

NAJLEPSZY WE WSI PASTUSZEK
Studia i szkice
o poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego

Monografia opublikowana ze środków projektu finansowanego w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Regionalna Inicjatywa Doskonałości” na lata 2019-2022 nr projektu 009/RID/2018/19 kwota finansowania 8 791 222,00 zł

SZYMON TRUSEWICZ

NAJLEPSZY WE WSI PASTUSZEK
Studia i szkice
o poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego



Temida2
Białystok 2022

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku

Białystok 2022

Redaktor Naukowy Wydawnictwa Temida 2: Dariusz Kijowski

Rada Naukowa Wydawnictwa Temida 2:

Przewodniczący Rady Naukowej Wydawnictwa Temida 2: Rafał Dowgier

Członkowie z Uniwersytetu w Białymstoku: Stanisław Bożyk, Leonard Etel, Ewa M. Guzik-Makaruk, Adam Jamróz, Dariusz Kijowski, Cezary Kulesza, Agnieszka Malarewicz-Jakubów, Piotr Niczyporuk, Maciej Perkowski, Mariusz Popławski, Emil W. Plywaczewski, Marzanna Poniatowicz, Stanisław Prutis, Walerian Sanetra, Joanna Sieńczyło-Chlabicz, Ryszard Skarzyński, Halina Świączkowska, Mieczysława Zdanowicz

Członkowie z Polski: Adrian Chabowski (Uniwersytet Medyczny w Białymstoku), Katarzyna Dudka (UMCS w Lublinie), Sabina Grabowska (Uniwersytet Rzeszowski), Edward Gniewek (Uniwersytet Wrocławski), Adam Górski (Uniwersytet Jagielloński), Bogumił Pahl (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie), Lech Paprzycki (Sąd Najwyższy), Piotr Stanisławiszyn (Uniwersytet Opolski), Maria Zabłocka (Uniwersytet Warszawski), Mariusz Załucki (Krakowska Akademia Frycza Modrzewskiego, członek Komitetu Nauk Prawnych PAN)

Członkowie zagraniczni: Lidia Abramczyk (Państwowy Uniwersytet im. Janki Kupały w Grodnie, Białoruś), Vladimir Babčak (Uniwersytet w Koszycach, Słowacja), Renata Almeida da Costa (Uniwersytet La Salle, Brazylia), Maria Pia Baccari (Libera Università degli Studi Maria Ss. Assunta di Roma, Włochy), Chris Eskridge (Uniwersytet w Nebrasce, USA), José Luis Iriarte Ángel (Uniwersytet Navarra, Hiszpania), Bernhard Kitous (Uniwersytet w Rennes, Francja), Martin Krygier (Uniwersytet w Nowej Południowej Walii, Australia), Petr Mrkyvka (Uniwersytet Masaryka, Czechy), Marcel Alexander Niggli (Uniwersytet we Fryburgu, Szwajcaria), Sławomir Redo (Uniwersytet Wiedeński, Austria), Bernd Schünemann (Uniwersytet w Monachium, Niemcy), Sebastiano Tafaro (Uniwersytet w Bari, Włochy), Wiktor Trinczuk (Kijowski Narodowy Handlowo-Ekonomiczny Uniwersytet, Ukraina)

Żadna część tej pracy nie może być powielana i rozpowszechniana w jakiegokolwiek formie i w jakikolwiek sposób (elektroniczny, mechaniczny), włącznie z fotokopiowaniem – bez pisemnej zgody wydawcy.

ISBN 978–83–67169–13–4

Recenzenci: dr hab. Agnieszka Czyżak, prof. UAM, dr hab. Magdalena Roszczynialska, prof. UP

Opracowanie graficzne i typograficzne: Jerzy Banasiuk, Paulina Sobolewska

Projekt okładki: Hubert Pilcicki

Redakcja techniczna: Jerzy Banasiuk

Korekta i redakcja językowa: Anna Bergiel

Wydawca: Temida 2, przy współpracy Wydziału Filologicznego
Uniwersytetu w Białymstoku

Spis treści

Wstęp. Pastuszek	7
Szaman.....	13
Cyrkulacyjna koncepcja siebie.....	37
Nieślubne dziecko Norwida. Wobec tradycji literackiej.....	51
Żywioł ziemi jako siła poezjotwórcza	67
Metafory architektoniczne: stodoła, świątynia, ruiny	81
Jedzenie i pokarm	97
Nota bibliograficzna.....	105
Streszczenie	107
Summary.....	111
Bibliografia	115
Indeks nazwisk.....	121

Wstęp. Pastuszek

Pierwsza monografia zbiorowa omawiająca poezję Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego nosi tytuł „jesień już Panie a ja nie mam domu”. Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki i krytycy i, podobnie jak niniejsza książka, wykorzystuje cytat z utworu poety¹. Część interpretacji pomieszczonych w pracy redagowanej przez Grzegorza Jankowicza koncentrowała się na kwestii bezdomności, charakteryzując tę twórczość ze względu na jej miejski charakter. Użyty w tytule cytat określał zarówno geopoetykę Tkaczyszyna-Dyckiego we wczesnym okresie jego twórczości, jak i rodzaj podmiotowości wyłaniający się z powstałych do tego czasu wierszy – jako jednostki mobilnej i wykorzenionej, chętnie ten stan oplakującej. „Najlepszym we wsi pastuszkciem” tytułuje Tkaczyszyn-Dyckiego Lubunia Hryniewska, ta sama, której „na sam koniec pomieszały się wszystkie języki świata”. Cytat ten wskazywałby na zmianę w podejmowanej tematyce, bo mimo interpretacji omawiających skończony czy domknięty charakter tej poezji, publikacja tomu *Imię i zamię* i wierszy opowiadających o najlepszym we wsi pastuszkciu, stanowiłyby otwarcie wiejskiego rozdziału twórczości Tkaczyszyna-Dyckiego.

Wiersze, w których poeta wykorzystuje refren „jesień już Panie...” wskazują na geopoetykę o miejskim charakterze. Opowiadają one o ucieczce z rodzinnego domu, mieszkaniu na stancjach, bytowaniu w różnego rodzaju nie-miejskach i związanych z tym romansach, w końcu o poczuciu wolności. Pojawienie się dominanty wiejskiej w *Imieniu i zamięniu* nie oznacza bynajmniej odrzucenia wątków miejskich, podobnie jak nie oznacza nieobecności motywów regionalnych we wczesnej twórczości. Najlepiej świadczy o tym wykorzystanie „miejskiego” refre-

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

nu „jesień już Panie...” w utworze *Źródłko*, antycypującym późniejsze tomy, w którym poeta mówi o celach powrotu 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
(CLXXXIV. *Źródłko*, OW, s. 215)².

Wiersz *Źródłko* doskonale streszcza dotychczasową strategię poety, jak i przyszłe jego działania, które zaowocowały geobiograficznymi utworami z serii *Gniazdo* czy *Kochanka Norwida*. Nie sposób nie rozpatrywać tej tematycznej korekty w perspektywie zwrotu przestrzennego i regionalnego. Poezja odczytywana jako metafizyczna, stylizatorska, barokowa, miejska, gejowska, egzystencjalnie bezdomna, również w przywoływanej monografii pod redakcją Jankowicza, zaczęła się jawić również jako materialistyczna, szczerą, ponowoczesną, wiejską, queerową, zadowoloną. Napięcie między tymi odczytaniem służy samej poezji, ukazując ją jako zróżnicowaną, podatną na interpretację, oraz mimo swojej autobiograficznej obsesji, zwróconą ku czytelnikowi³. Niezależnie od tego, czy czytelnikowi tęskniącemu za modernistycznym dramatem wysłowienia i za Bogiem, czy za portretem jednostki poddanej opresji wiedzy-władzy, czy za regionalną historią ratowniczą dawnego województwa przemyskiego.

2 Cytaty z tomików Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego będę oznaczać w tekście tytułem, skrótem i numerem strony, oprócz tych pochodzących z czasopism. Tom wierszy zebranych *Oddam wiersze w dobre ręce* (1988–2010), Wrocław 2010 oznaczam skrótem OW, 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 NDPS, zbiór *Dwie główne rzeki*, Poznań 2019 oznaczam skrótem DGR, zbiór *Ciało wiersza*, Stronie Śląskie 2021 oznaczam skrótem CW.

3 W poprzedniej pracy skupiałem się na analizach przestrzennych w kontekstach biograficznym, topograficznym, topopoetologicznym, tożsamościowym. Zob. S. Trusewicz, *Poetyka przestrzeni geobiograficznej Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, Białystok 2021.

Reprezentowane w tytule za sprawą cytatu „najlepszy we wsi pastuszek” otwarcie na topikę wiejską, czy raczej geopotykę pogranicza, traktować należałoby nie jako cezurę krytycznoliteracką, lecz jako przydatne epistemicznie pojęcie, wskazujące w pierwszej kolejności na przyjmowaną w pomieszczonych studiach i szkicach perspektywę interpretacyjną, a dopiero potem na rozpoznanie historycznoliterackie, wskazujące zmianę dominanty tematycznej. Mimo różnej problematyki, we wszystkich rozdziałach geopoetyka i kreacja podmiotu są odczytywane w powiązaniu z tytułowym „najlepszym we wsi pastuszkim”. Oznacza to wskazywanie w wierszach na to, co konkretne i lokalne, plebejskie i pomniejsze, bez pominięcia kontekstu bezdomności, metafizyki i artyzmu poezji. Podkreślenie znaczenia powyższych dychotomii wydaje się kluczowe zarówno przy charakterystyce tak wieloznacznej na różnych poziomach poezji, jak i Tkaczyszyn-Dyckiego jako twórcy. Jawi się on jako poeta bardzo sprawnie poruszający się między różnymi dyskursami, o czym użyty w tytule książki cytat ma przypominać.

Pisząc o „najlepszym we wsi pastuszu”, Tkaczyszyn-Dycki jednocześnie ironizuje i wypowiada się w bardzo poważnym tonie, wzbudzając wątpliwość przede wszystkim wobec własnej poetyckiej charakterystyki. Świadom swojego wysokiego statusu we współczesnym polu literackim, prezentując niejednokrotnie modernistyczną nabożność wobec roli poety i poezji, charakteryzuje siebie jako pastuszka. Wykorzystuje zatem figurę wzbudzającą tyleż idylliczne, co plebejskie skojarzenia. Nie sposób przy tym oskarżyć poetę o przedmiotowe traktowanie owej plebejskości. Postać mianującej go pastuszkim Lubuni Hryniawskiej jest równie istotna w kształtowaniu poetyckiej podmiotowości, co postać Norwida, jednak jej obecność wydaje się konieczna ze względów etycznych. Tkaczyszyn-Dycki kieruje się osobistym sentymentem wobec istotnych w jego biografii postaci, ale w tendencji do zawierania w wierszach imion i nazwisk postaci nieznanych wielkiej poezji trzeba dostrzec rys sprawiedliwości epistemicznej, kreującej go na poetę wyczulonego wobec podziałów społecznych. Skuteczny ruch między różnymi dyskursami wynika ze znajomości różnego rodzaju pogranicza – poetyckiego, społecznego, geograficznego. Formujące wydaje się tu doświadczenie marginalizacji, o którym Tkaczyszyn-Dycki pisał niejednokrotnie w swoich wierszach i komentarzach. Pozwala ono dostrzec mechanizmy wykluczenia i strukturę centrum-peryferia.

Książka stanowi zbiór sześciu studiów dotyczących poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego. Mimo że składają się na nią odrębne interpretacje, za podstawę teoretyczną służą badania wchodzące w zakres zwrotu przestrzennego (szczególnie te poświęcone geobiografii, omówione szerzej w poprzedniej książce autora *Poetyka przestrzeni geobiograficznej*), ale również somatopoetyka i badania nad wyobraźnią. W odróżnieniu od *Poetyki przestrzeni...* niniejsza praca poetykę pogranicza podporządkowuje rozważaniom nad poetycką tożsamością Tkaczyszyna-Dyckiego, skupiając się na pograniczach materialnych i społecznych (ciała, wiersza, regionu), jak również transgresywności samego twórcy.

Pierwszy rozdział książki poświęcony został interpretacji poezji Tkaczyszyna-Dyckiego oraz samego poety z perspektywy szamanizmu. Motywy szamańskie odnaleźć można w wierszach, które opowiadają o chorobie, śmierci, podróży w zaświaty oraz spotkaniach ze zmarłymi. Określenie samego Tkaczyszyna-Dyckiego jako szamana wydaje się interpretacyjnie cenne pod warunkiem uwzględnienia kontekstu lokalnych praktyk upiorycznych. Prowadzi to do refleksji nad rolą poety jako szamana-wieszczka na tle współczesnej poezji najnowszej.

Drugi rozdział książki stanowi ujęcie podmiotowości w poezji autora przez pryzmat koncepcji podmiotowości refleksywnej. Pozwala ona zaakcentować ruch znaczeń między egzystencją a tekstem i zinterpretować go jako jeden z kluczowych tematów twórczości Tkaczyszyna-Dyckiego. Refleksywną podmiotowość autora dostrzec można w kreacji zdyslokowanej jednostki oraz łączeniu dwóch różnych topik – queerowej oraz chłopskiej.

Kolejny rozdział poświęcony został stosunkowi autora do dziedzictwa literackiego i językowego, reprezentowanych w wierszach przez postać Cypriana Norwida. Tkaczyszyn-Dycki czyni z romantyka nie tylko literacki punkt odniesienia, ale wykorzystuje również jego widmową obecność w swojej biografii jako kochanka matki, Stefanii Dyckiej. Obsadzenie Norwida w roli postaci ontologicznie niepewnej pozwala Tkaczyszynowi-Dyckiemu kreować opowieść tożsamościową dotykającą problemu ukraińskiego pochodzenia i wpływu postaci matki na kształt jego poezji.

W rozdziale czwartym motyw kamienia zostaje poddany interpretacji z perspektywy wyobraźni materialnej Gastona Bachelarda. Wyobrażenia Tkaczyszyna-Dyckiego jawi się jako lokalna i kosmiczna zarazem. Skupiając się na przydrożnych krzyżach w rejonie Lubaczowszczyzny, wykonywanych przez kamieniarzy ze Starego Brusna, opowiada on o zmianach zachodzących w krajobrazie swojego regionu. Postrzega przy tym kamień jako część żywiołu ziemi, a więc siły oddziałującej na człowieka w sposób ambiwalentny, gdyż stanowiącej jednocześnie część wytwarzanej przez niego kultury i siłę tę kulturę niszczącą. Nekrotyczna interpretacja ziemi jako żywiołu przeobrażającego, zaproponowana przez Ewę Domańską, włączającego resztki ludzkiego ciała w ciąg continuum, pozwala dostrzec w Tkaczyszynie-Dyckim geopoetę, patrzącego na ciąg przeobrażeń z perspektywy kosmicznej.

Rozdział piąty poświęcony został wybranym metaforom architektonicznym – stodołę, świątyni i ruinom. Chociaż poeta swoją twórczość organizuje autobiograficznie, czerpie z wyobrażeń obecnych w polskim imaginarium po 1989 roku, w efekcie czego stodoła zostaje sprofilowana jako miejsce konotujące zniszczenie i przemoc. W przypadku poezji Tkaczyszyna-Dyckiego na pierwszy plan wysuwa się refleksja nad utraconym dzieciństwem i ratowniczą funkcją poezji, ujmowaną zarówno jako język opowiadania o traumie, jak i artefakt-zabawka. Zniszczenia świątyń lub zmiany ich funkcji w związku z deportacją ludności wyznania unickiego Tkaczyszyn-Dycki wykorzystuje jako składową metafory wykluczenia, skupiając się przy tym na przestrzennym charakterze zmian w lokalnym krajobrazie. Łączy się z nimi motyw ruin, szczególnie w swojej funkcji żałobotwórczej, inspirującej melancholijny podmiot tej poezji.

Ostatni rozdział dotyczy wybranych konceptualizacji pokarmu, szczególnie tych związanych z przedstawieniem miłości homoseksualnej i śmierci. Stosowana przez poetę metaforyka spożywcza swoją trywialnością w sposób zamierzony kontrastuje z powagą poruszanych tematów, apelując jednocześnie do cielesnego doświadczenia głodu w celu opowiedzenia o tęsknocie za zmarłym przyjacielem. W wierszach poruszających tematykę homoseksualną Tkaczyszyn-Dycki przyjmuje podobną strategię – korzystając z wieloznaczności i dosadnych obrazów seksu porusza poważną problematykę wykluczenia, pożądania i miłości.

ści. W obrazowaniu posługuje się przy tym spożywczymi detalami, stanowiącymi fragment wspomnienia, a jednocześnie intertekstualny trop w obszarze całej swojej twórczości.

Szaman

Określenie poezji Tkaczyszyna-Dyckiego wprost jako szamańskiej, a jego samego jako szamana nie pojawia się wśród krytyków nazbyt często. Artykuł Arkadiusza Żychlińskiego opublikowany w niemieckojęzycznym „Zeitschrift für Slavische Philologie” zarówno w tytule, jak i wstępie przywołuje dwa archetypy twórców ze stosowanej przez Waltera Muschga w *Tragicznych dziejach literatury*¹ klasyfikacji, określając Adama Zagajewskiego jako jasnowidza, a Tkaczyszyna-Dyckiego jako szamana. W swoim tekście Żychliński nie odwołuje się do przywołanych pojęć, skupiając się raczej na charakterystyce poetów i polemizując nieco z niemieckim przekładem ich wierszy. Z kolei Anna Kałuża, pisząc o twórczości Darka Foksa, buduje swój wywód na antytezie o totemicznym charakterze jego poezji, stwierdzając: „Jeśli ktoś miałby być poetą szamanem, to Tkaczyszyn-Dycki, ale nie autor *Wierszy o fryzjerach*”². Na kształt tego rodzaju wtrąconych impresji zdaje się oddziaływać zarówno poezja autora *Piosenki o zależnościach i uzależnieniach*, jak i wizerunek jego osoby.

Przed wszystkim jest to twórca nieortodoksyjnie religijny. Doświadczenie religijne w tej poezji staje się udziałem jednostki o mocno zarysowanej biografii, przedstawiane w sposób nielinearny, za sprawą poetyki, w której główną rolę gra powtórzenie, fragmentaryczność i wariantywność. Formę tego doświadczenia, używając języka religioznawstwa, nazwać by można transem, jak czyni to Krystyna Pietrych³, wskazując przy tym na funkcję magiczną tej twórczości. Pietrych pisze, że

1 Zob. W. Muschg, *Tragiczne dzieje literatury*, przeł. B. Baran, Warszawa 2010.

2 A. Kałuża, *Inne życie wiersza – twórczość Darka Foksa*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2014, nr 24, s. 291–306.

3 Zob. K. Pietrych, *Transowy tok Dyckiego*, w: *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2012, s. 121–134.

„Poezja autora *Nenii* zbliża się do magicznej inkantacji, zadaniem której jest nie opisywanie, lecz zaklinanie rzeczywistości. Poeta-mag (zgodnie ze znaczeniem łacińskiego źródłosłowu *incantare*) ma świat (za)czarować, a zatem ukształtować wedle nowych reguł”⁴. Badaczka jako kontekst takiego odczytania wskazuje tradycję orfickich misterii. Miałby być to zwrot do „przednowoczesnego sposobu poezjowania”⁵, co dostrzega również Anna Kałuża, określając przedstawiony świat jako przestrzeń działania demonicznych sił, natomiast samą twórczość jako totem chroniący poetę. „Myślenie o poezji u Tkaczyszyna-Dyckiego sytuowałoby się na przecięciu sztuki i rytuału, magicznego, czyli przednowoczesnego (nienowoczesnego) myślenia o artystycznej działalności człowieka”⁶ – stwierdza badaczka. Jednak zarówno Kałuża, jak i Pietrych konfrontują „pierwotny” charakter tej twórczości z intensywnie sygnalizowaną jej literackością, wskazującą na dystans wobec postawy magicznej. Kałuża postrzega przedestetyczne myślenie o poezji Tkaczyszyna-Dyckiego jako jedno z kilku terytoriów, które odwiedza poeta, sięgając również po myślenie estetyczne (modernistyczne, uniwersalne i ponadkulturowe) i poestetyczne (postkolonialne). Nie restytując przy tym żadnego z nich. Pietrych z kolei, być może inspirując się teatralnym sposobem, w jaki poeta prowadzi swoje spotkania autorskie, misteryjności Tkaczyszyna-Dyckiego nadaje cudzysłów „odgrywania” i „naśladowania”. Przyjmowana przez badaczkę pisownia kategorii „(po)nowoczesności”, którą określa autora, wskazuje, że postrzega jego transowość podobnie jak Kałuża, jako obejmującą zarówno nowoczesne, jak i późniejsze sposoby uprawiania poezji. Obie badaczki posługują się metaforą granicy, Pietrych nieco bardziej modernistycznie, dowodząc, że Tkaczyszyn-Dycki przekracza aporie poezji i „granice słowa”. W końcu nazywa go „szamanem” i „kuglarzem”⁷.

Interpretacje obu badaczek zarysowują pole teoretyczne, w jakim rozumieć można szamaństwo Tkaczyszyna-Dyckiego. Jego granice wyznaczają pojęcia przednowoczesności, nowoczesności i ponowoczesności.

4 Tamże, s. 130.

5 Tamże, s. 132.

6 A. Kałuża, „Po obu stronach granicy”. Postacie poezji w twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, w: *Pokarmy*, s. 36.

7 K. Pietrych, *Transowy tok Dyckiego*, s. 134.

ści. Zanim jednak dokona się interpretacji szamańskiej gry, jaką na tym polu prowadzi poeta, trzeba wskazać obecność szamańskiej topiki, w samych wierszach.

Tkaczyszyn-Dycki kreuje swoich bohaterów jako postaci o niejasnym statusie ontologicznym – ani żywe, ani umarłe. Ich jednoczesna obecność i nieobecność wpływają znacząco na konceptualizowanie wierszy jako rozszerzonej pamięci podmiotu. Podlega ona dyscyplinie i samokontroli, które składają się na czynność zwaną przez autora „ćwiczeniem pamięci”. Tkaczyszyn-Dycki chętnie odświeża klisze językowe, tym bardziej chętnie, gdy nowo sprofilowane zaczynają znaczyć w kontekście dotychczas stosowanej metaforyki. Personifikowany wiersz wymyka się, zaprzecza, buntuje się, zatem zmagania z formą podlegają somatopoetyckim wysiłkom, które skutkują odzyskiwaną łącznością, jak i odłączeniem się ciała poety od ciała utworu. Czynnościowy charakter wiersza Tkaczyszyna-Dyckiego stymuluje, a jednocześnie symuluje żywą pracę nad pamięcią. Symuluje, gdyż praca ta została już wykonana i oddzieliła się od twórcy, istniejąc w lirycznym „wiecznym teraz”, a formułowane w trybie terażniejszym czynności z zakresu myślenia, tworzenia i wspomniania rezonują raczej melancholijną anachronią poety i wiersza. Jednakowoż wariantywny charakter tej poetyki wciąż stymuluje autora do twórczych poszukiwań i pracy, wzbudzając w czytelniku czasem znużenie, a czasem ciekawość wobec tematów i motywów, które poeta włączy do kolejnych wierszy. Jest to zatem abstrakcyjna i konkretna zarazem praca nad wierszem i pamięcią, którą w jednym z utworów Tkaczyszyn-Dycki somatometaforyzuje jako „ćwiczenie pamięci”. Poeta akcentuje dwuznaczność słowa „ćwiczyć”, pokazując, że ćwiczenie pamięci to również bolesne napominanie i ćwiczenie mnemotechniczne wykonywane na „skórze niewolnika”. Jest ono konieczne „ażeby umarły był wciąż jak żywy / ażeby żywy był jak umarły” (OW, s. 36). Marta Koronkiewicz pisze, że:

Ćwiczenia pamięci okazują się zatem tyleż „profilaktyką” przeciwko zapominaniu, ile rodzajem napomnienia; nie tyle karą, ile rodzajem transu, w którym ma zatrzeć się różnica między żywym i umarłym.

Żywy ma – podkreślmy – przypominać umarłego, nie tylko sobie samemu, ale sobą samym, ma być na jego podobieństwo⁸.

Bohaterowie jawią się czytelnikowi jako widma, co Tkaczyszyn-Dycki uwydatnia poprzez kreację rozrastającego się niejednorodnego świata poetyckiego i mieszanie ze sobą planów czasowych i przestrzennych. Prezentacja postaci w heterologicznie kreowanych czasie i przestrzeni sprawia, że niezależnie od tego, czy ich status zostaje przez poetę dookreślony, odbiorca postrzega je jako postaci ani żywe, ani martwe.

Mimo że bohater tej poezji daje wyraz swojemu egzystencjalnemu zagubieniu czy kryzysowym stanom, w jakich się znajduje, wydaje się on dobrze orientować w anachronicznym, heterotopijnym, pełnym widm świecie. Postaci poruszają się w tej przestrzeni, przychodząc do niego albo będąc wywoływane. Jednym z opisów pierwszego wariantu spotkań ze zmarłymi jest zdanie „przychodzą do mnie ludzie których dzisiaj już nie ma” (OW, s. 366–368, 370–371; IZ, s. 25, 35–36). Zwrot pojawia się często w towarzystwie parentezy, która pełni funkcję ćwiczenia pamięci:

przychodzą do mnie
ludzie (Jasiejo, Jasiusio
i Jasieczko) których dzisiaj już
nie ma ale o tym kiedy indziej
(XXI., IZ, s. 25) (s. 35–36)

Bez wątpienia zabieg powtórzenia i parenteza służą „komunii żywych i zmarłych”, jak określa to Koronkiewicz, a więc przywołaniu zmarłych i spotkaniu. W powyższej strofie przywołanie może być rozumiane jako gest z repertuaru poetyki pamięci, abstrakcyjna praca w obszarze tekstu i wspomnienia. Spotkanie ze zmarłym bywa jednak przedstawiane za sprawą sformułowań z zakresu spirytyzmu:

stocz ze mną wojnę a będziesz zwycięski
każdego dnia będziesz zwycięski
i każdego pokonany gdy tylko zawołam
na pomoc umarłych

to moje ulubione zajęcie przywoływanie zmarłych
i nie znam innego pośród dni moich

8 M. Koronkiewicz, *Ćwiczenie pamięci*, w: *Pokarmy*, s. 226.

wschodzi słońce i jest mi łatwiej o krzyk
słońce zachodzi o krzyk proszą się wszystkie moje kości
(...)
(LXVIII. Dławiąc się sobą, idzie prosto do nieba, OW, s. 85)

Zwrot „przywoływać zmarłych” ma konotacje magiczne, wprowadza kontekst obrzędu i szamanizmu. W powyższym fragmencie zmarli współtowarzyszą poecie w jego zmaganiach. Mogą to być zarówno zmagania z szatanem, jeden z szeregu wykorzystywanych przez Tkaczyszynę-Dyckiego motywów biblijnych, nasycony staropolskimi konotacjami całego *Peregrynarza*, jak i zmagania z odbiorcą, którym w tym samym zbiorze poświęcone zostały serie *Ad benevolum lectorem*. Starotestamentowe skojarzenie uruchamia parafraza Księgi Izajasza (IZ, s. 38) dotycząca krzyczących kości. Rozwinięcie tego motywu w ostatniej strofie daje groteskowy obraz oddzielonego od ciała szkieletu:

jakbym był tylko rozgrzanym szkieletem
i nawet łatwiej być mi rozgrzanym szkieletem
aniżeli cielskiem porośniętym w przerażone mięso
które dławiąc się sobą idzie prosto do nieba

Zamieszczony na kolejnej stronie wiersz LXIX. *Waleta* zdaje się kontynuować wątek śmierci mówiącego:

przez pięć kolejnych dni
nie usłyszą o mnie albo będą mówić
jako o umarłym i cieniem moim
bawić się przy świecach
(...)
(LXIX. *Waleta*, OW, s. 86)

Cytowane fragmenty wskazują, że niepewny status ontologiczny pojawiających się w wierszach Tkaczyszynę-Dyckiego postaci dotyczy również samego mówiącego. Staje się on podróżnikiem między światem żywych i umarłych na wzór szamana, będącego w tradycyjnych społecznościach postacią uprzywilejowaną, obdarzoną umiejętnością osiągania stanów transowych, które pozwalają mu na kontakt z równoległym światem duchów⁹. Szamanem staje się osoba do tego predystynowana, będąca kolejnym wcieleniem duszy zmarłego wcześniej kapłana. Rozpoznanie jego tożsamości jest procesem trudnym i zło-

9 Szaman, w: *Religia*. Encyklopedia PWN, red. T. Gadacz, B. Milerski, Warszawa 2003.

żonym, wskazywanym przez znaki takie, jak towarzyszące narodzinom niezwykle zdarzenia, cechy wyglądu dziecka lub jego zachowanie¹⁰. Mogą to być dodatkowe fragmenty ciała – kość, mięsień, palec albo trzecie oko. Andrzej Szyjewski pisze o przypadkach, w których dziecko zostaje wskazane jako przyszły szaman już w okresie prenatalnym. Od początku taką osobę charakteryzuje odmienność, co skutkuje wyrzuceniem jej na margines społeczności, ostracyzmem czy prześladowaniem¹¹. Tkaczyszyn-Dycki niejednokrotnie wykorzystuje figurę „odmieńca”, definiując swoją inność w społeczności z perspektywy etnicznej, narodowej, seksualnej, psychicznej i egzystencjalnej. Jednak sam fakt odmienności osoby predystynowanej nie zmienia jej statusu w społeczności. Niezbędny jest w tym celu proces inicjacji, który często przyjmuje formę choroby szamańskiej, wskazywanej jako centralne doświadczenie w formowaniu się tożsamości szamana. Według Mircei Eliadego pokonanie choroby inicjacyjnej i wyleczenie się stanowią podstawę do opanowania wiedzy o leczeniu innych: „[...] jeśli wyleczyli się [szamani – ST] sami i potrafią uzdrawiać innych, dzieje się tak między innymi dlatego, że znają mechanizm – czy jeszcze lepiej teorię – choroby”¹². Szyjewski twierdzi, że umysł szamana „przebity harpunem choroby psychicznej potrafi sam siebie uzdrowić i osiągnąć wyższe poznanie”¹³. Badacz pisząc o roli choroby w *Szamanizmie* wspiera się stwierdzeniem Joan Halifax, która nazywa szamana „zranionym uzdrowicielem”:

Kryzys silnej choroby może być też centralnym doświadczeniem inicjacji szamana. Obejmuje ona spotkanie z siłami rozpadu i zniszczenia. Szaman nie tylko ma przejść przez próbę niszczącej choroby lub wypadku, ale jest też w tym procesie uzdrawiany. Choroba okazuje się wehikułem do wyższego planu świadomości. Ewolucja ze stanu psychicznej i fizycznej dezintegracji do szamanienia dokonuje się poprzez samouzdrawienie. Szaman – i tylko szaman – jest uzdrowicie-

10 A. Szyjewski, *Szamanizm*, Kraków 2005, s. 47.

11 Tamże.

12 M. Eliade, *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, przeł. i wstępem opatrzył K. Kocjan, nauk. oprac. J. Tulisow, Warszawa 2001, s. 43.

13 A. Szyjewski, *Etnologia religii*, Kraków 2001, s. 321.

lem, który uzdrowił sam siebie, a jako wyleczony uzdrowiciel – tylko on znać może z autopsji obszar chorób i śmierci¹⁴.

W poezji Tkaczyszyna-Dyckiego choroba dotyka przede wszystkim jego matki, kładąc się cieniem na codzienności całego domu – „ciążyła nad nami choroba // matki i jej wszyscy kochankowie” (I. W cieniu choroby, NDCS, s. 3). Schizofrenia („ciemna choroba”) stanowi temat wiersza, w którym poeta zawiera fakty z życia Dyckiej, ale choroba stanowi również jego treść w znaczeniu istoty:

przede wszystkim zaś należy
uwzględnić fakt że z choroby
można niejedno zaczerpnąć uzdatnić
w poezji która kołem się toczy
(XXI. Pałac, NDCS, s. 23)

Choroba „uzdatnia”, a więc otwiera, czyni odpowiednim, w końcu stanowi źródło samej poezji. W innym wierszu Tkaczyszyn-Dycki stwierdza wprost „i przez tę chorobę matki / jestem dziś wierszorobem przez nic więcej” (IX. Piosenka wierszoroba, NDCS, s. 11), by w kolejnym utożsamić samą poezję z chorobą: „z szaleństwa rzucę się / przed siebie w ogień jeszcze większej / choroby: niech to będzie poezja” (XLI., IZ, s. 45). Stan choroby jest więc niejako dziedziczony z matki na syna, stanowiąc ciężar, a jednocześnie otwarcie na świat twórczości poetyckiej, będąc doświadczeniem przemieniającym podmiot. Ujmując poezję jako przeżycie irracjonalne, tajemnicze, o nieznanym pochodzeniu, Tkaczyszyn-Dycki kieruje się ku perspektywie przednowoczesnej, platońskiej manii, w której poeta jest boskim wybranym Muz – musikosem. Jednocześnie, zgodnie z rozważaniami Arystotelesa, jest osobą poddaną „szaleńcy melancholicznemu”, który ma nie tylko proveniencję boską, ale również fluidyczną, wynikającą z wypełnienia czarną żółcią, odpowiedzialną za melancholijne usposobienie. Misteryjną conceptualizację choroby można odnaleźć w tomie *Młodzieniec o wzorowych obyczajach*, w którym Tkaczyszyn-Dycki skupia się na doświadczeniu inicjacyjnym. W wierszu oznaczonym numerem CVIII. (OW, s. 132) bohater charakteryzuje siebie jako pozostającego w stanie choroby:

14 J. Halifax, *Shamanic voices; a Survey of Visionary Narratives*, New York 1979, s. 10. Cyt. za: A. Szyjewski, *Szamanizm*, s. 56.

czas jest ślepy i ślepe są wnętrzości
moje które wybiegają w przyszłość
czas jest bez przyczyny i ja jestem
bez przyczyny odkąd zachorowałem

Stan choroby wpływa na podmiot bardzo silnie, odmieniając całkowicie jego percepcję. Zdaje się on znajdować w pewnym „bezczasie”. Choroba jest przedstawiana jako doświadczenie wszechogarniające i przenoszące ze znanej dotychczas rzeczywistości, różne od tego, czego oczekiwał mówiący: „który uwierzyłem że zobaczę ciemność / w jej początkach i jasność / zarania na szpitalnym łóżku”. Zamykające wiersz wersy są jednocześnie powtórzeniem i modyfikacją początkowej strofy:

czas jest ślepy i ślepe są wnętrzości
moje odkąd pozbyłem się choroby

Okazuje się, że doświadczenie choroby jest doświadczeniem przemieniającym podmiot. Nie powraca on do stanu sprzed inicjacji, ale zostaje wzbogacony nowym przeżyciem, które zmienia go na zawsze. Tajemnicze doświadczenie „ślepego czasu” i „ślepych wnętrzości” pozostaje częścią podmiotu pomimo zakończenia choroby. W wierszu oznaczony numerem C. (OW, s. 123), który również opowiada o tym doświadczeniu, poeta złorzeczy odpowiedzialnej za nią sile wyższej:

niechaj będzie przeklęty
który do naszych wnętrzości
rzucił ogień choroby i piach
i wypełnił nas czym chciał

Oskarżycielski ton wiersza, szyk zdania, użyta anafora „po stokroć przeklęty” przywodzą na myśl styl biblijny, który Tkaczyszyn-Dycki łączy z nieco bardziej potocznym słownictwem, pisząc, w swoim stylu, o „rozdziapisku”. Wiersz wskazuje na archetypiczne rozumienie ognia i choroby przez poetę jako służących przedstawieniu procesu przemiany bohatera i jego inicjacji. Oczyszczająca siła płomieni ma swoje przeciwieństwo w postaci piasku, ostatecznie nieskutecznego wobec żywiołu, bo rzucanego „nie na ugaszenie owych chorób”. Metaforyka choroby jako ognia palącego wnętrzości podlega rozszerzeniu poprzez kreację niegasnącego wewnętrznego płomienia, wciąż odpowiednio podsycanego. Bohater przedstawiony zostaje jako bezradny wobec złośliwego sprawcy, który rozniecił i podsycił ogień choroby.

Antynomia wnętrza i zewnątrz, odnoszona do ciała bohatera, stosowana jest w wierszu oznaczonym numerem XC. (OW, s. 113). W tym przypadku przyjmuje ona dobrze znane wyobrażenie, w którym ciało przedstawione zostaje jako „naczynie”. Ogień choroby opisywany w poprzednim wierszu przynosi interesujący kontekst porównawczy. W wierszu XC. bohater mówi o sobie, że jest „naczyniem próżnym”, które nie słucha mówiącego do niego „prochu zmarłych”. Jeśli przywołać fragment wiersza XCIX., który kończy się słowami „każdy jest / znikąd jeżeli przybył z okolicy której nie spopielił”, otrzymamy interesujące pole semantyczne, w którym wspomnienie choroby, doświadczenia przemieniającego bohatera, jest kojarzone z archetypicznym wyobrażeniem ognia i popiołu. Doświadczenie choroby, mimo że sam jej stan przemija, pozostaje częścią bohatera już na zawsze, podobnie jak niegasnący w jego wnętrzościach ogień. Wiele wskazuje na to, że transformujące podmiot przeżycie kojarzyć trzeba z uzyskaną w efekcie „mocą” bohatera, pozwalającą mu na kontakt ze zmarłymi, na co wskazuje obecności prochu, pozostałości po zmarłych. Bohater doświadczający ognia w swoich wnętrzościach nie spala się, nie przechodzi więc ostatecznie do świata zmarłych, jednak choroba przybliża go do ich świata i umożliwia kontakt z nieżyjącymi. W jednym z wierszy bohater mówi, że „idzie w proch zwiedziony jeszcze dalej”, w innym mówi o prochu mówiącym do niego (OW, s. 26) albo o prochu w garści, ustach i „kiszkach” (OW, s. 219).

Opisywane pole semantyczne dopełniać musi motyw śmierci. Bohater mówi o doświadczeniu choroby jako o doświadczeniu umierania: „zaczyna się moje wielkie ciepłe / umieranie jeszcze jestem u siebie” (XCV., OW, s. 118), przenoszącym go do świata zmarłych:

umarłem dnia wczorajszego
i chociaż nikt nie podał mi ręki
spotkałem po tamtej stronie rzeki
milczących i śpiewających braci

choć żaden z nich nie podszedł do mnie
ani nie przemówił na progu domu wciąż jeszcze
niewidzialnego a już przestrzennego jak każdy
dom na uboczu który trwa dzięki temu iż pobielany

i że belży się z daleka umarłem dnia
wczorajszego umarło moje ciało i wypłynął

ze mnie grzech jak ropa moimi
ustami gdy stanąłem do pocałunku
(XCVI. Piosenka dla Funi Belskiej, OW, s. 119)

O ile we wcześniej przywołanych wierszach doświadczenie choroby było wyrażane w sposób wysoce zmetaforyzowany – „ślepego czasu” i „ślepych wnętrzności”, o tyle w *Piosence dla Funi Belskiej* Tkaczyszyn-Dycki wykorzystuje topos wędrówki do krainy umarłych. W pierwszej strofie zaświaty przypominają mitologiczne Elizjum, przechodząc w obrazowanie o rustykalnym charakterze. Wiersz zostaje zdominowany przez opis, za pomocą którego wykreowana zostaje przestrzeń świata umarłych. Dom określony zostaje jako „niewidzialny a już przestrzenny”, jest zatem opisany bez określeń oddających jego realny wygląd, w przeciwieństwie do przestrzeni we wcześniejszych strofach. Kreowany świat utrzymuje antyczny wystrój, jednak w dalszej części wiersza przypomina on rodzimą wieś za sprawą domu na uboczu, który „bełży się”, czyli bieli, błyszczący już z daleka.

Wzbogacające podmiot doświadczenie choroby pozwala mu na kontakt ze zmarłymi, o którym poeta mówi bardzo bezpośrednio, jako o „rozmowie ze śmiercią”:

rozmawiam z twoją śmiercią (skoro
tylko tyle mogę) o mojej śmierci
odkąd mam jej numer telefonu w notesie
i dzwonię ażeby zagadnąć o ciebie
(CCVI. *Bezczynność*, OW, s. 237)

o tak znam ja te nieustanne konferencje ze śmiercią
powiadam żadnych informacji o mnie i o moich rodzicielach
dla tych co układają herbarze lub bawią się w donosicielstwa
lecz nigdy nie dociecza źródła naszej schizofrenii
(CVII., OW, s. 131)

Poeta odbywa „rozmowy” i „konferencje” ze śmiercią. Są to formuły wskazujące na dostępność doświadczenia śmierci dla podmiotu, pewną łatwość w komunikacji z zaświatem. W drugim cytowanym fragmencie zwraca uwagę konkretna nazwa choroby – schizofrenii, wskazująca doświadczenie choroby psychicznej. Nadużyciem byłoby utożsamienie tego, co Tkaczyszyn-Dycki nazywa ogólnie „chorobą” ze schizofrenią. Jednocześnie wiele wskazuje na to, że może to być bardzo konkretna

choroba przenoszona drogą płciową lub bardziej ogólnie „choroba” homoseksualizmu:

bydlę z frajerem (mówią iż chytrze) który powiada
o wielkiej chorobie na naszych przedmieściach
wkrótce będzie już na naszych podwórkach i przy studni
splunie w głąb naszego zanieczyszczenia
(CXXIII. Księżyc wschodzi nad Wisłą, OW, s. 150)

W ostatniej strofie powyższego wiersza poeta pisze: „Gemlaburbit-sky boi się choroby co idzie od pedała / do pedała i zagraża na przedmieściach”. Sposób, w jaki posługuje się on językiem homofobicznym, a więc określeniem „pedał”, wskazuje na strategię subwersji, czyli cytowanie języka wbrew intencji towarzyszącej przy pierwotnym użyciu słowa. Stąd przypuszczenie, że „choroba” również pochodzi z języka homofobicznego i oznacza homoseksualność.

Cytowane wiersze przynoszą różne rozumienie choroby. Dwie główne konceptualizacje dotyczą choroby-schizofrenii i „choroby” homoseksualizmu. W tym drugim przypadku trudno określić, czy chodzi konkretnie o chorobę przenoszoną drogą płciową czy „chorobę” orientacji seksualnej. Niezależnie od tego, czy można by wskazać inne od wymienionych konceptualizacje choroby, jej znaczenie figuratywne pozostaje niezmiennie. Najważniejszy jest jej oczyszczający, inicjacyjny i transformujący sens¹⁵. Podmiot przemieniony za jej sprawą zyskuje możliwość kontaktu ze śmiercią i zmarłymi. Jej rola jest zatem zbieżna z tą opisaną w literaturze dotyczącej szamanów w tradycyjnych społecznościach. Bohatera wierszy do świata zmarłych, stanu przejściowego,

15 W przypadku interpretacji szamanizmu akcent pada na figuratywne znaczenie choroby jako części pewnego sztafażu, jednak choroba rozumiana jako doświadczenie stanowi ważny temat całej twórczości Tkaczyszyna-Dyckiego. Szpital jako miejsce „ciemnej epifanii” w tej poezji interpretował Ireneusz Szczukowski. Zob. I. Szczukowski, „A my tam i z powrotem”. Szpital i choroba w poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, „Literaturoznawstwo” 2018, nr 12. Na temat dyskursu małego zob. S. Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders, Kraków 2016; I. Boruszkowska, *Defekty. Literackie auto/pato/grafie – szkice*, Kraków 2016; M. Okupnik, *W niewoli ciała. Doświadczenie utraty zdrowia i jego reprezentacje*, Kraków 2018; M. Szubert, *Dyskurs małydzny – perspektywy badawcze*, w: *Fragmenty dyskursu małego*, red. M. Ganczar, I. Gielata, M. Ładoń, Gdańsk 2019; M. Ładoń, *Choroba jako literatura. Studia małydzne*, Katowice 2019.

transformującego go zbliża również doświadczenie śmierci najbliższych. Śmierć i żałobę można rozpatrywać w kategoriach choroby, lepiej jednak interpretować je jako osobne od wcześniej opisanych, choć komplementarne doświadczenia. W wierszu oznaczonym numerem XXV. mowa jest o śmierci przyjaciela i kochanka Leszka:

zamykanie oczu to kłamstwo
bowiem od widoku samobójczej śmierci Leszka
Ruszkowskiego nie uratuje cię czarna powieka
zatem patrz jak wtedy gdy zatriumfowały w nim

wszystkie furie powietrza naraz
czyniąc zeń igrzysko
pakułę gdzieś poza ludzkim kręgiem
albo w ludzkich wnętrznościach

i kiedy dźwigałeś tę pakułę a jeszcze bardziej
kiedy nie mogłeś dźwignąć niczego
oprócz wymiotującego brzucha
wymiotującego z przerażenia iż jest

i że starcza za wszystko
(XXV., OW, s. 34)

W powyższym wierszu zwraca uwagę skoncentrowanie się przez autora na słowach konotujących jakości wizualne: „zamykanie oczu”, „widok”, „czarna powieka”, „patrz”. Wspomnienie pozostaje tak silnym wstrząsem dla mówiącego, że nie sposób wymazać go z pamięci. Wiersz opowiada o konieczności zaakceptowania tego obrazu, ale pokazuje również, jakie konsekwencje spowodował w życiu mówiącego. Było to doświadczenie skrajne, trudne do wyobrażenia, co wyrażone zostało frazą „poza ludzkim kręgiem / albo w ludzkich wnętrznościach”. Podobnie jak w poprzednio cytowanych wierszach, zwraca uwagę niewyraźność tego przeżycia, ale również jego siła, która pochłania podmiot mówiący i wszystkie jego zmysły, całą jego uwagę. W perspektywie szamanizmu przemieniająca moc doświadczenia śmierci Leszka jest potwierdzona w ostatniej strofie wiersza – opisane w wierszu doświadczenie staje się „wszystkim”, przysłania zatem wszystkie wcześniejsze przeżycia.

Charakterystyczny w wierszach Tkaczyszyna-Dyckiego motyw kości¹⁶ niejednokrotnie pełni rolę metapoetycką: „kości załęgna ci się w wierszu” (OW, s. 170). Wymowny jest biblijny obraz wołających kości (OW, s. 172) i prochu: „jakże ukraińskie musiały być ich kości skoro dzisiaj / proch zmarłych mówi do mnie a ja nie słucham” (OW, s. 113). Proch pojawia się też w innym wierszu, ważnym w perspektywie szamańskiej interpretacji tej poezji:

opowiem ci o śmierci w moim niedoskonałym
języku znanym z niedoskonałości
ale zanim opowiem ci o śmierci
jako o rzeczy pięknie utraconej

musisz mnie nazwać stosownie
otóż nie zaczynaj z nikim przyjaźni
bez jego prochu w twojej garści

i bez jego prochu w twoich ustach
i bez prochu w twoich kischkach które brną
do światła i dlatego cię nie zdradzą
nie opuszczą gdy będziesz spadał schodził
w dół wszystko jeszcze przed tobą
(CLXXXVIII., OW, s. 219)

Przywołany fragment jest szczególny, gdyż spotkanie i poznawanie drugiej osoby poeta konceptualizuje jako kanibalistyczny rytuał. Traktujący o prochu fragment stanowi rodzaj rady wysuwanej w kierunku czytelnika. W perspektywie całego wiersza ma spełniać funkcję dygresji opóźniającej zapowiadaną „opowieść o śmierci”, w istocie to on staje się właściwą opowieścią, zastępując „niedoskonały język znany z niedoskonałości” opisem rytuału. Poetyckie obrazy prochu w garści i prochu w ustach odnosić trzeba do mówiącego, który dopiero wyposażony w śmiertelne resztki może nawiązać relację ze zmarłym. W wierszu wskazuje się również na bolesne życiowe wydarzenia, które mają spotkać adresata: „będziesz spadał schodził w dół”, w istocie będące antycypacją losów samego mówiącego, otoczonego śmiercią bliskich. W innym wierszu charakteryzuje on siebie przez ta-

16 Zob. OW, s. 31, 47, 57, 76, 85, 88, 140, 148, 149, 154, 169, 231, 259, 290, 383, 391, 392.

natologiczną przenośnię: „grzebię wszystko czego się dotknę” (CX., OW, s. 135). Wers ten dobrze koresponduje z przywołanym powyżej kanibalistycznym utworem, gdyż wskazuje na alienację mówiącego, unieszczęśliwiające go powiązanie ze światem zmarłych. Siega ono aż do samej kondycji podmiotu, wewnętrznie rozszczępionego i zagubionego, który mówi: „dziwię się iż moje ręce są moje”.

Praktykowanie szamanizmu w kulturach zachodnich świata późnego kapitalizmu bywa postrzegane jako kulturowe zawłaszczenie (*cultural appropriation*) tradycji społeczności postkolonialnych¹⁷. Określa się je jako komercyjne i sztuczne lub po prostu „plastikowe”¹⁸. Ugruntowane rozróżnienie na szamanizm tradycyjny i neoszamanizm bywa krytykowane, czy to ze względu na subiektywny charakter kryterium autentyczności – zgodnie z którym należałoby odmówić autentyczności praktykom szamańskim człowieka zachodu¹⁹, czy w ogóle ze względu na wątpliwości wobec zachodniocentrycznej proveniencji samego konstruktu „szamanizmu”²⁰. Aby spojrzeć na pojawiające się wśród krytyków intuicje dotyczące szamańskości poezji Tkaczyszyna-Dyckiego, należałoby sam szamanizm ugruntować jako epistemicznie twórcze pojęcie, zwracając uwagę na jego pochodzenie i fenomen kulturowy, do którego odsyła.

Andrzej Szyjewski pokazuje, że umieszczenie transów szamańskich w obrębie typologii doświadczeń religijnych nie jest zadaniem łatwym ze względu na różnorakie kryteria i podziały, które przyjmują badacze, np. rozdzielając religie teistyczne i szamanistyczne (Ake Hulthkrantz) czy wyodrębniając doświadczenie ekstatyczne jako węższe od religijnego, w związku z czym nie każdy ekstazyk (odurzający się narkotykami, tańczący do granic wyczerpania, depriwowany sensorycznie) jest szama-

17 Richard A. Rogers rozpatruje kulturowe zawłaszczanie w szerszym kontekście przepływu symboli, artefaktów, gatunków, rytuałów i technologii między kulturami, posługując się kategoriami wymiany, dominacji, wyzysku i transkultury. Zob. R. A. Rogers, *From Cultural Exchange to Transculturation: A Review and Reconceptualization of Cultural Appropriation*, „Communication Theory” 2006, nr 16 (4), s. 474–503.

18 S. Crockford, *Shamanisms and the Authenticity of Religious Experience*, „The Pomegranate. The International Journal of Pagan Studies” 2010, nr 12 (2), s. 139.

19 Tamże, s. 139–158.

20 Zob. D.C. Noel, *The soul of Shamanism: Western Fantasies, Imagined Realities*, New York 1997.

nem (Mircea Eliade)²¹. Szyjewski zamiast skupiać się na szczytowych momentach doświadczenia religijnego, proponuje spojrzeć na nie jako proces poddający się stopniowaniu, rozumiany w perspektywie nie tyle indywidualnego przeżycia, co raczej złożonej struktury społeczno-kulturowej. Co ważne, podlegającego również wyrażeniu w postaci symboli i mitów²². Cały proces natomiast przyjmuje formę sprzężenia zwrotnego:

„Bezpośrednie” doświadczenie religijne musi zostać poddane procesom interpretacyjnym, zarówno wewnętrznym (w mózgu doznającego), jak i zewnętrznym (kulturowym – nie dla każdego zobaczenie płonącego krzewu tamaryszkowego na pustyni będzie równoznaczne z epifanią Jahwe). Szamani, z jednej strony, doznają ASC [ang. *Altered States of Consciousness* – stany zmienionej świadomości – ST] i interpretują je zgodnie z kulturowo odziedziczonym światopoglądem (kosmologią), z drugiej – tym samym potwierdzają prawdziwość kosmologii i pomagają innym członkom społeczności w interpretowaniu ich własnych doświadczeń. Konstruowana kosmologia wyrażana jest przy tym w taki sposób, by wywoływać bezpośrednie doświadczenia typu ASC: przez symbole mityczne, działania rytualne, przedstawienia, ikonografię itp.²³

Szyjewski poszerza zatem zakres doświadczenia religijnego o wytwory symboliczne człowieka, zmieniając przy tym jego strukturę, z liniowej na kolistą, podkreślając rolę rozumienia i interpretowania znaków w tym procesie.

Związki poezji i szamanizmu, czy też poety i szamana, wydają się być po części wykreowane za sprawą myślowych schematów świata zachodniego. Mieszałyby się w nich doświadczenia religijne, stany ekstazy, podział na sacrum i profanum oraz praca wyobraźni. W epilogu *Szamanizmu i archaicznych technik ekstazy* Eliade wskazuje na podobieństwo opowieści szamańskich z tematami epickimi literatury ustnej, jak również liryki i przedekstatycznej euforii szamańskiej:

21 A. Szyjewski, *Doświadczenie religijne – problemy terminologiczne*, „*Studia Religiosa*” 2011, z. 44, s. 7.

22 Tamże, s. 13–14.

23 Tamże, s. 32–33.

Dziś jeszcze twórczość poetycka jest aktem doskonałej wolności duchowej. Poezja odnawia język, stając się jego przedłużeniem; każdy język poetycki jest najpierw językiem tajemnym, to znaczy tworem osobistego uniwersum, świata doskonale zamkniętego. Najczystszy akt poetycki jest próbą ponownego stworzenia języka na podstawie wewnętrznego doświadczenia które – podobnie jak ekstaza czy religijna inspiracja ludzi „prymitywnych” – odkrywa samą głębię rzeczy²⁴.

Teorie uwznioślające lirykę jako czysty akt stworzenia, pokrewny, czy wręcz wywodzący się z technik szamańskich wydają się obecnie mniej interesujące od teorii określających doświadczenie religijne, a więc i szamanizm, jako proces wieloaspektowy. Pozwalają bowiem zachować pojęcie sacrum jak i figurę szamana jako aktywne i twórcze poznawczo, przeistaczając je na miarę człowieka XXI wieku, chroniąc je przed zarzutami o kulturowe zawłaszczenie i historyczną nieadekwatność.

Rozpatrywanie figury szamana w kontekście twórczości poetyckiej narzuca skojarzenia z patronem śpiewaków, Orfeuszem. Widoczny we współczesnej krytyce literackiej splot wyobrażeń pochodzących ze starożytnego mitu i XX-wiecznego obrazu szamana wymaga odrębnego studium, wydaje się on jednak być przeobrażeniem XIX-wiecznych koncepcji poezji i poety. Jak pisze Magdalena Siwiec:

Orfeusz pojawia się nie tylko na zasadzie opozycji wobec innych twórców literatury antycznej, przywoływany jest również przez artystów nie nawiązujących do Platonowego podziału jako prawzór i wielki poprzednik, ten, który stoi u źródeł sztuki. W ten sposób nowa poezja, wskazując na swą antyczną, mityczną genezę, dokonuje swoistej autonobilitacji i znajduje własne miejsce w porządku ustanowionym przed wiekami, mianując się następczynią i kontynuatorką jedynie prawdziwej, bo najbliższej pierwotnemu objawieniu Poezji²⁵.

Mit Orfeusza ewokuje przede wszystkim elementy fabularne: udział w wyprawie Argonautów; utratę żony i podróż do Hadesu w celu jej od-

24 M. Eliade, *Szamanizm*, s. 504.

25 M. Siwiec, *Orfeusz romantyków. Mit o Orfeuszu w twórczości Juliusza Słowackiego i Gérarda de Nerval w kontekście epoki*, Kraków 2002, s. 71.

zyskania; niezwykłą umiejętność gry na lirze, wpływającą na zwierzęta, drzewa i góry; jego śmierć; dalsze dzieje odciętej głowy i liry. Jednocześnie postać ta w interpretacjach i użyciach – zarówno artystycznych, jak i krytycznoliterackich i filozoficznych – bywa rozumiana w jedności z religijnością orficką, fenomenem rozprzestrzeniającym się w świecie greckim w V i IV w. p.n.e. Ta rozproszona praktyka religijna stanowiąca efekt pracy wędrownych kapłanów, dokonujących rytualnych oczyszczeń i wtajemniczeń, została przez XIX-wiecznych uczonych zinterpretowana na wzór scentralizowanej religii chrześcijańskiej²⁶. Domenico Comparetti, odczytując inskrypcje na złotych blaszkach umieszczanych w grobach osób wtajemniczonych w kult orficki, uznał, że przyczyną wędrówki, na którą skazane są dusze zmarłych, jest pierwotna wina Tytanów, popełniona przed pojawieniem się rodzaju ludzkiego. Z ich prochów mieli powstać ludzie, posiadający skażone zbrodnią Tytanów ciało i boską duszę. Dionizyjskie rytuały, rozpoczęte przez Orfeusza, służyć miały oczyszczeniu z pierwiastka tytanicznego i zakończeniu wędrówki duszy przez kolejne wcielenia, zapewniając jej odpoczynek wśród herosów w zaświatach²⁷. Współczesne badania pokazują, że jest to ujęcie błędne, sugerując raczej rozproszony geograficznie i różnorodny pod względem praktyk charakter orfizmu. Lech Trzcionkowski wskazuje na jego współistnienie i przenikanie się z innymi kultami misteryjnymi, takimi jak misteria eleuzyńskie i bakchiczne oraz z naukami filozofów presokratejskich²⁸. Badacz wskazuje, że pojęcie „orfizmu” narodziło się prawdopodobnie w XVIII wieku, sugeruje przy tym, że jednolity charakter tych praktyk przypisano im na wzór „chrystianizmu”. Jednak bez konsensusu badaczy w sprawie natury praktyk orfickich pojęcie pozostaje bez swojego desygantu. Jak pisze Trzcionkowski:

Gdyby utworzono je [słowo „orfizm” – ST] w starożytności, oznaczałoby „życie zgodne z nakazami Orfeusza”, ponieważ jednak jest tworem nowożytnym, przez kilka pokoleń określało „religię/sektę orficką”. Dzisiaj, po odrzuceniu wyobrażeń o istnieniu orfickiego

26 M. Jaworski, *Nowoczesny Orfeusz. Interpretacje mitu w literaturze polskiej XX–XXI wieku*, Warszawa 2017, s. 25.

27 Tamże, s. 27.

28 L. Trzcionkowski, *Bios – Thanatos – Bios. Semiofory orfickie z Olbii i kultura polis*, Warszawa 2013, s. XVII.

kościola, orfizm nie definiuje niczego w sposób ścisły, zakreśla tylko horyzont spokrewnionych ze sobą zjawisk, których cechą wspólną jest odwoływanie się do autorytetu mitycznego pieśniarza Orfeusza w kontekstach rytualnych, często uzasadnione potrzebą podkreślenia mniejszej lub większej oryginalności w stosunku do tradycji religijnej²⁹.

Zespolenie się mitu orfejskiego (opowiadającego o Orfeuszu) i mitu orfickiego (odnoszącego się do praktyk religijnych) jest bardzo dobrze widoczne w krytyce literackiej. Maciej Jaworski stwierdza, że komentatorzy czynią to chętniej niż sami pisarze, jako przyczynę wskazując oddziaływanie pracy Adama Krokiewicza *Studia orfickie* z 1947 roku, w której omówiono koncepcje przenikania się bytu jako jedności w wielości; nieśmiertelności duszy poddanej metempsychozie oraz karze lub nagrodzie; miłości, która objawia się w czynnej dobroci³⁰. Jednak to w wieku dziewiętnastym najchętniej wykorzystuje się mit orfejski i orficki w celu wytworzenia własnego obrazu starożytności, by uczynić go podstawą odniesień literackich. Rosnące od XVIII wieku zainteresowanie mistycyzmem i okultyzmem, przejawiające się w sięganiu po tradycje egzotyczne z perspektywy Europejczyków, owocuje wykreowaniem synkretycznych koncepcji religijnych i sakralnego wymiaru twórczości poetyckiej, z Orfeuszem jako wzorem natchnionego poety-kapłana³¹.

Inny charakter szamanowi nadają ustalenia dotyczące jego pokrewieństwa z wieszczem, na które wskazuje Łukasz Kozak w pracy *Upiór. Historia naturalna*³². Badacz czyni to z pewną wstrzemięźliwością dopiero w końcowych partiach książki, chcąc swoją pracę postrzegać jako opis praktyk upiorycznych, a nie zachętę do ich uniwersalizacji i porównań z innymi kulturami. Stąd podobieństwo upioryzmu z syberyjskim szamanizmem Kozak asekuracyjnie sugeruje za pośrednictwem cudzych są-

29 Tamże, s. XVI.

30 M. Jaworski, *Nowoczesny Orfeusz*, s. 29–30.

31 Zob. M. Siwiec, *Tradycja orficka u progu romantyzmu*, w: *taż, Romantyzm i zatrzymany czas*, Kraków 2009, s. 15–48. Siwiec nie posługuje się pojęciem „szaman”, pisząc wyłącznie o „poecie-kapłanie”. O szamańskości Orfeusza pisze Robert McGahey, traktując go jako figurę metapoetycką. Zob. R. McGahey, *The orphic moment. Shaman to poet-thinker in Plato, Nietzsche, and Mallarmé*, New York 1994.

32 Ł. Kozak, *Upiór. Historia naturalna*, obrazy A. Waliszewska, Warszawa 2021.

dów, przywołując świadectwo Wacława Sieroszewskiego, przebywającego wiele lat na syberyjskim zesłaniu. Tym samym Kozak wskazuje, że opisane w jego pracy wierzenia mogą mieć charakter animalistyczny, bliski praktykom w innych regionach. Jest to końcowy wniosek, wyciągnięty z analizy przedstawionych przez Kozaka źródeł, wskazujących na praktyki upioryczne na terenach porozbiorowej Polski. Synonimicznie nazywano upiora upirem, wuparem, łupiozem, strzygą, ale również wieszczym i wieszczem. Skojarzenia Sieroszewskiego dotyczące upiora (wieszcz) z szamanem syberyjskim wynikają z podobnego statusu określanej w ten sposób osoby, posiadającej dwie dusze. Upiora wyróżniał cielesny naddatek – urodzenie z błoną płodową na głowie, z włosami lub zębami, nienaturalne zaczerwienienie skóry, niespotykane owłosienie ciała. Zbadany przez Kozaka materiał źródłowy wskazuje na duże zróżnicowanie lokalne upiora, zarówno pod względem jego wyglądu, jak i zwyczajów oraz zdolności. Jedną z cech była świadomość upiora, który, podobnie jak wieszcz, „wiedział” i „widział” więcej.

Kozak skupia się na opisie praktyk upiorycznych, stroni zatem od określeń oceniających, ale również określania ich jako „wierzeń”, uznając słowo za nieadekwatne względem perspektywy zawartej w przywoływanych źródłach. Rozważania o szamańskości Tkaczyszyna-Dyckiego siłą rzeczy muszą powrócić do sfery wyobraźni i dyskursu. Historyczne ustalenia mogą jednak wskazać (uświadamianą przez poetę lub nie) drogę (dosyć krętą), którą znaczenia symboliczne przebywają. Wykorzystywany jako stereotyp czy uproszczenie szamanizm, szczególnie w czasie świetności ruchów kontrkulturowych lat 60. XX wieku, w odniesieniu do praktyk upiorycznych na ziemiach dawnej Polski może być zaskakująco adekwatny, po części z braku innego określenia. Upiór Kozaka zdaje się sugerować lokalną realizację szamanizmu, o której przekonuje treść źródeł historycznych, wskazuje również na przeobrażenie figury literackiej wieszcz – z barda rodem z *Pieśni Osjana* lub natchnionego proroka w upiora o szamańskiej naturze. Mickiewiczowskie wieszczanie, i w ogóle sam trop wieszcz, należałoby profilować inaczej, zarówno jego wyjątkowość, status we wspólnocie, jak i jego profetyzm. Oprócz charakteru śpiewaczego, lirycznego, wzbogacałby się on o upioryczność. Zmieniłoby to zatem krąg kulturowy i tradycje, ku którym należałoby się zwracać – ze szkockich czy greckich na rodzime, ale zapoznane

praktyki chłopskie. Kozak zwraca uwagę, że wieszczą jako szamana mógł również postrzegać Adam Mickiewicz, który w wygłoszonych na przestrzeni tygodnia przemówieniu na zebraniu Towarzystwa Literackiego i wykładzie paryskim porusza ten temat, będąc pod wpływem lektury dzienników zesłańców na Syberię³³.

Zawarte w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego motywy szamańskie, dotyczące jego wykluczenia w społeczności, szamańskiej choroby, wędrówki dusz czy porozumiewania się ze zmarłymi zyskują dzięki upiorycznej interpretacji szamana lokalny wydźwięk. Przyjrzenie się statusowi Tkaczyszyna-Dyckiego w polu literackim poprzez kategorię szamana wydaje się uzasadnione, o ile będzie to szamanizm przesączony nie tylko przez mit orficki czy osjański, ale upioryzm wernakularny rodem z Ukrainy. Wskazują na to zawarte w pracy Kozaka sugestie o szamańskim charakterze wierzeń na terenach porozbiorowej Polski, jak i treść poezji Tkaczyszyna-Dyckiego, oraz ekstatyczny i transowy wymiar, o którym pisały Kałuża i Pietrych. Nazwanie samego Tkaczyszyna-Dyckiego szamanem nie powinno cofać tej poezji w „mrok plemiennego ogniska”³⁴, bo jak przypomina Muschg:

33 „Ale któż z nas nie jest wieszczem? Każdy, kto słowem, piórem, czynem, służył świętej sprawie, był wieszczem, był urzędnikiem w powołaniu narodowym, miał przecucie tego co się stać powinno [...]. Odzywam się do was, bo wszyscy jesteście wieszczami, wszyscy powinniście byli to przecuć. [...] Do wieszczów należy przodkować braciom, wskazywać narodowi drogę; ale dziś nie dość na tem, trzeba przecucie w czyn zamienić, tak wyrobić swego ducha, żeby jego natchnienie było czynem”. Zob. „Dziennik Narodowy” 1842, t. 2, nr 58 (7 maja), s. 232–233. „[...] z doniesień Polaków, mianowicie z wiadomości znajdujących się w dziele przed kilku laty ogłoszonym bezimiennie przez jednego Polaka, można już w części rozumieć, czym jest szamanizm. Powiada on, że szamani odznaczają się nawet szczególną organizacją, między dziećmi już poznają przyszłych szamanów. Chłopcy ci zwykłe są posępni, stronią od ludzi, zapuszczają się samotnie w stepy, żeby żyć z naturą i z Bogiem. Przez Szamanów jedynie udziela się tu natchnienie: między nimi tylko zachowuje się niejaki skład wiadomości religijnych; oni wśród Syberian reprezentują życie moralne. Wygnańcy z różnych krajów, zawiezieni na Syberię, są także pewnym rodzajem szamanów. Odcięci od społeczeństwa, skazani żyć samotnie, zgłębiać własnego ducha aż do dna, naturalnie, muszą oni zastanawiać się ciągle nad przeszłością, roztrząsać swoje sumienie”. Zob. A. Mickiewicz, Wykłady o literaturze słowiańskiej wygłoszone w Kolegium Francuskim w Paryżu, t. 4, Lwów 1900, s. 76–77.

34 Zob. A. Kałuża, „Po obu stronach granicy”, s. 41.

poetycki blask tego życia to sentymentalne złudzenie. W rzeczywistości panuje w nim paniczny strach przed wszechobecnymi demonami. Nie ma tam żadnej wolności, żadnego piękna, żadnej sztuki w wyższym sensie, tylko widma popędowej, niezbawionej zmysłowości³⁵.

Tkaczyszyn-Dycki eksploruje szamańskie i pierwotne karty z historii poezji (czy raczej wyobrażenia o niej, biorąc pod uwagę archetypiczne rozumienie szamanizmu u Muschga) i regionu, nie idealizując ich, ale wykorzystując w twórczy sposób.

Kategoria wieszczka, jakkolwiek odstręczająca twórców po 1989 roku konotowanym przez nią patosem i narodowym zorientowaniem, może powrócić, o ile uda się ją przeformułować jako uniwersalną figurę ważnego w danej epoce poety. Semantyczne zbliżenie kategorii szamana i wieszczka pozwala w odmienny sposób spojrzeć na pozycję Tkaczyszyna-Dyckiego we współczesnym polu literackim. Dwie najważniejsze tendencje w poezji wydawanej po przełomie ustrojowym mogą wydawać się sprzeczne. Pierwsza z nich, a więc upolitycznienie podmiotu w twórczości poetyckiej, skutkuje ukazaniem systemowych niedogodności i opresji działających na jednostkę, przy jednoczesnej ekspresji własnej ranliwości i prekarność. Jednak ze względu na swoje moralne zorientowanie i ograniczony zakres tematyczny stoi w kontrze wobec drugiej widocznej w poezji tendencji – indywidualizacji poetyckiej dykcji. Widoczne jest to w krytyce literackiej, która polaryzując się wedle tych tendencji, staje się polem walki wzajemnie zwalczających się ugrupowań. Inspirujący, jak gdyby funkcjonujący ponad tym uproszczonym podziałem, status Tkaczyszyna-Dyckiego jako twórcy ważnego dla różnych pokoleń i grup twórców wydaje się być interesującym fenomenem. Wynika on z pewnością z zarysowanej powyżej podatności tej poezji na zgola sprzeczne interpretacje, a jednocześnie jej niepochwytności, braku formalnego i ideologicznego samookreślenia. Kategoria wieszczka może stać się odczytaniem unieruchamiającym pod warunkiem, że zdefiniuje się ją jako, by przywołać kolejne zakurzone pojęcia z repertuaru literaturoznawcy, paradygmat, nie jako pojęcie w ruchu. Wieszczność Tkaczyszyna-Dyckiego wydaje się zrozumiała ze względu na powrót tego pojęcia

35 W. Muschg, *Tragiczne dzieje literatury*, s. 29.

w badaniach inicjowanych pracą Kozaka. Ich kontekst pozwala przypomnieć o znanej badaczom, ale w popularnym odbiorze pomijanej, niejednorodności figury Adama Mickiewicza, romantyzmu i wieku XIX. Ukąszenie wieszczą jego upiorycznym znaczeniem, które otwiera na to, co pomniejsze, kruche, regionalne, pozwoliłoby na formułowanie roli poety zgodnie z potrzebami współczesności, a jednocześnie w kulturowej ciągłości, czy tego się chce, czy nie, danej tradycji³⁶.

Spojrzenie na rolę poety współcześnie w wieszczym sposobie sugeruje sam Tkaczyszyn-Dycki, wielokrotnie o swoim statusie w polu literackim piszący. Jego wieszczność nie polegałaby jednak na paternalizmie wobec czytelników czy inspirowanych jego poezją twórców. Pouczający ton zdyskwalifikowałby go z pewnością wśród młodego pokolenia. Jednocześnie nie sposób wskazać tony fałszywe w wypowiedziach Tkaczyszyna-Dyckiego, które wykraczałyby poza zdefiniowaną przez niego samego domenę poetyckiej spójności. Nie darzy on afektem doraźnych mód czy środowisk, pozostając skoncentrowanym na poezji. Ta cecha oraz zanurzenie w literackim archiwum zdają się stanowić przeciwieństwo tendencji współczesnej liryki, która ze zrozumiałych przyczyn wokół problemów współczesnych zdaje się często jednoczyć. Skoncentrowana na przyszłości w oczywisty sposób stroni od historii, i by użyć zupełnie obcego jej sformułowania, dziedzictwa. Wieszczanie, czyli jasnowidzenie Tkaczyszyna-Dyckiego, swoją moc ukazywałoby w paradoksalnym poruszaniu się plecami do przodu. Andrzej Sosnowski posłużył się tą Benjaminowską metaforą oglądającego ruiny raju anioła historii, aby wskazać pesymistyczny wydźwięk twórczości Tkaczyszyna-Dyckiego³⁷. Minorowe tony tej poezji stanowią jej bezsprzeczną część, jednak współistnieją razem z zawartymi tam pozytywnymi strategiami egzystencji, jak w wierszu *Jasnowidzenie*:

36 Por. M. Janion, *Jaka jest opowieść humanistyki?*, w: *taż*, *Niesamowita słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2007.

37 „(...) Dycki jest trochę jak historyczny anioł Benjamina, który z 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”. A. Sosnowski, *Liryzm Dyckiego*, w: *„jesień już Panie a ja nie mam domu”*, s. 46.

zabrałem z pogrzebu nekrolog
poety Józefa Łobodowskiego
ażeby uniknąć wiatru i deszczu
widziałem bowiem niejedną

zniszczoną klepsydrę choć zdążyłem
zabezpieczyć trzy nekrologi
lubaczowianina Jana Kuziemskiego
(1907–2001) widziałem bowiem

tak wiele naprawdę wiele potarganych
klepsydr z których każda
mogłaby robić za poezję gdyby rzecz jasna
poezja chciała wyjść do ludzi³⁸

W kolekcjonowaniu nekrologów i klepsydr dostrzec trzeba melancholijną, skoncentrowaną na opłakiwaniu przeszłości praktykę o kompulsywnym, pesymistycznym i nieinspirującym wydźwięku, szczególnie w świetle metapoetyckiej puenty. Utwór ma jednak pozytywny charakter, ukazując poetę jako nieobojętnego zarówno wobec zmarłego Łobodowskiego, jak i artefaktu w postaci nekrologu, nośnika pamięci o zmarłym twórcy. Druga strofa, odnosząca się do postaci znanej przede wszystkim mieszkańcom Lubaczowa, wskazuje, że zainteresowanie autora nie ogranicza się jedynie do świata poezji, troski o własne środowisko. Równie chętnie upamiętnia on zapomnianego twórcę, jak i anonimowego z perspektywy odbiorcy sąsiada, ukazując zadanie poety jako pracę na różnego rodzaju marginesach pamięci, zarówno regionalnej, jak i środowiskowej, materialnej, jak i symbolicznej. Poezja Tkaczyszyna-Dyckiego, mimo że konserwatywna pod względem formy, z której korzysta, zaświadcza o awangardowych możliwościach literatury. Poetyckość definiowana jest tu ponad granicami tradycyjnie ujmowanej poezji. Opowiadając się za wolnością twórczą, autor jasno definiuje swoje zadanie, związane z pielęgnowaniem pamięci. Jasnowidzenie opierałoby się zatem na umiejętności wglądu w przeszłość, projektowanej na codzienną egzystencję.

38 E. Tkaczyszyn-Dycki, II. Jasnowidzenie, w: G. Tomicki, *Po obu stronach lustra. O poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, Szczecin, Bezrzecze 2015, s. 235.

Cyrkulacyjna koncepcja siebie

Lektura poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego ze względu na jednolitą kreację podmiotu skłania do rozważań wykorzystujących kategorie autobiograficzności i geobiografii. Jest to twórczość, w której poeta wprost sugeruje utożsamienie siebie z bohaterem wierszy, nie szczędząc przy tym szczegółów topograficznych, odsyłających do przestrzeni zlokalizowanych w województwie podkarpackim – Wólki Krowickiej i okolicznych wsi, rodzinnych stron autora. Tkaczyszyn-Dycki włącza jednak w swoją twórczość problematykę związaną z mediumiczną funkcją literatury jako nie tyle nośnika czy zapisu zniekształconych przez język doświadczeń, ile części procesu wytwarzania podmiotowości o kolistej czy zapętłonej strukturze. W tak charakteryzowanym procesie ruch pomiędzy egzystencją a tekstem przyjmuje charakter nie jednokierunkowy, a zwrotny czy też cyrkulacyjny. Jeśli podążać za wzbudzonym przez to określenie wyobrażeniem przepływu, ciągłego ruchu, postrzegane jako rozłączne egzystencja i tekst, podlegają rozmyciu czy też zanieczyszczeniu przez siebie nawzajem. Tkaczyszyn-Dycki chętnie sięga po różne zabiegi pozwalające utrzymać cyrkulacyjny charakter kreowanej podmiotowości, poprzez włączanie w tekst faktów z życia swojej matki, Stefanii Dyckiej, i poszukiwanie analogii w swojej biografii, poprzez zabiegi językowe i powtórzenie, jak również poprzez posługiwanie się wyobrażeniami pochodzącymi z imaginariów chłopskiego i queer. Równie chętnie stosuje zabiegi różnicujące podmiot – zarówno wskazujące na jego niejednorodność, jak i go ukonkretniające.

Tkaczyszyn-Dycki, tematyzując w swojej twórczości losy matki, szuka równocześnie wydarzeń paralelnych we własnej biografii. Zabieg ten pozwala mu jednocześnie opowiedzieć o losach matki oraz o własnej przeszłości, jak również w sposób kreatywny pisać samego siebie,

kreować podmiot refleksywny¹. Skupia się on, jeśli użyć języka Paula Ricoeura, na dialektyce siebie i innego. Ricoeur swoją filozofię podmiotu koncentruje wokół zaimka „siebie” zamiast „ja”, charakteryzując podmiot jako dynamiczny, refleksyjny i refleksywny zarazem, włączony w relację z innym:

Dopóki pozostajemy w kręgu tożsamości rozumianej jako bycie tym samym, inność innego niż (ten) sam nie stanowi nic oryginalnego: „inny” znajduje się, jak mogliśmy zauważyć mimochodem, na liście antonimów „(tego) samego”, obok „przeciwego”, „odrębnego”, „różnego” etc. Sprawa ma się inaczej, jeśli łączymy inność w parę z byciem sobą. Inność, która nie pochodzi – bądź pochodzi nie tylko – z porównania, sugerowana w naszym tytule, taka inność może tworzyć samo bycie sobą. *O sobie samym jako innym* sugeruje od razu, że bycie sobą w przypadku siebie samego zakłada inność w stopniu tak głęboko wewnętrznym, że jedno nie daje się pomyśleć bez drugiego; że jedno przechodzi raczej w drugie [...]².

W poezji Tkaczyszyna-Dyckiego odnaleźć można bohaterów, którzy przynależą do pogranicza czy marginesu narodowościowego, seksualnego, społecznego. Interesująca jest jednak inność rozumiana, zgodnie ze słowami Ricoeura, jako część procesu bycia sobą, a więc uwewnętrzniona.

Podmiot zdysłokowany

W twórczości Tkaczyszyna-Dyckiego refleksywność podmiotu ujawnia się poprzez znaczące użycie zaimka „siebie”³, na czele z uży-

-
- 1 W dyskursie humanistycznym rozróżnienie między refleksyjnością a refleksywnością nie jest wyraźnie zaznaczone, oba wyrazy bywają traktowane jako synonimy. W języku angielskim ich znaczenie jest bardziej zniuansowane. „Refleksyjność” wskazuje na refleksję jako na namysł, akt kognitywny, tymczasem „refleksywność” bardziej akcentuje zwrotność, relację i cyrkulację. Zob. R. Sendyka, *Od kultury „ja” do kultury „siebie”*. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych, Kraków 2015, s. 7.
 - 2 P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chelstowski, naukowe oprac. i wstęp M. Kowalska, Warszawa 2005, s. 9.
 - 3 Inspirowany rozważaniami Sendyki, posługuję się zapisem siebie kursywą, gdy mam na myśli teorię podmiotowości zwrotnej, odmiennej od spójnej, transcendentnej idei ja. Badaczka pisze: „Wzrastającą popularność myślenia trybem zwrotnym można natomiast diagnozować jako wyraz pewnej zmiany o ogólniejszej naturze: byłby to ruch od «kultury ja» ku «kulturze siebie»; od (złudnej) au-

tym w tytule jednego z tomów sformułowaniem *Nie dam ci siebie w żadnej postaci*, wskazującym na nieuchwytność podmiotu i jego procesualny, ale również relacyjny charakter. W poetyce Tkaczyszyna-Dyckiego istotną rolę w myśleniu o sobie samym jako o innym pełni, niejednokrotnie już omawiany, motyw bezdomności⁴. W wierszach, w których pojawia się zaimek „siebie”, towarzyszy mu zleksykalizowana przestrzenna metafora zwrotu „bycia u siebie”:

tak naprawdę odkąd
wyjechałem z przemyskiego
nigdzie już nie byłem
u siebie tylko na dworcu
(XXIV., IZ, s. 28)

Jak wyznaje podmiot w kolejnej strofie, dworzec staje się doskonałą przestrzenią do „uchwycenia się naglej myśli o powrocie do domu”, a więc nie tyle stworzenia, nawet ulotnego wyobrażenia *oikos*, ale kolejnej przestrzeni tranzytu myśli i wspomnień⁵. Jest to przestrzeń bę-

tonomii ku afirmowanej relacyjności; od koncepcji człowieka jako indywiduum ku człowiekowi «usieciowionemu». Byłby to swego rodzaju zwrot kopernikański – ja z centrum wszechświata staje się jednym z wielu elementów (jak chciał Walter Benjamin i jak dziś chce Rosi Braidotti) splątanej konstelacji”. Zob. R. Sendyka, *Od kultury „ja” do kultury „siebie”*, s. 16.

4 Zob. 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”; C. Zalewski, *Dworce dworce jak łóżyska wielkich rzek (podróże i przystanki Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego)*, w: „jesień już Panie a ja nie mam domu”; 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.

5 Marc Augé definiuje te przestrzenie jako nie-miejsca: „Jak widać, mianem »nie-miejsca« oznaczamy dwie komplementarne, ale odrębne rzeczywistości: przestrzenie ustanawiane w relacji do pewnych celów (transport, tranzyt, handel, wypoczynek) i relacje, które jednostki utrzymują z tymi przestrzeniami. [...] Zapośredniczenie ustanawiające więź między jednostkami a ich otoczeniem w przestrzeni nie-miejsca dokonuje się poprzez słowa, a raczej poprzez teksty”. Zob. M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, przedmowa W. Burszta, Warszawa 2010, s. 64. „W postępującej deterytorializacji naszego ciała i otoczenia ludzkiego niewłaściwe jest mówienie o zakorzenieniu w miejscu czy też o przypisaniu do terytorium. Jest ono, po pierwsze „terytorium zmiennym”, płynącym, przemieszczającym się, po drugie zaś, to my sami jesteśmy już tylko zakorzenieni dynamicznie, w sposób, który przywala na nieustającą zmianę naszego położenia względem przestrzeni, na

dąca przeciwieństwem domu rozumianego jako ustanowienie pewnego centrum. Poezja nie spełnia w tym wypadku funkcji ocalającej od zapomnienia arki, w której przechowuje się obraz przeszłości. Nie stanowi ona również metaforycznego domu ze słów, ostatniej przystani wyobcowanego ze świata podmiotu. Mimo że poeta mówi o poezji jako „miejscu na ziemi”, stosuje jednocześnie techniki heterotopizujące to miejsce⁶. Jednym z takich zabiegów jest sylleptyczny charakter wspomnienia w poezji, które choć określane przez poetę jako niemożliwe do przywołania, zostaje przywołane:

tylko wróć w przemyskie
czyli tam dokąd nie ma powrotu
pójdź do Słotwińskich
i Bełskich u których zasiedziała się

Hrudnycha [...]
(LI. Udźwig, CW, s. 55)

wszystko co jest przeszłością
i widnieje przed tobą
lub za tobą i wszystko co będzie
dnem wczorajszym

może stać się poezją tylko wróć
w przemyskie [...]
(XLVIII., CW, s. 52)

Poetycka podróż w przeszłość wydaje się błędzeniem we śnie, przemierzaniem przestrzeni nieciągłej i labiryntowej. Poeta nie wyodrębia wspomnienia, nie fikcjonalizuje go w celu ponownego, intensywnego przeżycia przeszłości. Powtórzenie „tylko wróć w przemyskie”, zamiast ku zmysłowemu obrazowi miejsca rodzinnych stron, kieruje podmiot ku refleksji metapoetyckiej, ewokowanej niezmiennie przez postać matki, o której wieloznacznym statusie mówi za pomocą zwrotów sugerujących brak ruchu i niezmiennosc:

bycie „tu i gdzie indziej”. Zob. B. Kita, *Między przestrzeniami. O kulturze nowych mediów*, Kraków 2003, s. 85. Zob. również M. Olszewska, *O przestrzeni na progu doświadczenia*, „Anthropos?” 2010, nr 14–15.

6 „Heterotopia może zestawiać w jednym realnym miejscu (lieu) liczne przestrzenie, liczne miejsca (emplacements), które są ze sobą niekompatybilne”. Zob. M. Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 122.

pójdź do Ilnickich i Papiernickich
u których zasiedziała się
Hrudnycha (przynajmniej tak to widzę
w dniu dzisiejszym kiedy niewiele

zdołam osiągnąć) [...]
(L., CW, s. 54)

„Zasiedzenie się” Hrudnychy (Stefanii Dyckiej) stanowić może echo wspomnienia odwiedzin sąsiedzkich, jednak jest to obraz pozbawiony szczegółów. Zaświadcza on o swoim geobiograficznym charakterze jedynie poprzez potoczność samego sformułowania i użytego pseudonimu Dyckiej. Treść, która mogłaby konotować zadomowienie i wynikające z tego poczucie bezpieczeństwa, podlega różnicowaniu, odsyłając do mniej pozytywnych skojarzeń zwrotu „zasiedzieć się”. Wcześniejsze użycia czynią z niego wieloznaczny motyw, który nadaje widmowego charakteru poezji Tkaczyszyna-Dyckiego: „tylko Hrudnycha poszła siedzieć / i pewnie już zawsze będzie / straszyć w mojej poezji” (IV., NDCS, s. 6). „Zasiedzenie się” czy przedstawienie matki jako widma jest metapoetyką refleksją nad ważną rolą Dyckiej w tej poezji jako postaci, która staje się ambiwalentną inspiracją – z jednej strony źródłem tematów kolejnych wierszy, z drugiej – narzucającym się swoją obecnością, nieusuwalnym kontekstem i powracającym widmem. Jej ambiwalentny, czy mówiąc językiem Tkaczyszyna-Dyckiego, schizofreniczny status poeta opisywał przy pomocy oksymoronicznego obrazu światła: „gwiazdo najjaśniejsza czy ty się wzięłaś / z mojej matki w ciemnościach / czy ty byłaś zamknięta jak Dycka / w oślepiającym świetle schizofrenii” (VII., OW, s. 16). Matka jako symbol schizofreniczności jest źródłem poezji Tkaczyszyna-Dyckiego również pod względem językowym. Potwierdza to dalszy ciąg cytowanego powyżej wiersza L. Kreowana przestrzeń wspomnienia ulega rozpadowi i heterotopizacji ze względu na użyty do jej przedstawienia język:

[...] jej polszczyzna
wcale nie jest najgorsza
choć rozpada się w twoim wierszu
zanim się w sobie zbierzesz
otworzysz usta a co w ustach
to i przed ludźmi
a co w tekstach mimo że ułomnych

to i przed Panem Bogiem
(L., CW, s. 54)

Mimo wspomnieniowej, sugerującej pracę pamięci, pierwszej strofy wiersza (i dwóch wcześniej cytowanych utworów XLVIII. i LI. *Udźwig*), mówiący skupia się na języku, przypominając o metapoetyckim charakterze swojej twórczości, ale również zwracając uwagę na uwikłanie pamięci w procesy językowe.

Powracanie przez poetę do konceptu poezji jako miejsca na ziemi, rozszerzanie jego skali w kolejnych wierszach i tomach może dać mylne wrażenie, że pozostaje on jedyną metaforyzacją procesu twórczego. Tymczasem poezja, będąc konceptualizowana jako miejsce, jest jednocześnie przedstawiana jako ciało poddawane nieuchronnym procesom rozkładu:

wiersz psuje się od głowy
nic na to nie poradzę
choć wymyślono ketrel i pernazynę
otóż wiersz psuje się w naszym

ręku i na naszych oczach
kiedy wszystko w nim
zawodzi choć wymyślono fluanxol
i zolafren połknij tę piękną

powlekaną tabletkę a spotkasz
chłopca który układał
wiersze w moim i twoim imieniu i był
w tym dobry mimo niedociągnięć
(XLVII. *Niedociągnięcia*, CW, s. 51)

Tkaczyszyn-Dycki postrzega ciało jako obce i bliskie zarazem, swoje i inne, przedstawiając wiersz na wzór trzymanego w ręku martwego, psującego się truchła. Jednocześnie stosuje leksykę medyczną, przywołując nazwy leków na schizofrenię, których działanie miałyby się rozciągać nie tylko na umysł piszącego, ale na sam psujący się wiersz. Związek piszącego i wiersza jest nie tyle związkiem pomiędzy podmiotem i wytworem artystycznym, ile angażującym psychocieleśność proce-

sem przepływu i wymiany w ramach jednego ciała⁷. Zasilone lekami odzyskuje sprawność, na co wskazuje ostatnia, wizyjna strofa, na powrót wytwarzając wspomnienia. Sam akt wspominania, retroaktywne budowanie swojej pamięci w utworze literackim, wydaje się procesem wystarczająco zmaconym i różnicującym podmiotowość, jednak Tkaczyszyn-Dycki obudowuje go dodatkowo metaforą ciała wiersza. Pracę pamięci, zdawałoby się wystarczająco rozpędzającą różnicowanie siebie, łączy z cielesnym wymiarem pracy wytwórczej, konceptualizując siebie/wiersz jako psujące się/leczone ciało.

Bezdomności poeta nie łączy jedynie z przestrzeniami tranzytowymi i miejską topiką dworców, stacji, barów, ale również z rodzimą przestrzenią Wólki Krowickiej. Wydawać by się mogło, że destabilizowanie podmiotu, jego różnicowanie odbywa się za sprawą ucieczki z domu, jednak proces ten rozpoczyna się w dzieciństwie, przy okazji pierwszych doświadczeń przemocy ze strony rówieśników, jak przedstawione to zostało w poemacie *Gniazdo* i wypowiedziach odautorskich. Mówienie w tym przypadku o „źródle” czy „początku” pewnych doświadczeń nie przystaje do języka i wyobrażeń, którymi posługuje się Tkaczyszyn-Dycki w opowiadaniu o swojej przeszłości. Swoją siebie chce on przedstawiać uchwyconą zawsze *in medias res*:

zaczyna się moje wielkie ciepłe
umieranie jeszcze jestem u siebie
(XCV., OW, s. 118)

śmierć jest po to ażeby nie ustawać w drodze
w zdobywaniu siebie powiadam śmierć jest
jak deszcz wiosenny który się z nami zadaje
lecz zawsze na krawędzi nigdy w schronisku
(CXC VII., OW, s. 228)

Oprócz wyrażanej wprost procesualności poprzez zapowiadające zmianę „jeszcze jestem” i nieustawanie w drodze, uwagę zwraca przestrzenny charakter drugiego członu porównania. Deszcz wiosenny określony zostaje poprzez konotujące liminalność „zawsze na krawędzi”, a więc w momencie przejścia. Drugi, dwuznaczny fragment, wskazuje

7 Zob. A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014, szczególnie rozdział IV *Styl somatyczny* – Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki.

również na inny powtarzający się w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego motyw, wiążący problematykę podmiotowości z ciałem i homoseksualnością.

Topika queer – topika chłopska

W opatrzonym refleksywnym tytułem wierszu *Zamienię siebie na ciebie i ciebie na siebie, niczego nie obiecując* (IZ, s. 13) poeta wraca do wątków homoseksualnych, mimo że od czasu *Imienia i znamienia* w jego twórczości dominują wyobrażenia pastoralne i geobiograficzne, odsyłające treścią do rodzimej przestrzeni Lubaczowszczyzny. Ruch wyobraźni między imaginarium chłopskim a imaginarium gejowskim wydaje się jednym z bardziej interesujących przejawów „dialektyki siebie”.

Adam Wiedemann, recenzując czwarty tom Tkaczyszyna-Dyckiego, *Liber mortuorum* z 1997 roku, pisał: „twórczość tego poety ustanawia w języku polskim zjawisko w krajach anglosaskich zwane *gay poetry*”⁸. Tezę Wiedemanna zweryfikowała negatywnie treść kolejnych, zróżnicowanych pod względem tematyki, tomów. Niemniej stwierdzenie krytyka wydawało się przesadzone już w momencie publikacji, gdyż nie sposób stosować określenia *gay poetry*, odnosząc je do poezji Tkaczyszyna-Dyckiego w ścisłym jego znaczeniu. Przemysław Pilarski przypominał, że anglosaski nurt *gay poetry* to twórczość pisana przez zdeklarowanych homoseksualistów, o homoseksualistach i przede wszystkim z myślą o nich. Twórczość Tkaczyszyna-Dyckiego byłaby jego zdaniem „poetry z wątkami o charakterze *gay*”⁹. Trzeba jednak przyznać, że Wiedemann rozpatruje obecność tematyki homoseksualnej nie tyle jako fakt istotny politycznie czy kulturowo, ile ze względu na jej egzystencjalny wymiar:

Otóż *Liber mortuorum* to przypowieść o poszukiwaniu (uosabianej przez Przyjaciela) miłości czystej, która (w „kulturze gejowskiej” nie sprzyjającej stałym związkom, co długo by wyjaśniać) jest ideą martwą; po drodze bohater napotyka dwie postaci kobiece, Matkę i Kochankę, kuszące iluzją bezpieczeństwa i zadowolenia, ostatecznie zaś (ale i nieostatecznie, wobec kolistej struktury przypowieści) ląduje w ramionach Gemlaburbitsky’ego, będącego heroldem

8 A. Wiedemann, *Od pedała do pedała*, „Studium” 1998, nr 11–12, s. 182.

9 P. Pilarski, *Za-gay-enie*, <http://www.gender.lodz.pl/czytelnia/prasa/zagayenie.htm> [dostęp: 28.02.2022].

Śmierci, co to „idzie od pedała / do pedała i zagraża na przedmieściach”. Może to i zbyt prostacka egzegeza, ale co mi tam¹⁰.

Wiedemann nie wprost charakteryzuje obecny w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego motyw bezdomności, któremu towarzyszy topos wędrowni, w tym przypadku symbolizujący zagubienie i zdezorientowanie. Pilarski mówi o bohaterze jako osobie „spoza”, „o zaburzonej i (zaburzonej) tożsamości: narodowej, językowej i – seksualnej”¹¹. Badacz trafnie wskazuje na procesualny charakter tożsamościowej opowieści Tkaczyszyna-Dyckiego, zawdzięczany nie tylko różnicującej tematyce, ale i obecnym w tej poezji zabiegom formalnym i edytorskim. Podstawą czynnościowej koncepcji wiersza Tkaczyszyna-Dyckiego jest stosowanie powtórzenia, oznaczające powracanie całych strof, zwrotów, słów w nowych kontekstach¹², co w połączeniu z tematyczną obsesją i autobiograficznym nasyceniem utworów skutkuje wrażeniem obcowania z niedokończonym i otwartym poematem¹³. Nie sprzyja to jednak rozbudowywaniu przedstawianego świata czy pogłębianiu refleksji, podając poezję raczej sile entropijnej, zmieniającej czy odbierającej sensy pojawiających się wcześniej wątków, motywów i zwrotów. Nie sposób mówić w tym przypadku o linearnej opowieści, jednak nie jest to również schemat zamkniętego koła. Opowieść Tkaczyszyna-Dyckiego stanowi rodzaj zasilanego co jakiś czas zapasem świeżej treści kolistego

10 A. Wiedemann, *Od pedała do pedała*, s. 183.

11 P. Pilarski, *Obsesje Dyckiego. Homoseksualność na tle pozostałych problemów tożsamościowych bohatera wierszy autora „Przewodnika dla bezdomnych...”*, w: *Parametry pożądania. Kultura odmienników wobec homofobii*, red. T. Basiuk, D. Ferenc, T. Sikora, Kraków 2006, s. 253.

12 Ryszard Nycz w *Poetyce doświadczenia* mówi o „koncepcji czynnościowego rozumienia tekstu”, odnosząc się do sposobu interpretacji 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. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012, s. 55. Zob. S. Trusewicz, *Poetyka przestrzeni geobiograficznej Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, Białystok 2021, s. 83.

13 Zob. A. Kopkiewicz, *Między rytmem ciała i poetyckim powtórzeniem. Katartyczna rola języka w twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, w: *Trauma, pamięć, wyobraźnia*, red. Z. Podnieszńska, J. Wróbel, Kraków 2011; J. Tabaszewska, *Powtórzenia i przynależności. Poezja Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego wobec pamięci*, „Teksty Drugie” 2017, nr 2; A. Waligóra, *Dwa ciała poety. Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego lektura performatywna*, „Przestrzenie Teorii” 2021, nr 35.

obiegu, która skupia się na tematyce tożsamościowej, wytwarzając tym samym podmiot cyrkularny – wciąż wyobcowujący i różnicujący siebie¹⁴.

Zabiegami edytorskimi, które stanowią część czynnościowej koncepcji wiersza, są przede wszystkim korekty wprowadzane przez poetę w wierszach drukowanych w różnych wydaniach. Proces ten analizuje Krzysztof Hoffmann, określając entropijne działania poety jako zamierzenie służące osiągnięciu w nim niejednoznaczności. Obok zmian tytułów, wprowadzania dodatkowych przerzutni czy wymiany kluczowych słów poeta dokonuje zmian wśród bohaterów, w tym przyjaciela Leszka, najważniejszej postaci w wierszach o tematyce homoerotycznej, wprowadzając lub usuwając jego obecność za pomocą imienia lub zaimka. Z pewnością potrzeba więcej przykładów, żeby potwierdzić tezę Hoffmanna, że „Leszek staje się dla tych utworów w większym stopniu figurą, figurą tekstu, niż egzystencjalnym śladem”, jednakowoż, w połączeniu z innymi ukazanymi przez badacza zabiegami, daje się dostrzec zamierzony przez poetę efekt „wirujących wokół siebie leksemów”¹⁵. Wydaje się, że „re-korekcyjną” technikę można postrzegać nie tyle jako nadającą czy odbierającą postaciom czy zdarzeniom miano figury tekstu lub egzystencjalnego śladu, ile przede wszystkim jako chęć włączenia ich w cyrkularny ruch pomiędzy różnymi przeciwieństwami – tekstu i świata, autonomii i zaangażowania, umysłu i ciała, podmiotu i przedmiotu, ruch stwarzający siebie.

Ogląd queerowej topiki w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego dają wiersze zebrane w antologii *Dezorientacje. Antologia polskiej literatury queer*¹⁶. Choć zostały przedrukowane z wcześniejszych tomów bez zmian, w perspektywie fragmentarycznej i re-korekcyjnej poetyki Tkaczyszyna-Dyckiego

14 Sendyka w swojej pracy przedstawia różne konceptualizacje zwrotnej tożsamości, połączone ogólnym terminem „siebie”, dzięki któremu podmiot „pozwala się wyobrazić zwłaszcza w czynności cyrkularnego ruchu nakierowanego na «zewnątrz», «ku innemu» i na powrót «ku sobie». Refleksywność, powiązana z refleksyjnością, czyli zdolnością do «zewnątrznej oceny», przyglądania się sobie jak przedmiotowi, łączy się z tworzeniem związków, relacyjnością, twórczą niesamodzielnnością”. Zob. R. Sendyka, *Od kultury „ja” do kultury „siebie”*, s. 390–391.

15 K. Hoffmann, *Rekorekcje*, w: *Pokarmy*, s. 150–151.

16 *Dezorientacje. Antologia polskiej literatury queer*, wyb., wstęp i oprac. A. Amenta, T. Kaliściak, B. Warkocki, Warszawa 2020.

samo zestawienie ich w jeden cykl, szczególnie że od nowa ponumerowano je cyframi rzymskimi, jest gestem znaczącym. W utworach pojawiają się znane motywy cielesności, grzechu, wiary, schizofrenii i łączący je topos inności:

w lubelskich domach publicznych
moich przyjaciół biorę zimny prysznic
a ciało jest nie moje
mimo że upieram się przy sobie

odkręcam kurek z lodowatą wodą i uciekam
do ciała które pozostało w pościeli
niewiarygodnie ciepłe może dlatego że byłam
tej nocy innym chłopcem aniżeli chciałem

być bardziej wsparty o sen sennego
Leszka który z niczym wrócił z Warszawy
z podbitym okiem i nie wierzę w jego
niewinność ani w halopopierdol bez recepty
(CCX. *Haloperidol*, OW, s. 241)

Zwrot „być innym chłopcem” zawiera konotację seksualnej zabawy, jednak wskazuje również na refleksję egzystencjalną na temat wyobcowania siebie, która wyrażona zostaje wprost słowami „ciało jest nie moje”, jak również za pomocą kontrastujących obrazów zimnej wody i ciepłego ciała oraz onirycznej aury. Wszystkie utwory dotyczące Leszka pisane są po jego śmierci, będąc najważniejszą, obok mitu matki-schizofreniczki, opowieścią założycielską tej twórczości. Potwierdza to gatunkowe nawiązanie do starożytnych pieśni żałobnych w tytule pierwszego tomu Tkaczyszyna-Dyckiego *Nenia i inne wiersze*¹⁷. Odniesienia do ciała stają się zatem dwuznaczne, bo odwoływać się mogą do ciała partnera, bliskiego – ze względu na wspólnie spędzoną po rozłace noc – i dalekiego zarazem w związku ze stanem psychicznym partnera. „Ucieczka

17 Wojciech Śmieja nazywa śmierć Leszka „prehistorią podmiotu”, określając żalobę i poczucie braku jako „punkt zerowy” tej twórczości (zob. W. Śmieja, *Literatura, której nie ma. Szkice o polskiej „literaturze homoseksualnej”*, Kraków 2010, s. 225). Jeśli przyjmując synchroniczną perspektywę interpretacyjną, wszelkie zdarzenia o charakterze traumatycznym, o których dowiadujemy się również w kolejnych tomach, mają status punktu zerowego i należą do prehistorii podmiotu. Tkaczyszyn-Dycki opowiadając siebie w sposób fragmentaryczny, wytwarza wrażenie dystansu czasowego i emocjonalnego.

do ciała” pozostawionego w pościeli to zarówno reminiscencja poranka ze śpiącym w łóżku Leszkiem, jak i pragnienie niemożliwego ze względu na jego nieobecność zbliżenia się do partnera. Tautologiczny zwrot „sen sennego” sugeruje wspomnienie śpiącego w łóżku ukochanego, jak również „śnienie” osoby pochodzącej ze snu, a więc jej fantazmatyczne przywołanie.

Tkaczyszyn-Dycki niejednokrotnie posługuje się sformułowaniami dwuznacznymi o erotycznych skojarzeniach, które spełniają jednocześnie funkcję metapoetycką, jak w wierszu *ars poetica* (OW, s. 417). W utworze poeta mówi o założeniach twórczych, których nie udało mu się zrealizować, związanych z reprezentacją postaci z marginesu, takich jak „konio-kradzi”, „lachociągi”, „złodzieje”, „spermojadzi”, „świry”, „darmozjadzi”, „wyrzutkowie”, „podrzutkowie”, „kościelni dziadowie” i „matka w roli głównej”¹⁸. Rozczarowany porażką swojej sztuki poetyckiej Tkaczyszyn-Dycki puentuje: „ale przyszła / niemożność nieplodność i skończyłem na Leszku”. Tak jak Leszek jest postacią reprezentatywną topiki gejowskiej, tak matka reprezentuje topikę chłopską. Utwory, w których Tkaczyszyn-Dycki skupia się na historii swojej rodziny, kreując siebie jako postać wyobcowaną pod względem językowym i narodowościowym, można umieścić na tle studiów postzależnościowych, przedstawiając bohatera wyposażonego w postpamięć historii pogranicza polsko-ukraińskiego. Mimo obecności tych wątków już we wczesnych tomach poety, dominują one od momentu wydania *Imienia i znamienia*, poszerzając cyrkularny ruch pamięci podmiotu o nowe obszary, łącząc wielkomiejską topikę *queer* z nurtem chłopskim. Jest to ruch między zwykle anonimowym, ewokującym bezdomność i zagubienie centrum, a odrysowanymi w topograficznych szczegółach peryferiami. Ma on charakter zewnętrzny, skupiony na kreowaniu miejsca niejako wtórnie wobec wewnętrznej cyrkulacji między centrum i peryferiami siebie¹⁹. Mimo swobody, z jaką zdaje się

18 O etycznym zorientowaniu na margines w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego zob. S. Trusewicz, *Praktyki wykluczania, praktyki rehabilitacji. O gorszości i otwarciu na to, co inne w poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2017, nr 10.

19 Opozycję wnętrza i zewnątrz należy traktować tu jako figurę retoryczną, gdyż ustanawianie przez podmiot wewnętrznego porządku centrum-peryferie nie odbywa się niezależnie od zewnętrznego porządku społecznego. Widoczny jest za-

poruszać podmiot wśród wiosek i przysiółków Lubaczowszczyzny, opisywanych czasem w sposób realistyczny, innym razem w konwencji pamięciowo-tekstualnej podróży i odwiedzin rodziny i sąsiadów, mówi o sobie jako wyobcowanym również w przestrzeni domu. Pisząc o wierszach homoerotycznych, Śmieja wskazał istotną cechę bohatera tej poezji:

Jest Innym również wobec rodziny, przy czym ta Inność wyraźnie już konotuje stygmat homoseksualizmu: „»chuj z nimi« jak mówią w rodzinie/ ja tak nie mówię dlatego jestem inny”. Język poety nie dopuszcza tak prozaicznej i powszechnej eksklamacji, przez co otoczenie może go odbierać jako „niemęskiego”, bądź po prostu jako „pedała”, bo, jak zauważa Pierre Bourdieu, wyrażenie „pedał” służy często ludowi (*les classes populaires*) do nazywania manieri mówienia czy poruszania się klas wyższych (Bourdieu mówi o burżuazji) ocenianej jako zbyt wyrafinowana, a przez to niemęska²⁰.

Śmieja, charakteryzując język poety jako niedopuszczający wyrażenia „chuj z nimi”, zwraca uwagę nie tyle na niechęć do wulgaryzmów, ile na pewną kunsztowność języka Tkaczyszyna-Dyckiego. Stanowi on bowiem połączenie polszczyzny literackiej, poetyckiej w ścisłym tego słowa znaczeniu, szczególnie we wcześniejszych tomach („mój przyjaciel jest chory i otoczył się jak niemowlę bólem rodzenia”, XIII. OW, s. 22), archaicznej, pełnej staropolskiej i biblijnej leksyki, frazeologii i składni, jak również potocznej, regionalnej i wulgarnej. Zintensyfikowane użycie wymienionych jako ostatnie rejestrów polszczyzny widoczne jest od momentu wydania *Imienia i znamienia*. W publikowanych wierszach pojawia się więcej ukraińizmów i dialektyzmów z języka chachłackiego²¹, wulgaryzmów, ale rów-

tem cyrkularny ruch również między tymi opozycjami, szczególnie jeśli odnosić go do subwersywnych strategii przełamywania wstydu poprzez wprowadzanie w obszar literackiego centrum kategorii z peryferii, zarówno tych związanych z „pedalską”, jak i „pastuszą” tematyką.

20 W. Śmieja, *Literatura, której nie ma*, s. 225.

21 „(...) pod pojęciem »języka chachłackiego« rozumieć należy gwary północno-ukraińskie, rozpowszechnione niegdyś na terytorium od rzeki Narew na północy aż do linii przebiegającej nieco na południe od Włodawy i Parczewa, gdzie gwary chachłackie przechodziły w gwary chełmskie i wołyńskie. Obecnie jednak większość użytkowników języka chachłackiego mieszka na północ od rzeki Bug, bardzo rzadko identyfikując się z narodowością ukraińską. Ponadto system fonetyczno-morfologiczny języka chachłackiego odróżnia go znacznie zarówno od języka ukraińskiego, jak i białoruskiego. Ze względu na długotrwały wpływ języka pol-

niez kolokwialnej składni czy elementów muzycznych, jak na przykład nawiązującego do występów na spotkaniach autorskich zaśpiewu „heja hej”:

nie ma to jak komuś odpierdoli
we wsi z miejsca robi się weselej
i ciekawiej choćby nie wiem kto
kogo gonił heja hej wszystko przemija
(XLVIII., IZ, s. 52)

Bez wątpienia można do języka poezji Tkaczyszyna-Dyckiego odnosić ustalenia Elżbiety Rybickiej, która interpretując prozę ostatniej dekady, mówi o „rozbicie w polszczyźnie”²². Pisarze włączają do swojego idiomu gwarę, anarchizmy i sowizdrzańską stylistykę, mając na celu transgresywną, emancypacyjną funkcję języka, zorientowaną na przekroczenie „kultury zawstydzienia”²³. Różnicowanie języka pod względem stylistycznym w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego łączy się z kreacją cyrkulacyjnego podmiotu, który stosując techniki wiersza czynnościowego, kreuje ruch zwrotny – wyobcowuje i zarazem ustanawia siebie, korzystając z metaforyki przestrzenno-cieleśnej i topiki queerowo-chłopskiej.

skiego i polskiej kultury dialekt podlaski jest nasączony zapożyczeniami z języka polskiego w dużo większym stopniu niż literacka wersja języka ukraińskiego, która jest oparta na dialektach nadnieprzańskich”, w: A. Czapla, *Mały słownik języka cha-chłackiego* Edy Ostrowskiej, „Roczniki Humanistyczne” 2015, t. LXIII, z. 6, s. 31-32.

- 22 Co ciekawe, również Tkaczyszyn-Dycki mówi wprost o „rozbicie” w jednym ze swoich wierszy: „poezja / musi być rozróbą musi się podobać” (LI. *Piosenka o gawronie*, KN, s. 55).
- 23 E. Rybicka, *Peryferie pokazują język. O geolingwistycznych aspektach prozy ostatniej dekady*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2021, nr 19, s. 89.

Nieślubne dziecko Norwida. Wobec tradycji literackiej

Postać Cypriana Norwida w poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego pojawia się w kilku zbiorach, po raz pierwszy w tomie o znaczącym tytule *Kochanka Norwida*. Autor *Vademecum* jest ważnym bohaterem poetyckiego mitu Tkaczyszyna-Dyckiego, ale centralną postacią tej opowieści jest jego matka, Stefania Dycka, kobieta cierpiąca na schizofrenię:

„Jestem kochanką Norwida”, oświadczyła mi – ni stąd, ni zowąd – moja matka. Miałem jedenaście, najwyżej dwanaście lat. 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. Kazimierza¹.

Matka Tkaczyszyna-Dyckiego przyjmuje w micie poetyckim rolę inicjatorki, nieświadomie kierującej syna na drogę twórczości literackiej. Postać Stefani Dyckiej naznacza tę opowieść piętnem choroby – mit twórczości poetyckiej u swego zarania przyjmuje strukturę schizofreniczną. Matka symbolizuje rozdwojenie pod względem kulturowym i językowym. Rola Norwida w tym micie, z pozoru emblematyczna, jest istotna z tego samego względu, co rola matki – jest znacząca z perspektywy kreacji tożsamości Tkaczyszyna-Dyckiego. Sama postać Norwida jest jednak na tyle złożona, że jego obecność wzbogaca znaczenie opowieści Tkaczyszyna-Dyckiego².

1 E. Tkaczyszyn-Dycki, A. Podczaszy, *Pójście za Norwidem*, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/pojscie-za-norwidem/> [dostęp: 5.12.2022].

2 Wojciech Maryjka w swoim artykule pisze o obecności Norwida w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego analizując wiele z przywoływanych przez mnie wierszy, jednak nie problematyzuje wskazanych motywów. Tomik *Kochanka Norwida* postrze-

Norwid ucieleśniony

O Norwidzie w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego można mówić jako o figurze wieloznaczej, z jednej strony takiej, z którą autor się utożsamia i która wyznacza poetycką drogę; z drugiej strony Norwid jest dla Tkaczyszyna-Dyckiego postacią bardzo odległą i różną od niego. Dialektyka bliskości i oddalenia pozwala spojrzeć na Norwida w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego jako na inspirację i jako wyzwanie, z którym trzeba się zmierzyć. Wieloznaczność figury Norwida polega zatem na jego podwójnej roli – tekstualnego wyzwania, symbolu tradycji romantycznej i nowoczesnej zarazem, a więc toposu wiersza ciemnego, podniosłości, ironii, precyzyjnej i oszczędnej dykcji. Pociąga to za sobą dialog intertekstualny związany z formalnym aspektem wiersza, ale również historycznoliteracki, związany z miejscem w symbolicznym polu literackim, które Pierre Bourdieu definiuje jako „strukturę obiektywnych relacji między pozycjami zajmowanymi przez jednostki lub grupy, znajdujące się w sytuacji rywalizowania o prawomocność”³. Jednocześnie Norwid staje się figurą związaną z egzystencją za sprawą performatywnej wypowiedzi Stefanii Dyckiej „jestem kochanką Norwida”⁴, ustanawiającej nowy status ontyczny romantycznego poety. Norwid „ucieleśnia się”, stając się kimś więcej niż postacią z okładki zeszytu:

Otóż matka, spoglądając na tę okładkę, oświadczyła mi, że jest to ktoś niesłychanie jej bliski, tak bardzo bliski, że bez względu na nieprawdopodobieństwo tej historii – chciałem w nią z dnia na dzień uwierzyć. Tak więc zrodziły się we mnie niepokój i pytanie, czy rze-

ga jako zapis doświadczenia ucieczki przed światem w poezję (s. 91), wskazując na Norwida jako schronienie po „ucieczce z niechcianego” (s. 94), by na koniec stwierdzić, że „Ostatecznie Norwid okazuje się figurą organizującą życie i pobudzającą wyobraźnię bohatera”. Zob. W. Maryjka, *Zeszyt z Norwidem na okładce. Notatki o obecności Cypriana Norwida w tomikach „Kochanka Norwida” i „Nie dam ci siebie w żadnej postaci” Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, „Studia Norwidiana” 2020, nr 38.

3 P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geniza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2015, s. 237.

4 W językoznawstwie pragmatycznym tego typu wypowiedzi określa się jako performatywne, będące „zarówno czynem, jak wypowiedzią” (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).

czywiście może to mieć jakikolwiek związek z moją piękną matką, ze mną, z naszym wreszcie istnieniem w Wólce Krowickiej⁵.

Problematyka cielesna w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego jest powiązana z wieloma kontekstami, takimi jak starzenie się ciała i ciało martwe, ciało erotyczne czy, używając poetyckiej formuły, „ciało wiersza”, a więc wszelkiego rodzaju związki, aporie i hybrydy ciała i ducha, ciała i pisma. Nieprzypadkowo w *Pójściu za Norwidem* Tkaczyszyn-Dycki zwraca uwagę, że zapamiętał Norwida „dogorywającego” w zakładzie św. Kazimierza. Bez wątpienia jest to analogia do stanu Stefanii Dyckiej, która chorowała zarówno psychicznie, jak i fizycznie. Tkaczyszyn-Dycki w jednej z wypowiedzi, stylizując ją na wzór wiersza, mówił:

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, wyżyły jej język. Umierała jako cierpiące, bezgłośnie zwierzę z wyżartym językiem⁶.

W twórczości Norwida człowiek to byt „pomiędzy”, łączący pierwiastek duchowy i cielesny, jak pisze Paulina Abriszewska: „Istota bycia człowiekiem wyłania się pomiędzy [...] dwiema sferami, jest syntezą »góry« i »dołu«, duszy i ciała”⁷. Samego motywu ciała w dziełach romantyka znajduje się niewiele⁸, jednak zawsze jest ono wartościowane jako niższe w hierarchii bytów niż duch, pozostając bez swojej esencji jedynie pustą bryłą⁹. Antropologia Norwida opiera się zatem na filozofii Platona, odpowiednio zmodyfikowanej przez filozofię chrześcijańską. Pisze Abriszewska, konkludując: „nawet jeśli ciało, materialność pojawiają się w szczegółach, to podmiot-ciało jest w twórczości poety unieobecniany, chociażby w ten sposób, że hermeneutyczny rys myślenia

5 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Pójście za Norwidem*, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/pojscie-za-norwidem/> [dostęp: 5.12.2022].

6 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-o-zalesznosciach-i-uzalezniach-2/> [dostęp: 12.11.2022].

7 P. Abriszewska, *Ciało w literaturze, literackie, literatury. Trzy studia o romantyzmie*, Toruń 2018, s. 203.

8 Tamże.

9 Tamże, s. 211.

Norwida odcieleśnia ciało, poddaje je procesom semantyzacji¹⁰". Być może ze względu na nieobecność *somy* w twórczości Norwida Tkaczyszyn-Dycki akcentuje cielesną obecność romantyka, odwołując się chętniej do samej postaci niż do zawieranych w jego twórczości idei.

W przypadku twórczości autora *Imienia i znamienia*, inaczej niż przy Norwidzie, można mówić o rozbudowanej somatopoetyce¹¹. Cielesność w tej poezji pojawia się już w pierwszych utworach, pozostając głównym tematem wszystkich kolejnych książek Tkaczyszyna-Dyckiego:

w moim małym domu zamieszkała niewiara
jak nierządnicą zamieszkała w moim małym domu niewiara
bardzo zła kobieta z którą mamy jednego Pana
powiedziałem jej moje ciało męskości

jak i moje ciało zniewieścienia
wszystkie moje ciała
których jest co niemiara mają jednego Pana
więc po co do mnie przychodzisz wciąż naga
(I., OW, s. 9)

Otwierający debiutancki tomik *Nenia i inne wiersze* utwór zdaje się poruszać tematy bliskie Norwidowi, przedstawiając człowieka jako byt złożony, zatroskany o swoją skomplikowaną naturę, wątpiący, pytający o grzech i wiarę. Podobieństwa dostrzec można jedynie na dosyć ogólnym poziomie interpretacyjnym, widać bowiem, że refleksja an-

10 Tamże, s. 210.

11 Anna Łebkowska w następujący sposób definiuje to pojęcie: „Somatopoetykę zamierzam traktować jako (...) zasady i sposoby uobecniania się kategorii cielesności w dyskursach kulturowych i zarazem w literaturze, jako relacje między językiem i ciałem, między ciałem i literaturą. Literatura szuka sposobów wyrażenia ciała, szuka ich też nauka o literaturze. Tak więc ciało funkcjonuje tu jako kategoria interpretacyjna i jako – by tak rzec – narzędzie badawcze. Instrumentarium łączy się tym samym z przedmiotem badań i uzależnione jest od aktualnej sytuacji epistemologiczno-kulturowej” (A. Łebkowska, *Somatopoetyka*, w: *Kulturowa teoria literatury. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. R. Nycz, T. Walas, Kraków 2012, s. 103). Łebkowska przypomina również, podobnie jak inni autorzy *Kulturowej teorii literatury*, że „poetyka – wciąż stabilnie usytuowana między teorią a interpretacją – rozprzestrzenia się na inne – niż literacki – dyskursy. Jednocześnie właśnie owe dyskursy nieustannie oddziałują na jej krajobraz i granice. W efekcie, łączy się ją z analizą – ogólnie rzecz biorąc – dyskursów i klisz kulturowych, genderowych zależności itp.” (tamże, s. 102).

tropologiczna Tkaczyszyna-Dyckiego koncentruje się na ciele biopolitycznym, ukazując podmiot jako uwikłany w różne dyskursy. Chrześcijańska refleksja nad ciałem pozostaje tu jednym z różnych kontekstów, o czym przypomina ironia, obecna również w wierszach dotyczących wiary:

to najpewniejsze diabeł gdy nas pragnie podejść
wcale nie jest szpetny ani szybkonogi
nie do wyobrażenia jest i to o Panie że staje się
przyjemnie włochaty kiedy się z nim nie stykamy
(LXXXIX., OW, s. 112)

Wśród rozważań krytyków pojawiają się wątpliwości dotyczące zasięgu ironii w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego, szczególnie w sferze religijności. Dostrzec można bowiem sprzeczne sygnały, które krytycy Magdalena Maria Beszterda, Krzysztof Hoffmann i Marcin Jaworski odczytują na różne sposoby:

M.J.: (...) Dla mnie słowo „Bóg” u Dyckiego już nic nie znaczy.

M.M.B.: Przecież pisane jest wielką literą! Przecież jest wyrzekanie się Boga w imię poezji! Nawet jeśli to jest ironia, to musi odnosić się do czegoś. Tam jest psychomachia.

M.J. Jest. Jako nawiązanie stylistyczne jedynie.

(...)

K.H.: A przyjąć u Dyckiego wiarę na wiarę, to dać się wystrychnąć na dudka.

M.M.B.: A odmówić mu jej, to zadać się w postmodernistycznej ironii. Tam jest przecież też moralitetowość. Personifikacja skruchy, niewiary, które prowadzą z podmiotem lirycznym dialog... Czy tego chcemy, czy nie, osadza nas to w całym rejestrze kulturowych skojarzeń, których nie możemy zbagatelizować.

K.H.: Nie rozstrzygniemy tego, ale pytanie warto postawić: na ile przydajemy Dyckiemu religijność, właśnie z tego powodu, że zanurzony jest staropolskiej polszczyźnie.

M.M.B.: Bez świadomości *sacrum*, nie ma świadomości grzechu... Świadomość oczywiście nie musi oznaczać wyznaniowości, ale jednak jakąś uważność¹².

12 M.M. Beszterda, K. Hoffmann, M. Jaworski, *Dwie rozmowy o Dyckim*, w: *Pokarmy*, s. 325.

Możliwe jest uznanie równoważności stanowisk krytyków, co mogłoby oznaczać, że można mówić o Tkaczyszynie-Dyckim jako poecie jednocześnie szczerze wierzącym, jak i ironicznym, ponowocześnie posługującym się motywami religijnymi jako elementem stylizacji. Nie w znaczeniu pewnej zmiany w obrębie kolejnych tomów, ale jednocześnie sensów, na poziomie nawet jednego wersu, który w zależności od kontekstu mówi o Bogu ironicznie lub poważnie. Założyć trzeba przy tym istnienie pewnej ramy, która taką dowolność dopuszcza. Pomijając mechanizmy poetyki Tkaczyszyna-Dyckiego, które dają podstawę do takich twierdzeń¹³, wskazuje na to sama interpretacja refleksji antropologicznej, zawartej nawet w cytowanym powyżej wierszu oznaczonym I. Poeta mówi o różnych ciałach „których jest co niemiera”, opowiadając się zatem za wizją podmiotu konstruowanego, poddanego różnego rodzaju naciskom i władzom. Biseksualna orientacja mówiącego, o której dowiadujemy się z kolejnych wierszy, łączy w sobie sprzeczności, dwa przeciwne sobie w powszechnym przekonaniu pierwiastki: męskości i zniewieścienia. „Niewiara”, o której mówi podmiot, stanowić może jednocześnie wołanie o pomoc do Boga, jak i żartobliwe odrzucenie chrześcijańskiej moralności, i erotyczne uwielbienie zupełnie ziemskiego ciała „Pana” – partnera seksualnego¹⁴.

Nieślubne dziecko Norwida

Tkaczyszyn-Dycki nie wzbogaca wątku kochanki Norwida o szczegóły, skupiając się chętniej na stanie psychicznym matki i opowieści tożsamościowej niż na samym poecie romantycznym, na przykład wtedy, gdy sugeruje, że jest jego nieślubnym dzieckiem:

z jaką polszczyzną na ustach
(z polszczyzną Norwida i z

13 Będą to wszelkiego rodzaju mechanizmy budujące „wiersz czynnościowy” - praca powtórzenia, dzięki której twórczość nabiera charakteru cyklu, serii i sieci. Zob. A. Pytlewska, *Cykl, seria, sieć. Metody poetyckie Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, w: *Polski cykl liryczny*, red. K. Jakowska, D. Kulesza, Białystok 2008.

14 Zob. A. Jaworski, *Chrystus w orszaku Dionizosa i Hiob z Wólki Krowickiej. Homoseksualizm a katolicyzm w poezji polskiej i amerykańskiej, na przykładzie twórczości Allena Ginsberga i Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, w: *Oblicza miłości. Studia literaturoznawcze*, red. K. Bałękowski, K. Maciąg, Lublin 2016.

samym Norwidem) wstępowała w mury
szpitala by do kogoś raz jeden należeć

choć nikt jej nie chciał otóż nikt
nie chciał jej wykraść kupić nowej
sukienki mimo że o zmierzchu
była ku temu szczególna okazja
najlepiej zaś pamiętam nieprzebyte
mury węgorzewskiego szpitala
staraliśmy się stamtąd wydostać
lecz nawet Norwid nie kiwnął

palcem w sprawie w której powinien
zabrać głos urodziła mu bowiem dziecko
(X., KN, s. 14)

Jeśli przyjąć w lekturze porządek chronologiczny, motyw kochanki Norwida pojawia się w utworze poetyckim po raz pierwszy w zbiorze i wierszu o tym samym tytule:

moja matka (zamknięta
w Żurawicy, Węgorzewie,
Jarosławiu) zawsze
musiała do kogoś należeć

kogo sobie zmyśliła wyobraziła
lub kto został jej przedstawiony
we śnie (na podobieństwo
Norwida) ale z kim wadziła się

moja matka i w jakim
języku przywitał ją ojciec
niegodziwiec który nigdy
wcześniej nie słyszał o Norwidzie
(IX. Kochanka Norwida, KN, s. 13)

Wątek romansu szczególnie rozwija Tkaczyszyn-Dycki w wierszach ze zbioru *Nie dam ci siebie w żadnej postaci*, w którym pojawiają również inni kochankowie matki:

zatem kochankowie mojej matki
Hrudnychy mogli być bardziej
rzeczywiści niczym Mańczukowski
z sąsiedniej wsi dla którego
matka straciła głowę

jak nie Norwid to pięknotek
z telewizji przyjemniaczkę
który ponoć ogłupiał cały naród

ale tylko Hrudnychę poszła siedzieć
i pewnie już zawsze będzie
straszyć w mojej poezji (w polskiej
poezji) krzycz matka krzycz

może ktoś cię usłyszy
(IV., NDCS, s. 6)

W trzech powyżej cytowanych wierszach Tkaczyszyn-Dycki łączy motyw choroby psychicznej z figurą Norwida. Poeta nie ukrywał, że zdawał sobie sprawę z fikcyjności opowieści Stefanii Dyckiej („wiedziałem, że matka w najlepszym sensie bredzi”)¹⁵, jednak była to historia tak inspirowana i niesamowita, że będąc już dojrzałym twórcą, uczynił z niej podstawę mitu poetyckiego. Realistycznie przedstawienie choroby matki, na które składają się pobyty w szpitalach psychiatrycznych, łączy się z magiczną opowieścią o kochanku Norwidzie celem odkrycia przed czytelnikiem tożsamościowego znaczenia poezji jako leczącej podmiot opowieści. Trudna relacja z chorą psychicznie matką nie jest jedynie źródłem traumy, o której należy w szczegółach opowiedzieć. Jest to relacja, która stwarza Tkaczyszyna-Dyckiego jako poetę, inspirując jego wyobraźnię poprzez obłąkańczą historię matki o romansie z Norwidem. Autor *Imienia i znamienia* traktuje ją jak najbardziej poważnie, problematyzując fantazmat o ojcostwie Norwida („urodziła mu bowiem dziecko”), czego efektem są utwory poruszające problem języka, narodowości i pochodzenia autora.

Doniosłe znaczenie tych wątków sugeruje początek wiersza X: „z jaką polszczyzną na ustach / (z polszczyzną Norwida i z / samym Norwidem) wstępowała w mury / szpitala by do kogoś raz jeden należeć // choć nikt jej nie chciał”. Tkaczyszyn-Dycki wykorzystuje symbolikę ust, czyniąc z nich metonimię pocałunku i mowy jednocześnie. Stefana Dycka jest, a co za tym idzie również jej syn, podwójnie naznaczona przez Norwida – symbolicznie poprzez język, którym się posłu-

15 Poezjem, *Między wierszami*: Tkaczyszyn-Dycki, https://youtu.be/ctk3GR1t_aQ?t=104 [dostęp: 5.12.2022] (w tym i kolejnym przypisie zamieszczam dwa różne linki, gdyż odsyłają bezpośrednio do różnych momentów w nagraniu).

guje i materialnie poprzez pocałunek. Przeciwnieństwo Norwida stanowi mówiący po chachłacku „ojciec niegodziwiec”, „który nigdy /wcześniej nie słyszał o Norwidzie”, wrogo nastawiony wobec wszelkiego rodzaju subtelności i złożoności tożsamościowej (również swojej własnej), ale również twórczości poetyckiej:

tylko jeszcze we śnie robię za poetę
którym byłem ale przyszedł
ojciec prosto od widel i zniszczył
wszystkie moje pierwociny
(XXIX. Piosenka o pierwocinach, DGR, s. 33)

Sugestia, że Dycka urodziła Norwidowi dziecko jest nie tyle marnieniem o lepszym pochodzeniu, ale prowokacyjnym wobec czytelnika rozwinięciem wyznania matki „jestem kochanką Norwida”. Nie jest to jednak wizja zaangażowanego ojcostwa, gdyż Norwida przedstawia Tkaczyszyn-Dycki jako niezainteresowanego swoim dzieckiem. Myśl, że Tkaczyszyn-Dycki jest nieślubnym dzieckiem romantycznego poety wydaje się obłąkańcza, gdyż stanowi kontynuację wyznania chorej psychicznie Dyckiej. Jednocześnie jest zupełnie adekwatna jako metafora znaczenia Norwida w życiu Tkaczyszyna-Dyckiego, który mówił, że „moje pisanie to pójście za Norwidem, za słowem, za tym co jest bądź to ulotne, bądź to niepochwytnie, bądź to nieobecne”¹⁶. Nie tyle najważniejsza jest tu lektura samych wierszy romantyka, z których początkowo poeta niewiele rozumiał, ale dziwna, widmowa obecność Norwida. Stąd zresztą stwierdzenie Tkaczyszyna-Dyckiego o wyznaniu matki jako o „chorym bądź nie chorym” skojarzeniu. Być może widmowa ontologia Norwida sprawia, że poeta nie mówi wprost „jestem bękartem Norwida”, choć mógłby, na wzór wypowiedzi matki uczynić to w swoim bezpośrednim, prowokacyjnym stylu. Zneutralizowałby jednak w ten sposób inne stwierdzenie, któremu nadał centralną pozycję w swojej opowieści tożsamościowej, zawarte w poemacie *Gniazdo*: „jestem synem banderówki” i „jestem wnukiem rezuna” (IZ, s. 5–11). Oba one zostają wypowiedziane w formie negacji zaczynających się od „nie wiedziałem, że jestem...”, co świadczyłoby o tym, że istotniejsze w tożsamościowym dyskursie Tkaczyszyna-Dyckiego jest to, co nieświadome i odkry-

16 Tamże, https://youtu.be/ctk3GR1t_aQ?t=142.

wane. Wskazuje to również na jasną hierarchię faktów w tej oskarżanej o mieszanie prawdy i fałszu twórczości, gdzie fikcyjtwórcza funkcja mity ma swoje znaczenie przede wszystkim w stwarzaniu nadbudowy tożsamości poetyckiej, natomiast genealogiczne uwikłania narodowościowo-etniczne stanowią tożsamościową podstawę podmiotu.

Obie te sfery przenikają się w kreowanej w poezji przestrzeni językowo-geograficznej, stanowiącej połączenie przewodnika po polsko-ukraińskim pograniczu i metajęzykowego poematu. Polszczyznę konceptualizuje Tkaczyszyn-Dycki jako miejsce, w którym zajmuje nieokreśloną, ruchomą pozycję:

powiem jeszcze inaczej od początku
nakręcała mnie polszczyzna mojej matki
i jej język chachłacki (kaniuk,
kaniuczysko) dlatego że przyszła znikąd

po akcji „Wisła” (podobnie jak po akcji
„Hiacynt”) było się znikąd wiem to po sobie
otóż wymknąłem się im jako Konrad Belski
i przywarłem do polszczyzny niczym Polaczysko
(XXXVIII. Wymyk, KN, s. 42)

Tytułowy „wymyk” kojarzy się z wymykaniem się, metaforyzuje zatem strategię Tkaczyszyna-Dyckiego, która polega, jak pisał Piotr Śliwiński, na „różnorodności i równoczesności”, „współobecności form”, i którą obrazowo określa krytyk jako tworzenie meandrów, stosowanie uników, kluczenie i dryblowanie¹⁷. Wymyk to ćwiczenie gimnastyczne wykonywane na drążku, które polega na obrocie wokół osi ciała, jest zatem ruchem, po którym powraca się do pozycji początkowej, skupiając tym samym uwagę patrzącego na samej sprawności ćwiczącego. Przestrzenią, w którym poeta wykonuje swoje wierszowe „wymyki” jest jednak nie abstrakcyjna przestrzeń języka, pole swobodnej gry językowej, ale konkretnie określona „polszczyzna”, z kolei przyjmowana przez niego rola określana jest dosadnie jako „Polaczysko”. „Polszczyzna Norwida” jest wolna od języka chachłackiego Dyckiej, który autor traktuje jako część swojej tożsamości. Jednocześnie potrafi ona posługiwać

17 P. Śliwiński, *O stałości rzeczy, których nie ma*, w: tegoż, *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*, Warszawa 2007, s. 246–248.

się tak czystą polszczyzną, jakiej nie sposób było znaleźć nawet w wierszach romantycznego poety (LVI., KN, s. 60). Schizofreniczne rozdarcie na prawdę i fałsz, polskość i ukraińskość daje podstawę opowieści o krzywdzie i odrzuceniu:

i dokąd pójdziesz poeto
gdy ziemia zdradzi cię
pierwsza przyjaciel bowiem
porzucił cię na studiach

polonistycznych i wybrał coś
lepszego (ponoć niepewny
siebie był od urodzenia) niepewny
siebie jak ptak usidlony

we własnym drzeniu bądź o mnie
spokojna: Polaczyska (niczym
wilczyska) nie skrzywdzą swojego poetę
choć poeta zawsze jest skrzywdzony
(VII. Wilki, NDCS, s. 9)

Norwid i Tkaczyszyn-Dycki doświadczają odrzucenia i trudności, zarówno w życiu, jak i w twórczości – Norwid traci wcześniej rodziców, Tkaczyszyn-Dycki doświadcza wykluczenia ze względu na ukraińskie korzenie matki. Obaj doświadczają samotności i odrzucenia, co wpływa na melancholijny charakter ich twórczości¹⁸, jednak zupełnie odmiennie kształtują swoją podmiotowość. W przypadku Norwida ekspresja romantycznego „ja” zostaje zdepersonalizowana i rozpisana na wiele głosów. Jak pisze Sławomir Rzepczyński:

W ten sposób wewnątrztekstowe „ja” przechodzi w „nad-ja” tego, który podjął się poszukiwania prawdy i bądź taką prawdę znalazł, bądź przekonany o konieczności jej poszukiwania prowokuje do współmyślenia, którego chce być przewodnikiem. Jako ofiara prze-

18 W przypadku Norwida doświadczenie melancholii dotyczy całego jego życia, nie tylko starości i śmierci w zapomnieniu. Zob. S. Rzepczyński, *Melancholijny liryzm Norwida. Między „czarną suitą” a litografią „Solo”, „Studia Norwidiana” 2002–2003*, nr 20–21.

mian świata nowoczesnego, ofiara własnej „niewczesności”, kreuje arystokratyczne „ja” (co zarzucał mu Krasiński)¹⁹.

Zupełnie inaczej swoją podmiotowość kreuje Tkaczyszyn-Dycki, silnie autobiografizując swoją poezję, w czym można dostrzec próbę scalenia rozbitej tożsamości. Trudność, z którą wiąże się ten proces w ponowoczesnym świecie rodzi „pogodną melancholię”, postawę charakteryzującą się ironiczno-elegijnym stosunkiem do świata. Podmiot nie rezygnuje jednak z prób samookreślenia, skupiając się na procesie performowania tożsamości, przybierającym formę niekończącej się pracy nad czynnościowym i autobiograficznym zarazem poematem.

Tkaczyszyn-Dycki wykorzystuje figurę ofiary również na polu rozważań językowo-literackich, co widać w wierszu VII. Wilki. Jego stosunek do polskości naznaczony jest symboliką krzywdy ze względu na autobiograficzne doświadczenie upokorzenia w szkole:

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 wpierdół od polskich chłopaków, dlatego, że nie umiałem jak polskie dzieciaki reagować na tę samą rzeczywistość²⁰.

Norwid stanowi postać, w której życiu i twórczości można dostrzec podobieństwa do życia i twórczości Tkaczyszyna-Dyckiego, również pod względem eksponowania elementów swojej autobiografii. Podstawę kreacji tożsamości pod względem pochodzenia narodowego czy etnicznego stanowią jednak w wypadku Norwida i Tkaczyszyna-Dyckiego dwie różne opowieści. Norwid podkreśla swoje szlacheckie pochodzenie, wskazując na normandzkie korzenie rodziny. Jednocześnie tradycje ziemiańskie traktuje bardzo krytycznie, pozytywnie ustosunkowując się

19 S. Rzepczyński, Norwid i nowoczesność: perspektywa podmiotowości, „Colloquia Litteraria” 2007, nr 2–3, s. 19.

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-o-zaleznosciach-i-uzaleznieniach-2/> [dostęp: 4.12.2022].

jedynie do etosu rycerskiego²¹. Tkaczyszyn-Dycki traktuje dzieje rodziny jako element własnej tożsamości, jednak ze względu na wojny, zbrodnie motywowane etnicznie i deportacje jest to historia trudna i bolesna dla mówiącego. Mit „kochanki Norwida” dotyka również wątku tożsamości narodowej, etnicznej i językowej Tkaczyszyna-Dyckiego. Niezależnie od zniuansowanego stosunku Norwida do tradycji ziemiańskiej, on sam stanowi postać kontrastującą z chłopskim i chachłackim pochodzeniem Tkaczyszyna-Dyckiego.

W otwierającym tom *Kochanka Norwida* cyklu ośmiu wierszy Tkaczyszyn-Dycki kreuje siebie jako postać prześladowaną rozterkami nad swoim własnym statusem w polu literackim. Jednym z lęków poety związanych z własną twórczością jest strach przed niesprawiedliwym pod względem etycznym przedstawieniem losów matki: „to nie jest moje miejsce / moje miejsce jest w Wólce Krowickiej / i w sąsiedniej Borowej Górze / skąd deportowano matkę na sowiecką / Ukrainę lecz uciekła z transportu” (*I. Piosenka o deportacjach*, KN, s. 5). Refleksja tożsamościowa autora wydaje się jednak koncentrować na ruchomym, wymykającym się, jeśli przywołać kontekst utworu *Wymyk*, charakterze swojej podmiotowości:

obudziłem się w nocy
i odkryłem prawdę
której nie chciałem przyjąć
moje miejsce jest

albo w polszczyźnie (niczym
w kościółku) albo w transporcie
czyli po stronie matki
w bydlęcym wagonie lecz nie wiem

dokąd miałbym się wynosić
podobno pan Czekalski to wie
(VIII., KN, s. 12)

Charakterystyczna, rozbijająca powagę poprzednich strof, puenta dobitnie wskazuje na niechęć Tkaczyszyna-Dyckiego wobec formuł unieruchamiających podmiotowość. Wyartykułowana w sposób zdecydowany w pierwszym wierszu z cyklu myśl poddana zostaje w wątpli-

21 Zob. Z. Dambek, *Cyprian Norwid a tradycje szlacheckie*, Poznań 2012.

wość, skoro miejsce poety jest „albo w polszczyźnie (niczym / w kościółku) albo w transporcie”. W dwuwiersie autor w sposób ironiczny odnosi się do „polszczyzny”, pod którą można rozumieć kanon literacki i dydaktyczną wykładnię wiersza, na co wskazuje odniesienie się poety do faktu obecności jego utworów w szkolnych podręcznikach (I., KN, s. 5; V., KN, s. 9). Krytyczny stosunek Tkaczyszyna-Dyckiego wobec instytucjonalizacji literatury obejmuje również aspekt narodowościowy, gdyż „kościółek”, do którego przyrównywana jest polszczyzna, ma swój rzeczywisty desygnat – mowa o zaadaptowanej na kościół katolicki świątyni unickiej, jakich zresztą wiele w regionie lubaczowszczyzny, wspominaną w wierszu V. Symbolika krzywdy pozwala poecie kreować swoją odmienność i nieprzystosowanie w obliczu opresyjnych, ujednolicających tożsamość działań, niezależnie od tego, czy mają one charakter materialny, jak w przypadku adaptacji dawnej świątyni unickiej, czy symboliczny, jak w przypadku tworzenia literackiego kanonu polskiej literatury. Ze względu na wysoki status Tkaczyszyna-Dyckiego we współczesnym odbiorze poetyckim, utwory stanowią raczej rozrachunek z własną przeszłością i pracę nad własną tożsamością niż dyskusję z krytyką literacką. Patronujący całemu zbiorowi Kochanka Norwida poeta stanowi przykład niedopasowania w historycznoliterackim polu, odmienny niż w przypadku autora *Imienia i znamienia*.

Tkaczyszyn-Dycki przywołując postać Norwida posługuje się legendą biograficzną autora odrzuconego i niezrozumiałego. Widać to w cytowanym fragmencie wypowiedzi, w którym odwołuje się do wizerunku poety z okładki zeszytu szkolnego, prawdopodobnie jednego z namalowanych przez Pantaleona Szyndlera portretów, przedstawiającego Norwida z czasów emigracji, przebywającego w domu św. Kazimierza. Kolejne pojawiające się w wypowiedzi motywy związane z biografią Norwida to trudność w odbiorze jego wierszy i jego związki z kobietami – Tkaczyszyn-Dycki wspomina pisarki Marię Sadowską i Zofię Węgierską. Arkadiusz Bałajewski, interpretując wiersz Julii Hartwig Wielkość, stwierdza „Przywołana legenda artysty – samotnika, nędzarza, dogorywającego »w przytułku paryskim«. Ileż to już razy!²²”.

22 A. Bałajewski, *Norwidowe ślady i obecności*, w: tegoż, *Obecność romantyzmu*, Lublin 2015, s. 156.

Tkaczyszyn-Dycki w swoich wierszach również odwołuje się do najbardziej znanych epizodów z biografii Norwida, skupiając się na problematyce zarysowanej w *Pójściu za Norwidem* i nie nawiązując do utworów poetyckich czy innych epizodów z życia romantyka. Autor realizuje tym samym opisaną przez Bałajewskiego strategię „pisania (swojego) Norwida”, przez którą badacz rozumie kreację „form obecności wyzyskujących wymiar biograficzny, raczej pewnych powszechnie znanych stereotypów legendy Norwida (ciemnego, samotnego, niezrozumianego)²³”. W przypadku twórczości Tkaczyszyna-Dyckiego interesujący jest sposób, w jaki stereotypowe przedstawienie Norwida pozwala mu stworzyć własną autobiograficzną opowieść. Aurę niesamowitości w micie kreuje stwierdzenie o „prześladowaniu” – niczym duch – przez postać Norwida w okolicznościach ważnych zdarzeń życiowych: matury i egzaminów wstępnych. „Ciągle usiłował ze mną rozmawiać” – stwierdza Tkaczyszyn-Dycki. Rozmowa, którą prowadzi poeta, rozciąga się na całość jego twórczości ze względu na przyjmowaną strategię, wedle której spleta on tropy egzystencjalne i metapoetyckie.

W przywoływanych utworach Tkaczyszyn-Dycki skłania się ku zabiegom ucieleśniającym Norwida, którym początek daje wizerunek staroego i schorowanego poety z okładki zeszytu. Autor profiluje jednak Norwida w pełni sił jako kochanka Stefanii Dyckiej. Wbrew tendencjom uniwersalizującym i platonizującym ciało, obecnym w poezji Norwida, Tkaczyszyn-Dycki stara się włączyć jego postać we własną somatyczną poetykę. Wikła tym samym romantycznego poetę w problematykę cielesną, płciową i seksualną, a także szerzej w etyczną, polityczną i narodowościową. Nie czyni tego motywowany chęcią negacji myśli Norwida czy stworzenia wizerunku romantyka na nowo, kontrastującego z tym ogólnie znanym. Mimo emblematycznej w dużej mierze roli, jaką pełni Norwid w tożsamościowej opowieści Tkaczyszyna-Dyckiego, sugeruje on, że może być dzieckiem romantycznego poety. Dostrzec w tym trzeba tendencję na powrót uabstrakcyjniającą Norwida jako postać historycznoliteracką, nieoficjalnego, fantazmatycznego patrona twórczości poety. Tkaczyszyn-Dycki, sam niepewny swojej tożsamości, czy też może raczej przedstawiający tożsamość ze względu na jej nieciągły i nie-

23 Tamże, s. 153.

jednorodny charakter, kreuje Norwida jako postać ontycznie niestałą. Zgodnie z treścią mitu o „kochance Norwida” traktuje go z jednej strony jako postać obcą, postać-ikonę na okładce zeszytu, wieszczą, symbol wyrafinowanej polszczyzny i tradycji literackiej, z drugiej strony jako patrona poetyckich juveniliów, cieleśnie obecną, pozostającą w seksualnej relacji z matką postać. Oba te przedstawienia charakteryzować trzeba jako niestałe i widmowe, skoro mowa o wieszczu docenionym dopiero po śmierci i romansie jako fantazji schizofreniczki. Ostatecznie Norwid zdaje się uwodzić nie tylko Stefanię Dycką, ale samego poetę, który przedstawia go, zgodnie z tym co pisał Jean Baudrillard o uwodzeniu, jako byt spektralny: „Uwodzenie nie sprowadza się do samego pozoru, nie polega na czystej nieobecności, lecz na ekliptyce obecności. Jego jedyna strategia polega na tym, że się jest/nie jest, przez co powoduje migotanie, tworząc hipnotyzujący układ krystalizujący uwagę poza jakimkolwiek sensem”²⁴. Tkaczyszyn-Dycki stosuje tę strategię performatując własną tożsamość, pozostając nieprzychylny wobec formuł opresyjnych, obejmujących nad podmiotem władzę w celu jasnego określenia jego przynależności narodowej, seksualnej, ale również tradycji literackiej, do której się odnosi. Postać Norwida nadaje się do tego idealnie, jest bowiem wciąż intrygująca i tajemnicza, uwodząca swoją migotliwą obecnością nie tylko poetów, ale też badaczy²⁵. Widoczne jest to poprzez kreację Norwida jako jednocześnie modernisty i romantyka, ducha i ciała, obecnego i nieobecnego, bliskiego i dalekiego zarazem.

24 J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, przeł. J. Margański, Warszawa 2005, s. 83.

25 Edward Kasperski pisał o „Norwidologii adorującej”. Zob. E. Kasperski, *Jaki Norwid? Jaki romantyzm? Krytycznie o Norwidologii adorującej*, „Śląskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2008, nr 6.

Żywiół ziemi jako siła poezjotwórcza

Wyobraźnia poetycka Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego swój zróżnicowany charakter zawdzięcza inspiracjom czerpanym z doświadczenia przyrody i lokalnego krajobrazu. Szczególnie interesujący wydaje się obecny w tej twórczości motyw kamienia, który wymaga interpretacji ze względu na swoją poezjotwórczą funkcję. Zajmujący się wyobraźnią poetycką Gaston Bachelard zawarł w swoich fenomenologicznych analizach żywiołów uwagi przydatne do interpretacji twórczości Tkaczyszyna-Dyckiego. Francuski filozof pisał: „W istocie wydaje mi się, że w dziedzinie wyobraźni da się ujawnić prawo czterech żywiołów, na podstawie którego można sklasyfikować różne kategorie wyobraźni materialnej, nawiązujące do ognia, powietrza, wody bądź ziemi”¹. W poezji Tkaczyszyna-Dyckiego można dostrzec obrazy poetyckie, które mają swoje źródło we wszystkich materialnych żywiołach. Swoją uwagę skupiam na żywiole ziemi, aby wnikać w istotę wyobraźni poetyckiej Tkaczyszyna-Dyckiego i zweryfikować tezę Andrzeja Niewiadomskiego, iż jest to „wykryształizowany typ wyobraźni”². Charakter wyobraźni poetyckiej kształtuje się w sposób mniej lub bardziej świadomy za sprawą interakcji poetyckiego „ja” z terytorium, w którym autor żyje i tworzy, a które inspiruje wyobraźnię twórczą. Interpretacja wyobraźni materialnej Tkaczyszyna-Dyckiego związana będzie z konkretem miejsca i charakterem lokalnego krajobrazu, którego ważnym elementem jest kamień. Z tego powodu obraz kamienia rozpatrywać należy zarówno ze względu na jego materialne właściwości, jak i kontekst kulturowy i historyczny.

-
- 1 G. Bachelard, *Woda i marzenia*, przeł. A. Tatarkiewicz, w: tegoż, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wybór H. Chudak, przedmowa J. Błoński, Warszawa 1975, s. 116.
 - 2 A. Niewiadomski, *Tańczyć kilka kości odsłoniwszy*, „Kresy” 1993, nr 13, s. 215.

Kamień bruśnieński

Wśród kreowanych przez Tkaczyszyna-Dyckiego obrazów poetyckich inspirowanych żywiołem ziemi uwagę zwraca wyobrażenie kamienia, którego symbolika – bardzo szeroko reprezentowana w kulturze – współdzielona jest przez inne żywioły. Kamień oznacza praprzyczynę, istnienie, kości Matki-Ziemi; przypisuje mu się szereg odwołań religijnych: bóstwa, Boga, Chrystusa, Kościoła, św. Piotra, jak również pośrednio kojarzony jest z Chrystusem i odsyłają do próby, męczeństwa, śmierci³.

Wiersze Tkaczyszyna-Dyckiego, tematyzujące kamień bruśnieński, wprowadzie zawężają pole uniwersalnych odwołań, ale pozwalają na pogłębioną interpretację związaną z miejscem autobiograficznym poety⁴. Przypomnieć należy, że poezja Tkaczyszyna-Dyckiego ma swój autobiograficzny charakter ze względu na wielokrotnie komunikowaną przez poetę tożsamość piszącego i bohatera wierszy. Autor *Kochanki Norwida* w sposób bezpośredni mówi o zdarzeniach ze swojego życia, które wzbogaca o lokalne nazwy własne: nazwiska i nazwy geograficzne. Opowieść o swojej egzystencji poeta sytuuje na tle historii rodziny, umiejscawiając ją w rejonie byłego województwa przemyskiego, którego symboliczne centrum stanowi wieś Wólka Krowicka⁵. Wiersze przywołujące motyw kamienia bruśnieńskiego odsyłają do historii rzemieślniczej rodzimego regionu Tkaczyszyna-Dyckiego.

W odległości około trzydziestu kilometrów od Wólki Krowickiej znajdują się pozostałości po opuszczonej wsi Stare Brusno, słynnej na całą ziemię lubaczowską z bruśnieńskiego kamieniarstwa ludowego. Pobliskie złoża wapienia wykorzystywano nie tylko jako kamień budowlany, ale także do wytwarzania kamieni młyńskich i żarnowych. Z biegiem czasu zaczęto również sporządzać wyroby artystyczne: krzyże, figury przydrożne i nagrobki⁶. Wydobycie kamienia bruśnieńskiego sięga epoki późnego średniowiecza, zaś rozwój bruśnieńskiego kamieniar-

3 Kamień, w: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 142.

4 Zob. M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5.

5 Zob. S. Trusewicz, *Literacka mapa Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2015, nr 6.

6 Ośrodek kamieniarstwa w Bruśnie, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Ośrodek_kamieniarstwa_w_Bruśnie](https://pl.wikipedia.org/wiki/O%C5%82rodek_kamieniarstwa_w_Bru%C5%9Bnie) [dostęp: 24.11.2020].

stwa datuje się na XVII wiek, z apogeum przypadającym na przełom XIX i XX wieku⁷. Gwałtowny upadek ośrodka nastąpił w latach 40. XX wieku w związku z drugą wojną światową i wysiedleniem ludności ukraińskiej ze Starego Brusna⁸. Najstarsze krzyże o rodowodzie wskazującym na szkołę kamieniarstwa bruśnieńskiego wyróżniają się masywną budową, przypominającą w formie krzyż maltański.

Tkaczyszyn-Dycki posiada w swoim dorobku aż dwa utwory zatytułowane *Piosenka o kamieniu bruśnieńskim*. Jeden z nich został zamieszczony w zbiorze *Przyczynek do nauki o nieistnieniu* z 2003 roku, drugi opublikowano w 11 numerze „*Twórczości*” z 2016 roku⁹. *Piosenka o kamieniu bruśnieńskim* (2003) opowiada o „przygranicznym małym miasteczku”:

w tym przygranicznym małym miasteczku są dwie
księgarnie i dwa cmentarze do niedawna był tutaj jeden
dom książki nieopodal cerkwi i jeden cmentarz
przedwojenny z charakterystycznym kamieniem bruśnieńskim
i wymyślili że są dwie księgarnie w przygranicznym
małym miasteczku (do którego bezspornie należę przez fakt
urodzenia) by w pierwszej krzżeli się ci co zmarli
od nieczytania przejedzenia (do których nie zaliczam się
z racji uniwersyteckiego wykształcenia) w nowo otwartej
zaś ci co spodziewają się ciągłych dostaw kultowych
książek w kolorowych okładkach i tu jest pies pogrzebany
mianowicie skąd je brać i nie ma już figur z kamienia
bruśnieńskiego
(OW, s. 279)

7 J. Mazur, *Kamieniarstwo bruśnieńskie – genius loci ziemi lubaczowskiej*, https://www.wilano-w-palac.pl/kamieniarstwo_brusnienskie_genius_loci_ziemi_lubaczowskiej.html [dostęp: 6.06.2020].

8 Tamże. Na temat kamieniarstwa bruśnieńskiego zob. Brusno. (Nie)istnienie w kamieniu, red. O. Solarz, Uście Gorlickie 2013; S. Lew, *Ludowy ośrodek kamieniarski w Bruśnie*, „*Rocznik Przemyski*” 1967, t. XI; *Kamieniarstwo ludowe na roztoczu*, oprac. A. Wójtowicz, <http://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/kamieniarstwo-ludowe-na-roztoczu/> [dostęp: 6.12.2022]. O analogicznym zjawisku kamieniarstwa józefowskiego w północnej części Roztocza zob. A. Szokaluk-Gorczyca, K. Gorczyca, *Roztoczańskie kamienie pamięci. Ludowe kamieniarstwo józefowskie*, Lublin 2014.

9 W celu rozróżnienia obu wersji *Piosenki o kamieniu bruśnieńskim* w nawiasie zamieszczam rok wydania.

Poeta opisuje tu przestrzeń miasteczka, wskazując kilka interesujących go miejsc: dwie księgarnie, dwa cmentarze i „jeden cmentarz przedwojenny z charakterystycznym kamieniem bruśnieńskim”. Choć poeta nie wymienia nazwy miejscowości, czytelnik znający biografię autora lub inne jego wiersze wie, że mowa o Lubaczowie, mieście położonym najbliżej rodzimej Wólki Krowickiej. Wskazuje na to określenie „przygraniczne małe miasteczko” i parenteza „do którego bezspornie należę przez fakt urodzenia”. Uszczypliwy ton, jaki przyjmuje mówiący w stosunku do opisywanego miejsca i samego siebie, wskazuje na niezadowolenie z przemian, jakie zachodzą w krajobrazie miejskim Lubaczowa. Frustrację poety odczytywać można jako efekt niedopasowania jego melancholii do warunków życia we współczesnym Lubaczowie, odmienionym przez potransformacyjne, wolnorynkowe przemiany i wykształcone w mieszkańcach konsumpcyjne zachowania. Konsumpcji łatwych treści i rozrywce służy jedna z księgarni znajdująca się w miasteczku, która powstała, aby „krzżeli się ci co zmarli / od nieczytania przejedzenia”. W drugiej natomiast gromadzą się czytelnicy literatury, która dzięki pozornej, wypracowanej przez kampanie reklamowe, „kultowości” daje odbiorcom poczucie przynależności do kultury wyższej i zaspokaja pragnienie przynależności do elitarnego grona wysmakowanych konsumentów. Poeta w obu tych miejscach czuje się obco, nie odnajduje przynależności do żadnej z grup czytelniczych. O swoim „wykształceniu akademickim”, które mogłoby być decydującym argumentem w dyskusji nad gustami czytelniczymi, Tkaczyszyn-Dycki mówi z przekąsem, dystansując się również wobec inteligencji. Odżegnuje się tym samym od wyższościowego, paternalistycznego wobec mieszkańców peryferii dyskursu. Swoją sprzeciw wobec przemian w krajobrazie miejskim autor wypowiada z perspektywy osoby niedopasowanej, obcej, wprawdzie będącej „stąd”, ale ze względu na wykształcenie i zamieszkiwanie w innych miastach, będącej już „stamtąd”. Tkaczyszyn-Dycki wykorzystuje figurę pielgrzyma, znaną z jego innych utworów, w których pisał „tu jest moje legowisko gdzie indziej również mam siennik” (CIII., OW, s. 126). Jest to również perspektywa allogeniczna, zgodnie z rozpoznaniem Berthrand Westphala, referowanym przez Elżbietę Rybicką w artykule *Auto/bio/geo/grafie*, gdzie badaczka pisze o punkcie 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 widzenia¹⁰.

Rybacka podkreśla podwójną funkcję allogenicznego punktu widzenia, służącego zarówno do autoprezentacji, jak i tworzenia imagologii przestrzennej¹¹. Puenta *Piosenki o kamieniu bruśnieńskim* (2003) wskazuje, że mówiący pragnie wyrazić tęsknotę za rzeczywistością sprzed zmian w krajobrazie miasteczka. Mówi on w ostatniej strofie wiersza – pozornie bez związku – o książkach w kolorowych okładkach: „mianowicie skąd je brać i nie ma już figur z kamienia // bruśnieńskiego”. Przerzutnia ostatniego słowa uwypukla ból po stracie ważnego dla regionu lubaczowszczyzny dziedzictwa ludowej twórczości artystycznej i użytkowej, jaką tworzyli bruśnieńscy kamieniarze. Zaznaczony zostaje kontrast pomiędzy Wólką Krowicką współczesną, czyli miasteczkiem z dwiema komercyjnymi księgarniami, a Wólką Krowicką dawną. Przeszłość przywołuje jedynie przedwojenny cmentarz z figurami wykonanymi przez bruśnieńskich kamieniarzy, wyraźnie bliższy mówiącemu ze względu na estetykę, ale również ze względu na jego melancholijne usposobienie. Poeta, przyglądając się lokalnemu krajobrazowi, chętniej dostrzega pamiątki przeszłości, szczególnie te o funeralnym charakterze, jak właśnie nagrobki wykonane z kamienia bruśnieńskiego. Stanowią one o tożsamości regionu, jak też o tożsamości samego poety. Trudno przypuszczać, że księgarnie, nawet dwie, pozwolą na stworzenie w miasteczku równie ważnych zjawisk kulturowych jak bruśnieńskie rzeźby.

Drugi wiersz zatytułowany *Piosenka o kamieniu bruśnieńskim* (2016) opublikowany został trzynastcie lat później, choć zaznaczyć trzeba, że sygnalizuje go anachronizujące miejsce i data „Olsztyn, 9 I 1989”:

twoje ręce nie zbudują domu
twoje usta nie zbudują wierszy
choć będziesz się przykładał
krzycząc i będziesz się udzielał

10 E. Rybacka, *Auto/bio/geo/grafie*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2013, nr 4, s. 19.

11 Tamże.

milcząc („nawet nie zauważysz
jak wokół nas wyrośnie
cmentarz przychylny tylko dla siebie
i tylko dla ciebie”)

każdy cmentarz unicki pozostaje
otwarty dla Dyckich i każdy
kamień bruśnieński rozpoznam
z daleka bo to mój kamień

którego wszakże nie udźwignąłem
w poezji nie wszystko można
unieść choć będziesz się przykładał
krzycząc i będzie się udzielał¹²

W wierszu mowa jest o tęsknocie za przeszłością, w czym przypomina wcześniejszą wersję *Piosenki o kamieniu bruśnieńskim* (2003). Tkaczyszyn-Dycki koncentruje się jednak bardziej na roli poety i ograniczeniach poetyckiego języka. W wierszu tym znacznie silniej niż w *Piosence o kamieniu bruśnieńskim* (2003) odczuwalna jest atmosfera smutku i rozczarowania samym sobą, wynikająca z nieudanych prób zbudowania domu-wiersza, przestrzeni stałej i bezpiecznej. Ciężarem, z którym zmagają się Tkaczyszyn-Dycki, jest konieczność ograniczenia się w swojej poetyckiej opowieści do wybranych faktów z dziejów regionu. Kamień bruśnieński symbolizuje tu historię Lubaczowszczyzny, pełną dramatycznych zdarzeń¹³. Widok kamieni bruśnieńskich, stanowiących ostatnie wytwory regionalnej szkoły kamieniarskiej, przypomina o cierpieniach ludności wywołanych przez wielką historię, agresję i przemoc. Tkaczyszyn-Dycki czuje moralny obowiązek „uniesienia”, a więc odniesienia się w swo-

12 E. Tkaczyszyn-Dycki, II. *Piosenka o kamieniu bruśnieńskim*, „Twórczość” 2016, nr 11 (LXXII), s. 4.

13 Źródła negatywnych doświadczeń mieszkańców regionu można szukać w ogólnej dynamice relacji międzyludzkich, które w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego nie pozostają wolne od ksenofobii i nacjonalizmu. Jednak w relacjach tych odbicie mają 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.

jej poezji do historii miejsca peryferyjnego, marginalizowanego, takiego jak Stare Brusno.

Melancholijną atmosferę *Piosenki o kamieniu bruśnieńskim* (2016) buduje w dużej mierze kreowana przestrzeń cmentarza oraz, w aspekcie stylistycznym, nagromadzenie przeczeń, które odmalowują w języku psychiczny portret jednostki, zrezygnowanej i przytłoczonej niepowodzeniami. Cała energia, którą poeta wkłada w swoją twórczą aktywność, zostaje przejęta przez rozrastający się – na wzór żywego organizmu – cmentarz. Obraz rozwijającej się nekropolii epatuje witalną siłą, w przeciwieństwie do wizji nieefektywnej pracy poety. Tkaczyszyn-Dycki pisząc o rosnącym „wokół nas” cmentarzu, przedstawia go jako mur oddzielający podmiot od świata, twór pochłaniający wszystkie wysiłki poety. Kreując cmentarz na wzór rozwijającego się, lub akcentując jego przestrzenny charakter, rozrastającego się kosztem ludzkich śmierci organizmu, poeta mówi o tragizmie i ironii ludzkiej egzystencji. Słowa mówiące o „otwartości” cmentarza na „każdego” Dyckiego, odnosić trzeba do samego poety, którego twórczość dotyczy tematyki funeralnej i historii własnej rodziny. Jest to jednocześnie uwaga uniwersalna, przypomnienie o sile rozpadu, która prowadzi do śmierci człowieka. Trwogę tego momentu poeta równoważy pozytywnym aspektem rozrostu nekropolii, która karmi inne organizmy, co zaświadcza o nieprzerwanym ciągu życia. Przedstawia cmentarz jako miejsce przepływu sił witalnych. Ewa Domańska w pracy *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała* postrzega cmentarz jako miejsce metamorfoz nekrotycznych. Definiując tytułowe pojęcie badaczka koncentruje się na różnych formach sprawczości, a sam Nekros charakteryzuje jako żywioł transformujący materialne szczątki. Píše ona: „U podstaw idei Nekrosu stoi teoria nekro-witalizmu, tj. powstawania życia z materii martwej”¹⁴. Cmentarz, ze względu na zachodzące tam metamorfozy nekrotyczne, stanowi miejsce powstawania nowych form istnienia martwego ciała i szczątków. Domańska postrzega tę przestrzeń nie tylko jako element krajobrazu kulturowego, czy ekologiczno-kulturowego, ale jako zbiór specyficznych ekosystemów i geosystem¹⁵. Siebie samego Tkaczyszyn-Dycki charakteryzuje

14 E. Domańska, *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*, Warszawa 2017, s. 7.

15 Tamże, s. 215–217.

jako pozostającego w łączności ze światem żywych i zmarłych, co odczytywać można jako wyraz nadziei na nowe nekrotyczne życie poprzez „wrośnięcie” w materię.

W obu *Piosenkach*... kamień bruśnieński ewokuje stratę: w pierwszym utworze (2003) Tkaczyszyn-Dycki za pośrednictwem symboliki kamienia mówi o upływającym czasie i przemianach w krajobrazie miasteczka. W drugim wierszu (2016) pisze o ubywających siłach życiowych i swoich twórczych porażkach, jakie pojawiły się podczas prób zbudowania bezpiecznej przestrzeni domu-wiersza¹⁶. Mowa zatem o tęsknocie, której charakter jest zmienny i rozproszony w niejasno zarysowanej przeszłości, w czym ujawnia się melancholijny charakter poezji Tkaczyszyna-Dyckiego. Alina Świeściak melancholię Tkaczyszyna-Dyckiego postrzega przez pryzmat „pustej obecności” obiektów wypełniających jego poetycki świat: „Przypomina on (ów świat) miejsce wymarłe lub miejsce umierania; jest tym, co pozostało po zmarłych, lub przestrzenią, w której – i z której (nieustannie, wielokrotnie) – odchodzą żywi”¹⁷. Poeta, dostrzegając element ewokujący rozpad i umieranie, wielokrotnie jego obecność, czyniąc z niego dominantę opisu przestrzeni.

16 Twórczość Tkaczyszyna-Dyckiego można interpretować jako formę praktykowania przestrzeni przez pryzmat użytego przez niego porównania „poezji jako miejsca na ziemi”. 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 poesis Tkaczyszyna-Dyckiego jako proces oscylowania między realnym a wyobrażonym za pośrednictwem tropów. Źródła inspiracji poetyk związanych z zamieszkiwaniem przestrzeni jako praktyką twórczą należy szukać w słowach Hölderlina „Pelen zaśług, lecz poetycko mieszka człowiek na tej ziemi”, a ich filozoficznego rozwinięcia w esejach Martina Heideggera *Budować, mieszkać myśleć*. Zob. M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć: eseje wybrane*, wybrał, oprac. i wstępem opatrzył K. Michalski, przeł. K. Michalski, Warszawa 1977; E. Konończuk, *Poetyka zamieszkiwania*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2017, nr 30; P. Paszek, *Archipelag odłogi. Fragment do przyszłej geopoetyki Śląska Cieszyńskiego*, „Anthropos?” 2014, nr 23; S. Trusewicz, *Zamieszkać w tekście*, w: tenże, *Poetyka przestrzeni geobiograficznej Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, Białystok 2021.

17 A. Świeściak, *Śmiertelne sublimacje. Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki*, w: tenże, *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*, Kraków 2010, s. 148.

W tej funkcji występuje w powyższych wierszach kamień bruśnieński, przypominając swoją pustą obecnością o świecie minionym.

Kamień pełen pokarmu

Przyglądając się obu *Piosenkom o kamieniu bruśnieńskim*, należy spojrzeć na kamień jako przedmiot poezjotwórczy i zapytać, czy materialne właściwości żywiołu inspirują Tkaczyszyna-Dyckiego wyłącznie do melancholijnych refleksji. Wytwory kamieniarzy ze Starego Brusna stanowią w *Piosenkach o kamieniu bruśnieńskim* symbol straty i tęsknoty. Obecność krzyży czy nagrobków wykonanych z kamienia bruśnieńskiego przypomina o dramatycznych czasach drugiej wojny światowej i nagłego końca tej szkoły kamieniarskiej. Skojarzenia związane z przemianami i rozpadem nie są jedynymi, jakie koncentruje w sobie poetycki obraz kamienia. Kamień bruśnieński to konkretna, związana z miejscem autobiograficznym Tkaczyszyna-Dyckiego realizacja motywu kamienia, jednak w wielu wierszach poety pojawia się on w swojej archetypicznej formie. Szczególnie interesujący potencjał znaczeniowy niesie symbolika kamienia jako pokarmu. Poeta posługuje się kilkakrotnie frazą „kamień pełen pokarmu”, umieszczając ją w różnych kontekstach. Wstrzymuję się z ich przywołaniem, aby opisać ewokowane przez samą frazę wyobrażenie¹⁸. Obraz poetycki kamienia pełnego pokarmu stanowi przeciwieństwo melancholijnych skojarzeń w *Piosence o kamieniu bruśnieńskim* (2016), wskazujących na symbolikę utraty. Posługując się wyobrażeniem kamienia pełnego pokarmu Tkaczyszyn-Dycki mówi o żywiole sycącym wyobraźnię, przekazującym poecie siłę, inspirującym do eksploracji własnego „ja”. Wrażenia te wywoływane są nie tylko przez materialne właściwości kamienia, ale również jego bliskość z ziemią rozumianą jako *arché*. Ziemia stanowi w tym odczytaniu praprzyczynę biologiczną, źródło energii i życia, ale również wyobraźni, inspirując poetę swoim kształtem, fakturą, zapachem.

18 Wyrażenie „kamień pełen pokarmu” ma swoje konotacje biblijne, gdyż w tradycji chrześcijańskiej kamień symbolizuje przeciwieństwo pożywienia: „Albo który z was człowiek, którego jeśli syn jego prosił o chleb, poda mu kamień?” (Mt, 7, 9). Władysław Kopaliński podaje w *Słowniku symboli*, że kamień jest nazywany bochenkiem św. Szczepana, który poniósł śmierć przez ukamieniowanie (Kamień, w: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 144).

Odwieczny kamień, zmieniający jedynie swoje formy, fascynuje swoją tajemniczością i inspiruje do porzucenia ograniczonej perspektywy ludzkiego trwania. Widoczne jest to w wierszu *Kamień pełen pokarmu*:

łąki wam oddaję i rzeki wam powierzę
niechaj od nowa wylewają się z koryta
każdej nocy: „kiedy ty idziesz do niego
i kiedy on idzie do ciebie” oddaję wam

rzeki co do jednej Wisznię Sołotwę
Lubaczówkę i kwiatu wam nie odmówię
odkąd jestem kwiatem wyniesionym
ze snu: „kiedy ty idziesz do niego

i kiedy on idzie do ciebie” porzucam
was dla własnego ognia co się
w rękę staje jeszcze większym ogniem
w moim rękę wszystko się powiększa

i zaokrągła w moich ustach wszak kamień
staje się pełniejszy odkąd jestem
kamieniem coraz bardziej pożywnym z dna
rzeki wyniesionym z głębokiego snu
(CLXXXVI. *Kamień pełen pokarmu*, OW, s. 217)

Tkaczyszyn-Dycki, inspirowany wyobrażeniem przedwiecznej ziemi, mówi o sobie jako o kamieniu wydobytych z dna rzeki, a jednocześnie z głębokiego snu, rozpatrując swoje istnienie jako rodzaj continuum. Forma kamienia zdaje się być jedną z ostatnich w łańcuchu przemian „ja”, które przyjmuje również postać kwiatu, wody i ognia. Zastosowana metaforyka przynosi „kosmiczny” i przedwieczny obraz podróży podmiotu, zaskakujący w przypadku poety zwykle kojarzonego z tożsamościową czy metafizyczną refleksją nad podmiotowością, formowaną przez kulturę i historię.

Powyższy wiersz każe dostrzec w Tkaczyszynie-Dyckim geopoetę na podobieństwo Kennetha White’a, którego określiła tak Elżbieta Konończuk. Badaczka akcentuje ruch podmiotu zarówno w przestrzeni geograficznej, jak i w mentalnej przestrzeni myśli, by określić wyobrażenie White’a za pomocą figury „poza”. Jest to jednocześnie „poeta-kosmograf”, badający głębiny swojej własnej wyobraźni i dziejów planety, jak i perypatetyk, przekraczający granice mniej i bardziej realnych

krain¹⁹. Tkaczyszyn-Dycki chętnie posługuje się obrazem pielgrzyma czy obcego, w związku z czym jego wyobraźnię przestrzenną również można charakteryzować jako odwołującą się do figury „poza”. Obraz poetycki kamienia pełnego pokarmu zaświadcza sprawczej roli wyobraźni materialnej, o której Bachelard mówił, że rodzą się z niej

obrazy bezpośrednio związane z materią. Nazwę swą zawdzięcza ją oczom, lecz poznajemy je dotykiem. Jakaś dynamiczna siła włada nimi, nadaje im kształt, uskrzydla. Te obrazy związane z materią stanowią treść naszych marzeń substancjalnych, głębinowych, które śnimy odrzucając formy nietrwałe i przemijające, płonne obrazy i to wszystko, co dzieje się na powierzchni²⁰.

Wyobrażenia poetycka Tkaczyszyna-Dyckiego bez wątpienia poddaje się żywiołowi ziemi, który otwiera jego twórczości perspektywę kosmiczną. Pozwala to poecie przekroczyć kulturowy i historyczny horyzont w refleksji nad własnym „ja”, jak i miejscem, w którym żyje, pogłębiając (*nomen omen*) jego znaczenie.

Poezjotwórcza siła kamienia

Ze względu na melancholijny charakter poezji Tkaczyszyna-Dyckiego elementem centralnym, wokół którego organizuje on opis swojego świata, stają się nagrobki i cmentarze. *Piosenka o kamieniu bruśnieńskim* (2016) jest wierszem metapoetyckim, o pesymistycznym wydźwięku, skupiającym się na opisie niepowodzeń i trudności twórczych. Słowa wypowiedziane w ostatniej strofie pozwalają jednak dostrzec w utworze refleksję przełamującą negatywny nastrój. Wyrozumiałe wobec samego siebie „w poezji nie wszystko można/unieść” ukazuje Tkaczyszyna-Dyckiego jako twórcę zdającego sobie sprawę z siły, jaką ewokuje obraz kamienia. Kamień stanowić może ciężar i symbol śmierci²¹, ale jest to również, jak wskazuje Bachelard, żywioł mocy i energii twórczej. Filozof w zbiorze *Ziemia, wola i marzenia*, snując refleksję nad twardością jako inspi-

19 E. Konończuk, *Poetyka przestrzeni geograficznej według Kennetha White’a*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2015, nr 6.

20 G. Bachelard, *Woda i marzenia*, s. 114.

21 O saturnicznej symbolice kamienia zob. K. Szalewska, *Temporalna symbolika kamienia jako atrybut melancholii miejskiej*, w: *Kamień w literaturze, języku i kulturze*, t. II, red. M. Roszczyńska, K. Wądołny-Tatar, Kraków 2013.

racją wyobraźni literackiej, stwierdza: „[...] twardość rzadko bywa przedmiotem doświadczenia, niemniej jest ona źródłem nieprzeliczonych obrazów. Każdy, najbłahszy nawet kontakt z twardością pobudza wyobraźnię do swoistej pracy”²². Interpretacja, którą rozwija Bachelard, akcentuje skojarzenia twardości z ludzką siłą, ale również gniewem, pychą i pogardą. Przywołując obraz sękatego drzewa w prozie Virginii Woolf, pisze: „Mocarny pień, twarde korzenie – oto ośrodek, wokoło którego organizuje się krajobraz, wokoło którego snuje się wątek obrazu literackiego – komentowanego świata”²³. Skoncentrowanie na przeszłości prowadzi Tkaczyszyna-Dyckiego ku tematyce śmierci, utraty i rozpadu, ale również ku rozumieniu ziemi jako zasady sprawczej. W *Piosence o kamieniu bruśnieńskim* (2016) moc ewokowana przez kamień skłania poetę do stwierdzenia: „kamień bruśnieński rozpoznam / z daleka bo to mój kamień”, czym zaświadcza o bliskości z żywiołem ziemi. Nie oznacza to jednak, że linia podziału pomiędzy śmiercią i życiem, rozpadem i wzrostem pokrywa się z podziałem na kulturowy i naturalny krajobraz. Poetycki potencjał kamienia bruśnieńskiego skłania do uwzględnienia umacniającej się w dyskursie nowej humanistyki tendencji do odrzucania tej opozycji. Kamień przyjmujący formę nagrobka czy pomnika nie zostaje nigdy odebrany przyrodzie, zachowując swoje właściwości i znaczenia związane z żywiołem ziemi. Widok kamienia nagrobnego pochyłającego się, zapadającego w ziemię, kruśającego czy pokrywanego mchem przypomina o jego przyrodniczym pochodzeniu. Również cmentarz w swojej charakterystyce nie poddaje się schematycznym rozróżnieniom kultura-natura, śmierć-życie. Cmentarz to miejsce, gdzie ciało poddane rozkładowi daje życie nowym organizmom, a w doktrynie chrześcijańskiej otwiera drogę do nowego życia. „Węzłowy” charakter przestrzeni cmentarza, będącego łącznikiem pomiędzy zmarłymi i żywymi, widoczny jest również z perspektywy psychologii, o czym pisze Maria Lewicka:

Każdy nagrobek staje się konsekwencją nie tylko indywidualnych losów jednostki, ale całej społeczności, której historia utrwalona jest w pomnikach, epitafiach, symbolach. Przestrzeń sepulkralna okazuje się więc swego rodzaju kotwicą łączącą mieszkańców miast z ich własną przeszłością, wzbudzając poczucie trwałości więzi w obrębie prze-

22 G. Bachelard, *Metaforyka twardości*, w: tegoż, *Wyobraźnia poetycka*, s. 224.

23 Tamże, s. 229.

strzeni niepodlegającej szybkim przemianom. Należący do wspólnoty cmentarz miejski nie jest w tradycji polskiej przestrzenią zapomnianą czy ekskludowaną. Wręcz przeciwnie, staje się sceną, na której rozgrywa się miejski spektakl życia codziennego²⁴.

W *Piosence...* (2016) Tkaczyszyn-Dycki dostrzega paradoksalny status cmentarza, ukazując go jako żywy, rozrastający się organizm, który pochłania życia, ale jednocześnie stanowi węzeł łączący świat żywych i umarłych. W świetle powyższych uwag kamień bruśnieński jawi się jako obraz poetycki posiadający duży i zróżnicowany potencjał poezjotwórczy. Ponownie przydatne w zrozumieniu wyobraźni poetyckiej Tkaczyszyna-Dyckiego stają się uwagi Domańskiej, która Nekros definiuje jako żywioł:

Nekros manifestuje życie nieodłączne od materii, życie jako rodzaj związku. To zarówno realny, materialny i dynamiczny byt, jak i proces stałego przekształcania się wskazujący nieograniczony potencjał zmian, a przede wszystkim przemian. (...) Nekros zawsze jednak symbolizuje przenikanie się i przekraczanie tego, co ludzkie i nie-ludzkie, organiczne i nieorganiczne, a przede wszystkim tego, co żywe i martwe²⁵.

Świat poetycki Tkaczyszyna-Dyckiego zostaje przez poetę zróżnicowany ze względu na formy istnienia, podobnie jak wyobrażenia twórcza, która jawi się jako lokalna i kosmiczna zarazem. Ludzki los poeta rozpatruje w kontekście miejsca autobiograficznego, skupiając się na kulturze i historii, tak jak w przypadku kamieniarzy ze Starego Brusna. Obraz kamienia jest na tyle inspirujący, że otwiera autora na inną, nie-ludzką perspektywę biologicznego i geologicznego życia, a poezjotwórcza siła żywiołu inspiruje Tkaczyszyna-Dyckiego do refleksji nad własną podmiotowością. W związku z tym twórcę można scharakteryzować jako wykorzystującego figurę „poza” melancholijnego geopoetę.

24 M. Lewicka, *Dwa miasta – dwa mikrokosmosy*. Wrocław i Lwów w pamięci swoich mieszkańców, w: *My Wrocławianie. Społeczna przestrzeń miasta*, red. nauk. P. Żuk, J. Pluta, Wrocław 2006, s. 82–83.

25 E. Domańska, *Nekros*, s. 68.

Metafory architektoniczne: stodoła, świątynia, ruiny

W poetyckim świecie Tkaczyszyna-Dyckiego pojawia się wiele budynków ewokujących egzystencjalną bezdomność mówiącego, takich jak dworce, stacje, kawiarnie, publiczne toalety czy miejsca schadzek. Wszystkie one przynależą do architektury miasta, odsyłając do okresu miejskiego w twórczości poety, którego granicę wyznacza opublikowanie tomu *Imię i znamię*¹. Dominująca od tego zbioru topika wiejska znajduje swoją realizację w opisywanej przez Tkaczyszyna-Dyckiego architekturze wsi. Wyłączyć z tej grupy należy utwory dotyczące domu rodzinnego ze względu na ich paraboliczny status. Mowa przede wszystkim o utworach wykorzystujących refren „ten dom jest za duży” i „w sąsiednim pokoju umiera moja matka”, skoncentrowanych na opisie wnętrza domu, które wyróżnia oniryczna, odrealniająca poetyka. Z kolei lektura zorientowana geopoetycko na architekturę Wólki Krowickiej i okolicznych wsi pozwala dostrzec pomniejsze budynki, dosłownie i w przenośni, gdyż są to często nieduże obiekty, wpisane w lubaczowski krajobraz.

Jednym z ważniejszych budynków w polskim imaginarium po 1989 roku jest stodoła, przede wszystkim ze względu na jej przeobrażoną po zbrodni w Jedwabnem symbolikę. Dokonująca przeglądu realizacji toposu stodoły jako miejsca kaźni Anita Jarzyna przypomina słowa Przemysława Czaplińskiego, który obrazowo określił znaczeniowe

1 Jest to schematyczny podział, który wskazuje dominantę w danym okresie twórczości. Skoncentrowana na „gigancie” bohatera tematyka miejska dotyczy przede wszystkim miłości homoseksualnej, nie znaczy to jednak, że nie pojawiają się intensyfikowane potem wątki ukraińskie, wiersze opisujące Wólkę Krowicką czy dom rodzinny. Podobnie późniejsze tomy zawierają w sobie odwołania do tematyki homoseksualnej czy opisy miasta.

przesunięcie, które dokonało się po publikacji książki Jana Grossa *Szędzi*: „literatura małych ojczyzn w jedną noc posiwała”². Interpretowana przez Jarzynę poezja tworzona była po wydarzeniach z Jedwabnego, lecz przed ich opisem w publikacji Grossa. Ostatecznie, niezależnie od cezur czasowych, badaczka przedstawia zróżnicowany obraz stodoły, antycypując w niektórych przypadkach wątki przemocy i zagłady, z pewnością komplikując jej wyobrażenie, skupiwszy się na twórczości Leśmiana, Czechowicza, Nowaka i Baczyńskiego³. Najbardziej uniwersalistyczna, zgodnie z przypuszczeniem, pozostaje stodoła Leśmiana, która, podobnie jak równie wiejska w topice *Chałupa*, jest alegorią procesu twórczego.

Część wiejska twórczości Tkaczyszyna-Dyckiego pochodzi z okresu po publikacji książki Grossa, jednak nie odnosi się do tych zdarzeń wprost. Z perspektywy skupionej na wyobrażeniu stodoły w literaturze można by mówić o realizacji czy przeobrażeniu tego motywu, jednak specyficznym autobiograficznym styl poezji Tkaczyszyna-Dyckiego, egocentrycznym wobec wielkiej historii, a zarazem zawsze w tej historii umocowanym, sugeruje nieco bardziej złożoną zależność. Dobrze ujmując ją propozycja „aprowokacji” Beaty Przymuszały, odnoszona do wątków żydowskich w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego dotyczących pamięci o Holokauście. Badaczkę interesuje rola poetyki niejednoznaczności – jej zdolność do eksponowania nierozstrzygalności czy wysubtelniania opinii⁴. Skupiając się na dwuznacznościach zawartych w wierszach opowiadających o pijatyce na żydowskim cmentarzu, Przymuszała wyróżnia „przeciw-głos”, „po-głos” i „wy-głos” – różne komunikaty względem współczesnych dyskusji o Zagładzie i samej przeszłości. Wszystkie one akcentują jednak skostnienie języka służącego opowiadaniu o Shoah, a oprócz tego pytają o polityczne intencje stojące za gestem prowokacji i zwracają uwagę na automatykę oburzenia – po pewnym czasie bezrefleksyjnej reakcji na bodziec, jaka mogłaby nastąpić również w przy-

2 P. Czapliński, *Prześladowcy, pomocnicy, świadkowie. Zagłada i polska literatura późnej nowoczesności*, w: *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawienia*, red. P. Czapliński, E. Domańska, Poznań 2009, s. 164.

3 A. Jarzyna, *Imaginauci. Pismo wyobraźni w poezji Bolesława Leśmiana, Józefa Czechowicza, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego i Tadeusza Nowaka*, Łódź-Kraków 2017, tu: Część czwarta. *Sekretnie stodoły*.

4 B. Przymuszała, *Tkaczyszyn-Dycki – projekt aprowokacji*, w: *Pokarmy*, s. 9.

padku sikających na cmentarzu żydowskim mężczyzn, o których pisze Tkaczyszyn-Dycki. Przymuszała zwraca przy tym uwagę na jednostkowy charakter omawianej poezji: „W tej twórczości bardzo ludzkiej – po prostu, i najgłębiej prywatnej, nie toczy się walka, choć obecne są różne wpływy”⁵. Rozpoznanie wydaje się być adekwatne wobec motywu stodoły, która mimo, że przedstawiona jako płonąca, nie wskazuje na znane z pewnością poecie wyobrażenia po Jedwabnem, ciężąc bardziej ku autobiografii. Wspomnienie z dzieciństwa wciąż pozostaje jednak wplecione w sieć historycznych powiązań, szczególnie tych ewokujących katastrofę i sposób jej reprezentacji. Analogiczna jest również artystyczna potrzeba przepracowania traumatycznego z perspektywy podmiotu zdarzenia:

na pewno zaś spaliła się stareńka
stodoła (choć w porę przyjechała
straż pożarna) moje pierwsze miejsce
zabaw a w niej siewnik i kosiarka

kosiarka i siewnik od choroby
matki wszystko mogło się zająć
i zwęglić nie tylko stareńki
świronek (moje pierwsze miejsce
zaraz po drewnutni) za którym rosły
hniłki i czerecha słodkie bziuczki
(XXV., IZ, s. 29)

W kolejnym wierszu poeta dookreśla wymiar katastrofy:

(...) wszystko poszło
w drebiezgi najpierw siewnik
i kosiarka potem hniłki
i bziuczki wszystko w pizdu
(XXVI., IZ, s. 29)

Tkaczyszyn-Dycki mówi o stodole jako o miejscu utraconym, czyniąc ją składową opowieści o utraconym dzieciństwie, przeszłości i domu rodzinnym. Nie sposób jednak odnaleźć wierszy afirmatywnych, idealizujących, czy w ogóle rekonstruujących owo dzieciństwo. Stanowi ono raczej melancholijnie opłakiwany, niedookreślony obiekt utraty. Wyni-

5 Tamże, s. 16.

ka to z traumatycznego charakteru przeszłych wydarzeń, co przekłada się na „pustą obecność” dzieciństwa. Jak pisze Krzysztof Hoffmann, dom „być może dlatego staje poza granicą wyrażalności, iż w domu materialnym rozgrywa się scena, do której język nie potrafi dotrzeć”⁶. Z kolei Alina Świeściak, rozpatrując różne warianty melancholijności poezji Tkaczyszyna-Dyckiego, wskazuje na towarzyszący celebrowaniu utraty proces odzyskiwania, wynikający z samego podjęcia się aktu twórczego. Przywołując teorie psychoanalityczne Hanny Segal i Julii Kristevej, pisze:

Nie sposób odzyskać czegoś, czego utraty się nie zaakceptowało. Skrajny melancholik – twierdzi Kristeva – odrzuca negację, zamykając sobie drogę do żałoby. Dochodzi do asymbolii, do utraty sensu. Sytuacja ta nie dotyczy jednak twórcy. Ten bowiem – właśnie dzięki aktowi twórczemu – wszedł na drogę żałoby, twórczość otwiera szansę *katharsis*. (...) A jednak drobiazgowe roztrząsanie cierpienia (jak sądzę, niezależnie od tego, czy jego miejscem jest „życie”, czy „twórczość”) utrudnia, a nawet powstrzymuje żałobę. Jak się zatem wydaje, nie sposób zupełnie unieważnić Lacanowskiego rozumienia języka jako naznaczonego nieredukowalnym brakiem. Innymi słowy, dokonując się w języku praca żałoby nie może zakończyć się pełnym sukcesem⁷.

W twórczości Tkaczyszyna-Dyckiego celebrowanie utraty współistnieje z potrzebą uniezależnienia się od niej, widoczną w podjęciu pracy twórczej. Poeta zdaje sobie sprawę z „niemożliwego”, jak określa ją Świeściak, charakteru tej sublimacji. Przeszłość jest rozpatrywana jako pusta obecność, bez wskazania na konkretny przedmiot utraty. Podmiot koncentruje się na związanych z tym emocjach, co przekłada się na retroaktywny sposób pracy pamięci, ograniczający możliwość rekonstrukcji dzieciństwa i opowiedzenia o nim wprost. Czas i przestrzeń w tej poezji mają niejednorodną strukturę, co w wypowiedzi widoczne jest za sprawą mieszania form osobowych, czasów gramatycznych, skutkujących mieszaniem się warstw czasowych, jak też włączaniem w wiersz elementów metapoetyckich. Jeśli przyjrzeć się wyobrażeniu stodoły w powyższych wierszach, jej skojarzenie z idealizowanym dzieciństwem

6 K. Hoffmann, *Dubitatio. O poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, Szczecin, Bezrzecze 2012, s. 35.

7 A. Świeściak, *Śmiertelne sublimacje*, s. 172.

u swej podstawy zawiera metapoetycką i heterogeniczną konotację. Dzieciństwo rozumiane jako czas beztrioskiej swobody nie zyskuje swojej reprezentacji w formie przedstawień gier, charakterystyki kolegów i koleżanek czy opisów zabawek. Zabawy, osoby i przedmioty z dzieciństwa istnieją jako powidoki psychicznego wstrząsu dziecka, które w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego wydaje się zwykle zbyt dorosłe i świadome:

z rąk wypadły mi wszystkie
zabawki (koguciki żołnierzyki
samochodziki) precz poszły
pistołeczki na sznurku gdy po raz

pierwszy zobaczyłem chorą matkę
na stacji pekape w Lubaczowie
precz poszły niezliczone szmaciane lalki
gałganki (które odtąd poniewierały się
w składziku) pozostały mi tylko książki
roczniki „Bluszczu” po Ilnickich
w „Bluszczu” zaś znajdowałem najpiękniejsze
wierszyki czyli coś dla mnie
(XVI. Pochwała „Bluszczu”, NDCS, s. 47)

Tytuł *Pochwała „Bluszczu”* poprzez skoncentrowanie się na dygresji zdaje się odciągać uwagę od głównego tematu wiersza – psychicznego wstrząsu, którego doświadczył mówiący na widok chorej matki. W istocie stanowi jedynie delikatny kamuflaż, który tym bardziej zwraca uwagę na ukrytą za nim wskazówkę, za którą czytelnik ma podążać. O „Bluszczu” poeta mówi dopiero w ostatniej strofie wiersza, popadając tym samym w dygresję, skoro czasopismo stanowi jedynie składnik wyliczenia przedmiotów, które po ekstremalnym doświadczeniu wciąż są w jego posiadaniu. Jednocześnie sama dygresyjna strategia oplatania głównego tematu wydaje się sama w sobie „bluszczowata”. Podwójne znaczenie – „Bluszczu” i bluszczu – opiera się nie tylko na homonimiczności nazwy własnej i pospolitej, ale również grze z porządkiem mimetycznym i metapoetyckim, organiczności i nieorganiczności. Mimetyczny charakter zarysowanej w pierwszej i drugiej strofie sytuacji zyskuje w kolejnych strofach, ze względu na wyliczenie zabawek, które wypadają z dłoni chłopca, charakter figuratywny, oznaczający kres dzieciństwa. Wspomnienie widoku matki na dworcu poeta wzbogaca enumeracją

i hiperbolą, by w kolejnej części zacząć je „opłatać” dygresją metapoetycką, która wskazuje na literaturę nie tyle jako na zastępnik utraconego dzieciństwa, ale jego ocalenie. Ratownicza funkcja literatury realizuje się na różnych poziomach, przede wszystkim stając się nową „zabawką” w egzystencji podmiotu. O tyle specyficzną, że wyposażając podmiot w narzędzia samorozumienia, zależną jednak od estetycznej funkcji poezji, gdyż służącą dawaniu przyjemności, skoro jak pisze poeta, czytane utwory to „najpiękniejsze wierszyki czyli coś dla mnie”.

Obrazowa funkcja wiersza służącego odmalowaniu wspomnienia, podobnie jak refleksja egzystencjalna podmiotu, w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego zdają się odgrywać rolę marginalną, podporządkowując się performatywowi doświadczenia literackiego, o którego sile stanowi trudny do rozwikłania splot literackości i egzystencji. W wierszu XVI. *Pochwała „Bluszczu”* proces ten dostrzec można w autodefinicji swojej twórczości jako zabawy, przyjemności igrania z czytelnikiem, o której wprost zaświadczać stylizowane serie innych wierszy, pod tytułem *Ad benevolum lectorem* (OW, s. 63–64, 97–99), w których poeta pisze: „nie daj się pochwycić w sidła / które na ciebie zastawiam” (OW, s. 64). Ratownicza funkcja literatury realizuje się z kolei jako strategia opowieści o doświadczeniach ekstremalnych. Przypisana jej bluszczowatość, a więc możliwość wsparcia się na cudzym słowie, obwinienia się w bezpieczny sposób wokół językowego i kulturowego dziedzictwa, w przypadku poezji Tkaczyszyna-Dyckiego oznacza znalezienie wsparcia, które utracił wraz z rozwojem choroby matki. W innym sensie, skupionym na rozumieniu bluszczowatości jako dygresyjnej poetyki, szczególnie w przypadku opisu ekstremalnych doświadczeń, mocny splot egzystencjalno-literacki pozwala unieść psychiczny wstrząs. Twórca może sięgnąć swoją opowieścią ku czytelnikowi w sposób elastyczny i żywy, chroniąc samego siebie przed powtórным zranieniem dzięki ścisłym opleceniom go wiązką bluszczu – literackości, którą, o ironio, w przypadku wiersza XVI. budują numery „Bluszczu”. Rola literatury jako aktu rozumienia siebie jest nierozzerwalnie związana z jej funkcją estetyczną, zarówno pod względem duchowym czy psychologicznym, jak też materialnym. Końcowe wersy przenoszą z poziomu abstrakcji – literatury rozumianej jako rozumienie – do konkretnego, literatury jako artefaktu („zabawki”) w postaci

numerów czasopisma, które wypełniły miejsce po wypuszczonych z rąk zabawkach.

Jako postać mityczną, praprzyczynę swojej twórczości, Tkaczyszyn-Dycki kreuje matkę, charakteryzując ją niejednokrotnie na wzór żywiołu. W wierszu XXV. mówiący stwierdza, że „od choroby matki wszystko mogło się zająć i zwęglić”. Niszczycielska siła ognia zdaje się tyleż prze-rażająca, co fascynująca, czemu wyraz daje poeta w wierszu o znaczącym tytule XXXIX. *Języki ognia* słowami: „w Wólce Krowickiej mieliśmy dwie // stodółki jedną przed i drugą po spaleniu / jeszcze dziś pamiętam języki ognia” (CW, s. 43). Zleksykalizowaną metaforę „języki ognia” Tkaczyszyn-Dycki ożywia, nadając jej metapoetycki charakter i włączając w przebrzmiałą refleksję nad problemem przedstawienia w literaturze. Rozpoczynając wiersz od cytatu w formie parentezy przechodzi do własnego doświadczenia:

trzeba zgodzić się z Jerzym
Tyneckim („nie opiszesz
słońca, / Bo jest za stodołą”)
ale w poezji nie tylko

słońce sprawia nam trudność
stodoła również nie daje się opisać
i licha stajenka wiem coś o tym
w Wólce Krowickiej mieliśmy dwie

stodółki jedną przed i drugą po spaleniu
jeszcze dziś pamiętam języki ognia

Autoteliczną refleksję pogłębia kontekst mitycznego wyobrażenia matki jako ognia zajmującego „wszystko”. Języki ognia stanowią zatem rodzaj specyficznego żywiołu znaczącego również świat poetycki i poetykę Tkaczyszyna-Dyckiego – zarazem niszczącego materię i ożywiającego, rozpalającego wyobraźnię. Opisywany świat staje się w efekcie porzeczeliem – miejscem zniszczonym, ale tchnącym powidokami tego, co widział poeta.

Cerkwie i kościoły stanowią w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego element krajobrazu zróżnicowanego historycznie i kulturowo pogranicza polsko-ukraińskiego, ale również figurę tożsamościową, będącą częścią dyskursu ofiary. Łączy się ona z refleksją nad rolą poety, prze-

szłością matki i jej rolą jako patronki poezji. W utworze CCCLXXIV. Tkaczyszyn-Dycki, symulując proces powtórzenia, określa pojemność tematyczną poezji:

(...) przypomnijmy że w zakres
dobrej poezji wchodzi nie tyle cmentarne
i pocerkiwne kamienie co kamienie
w ogóle i od lat nieczytelne inskrypcje
(CCCLXXIV., OW, s. 416)

Poeta zdaje się tymi słowami uniwersalizować swoją opowieść, wskazując na materię w jej jak najbardziej surowej formie, jak źródło wyobraźni. Stanowią one wariant słów „kto zaś potrzebuje natchnienia // musi się obracać nie tylko pośród / kamieni ale i nieczytelnych inskrypcji” (CCCLXXIII., OW, s. 415) z utworu wcześniejszego. „Obracanie się” nabiera sensu metapoetyckiego, wskazując na ruch poety w przestrzeni geograficznej, poruszającego się między miejscowościami, szukającego inspiracji za sprawą wędrówek wśród cmentarzy. Nekropolia jest specyficznym locus, wyjątkowo poręcznym w przypadku twórczości Tkaczyszyna-Dyckiego, gdyż stanowi inspirujący splot tego, co materialne i symboliczne z tym, co indywidualne i społeczne. Opis cmentarza wprowadza do opowieści bohaterów, których samo wspomnienie jest znaczącym gestem w poetyce Tkaczyszyna-Dyckiego. W *Pochwale wzmianki* pisze, że „tylko w poezji możemy swobodnie / obracać dawnymi imionami”, zwracając melancholijnie uwagę na ludyczny sens tego procesu: „jutro również ku naszej ucieście / podrzucisz nam jedną wzmiankę więcej / jeszcze jedno piękne imię” (XXIV. *Pochwała wzmianki*, CW, s. 28). Upływ czasu ma ambiwalentny wpływ na cmentarz jako miejsce pamięci. Z jednej strony zacieranie cmentarnych inskrypcji wpływa negatywnie na symboliczny wymiar cmentarza jako archiwum imion zmarłych oraz dat ich narodzin i śmierci. Kamień dzięki swojej nietrwałej charakterystyce, która pozwala na zacieranie napisów, niszcząc, zarazem podlega odnowieniu i zostaje z powrotem zaanektowany przez przyrodę, zmywając z siebie ślady twórczości człowieka. Z drugiej strony jego nieczytelność, również w sensie przenośnym, a więc niemożność odśledzenia w pamięci nazwisk pochowanych, otwiera możliwość poetyckiej kreacji. Czasem ogranicza się ona do wspomnienia samego nazwiska i zasmucenia się nad entropijną naturą świata i ludzkiej pamięci, cza-

sem na zasadzie śladu pamięciowego uruchamia w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego nową dygresję. „Obracanie się” poety jest zatem również ruchem w wyobraźni pomiędzy tym, co materialne i tym, co symboliczne. Dotyczy to również wspomnianych w wierszu „pocerkiewnych kamieni” i pozostałości innych budynków sakralnych. Tkaczyszyn-Dycki wykorzystuje skojarzenia narodowo-religijne w serii wierszy dotyczących problemu podmiotowości, rozpoczynających *Kochankę Norwida* (s. 5–12). W tej serii wariantywnym powtórzeniom, a więc „obracaniu”, podlega kilka motywów, problematyzujących językową, geograficzną i narodową przynależność poety. Przebudzony nagle poeta doznaje epifanii dotyczącej własnej twórczości: „to nie są moje wiersze” – stwierdza. Jako metonimię nieuchwytności wyzyskuje wspomnienie powracającej z deportacji matki. Będące zarazem faktem biograficznym i metonimią wspomnienie ucieczki matki ma charakter przestrzenny – w swojej strukturze stanowi ruch pomiędzy dwoma granicami, jednocześnie opór wobec totalitarnej władzy, o przeciwnym wobec kierunku wywózki wektorze. Nie jest to jedyna w tej serii figura tekstowa o przestrzennym charakterze – drugą z nich stanowi „śliczny śliczny kościółek / w obrębie dawnego unickiego / domostwa” (s. 8). Poeta ma na myśli majątek matki w Borowej Górze, który został zniszczony w czasie pobytu rodziny w Giżycku, wywiezionej tam w czasie akcji „Wisła” jako niechcianych w regionie unitów. Kilukrotnie w kolejnych wierszach z serii Tkaczyszyn-Dycki zaznacza, że nigdy nie był we wznieśionym w miejscu ojcowizny Dyckiej kościele, gdyż „to nie jest moje miejsce” i stosując różne warianty, dopowiada:

moje miejsce jest w polszczyźnie

(III. *Hrudeńszczyzna*)

moje miejsce jest po stronie matki

(...)

moje miejsce jest

w polszczyźnie niczym w kościółku

(IV.)

moje miejsce jest

w transporcie czyli po stronie

matki w bydlęcym wagonie

(V.)

moje miejsce jest
albo w polszczyźnie (niczym
w kościółku) albo w transporcie
czyli po stronie matki
w bydlęcym wagonie lecz nie wiem
dokąd miałbym się wynosić
(VIII.)

Dodać do tego należy zaprzeczenie z pierwszego wiersza, odnoszące się do poezji:

to nie są moje wiersze
choć zdążyłem się zakraść
do szkolnych podręczników i zestarzeć
to nie jest moje miejsce
moje miejsce jest w Wólce Krowickiej
i w sąsiedniej Borowej Górze
(I. Piosenka o deportacjach)

W utworze V. „śliczny kościółek” i szkolne podręczniki zostają ze sobą utożsamione – zadomowienie w zbudowanym na gruzach majątku matki kościele nie jest dla mówiącego możliwe, mimo że wspiera ten proces obecność jego wierszy w podręcznikach szkolnych. Seria zaprzeczeń nie zyskuje satysfakcjonującego zakończenia, gdyż podmiot pozostaje, zgodnie z wcześniejszą poetyką, w stanie egzystencjalnej bezdomności. Wiersze otwierające zbiór *Kochanka Norwida* wydają się jednak na tyle istotne, że zwielokrotnia bezdomność podmiotu, zasiedla, o ironio, nowe terytoria. Stosowane przez Tkaczyszyna-Dyckiego zaprzeczenie pozwala realizować jego *ars poetica* skupioną na „obracaniu się”, a więc utrzymywaniu ciała w ruchu. Ze względu na rejony, których nie-odwiedza – podkreśla przecież, że nigdy nie był w zbudowanym w Borowej Górze kościele – faktycznie można mówić o obracaniu się wokół tego co, podobnie jak kamienie cmentarne, czytelne i nieczytelne, a więc symboliczne i materialne, indywidualne i wspólne. Polszczyzna, pseudonim dziedzictwa języka polskiego i samej poezji, zawsze wtórnej w świetle pierwotnej ukraińskości Tkaczyszyna-Dyckiego, jest niczym „śliczny śliczny kościółek”. Jej podstawę stanowią tragiczne wspomnienia deportacji i obróconej w ruinę ojcowizny. Nie bez powodu jest

zatem komplementowana w sposób powierzchowny i infantylny, zaświadczać raczej o ironicznym charakterze komunikatu. Podobnie jak w kościele wyrosłym na gruzach ojcowizny Dyckiej, również w polszczyźnie Tkaczyszyn-Dycki woli mówić o swojej nieobecności, czyniąc zadość strategii uników. Przerażony niezbitymi dowodami na swoją obecność w formie wierszy w podręcznikach, jak najszybciej stara się jej zaprzeczyć. Wskazuje na nieświadome działanie, „zakradnięcie” się do podręczników, jak gdyby w tajemnicy przed samym sobą.

W serii rozpoczynającej *Kochankę Norwida* Tkaczyszyn-Dycki mówi wprost o zdradzie, również spowitej mgłą niepamięci: „nie pamiętam dziś / co przysięgałem w Młynach” (V.). Tajemnicza przysięga łączy się z motywem chrztu, również za sprawą architektonicznych konotacji:

napisz że jesteś ślepy odkąd on umarł
jego ręce wyciągają się w stronę naszych rąk
choć na przeszkodzie położyła się
ciemność która zaledwie na małe rzeczy pozwala

na sąsiedztwo gwiazd o ile gwiazdy odkąd on umarł
znajdują się w naszym pobliżu nie zaś w sąsiedztwie
nieczynnej cerkwi unickiej w której
w tajemnicy przed sobą przyjąłem chrzest

starzy ludzie mówią że gwiazdy jeżeli świecą
to nad cerkwią wyłącznie którą człowiek zburzył
a pani Monasterska mówi że gwiazdy świecą
wyłącznie nad Monastyrzem skąd ona pochodzi
(CCLVI. *Tajemnica*, OW, s. 291)

Utwór *Tajemnica* można interpretować poprzez autotematyczną wskazówkę z wiersza VI. *Płacz*, w którym Tkaczyszyn-Dycki pisał „o tym również / przeczytasz w pewnym przypisie / w moim najciemniejszym wierszu”. Bez wątplenia *Tajemnica* spełnia kryteria „ciemnego wiersza”, zarówno poprzez skomplikowanie komunikatu, jak i tematykę – plastyczną, skoncentrowaną wokół czerni. Nie bez znaczenia pozostaje jednak wykorzystanie motywu ruin. Ich rolę w dyskursie nowoczesności streszcza Michał Pospiszyl:

Zgodnie z nowym językiem cele polityki rozpisane zostają na strzałce czasu. Chodzi o reformę, o przejęcie władzy, o rewolucję lub całościowe przekształcenie stosunków społecznych. [...] Takie ucza-

sowanie słownika sprawia, że gruzy pozbawia się prawa do życia. Przyporządkowane nowym zadaniom nie mogą być na przykład miejscem schronień lub spotkań. Na tym – w największym skrócie – polega przemiana gruzów w ruinę, zwałiska kamieni w miejsce pamięci istotne dla odgórnej polityki historycznej. Kres tej tendencji obserwujemy w czasach, gdy przemysł turystyczny przekształcił gruzowiska w dobrze zarządzane przedsiębiorstwa, które za opłatą pozwalają, by się z ruinami fotografować pod warunkiem ich niedotykania. Są więc nieruchomym, martwym tłem, a nie miejscem, w którym może się jeszcze cokolwiek wydarzyć. Stanowią one dowód, że ludzkość weszła w nową epokę, że po wiekach stagnacji przychodzi prawdziwy postęp⁸.

Nowoczesne przeformułowanie znaczenia ruin w wierszu CCLVI. Tajemnica pobrzmiwa echem Norwidowskiego *W Weronie*. Wzruszeniu losem Kapuletich i Montekich w wierszu dziewiętnastowiecznego poety towarzyszy pewna melancholia względem resztek budowli. Jak pisze Katarzyna Trzeciak, interpretując motyw ruiny w wierszach Norwida, „ruina jest traktowana jako negatywny punkt odniesienia dla dzieła ducha, który nie przenika materialnych resztek, pozostających bez niego jedynie pustymi znakami jakiejś utraconej obecności”⁹. Jednocześnie kruchość ruiny, jej słaba ontologia, skłania do refleksji nad niestabilną granicą między podmiotem i przedmiotem, wzbudzając w twórcy etyczną troskę o resztki. O ile zatem w poezji Norwida dostrzec można premodernistyczne intuicje względem ruin¹⁰, o tyle ruiny Tkaczyszyna-Dyckiego odnoszą się do realiów ponowoczesnych, o których wspominał Pospiszył. Norwid mówi *W Weronie* o „łagodnym oku błękitu” i „cyprysach” jako zainteresowanych losem gruzów, które stanowią wspomnienie Julii i Romea. Wskazuje na to symbolika osi góra-dół, po której porusza się spojrzenie „oka” i łza przenikająca w głąb grobów. W wierszu CCLVI. Tajemnica zamiast konsolacyjnego błękitu dominuje pesymistyczna ciemność. Rozświecić mogą ją jedynie w niewielkim stopniu gwiazdy,

8 M. Pospiszył, Ruiny dialektyki. W odpowiedzi Adamowi Lipszycowi, „Stan Rzeczy” 2020, nr 1 (18), s. 270.

9 K. Trzeciak, Rzeźba i ruina jako metafory formy artystycznej u Gautiera i Norwida, „Ruch Literacki” 2014, r. LV, z. 6, s. 600.

10 Zob. W. Rzońca, Premodernizm Norwida na tle symbolizmu literackiego drugiej połowy XIX wieku, Warszawa 2013.

które swoją pewną obecnością mogłyby stanowić pocieszenie w trakcie „duchowej nocy”¹¹ tęsknoty za zmarłym. Gwiazdziste niebo stanowiłoby odpowiednik błękitu nieba, które nieobojętnie przygląda się ruinom w Weronie. Choć oddany w minorowych tonach, różny od pogodnego krajobrazu Włoch w wierszu Norwida, byłby to krajobraz stanowiący podporę, gdyż ewokujący wpisanym weń stabilny symboliczny układ góra-dół, ze znanym metafizycznym porządkiem, niezależnie od tego, czy kojarzonym z Bogiem czy naturą. Cechuje się on jednak amorficzną budową, w której nie wiadomo, gdzie znajdują się gwiazdy – czy w sąsiedztwie mówiącego, czy w sąsiedztwie cerkwi czy też nad Monastyrzem.

Proces renowacji ruin pozostałych po jednej z pounickich cerkwi Tkaczyszyn-Dycki tematyzuje w dwóch sąsiadujących ze sobą wierszach, wprowadzając kontekst dyslokacji jednostki:

zanim ks. Skorodecki uratował od ruiny
cerkiew gnieździło się w niej ptactwo
nie brakuje opinii że ks. Skorodecki
niczego nie uratował lecz zdewastował

jednak duch mojej matki (uwolniony gołąbek
z rąk syna) przychodzi wyłącznie tutaj
zatrzymuję się w pobliskim hoteliku i uskarżam
na drożyznę lub na pustki wokół siebie
(CCCXXIV., OW, s. 364)

zanim ks. Skorodecki uratował
od ruiny cerkiew gnieździło się
w niej ptactwo (pamiętam pierwsze
lekcje religii w pounickiej
świątyni) i nic nie wskazywało
że wyłącznie tutaj zamieszka
duch mojej matki: gołąbek uwolniony
z rąk syna i uniesiony do nieba

podczas gdy ja zatrzymuję się
w pobliskim hoteliku i uskarżam na pustki
(CCCXXV., OW, s. 365)

11 Zob. Jan od Krzyża, *Noc ciemna*.

Podmiot zostaje ukazany jako odseparowany od znaczących w jego geobiografii miejsc – jak cerkiew w rejonie Lubaczowszczyzny – skonstrastowanych z hotelowym nie-miejscem. Marc Augé zwracał uwagę na tranzytowy charakter zarówno tego rodzaju lokacji, jak i relacji, jakie nawiązują z nimi jednostki. Trudno jednak zinterpretować stosowane przez poetę zestawienie za pomocą prostej opozycji miejsca i nie-miejsca. Wyczulony na nieciągły charakter doświadczenia przestrzeni w świecie współczesnym poeta daje wyraz ponowoczesnej dyslokacji jednostki – alienacji wobec doświadczanej przestrzeni, której niejednorodność materialna i symboliczna wywołuje poczucie obcości i odseparowania.

W zróżnicowanym przenikaniu się topiki miejskiej i wiejskiej w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego można dostrzec znaczeniowórczy ruch pomiędzy tym, co znane i tym, co obce w przestrzeni. Miasto z jego nakreślonym w wizji poety moralnym zepsuciem homoseksualizmem, który staje się doświadczeniem podmiotu, widziane jest z pozycji jednostki egzystencjalnie bezdomnej, nieposiadającej stałego punktu odniesienia. Fizyczne oddalenie się od domu w Wólce Krowickiej jest przez poetę opłakiwane w tekstach poetyckich i odautorskich komentarzach, z jednoczesnym wskazaniem na przyczynę tej ucieczki, którą jest zatrącenie się rodziny w przytłaczającej poetę pokoleniowej traumie. Poezja Tkaczyszyna-Dyckiego jako skoncentrowana na niemożliwym do ukończenia procesie opowiadania o stracie w okresie wiejskim koncentruje się na Wólce Krowickiej. Możliwe jest to przede wszystkim ze względu na melancholijną strukturę podmiotu, który pragnąc mówić o doświadczeniu śmierci, w oczywisty sposób niedostępnej bezpośrednio, sięga do rozdziałów swojej geobiografii. Jednak warunki, jakie melancholijnemu podmiotowi stwarza epoka ponowoczesna, wydają się równie żałobowórcze, co jego doświadczenia, pozostając zresztą w nierozzerwalnym splocie. Nakładające się na siebie różnego rodzaju granice w przestrzeni Lubaczowszczyzny – pamięciowe, społeczne, polityczne, osobiste – nie pozwalają na egzystencjalne zamieszkanie tego świata. Wyjątkowo dojmująca, co widać w wierszach CCCXXIV. i CCCXXV., wydaje się ahistoryczność przestrzeni i związana z nią kulturowa amnezja. Z perspektywy poety zanurzonego w archiwum pamięci swojej rodziny i kultury wspomniana w wierszach renowacja kościoła jest jednym z etapów przemiana-

ny znanej przestrzeni, niebędącym wcale inicjatywą o twórczym charakterze, a „dewastacją”.

Trzeciak w swojej interpretacji Norwida posługuje się estetycznym rozumieniem ruiny według Florence M. Heltzer, która zwraca uwagę na akt percepcji ruiny jako na nieciągły¹². Rozpoczęty pewnym wysiłkiem – spacerem, wspinaczką, zanurzeniem się w wodzie – skoncentrowany jest na wyabstrahowaniu artefaktu z krajobrazu, dostrzeżeniu go wśród roślinności czy ukształtowania terenu. Jednocześnie następuje włączenie go ponownie w kontekst przyrodniczych zmian – złamań, pęknięć, porastającego mchu – i redefinicji jako ruiny. Człowiek percypując artefakt poddany działaniu przyrody, dostrzega jednocześnie redefinicję swojej sprawczości. Heltzer mówi o nowego rodzaju pięknie jako procesie, posługując się przy tym pojęciami o tradycyjnym rodowodzie: natura, piękno naturalne, piękno artystyczne, nieciągłość, istnienie/bycie (*being*). Pewnie można by zamiast tego mówić o sprawczości, aktorach, *continuum*, a w końcu doświadczeniu estetycznym, które badaczka zdaje się sugerować przez budowanie kontekstu wędrówki i fizycznego wysiłku w percepcji ruin. Istotny w epoce ponowoczesnej wydaje się problem turystycznego kapitalizowania ruin, niepozwalający na opisywaną przez Heltzer „uwznioślającą”¹³ estetykę, podobnie jak opisane przez Pospiszyla wprężenie gruzów w pracę pamięci inicjowaną polityką narodową. Postrzeganie ich jako obiektu estetycznego, wyłączonego z praktyki życiowej, przeznaczonego podziwianiu nie wydaje się tak niewinne, jak można by przypuszczać. Skoncentrowany na własnej przeszłości Tkaczyszyn-Dycki wydaje się konceptualizować ruiny zarazem w sposób romantyczny, nowoczesny i ponowoczesny, poszukując metafizyki rodzinnego krajobrazu. Jest on badającym swoje kulturowe archiwum literatem i doświadczającym przestrzeni geopoetą, wrażliwym na polityczne i materialne uwarunkowania okolic Wólki Krowickiej i dawnego województwa przemyskiego.

12 Zob. F.M. Heltzer, *The Aesthetics of Ruins: A New Category of Being*, „The Journal of Aesthetic Education” 1982, tom 16, nr 2, s. 105–108.

13 „We might call the aesthetics of ruins the aesthetics of sublimity par excellence”. Zob. tamże, s. 105.

Jedzenie i pokarm

Tkaczyszyn-Dycki okazuje się być nie tylko poetą czy krytykiem literackim, ale również zwolennikiem tradycyjnej, regionalnej kuchni:

Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki działalność kulinarną rozwija przede wszystkim dla dobra swojego kota Homera, istoty wybrednej i cokolwiek zepsutej. Nie odżęguje się jednak całkowicie od karmienia ludzi, zaś potrawą, którą najchętniej przyrządza, są hryżałki. Wychowany na granicy Polski z Ukrainą płał się w regionalizmach: hryżałki to połączenie kapusty, buraków i czosnku, marynowanych przez tydzień w glinianym garncu. Ulubione danie lubaczowskiego poety to studzienina, czyli nóżki w galarecie. „Mogą być drobiowe” – zaznacza¹.

– pisał w „Przekroju” z 2002 roku Tadeusz Pióro, w artykule *Nie wiecie, co smakuje poecie*. Odmienny od felietonowej lekkości nastrój niesie utwór, w którym pojawia się wspomniana potrawa:

słyszę cię przez zamknięte drzwi z innego
świata jesteś już chora i jesteś niczym
nowa święta co domaga się wielu słów (kiłakiczka
kryżałki kuteń żmenia) lecz ja ich ci nie dam

dzisiaj po raz pierwszy poszedłem do polskiej
szkoły odtąd jestem chory jestem niczym
nowy święty co wyzbył się wielu słów (kiłakiczka
kryżałki kuteń żmenia) i potrzebuje odpowiednich

przodków żadnych Dyckich
i Hryniawskich z Wielkiej Hryniawy
(CLXXXII., OW, s. 213)

1 T. Pióro, *Nie wiecie, co smakuje poecie*, „Przekrój” 2002, nr 7, s. 66.

„Kryżalki” stanowią składnik wyliczenia ukraińskich wyrazów, które wskazują na przynależność do dziedzictwa reprezentowanego przez Stefanię Dycką, a więc splotu wykluczeń na tle narodowym, ze względu na jej ukraińskość, i społecznym, ze względu na jej chorobę psychiczną. Formująca podmiot szkoła tylko pozornie pozwala wyrugować obcość w sferze języka i genealogii. Zdają się one ze sobą splatać w ukraińsko brzmiących nazwisku i miejscowości – Hryniawscy i Wielka Hryniawa – celowo zestawionych w puencie wiersza, aby za sprawą aliteracji podkreślić nieusuwalne dziedzictwo Tkaczyszyna-Dyckiego. Wyrzeknięcie się używanego w domu języka poeta określa jako sposób odseparowania się od choroby matki – przypadłości przenikającej rozum, duszę i ciało kobiety. Mimo że mówiący „wyrzeka się” ukraińskiej leksyki, odrzucając psychiczny ciężar, jaki stanowi osoba schizofreniczki, a więc symbolicznie również dziedzictwo niesionych przez matkę traumatycznych zdarzeń, zapada na tę samą chorobę – staje się „nowym świętym”. Zamiast rozłączenia się losów matki i syna, następuje ich ściślejsze splecenie, co wyraża składniowa paralelność stosowanych zdań. Dwie różne czynności – domaganie się *versus* wyzbywanie się – dają ten sam rezultat, owocując chorobą i świętością, co oznacza, że fizyczne i językowe odseparowanie się od matki skutkuje jedynie zbliżeniem się ich losów. Tak jak pierwsza i druga zwrotka stanowią swoje warianty, tak los Tkaczyszyna-Dyckiego staje się wariantem losów Dyckiej, w których istotę obu stanowi wykorzenienie i trauma, będące jednocześnie splotem szaleństwa i świętości.

Dominujący melancholijno-traumatyczny nastrój wierszy Tkaczyszyna-Dyckiego równoważony jest przez komizm i ironię, niejednokrotnie budowaną poprzez obecność leksyki kulinarnej. W utworze wyjątkowo długim, bo złożonym z czterech strof czterowersowych i jednej strofy jednowersowej, oraz spójnym pod względem tematycznym, gdyż skoncentrowanym na wspomnieniu przyjaciela Leszka, ostatnie dwie strofy wyróżniają się zaskakującą konotacją:

chlód jego ciała uderzył mnie zaraz w domu
kiedy pomagałem go ubrać kobietom spoglądającym
niedorzecznie w swoje ciepło skisle

jak kluski (kluski były przedwczoraj na obiad)
(XXII., OW, s. 31)

Mimo efektu zaskoczenia, porównanie, które stosuje poeta, wydaje się uzasadnione i spójne z charakterem tej twórczości. Jest ono efektem tendencji metapoetyckiej, która w przypadku Tkaczyszyna-Dyckiego oznacza zwrócenie uwagi na czynności wykraczające poza tradycyjnie pojmowaną treść poezji, a związane z mediacją doświadczeń. Odsłaniając obrzeża obrazu poetyckiego autor odsłania procesy myślowe towarzyszące jego powstawaniu – służy temu końcowa paranteza wyjaśniająca banalne, zupełnie niepoetyckie źródło zastosowanego porównania. Otwarcie wiersza na to, co tradycyjnie metapoetyckie lub niepoetyckie pozwala otworzyć go również na cielesność, która zwykle pozostaje na obrzeżach jakiegokolwiek tekstualności. Nie tylko za sprawą wprowadzenia banału czy potoczności jako kontrastu wobec spójnego obrazowo i tematycznie korpusu wiersza XXII., ale za pomocą odwołania się do instynktu – poczucia głodu. Tłumacząc się z zastosowanego porównania Tkaczyszyn-Dycki drwi sobie z *decorum*, ale jednocześnie uruchamia skojarzenia spożywcze, pracujące na rzecz przybliżenia doświadczenia cielesnego, którym jest z jednej strony uderzający chłód, ale w domyśle również „konsystencja” stęzalego ciała nieboszczyka, z drugiej strony zupełnie inny stan żywego ciała, które cechuje „ciepło skisłe” kobiet obecnych przy ubieraniu zmarłego. Jakkolwiek nie na miejscu względem dobrego smaku by się nie wydawało, wrażenie uderzającego poetę kontrastu między ciałem martwym i żywym najlepiej wyraża doświadczenie kluski – mącznej potrawy, która posiada różną konsystencję – inną przed ugotowaniem, po nim, po ostygnięciu i po odgrzaniu. Lekko zakamuflowana irytacja względem towarzyszących mówiącemu kobiet dotyczy przeoczonego przez nie doświadczenia zmarłego ciała poprzez zapatrzenie się – „niedorzecznie” jak mówi – jedynie w swoje ciało.

Nie sposób pominąć faktu, że kluska jako element porównania wywołuje efekt zaskoczenia z racji swojej chłopskiej proveniencji. Jej obecność stanowi stylistyczny kontrast wobec przewagi literackiej polszczyzny, której dziedzictwo wynika z dominacji i konserwacji wysokoartystycznego wzorca języka przez klasy wyższe. Jednym z aspektów schizofrenicznej tożsamości Tkaczyszyna-Dyckiego jest zresztą podział klasowy, na który zwracał on uwagę, czasem dosyć bezpośrednio:

ale poradziłem sobie
nie zapominając o tym
że wyszedłem z ludu
i że wrócę pod strzechy (do domu
w Wólce Krowickiej krytym
strzechą) (...) ²

Nie należy przy tym słownictwa kulinarnego odczytywać jedynie jako konotacji z wiejskością czy chłopstwem. Część pełni tę funkcję, wskazując jednocześnie na rolę metaforyki pokarmu i związanego z nim spożywania, trawienia, wydalania i metabolizmu, ponownie, w świetle utraty i żałoby:

wybacz że o tym mówię oddałbym bigos
staropolski żeby tylko być bliżej ciebie
zwymiotowałbym i to nie ze wstrętu
do głodu w którym leżysz na wierzchu

ale aby zapewnić cię że wciąż jestem
samotny pomimo iż opływają moje kiszki
w ciasto jaszczowskie najmilszej pani
Bochyńskiej wciąż jestem samotny

i oddałbym w jednej chwili wszystko
co zjadłem ze stołu mojej najmilszej pani
Bochyńskiej w ciągu ostatnich trzech dni
i co chciałbyś abym zjadł przychodząc na próżno
(LXXVII., OW, s. 94)

W mieszczącym powyższy utwór zbiorze *Peregrynarz Tkaczyszyn-Dycki* wykorzystuje motyw drogi do opowieści eschatologicznej o przeznaczeniu człowieka, jego życiu i śmierci. Nawiązania do tradycji czynią z *Peregrynarza* najbardziej staropolski w swoich stylizacjach tom. Jeśli sięgnąć do ustaleń Stanisława Balbusa, użytą przez Tkaczyszyna-Dyckiego stylizację można by określić jako inkrustacyjną, a więc niejednorodną, nieimitującą dokładnie wzorca³. Napięcie stylizacyjne między różnymi stylami stanowi zresztą, zdaniem badacza, o jakiegokolwiek stylizacji,

2 E. Tkaczyszyn-Dycki, ***, „Wyspa. Kwartalnik Literacki” 2018, lipiec, s. 11.

3 S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996, s. 30.

przydając tekstowi bicentrycznego czy policentrycznego charakteru⁴. Zarówno w wierszu LXXVII., jak i innych zamieszczonych w *Peregrynacji*, stylizacja służy „celom własnym”⁵, skoncentrowanym wokół konceptualizacji ludzkiego życia jako wędrówki – swojego, wciąż trwającego – i zmarłych, którzy swoją ziemską peregrynację właśnie zakończyli. Powyższy utwór stanowi nawiązanie do wiersza LXXV. *Stypa w domu pani R(uszkowskiej)* na zasadzie kontrastu. Sugerowany za sprawą tytułu motyw kulinarny stanowi kontrapunkt dla bezpośrednio wyrażonej rozpacz, którą przeżywa matka zmarłego:

potem poprosiliśmy do stołów
proszę rozgościć się państwo
i wybaczyć że mój syn zabrał ze sobą
wszystko co najlepsze również we mnie
(OW, s. 92)

Z kolei sugerujący za sprawą tytułu nawiązanie do popularnego w poezji staropolskiej gatunku wiersz LXIX. *Waleta* (OW, s. 86) stanowi pożegnanie przewrotne, gdyż mówiące o własnej nieobecności, uruchamiającej szereg wyobrażeń związanych z domniemaną śmiercią mówiącego:

przez pięć kolejnych dni
nie usłyszą o mnie albo będą mówić
jako o umarłym i cieniem moim
bawić się przy świecach

Tkaczyszyn-Dycki mówi o opowieściach, które będą krążyć wśród grona znajomych, o jego nieprzystępności i „obronie przed śmiercią” wyrażanej za pomocą zbliżeń ze „starcami z Farbiarskiej”. Żal po śmierci Leszka zostaje w utworze podwójnie zmetaforyzowany, w pierwszej kolejności za sprawą reakcji obronnej podmiotu, który pocieszenia po śmierci bliskiej osoby szuka w przygodnych kontaktach seksualnych, w drugiej za sprawą uczynienia bohaterem walety samego siebie zamiast przyjaciela. W efekcie trzecia i czwarta strofa zdają się odnosić jednocześnie do Tkaczyszyna-Dyckiego i do Leszka:

to będzie smutna opowieść o chłopcu

4 Tamże, s. 21.

5 M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 287.

ze skradzionym słonecznikiem i szesnastu
tego dnia skradzionych książkach
i o tym jak się ów chłopiec rozmiłował

w słoneczniku gdy przyszła noc
po swoje ziarno

Wieloznaczność, którą wywołują niebezpośredni sposób opowiadania o stracie kochanka oraz abstrakcyjne obrazowanie w ostatnich wersach, służy zaświadczeniu o żalu towarzyszącym mówiącemu i utraconej z Leszkiem bliskości. O intymności tych wspomnień zaświadcza nieczytelny szczegół – pestki słonecznika. Ten spożywczy, co istotne, detail podlega literackiemu przeobrażeniu w erotyczno-tanatyczne aluzje, wskazujące jednocześnie na seksualną namiętność i prerażenie czyhającą niedaleko śmiercią. Ziarno jest więc synonimem męskiego nasienia, a zarazem nasienia w ogóle, zarodka nowego organizmu roślinnego, który może się rozwinąć dopiero przy uszkodzeniu łupiny i udziale procesów gnilnych, prowadzących do poetycko nazwanego w Biblii „obumierania ziarna”. Będąc wciąż powidokiem szczegółu nieczytelnego odbiorcy, fragmentem wspomnienia, słonecznik jest detalem czytelnym w perspektywie całej twórczości Tkaczyszyna-Dyckiego, gdyż odsyła do innych wykorzystujących ten motyw wierszy:

frajer z którym idę dzisiaj i z jakim
pójdę jutro (mówią że chytrze)
ma li tylko jedno ziarenko przeciwko
sobie jakie mu zresztą zabieram

ten który nie jest rozrzutny
nie staje się słońcem słonecznikiem
i żyje poza okazją albo niczym
ślepiec przywrze do muru by obumrzeć

gubi po ziarenku dziennie i nie staje się
słonecznikiem w naszych spragnionych ustach
lecz czarną pestką słońca której
zresztą nie wypływam w wyniku uciech nocnych
(CCI. Darczyńca, OW, s. 232)

Homoseksualny charakter wierszy Tkaczyszyna-Dyckiego nie profiluje tej poezji jako typowej *gay poetry*, a więc poezji o homoseksualistach, pisanej dla homoseksualistów, o czym przypomina Wojciech

Śmieja w szczegółowej analizie tego problemu⁶. Spożywcze konotacje w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego wskazują na refleksję nad ciałem i podmiotowością, włączając w nią problematykę abiektałną. W swoim esej *Potęga obrzydzenia* Julia Kristeva zwraca uwagę na dwuznaczność wstrętu: „Co prawda wyznacza podmiot, lecz nie oddziela go radykalnie od tego, co mu zagraża – przeciwnie, ujawnia, że podmiot jest w ciągłym niebezpieczeństwie. Ale przecież wstręt sam jest z kolei mieszanką osądu i afektu, wyroku i szczerości, znaków i popędów”⁷. Płynny status ontologiczny abiektu utrudnia jego dookreślenie, jednak Kristeva wskazuje, że pierwotnym wyparciem, koniecznym do zaistnienia podmiotu, jest zerwanie jedności z ciałem matki. Jest to „Odgraniczenie gwałtowne i niezręczne, nieustannie zagrożone przez ponowne popadnięcie w zależność od mocy zarazem dającej bezpieczeństwo i przytłaczającej”⁸. Jak pisze Monika Jaworska-Witkowska, komentując esej Kristevej: „Abiektywna matka, jak każde wyparcie, nie przestanie wracać. W tym sensie jest rzeczą nienasyconą i to nienasycenie jest przejmowane przez wstręt, gwałtownie reagującą dyspozycję wyczuloną na ochronę granic podmiotu i jego wyobrażeń oraz możliwości normatywnych nastawień wobec przekraczania i znoszenia tabu”⁹. Poezja Tkaczyszyna-Dyckiego, będąc jednocześnie przekonującą kreacją podmiotu wykluczonego na polu seksualności, a więc nawiązującego do tematów typowych dla *gay* poezji, stanowi ich autorskie, wykraczające daleko poza jej ramy, rozwinięcie. Dzieje się tak ze względu na metaforykę, taką jak w wierszu CCI. Darczynca, której enigmatyczność każe wstrzymać się z prostą interpretacją tożsamościową, multiplikując raczej szereg uwikłań, w jakie może wchodzić podmiot, mówiąc językiem bliższym tej poezji, poddany działaniu pożądania. Pewnym śladem *gay* poezji jest być może dosadność języka, po

6 „Twórczość Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego wciąż ma wielu oddanych zwolenników, wciąż dla wielu jest zjawiskiem frapującym, ale jej profil coraz mniej pasuje do nieskutecznie imputowanej jej kategorii *gay* poezji”. Zob. W. Śmieja, *Literatura, której nie ma*, s. 245.

7 J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia*. Esaj o wstręcie, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 15.

8 Tamże, s. 18.

9 M. Jaworska-Witkowska, *Ambiwalencje wstrętu. O nienasyceniu „wymiotu” w dwubiegowych inkluzjach J. Kristevej i J.P. Sartre’a dla pedagogiki*, „Rocznik Naukowy Kujawsko-Pomorskiej Szkoły Wyższej w Bydgoszczy. Transdyscyplinarne Studia o Kulturze (i) Edukacji” 2016, nr 11, s. 106.

który sięga Tkaczyszyn-Dycki, szczególnie chętnie eksponując konotacje z seksem oralnym. Zwykle jednak uabstrakcyjnia metaforę, dążąc ku wieloznaczności, na co wskazywał Cezary Zalewski: „Częstym chwytem Tkaczyszyna jest wykorzystywanie wyrażen szczególnie podatnych na liczne operacje interpretacyjne, w wyniku których można czytać je dosłownie, idiomatycznie i metaforycznie zarazem (np. „domy publiczne”)¹⁰. Oznacza to, że pole semantyczne „spożywania” i „połykania” profilować należy jednocześnie z perspektywy seksualnej, ale również poetyckiej abstrakcji czy metafizycznej komunii. Szczególnie widoczne jest to w przypadku połączenia „kamienia” i „pokarmu”. Wiersze wykorzystujące ten motyw poddają się jednocześnie interpretacji z perspektywy podmiotu *queer*, jak i poety żywiołu, zaświadczać tyleż o ich podatności na różne interpretacje, co o oryginalności. W utworze *CCI. Darczyńca* spożywczym detałem, widmem wspomnienia, a jednocześnie wieloznaczną leksykalną wiązką otwierającą na zróżnicowane interpretacje jest pestka słonecznika. Wers „słonecznik w naszych spragnionych ustach” w kontekście utworów o „frajerach”, a więc kolejnych partnerach seksualnych, budzi przede wszystkim skojarzenia erotyczne. Jednak „czarna pestka słońca” otwiera szereg skojarzeń, tym razem bardziej wyrafinowanych, wysokoartystycznych, powiązanych z barokowym, zło-wieszczo kontrastującym obrazowaniem.

10 C. Zalewski, *Dworce jak łóżyska wielkich rzek (podróże i przystanki Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego)*, w: „jesień już Panie a ja nie mam domu”, s. 66.

Nota bibliograficzna

Dwa rozdziały książki zostały wcześniej opublikowane:

S. Trusewicz, Cyrkulacyjna koncepcja „siebie” w poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, w: *Motywy „inności” w literaturach słowiańskich*, red. A. Alsztyński, J. Dziedzic, E. Pańkowska, Białystok 2022, s. 119–135.

S. Trusewicz, *Żywioł ziemi jako siła poezjotwórcza w wybranych utworach Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, „Bibliotekarz Podlaski” 2020, nr 4, s. 351–365.

Streszczenie

Książka stanowi zbiór sześciu studiów dotyczących poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego. Mimo że stanowią one odrębne interpretacje, za podstawę teoretyczną biorą badania wchodzące w zakres zwrotu przestrzennego, szczególnie te poświęcone geobiografii, omówione szerzej w poprzedniej książce autora *Poetyka przestrzeni geobiograficznej*.

Pierwszy rozdział książki poświęcony został interpretacji poezji Tkaczyszyna-Dyckiego oraz samego poety z perspektywy szamanizmu. Motywy szamańskie odnaleźć można w wierszach, które opowiadają o chorobie, śmierci, podróży w zaświaty oraz spotkaniach ze zmarłymi. Określenie samego Tkaczyszyna-Dyckiego jako szamana wydaje się interpretacyjnie cenne pod warunkiem uwzględnienia kontekstu lokalnych praktyk upiorycznych. Prowadzi to do refleksji nad rolą poety jako szamana-wieszczka na tle współczesnej poezji najnowszej.

Drugi rozdział książki stanowi ujęcie podmiotowości w poezji autora przez pryzmat koncepcji podmiotowości refleksywnej. Pozwala ona zaakcentować ruch znaczeń między egzystencją a tekstem i zinterpretować go jako jeden z kluczowych tematów twórczości Tkaczyszyna-Dyckiego. Refleksywną podmiotowość autora dostrzec można w kreacji zdyslokowanej jednostki oraz łączeniu dwóch różnych topik – queerowej oraz chłopskiej.

Rozdział trzeci poświęcony został stosunkowi autora do dziedzictwa literackiego i językowego, reprezentowanego w wierszach przez postać Cypriana Norwida. Tkaczyszyn-Dycki czyni z romantyka nie tylko literacki punkt odniesienia, ale wykorzystuje również jego widmową obecność w swojej biografii jako kochanka matki, Stefanii Dyckiej. Obsadzenie Norwida w roli postaci ontologicznie niepewnej pozwala Tkaczyszynowi-Dyckiemu kreować opowieść tożsamościową dotyczącą

problemu ukraińskiego pochodzenia i wpływu postaci matki na kształt jego poezji.

W rozdziale czwartym poddany interpretacji z perspektywy wyobraźni materialnej Gastona Bachelarda zostaje motyw kamienia. W tym świetle wyobrażenia Tkaczyszyna-Dyckiego jawi się jako lokalna i kosmiczna zarazem. Skupiając się na przydrożnych krzyżach w rejonie Lubaczowszczyzny, wykonywanych przez kamieniarzy ze Starego Brusna, opowiada on o zmianach zachodzących w krajobrazie swojego regionu. Postrzega przy tym kamień jako część żywiołu ziemi, a więc siły w kontakcie z człowiekiem ambiwalentnej, gdyż stanowiącej jednocześnie część wytwarzanej przez niego kultury i siłę tę kulturę niszczącą. Nekrotyczna interpretacja ziemi jako żywiołu przeobrażającego zaproponowana przez Ewę Domańską, włączającego resztki ludzkiego ciała w ciąg *continuum*, pozwala dostrzec w Tkaczyszynie-Dyckim geopoetę patrzącego na ciąg przeobrażeń z perspektywy kosmicznej.

Rozdział piąty poświęcony został wybranym metaforom architektonicznym – stodołę, świątyni i ruinom. Chociaż poeta swoją twórczość organizuje autobiograficznie, stodoła zostaje sprofilowana, zgodnie z zawartymi w polskim imaginariuszu po 1989 roku, jako miejsce konotujące zniszczenie i przemoc. W przypadku poezji Tkaczyszyna-Dyckiego na pierwszy plan wysuwa się refleksja nad utraconym dzieciństwem i ratowniczą funkcją poezji, ujmowanej zarówno jako język opowiadania o traumie, jak i artefakt-zabawka. Przeobrażenia oraz zniszczenia świątyń w związku z deportacją ludności wyznania unickiego Tkaczyszyn-Dycki wykorzystuje jako metaforę wykluczenia, skupiając się przy tym na przestrzennym charakterze zmian w lokalnym krajobrazie. Nierozłączny z nimi pozostaje motyw ruin, szczególnie w swojej funkcji żałobotwórczej, inspirującej melancholijny podmiot tej poezji.

Rozdział szósty dotyczy wybranych konceptualizacji pokarmu, szczególnie tych związanych z przedstawieniem miłości homoseksualnej i śmierci. Stosowana przez poetę metaforyka spożywcza służy stworzeniu wrażenia kontrastu z powagą poruszanych tematów, apelując jednocześnie do cielesnego doświadczenia głodu, aby opowiedzieć o tęsknocie za zmarłym przyjacielem. W wierszach poruszających tematykę homoseksualną Tkaczyszyn-Dycki przyjmuje podobną strategię – korzystając

z wieloznaczności i dosadnych obrazów seksu porusza poważną problematykę wykluczenia, pożądania i miłości. W obrazowaniu posługuje się przy tym spożywczymi detalami, stanowiącymi fragment wspomnienia, a jednocześnie intertekstualny trop w obszarze całej swojej twórczości.

Summary

A shepherd that's best in the village. Studies on the poetry of Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki

The book comprises six studies on the poetry of Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki. Although it contains individual interpretations, they have a common theoretical basis: research falling within the scope of the spatial turn, especially devoted to geobiography, which was discussed in more detail in the author's previous book *Poetyka przestrzeni geobiograficznej*, but also somatopoetics and research on the imagination. Unlike *Poetyka przestrzeni...*, this work subordinates the poetics of the borderland to considerations on the poetic identity of Tkaczyszyn-Dycki, focusing on the material and social borderlands (body, poem, region), as well as the transgressivity of the artist himself.

The first chapter of the book is devoted to the interpretation of the poetry of Tkaczyszyn-Dycki and the poet himself from the perspective of shamanism. Shamanic motifs are found in poems that dwell on illness, death, journeys to the afterlife and encounters with the dead. Defining Tkaczyszyn-Dycki as a shaman seems interpretatively valuable, taking into account the context of local practices connected with *upiórs*, demonic beings from the Slavic folklore. This leads to a reflection on the role of the poet as a shaman-bard against the background of modern contemporary poetry.

The second chapter of the book is dedicated to subjectivity in the author's poetry through the prism of the concept of reflexive subjectivity. It allows to emphasize the differentiation of meanings between existence and text and to interpret it as one of the key themes of Tkaczyszyn-Dycki's work. The reflective subjectivity of the author can be seen

in the creation of a displaced individual and in combining two different topics – queer and peasant.

The third chapter is devoted to the author's attitude to the literary and linguistic heritage, represented in the poems by the character of Cyprian Norwid. Tkaczyszyn-Dycki makes the romantic poet not only a literary point of reference, but also uses his spectral presence in his biography as the lover of his mother, Stefania Dycka. Using Norwid as an ontologically uncertain character allows Tkaczyszyn-Dycki to create an identity story touching on the problem of his mother's Ukrainian origin and the influence of the mother figure on his poetry.

In the fourth chapter, the stone motif is interpreted from the perspective of Gaston Bachelard's theory of material imagination. The imagination of Tkaczyszyn-Dycki appears to be local and cosmic at the same time. Focusing on roadside crosses in the Lubaczów region, made by stonemasons from Stare Brusno, he talks about the changes taking place in the landscape of his region. At the same time, he perceives stone as a part of the earth element, and thus a force affecting man in an ambivalent way, as it is both part of the culture he produces and a force that destroys this culture. The necrotic interpretation of the earth as a transforming element – including human remains into the *continuum* – proposed by Ewa Domanska allows us to see Tkaczyszyn-Dycki as a geopoet looking at the sequence of transformations from a cosmic perspective.

The fifth chapter is devoted to selected architectural metaphors – a barn, a temple and ruins. Although the poet organizes his work autobiographically, he draws from the images present in the Polish imaginarium after 1989. As a result, the barn is portrayed as a place connoting destruction and violence. In the case of Tkaczyszyn-Dycki's poetry, the reflection on the lost childhood and the rescue function of poetry come to the fore, the latter perceived both as a linguistic expression of trauma and a toy-artifact. Tkaczyszyn-Dycki uses the destruction of temples or changes in their function due to the deportation of the Uniates as a component of the metaphor of exclusion, focusing on the spatial nature of changes in the local landscape. The above-mentioned relate to the motif of ruins, especially in its mourning function, inspiring the melancholic subject of this poetry.

The sixth chapter deals with selected conceptualizations of food, especially those related to the representation of homosexual love and death. The food metaphors used by the poet deliberately contrast with the seriousness of the topics discussed, appealing to the bodily experience of hunger in order to tell about longing for a dead friend. In poems dealing with homosexual themes, he adopts a similar strategy – using ambiguity and blunt images of sex, he raises serious issues of exclusion, desire and love. When it comes to imaging, Tkaczyszyn-Dycki uses food details as fragments of memories and as intertextual tropes.

Bibliografia

Teksty poetyckie i wypowiedzi autorskie:

- Poezjem, Między wierszami: Tkaczyszyn-Dycki, https://youtu.be/ctk3GR1t_aQ?t=104 [dostęp: 5.01.2021].
- Tkaczyszyn-Dycki E., II. Jasnowidzenie, w: G. Tomicki, Po obu stronach lustra. O poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, Szczecin, Bezrzecze 2015.
- Tkaczyszyn-Dycki E., II. Piosenka o kamieniu bruśnieńskim, „Twórczość” 2016, nr 11 (LXXII).
- Tkaczyszyn-Dycki E., Piosenka o zależnościach i uzależnieniach. Zapis rozmowy z Eugeniuszem Tkaczyszynem-Dyckim przed Galą Literackiej Nagrody Nike 2009, towarzyszącej premierze książki „Oddam wiersze w dobre ręce (1988–2010)”, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/piosenka-o-zaleznosciach-i-uzaleznieniach-2/> [dostęp: 7.07.2021].
- Tkaczyszyn-Dycki E., Podczaszy A., Pójście za Norwidem, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/pojscie-za-norwidem/> [dostęp: 9.07.2021].
- Tkaczyszyn-Dycki E., ***, „Wyspa. Kwartalnik Literacki” 2018, lipiec.
- Tkaczyszyn-Dycki E., Ciało wiersza, Stronie Śląskie 2021.
- Tkaczyszyn-Dycki E., Dwie główne rzeki, Poznań 2019.
- Tkaczyszyn-Dycki E., Imię i znamię, Wrocław 2012.
- Tkaczyszyn-Dycki E., Kochanka Norwida, Wrocław 2014.
- Tkaczyszyn-Dycki E., Nie dam ci siebie w żadnej postaci, Kraków 2016.
- Tkaczyszyn-Dycki E., Oddam wiersze w dobre ręce, Wrocław 2010.

Opracowania:

- Abryszeńska P., Ciało w literaturze, literackie, literatury. Trzy studia o romantyzmie, Toruń 2018.
- Augé M., Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności, przeł. R. Chymkowski, przedmowa W. Burszta, Warszawa 2010.
- Austin J.L., Performatywy i konstatacje, przeł. M. Hempoliński, w: Brytyjska filozofia analityczna, red. M. Hempoliński, Warszawa 1974.
- Austin J.L., Mówienie i poznanie: rozprawy i wykłady filozoficzne, przeł. i wstępem opatrzył B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993.
- Bachelard G., Wyobrażenia poetycka. Wybór pism, wybór H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tarkiewicz, przedmowa J. Błoński, Warszawa 1975.

- Bachtin M., *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970.
- Bagłajewski A., *Norwidowe ślady i obecności*, w: tegoż, *Obecność romantyzmu*, Lublin 2015.
- Balbus S., *Między stylami*, Kraków 1996.
- Baudrillard J., *O uwodzeniu*, przeł. J. Margański, Warszawa 2005.
- Beszterda M.M., Hoffmann K., Jaworski M., *Dwie rozmowy o Dyckim*, w: *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2012.
- Boruszkowska I., *Defekty. Literackie auto/pato/grafie – szkice*, Kraków 2016.
- Bourdieu P., *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2015.
- Brusno. (Nie)istnienie w kamieniu, red. O. Solarz, Uście Gorlickie 2013.
- Crockford S., *Shamanisms and the Authenticity of Religious Experience*, „The Pomegranate. The International Journal of Pagan Studies” 2010, nr 12 (2).
- Czapla A., *Mały słownik języka chachłackiego Edy Ostrowskiej*, „Roczniki Humanistyczne” 2015, t. LXIII, z. 6.
- Czapliński P., *Prześladowcy, pomocnicy, świadkowie. Zagłada i polska literatura później nowoczesności*, w: *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawienia*, red. P. Czapliński, E. Domańska, Poznań 2009.
- Czermińska M., *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5.
- Dakowicz P., *„Lecz ty spomnisz, wnuku...”. Recepcja Norwida w latach 1939–1956. Rzecz o ludziach książkach i historii*, Warszawa 2011.
- Dambek Z., *Cyprian Norwid a tradycje szlacheckie*, Poznań 2012.
- Dezorientacje. Antologia polskiej literatury queer, wyb., wstęp i oprac. A. Amenta, T. Kaliściak, B. Warkocki, Warszawa 2020.
- Domańska E., *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*, Warszawa 2017.
- Dziadek A., *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014.
- „Dziennik Narodowy” 1842, t. 2, nr 58 (7 maja).
- Eliade M., *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, przeł. i wstępem opatrzył K. Kocjan, nauk. oprac. J. Tulisow, Warszawa 2001.
- Fert J., *Norwidowskie inspiracje*, Lublin 2004.
- Foucault M., *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6.
- Giza-Stępień J., *„Życie jako literacki projekt tożsamościowy – poezja jako jedyne miejsce na ziemi”*. O twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, „InterAlia: Pismo Poświęcone Studiom Queer” 2009, nr 4.
- Halifax J., *Shamanic voices; a Survey of Visionary Narratives*, New York 1979.
- Heidegger M., *Budować, mieszkąć, myśleć: eseje wybrane*, wybrał, oprac. i wstępem opatrzył K. Michalski, przeł. K. Michalski, Warszawa 1977.
- Hetzler F.M., *The Aesthetics of Ruins: A New Category of Being*, „The Journal of Aesthetic Education” 1982, tom 16, nr. 2.
- Hoffmann K., *Dubitatio. O poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, Szczecin, Bezrzecze 2012.

- Hoffmann K., *Rekorekcje*, w: *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2012.
- Jackowiak A., *Poetyka (nie)wyrażalnego pożądania, czyli zarys historii powieści gejowskiej w Polsce na tle socjologiczno-kulturowym*, „*Studia Europaea Gnesnensia*” 2014, nr 10.
- Janion M., *Niesamowita słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2007.
- Jarzyna A., „*Pójście za Norwidem*” (w polskiej poezji współczesnej), Lublin 2013.
- Jarzyna A., *Imaginauci. Pismo wyobraźni w poezji Bolesława Leśmiana, Józefa Czechowicza, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego i Tadeusza Nowaka*, Łódź, Kraków 2017.
- Jaworska-Witkowska M., *Ambiwalencje wstępu. O nienasyce „wymiotu” w dwubiegunowych inkluzjach J. Kristevey i J.P. Sartre’a dla pedagogiki*, „*Rocznik Naukowy Kujawsko-Pomorskiej Szkoły Wyższej w Bydgoszczy. Transdyscyplinarne Studia o Kulturze (i) Edukacji*” 2016, nr 11.
- Jaworski A., *Chrystus w orszaku Dionizosa i Hiob z Wólki Krowickiej. Homoseksualizm a katolicyzm w poezji polskiej i amerykańskiej, na przykładzie twórczości Allena Ginsberga i Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, w: *Oblicza miłości. Studia literaturoznawcze*, red. K. Bałękowski, K. Maciąg, Lublin 2016.
- Jaworski M., *Nowoczesny Orfeusz. Interpretacje mitu w literaturze polskiej XX–XXI wieku*, Warszawa 2017.
- „*Jesień już Panie a ja nie mam domu*”. *Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki i krytycy*, red. G. Jankowicz, Kraków 2001.
- Kaliściak T., *Katastrofy odmienców*, Katowice 2011.
- Kałuża A., „*Po obu stronach granicy*”. *Postacie poezji w twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, w: *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2012.
- Kałuża A., *Inne życie wiersza – twórczość Darka Foksa*, „*Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka*” 2014, nr 24.
- Kamieniarstwo ludowe na roztoczu, oprac. A. Wójtowicz, <http://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/kamieniarstwo-ludowe-na-roztoczu/> [dostęp: 24.11.2020].
- Kijek D., *Wstępne przypadłości ciała w poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, „*Przestrzenie Teorii*” 2013, nr 19.
- Kita B., *Między przestrzeniami. O kulturze nowych mediów*, Kraków 2003.
- Konończuk E., *Poetyka przestrzeni geograficznej według Kennetha White’a*, „*Białostockie Studia Literaturoznawcze*” 2015, nr 6.
- Konończuk E., *Poetyka zamieszkiwania*, „*Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka*” 2017, nr 30.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Kopkiewicz A., *Między rytmem ciała i poetyckim powtórzeniem. Katartyczna rola języka w twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, w: *Trauma, pamięć, wyobraźnia*, red. Z. Podnieśnińska, J. Wróbel, Kraków 2011.

- Koronkiewicz M., Ćwiczenie pamięci, w: *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2012.
- Kozak Ł., Upiór. Historia naturalna, obrazy, A. Waliszewska, Warszawa 2021.
- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007.
- Lew S., Ludowy ośrodek kamieniarski w Bruśnie, „Rocznik Przemyski” 1967, t. XI.
- Lewicka M., Dwa miasta – dwa mikrokosmosy. Wrocław i Lwów w pamięci swoich mieszkańców, w: *My Wrocławianie. Społeczna przestrzeń miasta*, red. nauk. P. Żuk, J. Pluta, Wrocław 2006.
- Ładoń M., *Choroba jako literatura. Studia maladyczne*, Katowice 2019.
- Łebkowska A., Somatopoetyka, w: *Kulturowa teoria literatury. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. R. Nycz, T. Walas, Kraków 2012.
- Mazur J., Kamieniarstwo bruśnieńskie – genius loci ziemi lubaczowskiej, https://www.wilanow-palac.pl/kamieniarstwo_brusnienskie_genius_loci_ziemi_lubaczowskiej.html [dostęp: 24.11.2020].
- McGahey R., *The orphic moment. Shaman to poet-thinker in Plato, Nietzsche, and Mallarmé*, New York 1994.
- Mickiewicz A., Wykłady o literaturze słowiańskiej wygłoszone w Kolegium Francuskim w Paryżu, t. 4, Lwów 1900.
- Muschg W., *Tragiczne dzieje literatury*, przeł. B. Baran, Warszawa 2010.
- Niewiadomski A., Tańczyć kilka kości odsłoniwszy, „Kresy” 1993, nr 13.
- Noel D.C., *The soul of Shamanism: Western Fantasies, Imagined Realities*, New York 1997.
- Nycz R., *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012.
- Okupnik M., *W niewoli ciała. Doświadczenie utraty zdrowia i jego reprezentacje*, Kraków 2018.
- Olszewska M., O przestrzeni na progu doświadczenia, „Anthropos?” 2010, nr 14–15.
- Ośrodek kamieniarski w Bruśnie, hasło w: Wikipedia, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Ośrodek_kamieniarski_w_Bruśnie](https://pl.wikipedia.org/wiki/O%C5%9Brodek_kamieniarski_w_Bru%C5%9Bnie) [dostęp: 24.11.2020].
- Pacześniak J., 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. G. Jankowicz, Kraków 2001.
- Paszek P., Archipelag odłogi. Fragment do przyszłej geopoetyki Śląska Cieszyńskiego, „Anthropos?” 2014, nr 23.
- Pietrych K., Transowy tok Dyckiego, w: *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2012.
- Pilarski P., Obsesje Dyckiego. Homoseksualność na tle pozostałych problemów tożsamościowych bohatera wierszy autora „Przewodnika dla bezdomnych...”, w: *Parametry pożądania. Kultura odmienców wobec homofobii*, red. T. Basiuk, D. Ferenc, T. Sikora, Kraków 2006.
- Pilarski P., *Za-gay-enie*, <http://www.gender.lodz.pl/czytelnia/prasa/zagayenie.htm> [dostęp: 28.02.2022].
- Pióro T., Nie wiecie, co smakuje poecie, „Przekrój” 2002, nr 7.

- Pospiszył M., Ruiny dialektyki. W odpowiedzi Adamowi Lipszycowi, „Stan Rzeczy” 2020, nr 1 (18).
- Pytlewska A., Cykl, seria, sieć. Metody poetyckie Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, w: *Polski cykl liryczny*, red. K. Jakowska, D. Kulesza, Białystok 2008.
- Rabizo-Birek M., *Romantycy i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w literaturze współczesnej*, Rzeszów 2012.
- Ricoeur P., *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chelstowski, naukowe oprac. i wstęp M. Kowalska, Warszawa 2005.
- Rogers R.A., From Cultural Exchange to Transculturation: A Review and Reconceptualization of Cultural Appropriation, „Communication Theory” 2006, nr 16 (4).
- Rybicka E., *Auto/bio/geo/grafie*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2013, nr 4.
- Rybicka E., *Peryferie pokazują język. O geolingwistycznych aspektach prozy ostatniej dekady*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2021, nr 19.
- Rzepczyński S., *Melancholijny liryzm Norwida. Między „czarną suitą” a litografią „Solo”*, „Studia Norwidiana” 2002–2003, nr 20–21.
- Rzepczyński S., *Norwid i nowoczesność: perspektywa podmiotowości*, „Colloquia Litteraria” 2007, nr 2–3.
- Rzońca W., *Premodernizm Norwida na tle symbolizmu literackiego drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 2013.
- Sendyka R., *Od kultury „ja” do kultury „siebie”. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*, Kraków 2015.
- Siwiec M., *Orfeusz romantyków. Mit o Orfeuszu w twórczości Juliusza Słowackiego i Gérarda de Nervalu w kontekście epoki*, Kraków 2002.
- Siwiec M., *Tradycja orficka u progu romantyzmu*, w: *taż, Romantyzm i zatrzymany czas*, Kraków 2009.
- Sontag S., *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders, Kraków 2016.
- Sosnowski A., *Liryzm Dyckiego*, w: *„jesień już Panie a ja nie mam domu”. Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki i krytycy*, red. G. Jankowicz, Kraków 2001.
- Szalewska K., *Temporalna symbolika kamienia jako atrybut melancholii miejskiej*, w: *Kamień w literaturze, języku i kulturze*, t. II, red. M. Roszczyńska, K. Wądołny-Tatar, Kraków 2013.
- Szaman, w: *Religia. Encyklopedia PWN*, red. T. Gadacz, B. Milerski, Warszawa 2003.
- Szczukowski I., *„A my tam i z powrotem”. Szpital i choroba w poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, „Literaturoznawstwo” 2018, nr 12.
- Szokaluk-Gorczyca A., Gorczyca K., *Roztoczańskie kamienie pamięci. Ludowe kamieniarstwo józefowskie*, Lublin 2014.
- Szubert M., *Dyskurs maładyczny – perspektywy badawcze w: Fragmenty dyskursu maładycznego*, red. M. Ganczar, I. Gielata, M. Ładoń, Gdańsk 2019.
- Szyjewski A., *Doświadczenie religijne – problemy terminologiczne*, „Studia Religioznawcze” 2011, z. 44.
- Szyjewski A., *Etnologia religii*, Kraków 2001.

- Szyjewski A., Szamanizm, Kraków 2005.
- Śliwiński P., O stałości rzeczy, których nie ma, w: tegoż, Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce, Warszawa 2007.
- Śmieja W., Literatura, której nie ma. Szkice o polskiej „literaturze homoseksualnej”, Kraków 2010.
- Śmieja W., Przeciw konstrukcjonistom. Teoria „queer” i jej krytycy, „Przestrzenie Teorii” 2010, nr 13.
- Świeściak A., Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku, Kraków 2010.
- Tabaszewska J., Powtórzenia i przynależności. Poezja Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego wobec pamięci, „Teksty Drugie” 2017, nr 2.
- Trusewicz S., Literacka mapa Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2015, nr 6.
- Trusewicz S., Poetyka przestrzeni geobiograficznej Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, Białystok 2021.
- Trusewicz S., Praktyki wykluczania, praktyki rehabilitacji. O gorszości i otwarciu na to, co inne w poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2017, nr 10.
- Trzcionkowski L., Bios – Thanatos – Bios. Semiofory orfickie z Olbii i kultura polis, Warszawa 2013.
- Trzeciak K., Rzeźba i ruina jako metafory formy artystycznej u Gautiera i Norwida, „Ruch Literacki” 2014, r. LV, z. 6.
- Waligóra A., Dwa ciała poety. Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego lektura performatywna, „Przestrzenie Teorii” 2021, nr 35.
- Wiedemann A., Od pedała do pedała, „Studium” 1998, nr 11–12.
- Zalewski C., Dworce dworce jak łóżyska wielkich rzek (podróże i przystanki Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego), w: „jesień już Panie a ja nie mam domu”. Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki i krytycy, red. G. Jankowicz, Kraków 2001.

Indeks nazwisk

A

Abriszewska Paulina 53
Adorno Theodor 45
Amenta Alessandro 46
Anders Jarosław 23
Arystoteles 19
Augé Marc 39, 94
Austin John Langshaw 52

B

Bachelard Gaston 67, 77-78
Bachtin Michaił 101
Baczyński Krzysztof Kamil 82
Bałajewski Arkadiusz 64
Balbus Stanisław 100-101
Bałękowski Krzysztof 56
Baran Bogdan 13
Basiuk Tomasz 45
Baudrillard Jean 65-66
Benjamin Walter 34, 39
Beszterda Magdalena Maria 55
Błoński Jan 67
Boruszkowska Iwona 23
Bourdieu Pierre 52
Braidotti Rosi 39
Burszta Wojciech 39

C

Chelstowski Bogdan 38
Chudak Henryk 67
Chwedeńczuk Bohdan 52
Chymkowski Roman 39

Comparetti Domenico 29
Crockford Susannah 26
Czapla Anna 50
Czapliński Przemysław 81-82
Czechowicz Józef 82
Czermińska Małgorzata 68

D

Dambek Zofia 62
Domańska Ewa 11, 73, 79, 82
Dziadek Adam 43

E

Eliade Mircea 18, 27-28

F

Falski Maciej 103
Ferenc Dominika 45
Foks Darek 13
Foucault Michel 40

G

Ganczar Maciej 23
Gautier Théophile 92
Gielata Ireneusz 23
Ginsberg Allen 56
Giza-Stępień Joanna 39
Gorczyca Krzysztof 69
Gross Jan 82

H

Halifax Joan 18
Hartwig Julia 64
Heidegger Martin 74

Heltzer Florence M. 95
Hempoliński Michał 52
Hoffmann Krzysztof 46, 55, 84
Hölderlin Friedrich 74
Hultkrantz Ake 26

J

Jakowska Krystyna 56
Jankowicz Grzegorz 78
Janion Maria 34
Jarzyna Anita 81-82
Jaworska-Witkowska Monika 103
Jaworski Adam 56
Jaworski Maciej 29-30
Jaworski Marcin 55

K

Kaliściak Tomasz 46
Kałuża Anna 13-14, 32
Kasperski Edward 66
Kita Barbara 40
Konończuk Elżbieta 74, 76-77
Kopaliński Władysław 68, 75
Kopkiewicz Aldona 45
Koronkiewicz Marta 15-16
Kowalska Małgorzata 38
Kozak Łukasz 30-33
Kraśiński Zygmunt 61
Kristeva Julia 84, 103
Krokiewicz Adam 30
Kulesza Dariusz 56
Kuziemski Jan 35

L

Leśmian Bolesław 82
Lew Stefan 69
Lewicka Maria 78-79
Lipszyc Adam 92

Ł

Ładoń Monika 23
Łebkowska Anna 54
Łobodowski Józef 34-35

M

Maciąg Kamil 56
Mallarmé Stéphane 30
Margański Janusz 66
Maryjka Wojciech 51-52
Mazur Janusz 69
McGahey Robert 30
Michalski Krzysztof 74
Mickiewicz Adam 31-32, 34
Modzelewska Natalia 101
Muschg Walter 13, 32-33

N

Nerval Gérard de 28
Nietzsche Friedrich 30
Niewiadomski Andrzej 67
Noel Daniel C. 26
Norwid Cyprian 9, 51-54, 56-62, 64-66, 93, 95
Nowak Tadeusz 82
Nycz Ryszard 45, 54

O

Okupnik Małgorzata 23
Olszewska Marta 40

P

Pacześniak Jakub 39
Paszek Paweł 74
Pietrych Krystyna 13-14, 32
Pilarski Przemysław 44-45
Pióro Tadeusz 97
Platon 53

Pluta Jacek 79

Podczaszy Anna 51

Podnieśńska Zofia 45

Pospiszył Michał 91, 95

Przymuszała Beata 82-83

Pytlewska Anna 56

R

Rejniak-Majewska Agnieszka 40

Ricoeur Paul 38

Rogers Richard A. 26

Roszczyńska Magdalena 77

Rybicka Elżbieta 50, 70-71

Rzepczyński Sławomir 61

Rzońca Wiesław 92

S

Sadowska Maria 64

Segal Hanna 84

Sendyka Roma 38, 46

Sieroszewski Wacław 30-31

Sikora Tomasz 45

Siwiec Magdalena 28, 30

Słowacki Juliusz 28

Solarz Olga 69

Sontag Susan 23

Sosnowski Andrzej 34

Szalewska Katarzyna 77

Szczukowski Ireneusz 23

Szokaluk-Gorczyca Agnieszka 69

Szubert Mateusz 23

Szyjewski Andrzej 18, 26-27

Szyndler Pantaleon 64

Ś

Śliwiński Piotr 60

Śmieja Wojciech 47, 49, 102-103

Świeściak Alina 74, 84

T

Tabaszewska Justyna 45

Tatarkiewicz Anna 67

Tomicki Grzegorz 35

Trusewicz Szymon 8, 45, 48, 68, 74

Trzcionkowski Lech 29

Trzeciak Katarzyna 92, 95

W

Walas Teresa 54

Waligóra Agnieszka 45

Waliszewska Aleksandra 30

Warkocki Błażej 46

Wądolony-Tatar Katarzyna 77

Westphal Berthrand 70

Węgierska Zofia 64

White Kenneth 76

Wiedemann Adam 44-45

Woolf Virginia 78

Wójtowicz Anna 69

Wróbel Józef 45

Z

Zagajewski Adam 13

Zalewski Cezary 39, 104

Zawadzki Andrzej 52

Ż

Żuk Piotr 79

Żychliński Arkadiusz 13

