

Miejsca nawiedzone Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego

Szymon Trusewicz

Abstract

In the article *Haunted places of Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki*, Szymon Trusewicz examines the poetry of Tkaczyszyn-Dycki in the light of Jacques Derrida's hauntology. The 'language of space' originated by Gérard Genette is the starting point. It suggests that some metaphors connote the space beside its original, non-spatial meaning. To describe Tkaczyszyn-Dycki, the critics use such terms as 'diversity', 'simultaneousness', 'co-presence', which – according to the Author – reveals the essential relation between the space and the language in this poetry. The poetry of Tkaczyszyn-Dycki is analyzed through the figure of anachrony and the figure of displacement. The author focuses especially on the dates of his poetry, taking into account the biography of the poet. In each following volume, the artist seems to emphasize that some poems belong to different periods of time. Thus the anachrony becomes an artistic strategy of Tkaczyszyn-Dycki. Taking into consideration some terms of Janusz Sławiński, Trusewicz claims that space in the works of the poet does not fulfil only its basic role of 'the container' for characters and plot. Tkaczyszyn-Dycki renders the communication aspect more spacious and engage it in the scenery of poem, which already contains the autobiographical places (*sensu* Małgorzata Czermińska). In consequence, it produces a solid and complex knot of life and poetic output.

Szymon Trusewicz — mgr; doktorant na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku w Zakładzie Teorii i Antropologii Literatury. Interesuje się polską poezją najnowszą, teorią literatury, geopoetyką i wyobraźnią poetycką. Przygotowuje rozprawę doktorską dotyczącą twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego. Organizator cyklu konferencji Wyobraźnia przestrzenna. Członek rady redakcyjnej „Białostockich Studiów Literaturoznawczych”. Skarbnik w Oddziale Białostockim Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza.

sstr@o2.pl

Facta Ficta Journal
of Narrative, Theory & Media
nr 1 (1) 2018



Wprowadzenie

Nie sposób nazwać Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego poetą ładu i porządku. I nie ma tu nic do rzeczy wpływ strofy barokowej¹ czy oświeceniowej². Nie chodzi o maski stylizacyjne, którymi posługuje się poeta, czy o to, z jaką precyzją wyczelowane zostają poszczególne strofy; o brak kunsztu i techniki nie sposób go raczej oskarżyć. Mowa raczej o sferze horyzontu czytelniczych oczekiwań i o tym, jak poezja burzy zastany ład i porządek. Tkaczyszyn-Dycki w przekorny sposób przyznaje się do tego w *Piosence o gawronie*: „bo poezja/ musi być rozróżą musi się podobać” (Tkaczyszyn-Dycki 2014: 55)³. Z „rozróżą” w tych wierszach z pewnością mamy do czynienia, chociaż sytuacja, w której poety nie można „ani ustawić, ani pochwytać” (Śliwiński 2007: 246), jak to ujął Piotr Śliwiński, nie zawsze musi się podobać. Motyw niepochwytności autora *Kochanki Norwida* dominuje w rozpoznaniach Śliwińskiego; pisze on, że poezja ta „czytelnikom jawi się jako wyzwanie” (Śliwiński 2007: 245), a „po kolejnym odczytaniu najczęściej nie wiemy niczego ponad to, co wiedzieliśmy na początku” (Śliwiński 2007: 246); wiersze z kolei są „odporne na interpretacyjny koncept”, obserwowalna tam jest „współobecność form”, „różnorodność i równoczesność” (Śliwiński 2007: 246), ale również „rozregulowany obraz” i dowolność, którą badacz nazywa „elementem aleatoryki” (Śliwiński 2007: 248). Ponadto w odczuciu badacza Tkaczyszyn-Dycki celowo posługuje się tymi środkami, tworzy meandry, stosuje uniki, kluczy, drybluje (Śliwiński 2007: 248). Gdzie jestem – pyta Śliwiński, przyjmując maskę zdezorientowanego odbiorcy – w rzeczywistości, czy w tekście? Co lub kto jest źródłem zawartych w tej poezji doświadczeń? Nie sposób nie zauważyć, że wszystkie z użytych przez badacza kategorii mają swoją „przestrzenną mowę”, jak pisał Gérard Genette (1976: 228), podobnie jak postawione przez badacza pytania, które w istocie odnoszą się do dwóch przestrzeni – tekstowej i rzeczywistej. Czy wyrażenia takie jak „współobecność” i „równoczesność”, „uniki” i „dryblingi” mówią o czymś więcej niż tylko o przestrzennych konotacjach w dyskursie Śliwińskiego? Czy poezja Tkaczyszyna-Dyckiego, desygnat tego opisu, w swojej praktyce również mówi coś o przestrzeni? Podobnie w poezji przestrzenność może wynikać ze specyfiki języka i używanej metaforyki. Należy jednak zapytać, czy Tkaczyszyn-Dycki nie mówi w swej twórczości czegoś istotnego o świecie współczesnym, skoro jest to świat, w którym „język, myśl, sztuka współczesna uległy uprzestrzennieniu lub co najmniej dają dowody znacznego wzrostu doniosłości przestrzeni” (Genette 1976: 227).

¹ „Od zawsze [...] komentatorzy zwracali uwagę na -barokowość- wierszy Dyckiego. Oprócz odwoływania się do kanonów składniowych dawnej polszczyzny miałby poeta udowadniać swoje związki z barokiem poprzez posługiwanie się takimi strukturami wiersza, które opierają się na refrenicznym założeniu, na inwersyjnym rozwiązaniu frazy, na stosowaniu archaicznej leksyki do opisu współczesnych krajobrazów cywilizacyjnych” (Klejnocki 2001: 7-8).

² O obecności motywów idyllicznych u Tkaczyszyna-Dyckiego i Franciszka Karpińskiego pisze Jerzy Borowczyk: „Ile razy się czyta *Sielanki* Dyckiego... Zresztą powiedzieć trzeba chyba od razu szerszej: ile się czyta sielanki, dumki, pastusze piosenki autora *Liber Mortuorum*, tyle razy ostają się w myśli pastoralne rekwiizyty” (Borowczyk 2012: 194).

³ Dalej jako: KN. Inne oznaczenia: *Oddam wiersze w dobre ręce* (Tkaczyszyn-Dycki, 2010a) – OW, *Imię i znanie* (Tkaczyszyn-Dycki, 2012) – IZ, *Nie dam ci siebie w żadnej postaci* (Tkaczyszyn-Dycki, 2016) – NDSC.

Genette, który w 1966 roku recenzuje książkę Georges Matoré'a *L'Espace humain*, czyni rozpoznania podobne do tych, które rok później obwieszcza w czasie swojego wykładu *Des Espaces Autres* Michel Foucault na konferencji Cercle d'Etudes Architecturales. Wykład Foucaulta zostanie opublikowany dopiero dwadzieścia lat później. Francuski filozof potwierdza tam współczesny wzrost zainteresowania przestrzenią: „Obecna epoka jest prawdopodobnie przede wszystkim epoką przestrzeni. Znajdujemy się w epoce symultaniczności: żyjemy w czasie umieszczania wielu rzeczy obok siebie, czasie bliskości i oddalenia, jednego obok drugiego, rozproszenia” (Foucault 2005: 118). Jak pisze Elżbieta Rybicka w pracy *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, o zainteresowaniu przestrzenią zaświadcza nie tylko heterotopia Foucaulta, ale również teorie społecznego wytwarzania przestrzeni Henriego Lefebvre'a, kłące Gillesa Deleuze'a i Félix'a Guattariego, praktyki przestrzenne Michela de Certeau i nie-miejsca Marca Augé (Rybicka 2014: 20). Idee te przyjęły wspólną nazwę zwrotu przestrzennego w latach dziewięćdziesiątych XX wieku (Rybicka 2014: 20-21). Rybicka zauważa, że kariera zwrotu przestrzennego oznacza zmiany w rozumieniu przestrzeni i czasu. Przestrzeń nie jest już pojmowana jako neutralny kontener, raczej jako społecznie wytwarzana, będąca efektem działań ludzkich (Rybicka 2014: 306). Coraz częściej przyjmuje więc naturę miejsca, konstelacji niezwykle gęstej, złożonej z osobistych doświadczeń egzystencjalnych, doznań zmysłowych i emocji (Rybicka 2014: 173). Czas natomiast przestał być ujmowany w opozycji do przestrzeni, stał się częścią procesu uprzestrzenniania historii (Rybicka 2014: 306-307).

Widmontologia

Pytanie o przeszłość w literaturze można sytuować w świetle widmontologii. Rozumiana bardzo szeroko, tak jak przedstawia to Andrzej Marzec w tekście *Widma, zjawy i nawiedzone teksty – hauntologia Jacques'a Derridy, czyli o pośmiertnym życiu literatury*, obejmuje wszystkie formy narracyjne (Marzec 2012: 255). Dzieje się tak ze względu na samą naturę tekstu, który dryfuje w obrębie płynnej granicy pomiędzy życiem i śmiercią. Tekst nie jest bowiem ani żywy, ani martwy i nie sposób zredukować go jedynie do fizycznego lub psychicznego wymiaru (Wolfreys 2002: xi). W takim sensie literatura jest rzeczywiście opowieścią o duchach, a widmontologia jedynie podkreśla dialektyczny charakter tekstu.

Żeby poezja Tkaczyszyna-Dyckiego nie zaginęła wśród korowodu widm, potrzeba dokonać pewnej pragmatycznej selekcji narzędzi na potrzeby interpretacji. Taką propozycję, przy okazji odczytywania literatury Holocaustu, przedstawia Aleksandra Ubertowska w artykule *Rysa, dukt, odcisk (nie)obecności. O spektrologiach Zagłady*. Zestawia ona widmoontologiczne badania poświęcone Zagładzie z teorią hauntologii zaproponowaną przez Jacquesa Derridę. Przyjęte w interpretacjach literatury holokaustycznej metody skupiają się wokół figur żydowskich duchów, zjaw, „żywych umarłych” (Ubertowska 2016: 102). Wedle Ubertowskiej wszelkie widma, zjawy czy zombie są w omówionych interpretacjach traktowane w ramach

konwencji ludycznej, w której figury te przerażają w sposób bezpieczny, zapewniając perwersyjną rozrywkę, znane doświadczenie „niesamowitego”. Dodaje ona: „trudno oprzeć się wrażeniu, że to figury epistemologicznie oswojone, estetycznie zaś dwuznacznie ocierające się o kicz” (Ubertowska 2016: 104). Tymczasem Derrida „formuluje we wspomnianych książkach wielce oryginalną koncepcję widma, bardzo odległą od potocznych mniemań na temat jego kondycji” (Ubertowska 2016: 106). Relekturze pism filozofa towarzyszy konceptualizacja pragmatycznych narzędzi, które według autorki mogą okazać się przydatne przy interpretacji posttraumatycznych tekstów literackich (Ubertowska 2016: 105). Jednym z nich jest anachronia.

Data

Jednym z trzech poruszanych przez widmontologa-Derridę tematów jest problem czasu. Nazywać to można anachronicznością, pomieszaniem porządków temporalnych, zachodzeniem ich na siebie, „zaszczepianiem”, jak pisze Ubertowska, na sobie różnych poziomów czasowości. Derrida w *Widmach Marksa* mówi o terażniejszości „niezspójnej lub niedopasowanej do siebie”: „Zawsze istnieje możliwość, że taka terażniejszość nie utrzyma niczego razem, w całości, w pewnym i niezawodnym połączeniu, jakie gwarantowałby kontekst o dających się ustalić granicach” (Derrida 2016: 20).

W poezji Tkaczyszyna-Dyckiego rzeczywistość, w swojej czasowości, ulega pewnemu „zmaćnieniu”. Poeta przeskakuje z jednego wydarzenia na drugie i miesza różne czasy gramatyczne. Jest to widoczne w całej jego twórczości, zarówno w pierwszym tomie *Nenia*:

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

– jak i w wydanym w 2016 roku *Nie dam ci siebie w żadnej postaci*:

chłopiec który dokarmia
dwa wymaginowane psy
przeszłość i przyszłość (XXII., NDCS, s. 34)

nic nam nie grozi odkąd
decydujemy się na przeszłość
którą można ustawić
w wierszu w zgrabnym szeregu (XIV., NDCS, s. 16).

Wiersz dla Tkaczyszyna-Dyckiego bardzo wyraźnie obnaża iluzję ciągłego, jednostajnego czasu. Forma wiersza posiada swój wewnętrzny układ, nazywany przez niego „przestrzenią między jednym a drugim niejasnym słowem”. W bardzo ważnym dla poety procesie pisania wiersza spotykają się ze sobą różne zdarzenia,

zarówno te przeszłe, jak i przyszłe, niczym „dwa wymaginowane psy”. Pisanie to dla Tkaczyszyna-Dyckiego mierzenie się z „wczoraj i dziś”, dokonywane w ramach pewnego porządku przestrzennego: wiersza, umysłu, ale również podróży:

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

O nostalgii za domem pisze Tkaczyszyn-Dycki wykorzystując narzucaną przez język dwuznaczność „podróży”, „źródła” i „domu”. Za pomocą tych niejednoznaczności wspomnienie zostaje w tej poezji wplecione w sieć czasoprzestrzeni, rozciągniętą pomiędzy tekstem (wierszem), pamięcią (umysłem) i ciałem (podróżą). Gdyby chcieć wskazać na zajmowaną przez poetę pozycję w tym układzie, najprawdopodobniej byłaby nią bezdomność (Hoffmann 2012; Paczeński 2001; Zalewski 2001). Autor wielokrotnie opisuje siebie jako człowieka bez domu, pielgrzyma, a swoją poezję jako podróż albo włóczęgę. Zaprzestanie ruchu to przyjęcie pewnego porządku: „bo słowa również możemy / ustawić w słupki dobrać w rządki // żeby się sobie podobać / zanim ktoś nas przygarnie” (XIV., NDCS, s. 16).

Nie należy ograniczać zjawiska anachronii w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego jedynie do samej treści wierszy. Autor zawsze stronił od publicznych wypowiedzi, w późniejszym czasie czyniąc z tego swoją strategię twórczą. Istnieją jednak dwa przepisane z nagrań telewizyjnych wywiady. Jeden z nich został spisany z materiałów stanowiących nagranie wieczoru autorskiego w ramach cyklu *Port Legnica w rejsie* (Tkaczyszyn-Dycki & Podczaszy 2014), druga to zapis rozmowy przed Galą Literackiej Nagrody Nike 2009 (Tkaczyszyn-Dycki 2010b). Oba stanowią cenne źródło informacji biograficznych, szczególnie jeśli porównać je z późniejszym przypisem z tomu *Imię i znamię*, wydany w 2012 roku. *Pójście za Norwidem* to rozmowa z 2000 roku, natomiast Gala Literackiej Nagrody Nike odbyła się w 2009 roku. W pierwszej rozmowie pojawia się kilka zapowiedzi podejmowanych w późniejszej twórczości autora wątków. Przede wszystkim motyw matki jako „kochanki Norwida”, przewodni dla zatytułowanego tak tomu z 2014 roku. Wywiad oryginalnie ukazał się w roku przeprowadzenia rozmowy w „Dzienniku Portowym” (2000), ale został umieszczony na stronie przyległej do Biura Literackiego ze względu na promocję tomiku *Kochanka Norwida*. Okazało się zatem, że wywiad idealnie służący promocji nowej książki Tkaczyszyna-Dyckiego, został przeprowadzony czternaście lat wcześniej. Znaleźć tam można fragmenty, które, odpowiednio zestawione, mogłyby pełnić funkcję przypisu na wzór tego z *Imienia i znamienia*. Umieszczone w różnych zbiorach rozjaśniałyby, podobnie jak rzeczony przypis, fakty autobiograficzne stanowiące treść wierszy. Co więcej, gdyby nie data umieszczona na końcu wypowiedzi Tkaczyszyna-Dyckiego (2000), gotowi bylibyśmy uwierzyć, że jest to wywiad przeprowadzony przy okazji promocji *Kochanki Norwida*. Znaleźć tam można następującą wypowiedź:

Postanowiłem zatem bardzo gorączkowo uczynić coś, co dałoby mi tę konieczną obecność Norwida ze szkolnej okładki mojego zeszytu – z okładek spoglądał na nas poczet polskich poetów i pisarzy od Reja do Gałczyńskiego bodaj – co pomogłoby mi z miejsca zrozumieć, dlaczego matka mówi o tym człowieku jako o kimś, kto jest lub był jej bardzo bliski i potrzebny. Norwid odtąd prześladował mnie w najdziwniejszy sposób: pojawił się na maturze, potem na egzaminach wstępnych. Ciągłe usiłował ze mną rozmawiać, usiłowałem go czytać w dalszym ciągu pod wyłączne dyktando matki, w kontekście ich i tylko ich partnerstwa, dotknięcia, przygody... (Tkaczyszyn-Dycki & Podczaszy 2014).

Gdyby nie data przeprowadzenia wywiadu, można by te słowa uznać jako wypowiedziane bezpośrednio po napisaniu *Kochanki Norwida*. Pewnego rodzaju anachronię, wynikłą ze względu na datowanie, dostrzec można również w przypadku wierszy Tkaczyszyna-Dyckiego. Poeta zaczął datować niektóre ze swoich utworów od zbioru *Przewodnik dla bezdomnych niezależnie od miejsca zamieszkania* (2000), w którym pojawia się data „21 XI 1988” (OW, s. 220). Praktyka ta nie była dosyć częsta i dotyczyła wierszy z lat dziewięćdziesiątych i końca osiemdziesiątych. Wydawać by się mogło, że poeta umieszcza daty przy wierszach szczególnie oddalonych czasowo od momentu publikacji. Zmienia się to jednak w trzech ostatnich tomach. Wciąż pojawiają się tam utwory z końca lat osiemdziesiątych i z lat dziewięćdziesiątych, ale są tam również wiersze datowane na rok 2007, jak też 2011, 2012 i 2013 (przykład *Kochanki Norwida*). Tytułowy wiersz z tomu *Kochanka Norwida* podpisany jest datą „27 V 2007”, a więc siedem lat po opublikowaniu wywiadu *Pójście za Norwidem* i siedem lat przed wydaniem książki *Kochanka Norwida*. Niektóre z wypowiedzi składających się na *Pójście za Norwidem* można potraktować jako dialog z tymi w przypisie z *Imienia i znamienia*. Tkaczyszyn-Dycki mówi: „Dorastałem i wyszedłem z bardzo rozbitego, podzielonego domu, który w powojennej rzeczywistości nie potrafił się zorganizować na nowo – jako rodzina i jako dom. Wystarczy, że nadmienię, iż mój dziadek po kądzieli był w SS-Hałyczyna, zaś jego bracia w upowskiej partyzantce, w kureniach...” (Tkaczyszyn-Dycki & Podczaszy 2014). Nie sposób nie dostrzec, że echo tych słów powraca w przypisie, gdy Tkaczyszyn-Dycki, prostując wcześniejsze ustalenia pisze, że: „W Ukrainńskiej Powstańczej Armii (UPA) znaleźli się wszyscy członkowie mojej rodziny po kądzieli (nie tylko dziadek i jego trzech bracia) [...]”. Wypowiedzi Tkaczyszyna-Dyckiego odnoszą się również do najnowszych wierszy z tomu *Nie dam ci siebie w żadnej postaci* (2016). W obu tekstach pojawiają się postaci Bukity Wernyhory: „uskrzydlał mnie i przeszkadzał nam / nie tylko Norwid ale i Wernyhora // czyli Bukita którego dokarmiała matka” (NCS, s. 3) oraz jednookiej ciotki Stempowskiej, kurierki ukraińskiego podziemia, której oko wybili Polacy z AK, prawdopodobnie jej kuzyni.

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

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

Żeby uchwycić i zobaczyć wiersz, muszę mieć pewien dystans, pewnego rodzaju bezradność wobec tekstu (Tkaczyszyn-Dycki & Podczaszy 2014).

Potwierdza to poezja Tkaczyszyna-Dyckiego, posiadająca swoją własną pamięć, w której pewne zdania powtarzają się i, niczym refreny, powracają w nieco zmienionej formie albo tracą swój sens za sprawą erozji znaczenia i pamięci. Wiąże się z tym również inny proces, polegający na większym udziale nazw własnych w treści wiersza. Porównując współczesne kompozycje, w które wszczepiono starsze o kilkanaście lat fragmenty (o ile wierzyć podpisom), dostrzec można zagęszczenie imion, nazwisk, nazw miejscowych i dat. Zgoła zaskakujące odslonięcie przez poetę fragmentu swojego poetyckiego warsztatu w powyższej wypowiedzi stanowi zapowiedź późniejszej strategii – anachronicznego toku wypowiedzi, w którym teksty odłożone do szuflady nawiedzają teksty współczesne.

Podstawową przyczyną przypomnienia przez wydawcę wywiadu *Pójście za Norwidem* w momencie promocji *Kochanki Norwida* jest oczywiście otwierająca całość wypowiedź:

„Jestem kochanką Norwida”, oświadczyła mi – ni stąd, ni zowąd – moja matka. Miałem jedenaście, najwyżej dwanaście lat. [...] 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 rzeczywiście może to mieć jakikolwiek związek z moją piękną matką, ze mną, z naszym wreszcie istnieniem w Wólce Krowickiej. [...] Gdyby nie Cyprian Kamil Norwid, kochanek mojej matki, nie zainteresowałbym się poezją. To był ten wstrząs. Od tego się zaczęło (Tkaczyszyn-Dycki & Podczaszy 2014).

Opisywane doświadczenie jest tu istotne nie tylko ze względu na pokrewieństwo jego treści z wierszami wydanymi w 2014 roku. Moment, w którym matka mówi o Norwidzie jako o swoim kochanku Tkaczyszyn-Dycki czyni metafizycznym początkiem swojej twórczości. Można by wskazać na inne początki: pierwszy opublikowany wiersz, pierwszy wydany tom, postrzegać debiut, za Krystyną Pietrych, nie tylko jako zapowiedź, ale także antycypację kolejnych wierszy, „emocjonalny skrót dalszego ciągu” (2012: 124). Jednak w kolejnych tekstach Tkaczyszyn-Dycki przekonuje, że początek, nawet jeśli wskazany (matka, która czyni go poetą), jest dostępny jedynie pośrednio. Kształtowana w ten sposób poezja zdaje się nawiedzać samą siebie, być swoim widmem, którego źródło gubi się w labiryncie fantazmatów. Nie byłby to proces tak uderzający, gdyby nie zasięg, który w wypadku Tkaczyszyna-Dyckiego obejmuje również sferę biografii. Widmowa struktura, w której nie sposób rozdzielić przeszłości od terażniejszości, nie byłaby tak widoczna, gdyby nie gesty w rodzaju wypowiedzi o odkładaniu wiersza do szuflady. Chciałoby się rzec – szeroko zakrojony projekt poetycki, prowadzony od początku z żelazną konsekwencją – jednak niejasna struktura, którą buduje Tkaczyszyn-Dycki, nie pozwala dociec początku tej twórczości, mimo że pozornie się ją ujawnia.

Nieadekwatność „czasów” względem siebie powoduje, że Derrida określa terażniejszość jako „widmową” – nawiedzaną przez widma przeszłości i przyszłości. U Tkaczyszyna-Dyckiego dzieje się to za sprawą skomplikowanej struktury

tekstów i wypowiedzi, które niczym ustawione naprzeciwko siebie lustra, tworzą wrażenie zwane przez Derridę otchłannością. Widmo bowiem, jak twierdzi filozof, ujawnia się w swojej seryjności, każde kolejne z nich jest zaczepione o inne wewnętrzne widma. Jak widać na przykładzie Tkaczyszyna-Dyckiego, język to idealne medium do zatarcia tekstu-źródła (Ubertowska 2016: 108).

Przesunięcie

Zjawisko anachroniczności, opisywane jako niedopasowanie czasów, zachodzenie ich na siebie, zaszczepianie na sobie różnych wymiarów czasowości nie wyczerpuje charakterystyki widmontologii. Pisze o tym Zuzanna Dziuban w artykule *Memory as haunting*, wskazując na jej przestrzenny aspekt. Obok figury anachronii należy, jej zdaniem, uwzględnić figurę przesunięcia (*figure of anachrony; figure of displacement*) (Dziuban 2014: 117). Derrida mówi o tej terażniejszości słowami Hamleta, że jest „out of joint”, czyli niezespołona lub niedopasowana do siebie. Esther Peeren, na którą Dziuban się powołuje, dodaje, że dotyczy to nie tylko czasu, ale również przestrzeni. Widmo zawsze przybywa z innego miejsca (*spectre is always already out of place*) (Peeren 2007: 81). Peeren rozpatruje przesunięcie przestrzenne widma na przykładzie ducha, który nawiedza dom. Znajduje się on poza grobem, w nie swojej przestrzeni. W przypadku Tkaczyszyna-Dyckiego należy trzymać się jednak widm i widmontologii bardziej niż interpretacji konwencjonalnie pojmowanych duchów. Obok omawianych anachronii dochodzi tu do przesunięć obejmujących różne przestrzenie, również układu wiersza.

Janusz Sławiński w artykule *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości* wymienia dwie funkcje przestrzeni przedstawionej (scenerii) w dziele literackim: wykorzystania jej jako obszaru, w którym umieszczona zostaje sieć postaci i jako zbioru umiejscowień wydarzeń fabularnych. Badacz uzupełnia je jeszcze o trzecią funkcję, wskazując, że sposób organizacji przestrzeni w dziele zaświadcza o przyjętej przez autora strategii komunikacyjnej:

Nie ulega kwestii, że takie właściwości przestrzeni prezentowanej w dziele lub w jego partiach, jak ciągłość lub eliptyczność, usystematyzowanie lub chaotyczność miejsc i realiów, przejrzystość lub labiryntowość itp. – tłumaczyć się mogą przede wszystkim w kontekście przyjętej przez podmiot literacki strategii porozumiewania się z odbiorcą (Sławiński 1978: 20).

Sławiński, pisząc o przestrzeni w dziele literackim, zdaje się mieć na myśli przede wszystkim utwory prozatorskie. Wskazuje na to sposób, w jaki pisze o przedstawianiu scenerii przestrzeni przedstawionej w dziele i umieszczonych w niej elementach. Nawet jeżeli obok postaci, wątku fabularnego i narratora wymienia Sławiński podmiot liryczny, to więcej miejsca poświęca przestrzeni w prozie. W wypadku Tkaczyszyna-Dyckiego sytuacja jest o tyle interesująca, że sceneria spełnia tam również dwie inne wymienione przez Sławińskiego role: wyznacza obszar, w którym rozpościera się sieć postaci i stanowi umiejscowienie wydarzeń fabularnych. U Tkaczyszyna-Dyckiego układ przestrzeni podporządkowany jest

jednak wewnątrztekstowej sytuacji komunikacyjnej. Spośród wymienionych przez Sławińskiego strategii wiersze Tkaczyszyna-Dyckiego zawsze będzie cechować bardziej eliptyczność niż ciągłość, chaotyczność niż usystematyzowanie, labiryntowość niż przejrzystość. Nie ma w tym nic zaskakującego, przestrzeń przedstawiona podlega dobrze znanym prawom poetyki autora *Kochanki Norwida*, które nazwać można powtórzeniowością, wariantywnością, refrenicznością czy palimpsestowością. Również wcześniej omówione na przykładzie dat anachronizmy rozpatrywać można jako podlegające tym procesom. Być może decydująca jest przyjęta przez Tkaczyszyna-Dyckiego forma niedokończonego poematu, którą Jankowicz określa metafizyczną formułą „wiersza permanentnego”, a więc „takiego wiersza, który trwa, podaje dalej, przekazuje, odwleka (przynajmniej próbuje odwleć) koniec” (Jankowicz 2012: 208). Przekłada się to na fragmentaryzację i rozproszenie opisów poszczególnych przestrzeni po całej twórczości. Tkaczyszyn-Dycki powraca do dobrze znanych miejsc: domu rodzinnego, domów publicznych, przyjaciół, dworców, cmentarzy, województwa przemyskiego, lubaczowszczyzny, Wólki Krowickiej. Czyni to przyjmując różne strategie, które można odczytywać za Sławińskim jako „odwołujące się do jakichś umów wiążących obie strony” albo „sprzeniewierzających się tego typu umowom” (1978: 20). W przeważającej większości jednak Tkaczyszyn-Dycki buduje pewien ład przestrzenny po to, by za chwilę go zburzyć albo stworzyć jedynie jego pozór. Joanna Orska pisze, że: „porządki, podskórne »algorytmy« łączące utwory Dyckiego, pojawiają się raz po raz, by za chwilę zniknąć. By zbić z tropu poszukiwacza porządku, a może raczej, by wiersz, tom, mógł »rozpłóżyć się« w innych, nieprzewidywalnych kierunkach” (Orska 2006: 101).

Z tak nieprzewidywalnym kierunkiem mamy do czynienia również w wypadku scenarii u Tkaczyszyna-Dyckiego. Komunikatu, który wysyła poeta przy pomocy kreacji przestrzeni, nie należy rozpatrywać w ramach ciągłości lub eliptyczności, porządku lub chaosu, gdyż relacje te rozgrywają się w innym rejestrze. Niejednokrotnie Tkaczyszyn-Dycki uprzestrzenia sytuację komunikacyjną, czyniąc z niej przestrzeń przedstawioną. Poeta czyni to, wykorzystując metaforykę przestrzenną. Koncept, jaki przyjmuje Tkaczyszyn-Dycki, jest prosty, ale skuteczny, w dodatku zastosowany w wyrafinowany sposób. W obrębie strof, wierszy i całych tomów zestawia on ze sobą wyrażenia, które odnoszą się do procesów mentalnych, związanych z sytuacją komunikacyjną, na przykład: idę, wracam, dochodzę. Tkaczyszyn-Dycki wykorzystuje konotowaną przez te *de facto* zleksykalizowane metafory, przestrzeń, wprowadzając określenia związane z ruchem bohatera. Tak budowana metaforyka staje się składnikiem wielu wierszy, w obrębie każdego z trzech ostatnich tomów (*Imię i znanie*, *Kochanka Norwida* i *Nie dam ci siebie w żadnej postaci*) zyskuje postaci szczególne.

Poeta wykorzystuje ją w wierszach z tomu *Imię i znanie*, w którym istotna jest rola podróży:

[...] o nieprzydatności poezji wiem
od kobiet krzyczących za matką
w Krowicy Hołodowskiej bądź w Hołodówce
i jakby tego było za mało pojechaliśmy

do Wólki Żmijowskiej bądź do Żmijowisk
(*IV.*, IZ, s. 8)

wszak w oderwaniu od ojczystych
stron z dala od Wólki Krowickiej
nie mieliśmy głowy do fraszek
(*XIII.*, IZ, s. 17)

moją obsesją było wyjechać pójść
do baru Manhattan na Laimgrubengasse
(*XIV.*, IZ, s. 18)

pierzcham do Łazienek Królewskich
lub na Kopiec Powstania Warszawskiego
i choć mu się nie daję (nie stwarzam
niniejszym podstaw) to pomyłony z innym
psem robi ze mną co chce (odmawia
mi pięknego dwuczłonowego nazwiska)
i w ślad za mną wraca się do domu
bo tylko w domu czeka na niego pełna miska
(*XX.*, IZ, s. 24)

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

[...] choć w Wawci
również nikt mi nie podskoczy gdy wracając
do przysiółka napomykam o przemijaniu
(*XXIII.*, IZ, s. 27)

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

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

„Iść”, „powracać”, „przechodzić” oznacza, w przypadku tych i innych wierszy, figurę retoryczną, która wskazuje na pracę pamięci. Tkaczyszyn-Dycki zdobywa jednak ukryte w mowie znaczenia tych figur. Pokazuje, że napomknięcia – powtórzeniowy, pozornie chaotyczny tok wiersza, wedle „zasadności i bezzasadności powtórzeń” – są w istocie „napomyknięciami”, pomykaniem wśród przestrzeni. Jest to z jednej strony przestrzeń wiersza, chaotycznego na pozór komunikatu, w którym „moje niedorzeczne myśli biegną / przed siebie” (IZ, s. 47),

z drugiej strony przestrzeń, która traci czysto autoteliczny wymiar za sprawą obecnych tam nazw własnych. Nie sposób mówić tu o czysto tekstowej zabawie lingwisty. Ogranicza ją przestrzeń miejsca autobiograficznego (Czermińska 2011: 188), kontekst, który jest tym bardziej intrygujący, im mniej poeta go odsłania. Niektóre z wierszy wydają się być bliższe poetyckiej zabawie, tak jak *LIII*. (KN, s. 57). To już *Kochanka Norwida*, w której koncept podróży również odgrywa znaczącą rolę:

wracałem tymczasem z Lisich Jam
 od cioci Marinki siostry Bukity
 omijając szerokim łukiem domostwo
 ciotuchny Ludwiki i to ja byłem
 tym gawronem (Jasiejo, Jasiusio
 i Jasieczko) zaskoczyli mnie bowiem
 w przysiółku Boble choć nie tak
 łatwo można zasadzić się na Dycia
 w poezji polskiej mamy wiele wierszy
 o niczym ale pisać o niczym jest najtrudniej

Wiersz traci swój ludyczny charakter, gdy osadzi się go w kontekście całego tomu. Otwiera go mocne „to nie jest moje miejsce / moje miejsce jest w Wólce Krowickiej / i w sąsiedniej Borowej Górze”. Podobnie jak w poprzednim zbiorze, tak i tu autor posługuje się metaforami przestrzenno-językowymi. Tym razem jednak przestrzeń staje się również tematem. Problem swojego miejsca jest czymś więcej niż tylko tekstową grą. Kiedy poeta zamyka tomik cyklem *Zawsze u siebie*, można mieć pewność, że mówi to ironicznie. Przestrzeń, która zostaje opisana w trzech ostatnich wierszach, to „nieprzebyte mury węgorzewskiego szpitala naprzeciw jednostki Ludowego Wojska Polskiego”. Zamknięta w odosobnieniu matka krzyczy po ukraińsku: „co za wstyd / nie jesteś wszak w Borowej Górze / i nikt cię stąd zwłaszcza stąd // nie zamierza wyrzucić” (KN, s. 61). Należy przypuszczać, że przestrzenią, o której mowa, tym razem w sposób bardziej zawołowany, jest nie tylko szpital psychiatryczny, ale również poezja, skoro wcześniej pada znamienne „moje miejsce jest po stronie matki” (*IV*., KN, s. 8). Obecność matki wskazuje na ważne zjawisko, które towarzyszy przesunięciom przestrzennym, widoczne w wielu powyżej cytowanych fragmentach – współwystępowanie widm pod ludzką postacią.

Widma i duchy

Rola anachronii i przesunięcia w tej poezji zdawała się zasadnicza do charakterystyki czasu i przestrzeni, w których pojawiają się zjawy. Na tak zbudowanych podstawach widmonologii Tkaczyszyna-Dyckiego można podjąć temat widm i uniknąć opisywanego przez Ubertowską konwencjonalnego ujęcia widma jako figury oswojonej i skądinąd kiczowatej. Nawet jeżeli widma ujawniają się pod kostiumami konkretnych postaci, to w świetle wcześniejszych ustaleń ich pojawianie się to „ruch zdobywania samowiedzy przez powtórne rozpoznawanie zdarzeń,

tym razem jawiących się jako fantomatyczne” (Ubertowska 2016: 106). Ruch ten scharakteryzować można jako rwany, niespójny, różnicujący, postępujący w różnych kierunkach, częstokroć zawracający (Ubertowska 2016: 107). Dalsze odczytania wymagają sięgnięcia po narzędzia psychoanalizy, gdyż wiele wskazuje na to, że to wokół podmiotu mogłaby skupić się dalsza interpretacja. Jak pisze Jakub Momro w *Widmontologiach nowoczesności*:

Zwrot podmiotu w stronę własnej genealogii nie stanowi bowiem jedynie ruchu autorefleksji, lecz pełni też funkcję ontologiczną: zawiesza byt jednostkowy między życiem a śmiercią czy raczej między pojęciami istnienia i nieobecności, ustanawiając prawo nieskończonego ruchu między światem ducha a światem materii (Momro 2014: 50).

Podkreślane przez Momrę przesunięcie w ontologii, wynikłe z ruchu podmiotu w kierunku własnej genealogii, dostrzegł w Tkaczyszyna-Dyckiego Andrzej Sosnowski i określił jako „nierząd tymczasowości” (Sosnowski 2001: 44). Rysuje się tu już zatem inny, psychoanalitycznie zorientowany kierunek widmontologicznej interpretacji. Niezależnie od tego istotna będzie tu postać matki, ale też reszty rodziny, dalszych przodków, przyjaciela Leszka, sąsiadów, mieszkańców wsi, również w znacznie szerszym kontekście. Trzeba bowiem dla równowagi dodać, że pomimo swojej konfesyjności poezja Tkaczyszyna-Dyckiego kryje korowód widm uniwersalnych dla całej polskiej literatury. Będą nimi figury Żyda, Ukrainca, ale również homoseksualisty i chorego psychicznie. Można by zatem mówić o „prywatnych” widmach poety, tu dodać należałoby postać samego siebie z przeszłości, jak i widm wspólnych, istotnych z perspektywy pamięci zbiorowej – wypartych, przemilczanych, zapomnianych.

Źródła cytowań

- Borowczyk, Jerzy (2012), ‘Z kości piszczalka (sielanka, dumka, nekrolog)’, w: Piotr Śliwiński (red.), *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, ss. 189-204.
- Czermińska, Małgorzata (2011), ‘Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki’, *Teksty Drugie*: 5, ss. 183-200.
- Derrida, Jacques (2016), *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, przekł. Tomasz Załuski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Dziuban, Zuzanna (2014), ‘Memory as haunting’, *Hagar. Studies in culture, polity & identities*: 12, ss. 111-135.
- Foucault, Michel (2005), ‘Inne przestrzenie’, *Teksty Drugie*: 6, ss. 117-125.
- Genette, Gérard (1976), ‘Przestrzeń i język’, *Pamiętnik Literacki*: 1 (67), ss. 227-232.
- Hoffmann, Krzysztof (2012), *Dubitatio. O poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, Szczecin, Bezrzecze: FORMA.

- Jankowicz, Grzegorz (2012), 'Obietnica' w: Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, *Podaj dalej*, Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, ss. 208-218.
- Klejnocki, Jarosław (2001), 'Odsłaniając kości (kilka uwag o poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego)', w: Grzegorz Jankowicz (red.), *„jesień już Panie a ja nie mam domu”*. *Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki i krytycy*, Kraków: Ha!art, ss. 7-14.
- Marzec, Andrzej (2012), 'Widma, zjawy i nawiedzone teksty – hauntologia Jacques'a Derridy, czyli o pośmiertnym życiu literatury', w: Magdalena Garbacik i in. (red.) *Wymiary powrotu w literaturze*, Kraków: Wydawnictwo LIBRON, ss. 255–262.
- Momro, Jakub (2014), *Widmologii nowoczesności. Genezy*, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN.
- Orska, Joanna (2006), 'Kresy tożsamości. Na podstawie poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego', w: *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989-2006*, Kraków, ss. 99-112.
- Pacześniak, Jakub (2001), 'Ta ciemność teraz i ta ciemność potem (czyli o „rzeczach nie do pogo-dzenia” w poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego)', w: Grzegorz Jankowicz (red.), *„jesień już Panie a ja nie mam domu”*. *Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki i krytycy*, Kraków: Ha!art, ss. 15-43.
- Peeren, Esther (2007), 'The ghost as a gendered chronotope', w: Sładja Blazan (red.), *Ghost, Stories, Histories: Ghost Stories and Alternative Histories*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, ss. 81-96.
- Pietrych, Krystyna (2012), 'Na granicy słowa. Transowy tok Dyckiego', w: Piotr Śliwiński (red.), *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, ss. 121-134.
- Rybicka, Elżbieta (2014), *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków: Universitas.
- Sławiński, Janusz (1978), 'Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości', w: Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska (red.), *Przestrzeń i literatura. Tom poświęcony VIII kongresowi slawistów*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, ss. 9-22.
- Śliwiński, Piotr (2007), *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Sosnowski, Andrzej (2001), 'Liryzm Dyckiego', w: Grzegorz Jankowicz (red.), *„jesień już Panie a ja nie mam domu”*. *Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki i krytycy*, Kraków: Ha!art, ss. 44-50.
- Tkaczyszyn-Dycki, Eugeniusz (2010a), *Oddam wiersze w dobre ręce*, Wrocław: Biuro Literackie.

- Tkaczyszyn-Dycki, Eugeniusz (2010b), 'Piosenka o zależnościach i uzależnieniach. Zapis rozmowy z Eugeniuszem Tkaczyszynem-Dyckim przed Galą Literackiej Nagrody Nike 2009', *PortalLiteracki.pl*, online <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/piosenka-o-zaleznosciach-i-uzaleznie-niach-2/> [dostęp: 30.01.2017].
- Tkaczyszyn-Dycki, Eugeniusz (2012), *Imię i znanie*, Wrocław: Biuro Literackie.
- Tkaczyszyn-Dycki, Eugeniusz (2016), *Nie dam ci siebie w żadnej postaci*, Kraków: Lokator.
- Tkaczyszyn-Dycki, Eugeniusz, Anna Podczaszy (2014), 'Pójście za Norwidem. Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego za słowa łapie Anna Podczaszy', *PortalLiteracki.pl*, online: <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/pojscie-za-norwidem/> [dostęp: 30.01.2017].
- Ubertowska, Aleksandra (2016), 'Rysa, dukt, odcisk (nie)obecności. O spektrologiach Zagłady', *Teksty Drugie*: 2, ss. 102-121.
- Wolfreys, Julian (2002), *Victorian Hauntings: Spectrality, Gothic, the Uncanny and Literature*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Zalewski, Cezary (2001), 'Dworce, dworce jak łóżyska wielkich rzek (podróże i przystanki Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego)', w: Grzegorz Jankowicz (red.), „*jesień już Panie a ja nie mam domu*”. *Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki i krytycy*, Kraków: Ha!art, ss. 58-68.