dlaczego ta poezja w ogóle zaistniała. Wzbraniałbym się przed zbytnim przecenianiem poetyckiej genealogii, historycznych wspomnień lub nawiązań do „rzeczywistych" przeżyć[7].

Koza, pisząc o niewielkim znaczeniu rzeczywistych przeżyć, ma na myśli „konfesyjny pakt z czytelnikiem". Nie wspomina jednak wprost o zamieszczonym na końcu tomiku auto/bio/geo/graficznym *Przypisie*, który ów pakt pieczętuje. Faktem jest bowiem, że mimo bardzo osobistego tonu poprzednich zbiorów, chociażby docenionego przez krytykę tomu *Piosenka o zależnościach i uzależnieniach*, na tego rodzaju dopowiedzenia autor sobie nie pozwalał. „W przyszłości łatwo może się okazać, że są to mylne tropy" - zaznacza wstrzemięźliwie recenzent. Tymczasem nie sposób nie docenić roli *Przypisu* w lekturze twórczości Tkaczyszyna-Dyckiego, zważywszy również na niechęć autora do udzielania wywiadów. Recenzowany przez Kozę zbiór i wydana potem książka *Kochanka Norwida*, czytane przede wszystkim przez pryzmat wcześniejszych dokonań poety, są bardzo ważnymi tekstami w twórczości Tkaczyszyna-Dyckiego. Zauważa to Maja Staśko, która pisząc o zbiorze *Nie dam ci siebie w żadnej postaci*, zwraca uwagę na zwrot w tematyce utworów. O przypisie zamykającym *Imię i znamię* pisze: „To moment, w którym relacje polityczno-historyczne z językowo sugerowanych – przez mieszanie języków chachłackiego, staropolskiego i współczesnej polszczyzny – stają się jawne i wypowiedziane wprost"[8]. *Imię i znamię* jest zbiorem ważnym nie tylko ze względu na wspomniany pakt czytelniczy, którego pojawienie się stanowi kontekst dla lepszego zrozumienia całej dotychczasowej twórczości poety, ale również z powodu silniejszego niż wcześniej skupienia się autora na tematyce przestrzeni i miejsca. Rzadsze przyjmowanie przez poetę perspektywy uniwersalistycznej i metafizycznej przekłada się na bardziej szczegółową kreację miejsca autobiograficznego.

Poczynając od zbiorów *Imię i znamię* i *Kochanka Norwida*, częściej niż w poprzednich zbiorach lokalizuje świat przedstawiony wierszy w przestrzeni byłego województwa przemyskiego. Dzięki temu czytelnik nie musi domyślać się desygnatu geograficznego przestrzeni

---

7 Tamże.

8 M. Staśko, *Co twój dziadek robił w UPA?*, „Elewator. Kwartalnik literacko-kulturalny" 2017, nr 1, s. 150.

przedstawionej w utworze. Zabieg przywoływania nazw miejscowych w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego wskazuje na zależność między miejscem a jego literackim przedstawieniem, o którym mówi Rybicka:

> ścisły związek pomiędzy gestem pisarskim, literacką *poiesis*, a materialnością miejsca dowodzi, iż miejsce i literatura potrzebują się wzajemnie: przestrzeń wydrążona z pamięci odzyskuje swą historię i przeszłość (nawet jeśli ma ona niekiedy status na poły wyobrażeniowy), literatura z kolei zyskuje zakotwiczenie w materii, będącej śladem przeszłości[9].

Kreacja przestrzeni w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego pozwala wytworzyć literacką reprezentację Wólki Krowickiej, co jest szczególnie ważne w wypadku miejsc peryferyjnych, mało znanych, zapomnianych. Upamiętnianie bliskich poprzez wymienianie ich imion i nazwisk jest procesem analogicznym do wymieniania nazw geograficznych w celu upamiętnienia miejsc. Upamiętnienie nazwy pozwala miejscu, często po raz pierwszy, zaistnieć w literaturze i poszerzyć tym samym literacki atlas o miejsca peryferyjne, nieobecne dotychczas w kanonie literackim. Sam poeta, nie siląc się na wzniosłość, mówi: „chętnie odpowiadam za każde zadupie za każdy luby zakątek" [*XXIII.*, IZ, s. 27].

Tkaczyszyn-Dycki od zawsze w swojej twórczości interesował się problematyką peryferii i pogranicza, jednak zainteresowanie to intensyfikuje się w zbiorze *Imię i znamię*. Charakterystyczną cechą zbiorów *Imię i znamię* oraz *Kochanka Norwida* jest częstsze niż we wcześniejszych tomach wykorzystanie nazw topograficznych. Ma to miejsce przede wszystkim w utworach tematyzujących rodzinny dom oraz wspomnienia z dzieciństwa, w których pojawiają się członkowie rodziny, przyjaciele, krewni i sąsiedzi. Opisy przestrzeni, wzbogacone w późniejszych utworach o topograficzny konkret umożliwiający wręcz śledzenie wędrówek bohatera przy pomocy mapy, pomagają rozpoznać przestrzeń przedstawioną we wcześniejszych wierszach, którą czytelnik odbierał jako anonimową. Oczywiście, decyduje o tym większa niż we wczesnej poezji liczba przywoływanych nazw topograficznych. O ile żaden ze zbiorów wierszy Tkaczyszyna-Dyckiego nie mieścił w sobie więcej niż dziesięciu toponimów, o tyle w dwóch przywoływanych tomach – *Imieniu i znamieniu* i *Kochance Norwida* – wartość ta zbliżyła się do trzydziestu. Wyjątek stanowi tu zbiór *Przyczynek do nauki o nieistnieniu* z 2003 roku,

[9] E. Rybicka, *Geopoetyka*, s. 313.

w którym odnaleźć można blisko dwadzieścia nazw topograficznych, nie są to jednak nazwy lokalne. Częstotliwość używania przez poetę toponimów można uznać za ważną wskazówkę interpretacyjną, skłaniającą ku dalszym, przestrzennym rozpoznaniom. Poeta, już na poziomie morfologii tekstu, buduje przestrzeń przedstawioną za pomocą specyficznie wyposażonych zdań deskryptywnych. Nazwy własne miejsc i terytoriów są w tym procesie jednostkami uprzywilejowanymi, gdyż, jak wskazywał Janusz Sławiński, pełnią w opisie rolę „ognisk znaczeniowych, wokół których skupiają się i scalają różnorodne jednostki sensu współtworzące przestrzeń przedstawioną"[10]. Zainteresowanie przestrzenią i miejscem jest więc obecne u Tkaczyszyna-Dyckiego już na poziomie tradycyjnie rozumianej poetyki.

Wólka Krowicka

Wiersze opowiadające o Wólce Krowickiej współtworzą ważne dla Tkaczyszyna-Dyckiego miejsce autobiograficzne, z którym faktyczny związek potwierdzają biogramy i wypowiedzi poety. W Wólce Krowickiej bowiem poeta się urodził i spędził dzieciństwo. Wszystkie wiersze, w których pojawia się nazwa tej miejscowości, włączam w geobiografię Tkaczyszyna-Dyckiego. Wólkę Krowicką poeta wspomina dosyć często, jednak wiele z wierszy opowiadających o domu nie ujawnia jego konkretnej lokalizacji. Na zasadzie metonimii odczytuję je jako odnoszące się do przestrzeni Wólki Krowickiej. Muszę poczynić jednak pewne zastrzeżenie, gdyż w wymiarze faktograficznym nie sposób jednoznacznie stwierdzić, że Tkaczyszyn-Dycki, pisząc o domu, zawsze ma na myśli Wólkę Krowicką, w której się wychowywał. W przypisie do zbioru *Imię i znamię* autor podaje, że Wólkę Krowicką jego rodzina opuściła w roku 1977, gdy miał piętnaście lat, po czym przeniosła się do Lubaczowa. Czy zatem dom, o którym mowa w wierszach zawierających powtarzającą się frazę: „w sąsiednim pokoju w którym umiera moja matka", można lokalizować w Wólce Krowickiej? Wszak śmierć matki to zdarzenie z okresu dorosłości poety, a więc już po wyprowadzce z rodzinnej miejscowości. Dom z okresu opieki poety nad matką jest opisywany jako pełen pamiątek po przodkach, stary, noszący ślady upływu czasu. Czy jest to dom położony w Lubaczowie, do którego przeniosła się rodzina w 1977 roku, czy może odzyskany po latach

[10] J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, s. 18.

dom w Wólce Krowickiej? O ile powyższe ustalenia znaczące są dla biografii Tkaczyszyna-Dyckiego, o tyle dla poetyckiej auto/bio/geo/grafii już tak znaczące nie są. Zarówno Wólka Krowicka, jak i Lubaczów zlokalizowane są w jednej gminie, oddalone od siebie o około sześć kilometrów. W przyjmowanej przeze mnie perspektywie interpretacyjnej miejsce autobiograficzne jako znaczeniowy odpowiednik miejsca realnego podlega różnym przemianom. Przy wszystkich powyższych zastrzeżeniach dom Tkaczyszyna-Dyckiego w odbiorze czytelniczym lokalizować trzeba w Wólce Krowickiej, co wynika z częstotliwości, z jaką autor przywołuje dany toponim i kojarzy go z domem.

Na poetycki obraz miejsca autobiograficznego Tkaczyszyna-Dyckiego składają się doświadczenia jednostkowe, wzbogacone o szerszy portret prowincji polsko-ukraińskiego pogranicza. Poeta mówi o kształtowaniu się własnej tożsamości, wskazując na wpływ domu rodzinnego, a szczególnie matki, której spośród członków rodziny poświęca najwięcej utworów. Czyni tak nie bez przyczyny, gdyż opowiadając o losach Stefanii Dyckiej, Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki mówi o własnej tożsamości, którą ukształtowała więź syna i matki. Poetę interesują również analogie pomiędzy ich losami, gdyż egzystencję obojga znaczą te same doświadczenia: bólu, cierpienia, śmierci, czasem przeżywane wspólnie, czasem osobno. W poezji Tkaczyszyna-Dyckiego egzystencja jednostki włączona jest w społeczne interakcje, związane z życiem we wsi. Opowiedziane w poezji losy Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego i Stefanii Dyckiej zdominowane są przez negatywne doświadczenia marginalizacji i wykluczenia, ale towarzyszą im również doświadczenia pozytywne: troski i życzliwości.

Andrzej Niewiadomski swój esej *Poezja jako terapia niemożliwa. O wierszach Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego* rozpoczyna od wskazania tych kontekstów biograficznych twórczości autora *Nenii*, które jego zdaniem znajdują się w centrum czytelniczego zainteresowania. Obok doświadczenia choroby, śmierci i erotyzmu wymienia „polsko-ukraińskie zawęźlenia, [...] tajemniczość póz i gestów, tudzież sposób funkcjonowania w życiu literackim”[11]. Wskazać należałoby na dynamikę społecznych relacji w ramach przedstawianych przez Tkaczyszyna-Dyckiego wydarzeń, będących udziałem wiejskiej społeczno-

[11] A. Niewiadomski, *Poezja jako terapia (nie)możliwa. O wierszach Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, [w:] *Twórczość i terapia. Materiały pokonferencyjne*, red. E.M. Nieduziak, Sandomierz 2003.

ści. Wiersze potwierdzają, jak ważne jest dla poety mówienie o sobie i Stefanii Dyckiej w relacji do innych mieszkańców wsi. Jednak na tę kwestię należy spojrzeć, włączając ją w problematykę pogranicza i kulturowe uwarunkowania relacji międzyludzkich. Tkaczyszyn-Dycki najwięcej uwagi poświęca matce, jednak to cała rodzina, czyli dom „organizuje mnie emocjonalnie po stronie tego wszystkiego, co się w nim rozgrywa"[12], jak mówił poeta w 2000 roku. Źródeł negatywnych doświadczeń można szukać w ogólnej dynamice relacji międzyludzkich, które w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego nie pozostają wolne od ksenofobii i nacjonalizmu. W relacjach tych przeglądają się również historyczne konflikty Polski i Ukrainy, które wywarły wpływ na społeczność, o której pisze poeta: wojna polsko-ukraińska, druga wojna światowa, rzeź wołyńska. Dodać do tego należy powojenną akcję przesiedleńczą „Wisła". Kontekst tych wydarzeń jest dla poezji Tkaczyszyna-Dyckiego kluczowy, bo dotyczą one bezpośrednio jego rodziny. Wywarły również wpływ na charakter relacji międzyludzkich, naznaczając je przemocą, agresją i nieufnością.

Dzieje rodzinne

Rodzinny dom, rozbity i podzielony, jak mówi Tkaczyszyn-Dycki, nie potrafił w powojennej rzeczywistości zorganizować się na nowo[13]. Relacje rodzinne poeta określa jako trudne, naznaczone historycznie przez wojnę, która podzieliła jego dom: „Wystarczy, że nadmienię, iż mój dziadek po kądzieli był w SS-Hałyczyna, zaś jego bracia w upowskiej partyzantce, w kureniach..." – mówi w dalszej części rozmowy autor[14]. Tkaczyszyn-Dycki w przypisie do książki *Imię i znamię* dopowiada niejako do powyższego: „W Ukraińskiej Powstańczej Armii (UPA) zna-

---

12 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Pójście za Norwidem. Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego za słowa łapie Anna Podczaszy*, „Dziennik Portowy" 2000, nr 1, s. 117. Rozmowa dostępna również: https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/pojscie-za-norwidem/ [dostęp: 23.01.2020].

13 Tamże, s. 116.

14 Galicyjską ochotniczą dywizję Waffen-SS, przeznaczoną do regularnych walk na froncie wschodnim o nazwie SS „Galizien" (ukraińskie „Hałyczyna"), zaczęto formować 28 kwietnia 1943 roku. Wiele cudzoziemskich jednostek SS powstało również w innych krajach, m.in. Francji, Holandii, Łotwie, Estonii, Chorwacji czy Białorusi. Zob. G. Motyka, *Dywizja SS „Galizien" („Hałyczyna")*, https://www.polska1918-89.pl/pdf/dywizja-ss-galizien-halyczyna,4292.pdf [dostęp: 19.05.2020].

leźli się wszyscy członkowie mojej rodziny po kądzieli (nie tylko dziadek i jego trzej bracia) [...]" [*Przypis m.in. do cyklu siedmiu wierszy pod tytułem „Gniazdo"*, IZ, s. 56]. Na wojnie walczyła również ciotka, kurierka ukraińskiego podziemia, której wybito w trakcie przesłuchania oko. W tej samej rozmowie Tkaczyszyn-Dycki wspomina: „Zdaje się, iż to byli kuzyni z AK albo z polskiej samoobrony". Ojca, o którym pisze bardzo niewiele, poeta określa jako polskiego nacjonalistę, który nie mówił po polsku, a z ukraińskich konotacji rodzinnych czynił temat tabu. Historia rodziny, konflikty i zaszłości wewnątrz niej są ważnym rozdziałem geobiografii Tkaczyszyna-Dyckiego, co potwierdza liczba wierszy poświęconych tej tematyce. Rozdwojenie na polskość i ukraińskość, o którym wspomina autor, wynika bezpośrednio z usytuowania Lubaczowszczyzny w bliskości granicy. Jeden z pierwszych wierszy, wchodzący w skład debiutu poetyckiego *Nenia i inne wiersze*, lokalizuje twórczość w przestrzeni pogranicza i dotyka jednocześnie problemu bezdomności egzystencjalnej:

znowu przyjechałem w przemyskie
pełne bogów polskich i ukraińskich
rodzina kurczy się coraz bardziej
a ja rozrastam w samotności

jestem jak poganin który nie ma
domu pośród swoich zmarłych
dzień rozpoczynam od krzyku
nieodrodny syn tych co poumierali
[*XXXVI.*, OW, s. 45]

Dawne województwo przemyskie jest miejscem, którego historia nie jest ustabilizowana. Obecność bogów zarówno polskich, jak i ukraińskich musi oznaczać konflikt o prawdę historyczną w agonicznej przestrzeni regionu. Mitologizacja służy zbudowaniu kontrastu wobec tożsamości mówiącego i wyrażeniu jego niedopasowania. Obecność bogów, niezależnie od ich pochodzenia, oznacza sakralny wymiar egzystencji w Przemyskiem. Tymczasem bohater pozostaje jak poganin, wierzący, ale w sposób obcy, nieokreślony, co alienuje go od własnej przeszłości w tym regionie i skazuje na bezdomność.

Wyobrażenie pogranicza w kolejnych tomach ulega przeobrażeniu. W wierszu z *Nenii* podmiot mitologizuje tę przestrzeń, gdy mówi o „bogach polskich i ukraińskich", mając na celu ekspresję swojej sa-

motności i zagubienia. Echem pobrzmiewa tu również historia domu rodzinnego rozbitego w efekcie akcji przesiedleńczej „Wisła" w 1947. Rodzina Tkaczyszyna-Dyckiego doświadczyła „rozproszenia, zniszczenia i wynarodowienia" [*Przypis*, IZ, s. 56]. Pustkę egzystencjalną i poczucie utraty korzeni poeta wyraża w formułach mitologizujących, by wraz z kolejnymi tomami wzbogacać wiersze o szczegóły – wybierając tym razem język geopoetycki, skupiający się na niuansach geograficznych i odwołaniach do historii miejsca. Korekta poetyki wynika z prób zbliżenia się do historii rodziny i afirmatywnego do niej stosunku. Śladów tej przemiany należy szukać w auto/bio/geo/grafii Tkaczyszyna-Dyckiego, który o domu rodzinnym mówi w pejoratywnym znaczeniu jako o „organizującym [...] emocjonalnie po stronie tego wszystkiego, co się w nim rozgrywa"[15]. Bezdomność można rozpatrywać jako wybór wynikający z odrzucenia rodziny. Ze słów Tkaczyszyna-Dyckiego wiadomo, jak wiele trudnych doświadczeń składa się na jej historię. Bliskość domu rodzinnego w takiej sytuacji stanowi psychiczny ciężar, od którego poeta pragnie się uwolnić:

> Godziłem się z tą sytuacją do czasu, gdy poszedłem na studia i wnet zorientowałem się, że mogę zupełnie inaczej ułożyć i uporządkować swoje życie, oddalić – z dnia na dzień – to wszystko, co mi było dotąd fundowane. I zrobiłem to niemal natychmiast, po głupiemu, durnowato, nie umiejąc zaproponować ani sobie, ani rodzinie łagodnego przejścia[16].

W przemianie poetyki widoczny jest proces powrotu do rodziny, a więc do własnej historii, która staje się składnikiem tożsamości:

> Po paru latach, na szczęście, przyszło opamiętanie, że istotnie nie ma ucieczki od tego, co zostawiam bądź już zostawiłem, że tak naprawdę opłakiwanych Dyciów nie można gdzieś tam pogrzebać i zaniechać, że to jest w jakiś sposób we mnie, że jeśli nie ubogaca, to uwrażliwia na sytuację, której muszę podołać. Przekonałem się jednocześnie, że jestem w pewnym zamknięciu, zdałem sobie sprawę, że nie umiem powiedzieć do widzenia wszystkiemu, co już posiadłem, bo musiałbym powiedzieć do

[15] E. Tkaczyszyn-Dycki, *Pójście za Norwidem*, s. 117.

[16] Tamże.

widzenia swojemu dotychczasowemu życiu, a nie chciałbym mu durnowato pomachać na rozstanie[17].

W kolejnych tomach swoich wierszy Tkaczyszyn-Dycki mówi o historii rodziny w sposób afirmatywny, przyjmując ją jako swoją. Wiersze obfitują w większą liczbę szczegółów dotyczących życia w rejonie pogranicza, niezależnie od tego, jak trudnych tematów ona dotyczy. W utworze *Źródełko* autor nawiązuje bezpośrednio do zdarzeń z lat 1943–1945, gdy nacjonaliści ukraińscy dokonali czystki ludności polskiej na terenie województwa lwowskiego:

jesień już Panie a ja nie mam domu
kiedy przyjeżdżam w przemyskie
żeby grzebać się w sobie i w swoich bliskich
gdy opowiadają mi bajkę kto kogo zarąbał

siekierą Ukrainiec czy Lach kto kogo wrzucił
do studni koło której teraz przechodzę
żeby grzebać się w sobie odkrywać swoje prawdziwe
ja lecz najpierw piję ożywczą wodę z tej studni

daję wiarę rodzinnej historii piję z niej
jak ze źródełka czerpię z dna ich bajki
o potworach po obu stronach lustra i nie jestem
bez winy odkąd piszę po polsku przeciwko komu
[*CLXXXIV. Źródełko*, OW, s. 215]

W powyższym wierszu Tkaczyszyn-Dycki posługuje się metaforą źródła, u którego początek biorą rodzinne historie. *Źródełko* trzeba uznać za wariację na temat poetyckiego natchnienia i odpowiedź na pytanie o genezę twórczości. Studnia opisywana jest paradoksalnie – z jednej strony jako wypełniona ożywczą wodą, z drugiej strony jako miejsce śmierci osób zamordowanych w czasie czystek etnicznych. W gruncie rzeczy symbolizuje jednak strukturę miejsca pamięci, która zostaje wskazana jako źródło twórczości poetyckiej. Studnia-pamięć zatruwana jest w dwójnasób: „bajkami" o tym, „kto kogo zarąbał", a więc historiami naznaczonymi afektem, niekoniecznie wiarygodnymi, i opisami zbrodni, które w sposób niechciany wprowadzają do wiersza makabryczność, niczym rozkładające się zwłoki każące wodę śmiertel-

[17] Tamże.

nym jadem. Odtąd pamięć czerpiącego z tego źródła zaczyna krążyć wokół rodzinnych narracji i tematyki śmierci, szczególnie w jej cielesnym wymiarze. Mimo to Tkaczyszyn-Dycki mówi o wodzie w studni jako o „ożywczej" i nie wzbrania się od „dawania jej wiary"[18]. Woda ze źródła, tego zlokalizowanego w Przemyskiem, otwiera na inne doświadczenie wiary niż woda z biblijnego źródła „wody żywej", ponieważ ta opisywana przez poetę intensyfikuje pamięć. Treść *Źródełka* stanowi streszczenie losów rodziny Tkaczyszynów-Dyckich, historii, której częścią jest zbrodnia, określająca również autora jako *nomen omen* czerpiącego z historii rodzinnych. W puencie wiersza poeta dostrzega, że jego własny wybór – języka polskiego jako języka twórczości – ma dramatyczny charakter. Jakiegokolwiek nie dokonałby wyboru, jego konsekwencją będzie opowiedzenie się po jednej ze stron konfliktu, zarówno tego historycznego, jak i wewnętrznego, polsko-ukraińskiej tożsamości. Metafora źródła, z którego konieczne jest czerpanie niezbędnej do życia, a jednocześnie zatrutej wody, oddaje charakter trudnej sytuacji, w której znajduje się Tkaczyszyn-Dycki. Świadom historii regionu i historii rodziny dostrzega etyczny wymiar swoich decyzji artystycznych.

Zamiast o bogach polskich i ukraińskich, jak w poprzednim wierszu, poeta pisze o „potworach po obu stronach lustra". „Grzebanie się" w sobie i swoich bliskich – poznawanie rodzinnej historii – zyskuje tu cielesne konotacje, przypominając tym samym o brutalnej historii zbrodni. Konflikt narodowościowy wyrosły na pograniczu polsko-ukraińskim stanowi podstawę do rozważań tożsamościowych Tkaczyszyna-Dyckiego. Poeta przypomina o różnicującej roli języka – etyczne wybory, ku którym skłaniali się jego przodkowie w czasie wojny, kładą się cieniem na potomkach, w tym na autorze. Pisanie po polsku jawi się tu jako tragiczna konsekwencja tych decyzji. Tkaczyszyn-Dycki wraca do tego wątku w zbiorze *Nie dam ci siebie w żadnej postaci* (2016), wspominając ciotkę, byłą kurierkę UPA:

> i to ona w 1978 roku (przyjechawszy
> do nas z Pozezdrza) zażąda

[18] Pobrzmiewa tu echo opisywanego w Nowym Testamencie spotkania Jezusa i Samarytanki przy studni, ich rozmowy o „wodzie żywej", której miała pragnąć kobieta (J 4, 1–42).

żebym rozmawiał z nią po ukraińsku
ale ja także dokonałem wyboru
[*XXVIII. Przyjazd z Pozezdrza*, NDCS, s. 30]

Na przykładzie trzech wierszy dotyczących czystek etnicznych na terenie pogranicza polsko-ukraińskiego można wnioskować, w jaki sposób wielka historia doświadczyła rodzinę Tkaczyszyna-Dyckiego. Dostrzec można również, że oprócz wątku historycznego poeta porusza temat różnic językowych, charakteryzując także swoich rodziców ze względu na język, jakim się posługiwali. Poeta opisuje ojca jako polskiego nacjonalistę, niemówiącego po polsku, a czyniącego z ukraińskich konotacji rodzinnych temat tabu: „Ojciec niegodziwiec" [*IX. Kochanka Norwida,* KN, s. 13] „mówił wyjątkowo po chachłacku / »karagula« i wyjątkowo nieładnie »nasermater«" [*XXX.*, s. 34]. Negatywny obraz ojca podtrzymuje *XXIX. Piosenka o pierwocinach*, w której ojciec występuje w roli niszczącego twórczość poety:

tylko jeszcze we śnie robię za poetę
którym byłem ale przyszedł
ojciec prosto od wideł i zniszczył
wszystkie moje pierwociny.
[DGR, s. 33]

Ojciec przedstawiany jest jako postać negatywnie nastawiona wobec wszelkiego zniuansowania tożsamościowego, przenosząca nienawiść wobec swojego pochodzenia na innych, w tym Tkaczyszyna-Dyckiego. Poeta przypisuje mu pierwiastek niszczycielski, siłę ujednolicającą, napędzaną autoagresją i wewnętrznie skonfliktowaną.

Matka

Andrzej Skrendo określa Tkaczyszyna-Dyckiego, podobnie jak Tadeusza Różewicza, jako „poetę z matki", przyznając jej, zarówno w planie biografii, jak i twórczości, ważną rolę[19]. W przypisie zamieszczonym na końcu zbioru *Imię i znamię* Tkaczyszyn-Dycki skupia się na życiu Stefani Dyckiej, przedstawiając nieznane czytelnikowi fakty na temat jej losów. Zbierając informacje zawarte w innych utworach, można odtworzyć jej biogram, w którym dominujące będą doświadcze-

[19] A. Skrendo, *Tkaczyszyn-Dycki i Różewicz. Zarys porównania*, [w:] *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, s. 26.

nia relokacji i wykluczenia, związane z jej ukraińskim pochodzeniem. Dycka została deportowana z Lubaczowszczyzny wraz z całą jej grekokatolicką rodziną w 1947 roku. Poeta nie precyzuje, ilu deportacji doświadczyła matka, ale wysoce prawdopodobne jest, że oprócz akcji „Wisła" w 1947 objęły ją również przesiedlenia w 1944 roku, gdy Polska i Związek Radziecki zawarły umowę o wymianie ludności. Początkowe deklaracje władz o dobrowolności przesiedleń ustąpiły miejsca przymusowym deportacjom. Stefania Dycka, doświadczając wygnania, jednocześnie utraciła dom rodzinny – Hrudeńszczyznę w Borowej Górze. Odrzuciła również swoją dawną tożsamość, przyjmując katolicyzm i posługując się od tego momentu wyłącznie językiem polskim. Po powrocie do Wólki Krowickiej Dycka doświadczyła we wsi napiętnowania jako „córka rezuna" i „banderówka". Jej ukraińskie pochodzenie stanowiło w domu Tkaczyszynów temat tabu i było ukrywane przed Eugeniuszem do ukończenia przez niego piętnastego roku życia (IZ, s. 56).

Wiersze opowiadające o Stefanii Dyckiej przedstawiają trudną relację matki z synem. Bohater niejednokrotnie daje wyraz swojej frustracji z powodu choroby matki i ciężaru związanego z opieką nad zniedołężniałą kobietą. Wiele utworów opowiada o niej w sposób dosadny i humorystyczny, równoważąc grozę choroby i śmierci. Równie często ton utworów poświęconych Stefanii Dyckiej przechodzi w łagodne współczucie, dając wyraz trosce i synowskiej miłości. Wypowiedź Tkaczyszyna-Dyckiego w wywiadzie prezentującym jego osobę przed galą Literackiej Nagrody Nike dobrze oddaje skomplikowany charakter tej relacji:

> Napisałem tę książkę, bo uznałem, że jestem winien sobie pewną prawdę, której to prawdy zresztą nie umiałem, starając się, nie umiałem powiedzieć znacznie wcześniej. Jestem szczęśliwy, kiedy zapominam o matce, jestem szczęśliwy, kiedy mogę się uwolnić od jej świata, od jej istnienia, od jej choroby, od jej alkoholizmu, od jej schizofrenii, od wszystkiego. Nie muszę podbiegać do niej na jej wezwanie, nie muszę wysłuchiwać, że jestem złym synem, nie muszę patrzeć na to, jak rzyga po denaturacie, nie muszę tego wszystkiego akceptować. Jestem szczęśliwy, kiedy nie muszę jej słyszeć w sąsiednim pokoju. W sąsiednim pokoju umiera moja matka, umiera między innymi na raka języka jako osoba uzależniona od wszelkich toksyn. Toksyny, które połykała, od Relanium po inne tabletki, wyżarły jej

> język. Umierała jako cierpiące, bezgłośne zwierzę z wyżartym językiem. Nie muszę myśleć o matce, którą bardzo kochałem, której bardzo dużo zawdzięczam[20].

Wypowiedź ta odnosi się do ważnej książki w dorobku poety, *Piosenki o zależnościach i uzależnieniach*, która w dużej części opowiada o chorobie matki. Ulga odczuwana przez Tkaczyszyna-Dyckiego po jej śmierci w pierwszym momencie wydaje się niezrozumiała, jednak wyliczony ogrom problemów wiążących się z chorobą matki pomaga zrozumieć mówiącego. Ostatnie zdanie z cytowanego powyżej fragmentu najlepiej podsumowuje pełną ambiwalentnych uczuć relację matki z synem. Ulga odczuwana wraz z końcem cierpień, zarówno chorej, jak i jej opiekuna, nie wyklucza miłości i szacunku, o których mówi Tkaczyszyn-Dycki.

Powyższa wypowiedź utrzymana jest w tonie podobnym do wierszy poety: bardzo intymnym, pełnym sprzeczności, wyrażającym troskę i miłość do matki. Na tym jednak podobieństwa między wierszami a cytowanym tekstem się nie kończą. Można je rozpoznać także na poziomie stylistycznym, o czym świadczy wykorzystanie przez poetę wersu „w sąsiednim pokoju umiera moja matka". W obu zawarty jest opis przestrzeni, w której umiera Dycka. Śmierć matki Tkaczyszyn-Dycki lokalizuje w konkretnej przestrzeni domu i „sąsiedniego pokoju"[21].

Gniazdo

Cykl wierszy *Gniazdo*, pochodzący z tomu *Imię i znamię* i opowiadający o dzieciństwie w Wólce Krowickiej, został przez Tkaczyszyna-Dyckiego opatrzony szczególnym komentarzem w formie przypisu na końcu zbioru [*Przypis m.in. do cyklu siedmiu wierszy pod tytułem „Gniazdo"*, IZ, s. 56]. Ani we wcześniejszych, ani w późniejszych książkach poeta nie stosuje takiego komentarza, pomimo auto/bio/geo/graficznego charakteru większości dzieł. Cykl wierszy *Gniazdo* traktuję jako jeden utwór i nazywam „poematem" ze względu na jego spójność

---

[20] E. Tkaczyszyn-Dycki, *Piosenka o zależnościach i uzależnieniach. Zapis rozmowy z Eugeniuszem Tkaczyszynem-Dyckim przed Galą Literackiej Nagrody Nike 2009, towarzyszący premierze książki „Oddam wiersze w dobre ręce (1988–2010)"*, https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/piosenka-ozaleznosciach-i-uzaleznieniach-2/ [dostęp: 12.01.2020].

[21] O kwestii „sąsiedztwa" zob. P. Kaczmarski, *Sąsiedni pokój*, [w:] *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, s. 231–238.

treściową i długość. Nazwa gatunkowa poematu współcześnie utraciła swoje dawne znaczenie. Jacek Łukasiewicz pisze, że

> poemat nie oznacza obecnie żadnego wyraźnego gatunku i podobnie jak rodzajowość jest to raczej element przenikający utwór, szczególna jakość. Może więc – tak jak mówimy o liryczności – winniśmy mówić o „poematowości", jako mniej lub bardziej wyrazistym zespole określonych cech[22].

Według badacza wyznacznikami poematowości byłyby: monumentalizm, liryczność, związek z szerszą, ponadindywidualną problematyką[23]. Tkaczyszyn-Dycki chętnie operuje cyklami dwu- i trzywierszowymi, czasem powracając do danego motywu czy refrenu na kolejnych stronach, czy w innej książce[24]. W tym wypadku wiersze umieszczone są na kolejnych siedmiu stronach i rozpoczynają zbiór. Utwór zachowuje typową dla wierszy Tkaczyszyna-Dyckiego dygresyjność, we wszystkich siedmiu częściach podlega jednak dyscyplinie tematycznej i formalnej. Dominujący jest wątek biograficzny, w którym poeta opowiada o odkryciu ukraińskich korzeni matki i swoich, dodatkowo poemat mówi o dzieciństwie na wsi i sąsiedzkich relacjach. Przedstawiona zostaje również podróż przez lubaczowskie wsie i autotematyczne refleksje na temat poezji. O wszystkim tym Tkaczyszyn-Dycki mówi posługując się ironią, humorem i stosując emocjonalny ton, jak również zwroty zakładające obecność słuchacza-czytelnika, co pozwala odczytywać utwór jako nawiązujący do tradycji poematu dygresyjnego[25].

---

22 J. Łukasiewicz, *Oko poematu*, Wrocław 1991, s. 316.

23 Tamże, s. 317.

24 Zob. A. Pytlewska, *Cykl, seria, sieć. Metody poetyckie Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, [w:] *Polski cykl liryczny*, red. K. Jakowska, D. Kulesza, Białystok 2008, s. 427–438.

25 Pamiętając jednocześnie o różnicach pomiędzy nimi i historycznym charakterze gatunku. Por. J. Brzozowski, *Dygresyjny poemat* [hasło], [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1991, s. 195–198. O inspiracjach i nawiązaniach do gatunku traktują teksty: E. Kącka, *„Bardziej mnie ciągną...". Żywioły języka i dygresji w Białoszewskiego inspiracji Słowackim*, s. 387–404; P. Kaniecki, *Podróż do Berlina Zachodniego z Warszawy. Jeszcze o formie gatunkowej „Kalendarza i klepsydry" Tadeusza Konwickiego*, s. 405–421; H. Marciniak, *Romantyczny poemat dygresyjny jako „inna Tradycja" poetyki Andrzeja Sosnowskiego. Próba interpretacji „Eseju o chmurach"*, s. 423–440, wszystkie [w:] *Poemat dygresyjny Juliusza Słowackiego. Struktura, konteksty, recepcja*, red. M. Kalinowska, M. Leszczyński, Toruń 2011.

Gniazdo z perspektywy auto/bio/geo/grafii Tkaczyszyna-Dyckiego i jego życia na pograniczu polsko-ukraińskim jest ważnym utworem ze względu na konstatację o przeszłości Stefanii Dyckiej i samego poety. Być może najważniejsza dla utworu informacja, mająca formę wtrącenia, pojawia się w części trzeciej: „(między / nami mówiąc nie wiedziałem że jestem // wnukiem rezuna)" [s. 7]. Charakteru rzuconej mimochodem uwagi dodaje upodobnienie jej do parentezy z poprzedniego fragmentu: „(między nami mówiąc najsłodsze / bziuczki otrzymywałem wyłącznie od Jakimowiczówny)" [s. 6]. Dygresyjność poematu zaciera różnice pomiędzy wątkami ważnymi i nieważnymi, gdyż wszystkie one zostają wymieszane w żywiole mowy, jednak zastosowanie wtrącenia w tym przypadku jest celowe. Stosując zasadę kontrastu Tkaczyszyn-Dycki zestawia informację o słodkich jabłkach z wyznaniem o matce banderówce, aby uzyskać efekt tragikomiczny. Wagę tej informacji potwierdzają kolejne wtrącenia tego samego wyznania w części piątej i szóstej oraz podobnego w swej formie komunikatu: „(zwłaszcza po banderówce)". „Banderówka" pseudonimizuje moment w czasie i przestrzeni, bardzo ważny w życiu mówiącego, w którym w końcu dowiaduje się on o prawdziwych losach swojej rodziny:

> 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 [IZ, s. 56].

Umieszczając przypis na końcu książki *Imię i znamię*, poeta podkreśla, jak ważne dla niego są ukraińskie korzenie rodziny. Z adnotacji wynika, że Tkaczyszyn-Dycki wiedział o tej historii przez całe dojrzałe życie, zdecydował się jednak uczynić z niej składnik poetyckiej auto/bio/geo/grafii dopiero w tomie z 2012 roku. Forma, jaką przyjęło to wyznanie, jest specyficzna, gdyż poeta, wybrawszy odpowiedni moment, postanowił zintensyfikować ujawnienie faktu o swoim pochodzeniu, wykorzystując w tym celu przypis na końcu książki. Postać matki skupia w sobie całą zdradziecką, z perspektywy mieszkańców wsi, przeszłość rodziny. Stefania Dycka jest również najważniejszą bohaterką tej poezji, oprócz oczywiście samego mówiącego. Stąd powta-

rzane w poemacie, a odnoszące się do niej określenia: „banderówka" (pojawiające się pięć razy), „wnuk rezuna" (pojawiające się trzy razy), „chachłaczka" (użyte raz w ostatnim utworze z cyklu). Negatywną konotację „banderówki" wzmacnia archaiczne „perekińczyństwo", określające „zdradzieckość" rodziny.

Doświadczenie wykluczenia wyrażone zostało nie tylko przez użycie pejoratywnych epitetów, ale również za pomocą sceny opuszczania Wólki Krowickiej. To wtedy Tkaczyszyn-Dycki słyszy określenie „banderówka" po raz pierwszy. Wykrzykują je kobiety, które obserwują wyjeżdżającą rodzinę. O inicjacyjnym charakterze tego doświadczenia świadczą słowa „imię mojej matki // banderówki", które podkreślają rytualny charakter nadawania imienia w trakcie tego zdarzenia. Nadanie nowego imienia matce poeta odnosi do zmiany zachodzącej w jego własnej tożsamości, mówiąc o sobie „jestem synem / banderówki". Językoznawstwo pragmatyczne, badające język przez pryzmat jego społecznych zastosowań, określa tego typu wypowiedzi jako performatywne, będące „zarówno czynem, jak wypowiedzią"[26]. Uwidacznia się w nich sprawcza funkcja języka, będąca przeciwieństwem funkcji informacyjnej, służąca „stwarzaniu stanów rzeczy"[27]. Określenie matki „banderówką" jasno wskazuje stronę konfliktu, po której umiejscowieni zostają Dycka i Tkaczyszyn-Dycki w świadomości mieszkańców wsi. Obserwowany w dzieciństwie nieprzychylny stosunek wiejskiej społeczności do Stefanii Dyckiej staje się dla poety zrozumiały, gdyż motywowany przynależnością członków jej rodziny do ukraińskich nacjonalistów. Stwierdzenie o matce, że jest „banderówką", o sobie, że „jestem synem banderówki" ma swoje performatywne znaczenie, ale odciska również piętno na psychice mówiącego. Rola imienia jako czynnika kształtują-

---

[26] J.L. Austin, *Performatywy i konstatacje*, przeł. M. Hempoliński, [w:] *Brytyjska filozofia analityczna*, red. M. Hempoliński, Warszawa 1974, s. 239. Zob. również J.L. Austin, *Wypowiedzi performatywne* oraz *Jak działać słowami*, [w:] tegoż, *Mówienie i poznanie: rozprawy i wykłady filozoficzne*, przeł. i wstępem opatrzył B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993.

[27] R. Grzegorczykowa, *Problem funkcji języka i tekstu w świetle teorii aktów mowy*, [w:] *Funkcje języka i wypowiedzi*, red. J. Bartmiński, R. Grzegorczykowa, Wrocław 1991, s. 24.
Na temat magicznej funkcji języka zob. M. Buchowski, W. Burszta, *Status języka w świadomości magicznej*, „Etnografia Polska" 1986, nr 30, s. 31–42; M. Marcjanik, *Magiczne funkcje słów w kulturach pierwotnych i w działaniu językowym współczesnego człowieka*, „Przegląd Humanistyczny" 1981, nr 25, s. 10–12 (193–195); M. Buchowski, *Magia – jej funkcje i struktura*, Poznań 1986.

cego losy życiowe jednostki jest problematyzowana przez wiele nurtów współczesnej psychiatrii, między innymi przez analizę transakcyjną[28]. Eric Berne, twórca koncepcji zakładającej, że nadanie imienia wiąże się z nadaniem tożsamości, wymienia jego cztery warianty. Treść wiersza *Gniazdo* wskazuje na wariant „nieunikniony", w którym imię nadaje się po przodkach, co podmiot może odczytywać jako rodzaj klątwy czy czynnik odpowiadający za życiowe nieszczęścia[29]. Swoje ukraińskie dziedzictwo Tkaczyszyn-Dycki charakteryzuje jako stygmatyzujące, będące przyczyną wykluczenia, którego doświadczył ze strony innych:

> Kiedy poszedłem pierwszego dnia do polskiej szkoły, oni mnie pobili, kiedy poszedłem drugiego dnia do polskiej szkoły, oni mnie pobili, bo byłem synem tej kompletnie odjechanej kobiety, która we wsi nie funkcjonowała, we wsi nie istniała. [...] Bo nie mówiłem po polsku, bo byłem być może synem tej gorszej, tak to odbieram, byłem synem tej gorszej [...][30].

Mimo faktu, że wykluczenie związane z ukraińskim pochodzeniem dziedziczy poeta (w symboliczny sposób) po swojej matce, nie kieruje ku niej złości. Postrzega ją, podobnie jak siebie, jako ofiarę wykluczających mechanizmów, poezję natomiast jako formę rehabilitacji:

> Jako polski chłopiec nie umiałem pogodzić się z maskowaną lub niemaskowaną nieżyczliwością wobec mojej matki. Z odrzuceniem, z wykluczeniem, z jej dotkliwym osamotnieniem. To wszystko rozegrało się na moich oczach. I to wszystko powoli wprowadziłem do tekstów.
> Jako polski poeta nie mam chyba innych ambicji. Pragnę zaledwie zrehabilitować Hrudnychę, moją unicką matkę, którą zaszczuto i skrzywdzono, którą skrzywdził mój ojciec, opowiadając się po lackiej stronie[31].

---

28 Zob. J. Jagieła, *Słownik analizy transakcyjnej*, Częstochowa 2012.

29 E. Berne, *Dzień dobry... i co dalej? Psychologia ludzkiego przeznaczenia*, przeł. M. Karpiński, Poznań 1998, s. 107.

30 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Piosenka o zależnościach i uzależnieniach. Zapis rozmowy z Eugeniuszem Tkaczyszynem-Dyckim przed Galą Literackiej Nagrody Nike 2009*.

31 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Skromne miejsce dla syna Hrudnychy*, https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/kazdym-wzgledem-notatki-wywiadu/ [dostęp: 05.01.2021].

Jakakolwiek literacka forma opowiadania o przeszłości, niezależnie od tego, czy motywowana chęcią „przepisania" osobistych historii rodziny czy innymi względami, ma charakter językowy, przedstawia więc zdarzenia, modyfikując je zgodnie z regułami systemu. Interpretacja wiersza *Gniazdo* jako językowego performatywu czy psychologicznej reakcji na odkrycie swojego pochodzenia musi być wzbogacona o kontekst literacki. Tkaczyszyn-Dycki, przedstawiając w *Gnieździe* fakt wyjazdu z Wólki Krowickiej, wybiera pewien sposób reprezentacji tego doświadczenia, decydując się na wykorzystanie danych tropów literackich. Jego wiersz niesie informację o zdarzeniach z dzieciństwa, ale jednocześnie komunikuje o ich organizacji w odwołaniu do istniejących w literaturze schematów. W *Gnieździe* najważniejszy jest motyw rozpoznania swojego losu, o którym Arystoteles pisze w następujący sposób: „Rozpoznanie zaś, jak sama nazwa wskazuje, jest to zwrot od nieświadomości ku poznaniu, ku przyjaźni lub wrogości między osobami naznaczonymi losem szczęścia lub nieszczęścia"[32]. Tkaczyszyn-Dycki kreuje w *Gnieździe* sytuację, w której niczego nieświadomy chłopak odkrywa prawdę o swojej tożsamości, co upodabnia go do postaci z antycznych dramatów. Jednocześnie jest to rozpoznanie pozbawione dramatycznego charakteru ze względu na zdystansowane wobec przeszłych wydarzeń stanowisko poety. Dystans czasowy wobec przeszłości narzuca sam charakter literackiej artykulacji doświadczenia, z konieczności zawsze *post factum*. Chwilami Tkaczyszyn-Dycki tematyzuje ten proces, jakby chciał podkreślić własną obcość wobec przeszłych wydarzeń:

z wiekiem coraz trudniej
pisze się wiersze a patrząc
na siebie coraz gorsze
jakby traciło się kontakt

z przeszłością (z Wólką
Krowicką) przyszłość zaś
no właśnie z wiekiem
coraz trudniej wyobrazić sobie

[32] Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, przeł. i koment. opatrzył H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 333.

dzień jutrzejszy bez kolejnego
wiersza ale trzeba będzie
[*XXXIII.*, KN, s. 37]

Sam zwrot „dystans czasowy" niesie za sobą ukrytą metaforyzację czasu jako przestrzeni, jednak rozumieć trzeba go w sposób ścisły i dosłowny przy określeniu kreowanej przez Tkaczyszyna-Dyckiego sytuacji komunikacyjnej. Przeszłość poeta traktuje synonimicznie z Wólką Krowicką („jakby traciło się kontakt // z przeszłością (z Wólką / Krowicką"), co wskazuje na czasoprzestrzenną konceptualizację zarówno pamięci, jak i sytuacji komunikacyjnej. Pozycja poety w tym układzie jest zmienna, jednak charakteryzować ją można, zgodnie z referowanym przez Rybicką rozpoznaniem Berthranda Westphala, jako allogeniczną. Jak pisze badaczka, kwestia punktu widzenia mówiącego:

> [p]ozwala [...] wychwycić sytuację, kiedy miejsca stają się obce lub własne, kiedy stawiają opór i wyobcowują, kiedy to, co „domowe" zaczyna ujawniać swą niepokojącą odmienność, destabilizować poczucie przynależności i wewnętrzny punkt widzenia[33].

Rybicka podkreśla podwójną funkcję allogenicznego punktu widzenia, służącego zarówno do autoprezentacji, jak i tworzenia imagologii przestrzennej[34]. W poezji Tkaczyszyna-Dyckiego dystans czasowo-przestrzenny mówiącego spełnia obie role[35], jednak przy okazji interpretacji poematu *Gniazdo* należy zaakcentować funkcję autoprezentacyjną i rozszerzyć o aspekt poznawczy. Allogeniczny punkt widzenia, akcentujący obcość mówiącego zarówno wobec czasu, jak i miejsca, pozwala mu spojrzeć na fakt wykluczenia matki bez uprzedzeń wobec niej i skierować swoją złość na sprawców symbolicznej przemocy. Co równie ważne, Tkaczyszyn-Dycki w sposób retroaktywny kreuje obraz siebie samego w przeszłości, przypisując inicjacyjne znaczenie wyjazdowi rodziny ze wsi z perspektywy dorosłego twórcy. Allogeniczny punkt widzenia pozwala poecie ustrzec się przed naiwną dosłownością w artykulacji doświadczenia gorszości. Przedstawianie doświadczenia w literaturze, zgodnie z tym, co stwierdza Nycz w *Poetyce doświadczenia*, ma charakter tropiczny. Ujawnienie w wypowiedzi literackiej se-

[33] E. Rybicka, *Auto/bio/geo/grafie*, s. 19.

[34] Tamże.

[35] Kreacji sytuacji komunikacyjnej poświęcam podrozdział *Poetyka przestrzeni*.

mantyczno-pojęciowego charakteru doświadczenia nie spełnia funkcji ornamentacyjnej, lecz wspiera samopoznanie podmiotu artykułującego doświadczenie[36]. Doświadczenie gorszości włączone zostaje w opowieść przyjmującą schemat arystotelesowskiego rozpoznania swojego losu, rozwijaną w ramach dialektyki imienia i znamienia.

Arystoteles w *Poetyce* wymienia formy rozpoznania, z których jedną jest znak zewnętrzny, na przykład znamię[37]. Mimo tytułu zbioru *Imię i znamię*, który sugerowałby liczne nawiązania tematyczne, Tkaczyszyn-Dycki mówi o znamieniu w swojej całej twórczości tylko raz: „(łącznie / z moim niejednym imieniem znamieniem / nie wiedziałem że jestem synem / banderówki)". Tytuł zapewne został nadany po skomponowaniu przez Tkaczyszyna-Dyckiego całego zbioru, skoro dialektyka imienia i znamienia nie stanowi *explicite* tematu żadnego z wierszy. Mimo to symbolika tytułu dobrze oddaje charakter twórczości poety. Znamię jest widocznym na skórze śladem, wytworzonym za sprawą braku lub nadmiaru tkanki. Pozostaje zatem znakiem, któremu znaczenie można przypisać lub odkryć w przyszłości, tak jak w dramatach antycznych, gdzie rozpoznanie znamienia pozwalało ukazać pokrewieństwo postaci. Wprawdzie Tkaczyszyn-Dycki nie stwierdza, co jest jego znamieniem, traktować je można jednak metaforycznie jako nieusuwalne, choć nierozpoznane dziedzictwo lub piętno. Dopiero odkrycie ukraińskich korzeni matki i konstatacja: „jestem synem banderówki", „jestem wnukiem rezuna" pozwala zrozumieć tajemniczy znak[38]. Wypowiedzenie przez kobiety ze wsi imienia matki jest sytuacją

---

[36] Zob. R. Nycz, *Poetyka doświadczenia*, s. 66.

[37] Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, s. 341.

[38] W wierszu *Według niektórych źródeł* Tkaczyszyn-Dycki pisze o „czarnym podniebieniu", które również można uznać za rodzaj znamienia świadczącego o „banderowskim" pochodzeniu. „Czarnopodniebienny" to stosowany szeroko epitet pejoratywny, jednak w przeszłości określano nim bardzo często Ukraińców. Cytuję wiersz w całości:

> nie należysz do siebie
> odkąd fikcja spotyka się
> z fikcją i z kimś jeszcze
> wczoraj także nie należałeś
>
> do siebie wbrew zapewnieniom
> że odnalazłeś się w poezji
> wbrew zapewnieniom że wszedłeś
> do polszczyzny (według niektórych

rozpoznania swojej tożsamości przez Tkaczyszyna-Dyckiego, jednocześnie dającą bohaterowi nowy język, aby nazwać własne doświadczenie wykluczenia i odrzucenia. Jest to zarazem język ludności ją wykluczającej, nacechowany pejoratywnie; poeta wykorzystuje go jednak, aby zrozumieć mechanizm symbolicznej przemocy. Pozwala to również „odczarować" i przejąć to pojęcie w celu literackiej rehabilitacji Stefanii Dyckiej[39]. Za pośrednictwem imienia „banderówki" zostaje odkryta i spseudonimizowana prawda o przeszłości matki i całej rodziny, ale również samego Tkaczyszyna-Dyckiego.

Poemat *Gniazdo* rozpatruję jako zapis doświadczenia bycia gorszym, a jego treść jako wskazanie na ważne inicjacyjne wydarzenie w życiu poety. Niespotykany dotąd w wypadku Tkaczyszyna-Dyckiego fakt opatrzenia utworu przypisem poszerzającym kontekst auto/bio/geo/graficzny na końcu *Imienia i znamienia* wskazuje na szczególne znaczenie *Gniazda* w opowiadaniu poety o swojej przeszłości. Paradoksalnie jednak jest to utwór w dużej mierze o pozytywnym wydźwięku, który może być rodzajem idylli opisującej czas „sprzed banderówki", jeżeli sparafrazować określenie użyte w *Gnieździe*. Tkaczyszyn-Dycki wspomina w wierszu w szczególny sposób trzy osoby: starego Ilnickiego, Lubunię Hryniawską i Jakimowiczównę. Autor w swoich opisach pozostaje nad wyraz wstrzemięźliwy. Przyzwyczaiwszy czytelnika do intymnych wyznań na tematy trudne, w przypadku pozytywnych doświadczeń ogranicza się do drobnych wspomnień i ogólnikowego:

źródeł byłeś i jesteś czarnopodniebienny)
wprawdzie nikt nie widział u mojej
matki Hrudnychy czarnego podniebienia
ale tym gorzej dla mnie
[„Więź" 2019, nr 3 (677), s. 48]

[39] Ewa Domańska mówi o tekstach apotropaicznych, definiując je następująco: „Gr. ἀποτρόπαιος (*apotrópaios*; *apo* + *trepein* – odwrócić, odpędzić). *Apotropaion* – mający właściwości magiczne przedmiot chroniący przed złem. Ma on moc odwrócenia zła czy złych wpływów, a także odsuwania gróźb i zagrożeń. Zazwyczaj w formie amuletu czy talizmanu, przedmiot broniący przed złymi duchami, klęskami, chorobami. Apotropaizm jest rodzajem magii obronnej, która posługuje się zaklęciami, amuletami, dzwonkami, a także wodą święconą czy krzyżem w celu odpędzenia zła. Od wieków znany jest rodzaj tekstów określanych jako apotropaiczne, które działają jak amulety (np. cytaty ze świętych ksiąg różnych religii działają jak inskrypcje ochronne; rodzajem takich tekstów są także modlitwy, np. o uzdrowienie). Na podobnej zasadzie działają także apotropaiczne rzeźby" w: E. Domańska, *Sprawiedliwość epistemiczna w humanistyce zaangażowanej*, „Teksty Drugie" 2017, nr 1, s. 42 (przypis 3).

„miałem wielkie szczęście do ludzi". Wymieniony jako pierwszy stary Ilnicki doceniony zostaje za uwagę, którą otoczył Tkaczyszyna-Dyckiego i pomijanie kwestii pochodzenia matki, jej choroby i piętna rodzinnych zbrodni. W jednej z części utworu poeta mówi, że stosunek Ilnickiego był czymś więcej niż uważnością. Stosuje przy tym paradoksalną formułę: „patrzył nie patrzył by lepiej widzieć / przeszłość którą w sobie nosił / i na mnie przerzucił" [s. 10]. Strofa niesie sugestię o podobieństwie losów Ilnickiego i rodziny Tkaczyszyna-Dyckiego oraz o wyrozumiałości, którą wykazywał sąsiad.

W opisie postaci Lubuni Hryniawskiej i Jakimowiczówny poeta posługuje się sztafażem idyllicznym. Obie obdarowywały Tkaczyszyna-Dyckiego wspaniałymi owocami: „jabłuszkami", „bziuczkami", „hniłkami" i „czeresienkami". Były one nagrodą dla najlepszego pastuszka we wsi. Motywy pasterskie pojawiają się także w wierszach: *XXVII. Pastwiska* [IZ, s. 31] i *L. Obłoki* [IZ, s. 54]. O ile tonacja *Gniazda* jest dosyć pogodna, o tyle w kolejnych wierszach ze zbioru *Imię i znamię* idyllliczność ulega załamaniu. Wiersz *XXVI.* [IZ, s. 30] zawiera katastroficzną refleksję nad rozpadem świata dzieciństwa Tkaczyszyna-Dyckiego:

hniłki kusiły na równi
z czerechą którą strawił
ten sam ogień (nie tak
nie tak kusiła ciemna

choroba matki) nie mogło być
inaczej wszystko poszło
w drebiezgi najpierw siewnik
i kosiarka potem hniłki

i bziuczki wszystko w pizdu

Motyw owoców łączy się z żywiołem ognia i czernią, które w połączeniu ze swojskim „wszystko w pizdu" wskazują na katastroficzny wydźwięk utworu, opowiadającego o końcu złotego wieku dzieciństwa. Na kontrastujące elementy w wierszach idyllicznych Tkaczyszyna-Dyckiego zwraca uwagę Jerzy Borowczyk w artykule *Z kości piszczałka (sielanka, dumka, nekrolog)*. Zauważa, że pastoralne rekwizyty zostają w tej twórczości

> zawsze przecież groteskowo, frenetycznie, ironicznie uplątane w dziwne związki. Przemyska piosenka, nikogusieńko, świniopas, chłop, baba, siostry-sierotki, krówki, świnki, baranki, gąski, piszczałka, pastwisko, pidłuh, pastywnyk, gniłki, źródełko, etc., etc. A wraz z nimi kości, robienie pod siebie, blizny, zmarszczki, grzechy, nieczystość, upadek, oddzielenie, przeinaczenie (a dokładniej poinaczenie), no i wreszcie bajka o tym, „kto kogo zarąbał / siekierą Ukrainiec czy Lach kto kogo wrzucił / do studni koło której teraz przechodzę"[40].

Poemat *Gniazdo* w kompozycji całego zbioru *Imię i znamię* jest utworem w swojej wymowie pozytywnym, jednak niosącym zapowiedź katastrofy. Tworzy kontrast dla kolejnych wierszy, w których pojawiają się motywy groteskowe, frenetyczne i ironiczne, analizowane przez Borowczyka. Wspomniany tomik służy rozbudowaniu obrazu miejsca autobiograficznego po rozpoznaniu swojego losu, jak mówi poeta, „po banderówce". Jest to miejsce, w którym pochodzenie matki, jej choroba i zbrodnie rodzinne budują tożsamość Stefanii Dyckiej i Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego w oczach mieszkańców wsi. *Gniazdo* stanowi wspomnienie tych dobrych ludzi, którzy nie odrzucili Tkaczyszynów-Dyckich ze względu na rodzinną historię. Ich imiona, zgodnie z życzeniem poety, zasłużyły na pamięć, dlatego „przejdą do poezji", jednak literatura służy Tkaczyszynowi-Dyckiemu upamiętnieniu również negatywnych doświadczeń, na co wskazuje tematyka kolejnych wierszy w tym zbiorze, opowiadających o doświadczeniu gorszości. Imiona Ilnickiego, Lubuni Hryniawskiej, Jakimowiczówny zostają w poezji upamiętnione „wraz z imieniem mojej matki / z wszystkimi jej imionami / poczynając od chachłaczki". W poemacie *Gniazdo* wymienieni zostają ludzie, którzy zasługują na pozytywne wspomnienie, ale *Imię i znamię* to wspomnienie różnych „imion", również negatywnie kojarzonych, takich jak „banderówka" czy „rezun". Rozpoznanie swojego znamienia to zdanie sobie sprawy ze swojej tożsamości, próba zrozumienia przeszłości matki i rodziny Tkaczyszynów-Dyckich.

---

[40] J. Borowczyk, *Z kości piszczałka (sielanka, dumka, nekrolog)*, [w:] *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, s. 194.

Wykluczenie matki ze względu na chorobę

O doświadczeniu marginalizacji i wykluczenia Tkaczyszyn-Dycki szeroko opowiada w rozmowie przeprowadzonej przed galą wręczenia Literackiej Nagrody Nike w 2009 roku, gdy zapytany o własną odmienność, stwierdził: „Czy jest jeszcze coś, co mnie wyodrębnia od innych ludzi? Tak, myślę, że to jest ta gorszość, w którą mnie wyposażono". Wyposażenie w gorszość staje się zatem źródłem poczucia inności, ale jest to również doświadczenie szczególnie uwrażliwiające na to, co inne w drugim człowieku:

> [...] gdybym dysponował tą czarodziejską różdżką i miał ją w swoim zasięgu, to prawdopodobnie usiłowałbym powiedzieć jedno i prosiłbym o zrozumienie, i przyjęcie tego jednego, żeby to, co w naszym mniemaniu i w naszym osądzie jest gorsze, przyjąć do wiadomości, że to, co jest podlejsze, bo podlega degradacji, uwaga: podlega degradacji, należy przyjąć do wiadomości i zrozumieć, zaakceptować, nauczyć się tego zrozumienia wobec obcych, wobec obcego, wobec innego[41].

Matka wywarła ogromny wpływ na życie Tkaczyszyna-Dyckiego, o czym zaświadcza on w wywiadach i wypowiedziach odautorskich[42]. Poczucie bycia gorszym jest doświadczeniem wspólnym, zarówno dla Stefanii Dyckiej, jak i Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego. W poetyckiej ekspresji tego doświadczenia poeta podkreśla wpływ, jaki miała matka w wyposażeniu syna w ową gorszość, z drugiej strony zaświadcza o podobieństwach losów obu postaci. Zauważenie tych analogii, a przy tym poznanie przyczyn i charakteru trudnych doświadczeń matki, pozwala bohaterowi lepiej zrozumieć zarówno matkę, jak i samego siebie.

Stefanię Dycką poeta przedstawia jako kobietę chorą, dziwną, niezrozumiałą. W dwóch wierszach ze zbioru *Nie dam ci siebie w żadnej postaci* portretuje ją jako idącą środkiem ulicy. Jej odmienność wyrażona zostaje za pomocą porównania do Żydówki:

> kiedy matka szła środkiem ulicy
> Korzeniowskiego (omijając studzienki

---

41 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Piosenka o zależnościach i uzależnieniach. Zapis rozmowy z Eugeniuszem Tkaczyszynem-Dyckim przed Galą Literackiej Nagrody Nike 2009.*

42 Zob. IZ, s. 56.

kanalizacyjne) starzy ludzie
dziwili się i mówili że idzie jak Żydówka

kiedy matka szła brzegiem ulicy
Konopnickiej (która również
była moja szkolną ulicą) i przynosiła mi
tyle wstydu zbierała bowiem

najlepsze niedopałki a ja zawsze
znajdowałem się gdzieś obok
starzy ludzie zaś którzy widzieli niejedno
dziwili się że matka (omijając

studzienki kanalizacyjne) wszystkim
schodzi z drogi z oczu
i mówili że obok niej cały drżąc
idzie żydowski chłopiec
[*XL. Piosenka o ruchu ulicznym z udziałem mojej matki*, NDCS, s. 42]

O dziedzicznym charakterze poczucia gorszości mówi poeta w wierszu wprost słowami o przynoszonym przez matkę wstydzie w miejscu publicznym, ale również niebezpośrednio przez przedstawione w utworze zdarzenia. Jeśli obserwujący ludzie mówią o Stefanii Dyckiej jako o Żydówce, mały chłopiec idący obok musi zostać określony jako żydowskie dziecko. „Żydowskość", tutaj konotująca odmienność, przechodzi z matki na syna. Wiersz wyraża ten związek poprzez metaforę przestrzenną, szczególnie przez słowa: „a ja zawsze / znajdowałem się gdzieś obok". Dziecko, ze względu na swoją niesamodzielność i przywiązanie do matki, niezależnie od kompromitujących zachowań dorosłego musi pozostać przy nim, przyjmując społeczną rolę „żydowskiego chłopca". Opis ten ma swój tragiczny wymiar, ale jednocześnie poeta przedstawia sytuację jako komiczną, odnosząc się ironicznie zarówno do matki, jak i siebie. Szczególnie widoczne jest to w kolejnym wierszu, w którym ten sam motyw idącej środkiem ulicy matki wzbogacony zostaje o absurdalny humor, wynikający ze skojarzeń językowych. Poeta pisze, że

dzwoniły na nią i trąbiły
wszystkie samochody świata w tym tiry

nie chcę tutaj powiedzieć ale na to
wygląda że tirami jeżdżą świry

Wiersz zamyka słowami: „to dzwoniły na nią i trąbiły / wszystkie samochody świata w tym żuki [...] mówili że to nad nami gra i trąbi / zespół Kombi tak było / niestety że dla matki liczyły się wyłącznie ciuki" [*XLI. Piosenka o niedopałkach*, NDCS, s. 43]. Tkaczyszyn-Dycki nie stroni od żartu oraz dosadnych określeń matki i jej choroby, co widoczne jest w cyklu trzech wierszy ze zbioru *Imię i znamię*:

> [...] to że matce odbiło
> nikogo podówczas nie zdziwiło
> nie ma to jak we wsi (ku
> naszej uciesze) babie odpierdoli
> [*XLVII.*, IZ, s 51]

> [...] heja hej odkąd matce odbiło
> nie ma to jak mamusi odbija
> [*XLVIII.*, IZ, s. 52]

> odkąd matce odbiło heja hej
> nie ma to jak komuś odpierdoli
>
> we wsi z miejsca robi się weselej
> i ciekawiej [...]
> [*XLIX.*, IZ, s. 53]

W wielu wierszach opowiadających o matce Tkaczyszyn-Dycki skupia się na jej chorobie i zainteresowaniu, jakie wzbudzała wśród ludności wiejskiej. Jednym z takich zdarzeń jest odwiezienie Dyckiej do szpitala psychiatrycznego, któremu poeta poświęca kilka wierszy [DGR, s. 9–13]. Jest w nich mowa o przyglądających się scenie sąsiadach: „wywlekli matkę [...] w drzwiach stała żona / Bezpalucha głupia starucha / i ciekawska w oknie śmiała się Piczałycha / obok niej natomiast Kocmołycha" [*VII.*, DGR, s. 11]. W wierszach z tego cyklu humor i ironia są znacznie mniej obecne, na pierwszy plan wysuwa się dramat małego chłopca przerażonego widokiem wyciąganej siłą z domu matki. Bardziej poważny i refleksyjny ton przyjmuje również wiersz z pierwszego tomu *Nenia i inne wiersze*. Jego wymowa jest ważna, bo w sposób poetycki streszcza wpływ choroby na relację Stefanii Dyckiej i Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego:

> w domu naszych matek była miłość

mleko było miłością najpierwszą i najpełniejszą
gdy wyrośliśmy na chłopców nasze matki jak wiedźmy
wyszły z domu i nigdy już nie wróciły

wyrośliśmy na pięknych chłopców i bardzo nieszczęśliwych
nasze matki wyszły z domu i nigdy nie wróciły
do pełni władz umysłowych ktoś je widział
jak uciekały w kaftanie bezpieczeństwa unoszą nas z sobą
[*XXXVII.*, OW, s. 46]

Wiersz niepozbawiony jest ironicznego wydźwięku, opisuje jednak ten sam problem, którego dotykały poprzednie utwory. Poeta przyjmuje ton refleksyjny i wypowiada się w sposób bardziej obrazowy i symboliczny. W utworze Tkaczyszyn-Dycki posługuje się metaforyką przestrzenną: w domu symbolizującym strukturę rodziny jest miłość, dopiero potem zostaje on przez matkę opuszczony. Jednocześnie podupada ona na zdrowiu psychicznym, w podobnie metaforyczny sposób autor mówi, że opuszczają ją władze umysłowe. W puencie wiersza zawarty został obraz matki uciekającej w kaftanie bezpieczeństwa wraz z niesionym dzieckiem. Matczyna miłość wyrażana przez ten obraz równoważy się z groźbą pozostania dziecka w rękach niezrównoważonej kobiety. Zapowiada on również wszelkie kolejne wiersze opowiadające o gorszości, w których Tkaczyszyn-Dycki mówi o bezdomności, a także trudnej relacji z matką. Obraz uciekającej w kaftanie Dyckiej symbolizuje początek choroby, graniczne zdarzenie, które kładzie się cieniem na tożsamości poety. Utraciwszy zdrowy stan umysłu, traci, wraz ze swoją rodziną, bezpieczny dom rodzinny.

Dramatyczny charakter rozpoznania swojego losu. Imię dziadka

Głównym wątkiem dziejów rodziny Tkaczyszynów-Dyckich są losy matki, banderówki, kobiety, która doświadczyła wynarodowienia, deportacji i wykluczenia, jednak wskazać można kilka innych wątków. Niektóre z nich istnieją efemerycznie, jak historia ojca, inne układają się w zróżnicowaną narrację, jak historia dziadka, wspominanego przez poetę w *Gnieździe*. Wszak Tkaczyszyn-Dycki mówi o sobie jako o „synu banderówki", ale również jako o „wnuku rezuna". Wspomniany wcześniej gest rozpoznania swojego losu w oczywisty sposób łączy się z postacią matki, ale również dalszą rodziną.

Rozpoznanie swojego znamienia, czyli ukraińskiego pochodzenia, stanowi moment, w którym Tkaczyszyn-Dycki odkrywa nie tylko imię matki – banderówki, ale również dziadka – rezuna. W *Gnieździe* poeta pisze: „od lat bowiem dostrzegam / nadaremność poezji kiedy usiłuję sobie / przypomnieć coś więcej aniżeli imię dziadka". Rezun oznacza w języku polskim „tego co rznie ludzi, mordercę"[43], podobnie jak ukraińskie słowo „Різун". Zarówno „rezun", jak i „banderówka" stanowią obelgi i są nacechowane negatywnie. Obrazowe konotacje mordu przy pomocy piły wywołuje również słowo „siekiernik", którym Tkaczyszyn-Dycki określa dziadka w innych utworach. Rozpoznanie swojego losu przez poetę rozpoczyna się wraz z pierwszym wierszem dotyczącym historii pogranicza, utworem o ukraińskich i polskich bogach w województwie przemyskim [*XXXVI.*, OW, s. 45], natomiast wątek dziadka rezuna rozpoczyna *Gniazdo* i jest kontynuowany w zbiorze *Nie dam ci siebie w żadnej postaci* oraz wierszach rozproszonych w czasopismach. Najważniejszym utworem o tematyce polsko-ukraińskiej jest utwór *XXVI. Piosenka o rezunie* [NDCS, s. 28]. Zawiera on rozwijane szczególnie intensywnie od momentu wydania *Imienia i znamienia* wątki: rodziny walczącej po dwóch stronach barykady, zatajonych zbrodni, związku tych wydarzeń z tożsamością Tkaczyszyna-Dyckiego i refleksji nad przedstawieniem ich w poezji. Ten ostatni wątek służy za refren kilku innych utworów z tomu *Nie dam ci siebie w żadnej postaci*. Dziadek „rezun" czy „banderowiec" jest w poezji „przemycany" lub „przenika" do wiersza [s. 24, 29] jako postać niechciana i problematyczna. Tkaczyszyn-Dycki spodziewa się odkryć prawdę o strasznych wydarzeniach, stąd kreacja dziadka jako zagrożenia dla pisanego tekstu. Powtórzone przez poetę w *Piosence o rezunie* pytanie: „Co twój dziadek robił w UPA?" i udzielane samemu sobie odpowiedzi opóźniają informację, którą aluzyjnie zamieszcza autor w puencie wiersza:

> pułapką była i jest w mojej wyobraźni
> odkąd dowiedziałem się że gdzieś
> tutaj rozwłóczono końmi p. Kozyrskiego

Wiersz przyjmuje formułę monologu wypowiedzianego, nieczęstą w twórczości Tkaczyszyna-Dyckiego. Poeta zdaje się rekonstruować proces zdobywania wiedzy o swoim dziadku. W konsekwencji tego

[43] Rezun [hasło], [w:] *Słownik języka polskieg*o, red. J. Karłowicz, A.A. Kryński, W. Niedźwiedzki, t. 5, Próba-R, Warszawa 1912, s. 528.

wiersz konceptualizowany jest na kształt wspomnień przywoływanych mimowolnie, niechcianych i bolesnych. Przypuszczenie, że dziadek rezun powiązany jest ze śmiercią Kozyrskiego, potwierdzone zostaje w innym wierszu o wymownym tytule *XXIX. Spalenie Wólki Krowickiej przez UPA w kwietniu 1944 roku* [NDCS, s. 31]. W tym utworze najważniejszy jest wątek tożsamościowy i metapoetycki, rozwijany w formie rozważań nad własną rolą – polskiego poety wywodzącego się z podzielonej polsko-ukraińskiej rodziny, który poznaje rodzinną historię dziadka rezuna. Niejednoznaczna odpowiedź, której udziela Tkaczyszyn-Dycki staje się dygresją na temat innych faktów z życiorysu dziadka:

> [...] dlaczego twoje
> usta nie zbudują wierszy
>
> w których matka uniknie akcji „Wisła"
> dziadek rezun natomiast odpowie
> za śmierć Kozyrskiego w poezji nie ma
> rzeczy niemożliwych
>
> dziadek rezun i jego bracia odpowiedzą
> za spalenie Wólki Krowickiej
> i za śmierć m.in. Wojciecha Tkaczyszyna

Życiorys dziadka nastręcza Tkaczyszynowi-Dyckiemu problemów, gdyż sposób reprezentacji tych wydarzeń w wierszu wiąże się z dylematami natury etycznej i metapoetyckiej. Z jednej strony autor skłania się ku poezji silnie związanej z pamięcią, która jest wierna faktom. Z żalem zdaje sobie sprawę ze słabości swojego poetyckiego rzemiosła, które nie jest w stanie kształtować rzeczywistości, pomóc matce uniknąć deportacji. Stwierdzeniu: „w poezji nie ma / rzeczy niemożliwych" Tkaczyszyn-Dycki nadaje dwuznaczności, potwierdza ono bowiem, że literatura jedynie służy oddaniu rzeczywistości, a więc nie ma w niej miejsca na „rzeczy niemożliwe". Z drugiej strony stwierdzenie to poeta wzbogaca przykładem świadczącym o sprawczej roli fikcji literackiej, w którym przypisuje swojemu dziadkowi odpowiedzialność za spalenie Wólki Krowickiej i śmierć Wojciecha Tkaczyszyna. Autor przypomina utworem *XXIX. Spalenie Wólki Krowickiej przez UPA w kwietniu 1944 roku* o auto/bio/geo/graficznym charakterze swojej twórczości, w której dzieje jego i jego rodziny są na bieżąco pisane, co zmusza do

różnego rodzaju wyborów. Jako kronikarz tej historii Tkaczyszyn-Dycki pragnie postępować odpowiedzialnie i etycznie, z czym wiąże się wierność faktom, również tym tragicznym i nieprzyjemnym.

Spośród zamieszczonych w 2016 roku w „Twórczości" wierszy aż cztery z nich opowiadają o dziadku rezunie, układając się w następujący cykl: *III. Piosenka o szczegółach szczególastych*, *V. Piosenka o bezimiennym*, *VI. Można i tak powiedzieć*, *VII. Mówiąc ściśle*[44]. Ich publikacja nastąpiła już po wydaniu książki *Nie dam ci siebie w żadnej postaci* w 2016 roku, jednak wymienione utwory nie znalazły się w wydanym w 2019 roku tomie *Dwie główne rzeki*. W *V. Piosence o bezimiennym* poeta pisze:

> [...] o dziadka
>
> siekiernika nie dbam bo poszedł
> do lasu i dotąd straszy w opowieściach
> chciałbym go wreszcie nazwać
> po imieniu i zgubić w owym lesie

Dopełnienie tego wątku stanowi fragment wiersza *VI. Można i tak powiedzieć*, w którym poeta mówi: „nie byłoby niniejszej kwestii gdyby dziadek / siekiernik nie poszedł do lasu". Dostrzec można obecność znanego z poprzednich tomów, przede wszystkim z poematu *Gniazdo*, motywu imienia, jednak w *V. Piosence o bezimiennym* pełni on inną funkcję. W *Gnieździe* konstatacja o dziadku rezunie pozwalała nazwać samego siebie wnukiem rezuna, towarzyszy jej też kilkukrotne powtórzenie: „nie wiedziałem że jestem wnukiem rezuna", jak gdyby bohater utrwalał ten fakt przez powtórzenie. Pojawia się tam również motyw przypominania imienia dziadka i metapoetycki komentarz: „od lat bowiem dostrzegam / nadaremność poezji kiedy usiłuję sobie / przypomnieć coś więcej aniżeli imię dziadka" [IZ, s. 7]. Z kolei w *V. Piosence o bezimiennym* nazwanie po imieniu dziadka ma pozwolić o nim zapomnieć. Dziadek jest postacią nurtującą, którego imię należy sobie przypomnieć, ale jednocześnie taką, której losów wolałoby się nie poznawać, co pokazuje, że historia rodziny wzbudza w autorze sprzeczne emocje. W rozmowie z 2000 roku Tkaczyszyn-Dycki mówił o trudno-

[44] E. Tkaczyszyn-Dycki, *III. Piosenka o szczegółach szczególastych*, *V. Piosenka o bezimiennym*, *VI. Można i tak powiedzieć*, *VII. Mówiąc ściśle*, „Twórczość" 2016, nr 11 (LXXII), s. 5–6.

ściach w „ucieczce od domu, od Dyciów”[45]. O swoim buncie mówił językiem sprzeczności: nazywał go niedojrzałą reakcją na sposób, w jaki funkcjonowała rodzina, a jednocześnie koniecznością i zadaniem do wykonania. W ten sam ambiwalentny sposób poeta pisze o powrocie do domu rodzinnego:

> nie ma ucieczki od tego, co zostawiam bądź już zostawiłem [...]. Przekonałem się jednocześnie, że jestem w pewnym zamknięciu, zdałem sobie sprawę, że nie umiem powiedzieć do widzenia wszystkiemu, co już posiadłem, bo musiałbym powiedzieć do widzenia swojemu dotychczasowemu życiu, a nie chciałbym mu durnowato pomachać na rozstanie[46].

Postać dziadka fascynuje poetę ze względu na tajemnicę związaną z historią rezuna, a jednocześnie budzi lęk ze względu na zbrodnie, które mogą zostać odkryte. Co Tkaczyszyn-Dycki rozumie przez „pozostawienie” dziadka? Czy chciałby porzucić jego historię, nie wybrawszy jej spośród wielu innych rodzinnych wątków, czy wolałby raczej „zostawić” dziadka dopiero po dopełnieniu opowieści o jego losach? Nurtująca historia domaga się opowiedzenia, ale wiąże się również z etycznymi zobowiązaniami. W cytowanym wierszu pierwsza strofa mówi o zadaniach, jakie przed sobą stawia poeta:

> otóż poezja składa się z tego
> wszystkiego co ze sobą
> zrobimy w tekście pisz zatem tak
> żeby zrehabilitować banderówkę[47]

Wybór sposobu, w jaki poeta przedstawi fakty z życia dziadka czy matki, pociąga za sobą odpowiedzialność za ich losy. W wierszu *VII. Mówiąc ściśle* Tkaczyszyn-Dycki powtarza wcześniejsze twierdzenie o rehabilitacji pamięci swojej matki i ogólną refleksję na temat pamięci:

> [...] pracuję właśnie nad jej
> rehabilitacją (nikt nie wie
> po co) tylko w poezji można jeszcze
> rozprawić się z przeszłością

---

45 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Pójście za Norwidem*, s. 118.

46 Tamże, s. 117.

47 E. Tkaczyszyn-Dycki, *V. Piosenka o bezimiennym*, s. 6.

W formie dygresji związanej z rehabilitującą postacie z przeszłości funkcją poezji mówi wreszcie wprost o zbrodni, której dokonał dziadek:

> zrobić coś dla siebie
> i dla banderówki (mówiąc
> ściśle dziadek rezun
> zabił m.in. pana Kąkola)

Tkaczyszyn-Dycki informację o morderstwie dokonanym przez dziadka przekazuje w formie wtrącenia, nadając mu charakter zwięzły i rzeczowy. Podobny zabieg stosuje w *Gnieździe*, informując o swoich banderowskich korzeniach za pomocą wtrącenia umieszczonego w nawiasie. Emocjonalny dystans, sugerowany przez formę wtrąconego napomknienia, kontrastuje z zainteresowaniem postacią dziadka w innych wierszach. W niejednorodnej pod względem formy i nastroju opowieści o dziadku rezunie dostrzec można egzystencjalne zagubienie poety, które Agnieszka Czyżak w artykule *Wnuk rezuna* łączy z przedstawianymi w poezji aktami „gubienia"[48]. Najważniejsze w utworach dotyczących postaci dziadka jest, zdaniem badaczki, doświadczenie gorszości, sprowadzane na niego przez przeszłość rodziny:

> To nie dziadek rezun, niechciany przodek, jest zatem sprawcą wszystkich nieszczęść. On sam pozostaje tylko imieniem, wyobrażeniem czynów, jakie mógł popełnić, znakiem rodowej przynależności, która zakreśla jednoznacznie te sferę tożsamości potomków, której nie są władni kształtować samodzielnie i na którą zostali skazani. Wnuk rezuna, obciążony niezawinioną winą, pokutować musi za samo istnienie banderowców, nie tyle w historii, co w żywej pamięci mieszkańców pogranicza[49].

Problematyczna, zgodnie ze słowami Czyżak, jest dla Tkaczyszyna-Dyckiego ta sfera pamięci o rodzinie, która aktywnie kształtuje jego tożsamość, a która pozostaje poza kontrolą. Wyrażone w wierszu pragnienie „rehabilitacji banderówki" wskazywałoby na chęć modyfikacji pamięci o rodzinie za pośrednictwem poezji, ale przede wszystkim pracę tożsamościową, dotyczącą samego poety. Czyżak mówi o wysiłku

---

[48] A. Czyżak, *Wnuk rezuna*, [w:] *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, s. 267.

[49] Tamże, s. 267–268.

„przesłaniania i spychania [doznań przeszłych czy teraźniejszych – S.T.] w bezpieczniejszą od sfery pamięci sferę lirycznej kreacji”[50]. Poezję, w świetle lirycznych modyfikacji pamięci o przodkach przez Tkaczyszyna-Dyckiego, odczytywać można jako „akt dążenia do samostanowienia oraz uniezależnienia się od zewnętrznych determinacji losu”[51]. Wątek dziadka rezuna powraca w kolejnym tomie wierszy Tkaczyszyna-Dyckiego, *Dwie główne rzeki*, który ukazał się w 2019 roku. Utwór *XII.* potwierdza informację o morderstwie dziadka: „otóż nie byłoby zagadnienia / gdyby dziadek rezun / nie zaciukał m.in. Kąkola” [*XII.*, DGR, s. 16]. Wiersz *XIV.* z powodzeniem można by uznać za zakończenie mikronarracji opowiadającej o losach „siekiernika”:

> w lesie Kuczary pozostawiam dziadka
> rezuna którego nigdy nie odwiedziłem we wsi
> pod Węgorzewem gdzie się zakonspirował
> po 1947 roku (ale wcześniej upozorował własną
>
> śmierć z rąk Polaków) nic o nim
> nie wiem i nie chcę wiedzieć
> [...]
>
> [*XIV.*, DGR, s. 18]

Twórczość literacką uznać można, zgodnie z tym, co pisała Czyżak, za sferę bezpiecznej pracy nad pamięcią swoją i swojej rodziny, pozwalającą poecie na kreację własnego losu. Na przykładzie opowieści o dziadku dostrzec można, że poezja intensyfikuje pracę pamięci mówiącego, wzmacniając obsesyjne skupienie na przeszłości. Zwracał na to uwagę Paweł Mackiewicz w recenzji *Poezja jako miejsce na ziemi*: „Powtarzalność tematu i środków wyrazu nasuwa przypuszczenie, że poezja ta karmi się obsesją. Potwierdzają to liczne schematy składniowe, nawroty do kiedyś wypowiedzianych zdań, paralele, ale także przemilczenia, niedomówienia, ułamki dygresji”[52]. W podobnym tonie wypowiadała się Aldona Kopkiewicz, która swój artykuł opatrzyła znaczącym tytułem *O ostatniej książce Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyc-*

[50] Tamże, s. 268.

[51] Tamże.

[52] P. Mackiewicz, *Poezja jako miejsce na ziemi*, „Odra” 2006, nr 6, s. 99.

kiego (o wszystkich innych jego książkach)[53], z kolei Paweł Kozioł posłużył się w swojej recenzji tytułem wiersza *Potwierdzenie głównej wiadomości*. Jak tłumaczy:

> Stawiam nad tą recenzją tytuł jednego z wierszy, bo najlepiej opisuje on całą książkę. *Nie dam ci siebie w żadnej postaci* nie jest bowiem żadnym przełomem w poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, lecz próbą potwierdzenia (zrekonstruowania?) tego, co zostało napisane wcześniej. W tym sensie cały tom jest jak powtarzająca się w kilku wierszach „dokrętka"[54].

Uwagi recenzentów można uznać za doraźny komentarz, wskazują jednak na ważny aspekt formalny tej twórczości. Formuła „wiersza permanentnego", czyli „takiego wiersza, który trwa, podaje dalej, przekazuje, odwleka (przynajmniej próbuje odwlec) koniec"[55], kieruje poetę ku rozważaniom pamięciowym, które, równie dobrze jak wolności i samostanowieniu, mogą służyć zamknięciu i ograniczeniu. Skutkować to może ograniczeniem kreatywności twórcy, jak i egzystencjalnym kryzysem oraz poczuciem winy wynikającym z niemożności rehabilitacji pamięci o przodkach.

2. Miejsca-węzły

Dom grozy

Tkaczyszyn-Dycki opisuje dom rodzinny w wielu swoich wierszach, poświęcając je wspomnieniu najbliższych: matki, ojca, kuzynów, krewnych i gości. W większości utworów Tkaczyszyna-Dyckiego dom przedstawiany jest jako metonimia rodziny oraz miejsca autobiograficznego. Twórczość ta niesie również obraz domu w ścisłym tego słowa znaczeniu, jako budynku mieszkalnego, przedstawianego często za pomocą obrazowania wzbudzającego niepokój i strach, co łączę z estetyką grozy, nie traktując jednak wierszy o takiej treści jako tekstów

---

53 A. Kopkiewicz, *O ostatniej książce Tkaczyszyna-Dyckiego (i o wszystkich jego książkach)*, „Dekada Literacka" 2009, nr 5/6.

54 P. Kozioł, P*otwierdzenie głównej wiadomości*, „Dwutygodnik" 2016, nr 187, http://www.dwutygodnik.com/artykul/6609-potwierdzenie-glownej-wiadomosci.html [dostęp: 07.06.2017].

55 G. Jankowicz, *Obietnica* [posłowie], [w:] E. Tkaczyszyn-Dycki, *Podaj dalej*, Poznań 2012, s. 208.

gatunkowych[56]. Przyjmuję szerokie rozumienie grozy jako kategorii estetycznej za Katarzyną Slany:

> Pojęcie horroru/grozy rezerwuję dla tych obrazów, których głównym celem jest kreowanie strachu wizualnego, a także wzbudzenie w odbiorcy strachu moralnego i intelektualnego, sytuowanego zarówno w nurcie fantastyki grozy, jak i niesamowitych fantasmagorii[57].

Wykreowanie „nawiedzonego" domu w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego służy zwróceniu uwagi na jego historyczny charakter, ale również przedstawieniu mówiącego jako skoncentrowanego na przeszłości. Wskazuje na to kreacja przestrzeni domu, w którym przebywają jednocześnie postacie z różnych momentów z przeszłości. Żywych i zmarłych łączy silna więź, w której mediacyjną rolę odgrywa przestrzeń. Estetyka grozy służy wyrażeniu lęków i obaw związanych z tą więzią.

Wiersze opisujące dom Tkaczyszyn-Dycki często rozpoczyna pleonazmem „ten wielki dom jest za wielki", za pomocą którego eksponuje pejoratywne znaczenie przestrzeni domu, z jednej strony przytłaczającego swoją powierzchnią, z drugiej ilością przedmiotów przechowywanych w pokojach. W efekcie przypomina on labirynt, z którego nie sposób się wydostać. Przedmioty – przedstawione jako ciężar, materialny i duchowy – pobudzają pamięć i wyobraźnię, rodząc w mówiącym niepokój:

> ten wielki dom jest za wielki
> dla mnie i dla mojej matki
> umierającej w łóżku po Argasińskiej
> dla książek upchanych w kilku
>
> pokojach i na strychu który też jest
> po kimś pewnie po Argasińskiej (wszędzie tu
> straszy) a w każdej książce znajduję
> stronę z pieczątką pozostawioną wszelako

[56] Jak stwierdza Anita Has-Tokarz, wątki, narracja, fabuła nawiązujące do stylistyki i estetyki grozy i horroru funkcjonują w różnych dziedzinach sztuki. W literaturze „wysokiej" można wskazać ich obecność w dziełach Franza Kafki, Fiodora Dostojewskiego, Stanisława Witkiewicza, Witolda Gombrowicza, Vladimira Nabokova, Johna Hawkesa. Zob. A. Has-Tokarz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2010, s. 32.

[57] K. Slany, *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*, Kraków 2016, s. 6.

przez śmierć: oprócz pajęczyny w wilgotnym
zakątku która też jest po kimś pewnie
po Argasińskiej jest ten spis zagadnień
na końcu nie przeczytanej książki
[*CCLXXVI. Zbiory*, OW, s. 314]

We wnętrzu domu wciąż znajdują się pozostawione po przodkach rzeczy, które poeta sukcesywnie odnajduje. Materialne pozostałości po zmarłych wypełniają pokoje i strych. Dom nie przytłacza swoją pustką, ale nadmiarem, bagażem historii, skoro nawet pajęczyna w wilgotnym zakątku „też jest po kimś pewnie". Ucieczka przed wywoływanymi przez dom wspomnieniami z przeszłości jest niemożliwa. Wyraz temu dają wersy będące wariantem powyżej cytowanych: „ten dom jest za wielki / za gościnny dla mnie i dla moich książek" [OW, s. 350, 424]. „Gościnność" jest tu nacechowana negatywnie, gdyż wyraża pochłaniający i zawłaszczający charakter domu w stosunku do podmiotu mówiącego, ale również przepastność tej przestrzeni, jej nasycenie przedmiotami i wspomnieniami.

W cytowanym wierszu mowa o książkach opieczętowanych przez śmierć, przynależących, jak cały dom, do świata umarłych. Budynek jest przestrzenią, w której spotykają się żywi z umarłymi, toteż poeta opisuje go, posługując się estetyką grozy, jako dom nawiedzony. Dotyczy to ogólnego opisu budynku, który jest duży, ma wiele pokoi, strych, piwnicę, bibliotekę i posiada bogatą historię, ale również takich szczegółów, jak pieczątka pozostawiona przez śmierć czy pajęczyna w wilgotnym zakątku, czy ogólne wrażenie wyrażone przez krótkie: „wszędzie tu straszy". O byłych mieszkańcach i gościach domu przypomina „spis treści i okrągła pieczęć »Księgozbiór / Tkaczyszynów-Dyckich z Wólki Krowickiej« / którzy jak najbardziej podlegają śmierci" [*CCLXXVII. Piosenka o kataklizmach, Dzieje rodzin polskich*, OW, s. 315], być może tożsama z pieczęcią pozostawioną przez śmierć. Gdy w kolejnym wierszu podmiot zwraca się do matki, prosząc ją o niewyrywanie kartek, wydaje się tyleż przytłoczony, co pogodzony z obecnością pozostawionych po przodkach przedmiotów:

ten wielki dom jest za wielki
dla mnie i dla mojej matki
która zdradza swoje nastawienie
do książek wyrywając kartki

żeby pozbyć się pieczątek po Bęskich
Argasińskich choć tak nie można
mamusiu nie można pozbyć się Ilnickich
[*CCLXXIX. Pieczątki*, OW, s. 317]

W innych wierszach opisujących dom znajduje się informacja o tajemniczych pudłach na strychu („na jakim nieczęsto bywam", mówi poeta), ale również pojawiają się makabryczne opisy śmierci. Uwagę przykuwają utwory wykorzystujące motyw zakrwawionych szmat i fantasmagoryczne obrazy dotyczące umierającej matki. W *CCLXXVI. Zbiorach* łóżko, w którym leży Stefania Dycka, jest tym samym, w którym umierała Argasińska. Wiersz *CCLXXXVI. Piosenka dla bezdzietnej Białokurskiej* [OW, s. 324] wzbogaca ten motyw o inną realizację, pozostawiając czytelnika z sugestią innych śmierci w tym samym domu:

wszystkie wszystkie umierały w swojej pościeli
w największej świętości swojego staropanieństwa
po śmierci Białokurskiej było chyba najwięcej
krwi i gałganów wtedy też pomyślałem że gdzie indziej

umierają czyściej o wiele czyściej aniżeli
w naszym domu kiedy zaś zmarła Białokurska
w zawczasu przygotowanym łóżku krwi i gałganów
było jeszcze więcej nawet pod mym jasieczkiem

nawet w moich ustach narodził się krzyk
rozpaczy i długo się unosił na kształt pierza
wtedy też pomyślałem że u Dyciów umierają
częściej o wiele częściej aniżeli gdzie indziej

Tkaczyszyn-Dycki przedstawia dom przez pryzmat umierających w nim osób. W podobnym tonie wypowiadał się poeta w jednym z wywiadów:

> To był dom niezwyczajny, [...] dom pełen ludzi, którzy, jak mawiała babcia, „tak pięknie się starzeją" i „tak pięknie umierają". Mówiono o nim właśnie tak – jesteśmy domem, który idzie na wymarcie. Mówiło się o tym jako o pewnego rodzaju nieodwołalności, której ja również winienem sprostać. [...] dom pustoszał. Dziwnością domu, w którym wyrastałem, była specyficzna,

> może wyniesiona z Kresów konieczność czy potrzeba niekończącego się opłakiwania kolejnych umierających Dyciów, którzy odchodzą i zostawiają nas samych z rzeczywistością, jaką musimy udźwignąć. [...] W pewnym momencie zorientowałem się, że dom organizuje mnie emocjonalnie po stronie tego wszystkiego, co się w nim rozgrywa, że opłakujemy kolejnych Dyciów, a więc Tkaczyszynów-Dyckich, Hryniawskich, Bernackich, czekają zaś wymierający Ilniccy, Bojarscy, Bukiccy i wyobraziłem sobie, że od tego nie ma ani odbicia, ani jakiejkolwiek bądź ucieczki[58].

Fragment wypowiedzi poety wyjaśnia powody, dla których przestrzeń domu może być symbolicznie przedstawiana jako przytłaczająca i zawłaszczająca. Emocje wzbudzane przez członków rodziny przeniesione zostają na opis przestrzeni. Konieczność opłakiwania zmarłych i ciągłego ich wspominania reprezentowana jest w wierszu przez motyw zakrwawionych szmat. Niechciana, wypierana pamięć powraca nieoczekiwanie jako materiał pod poduszką w *CCLXXXVI. Piosence dla bezdzietnej Białokurskiej*: „w zawczasu przygotowanym łóżku krwi i gałganów / było jeszcze więcej nawet pod mym jasieczkiem". Obraz ten odsyła do estetyki grozy, podobnie jak następująca po nim metafora „narodzin krzyku rozpaczy w ustach". Wyobrażenia, którymi posługuje się autor w *Piosence dla bezdzietnej...*, skoncentrowane są wokół jasno zakreślonego pola semantycznego krzyku, krwi i narodzin. Śmierć kobiety w zakrwawionym łóżku mogłaby oznaczać śmierć podczas porodu, jednak Białokurska jest określona jako stara panna. Zamiast owocu narodzin należałoby mówić o owocu śmierci, którym jest krzyk przerażonego bohatera. Krew jest znaczącym elementem obrazowania w wierszu: szmaty pod jasieczkiem to niechciane i niespodziewane przypomnienie o dziedzictwie krwi. Przerażenie, które przeżywa mówiący, wynika z osaczenia śmiercią i konieczności pamiętania o zmarłych, od której nie sposób się uchylić. W *CCLXXIX. Pieczątki* poeta przyjmuje ten obowiązek, z rezygnacją tłumacząc matce, by nie wyrywała kartek ostemplowanych pieczęcią Bęskich i Argasińskich: „mamusiu nie można pozbyć się Ilnickich". To samo znaczenie mają słowa o strychu, „który też jest / po kimś pewnie po Argasińskiej (wszędzie tu / straszy)". Mówiący zdaje sobie sprawę z historycznego charakteru domu, o którym przypominają znajdujące się w nim przedmioty.

---

[58] E. Tkaczyszyn-Dycki, *Pójście za Norwidem*, s. 116–117.

Nastrój grozy utrzymują trzy kolejne wiersze: *CCCXX. Odbiorca*, *CCCXXI.* (nawiązują do siebie wzajemnie) i *CCCXXII.* [OW, s. 359–360]. Wszystkie w swojej treści odwołują się do przestrzeni domu przez wersy: „w sąsiednim pokoju umiera moja matka", „ten wielki dom jest za wielki za gościnny" oraz sformułowania: „ciemny pokój dolny" i „ciemny pokój górny". Dwa pierwsze utwory emanują stopniowo rosnącym onirycznym obrazowaniem, które zyskuje kumulację w ostatniej zwrotce:

> [...] w sąsiednim
> pokoju umiera moja matka która się porusza
> jak pod folią nie wstając z łóżka
> trzeba tę folię jutro zwinąć do środka

Motywem przewodnim jest sen, który miesza się ze wspomnieniem Chicago i wysyłanych z zagranicy paczek, w końcu sam stając się paczką: „zwłaszcza sny docierają do nas rozszabrowane / i zabezpieczone w foliowym woreczku". Sen przyjmuje w utworze również rolę modyfikującą przedstawianą rzeczywistość. Następujące po sobie obrazy łączą się ze sobą na wzór onirycznych przeobrażeń, ulegając coraz większemu odrealnieniu. Paczki z Chicago przechodzą w sny opakowane w folię i wysyłane w paczkach, by w ostatniej zwrotce przejść w obraz leżącej na łóżku pod folią matki. Mimo że poeta używa porównania – „matka porusza się j a k [podkreślenie – S.T.] pod folią" – konwencja oniryczna pozwala patrzeć na ostatnią zwrotkę jako na surrealistyczny obraz duszącej się kobiety, obraz rodem z koszmaru sennego. Puentę wiersza rozpatrywać można jako komentarz wypowiadany na jawie, przywracający realizm po onirycznych wyobrażeniach. Folia byłaby tu zapewne rozłożona pod ciałem chorej obłożnie matki, a „zwinięcie jej do środka" byłoby czynnością porządkową. Oba utwory cechuje jednak oniryczny charakter, zarówno w treści, jak i formie, a sam wers: „trzeba tę folię jutro zwinąć do środka" nie jest jednoznaczny, co otwiera możliwość innego rozumienia zakończenia. Jeśli przyjąć, że jest ono nie przejściem do jawy, ale podtrzymaniem snu, zwinięta do środka folia to wyobrażenie śmierci matki przez uduszenie[59].

[59] Motyw umieszczania przedmiotu w gardle pojawia się w innym wierszu opowiadającym o śmierci matki. Dotyczy on wypadających kobiecie włosów, o których w ostatniej zwrotce pisze poeta:

Ostatni z interpretowanych wierszy ponownie opisuje leżącą w łóżku Stefanię Dycką i, tak jak poprzednie, wykorzystuje motyw snu. Realistyczna scena, w której syn poprawia matce kołdrę, przechodzi w odrealniony obraz „wsadzanych" do snu rąk i nóg przyrównanych do patyków, dotyczący problemu umierającego ciała:

ten wielki dom jest za wielki
za gościnny dla mnie i dla mojej
umierającej przyszedłem do niej
by poprawić kołdrę spod której wystaje

śmieszna mała dziewczynka
co się już nigdy nie przebudzi
śmieszne małe patyki w miejsce
rąk i nóg które na powrót wsadzam

do snu niech się nie pogubią
niech się nie pobrudzą
i niech się nie plączą w koszuli nocnej
którą jej kupiłem u Szałańskiego adieu
[*CCCXXII.* OW, s. 360]

O ile poprzednie utwory odwoływały się do estetyki koszmaru sennego, o tyle powyższy wiersz przynosi uspokojenie nastroju. Przedstawienie rąk i nóg kobiety jak patyków „wsadzanych" do snu podtrzymuje obraz domu, w którym najważniejszym gościem jest śmierć. Utwór ukazuje bohatera pogodzonego z losem matki: „śmieszna mała dziewczynka / co się już nigdy nie przebudzi", „adieu", choć jego dbałość o ciało matki wciąż wyraża czułość i bliskość.

W wierszach przedstawiających dom poeta często wykorzystuje obrazowanie charakterystyczne dla estetyki grozy, umożliwiające ekspresję niepokoju, lęku, frustracji. Trudne emocje, które wzbudzają w nim relacje rodzinne, przeniesione zostają na kreację zawłaszczającej przestrzeni domu grozy. Poeta nie postrzega opisywanego budynku jako wywołującego uczucia swojskości, bliskości, intymności i bezpie-

---

powiadam iż śmierć nie przychodzi po matkę
lecz po włosy jakie nam od dawna wypadają
nie po to kończy się sierpień by wypadły nam włosy
które zresztą ile sił wpychamy sobie do gardła
[*CXVIII. Wiadomość z ostatniej chwili*, OW, s. 145]

czeństwa, lecz jako wzmagającego obcość, strach i bezradność wobec doświadczenia śmierci matki. Martin Heidegger zamieszkiwanie łączy ze stanem zadowolenia: „Zamieszkiwać, być doprowadzonym do stanu spokoju, znaczy: pozostawać ogrodzonym we *Frye*, w swobodnym przestworze, który ochrania wszystko w jego istotę. To ochranianie jest podstawowym rysem zamieszkiwania"[60]. Tkaczyszyn-Dycki pisze w swojej poezji o domu jako przestrzeni niezapewniającej spokoju „bycia-w-świecie" ze względu na wspomnienia, które powiązane są z materialnością opisywanego *locus*. Dom rodzinny czyni poeta metaforą przestrzenną o poznawczym charakterze, pozwalającą zrozumieć strukturę relacji rodzinnych. Członkowie rodziny połączeni są więzami, które, jak wynika z wyznań autora, chciał przeciąć, ale które pozostają trwałe. Wspomnienia członków rodziny nawiedzają go jak przedstawiane w wierszu zakrwawione szmaty pod poduszką, odsyłające swoją estetyką do opowieści grozy. Przedstawiony za pomocą obrazu przepastnej przestrzeni wypełnionej pamiątkami materialnymi dom funkcjonuje jako metafora pamięci, wskazująca na wypierane części tożsamości i tajemniczą, ukrytą przed podmiotem strukturę pamiętania.

Przestrzeń choroby: „umieranie moje i jej w ciemnym pokoju dolnym"

Wers „w sąsiednim pokoju umiera moja matka" pojawia się w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego w dwunastu wierszach. Jest to jedno z bardziej rozpoznawalnych zdań w tej twórczości zaraz obok „jesień już Panie a ja nie mam domu". Znając konteksty, w których używany był przez Tkaczyszyna-Dyckiego zwrot „w sąsiednim pokoju umiera moja matka", przypisać tym słowom można ekspresję różnych emocji: od zmęczenia i smutku, przez rozczarowanie, po akceptację i ulgę. Wers „w sąsiednim pokoju umiera moja matka" jest również wyrażeniem deskryptywnym, które w planie przedstawienia mówi o dwojgu bohaterach i ich położeniu w określonej przestrzeni. Dzięki opisowi ich położenia w utworze przestrzeń wykreowana staje się znacząca i wyraża skomplikowany charakter relacji matki z synem. Ściana stanowi symbol rosnącej między obojgiem bariery, powstałej zarówno ze względu na chorobę, która sprawia, że Dycka staje się coraz bardziej obca i niedostępna, jak i ze względu na Tkaczyszyna-Dyckiego, który pragnie

[60] M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, s. 131.

odseparować się od ciężaru jej osoby. Ściana symbolizuje oddalenie i barierę, jednak epitet określający pokój jako „sąsiedni" wskazuje na utrzymywaną bliskość.

Wers „w sąsiednim pokoju umiera moja matka" jest metaforą przestrzenną odnoszącą się do relacji matki z synem, ale stanowi też refleksję metapoetycką. Wielokrotne powtórzenie wersu w całej twórczości Tkaczyszyna-Dyckiego nadaje mu autotematycznego charakteru. Zabieg powtórzenia odbiera komunikatowi jego pierwotne znaczenie, czyniąc z niego wewnątrztekstowe nawiązanie, które przekierowuje uwagę z treści wiersza na metapoetycką problematykę pisania-czytania. W związku z tym osłabiona zostaje funkcja poznawcza wersu „w sąsiednim pokoju...", wzmocniona za to zostaje funkcja poetycka. Idąca za poetyckością nadorganizacja tekstu wpływa na stopień jego skomplikowania i powoduje, jak stwierdza Janusz Sławiński, że jednostki „odgrywają wiele ról na raz, są uwikłane w szereg równoczesnych zobowiązań, są – jeśli można tak powiedzieć – użyte wielokrotnie w tym samym miejscu sekwencji"[61]. Wers „w sąsiednim pokoju umiera moja matka" wyróżnia się pod względem „uwikłania" w sposób szczególny. Zabieg powtórzenia ze względu na swoją częstotliwość wyposaża powtarzany wers w naddatek sensu. Każde kolejne jego wykorzystanie staje się znaczące na dodatkowych poziomach, wikłając wyrażenie w nowe zobowiązania. Obecność wersu „w sąsiednim pokoju umiera moja matka" odsyła do treści innych wierszy, w których go użyto, ale przy kilkunastu powtórzeniach kieruje uwagę przede wszystkim na sam zabieg powtórzenia. Powtórzenie wersu osłabia jego funkcję poznawczą, nie odsyłając bezpośrednio do wyrażanych przeżyć czy opisywanych rzeczy, zgodnie ze słowami Sławińskiego, który stwierdza, że „funkcja poznawcza języka ulega metodycznemu osłabieniu; świat, o którym komunikuje utwór, »migoce« spoza gęstej sieci zależności międzyznakowych i międzyznaczeniowych"[62]. Zawarta w wersie „w sąsiednim pokoju..." informacja o emocjach bohatera i symbolicznym układzie przestrzennym odseparowanych od siebie postaci schodzi na dalszy plan, stając się częścią nowego, „migocącego" znaczenia. Wyrażenie „w sąsiednim pokoju..." wytraca niektóre sensy, ale zyskuje nowe, szczególnie jeśli spojrzeć na poezję Tkaczyszyna-Dyckiego jako twór-

---

61 J. Sławiński, *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*, [w:] tegoż, *Dzieło, język, tradycja*, Warszawa 1974, s. 152.

62 Tamże, s. 122.

czość auto/bio/geo/graficzną. Gest powtórzenia pełni funkcję poznawczą w procesie poznawania i kształtowania przez piszącego własnej tożsamości. Akt pisania-czytania jest częścią drogi pętli doświadczenia, spełniającej w szerszej perspektywie funkcję poznawczą poprzez samopoznawcze działanie tropów. Nycz wskazuje, że badanie „przedstawienia w przedstawieniu" nie jest poznaniem mniej wartościowym czy pozornym:

> wypowiedź nie jest wskazaniem (referencją) oraz opisaniem uprzedniego i niezależnego od niej przedmiotu, lecz w całości jawi się jako równoczesny akt ukazywania/formowania przedmiotu poprzez artykulację jego własności. Można by powiedzieć, że każde przedstawienie jest konstrukcją i interpretacją tego, co przedstawione, a jego kształt, porządek, znaczenie nie dają się oddzielić od warunków i cech jego artykulacji[63].

Nycz ukazuje w ten sposób tropiczną naturę literatury jako formy poznania skoncentrowanej na samym przedstawiającym i doświadczającym. Poeta doświadcza i siebie, i artykułowanego w twórczości życia po raz wtóry, poprzez organizację faktów i emocji w porządku języka literackiego. Organizacja chaosu życiowych doświadczeń może przybierać różną formę w zależności od użytych środków poetyckich, pozwalających przekształcić „bezprzedmiotową miazgę doświadczenia"[64].

Powtórzenie jest jedną z ulubionych figur poetyckich Tkaczyszyna-Dyckiego, co podkreśla Alina Świeściak, twierdząc, że jest on prawdopodobnie najbardziej redundantnym polskim poetą[65]. Bez wątpienia powtórzenia pełnią w tej poezji wiele pomniejszych funkcji. Ich nadreprezentacja każe jednak rozpoznać omawiany środek stylistyczny jako znaczący na poziomie całej twórczości. Funkcję powtórzenia w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego Świeściak definiuje, nazywając jego użycie „projektem" o podwójnym charakterze: metafizycznym i antymetafizycznym. Z jednej strony powtórzenie służy utwierdzeniu tożsamości, dążeniu do pełni, samoidentyfikacji, z drugiej strony podkreśla rozproszenie podmiotu, jego dezintegrację, niemożliwość scalenia tożsamo-

---

63 R. Nycz, *Poetyka doświadczenia*, s. 31.

64 Tamże.

65 A. Świeściak, *Powtórzenia (i napomknięcia)*, [w:] *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, s. 135.

ści[66]. Z perspektywy poetyki świadomą nadreprezentację powtórzenia w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego określić można jako zabieg utrzymujący ruch znaczeń w języku poetyckim. Jego nadrzędną funkcją jest zatem utrzymywać różne sensy niejako w pogotowiu, aktualizować je w zależności od kontekstu albo odwrotnie, dezaktualizować je. Jak stwierdza Joanna Orska:

> Dzięki powtórzeniom pewien zespół motywów w każdym tomie zostaje raz jeszcze wykorzystany, skrupulatnie zbadany, a przede wszystkim wskrzeszony – ujrzany w innym kontekście, umieszczony w coraz innych kombinacjach tych samych elementów, często pozostających w stosunku kolizji do swoich dawnych znaczeń[67].

Szczególnie interesującą „kombinację", jeśli użyć określenia Orskiej, tworzy wykorzystanie wersu „w sąsiednim pokoju..." w opowiadaniu o doświadczeniu auto/bio/geo/graficznym. Wiersz oznaczony jako *CCCLVII.* mówi o sytuacji, w której prowadzona do łazienki matka potknęła się i podrapała syna:

> prowadziłem matkę do miejsca
> w którym musiała się skupić
> miejsce to nazywamy po prostu
> ustronnym lecz potykając się
>
> wbiła we mnie paznokcie
> jakby jej chodziło o moje wiersze
> nie wiem zresztą o co mogło
> jej chodzić potykając się i upadając
>
> podrapała mnie do krwi nie wiem
> jednak jaki był tego powód że zamknąłem się
> u siebie w sąsiednim pokoju
> w sąsiednim pokoju umiera moja matka
>
> [*CCCLVII.*, OW, s. 397]

---

66 Tamże.

67 J. Orska, *Kresy tożsamości. Na podstawie poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, [w:] tejże, *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006*, Kraków 2006, s. 99.

Reakcją na opisywaną sytuację jest zamknięcie się bohatera w swoim pokoju i redundantne wobec tego stwierdzenia słowa: „w sąsiednim pokoju umiera moja matka". Pierwsze dwie strofy opisują sytuację związaną z opieką nad matką. Ostatnie dwa wersy wyrażają chęć odizolowania się od chorej i trud, który wiąże się z opieką nad nią. Jednak ze względu na nadreprezentację wersu „w sąsiednim pokoju umiera moja matka" w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego jego znaczenie staje się migotliwe i traci funkcję poznawczą. Mówiąc obrazowo, w ostatnim wersie poeta mówi refrenem swojej poezji. Przedstawienie sytuacji zostaje zawieszone, czytelnik rozpatruje wiersz w autotelicznym porządku wypowiedzi, o ile znane są mu inne wiersze zawierające słowa: „w sąsiednim pokoju umiera moja matka". W perspektywie poetyki zachodzi zatem interferencja pomiędzy poziomem przedstawienia i poziomem autotelicznym wypowiedzi, który tradycyjnie rozumiany jest jako poziom wypowiedzi o samej literaturze, kierujący uwagę na znak. Tkaczyszyn-Dycki problematyzuje w swoich wierszach akt pisania-czytania, nadając tej czynności cechy działania w trójwymiarowej przestrzeni przenikającej się z geografią miejsc przedstawionych. Zabieg ten określam jako uprzestrzennienie sytuacji komunikacyjnej[68]. Funkcja autoteliczna wiersza ulega w tej poezji rozbudowaniu o wartości przestrzenne, czasowe i emocjonalne. Wskutek czego zabiegi tradycyjnie określane jako autoteliczne odbierane są na poziomie przedstawienia bohaterów, zdarzenia i miejsca. Jasne granice między przestrzenią realistyczną i wyobrażoną ulegają rozmyciu. W efekcie doświadczenie, o którym mowa w wierszu, potknięcie się matki i podrapanie syna, może mieć znaczenie w świecie poetyckim: „jakby jej chodziło o moje wiersze". Ma ono złożoną, otwartą, dynamiczną i fragmentaryczną strukturę. O ile na poziomie ontologii zdarzenie istnieje niezależnie od poety i jego poezji, o tyle z perspektywy poznawczej jest ono rozmyte i migotliwe, bez właściwego źródła i granic. W twórczości Tkaczyszyna-Dyckiego doświadczenie auto/bio/geo/graficzne przeżywane jest po wielokroć na różnych poziomach świadomości i nieświadomości, ciała i umysłu, tekstowo i pozatekstowo. Ontologicznie wiersz stanowi relację *post factum*, jednak w akcie pisania-czytania pozwala poecie ponownie przeżywać doświadczenie, tym razem z czytelnikiem, odczytać jego tajemnicze znaczenie.

[68] Piszę o tym w rozdziale III, w podrozdziale *Poetyka przestrzeni*.

Treść wiersza sugeruje, że opisywane zdarzenie jest przykre, ale również bardzo zwyczajne, przez co nie niesie ze sobą głębszych znaczeń. Nie wyraża jednak w pełni doświadczenia poety, w którego świecie łączy się i miesza to, co językowe, z tym, co pozajęzykowe. Głównym tematem wiersza pozostaje więc potencjał sensotwórczy zdarzenia. Wstrząs, jaki przeżywa mówiący w związku z całą sytuacją, kieruje go ku problemowi relacji matki z synem. Poezji Tkaczyszyna-Dyckiego nie sposób określić jako poezji kontemplacji, skutkiem czego wiersz nie przybiera formuły gotowej, skończonej i zamkniętej refleksji na dany temat. Zamiast tego poezja ma służyć odkrywaniu lub zaciemnianiu przeżywanych doświadczeń poprzez pracę powtórzenia, mówiąc językiem Nycza, pracę tropologiczną. Jest to praca kierująca się swoją odrębną logiką, której efektem jest formuła wiersza czynnościowego[69], niedokończonego i otwartego. Usilne powtarzanie kolejnych wersów pozwala wytracić sens słów lub na powrót go przywrócić. Jednocześnie w wierszach Tkaczyszyna-Dyckiego powtórzenie służy próbie komunikacji z tym, jak to określa Świeściak, co nie podlega wysłowieniu, z bogactwem nieświadomości[70]. Samo podrapanie przez matkę nie pozwala na odkrycie tajemnicy tego gestu. Dopiero praca powtórzenia, która odbywa się w akcie pisania-czytania, pozwala doszukiwać się znaczeń. Praca powtórzenia rozpoczyna się już w samym przedstawieniu sytuacji, które jest w dużej mierze redundantne. W pierwszej zwrotce łazienkę nazywa się „miejscem skupienia", a także „miejscem ustronnym", w drugiej i trzeciej zwrotce dwa razy powtórzone zostaje „nie wiem" odnoszone do zachowania matki, w trzeciej zwrotce dwa razy pojawia się fraza „w sąsiednim pokoju". Każda informacja zostaje powtórzona dwa razy. Poeta odkrywa tajemnicę przedstawionego doświadczenia, stwierdzając: „jakby jej chodziło o moje wiersze". Ostatni wers – „w sąsiednim pokoju umiera moja matka" – jest powtórzeniem w szerszym kontekście wszystkich innych użyć tego zwrotu. Jego przywołanie może służyć znalezieniu znanego rytmu powtórzenia, włączeniu utworu w szerszy kontekst, odnoszący się do ruchu sensów w całej

[69] Ryszard Nycz w *Poetyce doświadczenia* mówi o „koncepcji czynnościowego rozumienia tekstu", odnosząc się do sfery metody intepretacji tekstów kultury w duchu Theodora Adorna, ja natomiast mówię o „czynnościowym wierszu" z perspektywy poety, podmiotu poznania, wskazując na status poezji jako artykulacji zapętlonego doświadczenia. Zob. R. Nycz, *Poetyka doświadczenia*, s. 55.

[70] Tamże, s. 141.

twórczości. Nie sposób przesądzić, czy w ten sposób mówiący wraca do znanego rytmu w celu odkrycia tajemnicy całego zdarzenia i prawdy o geście matki, czy dzięki rytmowi zapomina o zdarzeniu, rozpraszając to, co odkrywane na powrót w ruchu znaczeń. Jedną z odpowiedzi może być odczytanie wiersza w kontekście utworu o podobnej tematyce.

Wiersz *V.*, podobnie jak *CCCLVII.*, opowiada o Stefanii Dyckiej i jej chorobie:

przechodził anioł koło
mojej matki rzekł
ty nie jesteś chora
Stefanio i zamilkł

ponieważ prawda była taka
przechodziłem koło mojej
matki wiele razy a za każdym
plątały mi się nogi

jakbym o jej istnieniu
ciężko skłamał
ty nie jesteś chora
ty nie jesteś mówiłem

i płakałem albowiem
nikt nie zna prawdy

Podobnie jak w poprzednim wierszu, w przytoczonym powyżej Tkaczyszyn-Dycki mówi o relacji z matką, wykorzystując metaforykę przestrzenną. Idąc z synem w kierunku łazienki, Dycka przewraca się i drapie go. Próba znalezienia oparcia w synu kończy się jego zranieniem. Jest to wyraz bolesnej bliskości, która rodzi w nim chęć dystansu i zamknięcia się w pokoju obok. W powyższym wierszu już samo zbliżenie się do matki, przejście obok niej, wpływa negatywnie na stan ciała bohatera i powoduje plątanie się nóg, w czym dostrzec trzeba wyraz zakłopotania i psychicznego rozstrojenia bohatera.

Obie metafory przestrzenne użyte w wierszach wskazują na silny wpływ matki na mówiącego. Utwór *V.* łączy z poprzednim nie tylko problematyka relacji matki i syna, ale przekonanie o niewysłowionej tajemnicy drzemiącej w opisywanym zdarzeniu. Słowa: „płakałem albowiem / nikt nie zna prawdy" sugerują, że niemożliwe jest jej odkrycie.

Plączące się nogi, podobnie jak podrapanie w poprzednim wierszu, stanowią tajemnicę, której znaczenie mówiący chciałby poznać. W obu wierszach odpowiedzi poeta szuka w sobie. W pierwszym mówi on, że matka podrapała go, bo „chodziło jej o wiersze", w drugim – „jakbym o jej istnieniu / ciężko skłamał". Oba utwory podkreślają jej znaczenie dla osoby Tkaczyszyna-Dyckiego. Słowa: „ty nie jesteś chora / ty nie jesteś mówiłem" wskazują na skomplikowanie tej relacji i piętno, jakie na życiu i twórczości poety wywarła Stefania Dycka. Pomimo jej śmierci wers „w sąsiednim pokoju umiera moja matka" wciąż wyraża, na co wskazuje użycie czasu teraźniejszego, trwającą relację pomiędzy synem i matką. Jej życie i śmierć stanowią punkt odniesienia zarówno wczesnych, jak i późniejszych wierszy Tkaczyszyna-Dyckiego.

3. Bezdomność

Motyw bezdomności rozumiem na sposób metaforyczny jako wyraz egzystencjalnego zagubienia. Tkaczyszyn-Dycki w żadnej z wypowiedzi literackich i pozaliterackich nie sugerował dosłownego znaczenia „bezdomności", wynikającego z epizodu życiowego związanego z brakiem miejsca zamieszkania. „Brak domu" wiązać należy raczej z momentem zmiany stylu życiu wyrażanym w cytowanych już słowach z rozmowy *Pójście za Norwidem*:

> Godziłem się z tą sytuacją do czasu, gdy poszedłem na studia i wnet zorientowałem się, że mogę zupełnie inaczej ułożyć i uporządkować swoje życie, oddalić – z dnia na dzień – to wszystko, co mi było dotąd fundowane. I zrobiłem to niemal natychmiast, po głupiemu, durnowato, nie umiejąc zaproponować ani sobie, ani rodzinie łagodnego przejścia[71].

Wiersze przedstawiające okres tak rozumianej bezdomności w auto/bio/geo/grafii poety akcentują nomadyczny styl egzystowania. Liczne przeprowadzki, pobyty na dworcach, noclegi na stancjach, u przyjaciół i kochanków łączą się z opisem aktywności seksualnych, stosunków często przygodnych i nietrwałych. Kreowana przestrzeń w wierszach realizujących motyw bezdomności cechuje się uniwersalnym, nietrwałym i nieprzyjaznym charakterem, co pozwala mówić o nich jako

[71] Tamże.

o nie-miejscach. Marc Augé, rozwijając ustalenia Michela de Certeau, podaje następujące przykłady nie-miejsc:

> „Nie-miejsca" tworzą zarówno rozwiązania niezbędne do przyspieszonego przemieszczania się osób i dóbr (drogi ekspresowe, bezkolizyjne skrzyżowania, porty lotnicze), jak i same środki transportu, wielkie centra handlowe, ale także obozy przejściowe, w których stłoczeni są uchodźcy z całej planety[72].

Opozycja nie-miejsca i miejsca, do której odwołuje się Augé, ma charakter ulotny i nietrwały, a oba pojęcia badacz postrzega jako komplementarne. Brak ścisłej definicji tytułowej kategorii Augé zastępuje opisem relacji, w jakie z „hipernowoczesną" przestrzenią wchodzi współczesny człowiek. Autor sam przyznaje, że nie-miejsca oznaczają jednocześnie „przestrzenie ustanawiane w relacji do pewnych celów" i „relacje, które jednostki utrzymują z tymi przestrzeniami"[73]. Używane przez Augé pojęcie funkcjonuje jako metafora epistemologiczna, pozwalająca wyrazić charakter „bycia-w-przestrzeni" XXI wieku. Owo doświadczenie wyraża również Tkaczyszyn-Dycki, które problematyzuje proponowana przeze mnie schematyczna opozycja bezdomności i domu. Można wskazać na utwory realizujące motyw bezdomności i te, które ze względu na liczną obecność toponimów i tematykę, wskazują na motyw zamieszkiwania, jednakowoż Tkaczyszyn-Dycki mówi o zawsze utrzymującym się poczuciu bezdomności – egzystencjalnego zagubienia i obcości w świecie – na równi z pragnieniem, często doraźnego i efemerycznego, zamieszkiwania przestrzeni.

Dom

Motyw bezdomności w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego podejmowany był przez badaczy kilkakrotnie. W pierwszym monograficznym opracowaniu tej twórczości *„jesień już Panie a ja nie mam domu". Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki i krytycy* na czwartej stronie okładki zamieszczono następujące słowa:

> Bezdomność to stały motyw tej poezji, właściwie bezdomność i nieustanne poszukiwanie korzeni, sięganie do najgłębszych

[72] M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa 2010, s. 20.

[73] Tamże, s. 64.

> pokładów pamięci w celu odnalezienia utraconego „domu-centrum", wokół którego można by uporządkować swój świat. Bohater poezji Dyckiego to wieczny tułacz i melancholik[74].

Temat bezdomności bohatera wierszy Tkaczyszyna-Dyckiego rozwijają Jakub Pacześniak w tekście *Ta ciemność teraz i ta ciemność potem (czyli o „rzeczach nie do pogodzenia" w poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego")*[75], Cezary Zalewski w tekście *Dworce, dworce jak łożyska wielkich rzek (podróże i przystanki Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego)*[76]oraz Krzysztof Hoffmann w książce *Dubitatio. O poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*[77]. Zarówno Pacześniak, jak i Hoffmann rozpatrują bezdomność z perspektywy egzystencjalnej, posiłkując się definicją bezdomności Anny Legeżyńskiej, zaproponowaną w książce *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*. Badaczka definiuje bezdomność egzystencjalną ze względu na brak, który odczuwa jednostka:

> Bezdomność egzystencjalna oznacza poczucie utraty więzi człowieka z transcendencją, brak możliwości uporządkowania świata wokół Domu-centrum oraz zburzenie tradycyjnej aksjologii. (Tak pojmowaną bezdomność mogłoby obsługiwać pojęcie wykorzenienia, proponowane przez Simone Weil). Stan świadomości bohatera lirycznego w tego typu utworach cechuje zatem poczucie absurdu, dezorientacja w skali uniwersalnych wartości (dobro i zło, życie i śmierć, Bóg i nicość etc.) oraz poczucie zagrożenia bytu[78].

W interpretacji Pacześniaka dom jawi się jako miejsce utracone, ale będące istotnym punktem odniesienia. „Tułactwo bohatera zaczęło się jednak w określonym momencie przeszłości. Innymi słowy – kie-

---

74 *„jesień już Panie a ja nie mam domu"*, s. 4 [okł.].

75 J. Pacześniak, *Ta ciemność teraz i ta ciemność potem (czyli o „rzeczach nie do pogodzenia" w poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego")*, [w:] *„jesień już Panie a ja nie mam domu"*, s. 15–43.

76 C. Zalewski, *Dworce dworce jak łożyska wielkich rzek (podróże i przystanki Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego)*, [w:] *„jesień już Panie a ja nie mam domu"*, s. 58–68.

77 K. Hoffmann, *Dubitatio*.

78 A. Legeżyńska, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996, s. 37.

dyś bohater miał dom"[79] – pisze krytyk, ustanawiając w ten sposób punkt odniesienia dla tezy o egzystencjalnej bezdomności bohatera. Również Zalewski wskazuje, że poczucie braku, które naznaczyło bohatera piętnem bezdomności, wywiedzione zostało z doświadczenia domu rodzinnego. Według Zalewskiego „[w] domu dokonała się »inicjacja«: odkrycie pustki, której nie sprosta już żadna rzeczywistość. Podróż nie tylko nie uśmierza straty, ale wyjaskrawia jej stale obecne poczucie w duszy wędrowca"[80]. Obie interpretacje posiadają kontekst biograficzny, którym jest wypowiedź Tkaczyszyna-Dyckiego na temat domu rodzinnego, zanotowana w 2000 roku przez Annę Podczaszy. Całość rozmowy zatytułowano *Pójście za Norwidem*:

> Dorastałem i wyszedłem z bardzo rozbitego, podzielonego domu, który w powojennej rzeczywistości nie potrafił się zorganizować na nowo – jako rodzina i jako dom. [...] To był dom niezwyczajny, dom ludzi zagubionych i wiecznie rozdwojonych na polskość i na ukraińskość, zawsze dwujęzycznych, skazanych niekiedy wyłącznie na samych siebie, a przy tym wszystkim dom pełen ludzi, którzy, jak mawiała babcia, „tak pięknie się starzeją" i „tak pięknie umierają". Mówiono o nim właśnie tak – jesteśmy domem, który idzie na wymarcie[81].

Poeta mówi tu o domu jako o rodzinie, strukturze wzajemnych relacji pomiędzy spokrewnionymi ludźmi. Relacje te określa jako trudne, naznaczone historycznie przez wojnę, która podzieliła dom rodzinny. Historyczne zaszłości rodzinne stanowią element wyobrażenia domu opisywanego jako przestrzeń przytłaczająca, stale przywołująca przeszłość: „ten wielki dom jest za wielki / dla mnie i dla mojej matki" [*CCLXXVI. Zbiory*, OW, s. 314]; „ten wielki dom jest za wielki / za gościnny dla mnie i dla mojej / umierającej przyszedłem do niej / by poprawić kołdrę spod której wystaje" [*CCCXXII.*, OW, s. 360]. We wnętrzu domu wciąż znajdują się pozostawione po przodkach rzeczy, które odnajduje bohater. Materialne pozostałości po zmarłych wy-

---

79 J. Pacześniak, *Ta ciemność teraz i ta ciemność potem (czyli o „rzeczach nie do pogodzenia" w poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego")*, [w:] *„jesień już Panie a ja nie mam domu"*, s. 37.

80 C. Zalewski, *Dworce dworce jak łożyska wielkich rzek (podróże i przystanki Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego)*, [w:] *„jesień już Panie a ja nie mam domu"*, s. 65.

81 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Pójście za Norwidem*, s. 116.

pełniają pokoje i strych, przypominając o przeszłych mieszkańcach[82]. O zawłaszczaniu przez dom, już na gruncie emocjonalnym, wspomina poeta w przywoływanej rozmowie, spisanej przez Annę Podczaszy:

> W pewnym momencie zorientowałem się, że dom organizuje mnie emocjonalnie po stronie tego wszystkiego, co się w nim rozgrywa, że opłakujemy kolejnych Dyciów, a więc Tkaczyszynów-Dyckich, Hryniawskich, Bernackich, czekają zaś wymierający Ilniccy, Bojarscy, Bukiccy i wyobraziłem sobie, że od tego nie ma ani odbicia, ani jakiejkolwiek bądź ucieczki[83].

Obraz domu jako przepastnej przestrzeni koresponduje z wypowiedzią Tkaczyszyna-Dyckiego, w której podkreśla on emocjonalne uwikłanie w zdarzenia, które miały miejsce w domu rodzinnym. Domu opisywanego w poezji nie zamieszkują już żywi członkowie rodziny, z wyjątkiem matki, jednak przestrzeń nosi ślady ich obecności w pozostawionych przez nich przedmiotach materialnych. Przez relacje, które „organizowały emocjonalnie", autor rozumie ciężar stosunków rodzinnych, skoncentrowanych na śmierci i umieraniu bliskich. W poezji zostały one wyrażone za pomocą opisu przytłaczającej przestrzeni domu. Przywoływane wiersze inspirowane są estetyką grozy za sprawą obecności motywów zakrwawionych szmat i łóżka, symbolizujących wypierane związki mówiącego z przeszłością rodziny. Ciężar dla poety stanowi jednoznaczne skojarzenie przestrzeni domu ze śmiercią, o czym mówi w wierszu *CCLXXXVI. Piosenka dla bezdzietnej Białokurskiej*, w którym padają słowa: „wtedy też pomyślałem że u Dyciów umierają / częściej o wiele częściej aniżeli gdzie indziej" [OW, s. 324].

Zachwyt przestrzenią

Przywoływane fragmenty opisu domu cechuje statyczność, interpretowana negatywnie, jako swego rodzaju uwięzienie. Omawiane wiersze korespondują swoją treścią z wypowiedzią poety na temat niemożności wyrwania się z przytłaczającej emocjonalnie więzi rodzinnej. Przeciwieństwem przestrzeni zamkniętej, z której nie można się wydostać, jest przestrzeń otwarta, niestawiająca przed podmiotem ogra-

---

[82] Zob. podrozdział *Dom grozy*.

[83] E. Tkaczyszyn-Dycki, *Pójście za Norwidem*, s. 117.

niczeń. Ruch w takiej przestrzeni pozwala odczuwać wolność, na co wskazuje Yi-Fi Tuan w *Przestrzeni i miejscu*:

> Przestrzenność jest blisko związana z poczuciem wolności. Wolność implikuje przestrzeń; oznacza to: mieć dość siły i przestrzeni do działania. Określenie „być wolnym" ma wiele poziomów znaczeń. Podstawą jest możliwość przekraczania istniejących warunków, a przekraczanie w najprostszy sposób przejawia się jako elementarna możliwość poruszania się. W akcie poruszania się bezpośrednio doświadczamy przestrzeni i jej atrybutów. Osobie nieruchomej trudno wytworzyć sobie nawet najbardziej prymitywne pojęcie abstrakcyjnej przestrzeni, ponieważ pojęcia te wywodzą się z ruchu – z bezpośredniego doświadczenia przestrzeni przez ruch[84].

Tuan pojmuje ruch jako czynność pozytywną, pozwalającą pokonać ograniczenia, ale również otwierającą przed człowiekiem doświadczenie przestrzeni. Dom Tkaczyszyna-Dyckiego był zamknięciem w sensie emocjonalnym, co wyraża poeta przez metaforykę przestrzenną. Tym samym porzucenie go stanowi otwarcie na doświadczenie przestrzeni, ale również „otwarcie" psychiczne. Ruch w przestrzeni implikuje wolność i pozwala na porzucenie emocjonalnego ciężaru rodzinnych wspomnień.

Kwestią niejednoznaczną pozostaje motywacja poety do opuszczenia domu. O ile sam akt wędrówki uznać można za pozytywny, o tyle przyczyny wyruszenia w drogę zdają się być bardziej złożone. Pacześniak pisze, że „pielgrzymowanie bohatera nie jest jego wyborem" i że „nigdzie nie ma domu, co więcej – nigdzie nie może go znaleźć, mimo że odczuwa potrzebę jego posiadania"[85]. Należałoby raczej stwierdzić o domu, symbolu relacji rodzinnych, jako przestrzeni zawłaszczającej, emocjonalnie trudnej ze względu na pielęgnowanie pamięci o przodkach i wszechobecność śmierci. W życiu poety nadchodzi moment, gdy realna i symboliczna obecność Tkaczyszynów-Dyckich, Hryniawskich, Bernackich i innych krewnych staje się ciężarem. Metonimią zerwania relacji jest porzucenie domu i wejście w przestrzeń wolno-

---

[84] Y-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, wstęp K. Wojciechowski, Warszawa 1987, s. 72.

[85] J. Pacześniak, *Ta ciemność teraz i ta ciemność potem (czyli o „rzeczach nie do pogodzenia" w poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego")*, [w:] *„jesień już Panie a ja nie mam domu"*, s. 35.

ści, którą symbolizują nie-miejsca: dworce, przystanki, domy schadzek. Żywot nomady pozwala poecie uwolnić się od rodzinnych ograniczeń, wiąże się jednak z koniecznością życia w drodze. Wiersze opisujące niedogodności z tym związane każą przypuszczać, że zerwanie więzi z domem rzeczywiście nastąpiło zbyt gwałtownie i wywołało w poecie tęsknotę. Towarzyszy mu poczucie pustki, nieokreślony ciężar, który w poniższym wierszu symbolizują kamienie:

od dwóch dni sposobię się
do drogi coraz więcej
węzełków i przerażenia tym
co kryją papiery

od dwóch dni zawiązuję i rozwiązuję
coraz więcej przerażenia
kiedy potykam się o coś niezbędnego
a to są znowu kamienie

tylko bym dźwigał wszystek dobytek
wyimaginowany i utracony zaś rękopisy z miejsca
na miejsce przenosił i przyglądał się z dala
od ciebie i ognia: nic bym nikomu nie zostawił
[*CIV.*, OW, s. 127]

Tkaczyszyn-Dycki mówi o przerażeniu i samotności przy wykorzystaniu motywu kamienia jako symbolu ciężaru uniemożliwiającego wyruszenie w drogę. Pomocne w ponownym ruszeniu w drogę miałoby być wyzbycie się rzeczy materialnych, w tym rękopisów: „nic bym nikomu nie zostawił". O sprzecznych emocjach i zagubieniu związanym z bezdomnością traktują przede wszystkim wiersze zawierające frazę „jesień już Panie a ja nie mam domu":

jesień już Panie a ja nie mam domu
w domu zaś oprócz wygód nie znajduję niezbędnych
rzeczy za którymi chodzę i płaczę
bo wielu chciałoby abym się zdeklarował
[...]
[*CCXXV.*, OW, s. 260]

Porzucenie domu rodzinnego jest trudnym wyborem, ale koniecznym w perspektywie poszukiwania własnej tożsamości. Rozterki we-

wnętrzne podmiotu rozwijane są w kolejnym wierszu, który również zaczyna się od słów „jesień już Panie...":

jesień już Panie a ja nie mam domu oprócz
niezbędnych rzeczy w których niezgorzej się mieszka
oprócz niezbędnych rzeczy nie potrafię niczego
udźwignąć choć staram się uwolnić od przeszłości

gdybym natomiast dysponował kilkoma pokojami
w jednym na pewno zamknąłbym grzech
niechby nie rozrabiał kiedy wychodzę z kościoła
św. Stanisława Kostki o gdybym dysponował

widnym pokoikiem nie byłoby mnie tutaj
[*CCXVI.*, OW, s. 261]

Wewnętrzną udrękę poeta wyraża paradoksalną formułą: „oprócz niezbędnych rzeczy nie potrafię niczego / udźwignąć choć staram się uwolnić od przeszłości". Przeszłość wyobrażona jest w wierszu jako rodzaj ciężaru dźwiganego przez wędrowca, wypełniającego jego podróżny węzełek, jeśli posłużyć się słownictwem z wiersza *CCXXV*. Znaczenie wyrażenia „jesień już Panie a ja nie mam domu" odnosić można do metaforycznego przedstawienia życia jako drogi i pamięci jako bagażu. Podobną metaforyką posługuje się poeta w drugiej strofie. Dusza jest przedstawiana na kształt pomieszczenia z oddzielnymi pokojami, podobnie jak w wyobrażeniu św. Augustyna, który w *Wyznaniach* pisze: „Oto dochodzę do rozległych pól, do przestronnego pałacu mojej pamięci, gdzie się przechowują niezliczone obrazy najróżniejszych rzeczy, przyniesione przez zmysły"[86]. Dodatkowe pokoje w utworze Tkaczyszyna-Dyckiego miałyby służyć ograniczeniu pokus i powściągnięciu zmysłów. Motyw bezdomności wskazuje na niemożliwość zadomowienia, a więc odnalezienia egzystencjalnego bezpieczeństwa i spokoju, które pozwoliłoby na spełnienie wyrażanych przez metaforykę pokoi pragnień.

Poeta przedstawia bezdomność jako stan budzący skrajne emocje, łączący pustkę z melancholią, ale też dający poczucie wolności

[86] Św. Augustyn, *Wyznania*, przeł., opatrzył posł. i kalendarium Z. Kubiak, Warszawa 1987, s. 226.

i obietnicę ucieczki od ograniczeń. Najpełniej mówi o tym *Piosenka o wolności*:

jesień już Panie a moje ciało jest
w podróży odkąd wykradłem się z domu
mojej matki i wybrałem wolność
moje ciało jest w ciągłej podróży

podoba się innym wymyka się władzy
którą nad nim sprawuję kiedy znowu
wracam z komisariatu choć powiadają
że nie trzyma się kupy od paru lat

moje ciało jest w ciągłej podróży wymyka się
najprędzej tym którzy mnie uszczuplają i biorą
za kpa: nie po to Panie wykradłem się
z domu mojej matki by pójść do ciociobaru
[*CLIV. Piosenka o wolności*, OW, s. 181]

Wiersz tematyzuje problem wolności i bezdomności, patrząc na niezależność jednostki przez pryzmat doświadczenia cielesnego. W pierwszym wersie Tkaczyszyn-Dycki mówi o rozszczepieniu na „ja" mówiące i ciało. Zwrot „wykraść się z domu" jest wyrażeniem potocznym, oznaczającym ucieczkę, jednak jego struktura wskazuje na metaforyczne znaczenie wykradania samego siebie. Tkaczyszyn-Dycki wykorzystuje dosłowne znaczenie tego zwrotu, by zaakcentować schizofreniczność i rozdarcie swojego „ja". Proces ucieczki z domu i wybór wolności odbywają się niejako poza świadomością mówiącego, mimo że w wierszu stwierdza on w pierwszej osobie: „wybrałem wolność". Pozorne, czy też niepełne rozdwojenie mówiącego wskazywać może na tożsamość pragnień „ja" mówiącego i ciała – pragnienie ucieczki z domu rodzinnego. Decyzja Tkaczyszyna-Dyckiego o opuszczeniu domu nie była łatwa, gdyż oznaczała przede wszystkim opuszczenie matki. Słowa poety „wykradnięcie się" oznaczają nie tylko rozszczepienie podmiotu, ale również włożone w to działanie, wysiłek i spryt. Wyobrażenie wykradającego siebie, rozdwojonego podmiotu dowodzi emocjonalnego rozdarcia pomiędzy wolnością a zniewoleniem przez relację z matką i przez historię rodziny.

Zwrot „moje ciało", wskazując na rozdwojenie mówiącego podmiotu, wskazuje również na moment uświadomienia sobie własnej ciele-

sności, zdania sobie sprawy z jej odrębności dzięki doświadczanej wolności. Motywowi bezdomności w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego często towarzyszy opis aktywności seksualnych, co wskazuje na inicjacyjny charakter doświadczeń przypadających na okres przebywania poza rodzinnym domem. Uświadomienie sobie własnej cielesności i seksualności znajduje wyraz w *Piosence o wolności*, gdy poeta mówi o ciele, że „podoba się innym wymyka się władzy". „Wymykanie się" niesie podwójne znaczenie, wskazuje na odrębność ciała od świadomości, jak również na nieprzystawalność społecznie nieakceptowanej homoseksualności mówiącego. Wymykanie się ciała ma również szersze znaczenie, które wskazuje na nieuchwytność ciała w jakimkolwiek dyskursie, co znajduje wyraz w ostatniej zwrotce *Piosenki o wolności*. Ciało postrzegane jako oddzielny byt, niezależny również od woli podmiotu, może doświadczyć wolności. W takim rozumieniu seksualne rozkosze ciała stanowią nie cel sam w sobie, ale formę osiągania wolności.

Ruch

Joanna Giza-Stępień w artykule *„Życie jako literacki projekt tożsamościowy – poezja jako jedyne miejsce na ziemi". O twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego* określa bohatera wierszy mianem *homo viator* i *peregrinus*, a więc bytu „wędrującego przez świat w poszukiwaniu miejsca na ziemi", nomady, jednostki wyrzuconej poza nawias przez oficjalny dyskurs społeczny, włóczęgi, czy wreszcie Baudelairowskiego *flâneura*[87]. Autorka posługuje się kategoriami, które mają różną tradycję i konotują odmienne treści, lecz istotne jest zaakcentowanie przez nią mobilności podmiotu. Giza-Stępień rozpoznaje go jako pozostającego w ruchu i stale zmieniającego miejsce. Przywołane przez badaczkę określenie *peregrinus*, czyli „pielgrzym", wydaje się szczególnie uzasadnione ze względu na tytuł tomu poezji Tkaczyszyna-Dyckiego *Peregrynarz*. Była to, jak mówi autor, „próba spojrzenia na nasze bytowanie jako na pielgrzymkę"[88]. Janina Abramowska podaje następującą definicję *peregrinusa*:

---

[87] J. Giza-Stępień, *„Życie jako literacki projekt tożsamościowy – poezja jako jedyne miejsce na ziemi". O twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, „InterAlia: Pismo poświęcone studiom queer" 2009, nr 4, http://www.interalia.org.pl/pl/artykuly/2009_4/12_zycie_jako_literacki_projekt_tozsamosciowy_poezja_jako_jedyne_miejsce_na.htm [dostęp: 22.12.2020].

[88] E. Tkaczyszyn-Dycki, *Pójście za Norwidem*, s. 118.

> Łacińskie słowo *peregrinus* wywodzi się od *per* = przez i *ager* = pole, kraina otwarta, i oznacza wędrowca, kogoś, kto idzie przez kraj. Ale w prawie rzymskim *peregrinus* znaczy obcy, przybysz, cudzoziemiec (w przeciwieństwie do obywatela). Również grecki odpowiednik tego terminu – *xenos* – znaczy nie tyle podróżnego, co kogoś, kto przebywa w nie swoim kraju, wygnańca, gościa[89].

Abramowska w swojej definicji podkreśla obcość *peregrinusa*, jego status przeciwstawny do obywatela jako osoby „swojej". Pielgrzym to ktoś „z zewnątrz", będący nie u siebie, jak na przykład wygnaniec, to człowiek będący w ruchu, nieustannie przemierzający przestrzeń. Abramowska zauważa, że przestrzenią „wirtualnie przeznaczoną" do mającego odbywać się w niej ruchu jest droga[90]. W poezji Tkaczyszyna-Dyckiego jednym z powtarzających się motywów jest wędrówka za trumną na cmentarz:

> szliśmy za trumienką lubaczowską
> drogą i szliśmy na spotkanie
> śmierci przydrożnej śpiewając pieśni
> o kościach nieboszczyka w zielonej dolinie
> [*LXXI., Peregrynarz*, OW, s. 88]
>
> szedłem za twoją trumną aż po dzień dzisiejszy
> szedłem do ciebie aż zbłądziłem w rozkład
> [*XLI., Nenia i inne wiersze*, OW, s. 50]
>
> oto złożyliśmy ciało do trumienki
> i ponieśliśmy przez chore miasto
> [*XXXIII., Nenia i inne wiersze*, OW, s. 42]
>
> [...]
> szliśmy lubaczowską drogą
> a on wiódł nas w sen wyparty z granic
> z wszelkich powiadam granic
> [*XVII., Nenia i inne wiersze*, OW, s. 26]
>
> [...]

---

89 J. Abramowska, *Peregrynacja*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, s. 131.

90 Tamże, s. 125.

szliśmy lubaczowską drogą gdy ksiądz Szczerbiński
powiedział wieczne odpoczywanie temu co w nas
nie do odnalezienia i co wywiedliśmy ze słów z lasu
na Borowej Górze by nie chorować na brak duszyczki
[*CCXLI., Przyczynek do nauki o nieistnieniu*, OW, s. 276]

[...]
szliśmy lubaczowską drogą od strony
Lisich Jam gdy ksiądz Szczerbiński powiedział

o zmarłej którą dobrze pamiętam: „nigdy jej
tutaj nie było nie było jej nawet
wczoraj w nocy gdy się rozebrała do snu
z twoją lub bez twojej pomocy"
[*CCCXVI., Dzieje rodzin polskich*, OW, s. 354]

W przywołanych fragmentach wierszy Tkaczyszyn-Dycki przedstawia życie ludzkie jako formę pielgrzymowania od narodzin do śmierci. Zmarły udaje się w swoją ostatnią podróż dzięki pomocy żywych, natomiast żywi, dzięki rytuałowi odprowadzenia trumny z ciałem na cmentarz, uczestniczą niejako w jego umieraniu, przygotowując się w ten sposób na własną śmierć. Los żywych i zmarłych splata się w pogrzebowej ceremonii w jedno: „i szliśmy na spotkanie / śmierci przydrożnej"; „szedłem do ciebie aż zbłądziłem w rozkład" – mówi poeta, akcentując cielesny aspekt opisywanego doświadczenia. „Rozkład" oznacza nie tylko cielesną bliskość z umierającym, ale również przewartościowanie, konieczność zmierzenia się z własnym rozbiciem psychicznym w postaci bólu i poczucia straty. Poezja Tkaczyszyna-Dyckiego służy konsolacji, podsycając jednocześnie poczucie straty, któremu poeta poddaje się poprzez „rozkładanie" swojego cierpienia na wiersze, pogłębianie go: „jest we mnie słowo / lecz słowo to taki grób // w którym spodziewam się tylko ciebie" [*XLII., Nenia i inne wiersze*, OW, s. 51]. W strofach wykorzystujących motyw drogi nie sposób nie dopatrzeć się wariantu średniowiecznego *danse macabre*. Powtarzając wers „szliśmy lubaczowską drogą" w różnych tomikach, Tkaczyszyn-Dycki wzmacnia jego „koliste" znaczenie ruchu, który nie ma swojego początku i końca. Można go rozumieć jako prowadzący znikąd donikąd. Formułę takiej podróży wykorzystuje poeta w wierszu *CLVIII.*, w którym pisze:

powiadam wam że zamknie się wnet
niebo jak wieko trumny i nikt
znikąd nie wyjdzie i donikąd nie wejdzie
aby pozamiatać posprzątać
[OW, s. 187]

Tkaczyszyn-Dycki używa zaimka „znikąd" stosunkowo często, co pozwala mu wykreować świat melancholijny, w którym człowiek jest samotny, i określić ludzką kondycję lakonicznym: „przeto każdy jest znikąd" (*XCIX.*, OW, s. 122). Obraz ludzi odprowadzających na cmentarz trumnę ze zmarłym oddaje w istocie wędrówkę, w której punkt wyjścia i punkt dojścia nie jest jasno określony. Nie zaczyna się ona w mieście ani nie kończy na cmentarzu. Oniryczny nastrój artykułowany w słowach „a on wiódł nas w sen wyparty z granic" podtrzymuje wyrażane w tych wersach poczucie zagubienia i absurdu ludzkiej egzystencji.

Ukazując swojego bohatera jako poruszającego się „znikąd" „donikąd", Tkaczyszyn-Dycki mówi o życiu ludzkim jako o pielgrzymowaniu naznaczonym poczuciem zagubienia i absurdalności sytuacji, w jakiej znalazł się człowiek. Na takie pojmowanie egzystencji w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego zwracał uwagę Andrzej Sosnowski, pisząc, że:

> Zdarzenia początku i końca stanowią dwa łuki nawiasu – w nawiasie jest trochę miejsca na nierząd tymczasowości. Wąski nawias wymusza klaustrofobiczną powtarzalność szamotaniny w środku, co – z niemal mechaniczną precyzją – przenosi się na wszystkie formalne i tematyczne aspekty liryki Dyckiego[91].

Charakteryzowany przez Sosnowskiego proces widoczny jest szczególnie w opisie przestrzeni i ruchu przez Tkaczyszyna-Dyckiego. Sosnowski pisze o „szamotaninie", która przybiera różne formy. Kolisty ruch znikąd donikąd na lubaczowskiej drodze przypomina uwięzienie we śnie i wyraża zagubienie. Wydaje się, że niemożliwe jest wyrwanie się z tego zaklętego kręgu, co więcej, poeta zdaje się sam siebie w nim utwierdzać, jak w ostatnim wierszu z *Peregrynarza*, w którym pisze: „nie gań proszę tych kilkudziesięciu wierszy / które pisałem żeby uciec od śmierci" [*LXXIX. Ad benevolum Lectorem*, OW, s. 99].

---

[91] A. Sosnowski, *Liryzm Dyckiego*, [w:] *„jesień już Panie a ja nie mam domu"*, s. 44.

Tematem wierszy *Stancja na Lubomelskiej* i *Stancja na Bocznej Lubomelskiej* jest doświadczenie przygodnego pomieszkiwania w obcej i nieprzyjaznej przestrzeni mieszkań do wynajęcia. Tkaczyszyn-Dycki opisuje lokum jako chłodne i dwupokojowe, po czym stwierdza:

> śnieg nie jest dla ciebie owym zmyślnie
> bądź poręcznie wyimaginowanym światem
> odkąd wyprowadziłeś się w sen
> dla napisania bardzo osobnej książki
> [OW, s. 104]

Motyw wyprowadzki łączy się ze snem i ucieczką w świat poezji. Sen konceptualizowany jest jako przestrzeń, do której można się wyprowadzić. Podobnie jak to miało miejsce w interpretowanych wcześniej wierszach, w *Stancji na Lubomelskiej* sen łączy się ze światem śmierci. Kolejna strofa modyfikuje poprzednie wyobrażenie:

> jakże twoim mieszkaniem może być ciepło lub zimno
>
> skoro twoim domem jest zmarły i jego straszny dwór
> i jego zaiste straszny dwór w którym gnieździ się
> ktoś inny (ale kto?) odkąd wyprowadziłeś się w sen
>
> dla znalezienia paru archaizmów

Opisywana przestrzeń snu zdaje się pierwszym poziomem poetyckiej nierzeczywistości, wewnątrz której znajduje się „zmarły i jego straszny dwór", a która służy mówiącemu za dom. W wierszu *Stancja na Bocznej Lubomelskiej* poeta pyta: „dlaczego przeto twoim domem jest ów zmarły / bez imienia któremu imię nie przysporzy przestrzeni". Tkaczyszyn-Dycki, wyrażając żal po utracie bliskiej osoby i charakteryzując swoją żałobę, posługuje się przestrzenną metaforą zamieszkiwania. Bezimiennym zmarłym może być kochanek, Leszek Ruszkowski, śmierci którego poświęcone zostało bardzo wiele wierszy Tkaczyszyna-Dyckiego. Mieszkanie w zmarłym stanowi odwrotność bardziej popularnej metafory konceptualizującej własne ciało jako pojemnik:

> wciąż jeszcze pamiętam chłód jego ciała
> kiedy jechaliśmy z trumienką za miasto
> jeszcze mnie pamięć nie myli chłód jego ciała
> drzemał we mnie jak styczniowe słońce
> [*XXI.*, OW, s. 30]

Metaforyka wnętrza i zewnętrza powraca w wielu wierszach poświęconych Leszkowi; „zamknąłem się we wszystkich twoich listach" [*XXIV.*, OW, s. 33], mówi poeta, opisując w wierszu odbyte i nieodbyte podróże śladem listów ukochanego. Charakter metaforyki wiązać trzeba z erotycznymi skojarzeniami, w których zamieszkiwanie ciała jest synonimem stosunku seksualnego. Pisząc o Leszku i stosunkach homoseksualnych, Tkaczyszyn-Dycki chętnie posługuje się dwuznacznymi wyrażeniami. Ich dosadny i niewyrafinowany komizm równoważy poważne – smutek i melancholię. Jednocześnie wyrażają one czułość do Leszka i żal po jego utracie:

> rano znowu znajdziemy się w szczerym polu
> oto jest śmierć mówiłem gdy po nieprzespanej nocy
> wdrapywaliśmy się na szczyt naszych członków
> i wnętrzności jeszcze pamiętam
>
> trumienkę [...]
>
> [*XXII.*, OW, s. 31]

Emocje, które wzbudził widok ciała Leszka po jego samobójczej śmierci, podlegają stopniowaniu, od wygaszonego, melancholijnego smutku do letargu. Uczucia te znajdują ekspresję w wierszach metaforyzujących stan żałoby jako zamieszkiwanie snu i ciała zmarłego. Bardziej intensywne przeżycia wyrażają wiersze wspominające moment śmierci Leszka [*XXV.*, *XXVI.*, OW, s. 34–35]. Widok leżącego w łóżku martwego przyjaciela nałożony zostaje na obraz jego spoczywającego w trumnie przyozdobionej liliami: „to moja fizjologia to nade wszystko / mój przyjaciel i moja fizjologia // coś co jest święte". W momencie epifanii, który przeżywa poeta, ciało kochanka staje się święte ze względu na łączącą obu mężczyzn cielesną miłość.

W wierszach, w których pojawia się motyw bezdomności, refleksja Tkaczyszyna-Dyckiego oscyluje między wyrażeniem satysfakcji ze stanu wolności, wynikającym z porzucenia domu rodzinnego i zdobywania nowych doświadczeń, a przygnębiającym poczuciem zagubienia i braku egzystencjalnego centrum. Poeta dowartościowuje ruch ciała, które pozwala opuścić dom i zmienić otoczenie, wskazuje jednak na wewnętrzne – duchowe – przeszkody, przede wszystkim pamięć i melancholijne usposobienie, które utrudniają peregrynację i prowadzą myśli ku tematyce tanatycznej. Tkaczyszyn-Dycki mówi o tym

za sprawą kreowanej przestrzeni nie-miejsc – wynajętych mieszkań i przygodnych noclegowni – której tranzytowy charakter nie wskazuje na wyzwolenie się od przypominającego o śmierci rodzinnego domu, a jedynie na „unieruchomienie" w powtarzanym rozpamiętywaniu niewypowiedzianej straty.

4. Rzeki: Sołotwa, Wisznia, Lubaczówka

Sołotwa jest toponimem współtworzącym miejsce autobiograficzne Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, nazywającym rzekę płynącą w województwie podkarpackim, ze źródłem na Ukrainie, i łączącą się z Lubaczówką. Nazwa własna Sołotwy wymieniona jest w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego jako jedna z pierwszych obok Wólki Krowickiej i województwa przemyskiego. Symbolika rzeki jest czytelna i wciąż aktualna – stanowi ona źródło wody i pożywienia, niesie więc życie, jednocześnie jest żywiołem niszczycielskim, zatapiającym miasta i wsie[92]. Rzeki przepływające przez świat przedstawiony w literaturze często zachowują autentyczną toponomastykę, wdzięcznie służąc autorom chcącym geograficznie zlokalizować świat przedstawiony swoich dzieł, przy jednoczesnym jego ufikcyjnieniu[93].

Retrospekcja I. Wesele

W poezji Tkaczyszyna-Dyckiego hydronim Sołotwa pojawia się w czterech wierszach. Dwa z nich stanowią wariant tego samego wersu: „łąki wam oddaję i rzeki wam powierzę" i noszą tytuły *CLXXXV. Epitalamium* i *CLXXXVI. Kamień pełen pokarmu* [OW, s. 216–217]. Pomimo wykorzystanej w tytule nazwy gatunkowej pierwszy utwór różni się od tradycyjnego epitalamium i trudno nazwać go pieśnią na cześć nowożeńców. Choć stylizowany jest na tego rodzaju utwór, jego treść koncentruje się na osobie mówiącego. Pojawiające się w nim

[92] Na temat rzeki w perspektywie geopoetyckiej zob. K. Fiołek, *Nad rzekami Galicji. Szkic geopoetyki stosowanej*, „Ruch Literacki" 2016, nr 1, s. 75–89; K. Sawicka-Mierzyńska, *Miasto nad niepozorną rzeką – Białystok i Biała*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo (PFLIT)" 2015, nr 5, s. 377–392; D. Zawadzka, *Bałtyk Mickiewicza – literatura i geografia*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska" 2010, nr 8, s. 221–231; oraz cały 5. numer „Prac Filologicznych".

[93] Sztandarowym przykładem jest powieść Elizy Orzeszkowej *Nad Niemnem*. Zob. K. Fiołek, *Nad rzekami Galicji*, s. 76.

charakterystyczne zwroty wskazują na inspirację kulturą wiejską i odwołania do gatunku epitalamium: „kartofle z ziemi wyguzdrane", „między wami zasiadłem", „wódki się napiwszy bigosu się najadłszy", „ze dwie niedziele":

łąki wam oddaję i rzeki wam powierzę
Wisznię Sołotwę Lubaczówkę które wylewają
w kwietniu lecz słów wam nie oddam
bo to nie kartofle z ziemi wyguzdrane

z niczym pójdę gdyż z niczym przyszedłem
i ledwie między wami zasiadłem
wódki się napiwszy bigosu się najadłszy
a już mnie ciągnie do lasu

na powrót do siebie już bym się przy gościach
z prochu tłumaczył że dwie niedziele
i w proch popadał nie zważając na obecność
państwa młodych jakby to było moje wesele
[*CLXXXV. Epitalamium*, OW, s. 216–217]

Tkaczyszyn-Dycki stylizuje swój język na język gościa weselnego, utrzymując przy tym rolę poety, który kieruje do młodej pary swoje utwory. Inspiracją mogła tu służyć ważna w kulturze ludowej postać śpiewającego dziada, łącząca w sobie cechy muzyka, poety, pielgrzyma, mędrca i żebraka. Słowa „z niczym pójdę gdyż z niczym przyszedłem" wskazują, że tego rodzaju stylizację może przyjmować poeta. Wskazuje na to również fakt, że Tkaczyszyn-Dycki chętnie podkreśla swoje wiejskie pochodzenie, w jego wierszach często podejmowana jest problematyka śmierci i kontaktu z umarłymi, a utwory o takiej tematyce nazywa „piosenkami". Postać nędzarza, jak też zjawisko nędzy łączy się ze środowiskiem twórczym już w XV wieku i przejawia się poprzez różne formy zarówno w mieście, jak i na wsi[94]. Faktyczne lub wyimaginowane powinowactwo twórców ze światem nędzy wynika między innymi z niechęci lub niemożliwości funkcjonowania w tradycyjnych

[94] Zob. B. Geremek, *Świat „opery żebraczej": obraz włóczęgów i nędzarzy w literaturach europejskich XV–XVII wieku*, Warszawa 1989; P. Grochowski, *Dziady. Rzecz o wędrownych żebrakach i ich pieśniach*, Toruń 2009; K. Michajłowa, *Dziad wędrowny w kulturze ludowej Słowian*, przeł. H. Karpińska, Warszawa 2010.

ramach społecznych. W kulturze ludowej status żebraka, a szczególnie śpiewającego dziada, jest wysoki. Wymienia się kilka głównych cech tej postaci, jak: sakralność, ułomność fizyczna, zwykle ślepota, ubóstwo, mobilność i atrybuty muzyczne[95]. Dziad towarzyszył społeczności w różnych ludowych uroczystościach, również w zaślubinach, tak jak ma to miejsce w utworze Tkaczyszyna-Dyckiego. Przywoływany wers z wierszy *CLXXXV. Epitalamium* i *CLXXXVI. Kamień pełen pokarmu* [OW, s. 216–217] „łąki wam oddaję i rzeki wam powierzę" sugeruje, że darem, który dziad ofiarowuje państwu młodym są pieśni poświęcone krajobrazom wiejskim.

Rola, jaką przyjmuje poeta w wierszu, jest integralną częścią jego świata poetyckiego. Ważny jest bowiem nie tylko fakt przywdziewania stylizacyjnej maski dziada, ale też znaczenie postaci śpiewaka w poetyckiej auto/bio/geo/grafii Tkaczyszyna-Dyckiego. Autor chętniej utożsamia się ze wsią niż z miastem, z peryferiami niż z centrum, z kulturą niską niż wysoką. Trudno sobie wyobrazić, biorąc pod uwagę obraz, jaki wyłania się z całościowej charakterystyki poety, by porównywał on siebie do postaci minstrela czy trubadura na dworze królewskim. Stylizacja na postać dziada dookreśla poetę nie tylko ze względu na peryferyjne względem kultury wysokiej miejsce w społeczeństwie. Zarówno postać śpiewającego żebraka, jak też przestrzeń, w której funkcjonuje, pozwalają odczytać sytuację liryczną jako uchwyconą sekwencję czasowo-przestrzenną, odwołującą się swoimi elementami do obrazu życia w przedwojennej wsi.

Poeta odgrywa rolę dziada, dając znać o przybieranej stylizacji: „ledwie między wami zasiadłem [...] / a już mnie ciągnie do lasu // na powrót do siebie już bym się przy gościach z prochu tłumaczył". W ten sposób wykreowane zostają dwie warstwy czasowe: przeszłość wesela i teraźniejszość podmiotu mówiącego, obie zlokalizowane w krajobrazie wsi położonych nad Sołotwą. Obok warstwy przeszłości zarysowana zostaje druga warstwa czasowa – czas tworzenia, zatopienia się myślą w przeszłości i w sobie. Nazwanie tej chwili czasem teraźniejszym nie jest do końca precyzyjne, ma ona bowiem bardziej abstrakcyjny charakter interioryzowanej przestrzeni tworzenia, w której pracuje i wyobraźnia, i pamięć. W wierszu *CLXXXV. Epitalamium* czasoprzestrzeń poety, w której pracuje jego wyobraźnia i wyłaniają się wspomnienia, jest wyobrażona jako las, do którego chce uciec od gości weselnych.

---

[95] K. Michajłowa, *Dziad wędrowny w kulturze ludowej Słowian*, s. 112–127.

Retrospekcja II. Wakacje

Nazwa rzeki Sołotwy pojawia się w wierszu zatytułowanym *CLXI. Wakacje* [OW, s. 190], którego treść opiera się na wspomnieniu letniego wakacyjnego dnia z okresu dzieciństwa i pobudza do refleksji nad czasem i pamięcią:

> dni płyną korytarzem tylko jednej małej
> rzeczki albo wszystkich rzek naraz gdy wchodzę
> z tobą do wody (każdy wchodzi do swojej
> Sołotwy) jestem jeszcze młody i wynurzę się kimś
>
> kim pewnie nie będę podczas tegorocznych
> wakacji gdy wchodzę z tobą do wody w długich
> atramentówkach jestem jeszcze dziecinny
> i nie znam smaku złej przygody i żegnam się
>
> na widok nieczystości co wybijają z pobliskiego
> szpitalnego szamba lub prędzej biorą się ze mnie
> lecz ja o tym nie wiem o niczym nie wiem dopóki
> dopóty nie wynurzę się kimś kim nigdy nie będę

Poeta przywołuje w wierszu nazwę rzeki Sołotwy, czym podkreśla jednostkową perspektywę opisywanych doświadczeń. Wykorzystanie w wierszu hydronimu rzeki płynącej w najbliższej okolicy domu poety potwierdza ważność paktu autobiograficznego pomiędzy twórcą i odbiorcą. Wiersz nawiązujący do wspomnienia wakacyjnej kąpieli należy odbierać jako składową poetyckiej auto/bio/geo/grafii Tkaczyszyna-Dyckiego, a ponadto współtworzący miejsce autobiograficzne poety.

W omawianym utworze Tkaczyszyn-Dycki wykorzystuje symbolikę wody jako upływającego czasu, a jego słowa „płynąca jedną rzeczką albo wszystkimi rzekami naraz" odnoszą się do czasu, który mija, przepływa i staje się wspomnieniem przynależnym przeszłości. W różnych okresach życia czas przyspiesza lub spowalnia, pamięć pracuje w sposób nieregularny i fragmentaryczny, przypominając rzekę, która żywa i nieposkromiona zmienia swój bieg. Tkaczyszyn-Dycki odwołuje się do okresu dzieciństwa, czasu idealizowanego, określanego jako prawdziwie radosny i beztroski, ale bezpowrotnie utracony, na co wskazują fragmenty: „jestem jeszcze młody", „jestem jeszcze dziecinny / i nie znam smaku złej przygody". Wspomnienia, szczególnie te z odległego

dzieciństwa, przyjmują po częstokroć formę wybrakowanego, nieposiadającego kontekstu wrażenia zmysłowego. Ich treść bywa przywoływana mimowolnie przez konkretny obraz, zapach, smak, kształt lub słowo. Kąpiel w wodzie, szczególnie w wakacyjny dzień, to doświadczenie intensywne, oddziałujące na wszystkie zmysły. Przedstawione w wierszu *Wakacje* wspomnienie kąpieli włączone zostaje w refleksję tożsamościową i metafizyczną za sprawą symboliki powierzchni i głębi, jak również kontrastujących ze sobą wody i nieczystości.

Atmosfera bezpieczeństwa, radości, beztroski zbudowana wspomnieniem wakacyjnej kąpieli zakłócona zostaje przez obraz wybijających z szamba nieczystości, wywołujący odrazę i niepokój. Kontrastujące ze sobą obrazy płynącej rzeki i wybijającego szamba mają swoje symboliczne znaczenie w procesie kształtowania się tożsamości podmiotu mówiącego. Z perspektywy czasu, już jako poeta, dostrzega on w nich metaforę własnego losu, dzieciństwa, w które wkracza dojrzewanie i dorosłość. Czystość i niewinność dziecięcej egzystencji zaburzy grzech – nieczystości ze szpitalnego szamba. Obraz ten jest niepokojącą, ale jeszcze niezrozumiałą dla dziecięcego podmiotu zapowiedzią jego przyszłości: aktywności seksualnej i choroby, którą symbolizuje w wierszu szpital, źródło spływających do rzeki nieczystości.

Symbolika powierzchni i głębi odgrywa w wierszu ważną rolę. Zanurzenie się i wypłynięcie oznacza przejście ze świata dzieciństwa do świata dorosłości, ale również podróż w odwrotnym kierunku, do przeszłości i w głąb własnej pamięci. Rzeczna głębina to przestrzenna metafora pamięci mówiącego, wewnętrznego „ja" podmiotu. Wskazuje na to określenie źródła nieczystości, które, jak mówi poeta, „prędzej biorą się ze mnie", a obraz zanurzenia się w rzece symbolizuje zanurzenie się w samym sobie, w głębinę własnej pamięci, która może mieścić wspomnienie „złej przygody", „szamba", „grzechu". *Wakacje* to wiersz retrospektywny, który stanowi zarazem poetycką wizję niemożliwego do spełnienia marzenia o powrocie do stanu dzieciństwa. Religijny kontekst, przywoływany przez słowo „grzech", każe postrzegać wodę jako żywioł oczyszczający, a rzekę jako miejsce chrztu i duchowego oczyszczenia. Tkaczyszyn-Dycki mówi zatem o pragnieniu oczyszczenia swojej pamięci, jednocześnie stwierdzając niemożliwość takiego procesu, o czy świadczą słowa: „o niczym nie wiem dopóki / dopóty nie wynurzę się kimś kim nigdy nie będę". Błędem byłoby jednak ograniczyć wspomnienie do formy mentalnego obrazu, którego depozytariuszem pozostaje poeta. Nie bez powodu Tkaczyszyn-Dycki mówi

w wierszu *Wakacje* o konkretnej rzece, gdyż realna przestrzeń geograficzna, a w niej rzeka Sołotwa, współtworzy miejsce indywidualnej pamięci mówiącego. Oddziałująca na zmysły forma pozwala w sposób obrazowy wywołać wspomnienie, a przypisywane *post factum* znaczenie kąpieli w świetle dalszych życiowych losów poety nadaje wierszowi charakteru podróży w głąb siebie, a zarazem poetyckiej wędrówki do miejsca autobiograficznego. Wspomnienie kąpieli w rzece Sołotwie poeta nosi w swojej pamięci, zatem interioryzuje miejsce, nie usuwając jego konkretnego, lokalnego charakteru, wskazanego przez toponimiczny odnośnik.

Woda obmywająca kości

Hydronim „Sołotwa" pojawia się także w wierszu *XIX. Do A(...) N(...) pod jego bytność w Przemyskiem* [OW, s. 28], poświęconym opisowi cmentarza w Lubaczowie. Pierwszy wers dobrze określa nekrotyczną tematykę, której podejmuje się Tkaczyszyn-Dycki w utworze: „powiem ci że cmentarz lubaczowski nie ma granic". Wyobrażenie cmentarza stworzone przez Tkaczyszyna-Dyckiego dotyczy jego symbolicznych granic. W najprostszym rozumieniu cmentarz bez granic oznacza niekończący się ciąg śmierci kolejnych mieszkańców. Słowa poety: „mogę cię zaprowadzić do ich przeszłości z której wyrosłem" oraz „cmentarz lubaczowski ma swoich zmarłych / nawet w tobie" kodują przestrzeń nekropolii jako metaforę stanu ducha. W ostatniej strofie poeta mówi o rzece Sołotwie, przypisując jej przemieniające znaczenie, podobne temu opisywanemu w wierszu *Wakacje*. Zanurzenie się w wodach Sołotwy ma umożliwić Tkaczyszynowi-Dyckiemu „wynurzenie się innym", czyli przemianę. Z treści wiersza wynika, że poeta chciałby porzucić pamięć o zmarłych poprzez kąpiel w oczyszczającej wodzie, nie jest to jednak możliwe ze względu na przywiązanie do przeszłości, jakie żywi. Tkaczyszyn-Dycki wyraża to metaforycznie poprzez przedstawienie cmentarza jako przestrzeni bez granic, zinterioryzowanej przez mówiącego: „cmentarz nie ma granic ale ma swoich zmarłych / nawet kiedy stanąłeś na brzegu Sołotwy żeby do nich nie wrócić". Poeta nosi w sobie wspomnienie zmarłych, którzy „zamieszkują" przestrzeń jego pamięci.

Podobnej tematyki, co utwór powyższy, dotyka wiersz *CCCXLIII. Kołysanka* [OW, s. 383], w którym metaforyka akwatyczna także służy rozważaniom nad pamięcią i przemijaniem. Wiersz stanowi monolog

kierowany do zmarłego Aleksandra Dzieduszyckiego, „syna kasztelanicowego pana Jerzego". Pierwsza zwrotka brzmi następująco:

> śpij kasztelanie Aleksandrze
> Dzieduszycki śpij nienaruszenie
> i nie obawiaj się że jestem
> Dycki z tych co niepokoją sobą

Tkaczyszyn-Dycki określa swoje utwory mianem „piosenek", zróżnicowanych pod względem poruszanej tematyki i melicznych nawiązań. W *Kołysance* poeta bezpośrednio w tytule wskazuje na gatunek, do którego nawiązuje. Wyróżniające kołysankę funkcje – uspokajająca i usypiająca – wykorzystuje Tkaczyszyn-Dycki w sposób ironiczny, czyniąc z utworu piosenkę budzącą umarłych z ich wiecznego snu i służącą nieustannemu zakłócaniu ich spokoju. Dostrzec tu można również reinterpretację motywu straszącej po śmierci duszy, gdyż w utworze mówiący przyjmuje rolę upiora. Na powtarzający się charakter odwiedzin wskazuje aspekt niedokonany czasownika „niepokoić" („jestem / Dycki z tych co niepokoją sobą") oraz wydźwięk ostatnich wersów „póki piszę / wiersze nie będzie temu końca". Nawiedzanie zmarłych *a rebours*, któremu daje wyraz Tkaczyszyn-Dycki, stanowi metaforę całej jego twórczości. Obraz relacji ze zmarłymi, wyłaniający się z innych utworów, różni się jednak od zawartego w *Kołysance*. To zmarli zdają się prześladować Tkaczyszyna-Dyckiego, a powracające wspomnienia nie pozwalają mu porzucić myśli o przeszłości zamieszkiwanej przez umarłych. Takie wnioski wysnuć można na podstawie utworu pod tytułem *Do A(...) N(...) pod jego bytność w Przemyskiem*, w którym cmentarz rozrasta się poza materialne granice cmentarnego muru, aby zawładnąć pamięcią poety, w której zmarli znaleźli swoje schronienie. Treść *Kołysanki* w kontekście całej twórczości sugeruje, że powody, dla których poeta pozostaje w tak bliskiej relacji ze światem zmarłych, nie są oczywiste. Zmarły Dzieduszycki pełni rolę biernego słuchacza monologu. Cały wiersz zdaje się być zbudowany w celu wyeksponowania zawartego w ostatnich wersach obrazu rzeki Lubaczówki obejmującej kości mówiącego i adresata wypowiedzi, co odczytywać trzeba jako obraz żywiołu mieszającego szczątki zmarłych. Dwie rozpoczynające się od apostrofy do Dzieduszyckiego zwrotki opóźniają następujące potem stwierdzenie. Za sprawą powtórzenia „usypiają" nie tyle

Dzieduszyckiego, co czytelnika, rażonego makabrycznym obrazem wymieszanych kości:

> [...] niechaj ci się przyśni
> Lubaczówka której wody obejmą
>
> twoje i moje kości i póki piszę
> wiersze nie będzie temu końca

Powyższy cytat niesie za sobą obraz o mocnej wymowie, gdyż jego symbolika odwołuje się do mocy żywiołu wody, który bywa nie do opanowania. Raport *Powódź 2010 – przyczyny i skutki*, zamieszczony na stronie internetowej Wojewódzkiego Inspektoratu Ochrony Środowiska, wymienia wszystkie pojawiające się w twórczości Tkaczyszyna-Dyckiego rzeki – Lubaczówkę, Sołotwę (po polskiej stronie zwaną Solinką) i Wisznię – jako zagrożenie powodziowe[96]. Jest to zatem zagrożenie realne, istotne w skali całego kraju, jeśli wspomnieć chociażby „powódź tysiąclecia" z 1997 roku, w której zginęły 54 osoby[97]. Obraz zawarty w wierszu Tkaczyszyna-Dyckiego odwołuje się do siły, z jaką działa woda, niszcząca nie tylko domy i uprawy, ale również prowadząca do zagrożeń sanitarnych, kiedy na przykład podmywane są cmentarze[98]. Prześledzenie biegu rzeki pozwala nałożyć fantasmagoryczny obraz wody obejmującej kości poety i Dzieduszyckiego z *Kołysanki* na auto/bio/geo/grafię poety. Lubaczówka to dopływ Sanu, rzeka, która przepływa przez miasto Lubaczów. Jej źródło znajduje się na Ukrainie, na Roztoczu Wschodnim. Nurt rzeki biegnie równolegle do drogi, która łączy Ukrainę, Krowicę Hołodowską, Wólkę Krowicką, Lisie Jamy i Lubaczów. Lubaczówce można przypisać funkcję spajającą wszystkie ważne dla poety miejsca. Wody właśnie tej rzeki obejmują i mieszają ze sobą kości kasztelana Dzieduszyckiego i mówiącego, w czym wi-

---

96 *Powódź 2010 - przyczyny i skutki*, https://wios.rzeszow.pl/cms/upload/edit/file/powodz_2010/r1_7.pdf [dostęp: 09.12.2019]. Obszar województwa podkarpackiego to teren stale narażony na podtopienia i powodzie – zob. https://elubaczow.com/tag/powodz/ [dostęp: 09.12.2019].

97 Zob. *Dorzecze Odry. Powódź 1997*, [oprac.] Międzynarodowej Komisji Ochrony Odry przed Zanieczyszczeniem, Wrocław 1999, http://www.mkoo.pl/Grf/pdf/3PL.pdf [dostęp: 09.12.2019].

98 Zob. *Cmentarz w Rybniku po powodzi w 1997 r.*, https://www.tvn24.pl/wideo/z-anteny/cmentarz-w-rybniku-po-powodzi-w-1997-r,1640522.html [dostęp: 09.12.2019].

dzieć trzeba wyeksplikowanie przez Tkaczyszyna-Dyckiego śmiercionośnego charakteru rzeki. Mieszając kości poety i Dzieduszyckiego, woda zrównuje ich losy, podkreślając ich identyczność wobec śmierci.

Podobnie jak w wierszu *Do A(...) N(...) pod jego bytność w Przemyskiem*, tak w *Kołysance* mowa jest o zacieraniu granic pomiędzy światem zmarłych i światem żywych. O ile w pierwszym utworze przestrzeń cmentarza „rozrasta się" do wnętrza podmiotu, w efekcie jednocząc dwie przestrzenie – cmentarza i pamięci, o tyle w drugim utworze łączność ze zmarłym przybiera inną formę. Za sprawą żywiołu wody możliwe staje się połączenie kości mówiącego i zmarłego. Ostatnie wersy – „póki piszę / wiersze nie będzie temu końca" – nie przynoszą ostatecznej odpowiedzi na pytanie o sens takiego zjednoczenia. Czy jest ono pożądane, czy niechciane? Niepewne, czy raczej nieuchronne? Powódź przedstawiona zostaje jak sen, który ma się przyśnić zmarłemu, co dodatkowo utrudnia odpowiedź na postawione pytania. Rzeka Lubaczówka przedstawiona jest jako składnik obrazu poetyckiego symbolizującego bliskość świata zmarłych i świata poety. Nurt rzeki przywodzi na myśl wrażenia zmysłowe: przepływu, chlupotu, szemrania, co buduje atmosferę spokoju, monotonnego kołysania, licującą z tytułem, choć przeciwstawną makabrycznemu kontekstowi mieszającej ludzkie szczątki powodzi. Obraz poetycki, w którym woda w sposób niemy i sprawiedliwy obejmuje kości zarówno kasztelana, jak i poety, wprowadza atmosferę spokoju. *Kołysankę* można rozumieć jako utwór pogodny, wyrażający w sposób stoicki refleksję nad nieuchronnością śmierci.

Każdy z omówionych „rzecznych" utworów opowiada zarówno o przestrzeni konkretnej, jak i abstrakcyjnej. Na przestrzeń konkretną wskazywała obecność nazw rzek: Sołotwy, Wiszni i Lubaczówki. Jednocześnie poeta przedstawia świat własnych przeżyć, często łącząc literacką reprezentację świata geograficznego ze światem wyobrażonym. Wiersz *Epitalamium* stanowi wyobrażenie dawnego wiejskiego wesela zlokalizowanego w pobliżu rzeki Sołotwy. W utworze dostrzec można kreację przestrzeni wewnętrznej podmiotu mówiącego, przedstawioną jako niepokojący i tajemniczy las. W wierszu *Wakacje* letnia kąpiel w rzece Sołotwie jest jednocześnie symbolicznym zanurzeniem się w głębinę własnej pamięci i tożsamości. Utwory *Do A(...) N(...) pod jego bytność w Przemyskiem* i *Kołysanka* również dotyczą tematyki pamięci, akcentując przy tym tendencję podmiotu do wspominania zmarłych. Przedstawienie konkretnej przestrzeni geograficznej, luba-

czowskiego cmentarza i rzeki Lubaczówki, traci na swojej realności, przechodząc w abstrakcyjną kreację przestrzeni wewnętrznej lub przestrzeni snu.

W żadnym z cytowanych utworów poeta nie pomija symboliki wody, wykorzystując literacko jej znaczenie. W wierszu *Kołysanka* zawarty został obraz wody mieszającej kości mówiącego i zmarłego kasztelana Dzieduszyckiego. Rzeka swoim nurtem obejmuje to, co kulturowo znaczące, a więc spoczywające w określonych nagrobkach kości, łącząc je w jedno i oddając naturze. Nazwisko Dzieduszycki brzmi podobnie do nazwiska Dycki, co sugeruje, że poeta nawiedza zmarłego, jak gdyby sam był duchem, śpiewając mu do snu makabryczną kołysankę. W jej treści rzeka miesza kości obu, zarówno poety, jak i kasztelana Dzieduszyckiego, pozbawiając je kontekstu wyrytego na nagrobku imienia, nazwiska, daty urodzenia i śmierci. Niszczycielska moc żywiołu wody jest jednak opisywana ze spokojem, jak gdyby jej przedstawienie służyło pocieszeniu zmarłego i zapewnieniu, że poetę również czeka śmierć.

Wiersz *Dwie główne rzeki* poeta zamieścił w tomie o takim samym tytule i chociaż nie pojawia się w nim żaden hydronim odsyłający do konkretu geograficznego, przywołuję jego treść w ramach podsumowania:

> wyszczególniamy zatem dwie
> główne rzeki przeszłość
> i przyszłość nie wiem wszakże
> która jest bardziej mętna
>
> i zdradliwa wszystko mi mówi
> że dzień jutrzejszy (na podobieństwo
> wczorajszego) zaskoczy nas
> we śnie lecz niczego nie zaproponuje
>
> pochyl się nade mną pustooki
> podaj mi setkę ketrelu (znam kogoś
> kto ciągnie na czterech) a będę
> błogosławił twoje imię jedno z wielu
> [*XLII. Dwie główne rzeki*, DGR, s. 46]

Kreowane w wierszu obrazy poetyckie swoim znaczeniem nawiązują do symboliki rzeki zawartej w wierszu *Wakacje*, wskazującej na problematykę pamięci. Tkaczyszyn-Dycki pisze o dwóch głównych rzekach, przeszłości i przyszłości, stwierdzając: „nie wiem wszakże / która

jest bardziej mętna // i zdradliwa" [DGR, s. 46]. Co istotne, zamiast skupienia się na przeszłości i retrospekcji autor podejmuje wątek przyszłości, jak gdyby chciał odpowiedzieć na zadane przez siebie pytanie: „dzień jutrzejszy (na podobieństwo / wczorajszego) zaskoczy nas / we śnie", co w połączeniu z pojawiającą się w utworze tajemniczą postacią pustookiego wskazuje na lęk przed przyszłością. Tego rodzaju refleksje można dostrzec w tomiku *Nie dam ci siebie w żadnej postaci*, w którym poeta stwierdza: „coraz więcej wierszy nie chce mnie znać" [*XXIII. Piosenka o ojczyźnie*, NDCS, s. 25]. Zbiór wierszy *Dwie główne rzeki* w większym stopniu niż poprzednie książki Tkaczyszyna-Dyckiego zwraca się ku chwili teraźniejszej i wyraża lęk o przyszłość.

Rozdział III
METAFORYKA PRZESTRZENNA

1. Poetyka przestrzeni

Poetyka przestrzeni Tkaczyszyna-Dyckiego opiera się na dwóch zabiegach formalnych, z których jeden polega na uprzestrzennianiu języka poetyckiego, drugi na kreacji przestrzeni w oparciu o realne geograficzne miejsca. Tkaczyszyn-Dycki w swojej twórczości skupia się na języku, eksplorując rejon metafor związanych z przestrzenią. Poeta umieszcza znane, pozornie niekonotujące przestrzeni zwroty w nowych kontekstach. W ten sposób ujawnia „mowę przestrzeni"[1], a więc przestrzenne źródło zwrotów, takich jak „iść", „wracać", „przechodzić", „umykać", „wymykać", „biec". Autor metaforyzuje przedstawiane doświadczenia, a jednocześnie przywraca niejako zwrotom ich wieloznaczność, odsłania proces leksykalizacji wyrazów i pozwala ponownie dostrzec ich metaforyczny charakter.

Obok uprzestrzennienia języka przez Tkaczyszyna-Dyckiego można wskazać na drugi zabieg wchodzący w zakres poetyki przestrzeni, którym jest kreacja przestrzeni auto/bio/geo/graficznej. W poezji autora *Kochanki Norwida* pojawia się wiele nazw własnych, za pomocą których przywoływane są konkretne miejsca geograficzne. Tkaczyszyn-Dycki podróżuje w swojej poezji do różnych miejsc, jest podmiotem doświadczającym przestrzeni w ruchu. Poeta rekonstruuje przestrzeń ze wspomnień, sprawiając, że obraz miejsca łączy w sobie przeszłość i teraźniejszość. Oba zabiegi, wchodzące w zakres poetyki przestrzeni, przenikają się ze sobą, efektem czego wytworzony zostaje świat tekstowo-geograficzny, w którym czytelnik porusza się wraz z bohaterem wierszy. Forma świata tekstowo-geograficznego służy przedstawieniu własnej auto/bio/geo/grafii, historii rodziny, codziennej egzystencji, refleksji nad twórczość literacką. Najważniejszą cechą poetyki przestrze-

[1] G. Genette, *Przestrzeń i język*, s. 228.

ni Tkaczyszyna-Dyckiego jest użycie metafor i porównań służących łączeniu świata tekstu i geografii. Za podstawę służy „mowa przestrzeni", czyli wpisana w język zleksykalizowana metaforyka przestrzenna[2].

Tkaczyszyn-Dycki pisze w wierszu *II.*: „poezja musi się opierać / przede wszystkim zaś musi się wymykać / zrozumieniu i pochwyceniu // niczym moja matka" [*II.*, KN, s. 6]. Cechą wspólną obu członów porównania jest ruch. Ucieczka matki w trakcie deportacji i przekroczenie przez nią granicy państwa stanowi przykład ruchu w przestrzeni i transgresji. W podobny sposób Tkaczyszyn-Dycki postrzega poezję, w której ważne są praca powtórzenia i fragmentaryczność, zapewniające ruch znaczeń. Oba człony porównania odwołują się do różnych doświadczeń. Jedno z nich przynależy do auto/bio/geo/grafii poety, drugie do refleksji metapoetyckiej.

Zabiegi wchodzące w zakres poetyki przestrzeni Tkaczyszyna-Dyckiego odsłaniają przestrzenny charakter języka. Najważniejsze jednak jest przedstawienie złożonego charakteru doświadczeń poety. Dwoistość stosowanej poetyki, opierającej się z jednej strony na skoncentrowaniu na języku, z drugiej na zgłębianiu auto/bio/geo/grafii, oddaje w istocie egzystencjalne doświadczenie Tkaczyszyna-Dyckiego. Jako twórca pozostaje on zanurzony w żywiole języka, którego nieprzezroczystości jest świadomy. Jednocześnie czerpie z doświadczeń pozatekstowych, czyli własnych przeżyć i refleksji. Poetyka przestrzeni Tkaczyszyna-Dyckiego pozwala poecie zachować dystans broniący go przed posądzeniem o naiwne czy banalne potraktowanie procesu literackiej ekspresji. Wymaga to metapoetyckiej refleksji na temat aktu pisania i czytania oraz ironicznego dystansu wobec nich. Próbuje on jednocześnie ocalić doświadczenie, nie czyniąc z historii swojej i rodziny materiału dla gry językowej, dzięki czemu podtrzymuje z nim emocjonalną i empatyczną relację. Świadomy języka i fikcjotwórczej mocy literatury pozostaje ironiczny, ale daleki od cynizmu, zaangażowany, ale trzeźwy w swoim warsztacie.

Pomocne w przedstawieniu poetyki przestrzeni Tkaczyszyna-Dyckiego będą rozważania autorów tomu *Przestrzeń i literatura*, a szczególnie artykuły Janusza Sławińskiego, Erazma Kuźmy i Janiny Abramowskiej. W swoich rozpoznaniach autorzy wskazują, jak na przykład

[2] Poeta porównuje ze sobą obiekty zdawałoby się nieporównywalne, jak wtedy, gdy zestawia potencjał poezji z deportacją matki. Podejmuję ten wątek w rozdziale IV.

Sławiński, elementarne rozróżnienia przy opisywaniu przestrzeni, poruszają problem relacji między spójnością tekstu a spójnością przestrzeni, jak na przykład Kuźma, bądź przypominają, jak w wypadku Abramowskiej, o roli motywu drogi jako konstytutywnego w przedstawianiu ruchu bohatera w przestrzeni. W przestrzeni wykreowanej przez Tkaczyszyna-Dyckiego bohater odwiedza różne miejsca, zarówno te publiczne, jak dworce, ulice, parki, czy prywatne, jak zakamarki rodzinnego domu. W jego utworach ruch ten określany jest jako „pielgrzymka", co wskazuje, że przemieszczanie się ma również duchowy charakter. Ruch w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego nie ogranicza się jedynie do realistycznego przemieszczania się w świecie realistycznym. Poeta porusza się w przestrzeni tekstu, metaforyzując go na wzór przestrzeni geograficznej.

Ruch bohatera

Janina Abramowska w artykule *Peregrynacja* z tomu *Przestrzeń i literatura* stwierdza, że nie każda sceneria przedstawiona w dziele literackim będzie w równym stopniu implikowała ruch podmiotu, ale przestrzenią „wirtualnie przeznaczoną" do mającego odbywać się w niej ruchu zawsze jest droga[3]. W poezji Tkaczyszyna-Dyckiego motyw wędrówki należy uznać za jeden z ważniejszych, o czym świadczy na przykład tytuł drugiego zbioru poety, *Peregrynarz*, który kieruje ku skojarzeniom z wędrówką w celach religijnych. W nim też motyw drogi łączy się z opłakiwaniem odprowadzanego na cmentarz zmarłego:

> szliśmy za trumienką lubaczowską
> drogą i szliśmy na spotkanie
> śmierci przydrożnej śpiewając pieśni
> o kościach nieboszczyka w zielonej dolinie
> [*LXXI.*, *Peregrynarz*, OW, s. 88]

Motyw drogi jest obecny w całej twórczości Tkaczyszyna-Dyckiego, a za przykład niech posłużą fragmenty wybrane z utworów opublikowanych w zbiorze *Oddam wiersze w dobre ręce (1988–2010)*:

> szliśmy lubaczowską drogą [s. 276]

[3] J. Abramowska, *Peregrynacja*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, s. 125.

przemierzaliśmy miasta w obojętności wielkiej [s. 211]

po całym dniu na mieście skąd się / wraca ledwie przypominając siebie [s. 235]

przyjechałem do Lublina ponieważ tu jest / moje legowisko gdzie indziej również / mam siennik [...] kiedy wracam znikąd [s. 126]

idę pod wiatr nic mnie z nim nie wiąże zamykam się / i otwieram [s. 285]

jestem zakorzeniony na wietrze [s. 320]

z niczym pójdę gdyż z niczym przyszedłem [s. 216]

nic tu po mnie przyjdę następnym razem i gdy skończymy karmić wiewiórki / powiem jej o sobie [s. 248]

Powtórzenie, zabieg organizujący styl, jak stwierdza Alina Świeściak, „najbardziej redundantnego polskiego poety"[4], w przypadku motywu drogi przywodzi na myśl jednostajny, niekończący się ruch, w którym nie sposób wskazać początku i końca. Powtarzając wers „szliśmy lubaczowską drogą" w różnych tomikach i w różnych konfiguracjach, Tkaczyszyn-Dycki osłabia znaczenie opisywanej sytuacji odprowadzenia ciała zmarłego na cmentarz. Wędrówka, będąca częścią rytuału pogrzebowego, powinna mieć jasno określony punkt wyjścia i dojścia. Tymczasem nie zaczyna się ona w mieście ani nie kończy na cmentarzu. Zdanie „a on wiódł nas w sen wyparty z granic" nadaje światowi przedstawionemu oniryczny charakter, podtrzymując wyrażane w tych wersach poczucie zagubienia i absurdu egzystencji bohatera. Nosi znamię niedokończonego obrzędu żałoby, który czyni zadość

[4] A. Świeściak, *Powtórzenia (i napomknięcia)*, [w:] *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, s. 135–142.

pamięci o zmarłych, ale usuwa z horyzontu moment ostatecznego ich pożegnania.

Do podobnych wniosków prowadzi etymologia słowa pielgrzym, którą przypomina Abramowska. Łacińskie *peregrinus* wywodzi się od *per* „przez" i *ager* „pole, kraina otwarta", a więc oznacza kogoś, kto idzie przez kraj. Jednak w prawie rzymskim *peregrinus* oznaczał obcego, przybysza, cudzoziemca – osobę przeciwstawianą obywatelowi. Podobne znaczenie ma grecki odpowiednik *peregrinusa* – *xenos*, który wskazywał na „kogoś, kto przebywa w nie swoim kraju, wygnańca, gościa"[5]. Tkaczyszyn-Dycki to pielgrzym, który w każdej z przestrzeni czuje się obco, a motyw bezdomności, analizowany w drugim rozdziale pracy, służy wyrażeniu egzystencjalnego zagubienia podmiotu.

Uprzestrzenniona sytuacja komunikacyjna

Problematyka ruchu w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego nie ogranicza się do wierszy mówiących o przemierzaniu przestrzeni przedstawionej. Należy zwrócić uwagę na symboliczne znaczenie zabiegu powtórzenia, które wskazuje na niekończący się charakter wędrówki peregrinusa. Krzysztof Hoffmann w następujący sposób interpretował frazę „jesień już Panie a ja nie mam domu":

> Eksploatowana, przetwarzana, wymieniana na różne sposoby, ściera z czasem swoje znaczenie, mówi o sobie samej. Staje się pamięcią o swoim znaczeniu, śladem, który nie ma umotywowania. [...] Słowa „jesień już Panie a ja nie mam domu" mówią o samotności siebie samych, wskazują na pewien rodzaj bezdomności elementarnej – bezdomności podyktowanej materiałem poetyckiego tworzywa, bezdomności językowej, tj. bezdomności sensu[6].

Poeta mówi o bezdomności i zagubieniu poprzez zabieg powtórzenia, notorycznie powracając do pewnych fraz i umieszczając je w różnych kontekstach. Wykreowany w ten sposób świat jawi się jako fragmentaryczny i rozproszony. Janusz Sławiński w artykule *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości* nadaje przestrzeni przedstawionej w dziele metaforyczny wymiar scenerii.

---

[5] J. Abramowska, *Peregrynacja*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, s. 131.

[6] K. Hoffmann, *Dubitatio*, s. 38.

Taka przestrzeń spełnia bowiem trzy funkcje: charakteryzuje postać ze względu na zajmowane przez nią terytorium (np. jej przynależność społeczną), umiejscawia zdarzenia fabularne i komunikuje o obranej przez twórcę strategii komunikacyjnej. O trzeciej funkcji Sławiński pisze:

> Nie ulega kwestii, że takie właściwości przestrzeni prezentowanej w dziele lub w jego partiach, jak ciągłość lub eliptyczność, usystematyzowanie lub chaotyczność miejsc i realiów, przejrzystość lub labiryntowość itp. – tłumaczyć się mogą przede wszystkim w kontekście przyjętej przez podmiot literacki strategii porozumiewania się z odbiorcą[7].

Sławiński podaje kilka przykładów organizacji przestrzeni przedstawionej w dziele, które to sposoby skłaniają do różnych typów jego percepcji. Za przykład może służyć przestrzeń kreowana przez autora na sposób eliptyczny, czym apeluje on do zabiegów rekonstrukcyjnych odbiorcy. Przestrzeń, w której elementy są prezentowane na sposób chaotyczny, pozwala odbiorcy porządkować je wedle własnego uznania, natomiast przestrzeń zbudowana na wzór labiryntu wzywa czytelnika do odkrycia jednego właściwego uporządkowania[8]. Tkaczyszyn-Dycki za pomocą kreacji przestrzeni w swojej poezji komunikuje o eliptyczności i chaotyczności sytuacji komunikacyjnej. Jego poetykę wyróżnia powtórzeniowość, wiariantywność, refreniczność i palimpsestowość, co równocześnie oznacza fragmentaryzację i rozproszenie opisów poszczególnych przestrzeni w całej twórczości. Poeta kreuje kilka miejsc, których obraz wzbogaca w kolejnych wierszach, a są to takie miejsca, jak dom rodzinny, stancje i odwiedzane mieszkania, o których mówi „domy publiczne moich przyjaciół", dworce, cmentarze, Wólka Krowicka czy w ogólnej perspektywie województwo przemyskie.

Przestrzeń przedstawiona w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego cechuje się niejednorodnością, co widoczne jest w wykreowaniu trójwymiarowej przestrzeni na podobieństwo świata realistycznego, służącej do wy-

---

[7] J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, s. 20.

[8] Tamże.

rażania treści metapoetyckich[9], jak również zacieraniu granicy między przestrzenią przedstawioną i przestrzenią tekstu za sprawą wtrętów metatekstowych. Dorota Piekarczyk mianem metafor metatekstowych określa:

> [m]etaforyczne wyrażenia, pojawiające się w warstwie metatekstowej wypowiedzi i służące do charakterystyki tekstu, np. *idźmy dalej, skoro jesteśmy przy czymś, punkt wyjścia rozważań, wracając do czegoś, formalnie/ogólnie rzecz biorąc, weźmy taki przykład, dajmy na to, jak widać, nawiasem mówiąc* [...][10].

Mimo że Piekarczyk nie zajmuje się tekstami artystycznymi, to wskazuje na kilka istotnych, również w mojej perspektywie, cech metatekstu. Badaczka stwierdza, że informuje on o budowie całego tekstu, jego makrostrukturze, związkach między różnymi fragmentami wypowiedzi i, co szczególnie istotne w tym kontekście, modeluje cały kontekst wypowiedzi, również wirtualną sytuację komunikacyjną[11]. Wyrażenia metatekstowe, podobnie jak wszystkie wyrażenia obecne w języku, zgodnie z tym, co piszą George Lakoff i Mark Johnson w swojej pracy *Metafory w naszym życiu*, trzeba uznać za metaforyczne. Badacze stwierdzają, że „[s]ystem pojęć, którymi się zwykle posługujemy, by myśleć i działać, jest w swej istocie metaforyczny"[12]. Lakoff i Johnson poświęcają oddzielny rozdział pojęciom związanym z orientacją przestrzenną i piszą w nim:

> [...] struktura naszych pojęć przestrzennych wyrasta z naszego nieustannego doświadczenia przestrzennego, to znaczy z naszego współdziałania ze środowiskiem fizycznym. Pojęcia, które się w ten sposób wyłaniają, to pojęcia, wokół których organizujemy nasze życie, w najbardziej podstawowym sensie[13].

---

9 O związkach pomiędzy spójnością kreowanej przestrzeni i spójnością tekstu zob. E. Kuźma, *Przestrzeń w poezji awangardy a problem spójności tekstu*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, s. 263–280.

10 D. Piekarczyk, *Metafory metatekstowe*, Lublin 2013, s. 7.

11 Tamże, s. 8.

12 G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, przeł. i wstępem opatrzył T.P. Krzeszowski, Warszawa 1988, s. 25.

13 Tamże, s. 82.

Wymienione przez Piekarczyk wyrażenia metatekstowe – „idźmy dalej", „skoro jesteśmy przy czymś", „punkt wyjścia rozważań", „wracając do czegoś", „formalnie/ogólnie rzecz biorąc", „weźmy taki przykład", „dajmy na to", „jak widać", „nawiasem mówiąc" – mają przestrzenny rodowód w doświadczeniu fizycznym człowieka. Można je uznać za zleksykalizowane metafory, które przestały służyć wyłącznie opisowi doświadczeń przestrzennych i zostały wykorzystane jako wyrażenia metatekstowe. Konceptualizujemy tekst jako przestrzeń podobną do przestrzeni fizycznej, w której nasze myśli poruszają się na wzór ciała. Tkaczyszyn-Dycki wykorzystuje metaforyczne znaczenie metatekstów, kreując świat poetycki jako przestrzeń, w której porusza się jego świadomość. W dużej mierze wypełniają ją wspomnienia, zatem ruch ten jest jednocześnie ruchem w uprzestrzennionej pamięci. Poeta nie poprzestaje jednak na wytworzeniu mentalnej i abstrakcyjnej przestrzeni, przenika się ona bowiem z tradycyjnie rozumianym światem przedstawionym: bohaterami, wydarzeniami i miejscami. Podróż bohatera, o jakiej wcześniej była mowa, odbywa się w niejednorodnej przestrzeni świata-tekstu:

> zgoła nic nie zostało po nim w dobrach Zadybie
> oprócz moich skojarzeń z przysiółkiem Zady
> [*XXII.*, IZ, s. 26]

> zawsze gubiłem bądź to na pidłuhu
> bądź na pastywnyku krówki i świnki
> [...] gdzie jesteście
> moje natchnione wierszyki (zwłaszcza moje
>
> husiata) chodziłem za wami po ulicach
> Wawci ale dotąd was nie wypatrzyłem
> [*XXVII. Pastwiska*, IZ, s. 31]

> z Władzią Sokalską to były naprawdę
> dobre jasne dni kiedy szliśmy na przełaj
> do Lisich Jam musimy bowiem pamiętać
> że Sokalska nie bała się wejść do lasu
> [*XXXI.*, IZ, s. 35]

Tkaczyszyn-Dycki wskazuje na źródło tekstu literackiego – doświadczenie przestrzeni – jednocześnie przypominając, że podlega ono

utekstowieniu. Głos podmiotu w tak niejednorodnym świecie oscyluje pomiędzy „ja", „poruszającym" się w przestrzeni tekstu, a bohaterem poruszającym się po ścieżkach, drogach, ulicach, pielgrzymującym do miast i miasteczek.

Pamięć jako przestrzeń

Kreacja niejednorodnej przestrzeni w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego pozwala na „uprzestrzennione" opowiadanie o przeszłości mówiącego. Użyte zwroty metatekstowe w rodzaju „iść", „powracać", „przechodzić" odnoszą się w wierszach dotyczących przeszłości do pracy pamięci. Tkaczyszyn-Dycki konceptualizuje pamięć jako przestrzeń, a poszczególne wspomnienia jako momenty w czasoprzestrzeni. W badaniach nad zwrotem przestrzennym, który obejmuje również problemy obecne w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego, zwraca się uwagę na metafory pozwalające otworzyć dyskurs na doświadczenie przestrzeni. Znajdują się wśród nich metafory ruchu, mapy, podróży i drogi. Częstotliwość, z jaką metaforyka spacjalna pojawia się we współczesnej literaturze i kulturze, kieruje badaczy ku rozpoznaniom takim, jak Michaela Foucaulta, iż współcześnie mamy do czynienia z epoką przestrzeni[14]. Najdobitniej o nastaniu epoki przestrzeni świadczy według Foucaulta przejście od linearności do jednoczesności: „Znajdujemy się w czasach symultaniczności, w epoce zestawiania, w epoce rzeczy bliskich i dalekich, jednego obok drugiego, rozproszonego"[15]. Podobnych słów używa Elżbieta Rybicka, pisząc o zwrocie przestrzennym w książce *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*:

> Jedną z konstytutywnych właściwości zwrotu przestrzennego jest też rezygnacja ze znamiennej dla nowożytności i nowoczesności dominacji historii, linearnego postępu, chronologii, ewolucjonizmu i rozwoju – w ich miejsce pojawia się nowa wyobraźnia przestrzenna zogniskowana na synchroniczności, symultaniczności porządków, mapowaniu, układach sieciowych, a także rozprzestrzenianiu i cyrkulacji[16].

---

[14] M. Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie" 2005, nr 6, s. 117.

[15] Tamże.

[16] E. Rybicka, *Geopoetyka*, s. 22.

Tkaczyszyn-Dycki w swoich wierszach opowiada o przeszłości przez pryzmat miejsca, z którego pochodzi. Miejsce w jego poezji skupia różne momenty z przeszłości i, posługując się słowami Rybickiej, stanowi trudny do rozwikłania splot doświadczeń i emocji[17]. Miejsce ze względu na swoje materialne walory daje możliwość „zatrzymania" przeszłości. Medium pamięci stają się na przykład zgromadzone w danym miejscu przedmioty, a skrajny przykład tego rodzaju miejsc pamięci stanowią muzea, gromadzące w swojej przestrzeni pamiątki z bardzo różnych okresów. Cechy takiej przestrzeni nosi również wypełniony przedmiotami pozostawionymi przez zmarłych krewnych dom. Obecność tego rodzaju artefaktów nie zawsze jest pożądana, jak w wypadku domu rodzinnego opisywanego w wierszach Tkaczyszyna-Dyckiego. W wierszu *CCLXXVI. Zbiory* [OW, s. 314] przestrzeń domu przedstawiana jest jako nawiedzana, niczym przez duchy, przez kolejne odnajdywane przedmioty, jak pisze autor: wszystkie „po kimś pewnie". Podobnie jest w przypadku pozostawionych przez matkę butelek po denaturacie, które bohater odnajduje jeszcze długo po jej śmierci: „po upływie tylu lat / prześladują mnie ukryte przez nią butelki" [OW, s. 368].

Tkaczyszyn-Dycki w swoich wierszach utyskuje nad losem poety, którego narzędziem twórczym jest jedynie niedoskonały, abstrakcyjny język. Moc oddziaływania poezji staje się nieporównanie mniejsza od tej, jaką mają materialne artefakty pozostawione przez zmarłych. Ta perspektywa ulega zmianie, gdy Tkaczyszyn-Dycki mówi o związkach poezji z miejscem. W wierszu ze zbioru *Piosenka o zależnościach i uzależnieniach* [*CCCXXXII.*, OW, s. 372] poeta porównuje język do kija, „którym się podpieramy i posiłkujemy w drodze"[18] [podkr. – S.T.], wykorzystując przy tym przestrzenny motyw drogi do przedstawienia procesu twórczego. W zbiorach *Imię i znamię* i *Kochanka Norwida* Tkaczyszyn-Dycki nie tylko posługuje się metaforyką przestrzenną, ale przede wszystkim zakotwicza swoją twórczość w przestrzeni daw-

---

17 Tamże, s. 173.

18 z językiem trzeba twardo
jest jaki jest kawałek
drewna którym się podpieramy
i posiłkujemy w drodze
[*CCCXXXII.*, OW, s. 372]
Zob. także artykuł Kamila Dźwinela *„Z językiem trzeba twardo". Autotematyczne wymiary poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, „Ruch Literacki" 2013, z. 4–5.

nego województwa przemyskiego. Wskazuje tym samym, że śladów opisywanych w poezji doświadczeń auto/bio/geo/graficznych należy szukać w konkretnej przestrzeni[19], nie przydając w ten sposób literaturze materialności, ale wiążąc utwory symbolicznie z przedstawianym miejscem. Tkaczyszyn-Dycki komunikuje, że wszelkie dotychczasowe wiersze „rozgrywały się" w przestrzeni rodzinnych stron: przeszłość „stała i stoi w opłotkach / Wólki Krowickiej lub Krowicy Hołodowskiej". Przestrzeń nieokreślona z nazwy, albo ta określona dosyć ogólnie, jak dom, może zostać wskazana na mapie. Obecność nazw miejscowych w utworach przedstawiających doświadczenie poety pozwala czytelnikowi rozpoznać przestrzeń kreowaną w wierszach Tkaczyszyna-Dyckiego jako reprezentację konkretnego terytorium, co pozwala na konfrontację literackiego obrazu miejsca, jego wyobrażenia i prawdziwego terytorium[20].

W dwóch wierszach ze zbioru *Imię i znamię* Tkaczyszyn-Dycki posługuje się metaforyką przestrzenną w przedstawianiu przeszłości, zmniejszając i zwiększając dystans wobec opisywanych wspomnień:

> nie jest to takie pewne
> że śmierć nas nie dotyczyła
> w Woli Wielkiej i Wólce
> Krowickiej bo byliśmy dziećmi
>
> matka zaś prawie nie wychodziła
> w pole (czytałem gdzieś o buractwie
> wewnętrznym ale nie wiem
> skąd ono się bierze) nie jest to
>
> takie pewne że w dzieciństwie
> śmierć nie skrada się od lalki
> do lalki lecz z działki na działkę
> a ile przy tym krzyku o miedzę
> [*XLVI. Przewodnik po okolicy*, IZ, s. 50]

[19] Działa to w obu kierunkach; jak pisze Rybicka: „miejsce i literatura potrzebują się wzajemnie: przestrzeń wydrążona z pamięci odzyskuje swą historię i przeszłość (nawet jeśli ma ona niekiedy status na poły wyobrażeniowy), literatura z kolei zyskuje zakotwiczenie w materii, będącej śladem przeszłości". Zob. E. Rybicka, *Geopoetyka*, s. 313.

[20] Więcej na temat geobiograficznego usytuowania odbiorcy zob. E. Konończuk, *Geobiograficzne doświadczenie lektury*, [w:] *Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok 2015, s. 63–75.

zapewniam że w dzieciństwie
śmierć nie skrada się od lalki
do lalki lecz z sąsiedniej działki
na działkę (niepokoją mnie

ostatnie doniesienia o buractwie
wewnętrznym) zwłaszcza w Woli
Wielkiej patrzyliśmy na jej poczynania
kiedy dorośli poszli do siana

a to że matce odbiło
nikogo podówczas nie zdziwiło
nie ma to jak we wsi (ku
naszej uciesze) babie odpierdoli
[*XLVII.*, IZ, s. 51]

Poeta opowiada o przeszłości, lokalizując zdarzenia w konkretnym terytorium wsi Wólki Krowickiej i Woli Wielkiej. Konotujący ruch w przestrzeni tytuł wiersza *Przewodnik po okolicy* wskazuje na podporządkowanie pracy pamięci topografii. Wspomnienie z dzieciństwa powiązane z miejscem w przestrzeni poddane jest retrospekcji z perspektywy teraźniejszości poety, jednak czas przeszły użyty do opowiadania o przeszłości – „śmierć nas nie dotyczyła" – zostaje w kolejnej strofie zastąpiony czasem teraźniejszym – „w dzieciństwie / śmierć nie skrada się od lalki do lalki". Przerzutnia wskazuje na fragment, w którym mówiący zagłębia się we wspomnieniu na tyle, by traktować je jako teraźniejszość. Skutkiem tego opowieść Tkaczyszyna-Dyckiego nosi znamiona jednoczesności. W wierszu ze zbioru *Kochanka Norwida* poeta nadaje przeszłości cechy fizycznego obiektu, który ma swoją konkretną lokalizację:

nikt nie wierzy w moją przeszłość
choć stała i stoi w opłotkach
Wólki Krowickiej lub Krowicy Hołodowskiej
[*XI.*, KN, s. 15]

Tytuł *Przewodnik po okolicy* wskazuje, że przedstawiona w tym wierszu poetycka podróż Tkaczyszyna-Dyckiego rodzi ciąg przedstawień miejsca uchwyconego w czasie. Pamięć konceptualizowana jest jako czasoprzestrzeń, w której wspomnienia układają się w sposób

nielinearny. Tematem przywołanych wierszy są wspomnienia z dzieciństwa, które dają się rozpisać na osi czasu, a zostają metaforyzowane jako trójwymiarowa przestrzeń. *Przewodnik po okolicy* stanowi literacki spacer po znanych poecie miejscach – Woli Wielkiej, Wólce Krowickiej, po polach i miedzach – miejscach uchwyconych w różnych momentach ich historii.

Konkret miejsca i jego lokalny charakter obecne są w tej poezji nie tylko za sprawą toponimów, ale również dzięki antroponimom. Wiersze, w których Tkaczyszyn-Dycki wykorzystuje refren „przychodzą do mnie ludzie których dzisiaj już nie ma (Jasiejo, Jasiusio i Jasieczko)" stanowią przykład konceptualizowania przestrzeni jako pamięci, ale pokazują również jak „uprzestrzenniany" jest sam wiersz. Przywołany refren pojawia się w trzech utworach ze zbioru *Piosenka o zależnościach i uzależnieniach* [OW, s. 366–368], w których przywołane zostają także istotne dla tej poezji nazwy własne: Dyccy, Ilniccy, Wólka Krowicka, Lisie Jamy. Obok tych dobrze znanych czytelnikowi, bo powtarzających się od pierwszych tomów, nazwisk zauważyć też można, wtrącone w nawias, „Jasiejo, Jasiusio i Jasieczko". Ta zbudowana na zasadzie podobieństwa brzmieniowego para-genealogia powraca w dwóch kolejnych wierszach. Nawias, w który zamknięto to wyliczenie, wędruje niby odprysk pamięci z poprzedniego wiersza na coraz wyższą pozycję w układzie wersów. W pierwszym utworze znajduje się on w siódmym i ósmym wersie. W kolejnych wierszach przenosi się w pierwsze strofy obu utworów:

przychodzą do mnie ludzie których
dzisiaj już nie ma (Jasiejo,
Jasiusio i Jasieczko) pewnie dlatego
spotykam się z nimi bo bez nich
nie byłoby Dycia to fakt
[CCCXXVII., OW, s. 367]

przychodzą do mnie ludzie (Jasiejo,
Jasiusio i Jasieczko) których dzisiaj
już nie ma albo tylko nam się wydaje
że w Lisich Jamach traciliśmy czas bezpowrotnie
[*CCCXXVIII.*, OW, s. 368]

Wariant refrenu „przychodzą do mnie ludzie..." pojawia się w wierszach ze zbioru *Imię i znamię*:

przychodzą do mnie ludzie (choćby
siostry Serotyńskie) u których zawsze
mogłem się zasiedzieć wraz z Władzią
Sokalską [...]
[*XXII.*, IZ, s. 36]
[...]
z Władzią Sokalską to były naprawdę
dobre jasne dni kiedy szliśmy na przełaj
do Lisich Jam [...]
[*XXXI.*, IZ, s. 35]

W powyższych wierszach opowiadanie przeszłości uwarunkowane jest topografią miejsca, reprezentowaną przez postacie „lokalsów". Wers „przychodzą do mnie ludzie których dzisiaj już nie ma" pokazuje, że miejsca i osoby je zamieszkujące wyłaniają się w pamięci mówiącego jako skutek wizyty, którą składają poecie postacie z przeszłości. W efekcie Tkaczyszyn-Dycki konceptualizuje wiersz i pamięć jako przestrzeń, co przekłada się na sposób opowiadania o przeszłości jako o zamieszkiwanych przez różne postacie czasoprzestrzeniach. Należy przy tym zauważyć, że miejsce może zostać przywoływane na zasadzie metonimii, przez nazwiska rodziny, sąsiadów, mieszkańców wsi. Pojawiające się w wierszu imię i nazwisko Władzi Sokalskiej, jednej z bohaterek zbioru *Imię i znamię*, prawdopodobnie sąsiadki, konotuje miejsce autobiograficzne Tkaczyszyna-Dyckiego, nawet jeśli w utworze nie zostaje wymieniona nazwa miejscowa. Na przestrzenne konceptualizowanie pamięci wskazuje również niejasny status przywoływanych postaci. Nie wiadomo do końca, z jakiego okresu pochodzi wspomnienie, czy przedstawiana w wierszu postać żyje, czy jest ożywioną postacią z dalekiej przeszłości. Kuzyni, przyjaciele, sąsiedzi pochodzący z różnych czasoprzestrzeni spotykają się w jednej wykreowanej przestrzeni wiersza-pamięci. W ten sposób różne warstwy czasowe, nakładając się na siebie, zostają przyporządkowane do tego samego punktu geograficznego. Przywoływanie wspomnień opiera się w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego nie na porządku czasowym, ale przestrzennym, nie na chronologii, ale na synchronii.

W całej twórczości Tkaczyszyna-Dyckiego dostrzec można charakterystyczne, bo powtarzane, wizje z przeszłości, które uruchamiają się, niczym ślady pamięciowe, dopiero w scenerii konkretnej lokacji. Za przykład mogą służyć wiersze opisujące wizyty u matki w szpitalu

psychiatrycznym: „najlepiej zaś pamiętam nieprzebyte / mury węgorzewskiego szpitala / naprzeciw jednostki Ludowego Wojska [...] kiedy zaczniesz krzyczeć w języku / ukraińskim co za wstyd" [*LVII. Zawsze u siebie*, KN, s. 61]. Cytat pokazuje, że wspomnienie w wierszu przebiega od wywołania nazwy miejsca, przez opis konkretnego zdarzenia, do wyrażenia emocji wstydu wynikającej z zachowania chorej. Uwagę zwracają również cykle wierszy otwierających interpretowane tomiki. W *Gnieździe* z *Imienia i znamienia* i *Piosence o deportacjach*, *Hrudeńszczyźnie* i *Płaczu* z *Kochanki Norwida* również mamy do czynienia z pomieszaniem porządków – czasowego i przestrzennego. Wizje z przeszłości powracają w związku z miejscem topograficznym – wspomnieniem jego mieszkańców, jak w *Gnieździe*, albo w związku z erozją pamięci o miejscu, jak w *Piosence o deportacjach, Hrudeńszczyźnie* i *Płaczu*. Przestrzenne opowiadanie o przeszłości w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego organizują odwiedzane w wyobrażonej przestrzeni wiersza czasoprzestrzenie, wykreowane za sprawą poetyki opartej na wariantywności, powtórzeniowości, refreniczności i fragmentaryczności. Poeta metaforyzuje wspominanie jako wędrówkę do przeszłości, co skłania do interpretacji wierszy za pomocą mapy jako narzędzia geopoetyki[21].

Metafora mapy i przewodnika

Geografia i literatura pozostają od kilkudziesięciu lat w interdyscyplinarnym dialogu, który skutkuje przenikaniem się obu dyscyplin, dając szanse na odświeżenie bliskich zarówno geografom, jak i literaturoznawcom pojęć. Dobrym przykładem jest mapa, która w literaturoznawstwie przestaje funkcjonować wyłącznie jako temat, motyw czy metafora, stając się narzędziem interpretacyjnym pomocnym w odczytywaniu przestrzeni kreowanej w dziele literackim. Mapa rozumiana jest również jako metafora epistemologiczna, za pomocą której można pisać o kulturowym i społecznym uwarunkowaniu literatury. Będąca głównym narzędziem analizy utworu, mapa często służy do skonstruowania planu przestrzeni przedstawionej w dziele. Z jednej strony pozwala wyjaśnić porządek narracji, a z drugiej wzbogacić konkretne miejsca geograficzne o artystyczne realizacje. W artykule Elżbiety Konończuk *Mapa w interdyscyplinarnym dialogu geografii, historii*

[21] Inną interpretację proponuję w tekście *Literacka mapa Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze" 2015, nr 6, s. 239–253.

i literatury[22] i *Geopoetyce* Rybickiej[23] możemy odnaleźć przykłady takich praktyk interpretacyjnych. Za przedmiot analizy obierają one przede wszystkim prozę, jednak rozpoznanie świata przedstawionego w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego za pomocą narzędzia mapy również może być użyteczne w interpretacji. W wierszu *XXX.* pojawia się motyw drogi:

> przychodzą do mnie ludzie (choćby
> siostry Serotyńskie) których dzisiaj
> już nie ma to były dobre jasne dni
> kiedy mogłem się u nich zasiedzieć
>
> z Władzią Sokalską to były naprawdę
> dobre jasne dni kiedy szliśmy na przełaj
> do Lisich Jam musimy bowiem pamiętać
> że Sokalska nie bała się wejść do lasu
>
> nie bała się wilków choć jagód
> nigdy nie można najeść się do syta
> [*XXXI.*, IZ, s. 35]

Tkaczyszyn-Dycki posługuje się w tym utworze metaforą literackiego spaceru, co pokazuje jego skłonność do opowiadania o przeszłości w porządku przestrzennym, w którym czas rozpatrywać należy w ramach nakładających się na siebie różnych czasoprzestrzeni. Miejsce kumuluje w sobie różne wydarzenia z przeszłości i związane z nimi emocje, często sprzeczne, wzajemnie się wykluczające. Każde z tych miejsc stanowi punkt, jeden z wielu składających się na cały schemat, który ze względu na odwołania do realnego terytorium nazwać można mapą.

Wykreowana przestrzeń wiersza-pamięci pozwala poecie przyjmować dystans podobny do tego, który reprezentuje trzeciosobowy narrator w epice. Lektura kilku wierszy ze zbioru *Kochanka Norwida* wska-

[22] Za przykład mogą służyć: *Atlas of the European Novel (1800–1900)* Franco Morettiego, *Atlas literatury* Malcolma Bradbury'ego, mapy z trasami wędrówek postaci z Ulissesa Joyce'a z *Wykładów o literaturze* Władimira Nabokova czy multimedialny projekt *Literackich Map Europy* pod przewodnictwem Barbary Piatti i Lorenza Hurniego, http://www.literaturatlas.eu/?lang=en [dostęp: 23.05.2020]. Zob. E. Konończuk, *Mapa w interdyscyplinarnym dialogu geografii, historii i literatury*, „Teksty Drugie" 2011, nr 5, s. 255–264.

[23] Zob. E. Rybicka, *Geopoetyka*, s. 142–166.

zuje, że ułożone one zostały nie wedle porządku chronologicznego, ale według porządku topograficznego, o którym opowiadają. Tkaczyszyn-Dycki kreuje pracę pamięci na wzór podróży, w trakcie której każde odwiedzane miejsce wzbudza szereg wspomnień:

do młyna w Budomierzu jechaliśmy
przez ciemny las pod hranyciu
ale tego młyna ale tego młynarczyka
nie ma już Dyciu i ne bude

choć do Budomierza za Słotwińskiego
poszła Marysieńka Ilnicka
piękna mołodycia ale tego młynarczyka
który na mnie nawet nie spojrzał

pamiętam jeszcze dziś bo poezję
robi się z małych rzeczy
z rzeczy najmniejszych i tylko kiedy
niekiedy jest to Polska
[*XII.*, KN, s. 16]

Narracyjny charakter wiersza ujawnia się poprzez rozdwojenie głosu poety i wprowadzenie, oprócz perspektywy bohatera wierszy, oglądu poety-kartografa. Użyty w pierwszym wersie czasownik „jechaliśmy" wskazuje na niewielki dystans pomiędzy bohaterami, a w kolejnych wersach poeta-kartograf zwraca się do „Dycia", bohatera uczestniczącego w przedstawianych w wierszu wydarzeniach. Moc wspomnienia absorbuje mówiącego tak bardzo, że pozwala mu przez chwilę uczestniczyć w wydarzeniach, skracając między nim a wspomnieniem dystans czasoprzestrzenny. Czasownik „jechaliśmy" wskazuje jednak, że poeta-kartograf przemierza trasę do młyna w Budomierzu we wspomnieniu, z dystansu czasowego. Tkaczyszyn-Dycki kreuje sytuację komunikacyjną na wzór lektury mapy, a bohatera jako przemierzającego drogę wewnątrz przedstawianego wspomnienia. Dystans pomiędzy tymi dwiema postaciami zwiększa się, gdy poeta-kartograf, zostawiając swojego bohatera przy wywołanym z pamięci młynie, zwraca się do niego: „nie ma już Dyciu i ne bude". Ujawnia w ten sposób swoją zdystansowaną wobec przeszłości perspektywę. Poeta używa tego samego zabiegu w drugiej i trzeciej strofie, zagłębiając się znowu we wspo-

mnienie i skracając dystans, by na końcu wiersza przyjąć ponownie szeroki, metapoetycki punkt widzenia.

Dwa następne z omawianego tomu wiersze [*XIII* i *XIV*, KN, s. 17–18] są kontynuacją wcześniejszego sposobu opowiadania, zaczynają się bowiem od wersu „jeśli ktoś chciał mógł pojechać dalej". Poeta-kartograf kontynuuje tym samym podróż wzdłuż pasa granicznego. Po wierszu opowiadającym o drodze do młyna w Budomierzu następuje wiersz *XIII.*, dotyczący synagogi w Wielkich Oczach, natomiast w wierszu *XIV.* wymienione zostają nazwy: Żmijowiska i Wólka Żmijowiska. Układ taki przeczy logice prawdziwej podróży, w którą można by się wybrać na podstawie mapy Gminy Lubaczów. Poruszając się na południe od Budomierza, podróżujący najpierw natrafiłby na Wólkę Żmijowską, potem na Żmijowiska, a dopiero na końcu na Wielkie Oczy. Realizowana jest tu zatem – podobnie jak w wierszu o Budomierzu – perspektywa poety-kartografa, który przyglądając się mapie, może wykonywać na niej dowolne ruchy, nawet sprzeczne z logiką podróży. Przypomina to ponownie, że zapis doświadczenia przestrzeni u Tkaczyszyna-Dyckiego przyjmuje niejednorodną formę. Autor, którego można porównywać do kartografa, kreuje świat poetycki na wzór terytorium województwa przemyskiego. Łączy on jednak ten świat z trójwymiarową przestrzenią wiersza-pamięci, funkcjonującą wedle logiki powtórzenia, wariantywności i fragmentaryczności. Wiersze Tkaczyszyna-Dyckiego w swojej strukturze łączą różne czasoprzestrzenie, przedstawiające uchwycone w czasie miejsca, przez co opisują to samo terytorium za pomocą różnych map. W *Kochance Norwida* byłyby to mapy czasowe, które składają się na przewodnik po znanej autorowi okolicy, odwołując się do różnych wydarzeń z jego życia. Mogą zatem sąsiadować na kolejnych stronach poetyckiego przewodnika, nie wymagając tym samym lektury chronologicznej, a skłaniając do lektury wybiórczej i synchronicznej.

Metafora „przewodnika" pojawia się w tytule wiersza *Przewodnik po okolicy* i tytule jednego ze zbiorów Tkaczyszyna-Dyckiego *Przewodnik dla bezdomnych niezależnie od miejsca zamieszkania* (wydanego w roku 2000). Przewodnik zawiera nie tylko mapę, ale również opis okolicy i narrację prezentującą ją w sposób możliwie najbardziej atrakcyjny. Stworzoną przez Tkaczyszyna-Dyckiego poetycką reprezentację terytorium byłego województwa przemyskiego trzeba by nazwać przewodnikiem *à rebours*. Ironia zawarta w tytule *Przewodnik dla bezdomnych...* widoczna jest również w przypadku interpretowa-

nych wcześniej utworów. Autor nie opisuje miejsc pod względem ich walorów turystycznych, a Wólka Krowicka nie ma w tej poezji charakteru miejsca atrakcyjnego. Ironicznie wybrzmiewa zatem treść przewodnika, który zawiera zapis drogi ucieczki:

> w każdej podejrzanej sytuacji dawałem
> drapaka na Misztale a stamtąd
> na Kornagi do jeszcze innej ciotuchny
> powiadam wam to bez blagi
> [*LV.*, KN, s. 59]

Poczucie zagrożenia i nieufności wobec przestrzeni, znane z wierszy dotyczących szpitala psychiatrycznego („dookoła szpital psychiatryczny / na ulicy Kościuszki i czyjeś kroki / krzyki a dookoła jak sięgnąć niewidzialna / materia izolatek" [*CCCLXVI.*, OW, s. 406]), towarzyszy bohaterowi podczas pobytu w Przemyskiem. Poczucie wyobcowania przekłada się na jego stosunek do przestrzeni, który wyraża skrótowo formuła: „jesień już Panie a ja nie mam domu", przypominająca, że bezdomność to motyw przewodni poezji Tkaczyszyna-Dyckiego. Autor wielokrotnie wyraża swoje pragnienie odnalezienia domu:

> w poezji polskiej mamy wiele
> ciotuchen i natchnionych wierszy
> w których chciałem zamieszkać
> [*LV.*, KN, s. 59]

Przewodnik stawałby się w świetle tych słów rodzajem egzystencjalnej mapy, sposobem na odnalezienie ładu w chaotycznym świecie dzięki praktyce porządkowania przestrzeni. Literacki przewodnik stanowi zapis wędrówki w niejednorodnej przestrzeni wiersza-pamięci i topografii województwa przemyskiego. Metapoetyckie refleksje zamieszczone w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego odnoszą się do procesu wytwarzania literackiego odpowiednika prawdziwego terytorium. W utworze *XIV.* [KN, s. 18] autor pisze o przeszłości stojącej w opłotkach Wólki Krowickiej, dodając: „poeta po dziś dzień robi w tej mgle", aby wyrazić trudność pracy poetyckiej i jej czynnościowy charakter. Jest to aktywność rozumiana dwojako – zakotwicza po pierwsze świat wyobrażony w realnej przestrzeni, dzięki czemu mówiący nie rozpływa się w świecie tekstu i tematyce wspomnieniowej, po drugie efektem twórczości pozostaje literacka reprezentacja miejsca, co pomaga Tkaczyszynowi-

-Dyckiemu uporządkować chaotyczny świat oraz poradzić sobie z uczuciem bezdomności.

Rekonstruowana na podstawie wierszy Tkaczyszyna-Dyckiego poetyka przestrzeni wskazuje na niejednorodny charakter wykreowanego świata. Posługując się w wierszach nazwami własnymi, poeta buduje literacką reprezentację realnej przestrzeni, która – zbudowana warstwowo – skupia w sobie różne zdarzenia z przeszłości. W efekcie można mówić o wierszach auto/bio/geo/graficznych, czyli wspomnieniach konkretnego czasu i miejsca z życia Tkaczyszyna-Dyckiego. Układ utworów w niektórych zbiorach przypomina osobisty przewodnik, w którym nieraz ironicznie, ale również ze wzruszeniem i sentymentem, poeta przedstawia swoje miejsce autobiograficzne. Jednocześnie przestrzeń przedstawiona w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego cechuje się wariantowością, powtórzeniowością, refrenicznością i fragmentarycznością, co kształtuje jej niejednorodny charakter. Poeta łączy przestrzeń geograficzną z wykreowaną, trójwymiarową przestrzenią wiersza, co jest możliwe za pośrednictwem struktury językowej wykorzystanych zwrotów metatekstowych, które upodabniają ruch myśli i pamięci w tekście do ruchu jednostki w przestrzeni fizycznej.

2. Schizofrenia, czyli rozszczepienie

Wiersze Tkaczyszyna-Dyckiego opowiadające o schizofrenii świadczą o egzystencjalnym dramacie zmagań z chorobą ciała i umysłu. Uwagę zwraca szczerość wyznania poety i jego bezradność wobec tematyzowanej przypadłości[24]:

> najpiękniejszych chłopców spotykam
> w szpitalu i nigdzie indziej
> jak tylko w ich umysłach
> kanię pełną deszczu
>
> zachowują się agresywnie
> lecz jakie piękno obchodzi się

[24] Na temat schizofrenii w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego zob. G. Tomicki, *„Wszystko to są rzeczy niepewne". O wcielonym i niewcielonym „ja" w poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, [w:] tegoż, *Po obu stronach lustra*, s. 30–116. Zob. również S. Trusewicz, *Egzystencjalno-fenomenologiczne czytanie poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze" 2016, nr 8, s. 155–168.

bez agresji nawet ja który jestem
tu od wczoraj biję głową o lustro

kiedy zamykam się
w wc dla personelu
czuję jak brzydnę
a chciałbym stąd wyjść
[*LXX.*, OW, s. 87]

Pomimo egzystencjalnego wydźwięku wierszy opowiadających o schizofrenii, chorobę należy traktować jako kolejny sfunkcjonalizowany w poetyce przestrzeni motyw poezji Tkaczyszyna-Dyckiego. Choroba psychiczna funkcjonuje w niej nie tylko jako temat, ale także jako metafora przestrzenna. Jej znaczenie jest zgodne ze źródłosłowem greckim, w którym cząstka *schizo* oznacza „rozszczepiam, rozłupuję, rozdzieram", natomiast cząstka *fren* oznacza „przepona, serce, umysł, wola"[25]. Metafora ta rozciąga się na całą twórczość poety.

Metaforykę rozdarcia dostrzec można również w auto/bio/geo/grafii Tkaczyszyna-Dyckiego. Obrazowanie większości epizodów z życia poety i poruszanej problematyki przybiera dwudzielną strukturę i posiada swoje przeciwieństwo. Dla przykładu zadomowienie w Wólce Krowickiej przeciwstawić można poruszanej w twórczości tematyce

[25] W medialnym dyskursie choroby widoczne są próby medykalizowania języka poprzez przypominanie o ścisłym znaczeniu potocznie używanych nazw chorób: schizofrenii i depresji (zob. P. House, *„Schizophrenic" is the new retarded*, https://slate.com/technology/2013/01/schizophrenia-definition-and-metaphor-schizophrenic-does-not-mean-multiple-personalities.html [dostęp: 04.06.2020]. Jednocześnie zwrot ku medykalizacji języka sprawia, że współczesna kultura łatwiej poddaje się opisanej przez Michela Foucaulta „biowładzy" (zob. M. Foucault, *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Warszawa 1995; tegoż, *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady w Collège de France, 1976*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1998). Przywołuję powyższy kontekst ze względu na dyskurs choroby, który można by dostrzec w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego. Grzegorz Tomicki w *Po obu stronach lustra* słusznie przypomina postać Davida Lainga, znanego „antypsychiatry", który stosował egzystencjalno-fenomenologiczną wykładnię schizofrenii i odwoływał się do metod hermeneutycznych w celu lepszego zrozumienia wypowiedzi pacjentów. Poezję Tkaczyszyna-Dyckiego można interpretować jako dyskurs choroby, którego celem jest zrozumienie jej egzystencjalnego wymiaru, bez stosowania medycznego, patologizującego języka. Na temat medykalizacji depresji zob. podcast C. Dimitrova, T. Stawiszyński, *A jeśli depresja nie jest chorobą*, https://audycje.tokfm.pl/podcast/61879,A-jesli-depresja-nie-jest-choroba-powtorka [dostęp: 04.06.2020].

bezdomności, z kolei problematyka peryferyjności przeciwstawiana jest perspektywie scentralizowanej; metafizyczne rozterki mówiącego wskazują na dualizm ciała i duszy, podobnie jak przeciwieństwo świętości i grzechu. Postać matki, Stefanii Dyckiej, również pełni w tej poezji podstawową figurę – praprzyczynę wszelkiego rozszczepienia, zarówno w wymiarze egzystencji, jak też w wymiarze poetyki. Tragiczne wydarzenia z jej życia świadczą o nieustannym rozdarciu między domem i wygnaniem, polskością i ukraińskością, normą i patologią, otępieniem i pobudzeniem. Osobiste relacje między matką i synem przedstawiane są w formie antynomii bliskości i obcości oraz troski i niechęci. Postać matki to figura wieloznaczna, a zarazem w swojej metaforycznej funkcji spójna. Poeta funkcjonalizuje ją w twórczości zarówno jako źródło rozszczepienia, jak i symbol schizofreniczności[26].

Tkaczyszyn-Dycki postrzega siebie jako pełnego sprzeczności, nawiązując do chrześcijańskich rozpoznań natury człowieka. Często posługuje się więc wyobrażeniem człowieka jako „grzesznego":

taki już jestem: grzeszny lepki
od grzechu powiadają ci
którzy widzieli mnie wczoraj
[*CLXXIII.*, OW, s. 204]

W cytowanym wierszu poeta odwołuje się do wyobrażenia życia jednostki jako walki duchowej z przeciwnościami losu, podobnie jak konceptualizował ją w XVI-wiecznych sonetach Mikołaj Sęp Szarzyński, mówiący o zmaganiach człowieka z „szatanem, światem i ciałem". Wiersze Tkaczyszyna-Dyckiego nie zawierają jednak pierwiastka moralizującego, lecz zachętę do akceptacji swojej kondycji. Widoczne jest to w wyliczeniu zawartym w powyższym wierszu: „kiedy / wracam z dyskoteki biblioteki apteki", które w jednym rzędzie stawia różne ludzkie aktywności cielesne i duchowe, te czynione wobec siebie, jak i drugiego człowieka. Krytyce poddani są oceniający po pozorach, którzy dostrzegają w przemierzającym ulicę poecie wyłącznie grzesznika, nie wiedzą natomiast, że idzie on do apteki po zastrzyki dla chorej matki. Duchowość Tkaczyszyna-Dyckiego, ukształtowana przez chrześcijańskie wyobrażenia, poddawana jest zmianom i formowana

[26] Niniejszą interpretację poświęcam odczytaniu schizofrenicznych motywów, natomiast losy Stefanii Dyckiej przytaczałem w rozdziale drugim, a znaczenie jej osoby jako części mitu poetyckiego będę analizował w rozdziale czwartym.

niezależnie od wykładni teologicznej, co ujawnia się w stosunku do homoseksualności:

> mam siennik jeszcze nie wytrzęsiony po Leszku
> zapukałem do drzwi mojej dziewczyny
>
> to dobrze przynajmniej znajduję
> jego siki kiedy przyjeżdżam znikąd
> zatem nie ulotnił się zapach moczu
> odkąd uwierzyłem w świętość plam
> [*CIII.*, OW, s. 126]

Ciało w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego często jest ciałem aktywnym homoseksualnie, jednak jest ono również określane jako święte, tak w powyższym wierszu, jak i bardzo dobitnie w utworze *XXVI.*, w którym mowa o „świętej fizjologii" ciała [OW, s. 35]. Zarysowana zostaje w ten sposób jedna z bardziej wyrazistych antynomii w tej poezji. Posługiwanie się antonimami i paradoksami kształtuje styl poetycki Tkaczyszyna-Dyckiego, a barokowość tej twórczości można by rozumieć za Elżbietą Dąbrowską jako „zmienność" i „zagubienie" w „rozbitym świecie niejednoznacznych pojęć, wartości i antynomicznych napięć egzystencjalnej świadomości"[27].

Obrazem poetyckim, którego struktura wykazuje schizofreniczność, jest motyw „dwóch psów". Obraz ten ulega różnym modyfikacjom, jednak jego podstawowym znaczeniem jest symbolika choroby:

> schizofrenia jest jak pies
> przysięgam jak dwa wściekłe psy
> z których ani jeden ani drugi
> nie był u mnie na garnuszku
> [*CCCLIII.*, OW, s. 193]
>
> przysięgam schizofrenia jest jak pies bez kości
> który z żołądkiem moim ma do czynienia
> i z żołądkiem moim czyni sobie zadość
> co to jest samotność
> [*II.*, OW, s. 10]

[27] E. Dąbrowska, *Teksty w ruchu. Powroty baroku w polskiej poezji współczesnej*, Opole 2001, s. 80.

Obraz psa, symbolizującego schizofrenię i opatrzonego epitetem „wściekły", odnosi się w kilku wierszach do ojca poety:

zaatakował mnie i zanegował wściekły
pies schizofrenii przyjaciel mojej matki
ten sam który objawił mi się
w dzieciństwie pod postacią ojca

i odjechał na jednym z dwóch
traktorów ten sam który mi się objawił
w dzieciństwie pod postacią rodzica
wściekły pies schizofrenii przyjaciel

mojej matki nasz główny żywiciel
ten sam który odjechał na jednym z dwóch
traktorów choć brała mnie kurwica
i jeszcze dziś (mimo że już nie mówię

po chachłacku) wymyślam mu od potworów
[*XXV.*, KN, s. 29 i jego warianty *XVI.* i *XVII.*]

każda agresja mojego spolonizowanego
ojca to ten wściekły pies pomylony
z innym psem co w sumie daje dwa ogony
albo i więcej
[*XVIII.*, IZ, s. 22]

Z podobną metaforyzacją mamy do czynienia w wierszu *XIX. Na zewnątrz znajdują się psy, a wewnątrz szczenięta* [IZ, s. 23], w którym wściekły pies spotkany w Łazienkach Królewskich „uwziął się" na mówiącego, a jest „coraz bardziej podobny / do mojego spolonizowanego ojca". Poetycki obraz „psa schizofrenii" odnosi się przede wszystkim do metaforyki choroby, akcentując jej agresywny przebieg, jednak ze względu na przypisywany psu napastliwy charakter zostaje skojarzony również z postacią ojca. Przywołany tytuł *Na zewnątrz znajdują się psy...* zwraca uwagę ze względu na wykorzystaną strukturę rozszczepienia na wnętrze i zewnętrze, ale również pozytywne skojarzenia ze słowem „szczenięta". W podobnie pozytywny sposób są profilowane psy w wierszach *XVI.* i *XVII.* [IZ, s. 20–21], które są dokarmiane przez poetę i określane epitetem „wyimaginowane". Mówiący dobrze traktuje zarówno obce, jak i nieobce „sierściuchy których nikt nie chciał"

[*XVI.*, IZ, s. 20]. Wyimaginowany charakter psów każe podejrzewać, że resztki, którymi się żywią, są poezją, jednak poeta w paradoksalnych w swej wymowie strofach stwierdza:

dokarmiam wszystkie wyimaginowane
psy lecz nie zabieram im resztek
(oprócz wiersza) i nawet dla siebie
nie stwarzam domu choć mógłbym

napisać ciąg dalszy piosenki o zależnościach
lecz nie zabieram im resztek (prócz
wczorajszych i dzisiejszych wierszy)
[*XVII.*, IZ, s. 21]

Psy zdają się żywić resztkami, które składałyby się na dalszy ciąg *Piosenki o zależnościach i uzależnieniach,* i można by podejrzewać, że mowa tu o wspomnieniach poety. Obraz poety dokarmiającego wyimaginowane psy symbolizuje pamięć. W dalszej części wiersza pojawia się dialektyka obecności i nieobecności („psy obecne i nieobecne"), mowa także o psach, których nikt „nie oglądał nie doglądał". Na szczególną troskę poety zasługuje „zaropialec", o którym mowa jest również w wierszu *XXXII.*:

chłopiec który dokarmia
dwa wyimaginowane psy
przeszłość i przyszłość
z których bliżej prawdy

bliżej ciała znajduje się zawsze
mieszaniec lub zaropialec
otóż ów chłopiec musi być sam
samiuteniek ale jeszcze o tym

nie wie choć zniknie mi z oczu na ulicy
Jezuickiej i pewnie dziś liże rany
[NDCS, s. 34]

Oprócz wierszy tematyzujących dokarmianie psów, na uwagę zasługuje utwór o podobnej treści pod tytułem *XXXIII. Wielbiciel* [DGR, s. 37]. Opis wyimaginowanych psów i pożywienia, które jedzą, cechuje się niejasną metaforyką, jednakowoż można je określać jako zwierzę-

ta z pogranicza świata realnego i wyobrażonego. W utworze *XXXII.* [NDCS, s. 34] Tkaczyszyn-Dycki porównuje zaropialca do dwóch innych wyimaginowanych psów, które nazywa „przeszłością" i „przyszłością". Przewagą zaropialca nad innymi jest to, że znajduje się „bliżej prawdy // bliżej ciała". Stosunek poety do wyimaginowanych psów trzeba odczytywać jako alegorię twórczości poetyckiej. Czuły stosunek do zdarzeń zapomnianych, czy niewzbudzających emocji u innych ludzi (niechcianych i niedoglądanych jak psy), świadczy o twórczym zainteresowaniu poety tym, co nieatrakcyjne i zwyczajne. Poeta koncentruje się bowiem na historiach lokalizowanych na peryferiach geograficznych i historycznych i losach ludzi, którzy nie zawsze spełniają społeczne normy. Pozytywnie ujmowany motyw psa ma swoje przeciwieństwo w metaforyce schizofrenicznej, w której zwierzę to symbolizuje agresję i napastliwość choroby oraz jest kojarzone z ojcem poety. Trzeba zauważyć, że różne realizacje motywu psa już u swojej podstawy wskazują na schizofreniczną strukturę obrazowania w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego. Omawiane motywy w twórczości Tkaczyszyna-Dyckiego konotują rozszczepienie, dwoistość czy schizofreniczność. Stanowi ona strukturę zauważalną na wszystkich wspomnianych wcześniej polach: auto/bio/geo/grafii, języka, obrazowania. Również poetyka przestrzeni, opisana na początku rozdziału trzeciego, opiera się na dwoistości – kreacji niejednorodnej przestrzeni geograficzno-tekstowej.

Anachroniczność, czyli rozszczepienie czasu

W poezji Tkaczyszyna-Dyckiego czas ulega „zmąceniu", co przejawia się w przemieszaniu wydarzeń z różnych okresów oraz używanych do ich przedstawienia czasów gramatycznych. Zjawisko to obecne jest w całej twórczości poety, a za przykład może służyć wiersz z tomu *Nenia i inne wiersze*:

> jaki jestem jaki będę jeżeli pokonam tę śmieszną przestrzeń
> między jednym a drugim niejasnym słowem
>
> które wypływa albo nie wypływa z ciemności
> najpierw zachorowała matka jaka jesteś
> pytałem się wczoraj i dzisiaj
>
> [*IV.*, OW, s. 12]

Podobne zjawisko można zaobserwować w tomie wydanym w 2016 roku *Nie dam ci siebie w żadnej postaci*:

> chłopiec który dokarmia
> dwa wyimaginowane psy
> przeszłość i przyszłość [*XXII.*, NDCS, s. 34]
>
> nic nam nie grozi odkąd
> decydujemy się na przeszłość
> którą można ustawić
> w wierszu w zgrabnym szeregu [*XIV.*, NDCS, s. 16]

Poezja pozwala obnażyć iluzję ciągłego, jednostajnego czasu dzięki wykreowaniu przez Tkaczyszyna-Dyckiego w wierszu niejednorodnej przestrzeni i swobodnym, achronologicznym przesuwaniu zdarzeń. Wewnętrzna przestrzeń tekstu-pamięci jest dla niego „przestrzenią między jednym a drugim niejasnym słowem", w której spotykają się ze sobą różne zdarzenia, zarówno te przeszłe, jak i przyszłe, niczym „dwa wyimaginowane psy". Pisanie to dla Tkaczyszyna-Dyckiego mierzenie się z „wczoraj i dziś", dokonywane w sytuacji doświadczenia podróży:

> tylko na dworcu można się
> zatrzymać i uchwycić nagłej
> myśli o powrocie do domu
> który według różnych źródeł
>
> spalił się (wraz z chorobą
> matki) a co najmniej zawalił
> [*XXIV.*, IZ, s. 28]

Autor wielokrotnie opisuje siebie jako człowieka bez domu, pielgrzyma, a swoją poezję jako podróż albo włóczęgę. Przestrzeń dworca, jako rodzaj nie-miejsca, zostaje wyróżniona w procesie wspomnienia. Sytuacja przejściowa pobytu na dworcu, w której jednostka pozostaje w zawieszeniu między punktem, z którego wyrusza i do którego zmierza, pozwala na podróż myśli ku przeszłości. Historia domu rodzinnego okazuje się jednak niepewna i rozszczepiona ze względu na wielość źródeł wiedzy. Schizofreniczność dotyczy w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego również czasu, co wpływa na kreację przeszłości, która mówiącemu jawi się jako niejednorodna. O zjawisku anachroniczności mówi

Jacques Derrida w *Widmach Marksa*, odnosząc się do teraźniejszości „niezespojonej lub niedopasowanej do siebie": „Zawsze istnieje możliwość, że taka teraźniejszość nie utrzyma niczego razem, w całości, w pewnym i niezawodnym połączeniu, jakie gwarantowałby kontekst o dających się ustalić granicach"[28]. Słowa te można odnieść także do anachronicznej kreacji czasu w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego. Jednocześnie nie należy ograniczać zjawiska anachronii w twórczości poety jedynie do świata przedstawionego w wierszach. Autor zawsze stronił od publicznych wypowiedzi, w późniejszym czasie czyniąc z tego swoją strategię twórczą. Dwa przepisane z nagrań telewizyjnych wywiady, wraz z przypisem z tomu *Imię i znamię* z 2012 roku, stanowią cenne źródło wiedzy zarówno o strategii twórczej, jak i faktach biograficznych. *Pójście za Norwidem* to rozmowa, która miała miejsce w 2000 roku, przeprowadzony przed galą Literackiej Nagrody Nike wywiad miał miejsce w 2009 roku. W pierwszej rozmowie pojawiają się zapowiedzi kilku wątków podejmowanych w późniejszej twórczości autora, przede wszystkim wątek matki jako „kochanki Norwida", przewodni dla zatytułowanego tak tomu, wydanego w 2014 roku. Wywiad oryginalnie ukazał się w roku przeprowadzenia rozmowy w „Dzienniku Portowym" (2000), ale został umieszczony na stronie przyległej do Biura Literackiego ze względu na promocję tomiku *Kochanka Norwida*. Okazuje się zatem, że wywiad służący w istocie promocji nowej książki Tkaczyszyna-Dyckiego został przeprowadzony czternaście lat przed jej premierą. Znaleźć w nim można fragmenty, które odpowiednio zestawione mogłyby pełnić funkcję przypisu na wzór tego z *Imienia i znamienia*. Umieszczone w różnych zbiorach rozjaśniałyby, podobnie jak rzeczony przypis, fakty autobiograficzne, do których poeta odnosi się w swoich wierszach. Co więcej, gdyby nie data umieszczona na końcu wypowiedzi Tkaczyszyna-Dyckiego, można uwierzyć, że jest to wywiad przeprowadzony przy okazji promocji *Kochanki Norwida*. Znaleźć tam można następującą wypowiedź:

> Postanowiłem zatem bardzo gorączkowo uczynić coś, co dałoby mi tę konieczną obecność Norwida ze szkolnej okładki mojego zeszytu – z okładek spoglądał na nas poczet polskich poetów i pisarzy od Reja do Gałczyńskiego bodaj – co pomogłoby mi z miejsca zrozumieć, dlaczego matka mówi o tym czło-

[28] J. Derrida, *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, przeł. T. Załuski, Warszawa 2016, s. 20.

> wieku jako o kimś, kto jest lub był jej bardzo bliski i potrzebny. Norwid odtąd prześladował mnie w najdziwniejszy sposób: pojawił się na maturze, potem na egzaminach wstępnych. Ciągle usiłował ze mną rozmawiać, usiłowałem go czytać w dalszym ciągu pod wyłączne dyktando matki, w kontekście ich i tylko ich partnerstwa, dotknięcia, przygody...[29]

Powyższe słowa dopełniają swoją treścią fakty autobiograficzne zawarte w zbiorze *Kochanka Norwida*, sformułowane zostały jednak na długo przed publikacją tomu. W wypowiedzi wyróżnić można cztery nakładające się na siebie warstwy czasowe. Pierwszą jest czas przedstawionych wydarzeń, moment stwierdzenia przez matkę: „Jestem kochanką Norwida", przypadający na dzieciństwo poety. Druga warstwa czasowa wskazuje na wywiad w roku 2000 i publikację w „Dzienniku Portowym". Trzecia warstwa to moment publikacji zbioru *Kochanka Norwida* w 2014 roku, czwarty natomiast stanowi „cyfrowy przedruk" wywiadu, umieszczony na stronie wydawnictwa. Auto/bio/geo/grafia Tkaczyszyna-Dyckiego jest tworzona przez poetę w sposób nieciągły, łączący w sobie zarówno poezję, jak i komentarze, podlegając anachronizacji ze względu na fragmentaryczny, wariantywny i powtórzeniowy styl.

Jednym z zabiegów pozwalających uzyskać efekt „zmąconego" czasu w twórczości Tkaczyszyna-Dyckiego jest datowanie wypowiedzi. Poeta, dostrzegając anachronizującą wartość zabiegu, zaczął datować niektóre ze swoich utworów, poczynając od zbioru *Przewodnik dla bezdomnych niezależnie od miejsca zamieszkania* (2000), w którym pojawia się data „21 XI 1988" [OW, s. 220]. Praktyka ta nie była zbyt częsta i dotyczyła wierszy z lat dziewięćdziesiątych i końca osiemdziesiątych. Poeta umieszczał daty przy wierszach szczególnie oddalonych czasowo od momentu publikacji; zmieniło się to jednak w ostatnich tomach. Wciąż pojawiają się w nich utwory z końca lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, ale również wiersze datowane na rok 2007 i lata 2011–2016. Tytułowy wiersz z tomu *Kochanka Norwida* opatrzony jest datą „27 V 2007", wskazującą, że powstał siedem lat po opublikowaniu wywiadu *Pójście za Norwidem* i siedem lat przed wydaniem książki *Kochanka Norwida*. Niektóre z wypowiedzi składających

[29] E. Tkaczyszyn-Dycki, *Pójście za Norwidem*, s.115. Rozmowa dostępna również online: https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/pojscie-za-norwidem/ [dostęp: 11.06.2020].

się na wywiad *Pójście za Norwidem* można potraktować jako dopełniające informacje zamieszczone w przypisie z *Imienia i znamienia*. Tkaczyszyn-Dycki mówi: „Dorastałem i wyszedłem z bardzo rozbitego, podzielonego domu, który w powojennej rzeczywistości nie potrafił się zorganizować na nowo – jako rodzina i jako dom. Wystarczy, że nadmienię, iż mój dziadek po kądzieli był w SS-Hałyczyna, zaś jego bracia w upowskiej partyzantce, w kureniach..."[30]. Nie sposób nie dostrzec, że echo tych słów powraca w przypisie, w którym Tkaczyszyn-Dycki, prostując wcześniejsze ustalenia, pisze: „W Ukraińskiej Powstańczej Armii (UPA) znaleźli się wszyscy członkowie mojej rodziny po kądzieli (nie tylko dziadek i jego trzej bracia) [...]". Wypowiedzi poety odnoszą się również do wierszy z tomu *Nie dam ci siebie w żadnej postaci* (2016), w którym pojawia się postać Bukity Wernyhory: „uskrzydlał mnie i przeszkadzał nam / nie tylko Norwid ale i Wernyhora // czyli Bukita którego dokarmiała matka" [NCS, s. 3] i jednookiej ciotki Stempowskiej, kurierki ukraińskiego podziemia, której Polacy z AK, prawdopodobnie jej kuzyni, wybili oko.

Intrygujący zbiór wypowiedzi *Pójście za Norwidem* przynosi wskazówki interpretacyjne w kwestii anachroniczności. Autor mówi:

> Po dziś dzień lubię, kiedy znaczenia nawarstwiają się w czasie, wiersz się zagęszcza poprzez odkładanie go do szuflady, między papiery, które zaczynają ciążyć i denerwować, bowiem zbyt długo już leżakują, właściwie – zauważam – niewiele znaczą, wobec czego znowu muszę z irytacją wyszarpywać poszczególne zdania, sensy, obrazy, zlepiać je z czymś powiedzianym akurat tego, a nie innego dnia. To bardzo mozolne podchodzenie do tekstu. Żeby uchwycić i zobaczyć wiersz, muszę mieć pewien dystans, pewnego rodzaju bezradność wobec tekstu[31].

Inny komentarz, również zamieszczony na stronie Biura Literackiego, odnosi się do decyzji o usunięciu tytułu wiersza [*CLXIV.*, OW, s. 193] przy pracach redakcyjnych nad zbiorem:

> Wiersz ukazał się w „Twórczości" pod tytułem „Szmaciana kula ognista", w wydaniu książkowym poszedł bez tytułu i dzisiaj jest mi w związku z tym trochę nostalgicznie. Tęsknię za utraco-

30 Tamże.

31 Tamże.

> nym i zaprzepaszczonym tytułem, ale nie ma wyjścia z sytuacji, w którą się sam własnoręcznie wpuściłem[32].

Obie wypowiedzi potwierdzają, że Tkaczyszyn-Dycki, oprócz zabiegów uprzestrzenniających wiersz, stosuje też zabiegi anachronizujące, pozwalające mówić o jego „zmąconej" genealogii. Refleksja nad genealogią utworu pojawia się szczególnie w odniesieniu do pracy tych twórców literackich, którzy wprowadzają do swoich dzieł poprawki, poddają je redakcji i korekcie. Genealogię wierszy Tkaczyszyna-Dyckiego można rekonstruować przede wszystkim ze względu na wariantywność, fragmentaryczność i powtórzeniowość jego poetyki. Pewne zdania bowiem powtarzają się i, niczym refreny, powracają w nieco zmienionej formie albo tracą swój sens za sprawą erozji znaczenia. Wiąże się z tym również inny proces, polegający na większym udziale nazw własnych w treści wiersza. Z wypowiedzi poety, odsłaniającej fragment poetyckiego warsztatu, wynika, że anachronizowanie utworów jest zabiegiem celowym, w efekcie którego odłożone do szuflady wchodzą w twórczą korelację z innymi pisanymi współcześniej.

Przyczyną, dla której wydawca przypomniał wywiad *Pójście za Norwidem* właśnie w momencie promocji *Kochanki Norwida* jest oczywiście fragment otwierający wypowiedź, w którym Tkaczyszyn-Dycki mówi: „»Jestem kochanką Norwida«, oświadczyła mi – ni stąd, ni zowąd – moja matka"[33]. Opisywane doświadczenie jest tu istotne nie tylko ze względu na pokrewieństwo treści wywiadu z wierszami wydanymi w 2014 roku. Moment, w którym matka mówi o Norwidzie jako o swoim kochanku, Tkaczyszyn-Dycki czyni metafizycznym początkiem swojej twórczości. O innego rodzaju „początkach" można mówić z perspektywy odbiorcy tej poezji. W zależności od przyjmowanego punktu widzenia może nim być pierwszy opublikowany wiersz albo pierwszy wydany tom. Geopoetyckim początkiem może być pierwszy utwór zwracający uwagę na ukraińskie korzenie poety albo przywołujacy Wólkę Krowicką jako dom autora. Krystyna Pietrych postrzega debiut literacki Tkaczyszyna-Dyckiego nie tylko jako zapowiedź, ale także antycypację kolejnych wierszy, „emocjonalny skrót dalszego cią-

---

[32] E. Tkaczyszyn-Dycki, *LXXXVII., XCV., XCVI., IX., LXXXII. Manifestacja*, https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/lxxxvii-xcv-xcvi-ix-lxxxii-manifestacja/ [dostęp: 10.06.2020].

[33] Tamże.

gu"[34]. Każda próba genealogii utworów Tkaczyszyna-Dyckiego, niezależnie od przyjmowanej perspektywy, uświadamia znaczenie problematyki czasu. W swoich utworach poeta przekonuje, że początek, nawet jeśli określony, jak w przypadku czyniącego go poetą mitu kochanki Norwida, przyjmuje charakter wewnętrznego tropu, który w kolejnych zbiorach wierszy może ulec modyfikacji, gdyż przynależy do nieciągłej i niejednorodnej poetyckiej auto/bio/geo/grafii.

Genealogia wiersza i wykreowanego w poezji świata splatają się ze sobą w jedną opowieść, przyjmującą charakter pętli, w której różne historie stanowią wobec siebie nawzajem wyjaśnienie. W efekcie poezja Tkaczyszyna-Dyckiego zdaje się nawiedzać samą siebie, być swoim widmem, którego źródło gubi się w labiryncie fantazmatów. W istocie bowiem trudno niejednokrotnie rozróżnić fałszywe i prawdziwe tropy, sfabrykowane i fałszywe genealogie. Pakt autobiograficzny, zaświadczający o tożsamości autora i bohatera wierszy, dodatkowo komplikuje czasoprzestrzeń świata poetyckiego, w której nie sposób rozdzielić przeszłości od teraźniejszości. Poetyka przestrzeni Tkaczyszyna-Dyckiego, polegająca na konceptualizacji wiersza jako przestrzeni o niejednorodnym charakterze i „zmąconej" genealogii, utrudnia odnalezienie początku tej twórczości, mimo że geneza pozornie zostaje ujawniona. Nieadekwatność „czasów" względem siebie pomaga zrozumieć myśl Derridy, określającego teraźniejszość jako „widmową" – nawiedzaną przez widma przeszłości i przyszłości. W twórczości Tkaczyszyna-Dyckiego widmowość kreowana jest za sprawą skomplikowanej struktury tekstów i wypowiedzi, które niczym ustawione naprzeciwko siebie lustra, tworzą wrażenie zwane przez Derridę otchłannością[35]. Widmo bowiem, jak twierdzi filozof, ujawnia się w swojej seryjności, a każde kolejne jest zaczepione o inne wewnętrzne widma. Adekwatne w przypadku poezji Tkaczyszyna-Dyckiego byłoby przywołanie metafory palimpsestu, która wskazuje na tekst po wielokroć nadpisywany, odsłaniający przy uważnej lekturze swoją skomplikowaną genealogię[36].

---

[34] K. Pietrych, *Na granicy słowa. Transowy tok Dyckiego*, [w:] *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, s. 121–134.

[35] Na „lustrzaność" i „seryjność" dyskursu Derridy zwraca uwagę Aleksandra Ubertowska. Zob. A Ubertowska, *Rysa, dukt, odcisk (nie)obecności. O spektrologiach Zagłady*, „Teksty Drugie" 2016, nr 2, s. 107.

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

3. Poetyckie scalanie tożsamości

Schizofreniczność rozumiana jako metafora epistemologiczna obejmuje różne obszary poezji Tkaczyszyna-Dyckiego, organizując przestrzeń i czas, jak również kreując tożsamość osoby mówiącej. Koncepcja podmiotowości sylleptycznej Ryszarda Nycza pozwala ująć aut/bio/geo/grafię Tkaczyszyna-Dyckiego ze względu na rozproszenie „ja" pomiędzy światem prawdziwym i zmyślonym, empirycznym i tekstowym, autentycznym i fikcyjnym. W twórczości Tkaczyszyna-Dyckiego, traktowanej jako całość wypowiedzi literackich i pozaliterackich, zauważyć można podobieństwa stylistyczne obu typów wypowiedzi. Pamiętając o obecności paktu autobiograficznego w twórczości Tkaczyszyna-Dyckiego, należy uznać, że podobieństwa te wynikają z intencjonalnego mieszania przez poetę cech i właściwości bohatera wierszy i autora. Aby zrozumieć, w jaki sposób przebiega interferencja, należy porównać kilka wypowiedzi Tkaczyszyna-Dyckiego, nie pomijając przy tym kontekstu funkcjonowania poety w przestrzeni publicznej.

Choć zawodowi pisarza towarzyszy wiele sytuacji umożliwiających kontakt z szeroką publicznością, nie wszyscy autorzy uczestniczą w życiu publicznym w równym stopniu. Wielu z nich stroni od mediów, ograniczając się do skromnych spotkań z czytelnikami. Istnieją jednak sytuacje, takie jak przyznanie nagrody literackiej, które zmuszają aktorów życia literackiego do wyjścia z ukrycia przy okazji nominacji do nagrody i uroczystości jej wręczenia. Reakcje autorów bywają bardzo różne, poczynając od działań afirmatywnych przez neutralne i ignorujące, po jawnie krytyczne wobec instytucji czy publiczności. Autorzy, działający w sposób afirmatywny, wykorzystują obecność w mediach w celu zwiększenia swojej rozpoznawalności i podniesienia sprzedaży książki. Zignorowanie faktu przyznania nagrody również jest gestem znaczącym, ale mało kontrowersyjnym w przeciwieństwie do odmowy. Poprzez swój wydźwięk odmowa przyjęcia nagrody, czy nominacji do niej, może być strategią równie medialną, co samo jej przyjęcie. Przykładem takiego działania, które zostało skomentowane w prasie[37], jest

[37] Zob. post Marcina Świetlickiego na portalu Facebook z maja 2014 roku: https://www.facebook.com/swietlikizespol/posts/674291662608631 [dostęp: 14.04.2018]. Gestowi Świetlickiego przyklasnęli prawicowi publicyści, krytyczni wobec bezpośrednio związanej z nagrodą „Gazety Wyborczej". Interesujący z perspektywy politycznej wydaje się fakt, że ledwie miesiąc później poeta odmówił przyjęcia odznaczenia z ręki prezydenta Andrzeja Dudy, tłumacząc się obecnością na koncercie granym w Białymstoku przez jego zespół „Świetli-

odmowa przyjęcia nominacji do Nagrody Literackiej Nike przez Marcina Świetlickiego. Publicznego wystąpienia można uniknąć, przyjmując nagrodę bez obecności mediów, co uczynił Bob Dylan, najpierw zwlekając z przyjęciem literackiej Nagrody Nobla, potem odbierając ją na prywatnej ceremonii[38]. Tkaczyszyn-Dycki również bywał nominowany do nagród literackich, a nawet został laureatem niektórych z nich[39]. Poeta musiał zatem w określony sposób zareagować przede wszystkim wobec faktu nominacji. Samo zwycięstwo można, tak jak uczynił to Tkaczyszyn-Dycki w 2009 roku na gali Nagrody Literackiej Nike, skwitować krótkim: „dziękuję"[40]. Nominacja natomiast zwykle wiąże się z przedstawieniem sylwetki autora, co, tak jak w przypadku Nike, wymaga wywiadu, klipu prezentującego czy wypełnienia kwestionariusza. Jednym z metatekstów pozostałych po nominacji do Nagrody Literackiej Nike 2017 jest kwestionariusz autorów i autorek, w tym Tkaczyszyna-Dyckiego, umieszczony na stronie wyborcza.pl[41]. Pytano o pierwszy napisany utwór literacki, o moment, w którym autorzy zrozumieli, że pisanie to ważna sprawa, o ulubiony moment w pisaniu, o autocharakterystykę swojego zawodu, o bohatera, z którym się identyfikują, o wyobrażenie czytelniczego odbioru oraz o najczęstsze pytania na spotkaniach autorskich. Tkaczyszyn-Dycki przedstawił następującą odpowiedź, którą cytuję w całości:

> Nie uporałem się z większością pytań kwestionariusza. Nie radzę sobie z materią pytań i odpowiedzi. Ale mam pod ręką

---

ki", https://www.facebook.com/swietlikizespol/posts/674291662608631 [dostęp: 14.04.2020]. Aktualizacja: niestety linki do postów na Facebooku nie są już aktywne [dostęp: 30.12.2020].

38 *Bob Dylan w bluzie z kapturem. Tak odebrał Nobla*, https://www.tvn24.pl/kultura-styl,8/bob-dylan-odebral-nobla-w-bluzie-z-kapturem,729594.html [dostęp: 30.12.2020].

39 Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki jest laureatem między innymi Nagrody Literackiej Gdynia (2006, 2009), Wrocławskiej Nagrody Poetyckiej „Silesius" (2012, 2020) i Nagrody Literackiej Nike (2009).

40 Nagroda Literacka NIKE 2009 – gala, zapis video: http://www.tvp.pl/kultura/wydarzenia/nike/wideo/nagroda-literacka-nike-2009-gala/966881 [dostęp: 11.07.2018]. Niestety link do nagrania nie jest już aktywny i jak dotąd nie udało mi się dotrzeć do nagrania [21.05.2020].

41 M. Rachid Chehab, N*ike 2017. Nowak, Kozioł, Hugo-Bader, Tkaczyszyn-Dycki. Nominowani wypełniają nasz kwestionariusz*, http://wyborcza.pl/7,75517,22305440,nike-2017-nowak-koziol-hugo-bader-tkaczyszyn-dycki-nominowani.html [dostęp: 30.12.2020].

niepublikowany wiersz, w którym prawdopodobnie tu i ówdzie zbliżyłem się do pewnych zagadnień. Przeczytajmy więc „Gałganki":

coraz ciemniej wokół mnie
i puściej ale robi się
te wiersze robi w czymś bowiem
trzeba się zatracić
nie możemy uskarżać się na brak
zatrudnienia choć mówią ludzie
i mówią uczenie (a ja to zaledwie
uściślam) że poezja bierze się
z niczego lub powstaje z gałganków
z brudnych szmat po chorej
matce których nie ubywa wręcz
przeciwnie robi się te wiersze robi

Zacząłem pisać około 1977 roku. Był to poemat dygresyjny „Perseusz i Danae", do którego zasiadłem w podlubaczowskiej Wólce Krowickiej, a następnie mozoliłem się nad tekstem w podgiżyckiej Boćwince. Myślę, że dociągnąłem do stu ubożuchnych czterowierszy, czyli do stu gałganków[42].

Część spośród dwudziestu autorów podeszła do zadania w sposób bardziej skrupulatny od innych, odpowiadając na zadane pytania jak najpełniej. Niektóre odpowiedzi były bardzo zwięzłe, a najkrócej, gdyż jednym zdaniem, odpowiadał Sławomir Elsner. W kwestionariuszu Jacka Podsiadły poinformowano, że poeta nie miał czasu udzielić odpowiedzi z powodu nawału obowiązków. Inni autorzy wykonali zadanie w sposób typowy, w kilku, czy kilkudziesięciozdaniowych anegdotach. Wypowiedź Tkaczyszyna-Dyckiego zdecydowanie wyróżnia się na tle wypowiedzi pozostałych twórców. Poeta zamieścił bowiem wiersz, opatrzony komentarzem, który stanowi swego rodzaju odpowiedź na pytanie o pierwszy napisany utwór literacki. Mimo że gest ten można odczytywać jako obliczony na podkreślenie swojej osobności, nie uważam, by poeta miał na celu zwrócenie na siebie uwagi. Odpowiedział w stylu poetyckim, jakiego używał w sytuacjach wystąpień publicznych. Jego wypowiedź jest zmetaforyzowana, częściowo przyjmuje formę wersyfikacyjną, zawiera parentezę oraz posiada dygresyjny tok. Tematyka wier-

[42] Tamże.

sza-kwestionariusza skupia się na metapoetyckich rozważaniach o ściśle auto/bio/geo/graficznym charakterze, o czym świadczy przywołanie osoby Stefanii Dyckiej. Umieszczona pod wierszem anegdota pisana jest bardziej oszczędnym stylem, bez pauzy wersyfikacyjnej, zawiera jednak typową dla Tkaczyszyna-Dyckiego leksykę potoczną i regionalną: „zasiadać", „mozolić się", „dociągnąć", „ubożuchne" oraz nazwy miejscowe. Wypowiedź kończy przywołaniem „gałganka", a więc przedmiotu, który pełni funkcję metafory tworzywa literackiego i odnosi się do zdarzeń auto/bio/geo/graficznych kojarzonych z chorobą matki[43]. Tkaczyszyn-Dycki napisał wiersz pod tytułem *Gałganki*, który opublikowany został w magazynie internetowym „Helikopter", prowadzonym przez Ośrodek Postaw Twórczych, miejską instytucję kultury we Wrocławiu:

no i co z tego że babcia
w 1944 roku przedostała się
do rodzinnej wsi („przed
spaleniem Wólki Krowickiej

na świętego Marka") lecz Polacy
zignorowali żonę rezuna („gdzie byłaś
przódzy?") prawda że to jest
materiał na kolejny wiersz? nie wiem

nie chcę wiedzieć ja mam pod jasieczkiem
sporo starych brudnych szmat
których nie wyrzucam i jeszcze więcej
gałganków ze starych brudnych

szmat powstają moje najlepsze wiersze

(18 VI 2014)[44]

Motyw gałganków, wykorzystany przez Tkaczyszyna-Dyckiego, nie jest pustym gestem odwołania, który tylko stylizowałby na poetycką wypowiedź zamieszczoną w kwestionariuszu nominowanych do Nagrody

[43] Motyw brudnych szmat i gałganków pojawia się w omawianym w podrozdziale *Miejsca-węzły* wierszu *CCLXXXVI. Piosenka dla bezdzietnej Białokurskiej* [OW, s. 324].

[44] E. Tkaczyszyn-Dycki, *IV. Gałganki*, „Helikopter" 2016, nr 1, https://opt-art.net/helikopter/1-2016/eugeniusz-tkaczyszyn-dycki-piec-wierszy/ [dostęp: 11.06.2020].

Literackiej Nike. Gałganki symbolizują pamięć rodzinną i trudne, często niechciane dziedzictwo, wykorzystywane jako temat, *nomen omen* materiał, poezji. Ponadto odpowiedź na kwestionariusz wzbogaca auto/bio/geo/grafię Tkaczyszyna-Dyckiego o informacje dotyczące bardzo wczesnego twórczego epizodu. Wypowiedź ta nie różni się zatem od innych głosów poetyckich Tkaczyszyna-Dyckiego, jednak istotnym jest zamieszczenie jej na stronie internetowej „Gazety Wyborczej", w kwestionariuszu, który w zamierzeniu miał dotyczyć spraw prywatnych twórców i stanowić komentarz pozaliteracki. Założeniem tego typu komunikatów jest odkrycie prywatnego oblicza autora, skłonienie go do wyrażenia opinii na dany temat, przytoczenia anegdoty, na co wskazuje charakter zadawanych pytań. Odpowiedź Tkaczyszyna-Dyckiego różni się od wypowiedzi innych autorów, ale, paradoksalnie, wypełnia założenia kwestionariusza, będąc wypowiedzią szczerą, zawierającą opinię i anegdotę.

W obu powyższych przykładach uwagę zwraca przede wszystkim jasno wyrażana niechęć poety do typowych wypowiedzi odautorskich, a także niechęć do wszystkich nowoczesnych mediów. Tkaczyszyn-Dycki nie jest obecny w telewizji. Stwierdzenie to może zakrawać na ironię, wszak obecność literatury w tym medium została zmarginalizowana w telewizji publicznej do kilku programów w stacji TVP Kultura[45]. Tym bardziej jeśli przyjąć, że poezja jest o wiele mniej obecna w przestrzeni mediów od beletrystyki czy reportażu. Tkaczyszyn-Dycki jest jednak poetą nagradzanym i cenionym, co mogłoby ułatwić mu aktywność w mediach. Najbardziej znani z twórców zyskiwali poklask pomimo niszowości samej poezji, szczególnie w mediach komercyjnych. Myślę tu przede wszystkim o zainteresowaniu stacji TVN twórczością i postacią Wisławy Szymborskiej i patronatem medialnym nad pośmiertną nagrodą jej imienia.

Tkaczyszyn-Dycki nie jest również obecny w internecie. Wielu poetów z jego pokolenia, takich jak Marcin Świetlicki czy Jacek Podsiadło, posiada profile na portalu Facebook, aktywnie z nich korzystając. Z pewnością nie są to autorzy, których można posądzać o zainteresowanie nowomedialnością rozumianą jako zafascynowanie językiem internetu, wykorzystywanie nowych mediów społecznościowych dla

[45] Średnia oglądalność stacji TVP Kultura wyniosła w I kwartale 2018 roku 29242 osoby, natomiast jej udział w rynku telewizyjnym wynosił 0,42%. Zob. *Rynek telewizyjny w I kwartale 2018 roku*, analiza i oprac. Justyna Reisner, Warszawa 2018, http://www.krrit.gov.pl/Data/Files/_public/Portals/0/kontrola/program/tv/kwartalne/rynek-telewizyjny-w-i-kwartale-2018-r.pdf [dostęp: 30.12.2020].

potrzeb publikacji czy tematyzowanie roli technologii[46]. Nieobecność Tkaczyszyna-Dyckiego w telewizji czy na portalach społecznościowych można wyjaśnić w prosty sposób: niechęcią do samej formy przekazu i niechęcią do jakkolwiek kojarzących się z życiem celebrytów zachowań. Nieco bardziej zagadkowe jest unikanie przez poetę wypowiedzi odautorskich w ogóle, co wskazuje na niechęć do wszelkich mediów poza literaturą w formie wiersza.

Innym przykładem wypowiedzi poetyckiej, umieszczonej w niepoetyckim z założenia kontekście, są komentarze odautorskie publikowane na stronie Portu Literackiego. Teksty autorów powiązanych z wydawnictwem Biuro Literackie były do niedawna zamieszczane na stronie internetowej portliteracki.pl w formie omówienia czy wskazówek lekturowych publikowanych w wydawnictwie utworów[47]. Tkaczyszyn-Dycki przy okazji ukazania się książki *Kochanka Norwida* został o taki komentarz poproszony. Nosi on tytuł *Zamiast komentarza*:

> Nie umiem komentować wierszy. Nie nadaję się, nie lubię. Proponuję zatem lekturę „Piosenki o niedopałkach", która nie znalazła się w tegorocznej książce:
>
> a kiedy matka szła środkiem
> mało uczęszczanej ulicy Korzeniowskiego
> to dzwoniły na nią i trąbiły
> wszystkie samochody świata w tym tiry
> nie chcę tutaj powiedzieć ale na to
> wygląda że tirami jeżdżą świry
> bez matury a kiedy matka szła brzegiem
> ulicy Konopnickiej i zbierała pety
> to dzwoniły na nią i trąbiły
> wszystkie samochody świata w tym żuki
> starzy ludzie dziwili się
> i mówili że to nad nami gra i trąbi
> zespół Kombi tak było niestety
> że dla matki liczyły się najlepsze ciuki

[46] Por. M. Staśko, *Dycio Generator. O wariacyjności (w) poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, „Forum Poetyki" 2016, wiosna/lato, s. 93–103.

[47] E. Tkaczyszyn-Dycki, *Zamiast komentarza*, http://portliteracki.pl/przystan/teksty/zamiast-komentarza/ Strona Portu Literackiego jest nieaktywna [dostęp: 30.12.2020]. Zamieszczam link do zarchiwizowanej przeze mnie strony z wypowiedzią poety: http://www.evernote.com/l/AnBFTMF_y6VA4bRcF8jg0GDZOunIXr7RivA/.

> Nie umiem także udzielać wywiadów. Ale to już zgoła inne zagadnienie.

Utwór, którego lekturę proponuje poeta, pojawił się w wydanym dwa lata po *Kochance Norwida*, już w innym wydawnictwie, tomiku *Nie dam ci siebie w żadnej postaci* pod tytułem *Piosenka o niedopałkach* [NDCS, s. 43]. Wypowiedź Tkaczyszyna-Dyckiego, podobnie jak w przypadku tej zamieszczonej w kwestionariuszu przed nominowaniem do Nagrody Literackiej Nike, wyróżnia się na tle innych odautorskich komentarzy poetów publikujących w Biurze Literackim. Autor odrzuca formę komentarza: „Nie umiem komentować wierszy. Nie nadaję się, nie lubię". W zakończeniu *Zamiast komentarza* odnosi się do nieumiejętności udzielania wywiadów, jak gdyby próbował rozpocząć dygresję, ironicznie skomentować sytuację, podejmując temat, którego nie będzie miał zamiaru rozwijać. Klamra wypowiedzi okalającej wiersz przypomina swoim stylem formę poetyckiej puenty. Tkaczyszyn-Dycki bardzo często stosuje w swoich wierszach zakończenia, w których powraca do myśli rzuconej we wcześniejszej strofie, innym wierszu lub innym zbiorze. Równoważąc nastrój wiersza, w wypadku wierszy o trudnych emocjonalnie doświadczeniach, Tkaczyszyn-Dycki stosuje zakończenia o banalnym i komicznym charakterze:

> chłód jego ciała uderzył mnie zaraz w domu
> kiedy pomagałem go ubrać kobietom spoglądającym
> niedorzecznie w swoje ciepło skisłe
>
> jak kluski (kluski były przedwczoraj na obiad)
> [*XXII.*, OW, s. 31]

W wierszu *Wariatuńcio* to puenta staje się najważniejszym fragmentem, w którym mówiący wyjawia, że rezun, o którego wypytuje Wojciecha Argasińskiego, to dziadek Mykoła:

> dlaczego najpierw zmarła
> stara Argasińska a potem
> stary jak świat Argasiński
> co strugał ze mnie wariata
>
> kiedy mu zadać kilka pytań
> o Wólkę Krowicką dlaczego stary

jak świat Wojciech Argasiński
co wziął żonę z Hryniawskich strugał

z siebie wariata za każdym razem
kiedy go zagadną o rezuna
Mykołę przed którym musiał uciekać
choć to był mój dziadek[48]

Komentarz zamieszczony na stronie Portu Literackiego, kończący się stwierdzeniem: „Nie umiem także udzielać wywiadów. Ale to już zgoła inne zagadnienie", wskazuje na znany wszystkim organizującym spotkania autorskie z Tkaczyszynem-Dyckim problem jego niechęci do publicznych rozmów. Wydawnictwo Lokator, w którym ukazała się książka *Nie dam ci siebie w żadnej postaci*, w notce biograficznej poety podaje: „Jest bodaj jedynym polskim pisarzem, który nie udzielił wywiadu" [NDCS, czwarta strona okł.]. Jest to stwierdzenie nieco na wyrost w sytuacji, gdy oba wywiady, *Pójście za Norwidem* i *Zapis rozmowy z Eugeniuszem Tkaczyszynem-Dyckim przed Galą Literackiej Nagrody Nike 2009*, są dostępne w internecie. Zwraca to jednak uwagę na kreowany wizerunek medialny Tkaczyszyna-Dyckiego jako poety osobliwego i niedostępnego. Liczba udzielonych wywiadów jest odwrotnie proporcjonalna do liczby i częstotliwości publikowanych wierszy. Tkaczyszyn-Dycki wydał dwadzieścia książek, jeśli liczyć również dzieła zebrane i zapiski prozą, ale bardzo chętnie publikuje również w czasopismach, zarówno drukowanych, jak i internetowych. Fakt, że opublikował tak dużo i że każdy kanał przekazu, również ten w domyśle przeznaczony dla treści niepoetyckich, wykorzystuje do wypowiedzi lirycznej wskazuje, że tożsamość Tkaczyszyna-Dyckiego utrzymuje poetycki charakter niezależnie od formy podawczej.

Spotkania autorskie Tkaczyszyna-Dyckiego potwierdzają zarówno poetycki charakter jego tożsamości, jak również to, że nie jest on twórcą skłonnym do rozmów o swojej twórczości. Piotr Śliwiński na antenie radia TOK FM opisał jedno ze spotkań autorskich poety za pomocą anegdoty:

> Jego [Tkaczyszyna-Dyckiego – S.T.] wieczory autorskie mają legendarny status. Przypominam sobie, jak któregoś razu pod-

[48] E. Tkaczyszyn-Dycki, *Wariatuńcio*, „Wyspa: kwartalnik literacki" 2016, nr 3, s. 58.

> czas festiwalu poetyckiego w Poznaniu w programie występ miała bardzo znana grupa performerska, która dała kapitalny pokaz, świetny, dający do myślenia, w którym mieszały się różne formy plastyczne, teatralne, happeningowe i poetyckie [...]. Później czytał Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki. Był wieczór, stał namiot, nic nadzwyczajnego z pozoru się nie działo: jego głos, chwilami zamieniający się w głos śpiewający, pochylone, przygarbione ciało. Szef grupy performerskiej mówi do swoich ludzi: „Widzicie? Widzicie i się uczycie?". Tak trzeba było to zrobić, nie użyć prawie niczego, a osiągnąć aż tyle[49].

W trakcie czytania swoich wierszy Tkaczyszyn-Dycki przykuwa uwagę słuchających bez pomocy scenografii czy akompaniamentu, zawsze w ten sam sposób, czytając wiersze w pozycji zgarbionej, niskim głosem, podśpiewując i kołysząc się w przód i w tył[50]. Poeta zarówno przez formę spotkania, polegającą wyłącznie na lekturze wierszy, jak i sposób recytacji, koncentrujący uwagę widzów na poszczególnych słowach, kreuje swój występ na kształt performansu. Słuchającym może towarzyszyć niepokojące uczucie obcowania w przestrzeni rzeczywistej z bohaterem lirycznym wierszy. Jeśli odwołać się do rozróżnienia na „ja" rzeczywiste i „ja" tekstowe, można odnieść wrażenie, że Tkaczyszyn-Dycki w trakcie głośnego czytania wierszy staje się uosobieniem swojej własnej poezji.

Ostatni przykład interferencji i interakcji między „ja" rzeczywistym i „ja" literackim stanowi przypis zamieszczony przez Tkaczyszyna-Dyckiego na końcu zbioru *Imię i znamię* [IZ, s. 56], stwarzający sytuację odwrotną niż w dotychczas opisanych przykładach wypowiedzi odautorskich. O ile we wcześniej omawianym wpisie do kwestionariusza,

---

[49] C. Łasiczka, P. Śliwiński, *Ale groby pozostawiłem na miejscu. Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki*, https://audycje.tokfm.pl/podcast/90577,Ale-groby-pozostawilem-na-miejscu-Eugeniusz-Tkaczyszyn-Dycki [dostęp: 11.06.2020].

[50] Interpretacji spotkań autorskich Tkaczyszyna-Dyckiego podejmują się w swoich tekstach Marcin Jurzysta i Kamila Ślizewska, zob. M. Jurzysta, *O autorskiej recytacji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego i jej wpływie na cichą, samodzielną lekturę jego wierszy*, [w:] *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego (III)*, red. W. Sawrycki, P. Tański, D. Kaj, E. Kruszyńska, Toruń 2010, s. 149–157; K. Ślizewska, *Aporie performatywnych znaczności semantycznych w rozdwojonym ciele wiersza Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego. „CCLXXXII. Piosenka opryszka" – propozycja analizy, interpretacji i mikroanalizy brzmieniowej*, [w:] *(Od)czytane: wiersze mniej znane. Interpretacje*, red. Ł. Grajewski, J. Osiński, A. Szwagrzyk, Toruń 2015, s. 144–156.

czy *Zamiast komentarza* poeta nadawał formie niepoetyckiej znamion poetyckości, o tyle w poniższym przypisie mamy do czynienia z sytuacją odwrotną. Poeta zamieszcza w swoim zbiorze wierszy wypowiedź z założenia nieliryczną, służącą wzbogaceniu cyklu wierszy *Gniazdo* i innych utworów zamieszczonych w *Imieniu i znamieniu* informacjami auto/bio/geo/graficznymi. Przywołuję go w całości:

> 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 skończyła 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 (mżenia, czyli garść; kubania, czyli kałuża; kiłakiczka, czyli jaśmin; kuteń, czyli żołądek), zarzuconym około 1977 roku po opuszczeniu Wólki Krowickiej i zamieszkaniu w Lubaczowie [IZ, s. 56].

Niniejszy przypis traktować trzeba jako zawarty z czytelnikiem pakt autobiograficzny, w którym Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki w sposób otwarty i klarowny zaświadcza o przeszłości swojej i rodziny, ujawniając intymne szczegóły własnej biografii. Bezpośrednia forma tego wyznania może dziwić, jeśli wziąć pod uwagę niechęć poety do wypowiedzi pozaliterackich, o czym świadczą poprzednio przywoływane przykłady. Styl przypisu przypomina styl charakterystyczny dla utworów poetyckich Tkaczyszyna-Dyckiego: można dostrzec dygresyjny tok, w którym rozwijane są, czasem oparte na skojarzeniach, szczegó-

łowe informacje o wydarzeniach z biografii poety. Podobnie jak w jego poezji – przywołane nazwy własne służą rozwijaniu kolejnych anegdot, dopowiedzeń i powtórzeń. Widoczne jest to w metatekstowych zwrotach: „Dodam przy okazji", „I jeszcze jedno". Powyższy przypis przypomina niepublikowany dotąd wiersz, w którym przedstawieni zostają nowi bohaterowie, tacy jak Jakimowicze i Kwilińscy. Oprócz tego tekst poszerza geografię Tkaczyszyna-Dyckiego o nowe miejsca: Boćwinki, Kruklanki, i szereguje wydarzenia na osi czasu za pomocą dat.

Na przykładzie cytowanych wypowiedzi Tkaczyszyna-Dyckiego można zauważyć wzajemną interferencję pomiędzy „ja" lirycznym i „ja" rzeczywistym. Przywołanie horyzontalnego schematu podmiotowości, w którym zewnętrzny autor wypowiada się za pośrednictwem podmiotu mówiącego, było konieczne, aby pokazać, jak Tkaczyszyn-Dycki z ową podmiotowością polemizuje. Czyni to, akcentując interakcje i interferencje między autorem a bohaterem wierszy. Charakteryzuje tym samym swoją podmiotowość jako rozproszoną i potrzebującą ciągłego dopełnienia. Przekłada się to na czynnościową formę wiersza, jak również na inne performatywne działania, które pozwalają utrzymać ruch między „ja" lirycznym i „ja" rzeczywistym. W auto/bio/geo/graficznej poezji życie autora stanowi główny jej temat, o czym świadczy przeniesienie cech mówiącego na bohatera poezji, jak ma to miejsce w wypowiedziach pozaliterackich. Tego rodzaju praktyki są znacznie częstsze niż praktyki o przeciwnym kierunku działania, w których osobę autora kreuje się na bohatera wierszy. Tkaczyszyn-Dycki posługuje się poetycką formą w wypowiedziach z założenia niepoetyckich, jak kwestionariusz czy komentarz. Działaniem pozatekstowym w ścisłym rozumieniu jest performatywny charakter wieczorów autorskich poety. Sposób wypowiedzi skoncentrowany na słowie poetyckim, które współgra z postawą ciała mówiącego, przekłada się na wywołane w widzu wrażenie obcowania z bohaterem wierszy. Jednocześnie jest to bohater, którego utożsamiać należy z autorem. Wzajemne zależności pomiędzy fikcją literacką i rzeczywistością pozwalają mówić o tożsamości Tkaczyszyna-Dyckiego jako rozproszonej między tekstowe i pozatekstowe realizacje formy artystycznej, nie umniejszając przy tym egzystencjalnego ciężaru przedstawianych doświadczeń. Interakcja pomiędzy różnymi „ja" wymaga jednak gestu powtórzenia, przesunięć semantycznych na linii wiersz–rzeczywistość, co Tkaczyszyn-Dycki czyni od początku swojej twórczości.

Rozdział IV
ZAMIESZKAĆ W TEKŚCIE

1. Poezja jako miejsce

Konfesyjny charakter poezji Tkaczyszyna-Dyckiego w połączeniu z paktem autobiograficznym kształtuje jej odbiór jako opowieści o młodości, dorastaniu i dojrzałym życiu autora-bohatera w Wólce Krowickiej. Jednocześnie jego poezja ma charakter metapoetycki ze względu na obecne w niej refleksje nad sztuką poetycką i rolą poety oraz autotematyczność i wewnątrztekstowe odniesienia. W poetyce Tkaczyszyna-Dyckiego dominują autobiografizm oraz autotematyzm, a forma artystyczna jego utworów polega na ich uprzestrzennianiu, czyli wytworzeniu niejednorodnej przestrzeni przedstawionej łączącej geografię i przestrzeń tekstu-pamięci. Rozpoznanie twórczości Tkaczyszyna-Dyckiego jako zarazem autobiograficznej i autotematycznej sytuuje ją w kontekście problemów ważnych we współczesnej literaturze. Ryszard Nycz, analizując status autora wobec dzieła i świata, dokonuje następującej syntezy:

> Dawni autorzy musieli być na zewnątrz relacjonowanych zdarzeń, aby móc je opowiedzieć (od początku do końca). Nowocześni nie mogli opowiadać w tym znaczeniu (tzn. spójnie i w sposób uporządkowany), gdyż odkryli, że znajdują się wewnątrz opowiadanej historii. Dzisiejsi opowiadacze „muszą być w środku, tego o czym opowiadają" – aby móc opowiadać. Wskazuje to na ważne zmiany w relacjach między autorem, światem i tekstem. Autor przedstawia coś, jednocześnie przedstawiając siebie i swoje przedstawianie; jest częścią świata, który opisuje i, w pewnym sensie, tekstu, w którym się wypowiada[1] [interpunkcja jak w oryginale – S.T.].

[1] R. Nycz, *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*, [w:] tegoż, *Literatura jako trop rzeczywistości: poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2012, s. 53.

Użyte przez Nycza sformułowanie: „być w środku tego, o czym się opowiada" jest fragmentem wypowiedzi Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Słowa te dobrze oddają także sytuację komunikacyjną poezji Tkaczyszyna-Dyckiego, wskazując na formalny zabieg uprzestrzenniania wiersza[2]. Niewątpliwie ma on swoją funkcję estetyczną, ale najważniejsza jest jej rola tożsamościowa, którą określić można, odnosząc się do słów Tkaczyszyna-Dyckiego o „poezji jako miejscu na ziemi", jako „zamieszkiwanie w tekście".

Wydanie zbiorcze wierszy Tkaczyszyna-Dyckiego z 2003 roku zostało zatytułowane *Poezja jako miejsce na ziemi. 1988–2003*[3]. Zwrot „poezja jako miejsce na ziemi" podlega rozwinięciu w *Imieniu i znamieniu* oraz *Kochance Norwida*, gdzie wspomniana fraza pojawia się w wierszach o nastroju melancholijnym, w których poeta utyskuje nad niematerialnością poezji:

> [...] problem wszak przyjacielu
>
> w nieuznawaniu poezji (w przeciwieństwie
> do kina) jako miejsca na ziemi
> jako narzędzia gwałtu i poznania [...]
> [*XXXIII.*, IZ, s. 37]

Formułę „poezji jako miejsca na ziemi" poeta rozszerza o „narzędzie gwałtu i poznania", co wskazuje na problematykę dotyczącą zarówno ciała, jak i umysłu. Poezję rozpatruję w jej szerokim znaczeniu jako formę artystycznej egzystencji, której podstawowym medium jest tekst pisany, dookreślający i modyfikujący tożsamość. Przez „zamieszkiwanie w tekście" rozumiem interakcje pomiędzy światem prawdziwym i światem tekstowym. W wypadku Tkaczyszyna-Dyckiego proces ten charakteryzuje się współzależnością między „ja" prawdziwym i „ja" tekstowym, między myślą i jej poetyckim zapisem, jak też między pamięcią i jej tekstową, uprzestrzennioną formą. Nycz zabiegi autotematycz-

---

[2] Inną cenną propozycją, w kontekście uprzestrzennionej formy wiersza, może być koncepcja tożsamości zwrotnej Romy Sendyki, w której badaczka rozróżnia „ja" i „siebie". Autorka akcentuje decentryczne i nieciągłe, diachroniczne i epizodyczne modele narracji, w których istotne jest przestrzenne uwarunkowanie kształtowania tożsamości. Zob. R. Sendyka, *Od kultury „ja" do kultury „siebie". O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*, Kraków 2015.

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

ne i autobiograficzne współczesnych twórców postrzega jako składowe procesu spajania tożsamości przez opowieść. Badacz pisze, że osoba „nie daje się oddzielić ani od swoich doświadczeń, ani od snucia opowiadania, za sprawą czego zapewnia sobie poczucie ciągłości i integralności własnej osoby, swą empiryczną tożsamość"[4]. Opowiadanie jest formą mediacyjną między światem rzeczywistym i światem tekstu, przyjmującą w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego postać trójwymiarowej, opisywanej wcześniej, przestrzeni geograficzno-tekstowej. „Zamieszkiwanie w tekście" jest formułą ogólną i paradoksalną, przez co odpowiednio określającą twórczość ufundowaną na antynomiach i paradoksach. W niniejszym rozdziale podejmuję się interpretacji różnych przejawów „zamieszkiwania" tekstu przez Tkaczyszyna-Dyckiego. Niektóre z nich ciążą ku eskapizmowi i zamknięciu się w świecie tekstu, inne mówią o doświadczeniu geopoetyckim i otwierającym na świat. Wiersze analizowane w tym rozdziale zróżnicowane są również pod względem nastroju. Wiele z nich zdominowanych jest tematyką śmierci, dyktowaną bolesnymi wspomnieniami, którą ostatecznie przysłania pozytywny wydźwięk „zamieszkiwania w tekście". Wnioski wyprowadzone z odczytań wierszy afirmujących poezję i rolę poety wskazują na pozytywne znaczenie aktywności twórczej w procesie tożsamościowym Tkaczyszyna-Dyckiego. Pomaga ona poecie nie tylko zrozumieć samego siebie i swoje trudne doświadczenia, ale jest też sposobem egzystencji w rozproszonym świecie współczesności.

2. Świat smutku, melancholii i śmierci

Elegijność

Poezja Tkaczyszyna-Dyckiego ma charakter elegijny, na co wskazuje kreacja podmiotu mówiącego. Smutek, żal i tęsknota zostają wyrażone w wierszach skupionych na stanie ducha mówiącego. Krajobrazy miast i wsi, miejsc prywatnych i publicznych oraz centrów i peryferii są opisywane z perspektywy pogrążonego w żalu podmiotu, który przenosi na nie swoje emocje. Oba pierwiastki, konfesyjny i opisowy, nie pojawiają się w odosobnieniu. Opis obserwowanej rzeczywistości skłania podmiot do snucia refleksji na temat własnych przeżyć, jed-

[4] R. Nycz, *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*, [w:] tegoż, *Literatura jako trop rzeczywistości*, s. 53.

nak dostrzec można odwrotny schemat, w którym to emocje przepełniające podmiot sprawiają, że koncentruje się on na danym wycinku rzeczywistości, przenosząc na niego swoje odczucia. Tkaczyszyn-Dycki jest wprawdzie podmiotem obecnym w świecie, jednak zawsze skoncentrowanym na własnych emocjach, które stanowią punkt odniesienia w refleksji nad doświadczaną przestrzenią. Kreację „ja" mówiącego w jego wierszach wzbogaca refleksja nad przemijaniem i przeszłością, motyw typowy w poezji elegijnej. Poeta, pod wpływem poczucia utraty i tęsknoty, kieruje swe myśli ku przeszłości, aby rozpamiętywać miniony czas i uskarżać się na swój obecny los. Projekcja melancholijnych odczuć Tkaczyszyna-Dyckiego na świat go otaczający sprawia, że rzeczywistość postrzega on jako przemijającą i utraconą. Charakter „ja" mówiącego rysuje się na przecięciu trzech cech: konfesyjności, opisowości i retrospektywności. Jest to zatem elegijność rozumiana tak, jak wyjaśniają ją Marcin Jaworski i Piotr Śniedziewski we wstępie do monograficznego numeru „Poznańskich Studiów Polonistycznych", gdzie elegijność określają jako „szczególną modalność wypowiedzi, w której najważniejsza okazuje się emocjonalna sytuacja podmiotu lirycznego, refleksje poświęcone przemijaniu oraz wanitatywne krajobrazy"[5].

Poezję Tkaczyszyna-Dyckiego odczytuję, posługując się kategorią „elegijności", nie zaś gatunkiem „elegii", ze względu na jej szersze znaczenie. *Słownik terminów literackich* definiuje elegię jako „utwór liryczny o treści poważnej, refleksyjny, utrzymany w tonie smutnego rozpamiętywania lub skargi, dotyczący spraw osobistych lub problemów egzystencjalnych (przemijanie, śmierć, miłość), pozbawiony ustalonych wyróżników formalnych"[6]. W połowie XVII w. elegia oznaczała nie tylko gatunek poetycki, ale również kategorię nadgatunkową, odpowiadającą rodzajowi literackiemu (*genus*). W takim znaczeniu poezja elegijna obejmowała oprócz elegii tren, epicedium, epitafium, nenię i lament[7]. W horyzoncie oczekiwań współczesnego czytelnika elegia funkcjonuje wymiennie z tymi gatunkami. Różnice genologiczne uległy zatarciu, co sprawia, że nazwa „elegia", jeśli w ogóle pojawia się

---

5 M. Jaworski, P. Śniedziewski, *Od redakcji*, „Poznańskie Studia Polonistyczne" 2011, nr 18, s. 7.

6 J. Sławiński, *Elegia* [hasło], [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2005, s. 126.

7 S. Nieznanowski, *Elegia* [hasło], [w:] *Słownik literatury staropolskiej: średniowiecze, renesans, barok*, red. T. Michałowska, Wrocław 1998, s. 189.

w tekście literackim, sygnalizuje raczej „sytuację pewnego ogołocenia egzystencji i postawę opłakiwania”[8]. Takie rozumienie elegii wydaje się wystarczająco pojemne, jednak Anna Legeżyńska posłużyła się w książce *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej* pojęciem „elegijność”, odnosząc je do poezji końca XX w. i definiując jako „aurę emocjonalną wiersza [...] [która – S.T.] buduje temat przemijania i nostalgiczno-melancholijne, a niekiedy depresyjne samopoczucie podmiotu”[9]. Wyróżniki gatunkowe elegii nie są w mojej interpretacji ważniejsze od kreacji podmiotu ani aury wiersza, dlatego skłaniam się ku propozycji terminologicznej Legeżyńskiej. „Elegijność” jest pojęciem najszerszym, użytecznym w interpretacji poezji Tkaczyszyna-Dyckiego.

Retrospektywność jest ważną cechę poezji Tkaczyszyna-Dyckiego, wskazuje bowiem, że skupienie się poety na przeszłości pomaga budować atmosferę żalu i rozpamiętywania, niezbędną dla poezji elegijnej. Rozważania nad kreacją czasu, problematyką przeszłości i pamięci w poezji elegijnej przedstawił Michał Głowiński w szkicu *Elegie autobiograficzne Leśmiana*. Badacz pisał, że „[e]legię [...] rozumieć można jako gatunek liryczny o cechach tylko z grubsza zarysowanych, gatunek charakteryzujący się tokiem refleksyjnym, dopuszczający elementy narracyjne, w sposób swoisty operujący czasem”[10]. Interpretacja Głowińskiego jest o tyleż interesująca, że akcentuje autobiograficzny rys elegii i problematykę temporalną. Badacz wskazuje na charakterystyczne dla Leśmiana tematyzowanie aktu wspominania, które rodzi wyraźny podział czasowy dawniej–dzisiaj[11]. Tkaczyszyn-Dycki również tematyzuje akt wspominania, metaforyzując go jako kolisty ruch wiersza, pod którym rozumieć trzeba ruch znaczeń:

> dokąd się toczysz mój bezrozumny
> bezdomny wierszu (dokąd cię niesie
> pamięć) [...]
> [*XXI. Pałac*, NDCS, s. 23]

---

8 A. Spólna, *Nowe „Treny”? Polska poezja żałobna po II wojnie światowej a tradycja literacka*, Kraków 2007, s. 30.

9 A. Legeżyńska, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999, s. 17.

10 M. Głowiński, *Elegie autobiograficzne Leśmiana*, [w:] tegoż, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981, s. 234.

11 Tamże, s. 239.

Wspomnienie w wierszu Tkaczyszyna-Dyckiego przywołane zostaje w trakcie pracy twórczej. Poeta zwraca się do wykreowanej personifikacji pamięci wiersza, co wskazuje, że postrzega on poetycki zapis wspomnień jako istotny w procesie pamiętania-zapominania. Pamięć wiersza nie jest jednak wyłącznie przedłużeniem pamięci podmiotu, zaczyna ona bowiem żyć własnym życiem. Przeszłość przedstawiana w poezji pozostaje oddzielona od piszącego, co potęguje wrażenie obcości wobec własnych wspomnień zapisanych w utworach. Aby zobrazować ten proces Tkaczyszyn-Dycki posługuje się personifikacją, w której poezja posiada własną pamięć, pracującą niezależnie od pamięci poety. Upodmiotowienie poezji pozwala mówić o alienacji, jakiej doświadcza twórca wobec własnych utworów poetyckich. Świadczy o tym powracający w *Nie dam ci siebie w żadnej postaci* motyw obcości własnej poezji: „coraz więcej wierszy nie chce / mnie znać nie wiem dlaczego" [*XXIII. Piosenka o ojczyźnie*, NDCS s. 25]. Temat ten Tkaczyszyn-Dycki poruszał już we wcześniejszym zbiorze *Kochanka Norwida*, włączając w jego zakres problematykę aktu twórczego:

z wiekiem coraz trudniej
pisze się wiersze a patrząc
na siebie coraz gorsze
jakby traciło się kontakt

z przeszłością (z Wólką
Krowicką) przyszłość zaś
no właśnie z wiekiem
coraz trudniej wyobrazić sobie

dzień jutrzejszy bez kolejnego
wiersza ale trzeba będzie
[*XXXIII.*, s. 37]

Pierwsza lektura sugeruje, że mowa tu o prostej zależności pomiędzy pamięcią o przeszłości a wierszem, w którym wspomnienie zostaje zamknięte w literacką formę. Jednak w świetle treści poprzedniego wiersza kontakt z przeszłością przebiega za pośrednictwem poezji. Wskazywana przez poetę trudność w pisaniu kolejnych utworów jest powodowana jego starzeniem się i gorszą pracą pamięci, jednak trudności nastręcza również zrozumienie własnych wierszy. Odczytywana po jakimś czasie twórczość staje się obca i nieczytelna dla samego

autora, gdyż bledną zapisane w niej wspomnienia. Podobnie zaciera się w pamięci obraz własnego „ja", który próbuje on bez powodzenia rozpoznać, „patrząc na siebie", czyli przypominając swój stan ducha sprzed lat, zapisany w wierszach.

Głowiński, interpretując elegie autobiograficzne Leśmiana, akcentował wyraźną linię podziału przeszłość–teraźniejszość, co wynikało ze sposobu, w jaki poeta tematyzował akt wspominania. Tkaczyszyn-Dycki również tematyzuje wspomnienie, przy czym silnie akcentuje jego procesualność i skomplikowanie aktu twórczego. Wspominanie przedstawiane jest przez poetę jako rodzaj komunikacji – czy to z wierszem, posiadającym swoją własną pamięć, czy też z zapisanym tam obrazem „ja". Wspominanie przebiega zatem w sposób zapośredniczony i fragmentaryczny. W prezentowanych wierszach przybiera ono kształt obustronnego procesu, w którym nie tylko podmiot przygląda się przeszłości zapisanej w wierszach, ale to przeszłość przygląda się poecie. Intuicyjny podział na przeszłość i przyszłość oraz wspominającego i wspomnienie nie znajduje tu zastosowania. Elegijność poezji Tkaczyszyna-Dyckiego proponuję rozpatrywać, koncentrując się na obecnych w niej przestrzennych relacjach. Takie odczytanie sugeruje przestrzenna konceptualizacja czasu przez poetę. Przykład można odnaleźć w treści omawianego powyżej wiersza *XXXIII.*, w którym „przeszłość" jest dookreślona za pomocą parentezy jako „Wólka Krowicka".

W swojej poezji Tkaczyszyn-Dycki metaforyzuje opisywaną przestrzeń, jak też posługuje się metaforami o przestrzennym charakterze, funkcjonalizując oba procesy jako współtworzące elegijny nastrój wierszy. W tomie *Nenia i inne wiersze* poeta posługuje się metaforą „w moim małym domu", za pomocą której przyrównuje swoją duszę do domu zamieszkanego przez wiarę i skruchę, niczym przez lokatorów [OW, s. 9, 11]. Wiersze, w których pojawiają się obrazy dworców albo cmentarzy służą z kolei wykorzystaniu przestrzeni jako metafory wskazującej na osamotnienie i wyalienowanie jednostki. Jest to przestrzeń znacząca, a więc taka, której kreacja mówi coś o stanie emocjonalnym mówiącego. Dworzec przypomina o bezdomności egzystencjalnej podmiotu, natomiast cmentarz w sposób oczywisty ewokuje śmierć, ale stanowi również symbol skoncentrowania się podmiotu na przemijaniu. W niektórych utworach poeta posługuje się jednocześnie metaforyką przestrzenną i przestrzenią zmetaforyzowaną, tak jak w wierszu *XX* [OW, s. 29]. Początkowy wers „w lubelskich domach publicznych moich przyjaciół" wskazuje na wyobcowanie i samotność mówiącego,

stanowi przy tym przykład przestrzeni zmetaforyzowanej. W dalszych partiach wiersza użyto natomiast metaforyki przestrzennej: „skąd się wezmę jutro z jakich wypłynę ciemności / w jakie ciemności na powrót pokracznie". Stan emocjonalny podmiotu oddany jest przez skonwencjonalizowaną metaforę rozpaczy jako płynnej ciemności, w której porusza się mówiący. Przykłady te dobrze pokazują ważną pozycję podmiotu mówiącego w procesach metaforyzacyjnych w elegii, w których centralną rolę pełnią jego stany emocjonalne, poddawane w akcie twórczym przestrzennym konceptualizacjom[12].

Nekrolog

Motyw nekrologu, który wzmacnia nostalgiczno-melancholijną aurę opisywanego świata, pojawia się w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego kilkakrotnie. Znaczenie motywu nekrologu jest jednak dużo szersze. Widzę w nim figurę wieloznaczną, która służy Tkaczyszynowi-Dyckiemu jako motyw wzbogacający elegijny świat, czyli przedmiot konotujący śmierć, jak też jako figura metapoetycka.

W jednym z wierszy, będących swego rodzaju sceną rodzajową, nekrologi czyta dziewczyna obserwowana przez poetę:

przyglądam się młodej lecz niełądnej
kobiecie która studiuje nekrologi
może się jednak podobać kiedy studiuje
doniesienia i sięga po ciasteczka

może się jednak podobać gdy sięga
po ciasteczka i pochyla się
nad wczorajszą gazetą z 7 kwietnia
którą mam już za sobą

[12] Procesy te przebiegają również na dosyć podstawowym poziomie języka, zatem sile metaforyki przestrzennej poddają się nie tylko poeci. Izabella Adamczewska, która definiuje elegię na kartach *Słownika rodzajów i gatunków literackich*, charakteryzuje sylwetkę podmiotu mówiącego w następujący sposób: „Nieodwracalność jest jednym z najważniejszych elementów psychicznego krajobrazu elegii – odróżnia ten gatunek od np. walety, w której roztrząsa się chwilową rozłąkę". Użycie sformułowania „psychiczny krajobraz elegii" przez badaczkę uważam za znamienne, bo świadczące o zasadniczej roli uprzestrzenniania emocji w poetyce elegijnej, zob. I. Adamczewska, *Elegia* [hasło], [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012, s. 254.

ale nade wszystko jest w niej coś
z nieuchwytnego piękna kiedy dostrzega
nazwiska owych Kępskich Widawskich
i Traczewskich które jej nic nie mówią
[*CCCXLI.*, OW, s. 381]

Nekrolog funkcjonuje jako składnik opisu podpatrzonej przez Tkaczyszyna-Dyckiego sceny w miejskiej kawiarni. Mówiący przyjmuje w tym wierszu perspektywę obserwatora zainteresowanego codziennym zdarzeniem rozgrywającym się w przestrzeni miasta. Chociaż wiersz kończy charakterystyczna dla Tkaczyszyna-Dyckiego refleksja o przemijaniu, wzbogacona o wspomnienie wymienionych z nazwiska zmarłych, swoją strukturą odróżnia się on od innych utworów. Wyróżnia go nie samo zainteresowanie codziennością czy banałem, często pojawiające się w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego, ale perspektywa, którą przyjmuje mówiący w wierszu. Zainteresowany światem zewnętrznym próbuje uchwycić, niczym w obiektywie aparatu, interesującą go scenę. Na tego rodzaju obserwacje pozwala typowo miejski krajobraz – kawiarni lub restauracji – umożliwiający zarówno swobodną obserwację, jak i bycie obserwowanym. Typowa dla wierszy autora *Kochanki Norwida* bezpośrednia refleksja nad własnym „ja" w powyższym utworze współistnieje z kreacją skupionego na zewnętrznej rzeczywistości obserwatora. Perspektywa „ja" skoncentrowanego na swoich emocjach i przeżyciach w dwóch pierwszych strofach zdaje się być wyciszona, przypominając o obecności mówiącego poety dopiero w ostatniej zwrotce. Jego skoncentrowanie się na opisie sceny i jednostkowa, jasno zaznaczona perspektywa („przyglądam się"), przypomina skupienie malarza lub fotografa. Jeśli pozostać przy skojarzeniach malarskich, obecny w wierszu motyw *vanitas* skłania do porównań z *Młodzieńcem z czaszką* pędzla Fransa Halsa. w którym kontrastują ze sobą młodość i śmierć. W utworze postać dziewczyny przeciwstawiona zostaje konotującym śmierć nekrologom.

Nekrolog spełnia w wierszu funkcję elegijną, wzbudzając funeralne skojarzenia, jednak jego obecność służy zbudowaniu sytuacji komunikacyjnej „tekstu w tekście". Skłania to do rozpatrywania znaczenia tego motywu z perspektywy metapoetyckiej. Nekrolog-tekst jest przez badaczy definiowany ze względu na komunikat, który przekazuje. Jacek Kolbuszewski pisze, że jest to „specyficzny gatunek prasowy o prymarnej funkcji informacyjnej (wiadomość o zgonie) i inseratowej (ogłoszenie

o czasie i miejscu, czasem nawet formie, uroczystości pogrzebowych bądź ich symbolicznego substytutu)"[13]. Tkaczyszyn-Dycki bez wątpienia ma świadomość tekstologicznej specyfiki nekrologu, gatunku bardzo niejednorodnego, który jest ogłoszeniem prasowym, płatnym, wykonywanym często na zamówienie[14], spełniającym funkcję informacyjną, a jednocześnie jest tekstem o charakterze literackim, bardzo intymnym w treści, o wysokim zabarwieniu emocjonalnym[15]. Poeta wykorzystuje tę specyfikę w swoim utworze, przedstawiając nekrolog jako – z jednej strony – jedno z wielu ogłoszeń w czytanej przez dziewczynę gazecie, z drugiej strony – emocjonalnie znaczący dla autora wierszy. Bohaterce wiersza Tkaczyszyna-Dyckiego nazwiska zmarłych „nic nie mówią", dlatego podchodzi do zawartej w nekrologach informacji z obojętnością. Uwaga mówiącego, a także czytelnika, koncentruje się na dziewczynie, jednak opis czynności, które wykonuje bohaterka, stanowi kontrapunkt dla wyrażenia stanu emocjonalnego podmiotu mówiącego, jego stosunku do osób wymienionych w nekrologu. Poeta nie mówi wprost o tym, że są one ważne ze względu na osobistą znajomość, nie zdradza, czy kieruje nim ciekawość, czy każąca zagłębiać się w lekturze wszystkich nekrologów melancholia. Na melancholijne usposobienie wskazuje kontekst innych utworów, ukazujący mówiącego jako osobę, która chętnie wraca myślą do przeszłości. Choć emocje, jakie budzi w Tkaczyszynie-Dyckim obecność wymienionych w nekrologu nazwisk, nie zostały wypowiedziane wprost, wiele wskazuje na to, że są one intensywniejsze niż odczucia obojętnie przeglądającej treść gazety dziewczyny. W innych utworach dał się poznać jako znający historię województwa przemyskiego i śledzący losy rodziny, sąsiadów i znajomych. Można podejrzewać, że Tkaczyszyn-Dycki, mówiąc o „nieuchwytnym pięknie" dziewczyny, ma na myśli fascynującą go

---

[13] J. Kolbuszewski, *Z głębokim żalem... O współczesnej nekrologii*, Wrocław 1997, s. 23.

[14] Jacek Kolbuszewski, pisząc o graficznym wyglądzie nekrologów, zauważa, że w gazetach ułożone są one zwykle na jednej stronie, wchodząc ze sobą w różne konwergencje. „Niekiedy jednak przybierają one postać nad wyraz oryginalną, gdy kilka instytucjonalnych nekrologów dotyczących tej samej osoby, ale podpisanych przez różne instytucje, ma formę literalnie identyczną. Dla czytelnika może to być wówczas źródłem informacji bardziej kuriozalnej niż istotnej, acz wyrażającej pewien sens, że autorem kilku nekrologów była jedna i ta sama, może wypełniająca instytucjonalne zlecenia, osoba". Zob. J. Kolbuszewski, *Z głębokim żalem...*, s. 40.

[15] Tamże, s. 6.

niewiedzę czytelniczki. Idealizowana dziewczyna nie spogląda na świat oczami wyobcowanego bohatera, który w rzeczywistości dostrzega przede wszystkim śmierć i przemijanie. Odpowiednio dobrana sceneria przestrzeni miejskiej pozwala dopełnić kreowaną w wierszu figurę osamotnionej jednostki. Poetę i dziewczynę dzieli dystans, co skłania do voyeurystycznej konwencji opisu, nieczęstej w przypadku utworów Tkaczyszyna-Dyckiego. Inaczej niż zwykle, przekierowuje on swoją uwagę ze świata przeszłości na teraźniejszość, zastępując introspekcję ekstraspekcją. Nie przekłada się to na wyciszenie łatwo rozpoznawalnego głosu melancholijnego „ja". Ze względu na kontrast pomiędzy postrzeganiem świata przez poetę i przez dziewczynę wiersz akcentuje towarzyszące mówiącemu poczucie niezrozumienia. Poprzez kontrapunktowe przedstawienie sytuacji Tkaczyszyn-Dycki wyraża poczucie obcości i samotności równie skutecznie, jak w przypadku bardziej bezpośredniego lirycznego wyznania.

Wiersz o dziewczynie czytającej gazetę w kawiarni i przyglądającemu się jej poecie jest autokomentarzem zagłębiającej się we własne stany emocjonalne jednostki, jednak kryje się w tej refleksji cień ironii. Utwór nie utrzymuje poważnego nastroju, cała opisywana sytuacja jest w subtelny sposób komiczna, trudno zatem ograniczyć się w interpretacji jedynie do wskazania negatywnej refleksji podmiotu bolejącego nad swoim stanem egzystencjalnym. Z fascynacją przygląda się on osobie, która inaczej niż on, beznamiętnie, spogląda na nekrolog. Obecność ironii, środka literackiego wymagającego dystansu nadawcy do własnego komunikatu, pozwala odczytywać *CCCXLI.* jako rodzaj metapoetyckiego komentarza odnoszonego do własnej twórczości, w której niemożliwe jest pominięcie faktu śmierci Kępskich, Widawskich czy Traczewskich. Najważniejsza z tej perspektywy jest ostatnia zwrotka:

> ale nade wszystko jest w niej coś
> z nieuchwytnego piękna kiedy dostrzega
> nazwiska owych Kępskich Widawskich
> i Traczewskich które jej nic nie mówią
> [*CCCXLI.*, OW, s. 381]

Wiersz *CCCXLI.* można odczytywać jako scenkę rodzajową, która w sposób metaforyczny przedstawia poetę przyglądającego się czytelnikowi swoich wierszy. Znaki rozpoznawcze w powyższym fragmencie

stanowią charakterystyczne dla poezji Tkaczyszyna-Dyckiego powtórzenie i wyliczenia, szczególnie te dotyczące nazw własnych. Wiersz jest autokomentarzem wobec wyborów stylistycznych poety, czemu służy ironiczny opis reakcji czytelniczki dostrzegającej „nazwiska owych Kępskich Widawskich / i Traczewskich które jej nic nie mówią". Dziewczyna czyta gazetowy nekrolog, ale równie dobrze mogłaby czytać pełen nic niemówiących nazwisk zmarłych wiersz Tkaczyszyna-Dyckiego. Wprowadzenie do treści wiersza bohaterki-czytelniczki, która przygląda się bez większego zrozumienia wymienionym w nekrologach-wierszach nazwiskom, pozwala wykreować sytuację liryczną, w której refleksji na temat egzystencji, losu czy śmierci towarzyszy refleksja metapoetycka. Autotematyczny wymiar wiersza nie wyklucza szczerego opisu wyobcowania bohatera, każe jednak dostrzec w tym doświadczeniu inny aspekt, związany z aktem lektury-pisania. Jeśli posłużyć się metaforą przestrzenną, autoironiczna postawa Tkaczyszyna-Dyckiego pozwala przyjąć mu pozycję optymalnego dystansu wobec własnych wierszy. Nie jest ona na tyle odległa, by wzbudzić w odbiorcy podejrzliwość o wyrachowaną grę konwencjami, nie jest też na tyle bliska, by posądzić poetę o posługiwanie się wyeksploatowanymi kliszami. Miejsce, które w tym układzie zajmuje Tkaczyszyn-Dycki, pozwala na dwuznaczne wykorzystanie nekrologu, z jednej strony jako przedmiotu wzmacniającego elegijny nastrój świata przedstawionego, z drugiej strony jako metafory tekstu poetyckiego, pozwalającej na autotematyczną refleksję nad twórczością.

Nekrolog pełni metapoetycką funkcję również w innych wierszach Tkaczyszyna-Dyckiego, szczególnie tych z tomu *Piosenki o zależnościach i uzależnieniach*. W wierszu *CCCXXXV.* nekrolog przeciwstawiony zostaje przez poetę księgozbiorom:

> bądźmy szczerzy księgozbiory nie są
> nam dziś potrzebne przeczytaj nekrolog
> Stefana Piotra Strześniewskiego (1928–2006)
> lub Danieli Głąbińskiej (1921–2006)
>
> nie opowiadaj więc o przepastnych rodzinnych
> bibliotekach niczego od ciebie nie wezmę
> ale nie oddalaj się ode mnie napisz koniecznie
> i bezzwłocznie długi list po powrocie

do Wielkich Oczu wybacz mój drogi
księgozbiory nie są nam już niezbędne
do życia musisz się z tym pogodzić
przeczytaj nekrolog częstochowianki Głąbińskiej
[*CCCXXXV.*, OW, s. 375]

Jeśli przyjąć, że księgozbiór stanowi dla Tkaczyszyna-Dyckiego synonim literatury, czyli zbioru tekstów napisanych w większości przez ludzi już nieżyjących, które opowiadają również o osobach martwych, to przeciwstawienie jej nekrologom byłoby ironiczne. Początek drugiej strofy wskazuje, że księgozbiór nie musi oznaczać dla Tkaczyszyna-Dyckiego literatury jako pojęcia abstrakcyjnego. Wiersze o domu poety, na przykład te o pokoju bibliotecznym [OW, s. 295, 398–399], świadczą, że traktuje on księgozbiory jako obiekty materialne i kojarzy je z domową biblioteką wypełnioną książkami, dokumentami, rękopisami. Przewaga nekrologu nad księgozbiorem wynika zatem z jego pragmatycznego charakteru, wiążącego go ze światem realnym, nie wyobrażonym. Z jednej strony Tkaczyszyn-Dycki, porównując księgozbiór do nekrologu, akcentuje różnice gatunkowe pomiędzy tymi tekstami oraz różnice w stopniu ich autentyczności. Za tekstem prasowym informującym o śmierci zawsze stoi konkretny i rzeczywisty fakt zgonu człowieka[16]. Z drugiej strony porównanie nekrologu i księgozbioru rozumianego jako materialne archiwum akcentuje pragmatyczne aspekty wykorzystania różnych tekstów, mówi o ich związku z codziennością. Nekrolog, w przeciwieństwie do księgozbioru, jest bliższy życiu i codzienności. Tkaczyszyn-Dycki pokazuje jednocześnie różnicę pomiędzy oboma rodzajami wypowiedzi, mówiąc, że zamiast przeszukiwać archiwum należy sięgnąć po codzienną gazetę, odwrócić się od tego, co przeszłe[17] i fikcyjne. Postacią, która postępuje w ten sposób, jest dziewczyna-czytelniczka z poprzednio omawianego wiersza. Wolna od trudnych doświadczeń bohatera mówiącego i jego melancholijnego spojrzenia na świat i przeszłość skupia się na teraźniejszości. Poeta

[16] Tamże, s. 5.

[17] Czyli dokonać niemożliwego: „Dycki jest trochę jak anioł historii Benjamina, który krzykiem oddala się od raju, a może widzieć przed sobą tylko ogromniejące ruiny, gdyż porusza się plecami do przyszłości. Tyle że Dycki prawie nigdzie nie leci, bo od razu uderza plecami o koniec. Koniec zaś jest równie nieopowiadalny, jak fantastyczny początek: hipostazuje się w obłędzie kolejnych pogrzebów". A. Sosnowski, *Liryzm Dyckiego*, [w:] *„jesień już Panie a ja nie mam domu"*, s. 46.

jednak pozostaje związany z „przepastnymi rodzinnymi bibliotekami", symbolizującymi rodzinne dziedzictwo i przeszłość, których nie może odrzucić.

W innym wykorzystującym podwójną funkcję nekrologu jako atrybutu elegijnego i metapoetyckiego wierszu *CCCLXXVI.* Tkaczyszyn-Dycki zestawia ze sobą dwa różne zdarzenia: śmierć sąsiadki i wyjście na zakupy. Wychodząc z domu, autor przystaje, by przyznać przed samym sobą: „tyle jest spraw do omówienia i przedstawienia w poezji chociażby śmierć sąsiadki" [*CCCLXXVI.*, OW, s. 418] [podkr. – S.T.]. Wskazuje on w ten sposób nie tylko na śmierć jako temat swoich codziennych rozważań, ale również na problem przedstawienia śmierci w poezji. Nekrolog informujący o śmierci Heleny Wielogórskiej stanowi nie tylko *memento mori*, ale kieruje ku rozważaniom nad poetyką służącą opowiedzeniu o śmierci sąsiadki. Utwór opowiada o przerwaniu rytmu codziennych czynności przez informację o śmierci Heleny Wielogórskiej:

> tyle jest spraw do omówienia
> w poezji chociażby śmierć
> Wielogórskiej którą w tym wierszu
> chciałbym zapewnić o pamięci
>
> przeczytałem dziś wybierając się po drobne
> zakupy nekrolog Heleny Wielogórskiej
> z domu Janowszczyńskiej tyle jest spraw
> za którymi wychodzi się na miasto
>
> gdybym zaś nie poszedł do sklepu
> nie zatrzymałbym się z siatką w ręku
> i nie przyznał sam przed sobą: tyle
> jest spraw do omówienia i przedstawienia
>
> w poezji chociażby śmierć sąsiadki
> [*CCCLXXVI.*, OW, s. 418]

Przerywane lekturą nekrologu wyjście po zakupy staje się centralnym wydarzeniem, które inspiruje do napisania wiersza. Doświadczenie to, ze względu na kontrastujące zestawienie zakupów i śmierci, jest na tyle niejednolite i niespójne, że stanowi zasadę organizującą wiersz na poziomie formy. Widoczne jest to w figurze pętli, którą przyj-

muje utwór, wszak śmierć Wielogórskiej stanowi powód do napisania wiersza na ten temat, jednak napisanie wiersza wiąże się z pisaniem o śmierci, to zaś wynika z refleksji, którą wzbudza wyjście na zakupy, któremu towarzyszy przeczytanie nekrologu... Skomplikowanie komunikatu o śmierci Wielogórskiej, który przekazuje wiersz, wynika z samej wiadomości o śmierci. Niejasne następstwo zdarzeń zakłóca odbiór treści zarysowanych w utworze, przez co czytelnik odczuwa dezorientację i zagubienie. Są to odczucia towarzyszące sytuacji, o której wiersz pośrednio opowiada – informacji o śmierci, która przerywa codzienne czynności.

Anakolutyczna struktura wiersza, która stanowi jego dominantę, nie byłaby tak widoczna, gdyby nie okalająca utwór klamra. Pierwsza strofa i ostatnie dwa wersy utworu stanowią ramę, która warunkuje dalszy jego odbiór jako wiersza o charakterze metapoetyckim. Tkaczyszyn-Dycki stawia w tych fragmentach zasadnicze dla sztuki poetyckiej pytania o tematykę i formę wiersza, jak również możliwość odpowiedniej artykulacji faktu śmierci Heleny Wielogórskiej. Zarysowana w ten sposób sytuacja liryczna dotyczy aktu pisania, ale również, szerzej, aktu komunikowania. Wprowadzenie do wiersza kontekstu sytuacji pisania-czytania pozwala rozwinąć sytuację liryczną poza dosłownym „przedstawieniem" czy „omówieniem" problemu śmierci Heleny Wielogórskiej. Tkaczyszyn-Dycki stosuje anakolut, aby przybliżyć czytelnikowi zdarzenie, którego doświadczył. Udaje się poecie upamiętnić śmierć Heleny Wielogórskiej, nie traktując tego zdarzenia wyłącznie jako pretekstu. Unika on przy tym sformułowań: „chciałbym upamiętnić" czy „chciałbym wspomnieć", pisząc „w tym wierszu / chciałbym zapewnić o pamięci", określając swoją intencję jako skierowaną z jednej strony na upamiętnienie śmierci Wielogórskiej, z drugiej na sam akt wypowiedzi.

Motyw nekrologu pojawia się również w wierszach mówiących o polskiej poezji współczesnej, w których poeta również odsłania ich metaliteracki charakter. Mowa o dwóch sąsiadujących ze sobą utworach, w których powtórzone zostaje określenie „współczesna poezja polska". W pierwszym wierszu poeta pisze: „nekrologi będą zawsze / czymś więcej aniżeli współczesna poezja / polska na którą nikt się nie rzuca" [*CCCXXXVI.*, OW, s. 376], w drugim – „współczesna poezja polska to nekrologi" [*CCCXXXVII.*, OW, s. 377]. Do cyklu zalicza się wiersz opowiadający o księgozbiorach, w którym poeta mówi: „bądźmy

szczerzy księgozbiory nie są / nam dziś potrzebne przeczytaj nekrolog" [*CCCXXXV.*, OW, s. 375].

Tkaczyszyn-Dycki funkcjonalizuje nekrolog w różny sposób, czyniąc z niego metaforę własnego wiersza albo przeciwieństwo tekstu literackiego. We wszystkich omówionych wierszach kreuje sytuację lektury-pisania, wskazującą na problematykę metapoetycką. Przywołanie nekrologu w tekście poetyckim tworzy sytuację „tekstu w tekście" i prowadzi ku rozważaniom metapoetykim na temat przedstawienia śmierci. W swoich wierszach poeta charakteryzuje siebie jako jednostkę skoncentrowaną na przeszłości, więc jednocześnie na śmierci. Nie oznacza to, że rolą postaci pojawiających się w tej twórczości jest stworzyć tło dla egocentrycznej ekspresji mówiącego. W świetle uwagi rzuconej mimochodem w innym zbiorze – „poeta zrobi wiersz z każdego / źdźbeka choćby z nekrologu" [*XLV.*, IZ, s. 49] – zdanie „współczesna poezja polska to nekrologi" traktować trzeba jako autokomentarz. Upodobnienie wierszy do nekrologów Tkaczyszyn-Dycki komentuje w sposób ironiczny w wierszu przedstawiającym dziewczynę czytającą nekrologi, którą przyrównać można do czytelniczki jego poezji. Obsesyjne zainteresowanie tematyką śmierci może w czytelniku wzbudzać niezrozumienie, podobne do niezrozumienia przebiegającej wzrokiem gazetę dziewczyny. Warto jednak zaznaczyć, że komizm tej sytuacji pomniejsza smutek i melancholię płynącą z wierszy Tkaczyszyna-Dyckiego.

3. Poetycki charakter rozpoznania swojego losu. Mit kochanki Norwida

Wyobcowanie jako składnik poetyckiej tożsamości

Młodość Tkaczyszyna-Dyckiego spędzona w Wólce Krowickiej stanowi ważny wątek jego auto/bio/geo/grafii ze względu na doświadczane w tym okresie: stygmatyzację, wykluczenie i przemoc, które określam mianem „doświadczenia gorszości". Przedstawiając swoje przeżycia, wspomina postać matki, która przeżyła wynarodowienie, deportacje i wykluczenie ze względu na swoje ukraińskie pochodzenie. Narodowość matki to nie jedyne źródło wykluczenia z wiejskiej społeczności. Jest nim również schizofrenia, która skazuje ją na los wiejskiej wariatki. Zrozumienie historii Stefanii Dyckiej jest dla Eugeniusza Tkaczy-

szyna-Dyckiego ważne ze względu na zrozumienie własnej tożsamości i poznanie historii swojej rodziny, jak również zbudowanie mitu poetyckiego, w którym matka pełni kluczową funkcję. Poeta przedstawiając swoją auto/bio/geo/grafię, odwołuje się do mechanizmu mityzacji rzeczywistości, którą rozumiem zgodnie z tym, co o mityzacji pisali Przemysław Czapliński i Piotr Śliwiński:

> [Pisarze – S.T.] pożyczają techniki literackie służące budowaniu mitycznej atmosfery czy aury, przywołują niejako ducha mitów, a zarazem tworzą mity własne, stanowiące mieszankę legend, eposów i mitologii różnego pochodzenia. Korzystają z nich do przedstawienia wszelkich doświadczeń – dzieciństwa, dojrzewania, pierwszej miłości, małej ojczyzny – uzyskując dzięki temu kilka wyrazistych profilów. Przede wszystkim mityzacja pozwala spożytkować tradycje epickie, a zarazem ominąć pułapki realizmu[18].

Mit poetycki Tkaczyszyna-Dyckiego rozumiem jako nierealistyczną opowieść o jego dojrzewaniu do roli polskiego poety. Opowieść ta ma w swoją treść wpisane niezwykłe zdarzenia i utrzymuje aurę tajemniczości.

Źródła wykluczenia – ukraińskie korzenie i schizofrenia – są jednocześnie źródłem twórczości w poetyckim micie Tkaczyszyna-Dyckiego. Stefania Dycka – matka poety – jest w jego twórczości postacią wieloznaczną. Przede wszystkim transgraniczną, a więc przynależącą do dwu światów – kultury ukraińskiej i polskiej – a jednocześnie w obu tych obszarach uchodzącą za postać wykluczoną[19]. Tkaczyszyn-Dycki wykorzystuje niektóre fakty z życia matki, czyniąc je elementami mitu poetyckiej tożsamości. O fikcyjnym charakterze opowieści Dyckiej zaświadcza sam autor, stwierdzając: „Wiedziałem, że matka w najlepszym

---

[18] P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1998, s. 248.

[19] W podobny sposób postać matki Tkaczyszyna-Dyckiego traktuje Jakub Skurtys: „Choroba psychiczna zostaje [...] w tej mitologii odziedziczona po matce, podobnie jak kulturowe rozdarcie (na polskość i ukraińskość) i martwy język z przeszłości (chachłacki, którego elementy wtrąca Dycki od czasu do czasu w wiersze)". Autor interpretuje również niektóre z przywoływanych tu wierszy, ale czyta je przede wszystkim w kontekście pamięci i ciała. Zob. J. Skurtys, *Ciało, literatura, pamięć. Przyczynek do antropologii pamięci Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, [w:] *Zapatrzeni w przeszłość. O zwrocie pamięciowym w naukach humanistycznych*, red. P. Kwiatkowski, Poznań 2016, s. 151.

sensie bredzi"[20]. Jednym z elementów tego mitu jest schizofrenia, na którą cierpiała Stefania Dycka. Na co dzień posługiwała się ona językiem polskim, by dopiero unoszona paroksyzmem szaleństwa krzyczeć do syna w języku ukraińskim. Tkaczyszyn-Dycki w wywiadzie przeprowadzonym przed galą wręczenia Nagrody Literackiej Nike wspomina: „Każda jej agresja była w języku ukraińskim, natomiast matka nigdy nie powiedziała do mnie słowa w języku ukraińskim, zawsze mówiła do mnie po polsku. Jestem szczęśliwy, kiedy nie muszę jej słyszeć w sąsiednim pokoju"[21]. Język polski poznaje poeta dopiero dzięki swojej babci, Katarzynie Hrudniowej, o której mówił: „To jej zawdzięczam umiłowanie języka ojczystego, to za jej pieniądze (z utargu na giżyckim rynku) mogłem kupić pierwsze książki poetyckie"[22]. Posługiwać się językiem polskim zaczyna w sposób dojrzały w wieku kilkunastu lat jako autor pierwszych form literackich. Wątek ten porusza w *Imieniu i znamieniu*, wskazując również na znaczenie matki dla formowania się jego tożsamości poetyckiej:

> matka natomiast dlatego że przyszła znikąd
> postanowiła pokazać mi i przekazać polszczyznę
>
> od najpiękniejszej strony (jestem poetą
> współczesnym uwikłanym we wszelkie kutasy
> kutasiki ozdobniki)
>
> [*XXX.*, IZ, s. 34]

Matka wprowadza Tkaczyszyna-Dyckiego w język polski również w sensie metafizycznym, za pośrednictwem postaci Norwida, inicjując przy tym ciąg niesamowitych zdarzeń:

> „Jestem kochanką Norwida", oświadczyła mi – ni stąd, ni zowąd – moja matka. Miałem jedenaście, najwyżej dwanaście lat.

---

[20] Nagranie zamieszczone na płycie CD dołączonej do książki: E. Tkaczyszyn-Dycki, *Oddam wiersze w dobre ręce (1988–2010)* i dostępne w Internecie: *Poezjem, Między wierszami: Tkaczyszyn-Dycki*, https://www.youtube.com/watch?v=ctk3GR1t_aQ [dostęp: 05.01.2021].

[21] E. Tkaczyszyn-Dycki, *Piosenka o zależnościach i uzależnieniach. Zapis rozmowy z Eugeniuszem Tkaczyszynem-Dyckim przed Galą Literackiej Nagrody Nike 2009* [dostęp: 05.01.2021].

[22] E. Tkaczyszyn-Dycki, *Skromne miejsce dla syna Hrudnychy*, https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/kazdym-wzgledem-notatki-wywiadu/ [dostęp: 05.01.2021].

> Matka od dłuższego już czasu skazana była na leczenie psychiatryczne. Poczułem nagle jedno wielkie łomotanie. Jedno wielkie gradobicie. Koniec świata w pojęciu jedenastoletniego chłopca. Norwida znałem z okładki szkolnego zeszytu, był to Norwid z okresu emigracji paryskiej, dogorywający w zakładzie św. Kazimierza[23].

Moment, w którym matka oznajmia, że jest kochanką Norwida, Tkaczyszyn-Dycki czyni mitycznym początkiem swojej poetyckiej tożsamości. Wyznanie Dyckiej odgrywa zasadniczą rolę, w sposób rytualny rozpoczynając nowy etap jego życia. Od tego zdarzenia Norwid staje się patronem poety i towarzyszy mu w różnych sytuacjach – na maturze, czy egzaminach wstępnych na studia. W momencie wprowadzenia w poezję i polszczyznę Tkaczyszyn-Dycki zostaje jednocześnie wyrwany z żywiołu dotychczas używanego przez niego języka ukraińskiego:

> Od innych ludzi różnię się tym, że język polski został mi dany w zanadrzu albo z tyła. Język polski został mi dany znienacka. Ja byłem zaniepokojony tym, że język polski ma być moim językiem, a jednocześnie wiedziałem, że muszę to zaaprobować. Moja matka nigdy nie zwróciła się do mnie w języku obcym. [...] Miałem jej za złe, że wszędzie i w każdej sytuacji, zawsze przemawiała do mnie po polsku[24].

Stosunek Tkaczyszyna-Dyckiego do swojej dwujęzyczności, wyrastającej z wielokulturowego pogranicza, na którym się wychował, jest skomplikowany. Można zauważyć podział na dwa językowe okresy w biografii poety; w pierwszym dominuje język ukraiński symbolizujący pradawny, archaiczny żywioł przynależny do mitycznego okresu sprzed rozpoczęcia przez autora edukacji językowej, w drugim język polski staje się najważniejszy ze względu na aktywność literacką. Moment, w którym Stefania Dycka namaszcza swego syna na poetę, stanowi tyleż początek drogi doskonalenia się w poezji, co znamionuje tragiczne, choć niepełne, zerwanie z własnym dziedzictwem. Do wyboru języka polskiego jako tego, w którym będzie porozumiewała się z synem Stefanię Dycką przymuszają okoliczności historyczne:

---

[23] E. Tkaczyszyn-Dycki, *Pójście za Norwidem* [dostęp: 23.01.2020].

[24] E. Tkaczyszyn-Dycki, *Piosenka o zależnościach i uzależnieniach. Zapis rozmowy z Eugeniuszem Tkaczyszynem-Dyckim przed Galą Literackiej Nagrody Nike 2009.*

najpierw próba deportacji na sowiecką Ukrainę, potem akcja „Wisła". Posługiwanie się przez matkę jedynie polską mową nie chroni przed wykluczeniem społecznym, gdyż dla mieszkańców wsi pozostaje ona banderówką, zdrajczynią. Ukrywana przed światem część ukraińskiej tożsamości matki powraca podczas jej ataków schizofrenii. Język ukraiński staje się zatem językiem wypartym – przynależy do odrzuconej tożsamości.

Porzucenie dotychczasowej mowy jest dla Tkaczyszyna-Dyckiego doświadczeniem trudnym, „niepokojącym", gdyż oznacza wyparcie się jednych przodków na rzecz innych. Paradoksalność sytuacji językowej, w jakiej znalazł się poeta, trafnie charakteryzuje Anna Kałuża w szkicu *„Po obu stronach granicy". Postacie poezji w twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*:

> W perspektywie postestetycznej mamy więc do czynienia z autorem, który pisze w języku polskim głównie do polskich czytelników o ukraińskich przodkach, rozbudowuje rodzinną genealogię, rekonstruuje swoje dzieciństwo spędzone w Wólce Krowickiej, którą opuścił w 1977 roku, wspomnienia o utraconym języku chachłackim, w którym porozumiewał się w swojej lokalnej społeczności do mniej więcej piętnastego roku życia. To więc dla polskich odbiorców (nie dla ukraińskich) pisze on swoje wiersze i to z ich perspektywy (ich? naszej?) mają one znaczenie[25].

Paradoksem jest próba mediacji doświadczenia starego świata w języku nowym, niejako narzuconym. Staje się ona praktyką wyobcowującą autora na polu jego własnej poezji. Wacław Forajter, analizując figurę żałobnika w wierszach Tkaczyszyna-Dyckiego, pisze:

> Alienacja wiąże się [...] również z charakterem samych zabiegów stylizacyjnych, każdy bowiem twórca (nadawca, „podmiot czynności twórczych") decydujący się na wybór stylizacji postanawia odbyć kulturowy lub historyczny exodus, którego celem jest język funkcjonalnie i historycznie „inny". Stylizator własnowolnie

[25] A. Kałuża, *„Po obu stronach granicy". Postacie poezji w twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, [w:] *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, s. 40.

skazuje się na wygnanie, stając się wędrowcem, pielgrzymem, emigrantem, outsiderem[26].

Doświadczenia, które są udziałem matki – wykluczenie, odrzucenie, wyobcowanie – syn dziedziczy, przechodząc z języka ukraińskiego na język polski, co wywraca jego życie do góry nogami. Autor eksponuje zdarzenia związane z wyobcowaniem wobec języka ukraińskiego, ukazując je jako kluczowe dla konstytuowania się jego poetyckiej tożsamości.

Wykluczenie i przemoc

Tkaczyszyn-Dycki rozpoczyna wiersz *VI. Można i tak powiedzieć* słowami: „nie było łatwo lecz zostałem polskim poetą"[27], wskazując tym samym na szereg trudności, jakie napotykał, a jednocześnie wyrażając zadowolenie z ich pokonania. Doświadczenie dwujęzyczności, wykluczenia i gorszości łączy się w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego z dojrzewaniem do roli poety. Historię dorastania na pograniczu polsko-ukraińskim autor przedstawia jako walkę, która stanowi nieodłączny element mitu poetyckiego. Utwór *XCII. Genthe ruthenus* przywołuje epizod z życia studenckiego poety:

ledwie mogłem złożyć egzamin z gramatyki
historycznej naprawdę z ledwością
wysłuchałem zatem ile wlezie zgryźliwości
moich profesorów [...]

[OW, s. 115]

W drugiej strofie pojawia się analogia do dziejów rodziny. Poeta szuka prawidłowości w historii swoich przodków, którzy chodzili do „lackich" szkół, gdzie powtarzali klasy, mimo „przerastania innych" uczniów. Tkaczyszyn-Dycki wskazuje na dziedziczną krnąbrność, niechęć do podporządkowywania się nauczycielowi jako wyjaśnienie jego słabego wyniku na egzaminie z gramatyki historycznej. Poeta jest przy tym ironiczny wobec samego siebie i swojej rodziny, nie wydaje się jednak, by odżegnywał się w pełni od upartej postawy swoich przodków. Wiersz wskazuje na ważną cechę poetyckiego mitu Tkaczyszyna-

[26] W. Forajter, *Inwersje*, „Pamiętnik Literacki" 2001, nr 92, s. 185.

[27] E. Tkaczyszyn-Dycki, *VI. Można i tak powiedzieć*, „Twórczość" 2016, nr 11 (LXXII), s. 6.

-Dyckiego – walki o własną podmiotowość językową. Jego twórczość poetycka staje się bowiem wyrazem potrzeby samostanowienia, jak też wyrazem wolności artystycznej. Dostrzega on jednak analogię pomiędzy zabiegami, mającymi na celu niezależność poetycką, a krnąbrną postawą przodków, którzy nie chcieli się podporządkować zasadom języka polskiego wpajanym im przez nauczycieli. Jego osobiste doświadczenie bycia gorszym i wykluczonym ze względu na język nie różni się od tego, którego doświadczyli inni Dyccy, ma ono bowiem charakter systemowy i polityczny.

W wierszu *Genthe Ruthenus, natione Polonus* poeta nie przywołuje konkretnego doświadczenia wykluczającego, raczej w sposób autoironiczny wskazuje na problem językowej dominacji i kolonizacji, wyolbrzymiając epizod ze swojego życia dotyczący trudności na egzaminie. O dramatycznych doświadczeniach, wykluczeniu i przemocy ze względu na język opowiada również utwór *LI. Piosenka o gawronie*, w którym poeta porusza kwestię językowej alienacji. Tkaczyszyn-Dycki wykorzystuje intertekstualny zabieg, cytując w całości wiersz Julii Hartwig *Chłopak pakuje głowę* z tomu *Dwoistość* (1971)[28]:

> to ja byłem tym gawronem
> z wiersza Julii Hartwig
> („Chłopak pakuje głowę skrzeczącego
> wniebogłosy gawrona do wody
>
> i powtarza monotonnie:
> – Mów po polsku, mów po polsku,
> mów po polsku s.....synie!")
> wiele jest wierszy natchnionych
>
> z którymi się zgadzam ale niewiele
> do których wchodzę jak do domu
> w Wólce Krowickiej i rozrabiam bo poezja
> musi być rozróbą musi się podobać
>
> [KN, s. 55]

Wymowa wiersza zawiera się w pierwszym dwuwersie, w którym Tkaczyszyn-Dycki utożsamia się z gawronem opisywanym przez Julię Hartwig. Poeta zyskuje status „syna wariatki", dziedzicząc, niezależnie

[28] J. Hartwig, *Wybór wierszy*, Warszawa 1981, s. 157.

od swojego zachowania, społeczny ostracyzm, o którym mówi w ten sposób:

> Kiedy poszedłem pierwszego dnia do polskiej szkoły, oni mnie pobili, kiedy poszedłem drugiego dnia do polskiej szkoły, oni mnie pobili, bo byłem synem tej kompletnie odjechanej kobiety, która we wsi nie funkcjonowała, we wsi nie istniała.

jak i nieznajomość języka polskiego:

> Miałem zawsze problem z gorszością, mówiłem sobie, że jestem Polaczysko, ale ten gorszy, ponieważ mój język polski, bez wątpienia ten gorszy język polski, pojawił się w mojej polszczyźnie mniej więcej w 1978 roku. Pamiętam to jak dziś, bo moja babcia zdecydowała, że pójdę do polskiej szkoły, a w polskiej szkole dostałem wpierdol od polskich chłopaków, dlatego, że nie umiałem jak polskie dzieciaki reagować na tę samą rzeczywistość[29].

Poeta w swoich wypowiedziach i wierszach wspomina o doświadczeniu bicia i poniżania ze względu na język chachłacki, którym posługiwał się jako dziecko. Opierając się na tych słowach, można przypuszczać, że sytuacja opisana w wierszu Hartwig mogła przydarzyć się poecie. O pokrewieństwie tych doświadczeń świadczy zarówno przytoczenie wiersza w całości, czego Tkaczyszyn-Dycki zwykle nie czyni w tak dosłowny sposób, jak i stanowcze stwierdzenia: „to ja byłem tym gawronem" i „niewiele [jest wierszy – S.T.] / do których wchodzę jak do domu / w Wólce Krowickiej". Wskazuje to na podobieństwo treści wiersza z doświadczeniami poety. Poeta sugeruje, że podobnie jak gawron w utworze Hartwig, tak i on doświadczył niezrozumienia i przemocy wymierzanej ze względu na język, jakim się posługuje.

Sposób, w jaki Tkaczyszyn-Dycki wyraża swój afirmatywny stosunek do wiersza Hartwig, jest charakterystyczny dla poety, gdyż konceptualizuje on utwór poetki jako gościnną przestrzeń, do której „wchodzi jak do domu w Wólce Krowickiej". Utwór Hartwig *Chłopak pakuje głowę* jest przyrównany do bezpiecznego i znanego miejsca ze względu na jego katartyczne znaczenie dla poety. Wiersz odczytywać można jako wyznanie ofiary przemocy, jednak jego wymowa zmienia się za

[29] E. Tkaczyszyn-Dycki, *Piosenka o zależnościach i uzależnieniach. Zapis rozmowy z Eugeniuszem Tkaczyszynem-Dyckim przed Galą Literackiej Nagrody Nike 2009.*

sprawą rozbijającej poważny nastrój puenty „i rozrabiam". Bezpośrednia forma wyznania i brak melodramatycznego tonu wzbudza w czytelniku jednocześnie współczucie (ze względu na przedstawienie przemocy), które przechodzi w rozbawienie i zadowolenie z wyznania poety. Tkaczyszyn-Dycki mówi o trudnym doświadczeniu, odsłaniając swoją kruchość, łącząc bycie ofiarą przemocy i wykluczenia z byciem sprawnym językowo poetą awanturnikiem, który „rozrabia". Figurę gawrona, ofiary przemocy, która w wierszu Hartwig wzbudza przede wszystkim współczucie, Tkaczyszyn-Dycki wzbogaca o nieagresywną siłę budowaną dzięki odsłonięciu swojego cierpienia. Wiersz Hartwig poeta ceni ze względu na rezonans, jaki w nim wzbudza, jednak modyfikuje jego wydźwięk za pomocą metaforyki przestrzennej, łącząc go z poetyckim obrazem poety awanturnika. Zaznaczyć trzeba, że doświadczenie przemocy i wykluczenia nie jest przeciwstawione poetyckiemu animuszowi. Utwór nie mówi o pokonującej przeciwności woli podmiotu, który buduje swoją tożsamość mimo trudności. Sugeruje on raczej, że siła i energia, która go cechuje, rodzi się w przyjęciu i zrozumieniu własnych doświadczeń. Jak stwierdza w innym utworze:

> na rzeczywistość trzeba się
> zgodzić bez względu
> na wzgląd i zasiąść do tekstu
> który się nam wymyka
> [*XVIII. Trittico*, DGR, s. 22]

Wizerunek energicznego poety awanturnika nie wskazuje, aby Tkaczyszyn-Dycki odwoływał się do koncepcji uszlachetniającego cierpienia. *Piosenka o gawronie* mówi o doświadczeniu przemocy bez poczucia wstydu, włączając je w mit poetyckiej walki o samostanowienie.

Ars poetica. Etyczny wymiar sztuki poetyckiej

W wierszu o znamiennym tytule *Ars poetica* Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki wymienia osoby, które chce uczynić bohaterami swojej poezji:

> chciałem pisać wiersze o koniokradach
> i lachociągach złodziejach i spermojadach
> chciałem uwzględnić wszystkich świrów
> z matką w roli głównej i wszystkich bohaterów

nie chciałem stronić w poezji od darmozjadów
wyrzutków podrzutków i kościelnych dziadów
włącznie i rozłącznie ze mną w przypływie natchnienia
popełniłem wszak "Piosenkę utracjusza" ale przyszła

niemożność niepłodność i skończyłem na Leszku
[*CCCLXXV. Ars poetica*, OW, s. 417]

Patrząc na całą twórczość poety, trudno zgodzić się z wyrażonym w wierszu przekonaniem, że skupiając się na postaci Leszka Tkaczyszyn-Dycki pomija innych bohaterów[30]. Jeśli któraś z postaci dominuje w wykreowanym przez autora świecie, to jest niewątpliwie matka poety. Niezależnie od tego wiele z wymienionych w wierszu *Ars poetica* osób znajduje, wbrew jego wymowie, swoje miejsce na kartach tej poezji. Więcej nawet, uważam, że wykluczenie i marginalizacja stanowią ważny temat poezji autora *Młodzieńca o wzorowych obyczajach* i to nie dlatego, że występuje w niej szeroka reprezentacja osób z marginesu społecznego, ale ze względu na symboliczny sposób, w jaki poeta mówi o wykluczeniu. Jest to możliwe dzięki skupieniu się autora na osobie matki – Stefanii Dyckiej, która w istocie staje się w tej poezji figurą wykluczenia i pozwala otworzyć twórczość na to, co inne.

W *Ars poetica* Tkaczyszyn-Dycki buduje wiersz afirmatywny, posługując się zaprzeczeniem. W świetle poruszanej w nim tematyki – obecności w poezji bohaterów marginalizowanych – jest to rozwiązanie pozwalające na uniknięcie dyskursu wyższościowego: protekcjonalizmu, paternalizmu czy dydaktyzmu. Autor stara się pomniejszyć swoją, bądź co bądź, uprzywilejowaną rolę w procesie twórczym. Wcale nie pomaga mu w tym model poezji, z której czerpie – silnie autobiograficznej, nasyconej osobistymi doświadczeniami, z wyraźnie nakreśloną sylwetką podmiotu. Tkaczyszyn-Dycki skraca dystans wobec opisywanych bohaterów na różne sposoby, między innymi przez włączenie samego siebie, jak pisze w *Ars poetica*, do grona „darmozjadów, wyrzutków, podrzutków". Skończywszy to wyliczenie, dodaje: „włącznie i rozłącznie ze mną", lokując w ten sposób samego siebie na szeroko rozumianym marginesie społecznym, tym bardziej że Tkaczyszyn-Dycki, podobnie jak bohaterowie jego poezji, doświadczył marginalizacji i wykluczenia.

[30] „skończyłem na Leszku" niesie ze sobą podtekst seksualny, który zasługuje na osobną analizę, również dotyczącą sztuki poetyckiej, choć związaną bardziej z tematyką cielesności.

Postać matki służy poecie za figurę artykułującą doświadczenie gorszości, co nie oznacza jednak, że w wypadku tej poezji wystarczy odtworzyć relacje społeczne i zachodzące procesy wykluczenia. Proces tworzenia to swego rodzaju wyzwanie etyczne, w trakcie którego twórca odpowiada sobie, mniej lub bardziej świadomie, na pytanie o to, w jaki sposób posłużyć się formą literacką, aby móc artykułować dane doświadczenie. To pytanie wydaje się istotne szczególnie wtedy, gdy poetyckiej ekspresji poddaje się doświadczenie gorszości, tym bardziej gdy dotyczy ono drugiego człowieka. Między innymi te zagadnienia obejmuje w literaturoznawstwie zwrot etyczny[31]. Tkaczyszyn-Dycki, pytając o możliwości reprezentacji w literaturze doświadczeń swojej matki, staje w istocie przed problemem etycznym. Marginalizacja i wykluczenie zachodzą nie tylko na gruncie praktyk społecznych, ale również w procesach symbolicznych. Z perspektywy Tkaczyszyna-Dyckiego niebezpieczeństwem jest zatem arbitralnie wyposażyć postać matki w gorszość, nie szukając jednocześnie sposobów uniknięcia wtórnego jej stygmatyzowania, tym razem w ramach wypowiedzi literackiej. Obok problemów z przedstawieniem losów matki, krewnych i przyjaciół Tkaczyszyn-Dycki ma przed sobą również inne zadanie – znaleźć sposób na symboliczną ich reprezentację, na swego rodzaju „rehabilitację", przynajmniej na gruncie poezji, co do której jest przekonany, że: „wiersz musi zrehabilitować banderówkę i na tym się skończyć" [*XXIV. Ściema*, NDCS, s. 26].

Tytuł *Ars poetica* zapowiada refleksję nad własną sztuką poetycką, tymczasem autor wylicza bohaterów, którzy, podobnie jak on, doświadczyli wykluczenia i marginalizacji: koniokradów, lachociągów, spermojadów, świrów („z matką w roli głównej"), darmozjadów, wyrzutków, podrzutków i kościelnych dziadów. Jeśli uznać ten wiersz za służący Tkaczyszynowi-Dyckiemu zdefiniowaniu własnej sztuki poetyckiej, to okazuje się, że poetę interesuje gorszość, jeśli można tak rzec, w różnych odsłonach. Postać matki staje się zatem figurą, a *ars poetica* Tkaczyszyna-Dyckiego służy temu, by otworzyć twórczość na to, co gorsze i inne, bez powtórnego deprecjonowania opisywanych osób.

[31] Michał Paweł Markowski wymienia aż sześć różnych wątków *ethical turn*. Zob. M.P. Markowski, *Zwrot etyczny w badaniach literackich*, „Teksty Drugie" 2000, nr 1 (91), s. 239–244.

Deportacja

Ważnym faktem w życiu Stefanii Dyckiej, z którego jej syn poeta czyni dominujący motyw swojej poezji, jest deportacja[32]. W tomie wierszy *Nie dam ci siebie w żadnej postaci* poeta opisuje matkę przydomkiem „Hrudnycha". We wcześniejszym zbiorze zatytułowanym *Kochanka Norwida* pojawia się nazwa majątku matki, Hrudeńszczyzny. Przydomek „Hrudnycha" funkcjonuje również jako tytuł wiersza, którego tematem jest deportacja:

> deportowano matkę na sowiecką
> Ukrainę lecz uciekła z transportu
> [...]
> deportowano ją zatem po raz drugi
> a na opustoszałej i zdewastowanej
> ojcowiźnie Hrudeńszczyźnie wzniesiono
> po latach śliczny kościółek (nigdy
>
> w nim nie byłem) [...]
> [*III. Hrudeńszczyzna*, KN, s. 7]

Stefania Dycka uciekła z transportu z intencją powrotu do swojego domu, jednak została złapana przez funkcjonariuszy władzy. W jednej z „dyrdymałek"[33], na poły prozatorskich, na poły autobiograficznych prób literackich, Tkaczyszyn-Dycki wspomina przywiązanie matki do miejsca rodzinnego, wskazując, że przyczyną wysiedlenia było jej unickie wyznanie:

> Borowogórski majątek mojej matki Hrudeńszczyzna nie istnieje, choć ona się z tym nie pogodziła. [...] pewnego razu przyszły komunistyczne wojska i wywiozły małą dziewczynkę z Borowej Góry pod Lubaczowem, rzuciły ją gdzieś między Węgorzewem a Giżyckiem, bo na tym właśnie polegała akcja „Wisła", by zniszczyć polskich unitów. Wytępić ich na wieki wieków. Unici (gre-

---

[32] Stanowi on motyw przewodni tomu *Kochanka Norwida*.

[33] „Dydrymałki" to nazwa gatunku prozatorskiego o charakterze sylwicznym, w którym Tkaczyszyn-Dycki skupiał się na komentarzach lekturowych dzieł pisarzy i poetów staropolskich. Zob. A. Niewiadomski, *Dyrdymałki o „dyrdymałkach"*, „Dziennik Portowy" 2002, nr 5.

kokatolicy) byli niewygodni dla jednych (czyli dla Kremla), jak i dla drugich (czyli dla PRL-u)[34].

Nawiązując w swojej twórczości do nieistniejącego już miejsca pochodzenia matki, autor akcentuje jej wykorzenienie w sensie nie tylko metafizycznym, ale również przestrzennym w realnym świecie. Gdy Stefania Dycka ostatecznie powraca w Lubaczowskie, majątek w Borowej Górze nie istnieje, a ona jest określana jako ta, która „przyszła znikąd", jako osoba wyobcowana i bezdomna. Podejmując motyw deportacji w ośmiu wierszach otwierających *Kochankę Norwida*, Tkaczyszyn-Dycki stawia sobie za cel wywołać w czytelniku wrażenie współuczestnictwa w niekończącej się tułaczce bohaterki. Matka jest bowiem przedstawiana jako pozostająca w ciągłym ruchu – znikąd donikąd – wynarodowiona i wykluczona. Motyw wędrówki służy tu wyrażeniu dezorientacji i zagubienia w świecie bez domu. Fakt deportacji matki jest również ważnym składnikiem mitu poetyckiego Tkaczyszyna-Dyckiego, z którego poeta czyni formułę wieloznaczną, równie ważną dla opisania doświadczeń matki, jak i dla określenia istoty swojej sztuki poetyckiej:

poezja musi się opierać
przede wszystkim zaś musi się wymykać
zrozumieniu i pochwyceniu

niczym moja matka deportowano ją
zatem po raz drugi w 1947 roku
aby już nigdy więcej nie stanowiła
zagrożenia ale o tym znajdziesz

wiadomość w pewnym przypisie
w moim najistotniejszym wierszu
[*II.*, KN, s. 6]

W wierszu pod tytułem *II.* Tkaczyszyn-Dycki wykorzystuje porównanie poezji do matki, dzieląc utwór na dwie części. W pierwszej kluczowe jest odnoszące się do poezji zalecenie: „musi się wymykać zrozumieniu i pochwyceniu", które można uznać za składnik *ars poetica* Tkaczyszyna-Dyckiego. Pod pewnym względem zalecenie

[34] E. Tkaczyszyn-Dycki, *Dyrdymałki dla Tomasza albo wykręcać kota ogonem*, „Dziennik Portowy" 2002, nr 6, s. 58.

o tworzeniu niepochwytnej poezji wydaje się skrupulatnie przez autora realizowane. Mowa przecież o poezji, która „czytelnikom jawi się jako wyzwanie", i o poecie, który stosuje uniki, kluczy, drybluje, jak to swego czasu ujął Piotr Śliwiński[35]. Użyta w wierszu formuła wskazywałaby zatem na wszelkie sprzeczności, na które napotyka odbiorca, próbując wykreować obraz tego, kto w tej liryce mówi. Byłaby ona określeniem zasad, jeśli poruszać się w wyznaczonym przez Śliwińskiego polu znaczeniowym, swoistej gry z czytelnikiem. Praktykuje ją Tkaczyszyn-Dycki w sposób jawny, na oczach czytelnika mieszając prawdę i fałsz, życie i twórczość, tekst i egzystencję.

Druga część wiersza odsyła czytelnika do historii matki, przypominając o jej ucieczce z transportu deportacyjnego na sowiecką Ukrainę w 1947 roku. Jednocześnie jest składnikiem porównania poezja – matka, którego elementem wspólnym jest akt ucieczki. Poezja bowiem nie może dać się złapać, podobnie jak zbiegająca z transportu matka. Nie sposób jednak uznać, że historia deportacji Stefanii Dyckiej służy tu wyłącznie za sztafaż dla charakteryzowania gry Tkaczyszyna-Dyckiego z czytelnikiem. Kluczenie i stosowanie uników ma ważną funkcję w procesie przedstawienia doświadczenia gorszości, akcentuje bowiem językową alienację twórcy. Pisząc, że poezja „musi się wymykać zrozumieniu i pochwyceniu", Tkaczyszyn-Dycki wskazuje, że twórczość musi uciec przed władzą. Matka poety ucieka przed mechanizmami systemu totalitarnego państwa, Tkaczyszyn-Dycki w poezji próbuje się ustrzec przed pułapkami języka, przede wszystkim jego dosłownością utrudniającą artykulację doświadczenia. Na pierwszy plan wysuwa się zatem aspekt etyczny praktyki poetyckiej, nadrzędny wobec wszelkiego rodzaju zaciemniających zrozumienie wiersza gier z czytelnikiem. Przy czym nie dzieje się to w kontrze do antylogocentrycznego sensu interpretowanego wiersza, dzieje się to przy jego udziale. Model takiej lektury ma wpisaną w swoją tradycję perspektywę etyczną[36]. Tkaczyszyn-Dycki mówi o sztuce poetyckiej, używając figury deportacji – doświadczenia będącego udziałem matki – która służy afirmacji ucieczki poety przed zrozumieniem oraz wypowiadaniu tego, co inne i otwarciu na drugiego człowieka.

---

[35] P. Śliwiński, *O stałości rzeczy, których nie ma*, [w:] tegoż, *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*, Warszawa 2007, s. 245.

[36] O czym przekonuje Anna Burzyńska w artykule *Od metafizyki do etyki*, „Teksty Drugie" 2002, nr 1–2, s. 64–80 i w książce *Dekonstrukcja, polityka, performatyka*, Kraków 2013.

Las Kuczary

Przyglądając się kolejnym motywom, które wykorzystuje Tkaczyszyn-Dycki w opowiadaniu o wykluczeniu, nie sposób pominąć aspektu przestrzennego. Deportacja matki i bezdomność bohatera wierszy stanowią dobitny przykład metafor ukształtowanych przestrzennie. Wykorzystywany z mniejszą intensywnością, ale równie znaczący, jest motyw lasu. Las Kuczary, bo o tym konkretnym miejscu pisze autor, mimo że stanowi trop zapoczątkowany dopiero w zbiorze *Nie dam ci siebie w żadnej postaci* (2016), to powraca w nim kilkakrotnie, przykuwając uwagę czytelnika. Pojawienie się nowego motywu w twórczości opartej na powtórzeniu buduje pewien rodzaj napięcia, daje nadzieję na nową mikroopowieść, która zostanie rozwinięta w kolejnych wierszach. W tomie *Nie dam ci siebie...* Tkaczyszyn-Dycki silniej niż we wcześniejszych książkach koncentruje się na dystansie wobec własnych wierszy. Poeta skupia się na różnicy pomiędzy momentem napisania, momentem publikacji i, co musi się w przypadku tego twórcy pojawić, momentu re-lektury (udokumentowanej w postaci powtórzenia wersu w kolejnym tomie). Nie jest to proces do końca niezależny od poety, jeśli dostrzec w re-lekturze przyjmowaną przez Tkaczyszyna-Dyckiego strategię pisarską, polegającą na odkładaniu wierszy do szuflady, aby po pewnym czasie włączyć je do nowego tomu, kompilowaniu różnych fragmentów czy ich przepisywaniu. Jak mówi poeta w rozmowie *Pójście za Norwidem*: „Żeby uchwycić i zobaczyć wiersz, muszę mieć pewien dystans, pewnego rodzaju bezradność wobec tekstu. Wiersz jest chyba rodzajem bezradności..."[37]. Na tego rodzaju efekt, który określić można kategorią Derridy jako widmontologiczny i anachronizujący[38], Tkaczyszyn-Dycki spogląda w *Nie dam ci siebie...* ze smutkiem: „coraz więcej wierszy nie chce / mnie znać nie wiem dlaczego" [*XXIII. Piosenka o ojczyźnie*, NDCS, s. 25]. Zbiór można czytać jako proces szukania sposobu na wyjście z pułapki, w którą wpada każdy twórca z powodu dynamicznego charakteru języka i poezji, przede wszystkim erozji znaczenia – „odkąd słowo / rozpadło się w pizdu (tak to // się mówi) i zarosło trawą" [*XV.*, NDCS, s. 17]. Rozpad słowa, znaczenia i szerzej rozumiana podejrzliwość wobec języka jest motywem obecnym w tej

[37] E. Tkaczyszyn-Dycki, *Pójście za Norwidem*, s. 116.

[38] Zob. S. Trusewicz, *Miejsca nawiedzone Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, „Facta Ficta Journal of Theory, Narrative & Media" 2018, nr 1, s. 4–17.

twórczości już od pierwszego zbioru *Nenia i inne wiersze*, w którym znajduje się wiersz *XV.*:

> 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
>
> ani przerwać w połowie tak żeby się zachwiał
> jak lilia śmiertelnie kiedy szukam dla niej
> najodpowiedniejszego słowa
> zamiast garnuszka wody
>
> [*XV.*, OW, s. 24]

W przypadku motywu Lasu Kuczary efekt wyczerpania dotyczy nie tyle języka, co tematyki. Las Kuczary jest nowym punktem na mapie odwiedzonych przez bohatera tej poezji miejsc, ale również stanowi źródło poetyckiego natchnienia. Tkaczyszyn-Dycki za genezę twórczości uznaje doświadczenie przebywania w województwie przemyskim, „przemykania" opłotkami, między jedną a drugą wsią, odwiedzania kolejnego przysiółka i zadybia: „poezja nie przemawia z tą / samą siłą co drzewiej / w Wólce Krowickiej kiedy wystarczyło / pójść do lasu Kuczary" (*XVII. Wyprawa*, NDSC, s. 19). Tytuł sugeruje geograficzno-tekstową przechadzkę, przypominającą tę z *Przewodnika po okolicy* (IZ, s. 50), w trakcie której Tkaczyszyn-Dycki bada teksturę miejsca[39], lokując w nim anegdotę, bohatera, czy też naznaczając je afektem. Las Kuczary jawi się jako miejsce potencjalnie pod tym względem atrakcyjne i rzeczywiście nim jest, okazuje się bowiem świadkiem tragicznej historii rodzinnej:

> co twój dziadek robił
> w UPA? nie wiem
> nie chcę wiedzieć ale jego brata
> banderowca zabili Polacy
>
> co twój dziadek mógł
> robić w UPA kiedy płonęły
> nasze wsie? nie wiem
> nie chcę wiedzieć choć zapewne

[39] E. Rybicka, *Geopoetyka*, s. 168–171.

podkładał ogień i nie tylko
ale nie wykonał wyroku śmierci
na swojej polskiej żonie
kazał jej uciekać przez las

Kuczary i nie była to pułapka
pułapka była i jest w mojej wyobraźni
odkąd dowiedziałem się, że gdzieś
tutaj rozwłóczono końmi p. Kozyrskiego
[*XXVI. Piosenka o rezunie*, NDCS, s. 28]

Oprócz wierszy o rozczarowaniu i niemocy twórczej w zbiorze *Nie dam ci siebie w żadnej postaci* znajduje się wiersz, który zdaje się zaświadczać o mocy sztuki literackiej. Poezja „mocna" to poezja działająca jak wyprawa, która – parafrazując – przemawia z „tą / samą siłą co drzewiej / w Wólce Krowickiej kiedy wystarczyło / pójść do lasu Kuczary" [*XVII. Wyprawa*, NDSC, s. 19]. *Piosenka o rezunie* niesie przede wszystkim duży ładunek emocjonalny, wszak dotyczy najbliższej rodziny, a przedstawione wydarzenie zlokalizowane jest w konkretnej przestrzeni województwa przemyskiego. Ponadto zawiera w sobie anegdotę o dziadku, który nie wykonał wyroku na swojej żonie, lecz kazał jej uciekać. Składające się zatem na *Piosenkę o rezunie* przeżycia estetyczne[40], takie jak afektywność, kreacja przestrzeni i anegdotyczność tworzą strukturę utworu silnie przemawiającego do odbiorcy. Metaforyka opisująca „mocne" wiersze, mimo że w niektórych wypadkach bliska semantyce pojedynku[41], świadczy o zaangażowaniu emocjonalnym autora – o empatii, czułości i odpowiedzialności za tekst literac-

[40] Zob. R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa 1970, s. 9.

[41] [...] poezja
po to właśnie jest by ni stąd
ni zowąd najlepiej w niedzielę
narobić wielkiego huku
[XXIX., KN, s. 33]
poezja po to właśnie jest
by zgodnie z przeznaczeniem
wystrzelić i nie chybiać
[XXXI., KN, s. 35]
[...] co z nami będzie
jeśli nie napiszesz kolejnych wierszy
tylko w poezji wychodzą nam dokrętki
[*XLVI. Dokrętka*, NDCS, s. 48]

ki. Wskazuje na to nie tylko kontekst powyższych fragmentów – dwa pierwsze dotyczą deportacji matki, figury już przeze mnie interpretowanej – ale również stwierdzenie z innego utworu: „poezję / robi się z małych rzeczy / z rzeczy najmniejszych i tylko kiedy / niekiedy jest to Polska" [*XII.*, KN, s. 16]. Na swego rodzaju aktywność i zaangażowanie Tkaczyszyna-Dyckiego wskazuje, podkreślana właściwie w całym toku rozmowy przed galą wręczenia Nagrody Literackiej Nike w 2009 roku, potrzeba ujmowania się poety za słabością i innością:

> Poeta nie może nadawać na tej fali, którą nazwijmy falą ogólną, bądź to ogólnodostępną, bo poeta powinien według mnie poruszać się na jakiejś fali mniejszej, pomniejszej, powinien powiedzieć sobie, że jest po stronie tej, która bądź to kiepści, bądź to została uznana za skiepszczoną. [...] Poeta powinien powiedzieć, pisarz polski powinien powiedzieć, że będzie pomagał tym, którzy są flekowani albo pozostawieni samym sobie[42].

Las Kuczary zdaje się być kreowany na przestrzeń dosyć ambiwalentną – z jednej strony pozostaje symbolicznym źródłem poetyckiego natchnienia, z drugiej staje się sceną zbrodni. Pod tym względem przypomina opisywaną w *Źródełku* studnię, metaforę pamięci, z której poeta „czerpie" historie. W *Piosence o rezunie* podobną funkcję pełni las, a puenta wskazuje, jak trudne może być zgłębianie historii rodziny, gdy na jaw wychodzi fakt rodzinnej zbrodni – „gdzieś tutaj rozwłóczono końmi p. Kozyrskiego". Osoba dziadka rezuna zdaje się przyciągać poetę nie tylko ze względu na pokrewieństwo, ale wyzwanie, gdyż jawi się jako postać problematyczna dla procesu twórczego. Tkaczyszyn-Dycki zaświadcza zresztą o trudnościach, jakich nastręcza mu ten bohater:

> niechaj trwa rzeczywistość w swoich
> ścisłych granicach i niech nikt obcy
>
> w tym dziadek rezun nie przeniknie
> do mojego tekstu bo mi tekst siądzie
> [*XXVII.*, NDCS, s. 29]

[42] E. Tkaczyszyn-Dycki, *Piosenka o zależnościach i uzależnieniach. Zapis rozmowy z Eugeniuszem Tkaczyszynem-Dyckim przed Galą Literackiej Nagrody Nike 2009.*

Postać dziadka rezuna pojawia się również w wierszach zamieszczonych w jedenastym numerze czasopisma literackiego „Twórczość", a w jednym z nich poeta pisze: „o dziadka siekiernika nie dbam, bo poszedł / do lasu i dotąd straszy w opowieściach"[43]. Z tego fragmentu wynika, że obecność dziadka to kolejny fakt z przeszłości rodziny, który potrzebuje symbolicznej reprezentacji, narzucający się swoją widmową obecnością, nawiedzający autora niczym duch. Na nic zdaje się dystans wobec tej postaci, gdyż raz odkryte fakty z życia przodka narzucają się odtąd wyobraźni niczym wizja rozwłóczonego końmi Kozyrskiego. Mechanizm wizualizacji w połączeniu z neurotyczną ciekawością dziejów swoich przodków nie pozwala porzucić wątku lasu Kuczary i osoby dziadka rezuna. Wynika to z pewnością z potrzeby wykreowania przeciwwagi dla melancholijnie opisywanego dystansowania się wierszy wobec poety („coraz więcej wierszy nie chce mnie znać"). Jeśli przyjąć, że praca powtórzenia, a więc również praca pamięci nie daje się zatrzymać, wątek dziadka rezuna stanowiłby w tym procesie niezbędną nowość.

W wierszach Tkaczyszyna-Dyckiego refleksja nad reprezentacją tego, co inne w poezji oznacza zazwyczaj namysł nad sztuką poetycką i rolą poety. Najbardziej widoczne jest to w przypadku wierszy opowiadających o matce, której słowa: „jestem kochanką Norwida" dają podstawę dla mitu poetyckiej tożsamości. Tkaczyszyn-Dycki utrzymuje w mocy ich na wpół realny, na wpół obłąkańczy sens, z jednej strony wskazując na literackie powiązanie swojej drogi z Norwidem, z drugiej nie kryjąc, że matka mówi to, będąc leczona psychiatrycznie. Poeta akcentuje w ten sposób pęknięcia i anomalie, które stoją u podstaw jego poetyckiej tożsamości. Matka symbolizuje również trudne dzieje rodziny Tkaczyszynów-Dyckich, a doświadczona za sprawą deportacji zostaje wyposażona w gorszość, którą dziedziczy jej syn poeta. Stefania Dycka zostaje wykluczona ze społeczności nie tylko ze względu na ukraińskie pochodzenie, ale również ze względu na chorobę psychiczną. U podstaw drogi poetyckiej Tkaczyszyna-Dyckiego stoi więc odrzucenie języka ukraińskiego, który za sprawą figury matki staje się symbolem szaleństwa. Jednocześnie to właśnie Stefania Dycka wprowadza go w świat polszczyzny. Mit twórczości poetyckiej u swego zarania

[43] E. Tkaczyszyn-Dycki, *III. Piosenka o szegółach szczególastych*, *V. Piosenka o bezimiennym*, „Twórczość" 2016, nr 11 (LXXII), s. 5–6.

przybiera strukturę schizofreniczną, zostaje zatem naznaczony piętnem choroby i związanego z nią wykluczenia. Pochwała nieczytelności, zaciemnianie komunikatu nie służy pustej językowej grze z odbiorcą, ale mediacji doświadczenia gorszości i otwarcia wiersza, na poziomie językowym, na to, co inne. Tkaczyszyn-Dycki jest przekonany, że gotowe formuły twórcze i interpretacyjne działają na niekorzyść tekstu. Doświadczenie gorszości uwrażliwia poetę na to, co inne i skłania do refleksji nad sztuką poetycką, czyniąc podstawą tej refleksji auto/bio/geo/grafię swoją i swojej rodziny, a tym samym kreuje mit swojej poetyckiej tożsamości.

4. „moje miejsce w polszczyźnie"

Wiersze „do czytelnika"

Tkaczyszyn-Dycki bardzo często nadaje swojej twórczości rys metapoetycki[44], co więcej, refleksja nad poezją stanowi jeden z głównych tematów jego twórczości. Refleksja metapoetycka zazwyczaj wypowiadana jest w sposób nieutajony, to znaczy taki, w którym pojawiają się nazwy czynności twórczych[45]. Wyjątkowe pod względem obecności tego typu treści są dwa utwory ze zbioru *Peregrynarz*, w których refleksja nad poezją komunikowana jest nie tylko za sprawą zawartych

[44] Pojęcie to traktuję jako najszersze do określania różnych praktyk wskazujących na samoświadomość literatury, takich jak: metaliterackość, autorefleksja, autokomentarz, autotematyzm.

[45] Parafrazuję tu rozważania Michała Głowińskiego, który metapoetyckość ogranicza do utworów, „w których bezpośrednio, w sposób mniej lub bardziej jawny, mówi się o poezji, w których występują takie czy inne nazwy czynności twórczych" [podkr. S.T.] (M. Głowiński, *Słowo i pieśń*, [w:] tegoż, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, s. 54). To ograniczenie wynika z wieloznacznego charakteru poezji Leśmiana, którego Głowiński nie chciał interpretacyjnie uprościć – „rozszyfrować". Jednak jest ono znaczące, gdy przywołać uwagę poczynioną w tekście *Powieść jako metodologia powieści*. Otóż w „powieści myślącej o sobie samej" widoczna jest „immanentna metodologia literacka", która jest zespołem mniemań zawartych przez autora świadomie „w sposób jawny lub utajony w dziele na temat zespołu użytych w nim operacji literackich i materiału, w jakim się one dokonują" [podkr. S.T.] (M. Głowiński, *Powieść jako metodologia powieści*, [w:] tegoż, *Prace wybrane, t. 5. Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000, s. 128). Głowiński czyni więc rozróżnienie pomiędzy komunikowaniem treści autotematycznych w poezji i prozie.

w nich nazw czynności twórczych, ale również za sprawą tradycji literackiej, do której się odwołują. Umieszczone na początku i na końcu tego zbioru wiersze Tkaczyszyn-Dycki zatytułował *Ad benevolum lectorem* [OW, s. 63–64, 97–99], czyli jako skierowane „do drogiego czytelnika". Konotowana przez tytuł staropolska proweniencja wierszy stanowi ważny punkt odniesienia do rozważań poety nad znaczeniem jego twórczości wobec tradycji literackiej i języka polskiego. Z perspektywy współczesnego autora jest to również walka o swoją pozycję w polu literackim, które Pierre Bourdieu definiuje jako „strukturę obiektywnych relacji między pozycjami zajmowanymi przez jednostki lub grupy, znajdujące się w sytuacji rywalizowania o prawomocność[46]". Perspektywa pola literackiego dobrze określa wieloznaczny charakter twórczości Tkaczyszyna-Dyckiego, która swoim znaczeniem nie ogranicza obecności tradycji literackiej do intertekstualności czy stylizacji[47], postrzegając ją jako sieć wzajemnych powiązań. Wskazują na to wiersze poety, jak również komentarze, w których rola języka i poetyckiej drogi urasta do rangi najważniejszego z tematów:

> Dziś chciałbym Państwu wyznać, iż moja opowieść (przy wszystkich swoich ograniczeniach) jest opowieścią w języku polskim, mimo że babcia i matka do 1962 roku rozmawiały na co dzień w języku ukraińskim. Podkreślam, że w gąszczu rodzinnych splątań i uwikłań znalazłem własną ścieżkę. Wyłącznie w polszczyźnie. Pomogła mi w tym babcia Katarzyna Hrudniowa, żona rezuna Mykoły[48].

Dyskusja i polemika z tradycją literacką, jak i odwołania do niej, służą konstytuowaniu siebie jako jednostki społecznej: poety urodzonego i wychowanego na pograniczu geograficzno-językowym, który fakt zmagań z językiem i „polszczyzną", jak sam ją nazywa, czyni składnikiem swojej auto/bio/geo/grafii.

Dziedzictwo literatury staropolskiej, a szczególnie wieku XVI i XVII, jest wskazywane przez badaczy jako kluczowe dla poezji Tkaczyszy-

---

46 P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2015, s. 237.

47 „W obręb intertekstualności wchodzi przede wszystkim ten zespół spraw, które określa on [Bachtin – S.T.] mianem stylizacji, czyli naśladowanie języka innego środkami języka własnego". Zob. M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki" 1986, nr 77, z. 4, s. 79.

48 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Skromne miejsce dla syna Hrudnychy*.

na-Dyckiego. Jarosław Klejnocki pisze, że „od zawsze [...] komentatorzy zwracali uwagę na »barokowość« wierszy Dyckiego”[49], podkreślając przy tym nawiązania stylistyczne, archaiczną leksykę i barokowe chwyty. O „najdoskonalszej realizacji polskiej poezji barokowej” piszą twórcy słownika *Parnas bis*[50], z kolei Czapliński i Śliwiński podkreślają, że styl barokowy Tkaczyszyna-Dyckiego „jest wehikułem wyobraźni pomagającym ukoić świadomość niewyrażalności śmierci, grozę rozkładu, fizjologiczność uniesień erotycznych”[51]. Karol Maliszewski, w duchu rozczarowania, metaforycznie ujmuje dykcję tej poezji jako katarynkę stylizatora, która „pobrzękując tu i ówdzie barokową nutą, błyskając sarmackim grymasem, kręci się nie napotykając jakichś wewnętrznych spektakularnych trudności, wątpliwości, nie zatrzymując się w refleksji nad sobą samą”[52]. Zjawisko stylizacji w polskiej poezji stanowi temat dogłębnego studium Anny Spólnej *Nowe „Treny”? Polska poezja żałobna po II wojnie światowej a tradycja literacka*, w którym badaczka rozpatruje wiersze Tkaczyszyna-Dyckiego w świetle tradycji epicedialnej[53]. Wszyscy przywołani badacze wskazują na związki poezji autora z barokiem, częstokroć posługując się określeniem „stylizacja”. Niektórzy upatrują zagrożenie w zbyt częstym stosowaniu tego zabiegu, jak Michał Koza, który w recenzji tomu *Imię i znamię* pisał o barokowych chwytach zaciemniających komunikację i dezorientujących czytelnika, a w efekcie uniemożliwiających poecie opowiedzenie swojej historii[54]. Inni, jak przywoływany powyżej Karol Maliszewski, postrzegają stylizację jako bezrefleksyjnie pobrzękującą „katarynkę”. Pojęcie stylizacji nie opisuje związków literatury z tradycją literacką w sposób wyczerpujący, na co wskazują słowa Michała Głowińskiego, który pisze: „[s]tylizacja jest może najbardziej uchwytnym przejawem działania tradycji literackiej, ale – równocześnie (poza

---

49 J. Klejnocki, *Odsłaniając kości (kilka uwag o poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego)*, [w:] *„jesień już Panie a ja nie mam domu”*, s. 7.

50 *Parnas bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku*, oprac. P. Dunin-Wąsowicz, Warszawa 1998, s. 208.

51 P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976–1998*, s. 318.

52 K. Maliszewski, *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy*, s. 113.

53 A. Spólna, *Nowe „Treny”?*

54 M. Koza, *Poeta nigdy nie upilnuje poezji*, https://www.academia.edu/2029044/Poeta_nigdy_nie_upilnuje_poezji_Imi%C4%99_i_znami%C4%99_Eugeniusza_Tkaczyszyna-Dyckiego_ [dostęp: 30.07.2018].

szczególnymi przypadkami) – nie zawsze najistotniejszym"[55]. Tradycję literacką Głowiński definiuje jako pierwiastki aktywnie kształtujące praktykę pisarską, które stają się składnikiem nowego układu historycznoliterackiego, ale wskazują na swoją przynależność[56]. Stylizacja w utworach *Ad benevolum lectorem* jest podporządkowana funkcji metapoetyckiej i polemice Tkaczyszyna-Dyckiego z tradycją literacką, podejmowanej przez poetę w celu określenia własnego miejsca w polu tradycji literackiej[57].

Barokowe utwory *Do czytelnika* bez wątpienia spełniają funkcję metapoetycką, co prezentują wiersze Hieronima Morsztyna[58] i Jana Andrzeja Morsztyna[59], bezpośrednio tematyzując czynności twórcze. Jest

---

55 M. Głowiński, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962.

56 M. Głowiński, *Tradycja literacka. Próba zarysowania problematyki*, [w:] tegoż, *Prace wybrane, t. 5. Intertekstualność, groteska, parabola*, s. 37.

57 Jerzy Szacki rozumie tradycję jako całokształt związków z przeszłością (J. Szacki, *Tradycja. Przegląd problematyki*, Warszawa 1971, s. 13). Aktywne odnoszenie się członków zbiorowości do tradycji, jej afirmację lub negację, nazywa on podejściem „podmiotowym". Zob. J. Szacki, *Trzy pojęcia tradycji*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki" 2007, nr 3–4, s. 243–264.

58
Ani się ze mnie naśmiewaj,
Bo w rozkoszy trudno było
Nie potknąć się. Wszak to miło
Czasem bywa w krotochwili,
Choć kto w tańcu takt zmyli
Ani to obrazy rodzi,
Że się ten zmacza, kto brodzi.
Zstaw cetnem, komu to wadzi,
Że kto lichem na szańc sadzi,
Ze mnie jako z gęsi woda -
Złyli mój rym, moja szkoda.

H. Morsztyn, *[1.] Do Czytelnika*, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. R. Grześkowiak, Wrocław 2016, s. 191.

59
Lutniaś wziął w rękę, która-ć w różne tony
Zagra, jako jej każą różne strony.
Najdziesz tu chorał zwyczajny i czasem
Niżej od inszych odezwie-ć się basem.
I ekstrawagant wmiesza się, więc i to
Będzie, zerwie się bydlęce jelito:
Ale też podczas tonem niemierzianem
Ozwie się kwintą i krzyknie sopranem.
A że choć struny różne głosy mają,
Na jednej lutni wszystkie pieśni grają.
Obierz-że sobie to, co ku twej myśli,
A co-ć się nie zda, miń albo przekreśli!

to możliwe ze względu na kreowaną sytuację liryczną, którą jest akt pisania-lektury. Hieronim Morsztyn mówi o błądzącym piórze i czytelniku reagującym na pomyłki autora gniewem i śmiechem. Poeta porównuje proces pisania-lektury do tańca i do zabawy w „cetno-licho", czyli gry losowej „para-niepara". Dopuszcza zatem możliwość pomyłki i krytyki, ale nie przywiązuje do tego faktu wielkiej wagi, bo wie, że „się ten zmacza, kto brodzi". Jan Andrzej Morsztyn mówi metaforycznie o akcie pisania-lektury jako o grze na lutni, a wersy utworu przyrównuje do różnych dźwięków wygrywanych na instrumencie, nie pomijając mniej udanych sformułowań, które przypominają fałszywe dźwięki instrumentu przy zerwania struny („zerwie się bydlęce jelito"). Czytelnika prosi o niezważanie na utwory słabsze albo nieprzypadające mu do gustu i zachęca do swobodnej selekcji. Dwa przykłady barokowych *ad lectorem* pokazują sposób metaforyzacji sytuacji pisania-lektury. Podlega ona w dużym stopniu skonwencjonalizowaniu i porównana jest do gry albo zabawy, w której obie strony powinny wykazać wyrozumiałość, aby czerpać przyjemność z lektury kolejnych wierszy.

Konwencję utworu „do czytelnika" twórcy *Słownika literatury staropolskiej* sytuują w polu strukturalistycznej i semiotycznej refleksji teoretycznoliterackiej. Kluczowym pojęciem nie jest tam metaliterackość, autotematyzm czy metapoetyckość, ale aspekt delimitacyjny tych wierszy. Stąd objęcie gatunku utworów „do czytelnika" szerszym hasłem „ramy utworu". Obejmuje ono różne wewnętrzne i zewnętrzne „delimitatory" literackie i typograficzne: tytuły, motta, emblematy. Renarda Ocieczek, autorka tego hasła w *Słowniku literatury staropolskiej*, utwory „do czytelnika" rozpoznaje jako „cząstki wprowadzające" i definiuje je następująco:

> Wspólnym rysem dla wszystkich cząstek było zaznaczenie obecności autora, wręcz wyeksponowanie „ja" autorskiego i sformułowania metatekstowe, zróżnicowane treściowo i funkcjonalnie; nierzadko przybierały one charakter znaczących manifestów i deklaracji twórczych. Ponadto autor, mówiąc o swym dziele, informując np. o jego ukształtowaniu, treści, podejmował próbę nawiązania bliższego kontaktu z czytelnikiem, kontaktu wyprzedzającego tę wieź, która zrodzić się miała przy lekturze dzieła. Była to próba obliczona na ukierunkowanie lektury, na-

J.A. Morsztyn, *Do Czytelnika*, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, oprac. W. Weintraub, Wrocław 1988, s. 46.

> rzucająca pewne modele odczytania tekstu. Wskazane elementy obciążone były wielorakimi funkcjami pozaliterackimi; pełniąc je, stanowiły swoisty łącznik między literaturą a życiem[60].

Defnicja Ocieczek dotyka problemu metatekstowości wspomnianych utworów pobieżnie, ponieważ autorka hasła pisze jedynie o „zróżnicowaniu treściowym i funkcjonalnym". Zamiast tego badaczka akcentuje funkcję pozaliteracką. Treść tego typu utworu rzeczywiście może sugerować chęć kontaktu z czytelnikiem i mediację pomiędzy literaturą i życiem, jednak zdaje się to odczytaniem nazbyt literalnym. Jak pokazują nawet powyższe przykłady, utwory „do czytelnika" stanowią jednostki o dużym stopniu skonwencjonalizowania, co sugerowałoby ich interpretację w kontekście metapoetyckim. Ukierunkowanie odbioru, które dostrzega Ocieczek w utworach „do czytelnika", komunikowane jest w nich za pośrednictwem dialogu z zaprojektowanym milczącym słuchaczem. Według rozpoznań Michała Głowińskiego byłby to wpisany w tekst wirtualny odbiorca, byt niebędący konkretną osobą, a jedynie konwencją literacką, jak pisze badacz, jednym z „typów odbiorców wprowadzonych do wierszy"[61]. To z nim w pierwszej kolejności, a nie z realnym czytelnikiem, wchodzi w polemikę poeta. Przebieg tego rodzaju dyskusji jest określony od początku do końca. Sposób jej prowadzenia, a więc jej konwencjonalność, z pewnością były znane również prawdziwemu odbiorcy z epoki. Sugerowałoby to zatem rozpatrywanie utworów „do czytelnika" jako komunikatu metapoetyckiego.

Stosowanie przez Tkaczyszyna-Dyckiego określonego sposobu numeracji również stanowi odniesienie do tradycji literackiej okresu baroku. Wszystkie utwory opublikowane w wydaniu zbiorczym *Oddam wiersze w dobre ręce (1988–2010)* zostały objęte ciągłą numeracją cyfr rzymskich. W przypadku omawianych wierszy, zamieszczonych w zbiorze *Peregrynarz*, tom zostaje podzielony na dwie księgi i dwa delimitatory: wiersz „do drogiego czytelnika" umieszczony na początku [*LI. Ad benevolum lectorem*, OW, s. 63–64] i na końcu zbioru [*LXXI. Ad benevolum lectorem*, OW, s. 97–99], który podzielony został na części numerowane cyframi arabskimi. Zabiegi te zdają się wiernie na-

---

60 R. Ocieczek, *Rama utworu* [hasło], [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, s. 776.

61 M. Głowiński, *Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego*, [w:] *Studia z teorii i historii poezji*, red. M. Głowiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967, s. 13.

śladować chwyty barokowe, jednak już na tym poziomie dostrzegalna jest inwencja twórcy. Tkaczyszyn-Dycki stosuje fragmentaryczność, co widoczne jest we wstępnym wierszu *LI. Ad benevolum lectorem*, który ma zwrotki numerowane cyframi 1,4 i 5, końcowy wiersz natomiast numerowane 1, 2, 3, 6, 7, 8. Poeta, w przeciwieństwie do autorów staropolskich, znacznie rozbudowuje swoje utwory „do czytelnika". Nie spełniają one jedynie funkcji delimitacyjnej, stanowią pełnoprawne teksty i jako takie wymagają interpretacji.

Lektura obu *Ad benevolum lectorem* wymaga przywołania kontekstu tradycji barokowej nie tylko ze względu na zabiegi paratekstowe, a więc numerację czy tytularyzację. Są to utwory nawiązujące do barokowych formuł „do czytelnika" poprzez leksykę i stylistykę. Przede wszystkim jednak Tkaczyszyn-Dycki, podobnie jak poeci barokowi, zwraca się bezpośrednio do czytelnika. Dzięki temu podstawowym tematem utworu jest proces pisania-lektury:

książki mojej nie czytaj
[...]
oddaj się rozpuście
[...]
po co ci moja książka
[OW, s. 63]
zamknij się co rychlej i nie wychylaj
[...]
nie daj się pochwycić w sidła
które na ciebie zastawiam
[OW, s. 64]
nie umiem pisać dobrych wierszy
zatem przyjmij te które się chylą
ku upadkowi gdy tylko zaczniesz czytać
nie bardzo zważając na mój *Peregrynarz*
[...]
i nie wygrażaj pięścią kiedy zamkniesz
Peregrynarz ja z tobą wojny nie prowadzę
[...]
ja nie jestem powtarzam od pisania
dobrych lub złych wierszy kwoli
[OW, s. 97]
widzę cię jak pochylasz się nad książką
[...]
czytaj mój *Peregrynarz*

[...]
nie dla ciebie mój *Peregrynarz*
[OW, s. 98]
nie gań proszę tych kilkudziesięciu wierszy
[...]
wyzywaj mnie od dudków ja i tak będę pisał
[...]
oto mój *Peregrynarz* poszedł w twoje
pewne ręce abyś się wypowiedział
[OW, s. 99]

Prawie wszystkie z przytoczonych powyżej fragmentów pochodzą z początkowych wersów kolejnych strof obu *Ad benevolum lectorem*, które będę traktował jako jeden tekst. Wiele z użytych sformułowań jest bliskich stylistycznie barokowym utworom „do czytelnika". Istotniejsze jest jednak, że, podobnie jak poeci z epoki, również Tkaczyszyn-Dycki metaforyzuje sytuację pisania-lektury i, zwracając się bezpośrednio do czytelnika, uprzedza o możliwych strategiach lekturowych. Na tym ogólnym poziomie wyczerpują się podobieństwa pomiędzy tradycyjnymi zwrotami „do czytelnika" a utworami Tkaczyszyna-Dyckiego. Mimo to tradycja barokowej poetyki pozostaje dla autora stałym punktem odniesienia.

Spośród tradycyjnych sposobów metaforyzacji procesu pisania-lektury Tkaczyszyn-Dycki wykorzystuje tylko jeden, w którym czytanie porównane jest do wędrówki. Swój *Peregrynarz* poeta opisuje jako przeznaczony dla ludzi, którzy nie przeczytali wielu książek, „bo ich nudzi / wędrówka w którą wiedzie diabeł lub poeta" [s. 98], dodając: „wiedz że nie dla ciebie ta wędrówka lecz dla mizernych / co książek wielu nie przeczytali i słusznie" [s. 98]. Wers dotyczący wędrówki jest w kolejnych partiach tekstu powtarzany i modyfikowany. Gra z czytelnikiem, którą prowadzi w tym fragmencie poeta, w niczym nie przypomina obecnej w utworach barokowych przekornej zachęty do lektury. Zamiast skonwencjonalizowanego dialogu pojawiają się fragmenty umniejszające rolę autora, czytelnika i samej literatury. Twórczość literacką, wobec której chciałby się zdystansować, Tkaczyszyn-Dycki charakteryzuje za pomocą motywów staropolskich, akcentując ich nieprzystępny charakter za pomocą obrazów szepczącego diabła, spisującego wiersze sługi, mizernych ludzi nieznających książek. Pozytywnie wartościuje natomiast „zrozumienie", którego poeta szuka u ludzi. Wła-

ściwy adresat *Peregrynarza* zdaje się więc nie być czytelnikiem wpisanym w konwencję barokowego wstępu – oczytanym dworzaninem. Historycznie ukonstytuowana w baroku instancja odbiorcy utworów wprowadzających zostaje przez Tkaczyszyna-Dyckiego sfunkcjonalizowana. Parafrazując Stanisława Balbusa: instancja czytelnika przeniosła się z obszaru paradygmatyk i form literackich w rejony hermeneutyki tych form[62]. Mówić by zatem trzeba nie o czytelniku, ale o „czytelniku" – historycznym konstrukcie, konwencji sfunkcjonalizowanej w *Ad benevolum lectorem*.

Tkaczyszyn-Dycki nie posługuje się innego rodzaju metaforyzacją procesu pisania-lektury, trudno zatem doszukiwać się podobieństw czy różnic do wykorzystywanych przez poetów barokowych porównań pisania i lektury do tańca, gry na instrumencie czy zabawy. Tkaczyszyn-Dycki chętnie za to rozwija zwroty do czytelnika, wypowiadając w jego kierunku monolog bardziej zróżnicowany niż w przypadku poetów barokowych. Jego wiersz *Ad benevolum lectorem* jest w wymowie bardzo bezpośredni i agresywny, o czym świadczą słowa: „i nie wygrażaj pięścią kiedy zamkniesz / *Peregrynarz* ja z tobą wojny nie prowadzę"; „jestem zbyt mizerny / żeby słowa układać ku waszej zabawie". Chwilami poeta bywa bardziej ugodowy: „nie gań proszę tych kilkudziesięciu wierszy", by za chwilę unieść się gniewem: „wyzywaj mnie od dudków ja i tak będę pisał". Złorzeczeniom skierowanym wobec „czytelnika" towarzyszą zwroty kierujące złość również w stronę autora. Odżegnując się od gróźb „czytelnika", Tkaczyszyn-Dycki sam podsuwa mu epitety, jakimi można by go określić. W efekcie umniejsza siebie, ale dokonuje też autocharakterystyki za pośrednictwem wpisanego w tekst cudzego słowa. W jednym z fragmentów *Ad benevolum lectorem* poeta tematyzuje ten zabieg: „zamknij się co rychlej i nie wdawaj / ze mną w dyskurs o potrzebie słowa". W innych fragmentach mówiący odsłania w sposób bezpośredni swoją tożsamość: „możesz zakwestionować talent i wykrzyknąć śmielej / przecież urodziłeś się w Wólce Krowickiej // możesz mnie poszturchując nazywać durnym". W oznaczonej jako trzecia i kończącej *Peregrynarz* zwrotce *Ad benevolum lectorem* wprowadzony zostaje dosyć szeroko wątek przyjaciela Leszka i nawiedzenia grobu. Fragment ten jest najmniej metapoetycki spośród wchodzących w skład omawianego tekstu, pojawiają się w nim fragmenty epickiej narracji o śmierci ukochanego przyjaciela. Jest to rów-

[62] Por. S. Balbus, *Zagłada gatunków*, „Teksty Drugie" 1999, nr 6 (59), s. 33.

nież składnik autokreacji w obrębie *Ad benevolum lectorem*, który przypomina, że pomimo barokowych stylizacji, zakłócających obraz „ja" mówiącego, jest ono tożsame z „ja" mówiącym w innych wierszach. W sposób mniej bezpośredni podmiot mówiący określają inne autokrytyczne fragmenty: „nie umiem pisać dobrych wierszy", „jestem zbyt mizerny". Ukazują one oblicze osoby wrażliwej, która jest pochłonięta myślą o śmierci, samotna i straumatyzowana. W obrębie jednej zwrotki widoczna jest zmienność nastroju podmiotu mówiącego, którą można łączyć z motywem schizofrenii. Przypomina o tym następujący bezpośrednio po wprowadzających wierszach *Ad benevolum lectorem* fragment:

schizofrenia jest domem
bożym odkąd zachorowałem
raz drugi i przebudziłem się
w gorączce miłości
[*LII.*, OW, s. 65]

Jest to kontekst istotny, ale syntezujące wyjaśnienie zmienności nastrojów mówiącego przynosi zwrotka piąta *Ad benevolum lectorem*:

nie daj się pochwycić w sidła
które na ciebie zastawiam
już przy pierwszym wierszu
myślałem jak by cię połknąć
[*LI. Ad benevolum lectorem*, OW, s. 64]

Nie brakuje w tym fragmencie autoironicznej charakterystyki, którą dopełnia puenta utworu: „szamocząc się / ze mną wyjdziesz na durnia / większego od autora książki". Wyjaśnieniem obecnej w *Ad benevolum lectorem* zmienności nastrojów i posługiwania się cudzym słowem może być schizofreniczność podmiotu, jednak bardziej trafna wydaje się wyrażona w powyższym wierszu intencja, wedle której mówiący prowadziłby grę z odbiorcą, kreował siebie na demiurga pociągającego za odpowiednie sznurki, aby wprowadzić odbiorcę w zastawioną pułapkę[63].

[63] Fragment ten bywa interpretowany jako znaczący w dyskusji o szerszym problemie prawdy i fałszu w stosowanej przez Tkaczyszyna-Dyckiego autokreacji. Por. T. Majeran, *Znak wodny. Kilka intuicji na marginesie wierszy Eugeniu-*

W utworach z epoki baroku poeta prowadził dysputę z wykreowanym czytelnikiem, który wysuwał konwencjonalne zarzuty wobec poetów. Tkaczyszyn-Dycki ów dialog rozwija, poszerzając listę zarzutów, które można postawić wobec autora, i zachęcając czytelnika słowami: „oto mój *Peregrynarz* poszedł w twoje / pewne ręce abyś się wypowiedział"[64]. Obie realizacje konwencji utworu „do czytelnika", zarówno te barokowe, jak i Tkaczyszyna-Dyckiego, mają wpisaną weń instancję odbiorcy, z którym poeta prowadzi dialog w celu autocharakterystyki poezji i poety. Nieprzekonujące wydaje się stwierdzenie Renardy Ocieczek o wykorzystaniu zabiegu w celu nawiązania bliższego kontaktu z czytelnikiem, czy w celu stworzenia łącznika pomiędzy literaturą a życiem, ze względu na pominięcie przez badaczkę stopnia skonwencjonalizowania tej formy. „Czytelnikowi" wpisanemu w wiersz Tkaczyszyn-Dycki przydaje cech barokowego czytelnika, czyniąc to jednak w sposób kreatywny, dzięki czemu jego wiersze stanowią oryginalne odniesienie do tradycji literackiej.

Spór, który toczy Tkaczyszyn-Dycki z „czytelnikiem" w *Ad benevolum lectorem* dotyczy poetyki, co wyraźnie widać w omówionej przeze mnie szerzej szóstej zwrotce. Jak stwierdza poeta, całość barokowej tradycji, jej manieryzm oraz kunsztowność, nie pozwala na zrozumienie, „którego – jak pisze – ja szukam u ludzi". Inną wskazówkę przynosi stosowanie przez twórcę opozycji „czytelnik"–ludzie. Kontekst epoki staropolskiej przypomina, że ówczesne grono odbiorców literatury było o wiele węższe niż obecnie i obejmowało ludzi z wyższej klasy społecznej. Wymiar etyczny odbioru literatury jest więc istotnym polem tego sporu z tradycją literacką. Poeta bywa wobec swojego rozmówcy agresywny, jednocześnie jest jednak życzliwy, a umniejsza na równi siebie, jak i „czytelnika". Tkaczyszyn-Dycki nie traktuje tradycji literackiej jako zbioru tekstów i poetyk, które można odrzucić albo których znaczenie można w jakiś sposób zmodyfikować, co potwierdzają wypowiedziane przez poetę słowa: „ja z tobą wojny nie prowadzę" oraz fakt, że sam zadłuża się w tradycji barokowej, posługując się antytezą czy inwersją, chwytami typowymi dla poezji tamtej epoki.

---

sza Tkaczyszyna-Dyckiego, http://majeran.net/szkice/znak-wodny-eugeniusz-tkaczyszyn-dycki.html [dostęp: 31.07.2018].

64 R. Ocieczek, *Rama utworu* [hasło], [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, s. 776.

Nadrzędny cel, jaki przyświeca dialogowi prowadzonemu w *Ad benevolum lectorem*, to zajęcie miejsca w polu literackim. Już sam zabieg stylizacji, nawet na poziomie paratekstowym, tytułu czy numeracji, świadczy o wskazaniu literackiego pola odniesienia, tym samym poświadczeniu jego istnienia. Tkaczyszyn-Dycki akceptuje fakt, który sentencjonalnie ujmuje Michel Butor, iż „piszemy zawsze w literaturze": „Skoro przedstawiamy nasz utwór w naszym utworze (nie tylko rezultat, ale i pracę), powinniśmy również przedstawić literaturę, która jest jego środowiskiem i żywiołem [...]"[65]. Jednocześnie, jak to ujął Ryszard Nycz w *Sylwach współczesnych*:

> Brak informacji o źródle przytoczenia nie jest bynajmniej zaproszeniem odbiorcy do żmudnych poszukiwań, lecz raczej stwierdzeniem jej nieistotności. Wskazuje na to przywoływanie tekstów spoza kanonicznego obszaru literatury, takich więc, których aluzyjność nie może być rozpoznana w ramach przeciętnego zakresu kompetencji literackiej odbiorcy[66].

Szukanie śladów literatury czytanej przez Tkaczyszyna-Dyckiego, a obecnej w jego poezji, jest możliwe, ale nie konieczne dla zrozumienia tradycji, do której się odwołuje, szczególnie że często jest to literatura trudno dostępna, o czym świadczą zamieszczone w *Zapleczu* świadectwa lektury tekstów drugo- i trzeciorzędnych[67].

Podstawą do określenia swojego miejsca w polu tradycji literackiej jest bez wątpienia potwierdzenie, że takie pole istnieje. Z perspektywy Tkaczyszyna-Dyckiego ważne jest określenie siebie samego jako czytelnika, a nie wyłącznie pisarza, czego przykład stanowi *Ad benevolum lectorem*. Samookreślenie, które jest jednym z głównych celów dialogu z „czytelnikiem", to kolejny krok w procesie kształtowania swojej pozycji w polu tradycji literackiej. Potrzebę samookreślenia, ale też przekroczenia pewnych ograniczeń tradycji literackiej w działaniach poetów dostrzega Richard Rorty:

> W świadomej potrzebie tęgiego poety, by dowieść, że nie jest kopią ani repliką, dostrzeżemy tylko szczególną postać nieświa-

---

65 M. Butor, *Krytyka i inwencja*, [w:] tegoż, *Powieść jako poszukiwanie*, przeł. J. Guze, Warszawa 1971, s. 136.

66 R. Nycz, *Sylwy współczesne*, Kraków 1996, s. 29.

67 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Zaplecze*, Legnica 2002.

> domej potrzeby, jaką odczuwa każdy z nas: potrzeby uporania się ze ślepym znamieniem, którym naznaczył nas przypadek, stworzenia sobie jaźni poprzez opisanie na nowo tego znamienia w kategoriach będących, może w niewielkim stopniu, ale naszymi własnymi[68].

Zmagania z opisywanym przez Rorty'ego „ślepym znamieniem", czyli potrzebą oryginalnej ekspresji, w twórczości Tkaczyszyna-Dyckiego mają formę pracy z językiem polskim, do pewnego momentu dla poety obcym. Swoją edukację językową traktuje więc jako ważny etap kształtowania się poetyckiej tożsamości, o czym świadczy wypowiedź dotycząca okresu studiów:

> Po drodze było jeszcze liceum, które musiałem przepchnąć, w powiatowym miasteczku (Lubaczowie – S.T.), w którym spotkałem wyrozumiałych, życzliwych nauczycieli, którzy pomogli mi, orientując się, z jakiego chachłackiego domu przyszedłem i co to wszystko znaczy. Nie radziłem sobie z wieloma przedmiotami i bardzo szybko zorientowałem się, że skoro zainwestowałem w naukę polskiego i skoro tak wiele zrobiłem dla reperacji swojej polszczyzny, że będę się koncentrował li tylko na języku polskim, bardzo dużo czytając, nadrabiając niedostatki. Skoncentrowałem się wyłącznie na tym i mogłem tę lubelską polonistykę nie tylko rozpocząć, ale kontynuować, skończyć, ba, rozgrzebać nawet w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim doktorat o życiu literackim w XVII-wiecznym Lwowie. [...] Na lubelskiej polonistyce kosztowało mnie to znacznie więcej aniżeli moich rówieśnych[69].

Trudności, o których mówi Tkaczyszyn-Dycki, mają swój literacki wyraz w wierszu *Ad benevolum lectorem*, w którym polszczyzna barokowa jest miarą czystości językowej i kanonu literackiego. Poeta podkreśla, że osiągnął wysoki poziom w porozumiewaniu się językiem polskim, ale jednocześnie zauważa, że w młodości porozumiewał się językiem „chachłackim", traktując ten fakt jako ważny dla twórczej

---

[68] R. Rorty, *Przygodność, ironia, solidarność*, przeł. W.J. Popowski, Warszawa 1996, s. 71.

[69] *„Oddam wiersze w dobre ręce". Spotkanie z Eugeniuszem Tkaczyszynem-Dyckim*, https://youtu.be/PgGE3AnxzRU?t=2807 [dostęp: 13.06.2020]. Nagranie stanowi zapis spotkania w Muzeum Łazienek Królewskich w ramach cyklu „Ja, czyli kto? Poeta i jego wiersz" 24 października 2017 roku.

tożsamości. W *Ad benevolum lectorem* potwierdzają to słowa o „spycianiu" polszczyzny, „naginaniu się" do niej i chwytaniu jej „jak dziewki" [*LXXIX. Ad benevolum lectorem*, OW, s. 99]. Określenia te, nie bez powodu potoczne i regionalne, służą przypomnieniu, że ojczyzną poety są pogranicza i peryferie, zarówno pod względem geograficznym, jak i językowym. Wskazuje na to nie tylko tematyka wierszy opisująca codzienną egzystencję na pograniczu, ale także obecność w jego poetyckim języku potocyzmów i regionalizmów. Powracające w jego twórczości wątki homoseksualne oraz motyw szaleństwa matki dopełniają obrazu poety odmiennego, gorszego i peryferyjnego. Tkaczyszyn-Dycki jest jednocześnie człowiekiem oczytanym, poetą docenionym przez krytykę literacką, laureatem wielu nagród, który opublikował dwadzieścia książek literackich, posługującym się polszczyzną, zarówno w mowie, jak i w artystycznej ekspresji, w sposób wyrafinowany. Mimo to nie ustaje on w tematyzowaniu swoich zmagań z doświadczeniem gorszości, zaświadczając, że jest ono stałym elementem jego tożsamości. Pozycja Tkaczyszyna-Dyckiego w polu literackim z jednej strony wydaje się ustabilizowana i określa go jako jednego z ważniejszych twórców we współczesnej poezji polskiej, z drugiej jednak strony przedstawiona zostaje jako niezakończony proces, fluktuacja między geograficzno-językowym centrum i pograniczem.

Poeta ludens

W nagraniu dołączonym do książki *Oddam wiersze w dobre ręce (1988–2010)* i zamieszczonym na portalu YouTube na kanale Biura Literackiego Tkaczyszyn-Dycki stwierdza, nawiązując przy tym do mitu poetyckiego kochanki Norwida, że „historia z Norwidem najprawdopodobniej naprowadziła mnie, zwróciła mnie ku polskości, ku polszczyźnie, ku temu wszystkiemu, co posiadam dzisiaj"[70]. Jednocześnie na spotkaniu autorskim w 2017 roku poeta mówił, że „jako Polaczysko i jako Chachłaczek mogę zanegować jedno i drugie", wskazując na swoją przynależność i obcość w stosunku do obu światów[71]. Motyw rozszczepienia na polskość i ukraińskość poeta szeroko wykorzystuje w swojej twórczości,

---

[70] Płyta CD dołączona do książki: E. Tkaczyszyn-Dycki, *Oddam wiersze w dobre ręce (1988–2010)*, Wrocław 2010; *Poezjem, Miedzy wierszami: Tkaczyszyn-Dycki*.

[71] *„Oddam wiersze w dobre ręce". Spotkanie z Eugeniuszem Tkaczyszynem-Dyckim*, https://youtu.be/PgGE3AnxzRU?t=3822 [dostęp: 13.06.2020].

często równoważąc dramat tej opowieści komizmem, a wynikającą z niej podatność na zranienie, dopełniając czerpaną z poezji nieagresywną siłą. Interpretacja wierszy dowartościowujących rolę poety i poezji w kontekście emocjonalnego zróżnicowana auto/bio/geo/grafii Tkaczyszyna-Dyckiego pozwala dostrzec ludyczny wydźwięk jego twórczości.

W interpretowanym już wierszu *LI. Piosenka o gawronie* poeta cytuje wiersz Julii Hartwig, przyrównując jego lekturę do wejścia w znaną przestrzeń domu:

> [...] wchodzę jak do domu
> w Wólce Krowickiej i rozrabiam bo poezja
> musi być rozróbą musi się podobać
> [KN, s. 55]

Komplementom wobec wiersza Hartwig towarzyszy stwierdzenie autocharakteryzujące poezję jako rozróbę, w związku z czym samego autora można by określić mianem poety awanturnika. Potoczne określenia rozróby, odsyłające swoim znaczeniem do kłótni, awantur i rozbojów, dobrze określają ludyczny charakter poezji Tkaczyszyna-Dyckiego. Johan Huizinga w słynnej pracy *Homo ludens* definiuje zabawę za pomocą stwierdzeń negatywnych: „Bawimy się i wiemy, że się bawimy, a więc jesteśmy czymś więcej niż jedynie rozumnymi istotami, ponieważ zabawa nie jest rozumna"[72], poddając przy tym krytyce przeciwstawienie sobie zabawy i powagi: „Śmiech stoi w niejakiej sprzeczności z powagą, nie jest jednak bynajmniej bezwarunkowo związany z zabawą. Dzieci, piłkarze i szachiści bawią się z największą powagą i nie odczuwają przy tym najmniejszej ochoty do śmiechu"[73]. Rozważania nad rolą zabawy w twórczości Tkaczyszyna-Dyckiego kierują ku utworom tematyzującym charakter poezji i wiersza, wskazując przy tym na poważny ton poetyckich zabaw autora:

> [...] poezja
> po to właśnie jest by ni stąd
> ni zowąd najlepiej w niedzielę
> narobić wielkiego huku
> [XXIX., KN, s. 33]

---

[72] J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1985, s. 15.

[73] Tamże, s. 18.

poezja po to właśnie jest
by zgodnie z przeznaczeniem
wystrzelić i nie chybiać
[XXXI., KN, s. 35]

Metaforyka użyta w powyższych wierszach swoim znaczeniem wpisuje się w wyobrażenie poezji jako „rozróby". „Strzały", o których mowa w wierszu, pozwalają w sposób ogólny scharakteryzować poezję Tkaczyszyna-Dyckiego jako zabawę, jednak ich treść przypomina o towarzyszącej jej powadze, gdyż oba powyższe wiersze odnoszą się do sytuacji, w której Stefania Dycka została wyprowadzona z mieszkania i odwieziona do szpitala psychiatrycznego. W tym kontekście kojarzone z poezją „huk" i „wystrzał" wskazują na istotną rolę faktów autobiograficznych w wymowie wiersza, których obecność ma na celu poruszyć czytelnikiem. Wrażenie, jakie swoim wierszem chce zrobić na odbiorcy poeta, dobrze oddaje formuła „dokrętki", której używa w dwóch utworach ze zbioru *Nie dam ci siebie w żadnej postaci*. W pierwszym z nich autor, opowiadając o kochankach matki, wtrąca dygresję na temat uprawianych przez mężczyzn konopi i tytoniu:

konopie zaś odwoziło się
do tzw. ruszarni: pracowałem
przy konopiach to wiem
jaka jest kolej rzeczy i na czym

w poezji polega dokrętka
[*XLIV.*, NDCS, s. 46]

W drugim wierszu, wspominając o „dokrętkach", poeta wraca pamięcią do sytuacji, gdy pierwszy raz zobaczył matkę w stanie choroby na dworcu:

[...] z rąk natomiast
wyleciały mi wyfrunęły wszystkie poezje
niczym baloniki gdy po raz pierwszy

zobaczyłem chorą matkę na stacji
pekape w Malborku co z nami będzie
jeśli nie napiszesz kolejnych wierszy
tylko w poezji wychodzą nam dokrętki
[*XLVI. Dokrętka*, NDCS, s. 48]

„Dokrętka", „huk" czy „rozróba" oznaczają zabieg wykorzystania faktów autobiograficznych, których głównym celem jest wywołanie w czytelniku reakcji emocjonalnej. Wiersz *XLIV.* za sprawą wspomnienia pracy przy uprawach konopi nadaje „dokrętkom" narkotycznego charakteru, zbieżnego z potocznym „kopem", a więc wiersza o mocnej wymowie, który równoważąc dramat i komizm, zapewnia katartyczne doświadczenie. W utworze *XLVI. Dokrętka* efekt obliczony jest na wzruszenie czytelnika, na co wskazuje przedstawienie wspomnienia, w którym dziecko zszokowane wyglądem chorej matki wypuszcza z ręki balonik.

Obecne w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego ironia, komizm i zabawa nie czynią z niej twórczości niepoważnej czy prześmiewczej, nie unieważniają również jej znaczenia we współkreowaniu tożsamości poety, co potwierdza treść wiersza *XXIV. Ściema*:

> moja matka Hrudnycha
> moja prababka Hałapatycha
> nigdy już nie zamieszkają
> w Borowej Górze coraz więcej tekstów
>
> (coraz więcej tekstów nie chce się
> do mnie przyznawać zaprawdę
> nie wiem dlaczego) wiersz powinien być
> ściemą ścianą powiedziałem to
>
> w monachijskim radiu wiersz musi zrehabilitować
> banderówkę i na tym się skończyć
> [*XXIV. Ściema*, NDCS, s. 26]

Wiersze auto/bio/geo/graficzne, przedstawiające losy Stefanii Dyckiej, zgodnie z założeniem ich funkcji rehabilitującej powinny trzymać się możliwie najbliżej faktów i prostować przekłamania, tymczasem poeta kojarzy je z kreacyjną funkcją literatury. Znaczące skojarzenie językowe, którym się posługuje – „ściema ściana" – wskazuje na strategię twórczą, która nie stosuje jasnego rozgraniczenia między prawdą i fikcją. Następujący po wierszu *XXIV. Ściema* utwór *XXV.* wskazuje na trudność w tematyzowaniu wspomnień w poezji: „przeto najchętniej uwolniłbym się / od przeszłości choćby na zatyłach / w przysiółku Bałaje" [NDCS, s. 27]. Sugerując ucieczkę od wspomnień, poeta odtwarza inne zdarzenie z przeszłości, które za pomocą toponimu Bałaje przyjmuje formę

literackiej wędrówki w wyobrażonej przestrzeni Lubaczowa. Charakter poetyckiej podróży w przestrzeni Lubaczowskiego ma wiersz *LIII.*:

wracałem tymczasem z Lisich Jam
od cioci Marinki siostry Bukity
omijając szerokim łukiem domostwo
ciotuchny Ludwiki i to ja byłem

tym gawronem (Jasiejo, Jasiusio
i Jasieczko) zaskoczyli mnie bowiem
w przysiółku Boble choć nie tak
łatwo można zasadzić się na Dycia

w poezji polskiej mamy wiele wierszy
o niczym ale pisać o niczym jest najtrudniej
[*LIII.*, KN, s. 57]

LIII. stanowi przykład utworu, którego poważna auto/bio/geo/graficzna treść współgra z ludycznym charakterem wiersza, ujawniając się dopiero w momencie przeczytania jego puenty. Poeta sugeruje w niej, że utwór opowiada „o niczym", rozbawiając tym czytelnika, który w treści mógł nie dostrzec auto/bio/geo/graficznych odwołań, traktując ją jako literacki spacer w przestrzeni okolic Lubaczowa. Początkowe słowa „wracałem tymczasem" potwierdzają rozpoznanie wiersza jako lżejszego nastrojem przerywnika o charakterze literackiej przechadzki. Jednocześnie kontekst utworu *LI. Piosenka o gawronie* [KN, s. 55], do którego nawiązuje poeta słowami „to ja byłem / tym gawronem", wskazuje, że opowiada on o doświadczeniu przemocy. Nie sposób określić, czy stwierdzenie: „pisać o niczym jest najtrudniej" jest stwierdzeniem ironicznym i w jaki sposób odnosić je do treści wiersza. Stwierdzenie, że utwór *LIII.* jest jednocześnie utworem ludycznym i utworem auto/bio/geo/graficznym o przemocy upraszczałoby znaczenie wiersza, podobnie jak dowodzenie, że jest to wyłącznie wiersz-gra albo wyłącznie zapis egzystencjalnego dramatu. Jest to jeden z utworów, który ze względu na wymowę z pewnością można opatrzyć, za Krystyną Pietrych, epitetami tekstu otwartego, dynamicznego, zmiennego, nielinearnego[74]. Pomocne są tu również rozpoznania Piotra Śliwińskiego, który pisze, że: „istotą poezji Dyckiego jest egzystencjalno-tekstualna podwójność, pomieszanie

[74] K. Pietrych, *Na granicy słowa. Transowy tok Dyckiego*, [w:] *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, s. 125.

sztuczności z autentycznością, doświadczenia niedoświadczenia (niedoświadczalności) z doświadczeniem, niedającym się przepisać na tekst, niepodatnym na wyrażenie"[75]. Doświadczenie przemocy i ucieczki jest tu wyrażone na sposób piętrowy, poprzez nawiązanie do wcześniejszego wiersza, w którym o znęcających się nad nim chłopcach poeta mówi za pomocą obrazu prześladowanego gawrona. Okrężna droga wiodąca Tkaczyszyna-Dyckiego z Lisich Jam, przedstawiona w wierszu *LIII.*, jest jednocześnie opisem sposobu komunikacji poety, który o doświadczeniu przemocy mówi wierszem skomplikowanym i niebezpośrednim.

Problemów w odczytaniu wiersza nastręcza piętrowa ironia, wyrażana przez puentę wiersza: „pisać o niczym jest najtrudniej". Grzegorz Tomicki w pracy *Po obu stronach lustra. O poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego* zauważa skomplikowaną wymowę ironii i proponuje, za Bedanem Allemannem, pojęcie „pola gry" albo „strefy gry" zamiast ironicznej opozycji sensów[76]. Jak zauważa Tomicki: „Nie chodzi o to, którą opcję uznać za »właściwą« czy ostateczną, ale o to, by wyrazić/przyjąć właśnie tę nieostateczność, tę niemożliwość dokonania wyboru jako istotę tego, co chce wyrazić wypowiadający"[77]. W sposobie, w jaki Tkaczyszyn-Dycki posługuje się ironią, dostrzec trzeba nie tylko problematyzowanie ograniczeń języka, jak w rozpoznaniu Tomickiego, ale również ludyczny charakter ironii. „Dokrętka", czy „rozróba" poetycka, oznacza wywołanie w czytelniku odpowiedniego efektu: zaskoczenia, wzruszenia czy przerażenia, ale też zwodzenie go poprzez mnożenie metafor i wewnątrztekstowych odwołań oraz stosowanie ironii. Nie oznacza to, że Tkaczyszyn-Dycki posługuje się faktami ze swego życia w sposób instrumentalny, nastawiony na doraźny efekt. Doświadczenie przemocy – jak też inne pojawiające się w tej poezji doświadczenia: śmierci, wykluczenia, gorszości, współczucia, miłości – zgodnie ze słowami Ryszarda Nycza ma złożony, hybrydyczny i całopsychocielesny charakter[78].

---

[75] P. Śliwiński, *Świat podminowany*, „Przystanek Literacki" 2011, nr 2, s. 5.

[76] Zob. B. Allemann, *O ironii jako o kategorii literackiej*, przeł. M. Dramińska-Joczowa, [w:] *Ironia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002, s. 37.

[77] G. Tomicki, *Po obu stronach lustra*, s. 197.

[78] R. Nycz, *Poetyka doświadczenia*, s. 142.

ZAKOŃCZENIE

Twórczość Tkaczyszyna-Dyckiego wyróżnia silnie autobiograficzny charakter ze względu na wielokrotnie potwierdzaną tożsamość poety i bohatera wierszy. Swoją opowieść autor powiązał z rzeczywistą przestrzenią regionu województwa przemyskiego, w którym się wychował, mającym symboliczne centrum w Wólce Krowickiej. W tym miejscu biorą początek wszystkie ważne wątki tej twórczości, kształtując ją jako refleksję nad egzystencją w peryferyjnej przestrzeni polsko-ukraińskiego pogranicza. Przywołując w poezji Wólkę Krowicką, Tkaczyszyn-Dycki przypomina jej dawne losy, sięga do przeszłości rodziny i sąsiadów, kierując się często ku refleksji tożsamościowej i swoim związkom z miejscem. Szczególnie widoczne w późniejszej twórczości Tkaczyszyna-Dyckiego skoncentrowanie na losach własnych i historii rodziny w odniesieniu do regionu, w którym się wychował, każe spojrzeć na jego poezję jako na auto/bio/geo/grafię. Jest to poetycka artykulacja życiowych zdarzeń, w której ważną rolę odgrywa doświadczenie przestrzeni.

Charakter twórczości Tkaczyszyna-Dyckiego wynika z przekonania poety o wadze ludzkiego doświadczenia, co skutkuje otwartą, ruchomą i czynnościową formą wiersza. Wiąże się to z użyciem powtórzenia, zastosowaniem cyklicznej struktury opowieści i poematową formą. Tkaczyszyn-Dycki nie ogranicza się jednak do stylistycznego, kompozycyjnego i wersyfikacyjnego otwarcia wiersza i komplikacji języka w celu artykulacji skomplikowanych przeżyć. Chcąc uchwycić złożone ludzkie doświadczenie, konieczne jest nadać poezji charakter performatywny, a więc uczynić własną twórczość aktywnością, rodzajem widowiska, sposobu bycia w świecie. Aby poezja w jakimś stopniu mogła oddać hybrydyczny i całopsychocielesny charakter doświadczenia, sama musi się do niego upodobnić. Twórczość Tkaczyszyna-Dyckiego staje się performatywna dzięki „uruchomieniu" instancji autora, wprowadzeniu interakcji i interferencji między „ja" tekstowym i „ja" rzeczywistym. Innymi słowy, dzięki nadaniu bohaterowi wierszy osobowości autora i uczynienia ze swojej poezji twórczości autobio-

graficznej. Tkaczyszyn-Dycki dokonał również działania odwrotnego, nadając swojej obecności w świecie rzeczywistym znamion poetyckości, użyczając ciała bohaterowi swoich utworów. W wypowiedziach pozaliterackich autor mówi o tych samych zdarzeniach, o których pisze w swojej poezji, powtarzając historię Stefanii Dyckiej czy dorastania w Wólce Krowickiej. Nie tylko treść, ale również styl tych wypowiedzi przypomina poetycką dykcję ze względu na autocytaty, metaforykę i charakterystyczną składnię. Poetyckość wypowiedzi pozaliterackich jest szczególnie widoczna w wypadku tekstów utrwalonych w druku, które wzbogacone o pauzę wersyfikacyjną trudno byłoby odróżnić od opublikowanych wierszy. Interakcja i interferencja pomiędzy „ja" tekstowym i „ja" rzeczywistym jest procesem ciągłym i nieskończonym, w efekcie czego należy mówić o wytwarzaniu tożsamości w trakcie mediacyjnego aktu twórczego.

Zabiegi, dzięki którym poezja Tkaczyszyna-Dyckiego nabiera charakteru performatywnego, a tożsamość charakteru procesualnego, są składnikiem stosowanej przez niego poetyki przestrzeni. Dostrzeżenie przestrzennego uwarunkowania metafor pozwoliło Tkaczyszynowi-Dyckiemu w zawiązaniu interakcji między „ja" tekstowym i „ja" rzeczywistym, poprzez wykreowanie hybrydycznego świata. Zwrot przestrzenny przypomniał, że doświadczenie przestrzeni jest matrycą odciskającą swój kształt na ludzkim myśleniu, a co za tym idzie, w ludzkim języku. Swoją twórczość Tkaczyszyn-Dycki konceptualizuje jako niejednorodną przestrzeń geograficzno-tekstową, w której ruch w przestrzeni mentalnej miesza się z ruchem w przestrzeni fizycznej. Czytelnik, w ramach poetyckiej przechadzki, przemierza z autorem przestrzeń Wólki Krowickiej, ale również przestrzeń wiersza-pamięci, wracając do danych fraz i refrenów[1].

Ważną cechą poetyki przestrzeni Tkaczyszyna-Dyckiego jest schizofreniczność stosowanej przez niego metaforyki. Widoczne jest to w dualistycznych i antynomicznych przedstawieniach, ale również kreacji świata, w którym trudno odróżnić prawdę od fałszu. Tkaczyszyn-Dycki o schizofreniczności swojej poezji opowiada z metapoetyckiego dystansu, mitycznej praprzyczyny rozszczepienia auto/bio/geo/grafii poszukując w życiorysie matki. Obecność Stefanii Dyckiej w tej twór-

[1] W dniu, w którym piszę te słowa (11.01.2021) drukiem ukazał się nowy zbiór poety zatytułowany *Ciało wiersza*, co przypomina o innej przestrzennej konceptualizacji poezji jako *somy*.

czości wynika z bliskiej relacji poety z matką i chęci przedstawienia historii jej życia, która sprowadza się do opowieści o niedopasowaniu i wykluczeniu, czy to ze względu na narodowość czy chorobę psychiczną. Jednocześnie jej historię Tkaczyszyn-Dycki funkcjonalizuje, czyniąc z matki postać metapoetycką, której życiorys ukształtował treść i formę jego poezji. Schizofrenia Dyckiej rodzi w niej przekonanie o romansie z Norwidem, z którego poeta czyni mit fundatorski własnej twórczości, celowo wskazując postać chorą i wykluczoną jako patronkę swojej twórczości. Przekłada się to na etyczne zorientowanie tej poezji jako opowieści o pograniczu i osobach bardzo zwyczajnych albo bardzo dziwnych, znanych poecie osobiście albo związanych z jego miejscem autobiograficznym. Matka poety, sama będąc wyrzucona na margines życia społecznego, patronuje jego artystycznym decyzjom, również tym związanym z zainteresowaniem geograficznymi peryferiami. Pozwala to scharakteryzować Tkaczyszyna-Dyckiego jako twórcę rozumiejącego swoje pochodzenie i tożsamość, zainteresowanego etycznymi konsekwencjami wyborów twórczych. Ustanowienie matki jako centralnej postaci własnej twórczości wyjaśnia również wszelkiego rodzaju nieścisłości czy niejasności, które dezorientować mogą odbiorcę tej poezji. Tkaczyszyn-Dycki, pokazując czytelnikowi, że w jego świecie mieszają się prawda i fałsz (jak sam mówi, wiersz powinien być „ściemą"), przypomina o ludycznym charakterze poezji, który równoważy nastrój dramatycznych wyznań i chroni przed popadnięciem w patos czy sentymentalizm.

Podstawowym zabiegiem stosowanym przez Tkaczyszyna-Dyckiego w jego twórczości jest całkowite odsłonięcie przed czytelnikiem intymnych faktów ze swojego życia, potwierdzone paktem autobiograficznym. Emocjonalny ciężar tej poezji może przytłaczać, jednak zrozumienie geopoetyki, która organizuje przedstawione doświadczenia, uświadamia, jak wycyzelowana i przemyślana jest to twórczość. Kunsztowność nie została jednak podporządkowana wyłącznie wrażeniom estetycznym, ale „poetyckiemu zamieszkiwaniu" świata, który autorowi nie szczędził trudności. Siłą geopoetyki Tkaczyszyna-Dyckiego są przyjmowane przez niego strategie wytwarzania tożsamości, oporu i zaangażowania – ironiczne i zdystansowane, jednak szczere i intymne. Jako „ukraiński kaliban" mniej lub bardziej bezpośrednio doświadczył niszczącej siły wielkiej historii, nienawiści, ksenofobii, wykluczenia, choroby i śmierci. W poezji mówi jednak również o miłości, przyjaźni, w empatyczny sposób patrząc na innego człowieka.

Bycie w świecie Tkaczyszyna-Dyckiego ma charakter zaangażowany, nastawiony na drugiego człowieka, odpowiedzialny, gotowy poddać się afektowi i uznający materialność ludzkiego losu. Poezja ma zatem charakter żywej, pozostającej w ruchu opowieści o charakterze mediacyjnym – pośredniczącej między światem rzeczywistym i światem tekstu, w której autor próbuje, świadom językowego charakteru doświadczenia, utrzymać z nim emocjonalną i empatyczną relację. Twórczość Tkaczyszyna-Dyckiego stanowi praktykę rozumienia siebie i stwarzania siebie w odniesieniu do świata w jego niejednorodnej postaci, bo zarówno języka i tradycji literackiej, jak i w odniesieniu do cielesności, afektu i miejsca autobiograficznego.

BIBLIOGRAFIA

Literatura podmiotowa:

Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz, *Dwie główne rzeki*, Poznań 2019.

Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz, *Dyrdymałki dla Tomasza albo wykręcać kota ogonem*, „Dziennik Portowy" 2002, nr 6.

Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz, *Gdyby ktoś o mnie pytał*, Stronie Śląskie 2020.

Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz, *Imię i znamię*, Wrocław 2012.

Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz, *Kochanka Norwida*, Wrocław 2014.

Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz, *Matka lęka się śmierci 52-letniego*, „Akcent: literatura i sztuka. Kwartalnik" 1989, nr 4 (89), s. 105.

Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz, *My się chyba znamy. 111 wierszy*, Warszawa 2018.

Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz, *Nie dam ci siebie w żadnej postaci*, Kraków 2016.

Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz, *Oddam wiersze w dobre ręce (1988–2010)*, Wrocław 2010 (poniżej pierwotne miejsca i daty wydania zbiorów pomieszczonych w tomie):

Nenia i inne wiersze, Lublin 1990.

Peregrynarz, Warszawa 1992.

Młodzieniec o wzorowych obyczajach, Warszawa 1994.

Liber mortuorum, Lublin 1997.

Kamień pełen pokarmu, Izabelin 1999.

Przewodnik dla bezdomnych niezależnie od miejsca zamieszkania, Legnica 2000.

Daleko stąd zostawiłem swoje dawne i niedawne ciało, Kraków 2003.

Przyczynek do nauki o nieistnieniu, Legnica 2003.

Dzieje rodzin polskich, Warszawa 2005.

Piosenka o zależnościach i uzależnieniach, Wrocław 2008.

Rzeczywiste i nierzeczywiste staje się jednym ciałem, Wrocław 2009.

Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz, *Piosenka o zależnościach i uzależnieniach. Zapis rozmowy z Eugeniuszem Tkaczyszynem-Dyckim przed Galą Literackiej Nagrody Nike 2009, towarzyszący premierze książki „Oddam wiersze w dobre ręce (1988–2010)"*, https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/piosenka-ozaleznosciach-i-uzaleznieniach-2/ [dostęp: 12.06.2020].

Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz, *Poezja jako miejsce na ziemi*, Wrocław 2006.

Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz, *Pójście za Norwidem. Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego za słowa łapie Anna Podczaszy*, „Dziennik Portowy" 2000, nr 1, s. 115–118. Rozmowa dostępna również: https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/pojscie-za-norwidem/ [dostęp: 23.01.2020].

Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz, *Przyczynek do nauki o nieistnieniu*, Legnica 2003.

Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz, *Rzeczywiste i nierzeczywiste staje się jednym ciałem*, Wrocław 2009.

Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz, *Skromne miejsce dla syna Hrudnychy*, https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/kazdym-wzgledem-notatki-wywiadu/ [dostęp: 14.06.2020].

Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz, *Wariatuńcio*, „Wyspa: kwartalnik literacki" 2016, nr 3, s. 58.

Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz, *Według niektórych źródeł*, „Więź" 2019, nr 3 (677), s. 48.

Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz, *Zamiast komentarza*, http://portliteracki.pl/przystan/teksty/zamiast-komentarza/. Strona Portu Literackiego jest nieaktywna [dostęp: 11.06.2020]. Zamieszczam link do zarchiwizowanej przeze mnie strony z wypowiedzią poety: http://www.evernote.com/l/AnBFTMF_y6VA4bRcF8jg0GDZOunIXr7RivA/

Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz, *Zaplecze*, Legnica 2002.

Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz, *III. Piosenka o szczegółach szczególastych*, „Twórczość" 2016, nr 11 (LXXII), s. 5.

Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz, *IV. Gałganki*, „Helikopter" 2016, nr 1, https://opt-art.net/helikopter/1-2016/eugeniusz-tkaczyszyn-dycki-piec-wierszy/ [dostęp: 11.06.2020].

Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz, *V. Piosenka o bezimiennym*, „Twórczość" 2016, nr 11 (LXXII), s. 6.

Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz, *VI. Można i tak powiedzieć*, „Twórczość" 2016, nr 11 (LXXII), s. 6.

Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz, *VII. Mówiąc ściśle*, „Twórczość" 2016, nr 11 (LXXII), s. 7.

Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz, *LXXXVII., XCV., XCVI., IX., LXXXII. Manifestacja*, https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/lxxxvii-xcv-xcvi-ix-lxxxii-manifestacja/ [dostęp: 10.06.2020].

Literatura przedmiotowa:

„jesień już Panie a ja nie mam domu". Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki i krytycy, red. Grzegorz Jankowicz, Kraków 2001.

Abramowska Janina, *Jednak autor! Skromna propozycja na okres przejściowy*, [w:] *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. Dariusz Śnieżko, Warszawa 1996.

Abramowska Janina, *Peregrynacja*, [w:] *Przestrzeń i literatura. Tom poświęcony VIII kongresowi slawistów*, red. Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska, Wrocław 1978.

Adamczewska Izabella, *Elegia* [hasło], [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. Grzegorz Gazda, Warszawa 2012.

Allemann Beda, *O ironii jako o kategorii literackiej*, przeł. Maria Dramińska-Joczowa, [w:] *Ironia*, red. Michał Głowiński, Gdańsk 2002.

Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, przeł. i koment. opatrzył Henryk Podbielski, Warszawa 1988.

Augé Marc, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. Roman Chymkowski, Warszawa 2010.

Augustyn (święty), *Wyznania*, przeł., opatrzył posł. i kalendarium Zygmunt Kubiak, Warszawa 1987.

Austin John L., *Mówienie i poznanie: rozprawy i wykłady filozoficzne*, przeł. i wstępem opatrzył Bohdan Chwedeńczuk, Warszawa 1993.

Austin John L., *Performatywy i konstatacje*, przeł. Michał Hempoliński, [w:] *Brytyjska filozofia analityczna*, red. Michał Hempoliński, Warszawa 1974.

Bachtin Michaił M., *Czas i przestrzeń w powieści*, „Pamiętnik Literacki" 1974, nr 65, z. 4.

Balbus Stanisław, *Zagłada gatunków*, „Teksty Drugie" 1999, nr 6 (59).

Balcerzan Edward, *Powracająca fala autobiografizmu*, [w:] tegoż, *Kręgi wtajemniczenia: czytelnik, badacz, tłumacz, pisarz*, Kraków 1982.

Barthes Roland, *Śmierć autora*, przeł. Michał P. Markowski, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. Anna Burzyńska, Michał P. Markowski, Kraków 2007.

Berne Eric, *Dzień dobry... i co dalej? Psychologia ludzkiego przeznaczenia*, przeł. Maciej Karpiński, Poznań 1998.

Borowczyk Jerzy, *Z kości piszczałka (sielanka, dumka, nekrolog)*, [w:] *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, red. Piotr Śliwiński, Poznań 2012.

Bourdieu Pierre, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. Andrzej Zawadzki, Kraków 2015.

Brzozowski Jacek, *Dygresyjny poemat* [hasło], [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. Józef Bachórz, Alina Kowalczykowa, Wrocław 1991.

Buchowski Michał, *Magia – jej funkcje i struktura*, Poznań 1986.

Buchowski Michał, Burszta Wojciech, *Status języka w świadomości magicznej*, „Etnografia Polska" 1986, nr 30.

Burzyńska Anna, *Dekonstrukcja, polityka, performatyka*, Kraków 2013.

Burzyńska Anna, *Od metafizyki do etyki*, „Teksty Drugie" 2002, nr 1–2.

Butor Michel, *Krytyka i inwencja*, [w:] tegoż, *Powieść jako poszukiwanie*, przeł. Joanna Guze, Warszawa 1971.

Czapliński Przemysław, Śliwiński Piotr, *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1998.

Czermińska Małgorzata, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie" 2011, nr 5.

Czermińska Małgorzata, *Postawa autobiograficzna*, [w:] *Studia o narracji*, red. Jan Błoński, Stanisław Jaworski, Janusz Sławiński, Wrocław 1982.

Czermińska Małgorzata, *Wygnanie i powrót. Autor jako problem badań literackich*, [w:] *Kryzys czy przełom. Studia z teorii i historii literatury*, red. Magdalena Lubelska, Anna Łebkowska, Kraków 1994.

Czyżak Agnieszka, *Wnuk rezuna*, [w:] *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, red. Piotr Śliwiński, Poznań 2012.

Dalasiński Tomasz, *Jak jest autor? Gra w (nie)obecność*, „Polisemia. Czasopismo naukowe antropologów literatury Uniwersytetu Jagiellońskiego" 2013, nr 11.

Dauksza Agnieszka, *Kobiety na drodze. Doświadczenie przestrzeni publicznej w literaturze przełomu XIX i XX wieku*, Kraków 2013.

Dąbrowska Elżbieta, *Teksty w ruchu. Powroty baroku w polskiej poezji współczesnej*, Opole 2001.

Derrida Jacques, *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, przeł. Tomasz Załuski, Warszawa 2016.

Domańska Ewa, *Jakiej metodologii potrzebuje współczesna humanistyka?*, „Teksty Drugie" 2010, nr 1–2.

Doświadczając: szkice o twórczości (anty)modernistycznej, red. Ewa Bartos, Michał Kłosiński, Katowice 2014.

Dźwinel Kamil, *„Z językiem trzeba twardo". Autotematyczne wymiary poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, „Ruch Literacki" 2013 z. 4/5.

Fiołek Krzysztof, *Nad rzekami Galicji. Szkic geopoetyki stosowanej*, „Ruch Literacki" 2016, nr 1.

Forajter Wacław, *Inwersje*, „Pamiętnik Literacki" 2001, nr 92.

Foucault Michel, *Historia seksualności*, przeł. Bogdan Banasiak, Tadeusz Komendant, Krzysztof Matuszewski, Warszawa 1995.

Foucault Michel, *Inne przestrzenie*, przeł. Agnieszka Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie" 2005, nr 6.

Foucault Michel, *Kim jest autor?*, przeł. Michał P. Markowski, [w:] tegoż, *Szaleństwo i literatura. Powiedziane, napisane*, wybór i oprac. Tadeusz Komendant, przeł. Bogdan Banasiak i in., Warszawa 1999.

Foucault Michel, *Sobąpisanie*, przeł. Michał P. Markowski, [w:] tegoż, *Szaleństwo i literatura. Powiedziane, napisane*, wybór i oprac. Tadeusz Komendant, przeł. Bogdan Banasiak i in., Warszawa 1999.

Foucault Michel, *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady w Collège de France, 1976*, przeł. Małgorzata Kowalska, Warszawa 1998.

Genette Gérard, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. Tomasz Stróżyński, Aleksander Milecki, Gdańsk 2014.

Genette Gérard, *Przestrzeń i język*, przeł. A.W. Labuda, „Pamiętnik Literacki" 1976, nr 67.

Geremek Bronisław, *Świat „opery żebraczej": obraz włóczęgów i nędzarzy w literaturach europejskich XV–XVII wieku*, Warszawa 1989.

Głowiński Michał, *Elegie autobiograficzne Leśmiana*, [w:] tegoż, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981.

Głowiński Michał, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki" 1986, nr 77, z. 4.

Głowiński Michał, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962.

Głowiński Michał, *Powieść jako metodologia powieści*, [w:] tegoż, *Prace wybrane, t. 5. Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000.

Głowiński Michał, *Słowo i pieśń*, [w:] tegoż, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981.

Głowiński Michał, *Tradycja literacka. Próba zarysowania problematyki*, [w:] tegoż, *Prace wybrane, t. 5. Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000.

Głowiński Michał, *Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego*, [w:] *Studia z teorii i historii poezji*, red. Michał Głowiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967.

Grochowski Piotr, *Dziady. Rzecz o wędrownych żebrakach i ich pieśniach*, Toruń 2009.

Grzegorczykowa Renata, *Problem funkcji języka i tekstu w świetle teorii aktów mowy*, [w:] *Funkcje języka i wypowiedzi*, red. Jerzy Bartmiński, Renata Grzegorczykowa, Wrocław 1991.

Gutkowska Beata, *Odczytywanie śladów. W kręgu dwudziestowiecznego autobiografizmu*, Katowice 2005.

Hartwig Julia, *Chłopak pakuje głowę*, [w:] tejże, *Wybór wierszy*, Warszawa 1981, s. 157.

Has-Tokarz Anita, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2010.

Heidegger Martin, *Budować, mieszkać, myśleć: eseje wybrane*, wyb., oprac. i wstępem opatrzył Krzysztof Michalski, przeł. Krzysztof Michalski [i in.], Warszawa 1977.

Hoffmann Krzysztof, *Dubitatio. O poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, Szczecin-Bezrzecze 2012.

Huizinga Johan, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. Maria Kurecka, Witold Wirpsza, Warszawa 1985.

Ingarden Roman, *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa 1970.

Jagieła Jarosław, *Słownik analizy transakcyjnej*, Częstochowa 2012.

Jankowicz Grzegorz, *Obietnica* [posłowie], [w:] Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, *Podaj dalej*, Poznań 2012.

Jarzębski Jerzy, *Kariera „autentyku"*, [w:] tegoż, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984.

Jarzyna Anita, *Imaginauci. Pismo wyobraźni w poezji Bolesława Leśmiana, Józefa Czechowicza, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Nowaka*, Łódź–Kraków 2017.

Jaworski Marcin, *Rzeczywiste, konkretne*, [w:] *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, red. Piotr Śliwiński, Poznań 2012.

Jaworski Marcin, Śniedziewski Piotr, *Od redakcji*, „Poznańskie Studia Polonistyczne" 2011, nr 18.

Jurzysta Marcin, *O autorskiej recytacji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego i jej wpływie na cichą, samodzielną lekturę jego wierszy*, [w:] *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego (III)*, red. Władysław Sawrycki, Paweł Tański, Damian Kaj, Elżbieta Kruszyńska, Toruń 2010.

Kaczmarek Jacek, *Podejście geobiograficzne w geografii społecznej. Zarys teorii i podstawy metodyczne*, Łódź 2005.

Kaczmarek Jacek, *Topobiografie. Wymiarowa przestrzeń bycia*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze" 2013, nr 4.

Kaczmarski Paweł, *Sąsiedni pokój*, [w:] *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, red. Piotr Śliwiński, Poznań 2012.

Kałuża Anna, *„Po obu stronach granicy". Postacie poezji w twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, [w:] *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, red. Piotr Śliwiński, Poznań 2012.

Kaniecki Przemysław, *Podróż do Berlina Zachodniego z Warszawy. Jeszcze o formie gatunkowej „Kalendarza i klepsydry" Tadeusza Konwickiego*, [w:] *Poemat dygresyjny Juliusza Słowackiego. Struktura, konteksty, recepcja*, red. Maria Kalinowska, Marcin Leszczyński, Toruń 2011.

Karwowska Bożena, *Druga płeć na wygnaniu. Doświadczenie migracyjne w opowieści powojennych pisarek polskich*, Kraków 2013.

Kącka Eliza, *„Bardziej mnie ciągną...". Żywioły języka i dygresji w Białoszewskiego inspiracji Słowackim*, [w:] *Poemat dygresyjny Juliusza Słowackiego. Struktura, konteksty, recepcja*, red. Maria Kalinowska, Marcin Leszczyński, Toruń 2011.

Klejnocki Jarosław, *Odsłaniając kości (kilka uwag o poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego)*, [w:] *„jesień już Panie a ja nie mam domu". Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki i krytycy*, red. Grzegorz Jankowicz, Kraków 2001.

Kolbuszewski Jacek, *Z głębokim żalem... O współczesnej nekrologii*, Wrocław 1997.

Konończuk Elżbieta, *Geobiograficzne doświadczenie lektury*, [w:] *Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze*, red. Elżbieta Konończuk, Elżbieta Sidoruk, Białystok 2015.

Konończuk Elżbieta, *Mapa w interdyscyplinarnym dialogu geografii, historii i literatury*, „Teksty Drugie" 2011, nr 5.

Konończuk Elżbieta, *Poetyka przestrzeni geograficznej według Kennetha White'a*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze" 2015, nr 6.

Konończuk Elżbieta, *Poetyka zamieszkiwania*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" 2017, nr 30.

Konończuk Elżbieta, *W meandrach geopoetyki*, „Teksty Drugie" 2015, nr 6.

Konończuk Elżbieta, *W stronę przestrzennej teorii gatunków literackich*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2019, nr 3 (62).

Kopkiewicz Aldona, *O ostatniej książce Tkaczyszyna-Dyckiego (i o wszystkich jego książkach)*, „Dekada Literacka" 2009, nr 5/6.

Kuźma Erazm, *Przestrzeń w poezji awangardy a problem spójności tekstu*, [w:] *Przestrzeń i literatura. Tom poświęcony VIII kongresowi slawistów*, red. Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska, Wrocław 1978.

Lakoff George, Johnson Mark, *Metafory w naszym życiu*, przeł. i wstępem opatrzył Tomasz P. Krzeszowski, Warszawa 1988.

Legeżyńska Anna, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996.

Legeżyńska Anna, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999.

Lejeune Philippe, *Autobiokopia*, przeł. Wincenty Grajewski, [w:] *Mimesis w literaturze, kulturze i sztuce*, red. Zofia Mitosek, Warszawa 1992.

Lejeune Philippe, *Pakt autobiograficzny*, przeł. Aleksander W. Labuda, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja" 1975, nr 5 (23).

Lewicka Maria, *Psychologia miejsca*, Warszawa 2012.

Łukasiewicz Jacek, *Oko poematu*, Wrocław 1991.

Mackiewicz Paweł, *Poezja jako miejsce na ziemi*, „Odra" 2006, nr 6.

Maliszewski Karol, *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy. Szkice o nowej poezji*, Bydgoszcz 1999.

Maliszewski Karol, *Poręcznie wyimaginowane światy*, [w:] tegoż, *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy: szkice o nowej poezji*, Bydgoszcz 1999.

Marciniak Hanna, *Romantyczny poemat dygresyjny jako „inna Tradycja" poetyki Andrzeja Sosnowskiego. Próba interpretacji „Eseju o chmurach"*, [w:] *Poemat dygresyjny Juliusza Słowackiego. Struktura, konteksty, recepcja*, red. Maria Kalinowska, Marcin Leszczyński, Toruń 2011.

Marcjanik Małgorzata, *Magiczne funkcje słów w kulturach pierwotnych i w działaniu językowym współczesnego człowieka*, „Przegląd Humanistyczny" 1981, nr 25.

Markowski Michał P., *Zwrot etyczny w badaniach literackich*, „Teksty Drugie" 2000, nr 1 (91).

Michajłowa Katia, *Dziad wędrowny w kulturze ludowej Słowian*, przeł. Hanna Karpińska, Warszawa 2010.

Mikołajczak Małgorzata, *Między mimikrą a rebelią. Pejzaż (post)kolonialny regionalnej literatury*, [w:] *Centra – peryferie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. Wojciech Browarny, Elżbieta Rybicka, Dobrawa Lisak-Gębala, Kraków 2015.

Mikołajewski Jarosław, *Historia odrębna*, [w:] *„jesień już Panie a ja nie mam domu". Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki i krytycy*, red. Grzegorz Jankowicz, Kraków 2001.

Mitosek Zofia, *Hermeneuta i autobiografia*, „Teksty Drugie" 2002, nr 3.

Morsztyn Hieronim, *(1.) Do Czytelnika*, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. Radosław Grześkowiak, Wrocław 2016, s. 191.

Morsztyn Jan Andrzej, *Do Czytelnika*, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, oprac. Wiktor Weintraub, Wrocław 1988, s. 46.

Niewiadomski Andrzej, *Dyrdymałki o „dyrdymałkach"*, „Dziennik Portowy" 2002, nr 5.

Niewiadomski Andrzej, *Poezja jako terapia (nie)możliwa. O wierszach Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, [w:] *Twórczość i terapia. Materiały pokonferencyjne*, red. Edyta M. Nieduziak, Sandomierz 2003.

Nieznanowski Stefan, *Elegia* [hasło], [w:] *Słownik literatury staropolskiej: średniowiecze, renesans, barok*, red. Teresa Michałowska, Wrocław 1998.

Nowak Andrzej, *Wyobrażeniowe mechanizmy przetwarzania informacji: myślenie przestrzenne*, Wrocław 1991.

Nycz Ryszard, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.

Nycz Ryszard, *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*, [w:] tegoż, *Literatura jako trop rzeczywistości: poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2012.

Nycz Ryszard, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012.

Nycz Ryszard, *Sylwy współczesne*, Kraków 1996.

Nycz Ryszard, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984.

Nycz Ryszard, *Tropy „JA". Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, [w:] *Ja, autor: sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. Dariusz Śnieżko, Warszawa 1996.

Ocieczek Renarda, *Rama utworu* [hasło], [w:] *Słownik literatury staropolskiej: średniowiecze, renesans, barok*, red. Teresa Michałowska, Wrocław 1998.

Orska Joanna, *Kresy tożsamości. Na podstawie poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, [w:] tejże, *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006*, Kraków 2006.

Pacześniak Jakub, *Ta ciemność teraz i ta ciemność potem (czyli o „rzeczach nie do pogodzenia" w poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego")*,

[w:] *„jesień już Panie a ja nie mam domu". Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki i krytycy*, red. Grzegorz Jankowicz, Kraków 2001.

Parnas bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku, oprac. Paweł Dunin-Wąsowicz, Warszawa 1998.

Paszek Paweł, *Archipelag odłogi. Fragment do przyszłej geopoetyki Śląska Cieszyńskiego*, „Anthropos?" 2014, nr 23.

Piekarczyk Dorota, *Metafory metatekstowe*, Lublin 2013.

Pietrych Krystyna, *Na granicy słowa. Transowy tok Dyckiego*, [w:] *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, red. Piotr Śliwiński, Poznań 2012.

Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, red. Piotr Śliwiński, Poznań 2012.

Puchalska-Wasyl Małgorzata, Chmielnicka-Kuter Elżbieta, Jankowski Tomasz, Bąk Wacław, *Wyobraźnia jako przestrzeń dla wewnętrznego dialogu*, „Przegląd Psychologiczny" 2008, t. 51, nr 2.

Pytlewska Anna, *Cykl, seria, sieć. Metody poetyckie Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, [w:] *Polski cykl liryczny*, red. Krystyna Jakowska, Dariusz Kulesza, Białystok 2008.

Rezun [hasło], [w:] *Słownik języka polskiego*, red. Jan Karłowicz, Adam A. Kryński, Władysław Niedźwiedzki, T. 5, Próba-R, Warszawa 1912.

Rorty Richard, *Przygodność, ironia, solidarność*, przeł. Wacław Jan Popowski, Warszawa 1996.

Rybicka Elżbieta, *Auto/bio/geo/grafie*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze" 2013, nr 4.

Rybicka Elżbieta, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.

Sawicka-Mierzyńska Katarzyna, *Miasto nad niepozorną rzeką – Białystok i Biała*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo (PFLIT)" 2015, nr 5.

Schlögel Karl, *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, przeł. Izabela Drozdowska, Łukasz Musiał, posł. Hubert Orłowski, Poznań 2009.

Sendyka Roma, *Od kultury „ja" do kultury „siebie". O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*, Kraków 2015.

Skrendo Andrzej, *Tkaczyszyn-Dycki i Różewicz. Zarys porównania*, [w:] *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, red. Piotr Śliwiński, Poznań 2012.

Skurtys Jakub, *Ciało, literatura, pamięć. Przyczynek do antropologii pamięci Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, [w:] *Zapatrzeni w przeszłość.*

O zwrocie pamięciowym w naukach humanistycznych, red. Paweł Kwiatkowski, Poznań 2016.

Slany Katarzyna, *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*, Kraków 2016.

Sławiński Janusz, *Elegia* [hasło], [w:] Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Wrocław 2005.

Sławiński Janusz, *Myśli na temat: biografia pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego*, [w:] *Biografia – geografia – kultura literacka*, red. Jerzy Ziomek, Janusz Sławiński, Wrocław 1975.

Sławiński Janusz, *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*, [w:] *Przestrzeń i literatura. Tom poświęcony VIII kongresowi slawistów*, red. Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska, Wrocław 1978.

Sławiński Janusz, *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*, [w:] tegoż, *Dzieło, język, tradycja*, Warszawa 1974.

Sosnowski Andrzej, *Liryzm Dyckiego*, [w:] *„jesień już Panie a ja nie mam domu". Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki i krytycy*, red. Grzegorz Jankowicz, Kraków 2001.

Spólna Anna, *Nowe „Treny"? Polska poezja żałobna po II wojnie światowej a tradycja literacka*, Kraków 2007.

Staśko Maja, *Co twój dziadek robił w UPA?*, „Elewator. Kwartalnik literacko-kulturalny" 2017, nr 1.

Staśko Maja, *Dycio Generator. O wariacyjności (w) poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, „Forum Poetyki" 2016, wiosna/lato.

Szacki Jerzy, *Tradycja. Przegląd problematyki*, Warszawa 1971.

Szacki Jerzy, *Trzy pojęcia tradycji*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki" 2007, nr 3–4.

Szafran Grzegorz, Mazur Janusz, *Środowisko przyrodnicze i kulturowe Gminy Lubaczów. Przewodnik ekoturystyczny*, Lubaczów 2008.

Szczukin Wasilij, *Mit szlacheckiego gniazda. Studium geokulturologiczne o klasycznej literaturze rosyjskiej*, przeł. Bogusław Żyłko, Kraków 2006.

Śliwiński Piotr, *O stałości rzeczy, których nie ma*, [w:] tegoż, *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*, Warszawa 2007.

Śliwiński Piotr, *Świat podminowany*, „Przystanek Literacki" 2011, nr 2.

Ślizewska Kamila, *Aporie performatywnych znaczności semantycznych w rozdwojonym ciele wiersza Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego.*

„CCLXXXII. Piosenka opryszka" – propozycja analizy, interpretacji i mikroanalizy brzmieniowej, [w:] *(Od)czytane: wiersze mniej znane. Interpretacje*, red. Łukasz Grajewski, Jakub Osiński, Aleksandra Szwagrzyk, Toruń 2015.

Świeściak Alina, *Powtórzenia (i napomknięcia)*, [w:] *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, red. Piotr Śliwiński, Poznań 2012.

Tomicki Grzegorz, *Po obu stronach lustra. O poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, Szczecin-Bezrzecze 2015.

Trusewicz Szymon, *Egzystencjalno-fenomenologiczne czytanie poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze" 2016, nr 8.

Trusewicz Szymon, *Literacka mapa Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze" 2015, nr 6.

Trusewicz Szymon, *Miejsca nawiedzone Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, „Facta Ficta Journal of Theory, Narrative & Media" 2018, nr 1.

Trusewicz Szymon, *Wyobraźnia jako temat poezji i źródło kreatywności*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze" 2017, nr 11.

Tuan Yi-Fu, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. Agnieszka Morawińska, wstęp Krzysztof Wojciechowski, Warszawa 1987.

Turczyn Anna, *Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna*, „Teksty Drugie" 2007, nr 1/2.

Ubertowska Aleksandra, *Rysa, dukt, odcisk (nie)obecności. O spektrologiach Zagłady*, „Teksty Drugie" 2016, nr 2.

Urzeczenie. Locje literatury i wyobraźni, red. Mariusz Jochemczyk, Miłosz Piotrowiak, Katowice 2013.

Zalewski Cezary, *Dworce dworce jak łożyska wielkich rzek (podróże i przystanki Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego)*, [w:] *„jesień już Panie a ja nie mam domu". Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki i krytycy*, red. Grzegorz Jankowicz, Kraków 2001.

Zawadzka Danuta, *Bałtyk Mickiewicza – literatura i geografia*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska" 2010, nr 8.

Zieniewicz Andrzej, *Pakty i fikcje. Autobiografizm po końcu wielkich narracji (szkice)*, Warszawa 2011.

Źródła internetowe:

„Oddam wiersze w dobre ręce". Spotkanie z Eugeniuszem Tkaczyszynem-Dyckim, https://youtu.be/PgGE3AnxzRU?t=2807 [dostęp: 13.06.2020].

Bob Dylan w bluzie z kapturem. Tak odebrał Nobla, https://www.tvn24.pl/kultura-styl,8/bob-dylan-odebral-nobla-w-bluzie-z-kapturem,729594.html [dostęp: 14.04.2018].

Cmentarz w Rybniku po powodzi w 1997 r., https://www.tvn24.pl/wideo/z-anteny/cmentarz-w-rybniku-po-powodzi-w-1997-r,1640522.html [dostęp: 09.12.2019].

Dimitrova Cveta, Tomasz Stawiszyński, *A jeśli depresja nie jest chorobą*, https://audycje.tokfm.pl/podcast/61879,A-jesli-depresja-nie-jest-choroba-powtorka [dostęp: 04.06.2020].

Dorzecze Odry. Powódź 1997, oprac. Międzynarodowej Komisji Ochrony Odry przed Zanieczyszczeniem, Wrocław 1999, http://www.mkoo.pl/Grf/pdf/3PL.pdf [dostęp: 09.12.2019].

Giza-Stępień Joanna, *„Życie jako literacki projekt tożsamościowy – poezja jako jedyne miejsce na ziemi". O twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, „InterAlia: Pismo poświęcone studiom queer" 2009, nr 4, http://www.interalia.org.pl/pl/artykuly/2009_4/12_zycie_jako_literacki_projekt_tozsamosciowy_poezja_jako_jedyne_miejsce_na.htm [dostęp: 27.04.2016].

House Patrick, *„Schizophrenic" is the new retarded*, https://slate.com/technology/2013/01/schizophrenia-definition-and-metaphor-schizophrenic-does-not-mean-multiple-personalities.html [dostęp: 04.06.2020].

Koza Michał, *Poeta nigdy nie upilnuje poezji*, https://www.academia.edu/2029044/Poeta_nigdy_nie_upilnuje_poezji_Imi%C4%99_i_znami%C4%99_Eugeniusza_Tkaczyszyna-Dyckiego_ [dostęp: 30.07.2018].

Kozioł Paweł, *Potwierdzenie głównej wiadomości*, „Dwutygodnik" 2016, nr 187, http://www.dwutygodnik.com/artykul/6609-potwierdzenie-glownej-wiadomosci.html [dostęp: 7.06.2017].

Łasiczka Cezary, Śliwiński Piotr, *Ale groby pozostawiłem na miejscu. Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki*, https://audycje.tokfm.pl/podcast/90577,Ale-groby-pozostawilem-na-miejscu-Eugeniusz-Tkaczyszyn-Dycki [dostęp: 11.06.2020].

Majeran Tomasz, *Znak wodny. Kilka intuicji na marginesie wierszy Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, http://majeran.net/szkice/znak-wodny-eugeniusz-tkaczyszyn-dycki.html [dostęp: 31.07.2018].

Matywiecki Piotr, *Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki*, https://culture.pl/pl/tworca/eugeniusz-tkaczyszyn-dycki [dostęp: 15.06.2020].

Poezjem, Między wierszami: Tkaczyszyn-Dycki, https://www.youtube.com/watch?v=ctk3GR1t_aQ [dostęp: 13.06.2020].

Powódź 2010 – przyczyny i skutki, https://wios.rzeszow.pl/cms/upload/edit/file/powodz_2010/r1_7.pdf [dostęp: 09.12.2019].

Rachid Chehab Milena, N*ike 2017. Nowak, Kozioł, Hugo-Bader, Tkaczyszyn-Dycki. Nominowani wypełniają nasz kwestionariusz*, http://wyborcza.pl/7,75517,22305440,nike-2017-nowak-koziol-hugo-bader-tkaczyszyn-dycki-nominowani.html [dostęp: 14.04.2018].

Rynek telewizyjny w I kwartale 2018 roku, analiza i oprac. Justyna Reisner, Warszawa 2018, http://www.krrit.gov.pl/Data/Files/_public/Portals/0/kontrola/program/tv/kwartalne/rynek-telewizyjny-w-i-kwartale-2018-r.pdf [dostęp: 25.04.2019].

Następujące artykuły, po przeformułowaniu i uzupełnieniu, zostały włączone do książki:

Nekrolog jako składnik elegijnego świata poetyckiego i jako tekst metapoetycki w wybranych utworach Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, „Białostockie Studia Literaturoznawcze" 2020, nr 16.

Miejsca nawiedzone Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, „Facta Ficta Journal of Theory, Narrative & Media" 2018, nr 1.

O pamięci w wybranych wierszach Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, [w:] *Świadectwa Pamięci. W kręgu źródeł i dyskursów (od XIX wieku do dzisiaj)*, red. Elżbieta Dąbrowicz, Beata Larenta, Magda Domurad, Białystok 2017.

Praktyki wykluczania, praktyki rehabilitacji. O gorszości i otwarciu na to, co inne w poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, „Białostockie Studia Literaturoznawcze" 2017, nr 10.

SUMMARY

The Poetics of Geobiographical Space of Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki

This aim of this works is to interpret the oeuvre of Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki through the prism of geobiographical experience that permeates it. The analyzed material comprises poetic texts, as well as author's notes and interviews. The works of Tkaczyszyn-Dycki are autobiographical and narrate the author's youth in which the experience of space and place played an important role. The early period of the writer's life was bound with Wólka Krowicka, a village in the Podkarpackie voivodeship. The experience of borderlands as the space of intersection of different languages and cultures underscores Tkaczyszyn-Dycki's autobiography. Due to its Ukrainian roots, the author's family was deported and symbolically ostracized by the local Polish community. The poet presents these events in his works in a two-fold manner: narrating his family history, as well as reflecting upon the role these harrowing experiences played in the formation of his identity.

My works makes use of grounded theory, which assumes the adjustment of theoretical tools to the analyzed material. Owing to the auto/bio/geo/graphical nature of Tkaczyszyn-Dycki's poetry, which thematizes the history of borderlands and the formation of writer's poetic identity, I refer to Ryszard Nycz's poetics of experience. Inspired by Nycz's reflections, I read the poetry of Tkaczyszyn-Dycki as a literary, cultural and experiential phenomenon. This approach is reflected in the organization of the chapters, which despite their syncretic nature focus on three major problems: geobiography, the poetics of space, and "inhabiting the text". The structure of the work is dictated by the critical tools entrenched in the cultural literary theory, as well as critical studies devoted to the poetry of Tkaczyszyn-Dycki.

The first chapter states the research aims and explicates the adopted theory. The second chapter analyzes the oeuvre of Tkaczyszyn-Dycki concentrating on its autobiographical and geopoetic character, and to further these aims it relies on Elżbieta Rybicka's concept of auto/bio/geo/graphy and Jacek Kaczmarek's notion of topobiography. It en-

deavors to reconstruct an autobiographical place focusing on Wólka Krowicka and the surroundings with the use of theoretical tools developed by Małgorzata Czermińska. Interpreting the poems that co-create the autobiographical place, I reat the space of Tkaczyszyn-Dycki's home as haunted by the memory of the ancestors. The poet tells his tale of maladjustment through the metaphor of homelessness, which was subjected to critical analysis from the very beginning of his career. I read the motif of homelessness as a ubiquitous metaphor of maladjustment in the author's writing, yet I juxtapose it with a later tendency in his poetry to talk of an autobiographical place from a broader perspective, which I argue constitutes a symbolic coming back home. The once called Przemyskie voivodeship is the home to many rivers that are addressed in the poetry of Tkaczyszyn-Dycki, therefore the last part of Chapter Two is dedicated to these rivers as co-creators of the poet's geobiography.

The third chapter analyzes the metaphors employed by the poet himself and focuses on the poetics of space, schizophrenia and the uniting of identity. I view the creation of space in the poetry of Tkaczyszyn-Dycki as a consistent concept intended to build a geographically and textually heterogeneous space. By the notion of schizophrenia I understand the themes present in the analyzed poetry but also the motif of duplicity and split self, which underscore all types of antinomies and paradoxes. Another literary device, which is spatial in its character, is the process of transferring the authorial I onto the lyrical I and vice versa. I subject to comparative analysis the literary and non-literary texts to demonstrate the way they overlap. I also scrutinize the presence of Tkaczyszyn-Dycki in public space, with special focus placed on the author's meetings. In the fourth chapter I make use of the concept of "inhabiting the text", by which I understand the author's poetics of experience that encompasses various spheres of textual and real existence. Writing is an important part of the poet's life and plays many functions: 1) escapist – providing an escape from the real world, 2) ethical – narrating the experience of exclusion and marginalization, and 3) ludic – treating poetry as entertainment.

Various forms of narrating experience which Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki touches upon in his poetry create the speaking subject that reveals himself as an individual concentrated on the past, melancholic and traumatized, empathetic and sensitive to the mechanisms of exclusion, but also as delighting in comic relief and irony.