

Przemysław Rojek

Moja jesień, te bardzo chore nogi mojej matki, te publiczne domy moich lubelskich przyjaciół. Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki i naśladowanie niczego¹

Krótkie wprowadzenie (anty)metodologiczne

Celem niniejszej rozprawy nie jest dogłębne analizowanie twórczości pewnego poety, której to twórczości realizacją jest jeden konkretny tom wierszy (pomyślany – co trzeba od razu zastrzec – jako koncepcyjnie spójna całość). Stąd też postanowiłem zrezygnować z nazbyt rozbudowanej partii interpretacyjnej, a w tym, co interpretacyjne, odejść od jakiegokolwiek mocno nacechowanej konkretną teorią praktyki czytelniczej (chodziło mi zwłaszcza o wyrzeczenie się przywiązania do wielkich literaturoznawczych narracji o charakterze wyraźnie esencjalistycznym, takich jak strukturalizm czy fenomenologia). Strategia ta znajduje – mam nadzieję – swoje uzasadnienie w generalnym zamyśle niniejszego eseju, którym to zamysłem jest przedstawienie narracji o pewnej czytelniczej przygodzie (przygodzie: a zatem czymś przygodnym, wydarzającym się poza systemem, a może nawet otwarcie wbrew niemu), przygodzie od początku naznaczonej niespełnieniem². I właśnie to niespełnienie, czytelnicze fiasko legło u podstaw mojego namysłu; nie chciałbym snuć tutaj narcystycznej opowieści o niemożności pełnego zrozumienia, o badawczym niespełnieniu, a jedynie poddać refleksji sytuację, w której właśnie niepełne zrozumienie staje się niejako częścią zrozumienia wyższego rzędu, obejmującego

¹ Podstawą niniejszego eseju był referat wygłoszony przeze mnie na współorganizowanej przez Koło Naukowe Studentów Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego, pod opieką naukową prof. dr hab. Małgorzaty Sugiery, Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej „Realizm – niedokończony projekt” (Kraków, 9–10 listopada 2009).

² Uzasadnieniem i teoretycznym zamocowaniem takiego badawczego (a zatem jednocześnie – nieusuwalnie – czytelniczego) wyboru mogą być choćby kanoniczne już dziś rozpoznania z jak najszerzej rozumianej poetyki recepcji, które odnaleźć można – między innymi – w następujących tekstach: W. Iser, *Apelatywna struktura tekstów*, tłum. M. Kłańska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, red. H. Markiewicz, t. 4, cz. 1, Kraków 1996; P. Ricoeur, *Hermeneutyczna funkcja dystansu*, tłum. P. Graff, tamże; H. R. Jauss, *Historia literatury jako prowokacja*, Warszawa 1999; S. Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, tłum. K. Abriszewski [i in.], Kraków 2002.

nie tylko to, co czytam, ale też to, co wiem o tym, co czytane, niejako z zewnątrz. To z kolei doprowadziło do przeświadczenia, że taki modus rozumienia wpisuje się w wielką dyskusję o realistyczności literatury – o tym, co znaczy, że literatura pozostaje z rzeczywistością w związku tak czy inaczej naśladowczym. Co ma począć czytelnik, który wie, o jaką zapośredniczoną w tekście realność chodzi, a jednocześnie zdaje sobie sprawę, że ten właśnie tekst tę akurat realność pomija – a wie to skądinąd? I choćby bardzo nie chciał, to nie może udawać, że efekt realności, jego (czytelnika / badacza / interpretatora) własna pełnia wiedzy rodzi się ze styku tekstu, tego, co poza tekstem i własnej przedtekstowej znajomości rzeczy? Na to właśnie pytanie chciałbym udzielić odpowiedzi.

Fiasko: próba zdiagnozowania

Zacznę zatem od niemożności, jako że wobec *Piosenki o zależnościach i uzależnieniach* Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego³ stanąłem w poczuciu bezradności, nie mogąc zbudować fundatorskiego dla języka nauki poznawczego dystansu – a przecież czuję się skądinąd przywiązany do owego bezpiecznego podmiotu poznającego, skrytego i skrywającego, do tej tak poręcznej figury retorycznej współtworzącej komfortową fikcję opisywania przez zaniechanie współuczestniczenia – niemniej jednak, tak zaasekurowane mówienie o Dyckim odebrałbym jako głęboko nieuczciwe. Chciałbym, by było to moje mówienie o Dyckim, by pod wierszami z jego tomu widniała moja wyrazista kontrasygnata, legitymizująca dla mnie samego sygnaturę poety⁴. Nie znaczy to, że intencją moją jest uprawianie jakiejś interpretacyjnej anarchii, że będę oto poruszał się po wydmowym obszarze czytelniczych impresji. Wręcz przeciwnie: zmierzać będę do rozbrojenia materii książki Tkaczyszyna z tego, co w niej napawa mnie największym niepokojem; ale muszę też pamiętać, że u początków mojego spotkania z tym dziełem leży właśnie ów trudny do dyskursywnego okiełznania niepokój, że oto najważniejsze, znaczeniowa nadwyżka, pozostać nie zawsze na zewnątrz i że tym samym nie najmniej ważną kwestią poznawczą mego komentarza będzie właśnie lokalizowanie granicy, gdzie poznawczość musi ustąpić doświadczeniu⁵ tego, co rzeczywiste. Najkrócej rzecz ujmując, moja lektura *Piosenki...* nigdy by mnie nie sprowokowała (etymologicznie słowo to traktując), gdyby nie niemieszczące się w uśrednionym kanonie naukowości przeświadczenie,

³ E. Tkaczyszyn-Dycki, *Piosenka o zależnościach i uzależnieniach*, Wrocław 2008. Dalsze cytaty z tej książki lokalizuję bezpośrednio w tekście głównym – z podaniem strony oraz numeru (względnie tytułu) konkretnego wiersza.

⁴ Por. J. Derrida, *Sygnowane Ponge*, tłum. S. Cichowicz, „Literatura na Świecie” 1988, nr 8–9; tegoż, *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*, tłum. J. Margański, [w:] tegoż, *Marginesy filozofii*, Warszawa 2002.

⁵ Krańcowo proteuszową kategorię doświadczenia rozumiem tu nade wszystko – uśredniając rozmaite stanowiska – jako krytyczne problematyzowanie instytucjonalnie, retorycznie, tekstocentrycznie zorientowanych *modi* obcowania z literaturą. Por. *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. A. Zeidler-Janiszewska, R. Nycz, Kraków 2002.

że oto zostaję dopuszczony do wnętrza rzeczywistości bez reszty straumatyzowanej, o której istnieniu wiedziałem skądinąd. Dlatego też już na wstępie powiem (nie po raz pierwszy) mocno: sednem realistyczności propozycji poetyckiej autora *Liber mortuorum* jest owo uporczywe zewnątrz, które w punkcie wyjścia i dla mnie było z zupełnie zewnętrznej, pozanaukowej i pozaczytelniczej optyki widzialne – i to właśnie nierugowalne istnienie tej optyki grozi mi popadnięciem w literaturoznawczą niemotę. A zatem moja próba spojrzenia na lirykę Tkaczyszyna-Dyckiego, jako na jeden z tematów dających się wysłyszeć w wielkiej fudze paradygmatu realistycznego, jest w istocie spojrzeniem na moje zderzenie z tym niezwykłym tekstem – czyż bowiem nie jest tak, że wszelka realistyczność redukuje się do owego, jak nazwał to Roland Barthes, „efektu realności”⁶, lokującego się być może zawsze po stronie czytelnika? W mojej praktyce lekturowej przechodzę obok tekstów realistycznych w sposób o wiele bardziej ewidentny, o wiele bardziej kanoniczny – a przecież to właśnie Dycki i jego wiersze zatrzymują mnie i zmuszają do zajrzenia na ich drugą stronę, ku temu, co pozwalam sobie uznać za rzeczywistość istniejącą. Będę zatem mówić o realizmie nader szczególnego typu: o takim, który pewnej rzeczywistości kurczowo się trzymając, w samej istocie swojej naśladowczej realistyczności ufundowany jest na odsyłaniu do tego, czego w nim manifestacyjnie nie ma – a stąd już tylko krok do sądu, że wiersze Dyckiego są jak najdosłowniej o niczym. O niczym – w znaczeniu wyłącznie (i aż) dyskursywnym, bowiem wszelki ruch moich interpretacyjnych nad *Piosenką... egzorcyzmów* zaczyna się nie w materii tego tekstu, a w niewolnym od krańcowych emocji domyśle, co też wybrzmiało, nim stał się słyszalny piosenek akord pierwszy.

Próba kontekstualizacji adogmatycznej

Pragnąłbym (a używam tego słowa z niepełną świadomością wielu jego znaczeniowych uwikłań⁷), aby interpretację moją niejako ustawił już sam tytuł tego szkicu. Owe „chore nogi mojej matki”, „domy publiczne moich lubelskich przyjaciół” i „jesień” to rzecz jasna tematyczne fetysze z poetyckiego imaginarium Dyckiego, wokół których obsesyjna wyobraźnia Dycia (tak bowiem będę nazywał, przywołując środowiskowo-towarzyski pseudonim Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, podmiot przemawiający w tej liryce⁸) tańczyć będzie swój rytualny płaś⁹. Ale owe chore

⁶ Por. J. Sławiński, *O opisie*, [w:] *Problemy teorii literatury*, S. 3, red. H. Markiewicz, Wrocław 1988, s. 153.

⁷ Por. M. P. Markowski, *Rozmowa o pragnieniu*, [w:] tegoż, *Pragnienie i bałwochwalstwo. Felietony metafizyczne*, Kraków 2004.

⁸ To rozwiązanie terminologiczne pozwoli mi, jak mniemam, uszanować zarówno tekstualną autonomiczność podmiotu liryki Dyckiego, jak i jego niewątpliwe i semantycznie konstytutywne autobiograficzne naznaczenie.

⁹ Wywód etymologiczny pozwalający osadzić ten pseudonim w tradycji rodzinnej Dycyckich znaleźć można w wierszu o znaczącym tytule *XXIII. Silva rerum z Piosenki o zależnościach i uzależnieniach* (s. 27): „według rodzinnych świadectw panowie Dycy / pochodzą od Dy-

nogi, publiczne domy i jesienie pozwalam sobie wpisać w logikę pewnej metafory – w parafrazę tytułu eseju Michela Foucaulta *Moje ciało, ten papier, ten ogień*¹⁰. Tytuł ten – raz jeszcze powtórzę – jest dla mnie w pierwszym rzędzie metaforą, nagłym i ewokującym istotne dla mnie sensory zderzeniem brzmień, abstrahować więc będę od całej złożoności myśli, którą w swej próbie Foucault zawarł. Nie ma wszak takiej literaturoznawczej przemocy¹¹, która odwiodłaby mnie od przemożnej intuicji, że realistyczno-naśladowczy sens poezji Tkaczyszyna budzi się dla mnie właśnie po mojej stronie, w przestrzeni skojarzenia, epifanii, kolizji porządku lektury i żmutu przeświadczeń¹². Tak zatem frapuje mnie to, że obsesje Dyckiego kojarzą mi się ze słowami Foucaulta, które wszak same w sobie są cytatem – z Kartezjusza, rozpoczynającego swą podróż przez metodyczne wątplenie ku temu, co ma się *clare et distincte* pojawić oczyszczonemu z przygodności rozumowi, od zadziwienia nad istnieniem tego oto ciała grzejącego się przy tym oto ogniu i zapisującego na tym oto papierze¹³. W ślad za momentalnym dotknięciem sensu, które stało się moim udziałem w mimowiednym skojarzeniu ciała, papieru i ognia z jesienią, domami przyjaciół i nogami matki, interesuje mnie zatem w przywoływanym eseju napięcie, skądinąd zupełnie oczywiste, a które Foucault celnie wydobywa z interpretowanych przez siebie *Medytacji o pierwszej filozofii*: między prawdą uwewnętrzną a zmysłową. Pierwsza – dostępna jedynie w drodze metodycznego wątplenia, gdzie

mitra czyli Dycia”. Na brzemiennej w znaczeniowe konsekwencje obsesyjność tematycznych powtórzeń w tej liryce krytyka zwracała uwagę niejednokrotnie, zob. T. Majeran, *Znak wodny (kilka intuicji na marginesie wierszy Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego)*, „Nowy Nurt” 1996, nr 8, s. 9; 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”. Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki i krytycy*, red. G. Jankowicz, Kraków 2001, s. 38–39; G. Jankowicz, *Śmierć w pierwszej drugiej i trzeciej osobie*, tamże, s. 51; C. Zalewski, *Dworce dworce jak łożyska wielkich rzek (podróże i przystanki Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego)*, tamże, s. 62–63.

¹⁰ Zob. M. Foucault, *Moje ciało, ten papier, ten ogień*, [w:] tegoż, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, tłum. D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa–Wrocław 2000; por. tegoż, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, tłum. H. Kęszycka, Warszawa 1987; J. Derrida, *Cogito i historia szaleństwa*, [w:] tegoż, *Pismo i różnica*, tłum. K. Kłosiński, Warszawa 2004.

¹¹ Postępując w ślad za sformułowaniami ze słynnej polemiki Agaty Bielik-Robson (*Dla czego raczej żyć niż umierać? Filozoficzny przyczynek do ideologii polskiej duszy*, „Europa. Tygodnik Idei”, [dodatek do:] „Dziennika Polska-Europa-Świat”, 18 października 2008, nr 237), mógłbym opisać taką nazwać badawczym faszyzmem, jeśli faszyzm rozumieć jako synonim uwodzicielskiego i złowrogiego, redukcjonistycznego i opresyjnego przywiązania do antyseptycznej koherencji jakiegokolwiek systemu myślowego.

¹² Także – bo czemuż by nie? – w naukowo na pozór bezznaczeniowym fakcie, że tekst niniejszy zacząłem pisać w Dzień Zaduszny.

¹³ „Jeśli mam zacząć wątpić w miejsce, w jakim się znajduję, w uwagę, którą kieruję na ten papier, oraz w ciepło tego ognia, które znaczy mą obecną chwilę, jakże miałbym przekonać się o racjonalnym charakterze mego przedsięwzięcia? Czy podając w wątpliwość wszystko, co dzieje się teraz, nie uczynię tym samym niemożliwej wszelkiej rozumnej medytacji i nie odbiorę wszelkiej wartości postanowieniu odkrycia wreszcie prawdy?”, M. Foucault, *Moje ciało...*, s. 153.

esencjalny sens rzeczywistości ma się ostatecznie jasno i wyraźnie objawić podmiotowi poznającemu – nie tyle nawet wyklucza drugą, prawdę bezpośredniego, dotykającego doświadczenia świata, co wchodzi z nią w dialektyczny agon, przemierzając stany pośrednie snu, złudzeń złośliwego demona, szaleństwa wreszcie. Ten właśnie agon chciałbym nałożyć na napięcie między mimetyczną realistycznością traktowaną bądź to jako naśladowanie tego, co zewnętrzne, bądź też imitowanie wewnętrznego – aby napięcie to ostatecznie zdekonstruować, przemieścić w obszar, gdzie opozycje tracą swoją agresywną i niweczącą potencję. Inaczej nie zrozumieję tego, co urzeczywistnia poezja z *Piosenki...*, gdzie aż gęsto od pozorowanych referencjalności, mających w istocie pokryć głębinowe nic, które – jak już mówiłem – przyzywa mnie i uwodzi, pęczniąc od prawd, które istnieją jedynie poprzez ich tekstowe zaniechanie. Liryka Dyckiego z tej właśnie książki zstępuje w otchłań niewysławienia, jednocześnie czepiając się w sposób rozpaczliwy jego – Dycia – jesieni, jego lubelskich przyjaciół, jego matki z chorymi, bardzo chorymi nogami.

Powstaje tu bowiem pytanie: czym jest prawdziwe poznanie rzeczywistości, o którego artystyczną ekwiwalentyzację z taką determinacją walczyć będzie tradycyjnie i kanonicznie pojmowany, realistyczny *sensu largo* dyskurs literatury? O jaką rzeczywistość będzie tu chodzić? Czy ma to być – jak choćby dla wielkich realistów XIX stulecia – złudzenie absolutnej referencjalności, pisarstwo jako przechadzki zwierciadła po gościńcu, mit, którego wielopoziomową logiczną nieciągłość tak celnie spunktował w swoich klasycznych już *Ograniczeniach dyskursu realistycznego* Philippe Hamon¹⁴? Czy też owa wspomniana kartezyjska utopia prawdy jako tak autystycznej bez mała *adequatio rei et intellectus*, że każda rzecz znika w niej poddana opresji tego, co intelektualne („Kartezyjańczyk nie widzi siebie w lustrze”, jak ujął to Maurice Merleau-Ponty¹⁵)? Czy też wreszcie jakiś byt pośredni – prawda o sobie zdobywana w ustawicznych kolizjach „ja” i świata, gdzie każde opisanie tego, co zewnętrzne, zmierza do odsłonięcia już nawet nie najgłębiej wewnętrznego, a do ujawnienia źródłowego nonsensu, podmiotowego braku, który wszelkie naśladownictwo naznacza niezbywalnym piętnem szaleństwa?

Realność, która jest poza – czyli naśladować nieistniejące

Pozwolę sobie podkreślić raz jeszcze: jeśli odważam się mówić o poezji z *Piosenki o zależnościach i uzależnieniach* obrazoburczo wkraczając w dominium ujętej w literaturoznawcze kanony kategorii realizmu, to o tyle tylko, o ile moje czytelnicze i doświadczeniowe dotyknięcie tego tekstu prowadzi do intuicji, że Dycki naśladuje:

¹⁴ Zob. Ph. Hamon, *Ograniczenia dyskursu realistycznego*, tłum. Z. Jamrozik, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 1. Przyczynkarski charakter niniejszego szkicu nie pozwala mi, rzecz jasna, na bardziej zdecydowane wchodzenie na nieobeszłą ziemię dyskusji o realizmie – dość tu powiedzieć, że chodzi o realizm w najbardziej klasycznych jego znaczeniach, których kompetentne omówienie znaleźć można choćby w ważnej syntezie Aliny Brodzkiej *O kryteriach realizmu w badaniach literackich* (Warszawa 1966).

¹⁵ Cyt. za: M. P. Markowski, *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków 2001, s. 142.

zarówno to, co jego próby pisarskie osacza, ale też – jednocześnie – to, co nie daje mu spokoju w nim samym, a czym jest wielkie nic. I to właśnie owo przejście od częstokroć zbanalizowanej i prześmiewczo skonwencjonalizowanej zewnętrzności¹⁶ do nieopisywalnego niczego nadbudowuje nad liryką Dyckiego naśladowczość drugiego stopnia: moje, radykalnie empatycznego czytelnika pragnienie rozbrojenia tego, co o tej poezji wiem, a co tutaj jawi mi się w dyskursywnym zaniechaniu. Upraszczając: po lekturze *Piosenki...* pozostaje we mnie drażniąca swą niedookreślonością pewność, że oto na prawach (choć oczywiście są to prawa kaduczne) *voy-eura* uczestniczyłem w naśladowaniu najbardziej bezwstydnym: w uporczywym obnażaniu się Dycia, niezatrzymującym się na żadnej granicy.

Obrazem tej absolutnej podmiotowej nagości jest owo tylekroć już tu wspomniane nic, które wiersze Dyckiego maskują przywoływaniem znużonej samą sobą, zamkniętej w repetycji i autocytacie rzeczywistości zewnętrznej¹⁷. A zatem – mówiąc o realizmie liryki Dyckiego – skupiam się, ryzykując poważne uproszczenia, na tym, co w tej poezji naśladowczego, mimetycznego. A mówiąc o realizmie jako naśladowaniu, myślę jednocześnie o Erichu Auerbachu i jego *Mimesis*¹⁸. Tradycyjnie pojmowana kategoria *mimesis*, jeśli pragmatycznie choćby utożsamić ją z realizmem, zdaje się opowiadać po stronie prawdy pojmowanej jako odpowiedniość dyskursu i rzeczy, gdzie osiągnięcie literacko kapitalnych efektów (zwłaszcza – dla Auerbacha – wzniosłości: tragicznej, samoświadomej, tożsamościowo suwerennej; nie bez powodu wszak Michał Paweł Markowski porównał ów epicki poemat literaturoznawczy do *Fenomenologii ducha* Hegla¹⁹), odbywa się w drodze hermeneutycznie nacechowanego, zawsze jednak naśladowania rzeczywistości. A tak pojmowana, naśladowcza realizmowość, lokowałaby się po stronie owej wspomnianej już prawdy zmysłów Kartezjusza, po stronie ciała, papieru i ognia, którą to prawdę Kartezjusz pragnie przekroczyć, ale której istnienie – jak paradoksalnie odczytuje to Foucault – jest zjawieniem się prawdy drugiej, prawdy dostępnej czystemu *ego cogito*, warunkiem niezbywalnym. Ale przecież mamy też do wyboru mimetyczność alternatywną – taką, o jaką chodzi Arne Melbergowi w jego niezwykle ważkiej polemice z epokowym dziełem Auerbacha²⁰. Owa mimetyczność alternatywna związek z zewnętrznym jedynie pozoruje, w rzeczywistości pozostając zamkniętą w figurze powtórzenia, fingującą referencjalność dyskursywną immanencją, zamieniającą

¹⁶ Na obecny w liryce Dyckiego żywioł komiczności zwracał też uwagę – choć w innym kontekście i w charakterystyczny dla siebie, ironicznie eliptyczny sposób – Andrzej Sosnowski (*Liryzm Dyckiego*, [w:] „*Jesień już Panie a ja nie mam domu*” ..., s. 46).

¹⁷ Por. J. Orska, *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006*, Kraków 2006, s. 99–101.

¹⁸ Zob. E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, tłum. Z. Żabicki, Warszawa 2004; por. Z. Mitosek, *Mimesis: zjawisko i problem*, Warszawa 1997; *Mimesis w literaturze, kulturze i sztuce*, red. Z. Mitosek, Warszawa 1992.

¹⁹ Zob. M. P. Markowski, *Rozumna rzeczywistość. Wprowadzenie do lektury Ericha Auerbacha*, [wstęp do:] E. Auerbach, *Mimesis...*, s. IX–XVIII.

²⁰ Zob. A. Melberg, *Teorie mimesis. Repetycja*, tłum. J. Balbierz, Kraków 2002.

opowieść o rzeczywistości w narrację podmiotu o nim samym. Obrazowo rzecz ujmując – ciało, papier i ogień stają się o tyle moimi: ciałem, papierem i ogniem, o ile zostaną powtórzone, ale już po mojej, podmiotowej stronie. Literaturyzacja rzeczywistości jako naśladowanie Auerbacha i jako powtarzanie Melberga pozwolą mi – być może – oswoić mój czytelniczy lęk związany z lekturą Dyckiego: lęk przed tym, co poezja ta naśladuje i lęk przed tym, że w istocie nie naśladuje nic.

Nicowanie Dycia

Czas zatem najwyższy przyjrzeć się samej liryce Dyckiego – czytając ją na sposób, który przedstawiłem powyżej, czyli jako dojmujące naśladowanie wielkiego nic, przeniesionego ze zdewaluowanej, wyczerpanej w autopowtórzeniu rzeczywistości do wnętrza Dycia, w czym asekurują mnie rozpoznania Piotra Śliwińskiego, który ongiś zwrócił już uwagę na konstytutywne dla tej poezji napięcie między „narcyzmem” a „mimetyczną pojemnością”²¹. Teza mojej interpretacji brzmiałaby więc następująco: projekt liryczny Tkaczyszyna-Dyckiego, konsekwentnie (a jest to konsekwencja obsesji tak stylistyczno-figuralnych, jak i tematycznych) realizowany przez niego od pierwszego już zbioru wierszy, nicuje zarówno literacko zaświadczoną prawdę pojmowaną jako czysty kartezyjański ogląd przeniesionych do wnętrza *ego cogito* idei, jak i to jej pojmowanie, które każe bez reszty ufać wzrokocentrycznemu (by odwołać się do znanego terminu Martina Jaya²²) poznaniu zewnętrznego.

Pierwszy wiersz *Piosenki...* (I, s. 5) – spinający z utworem ostatnim tematyczno-figuralną klamrą cały tom – wykorzystuje klasyczną formułę inwokacji²³ („daj mi słowa”, wespół z kończącym dwuwersem: „bo i dokąd zawiedzie mnie // natchnienie jak nie do Pana Boga”), ale już za chwilę Dycio dodaje: „abym kres nazwał umiejętnie kresem / i w nim tańczył (żeby z radością zatoczył koła // które będą kołami nicości i moimi kresami)”. Tak mocno utrwalona w tradycji literatury europejskiej prośba o natchnienie (które wszak tytanom epiki starożytnej, Hezjodowi czy Homerowi, miało pomóc wyrazić przemożność szczególnie stężonego dziania się) tutaj sąsiaduje z opisywaniem niczego: kresu, końca, niebytu. Ale też słowo „kresy” wybrzmiewa tu z charakterystyczną dla liryki Dyckiego dwuznacznością, na którą zwracała już uwagę Joanna Orska: chodzi nie tylko o zawsze niemal umetafi-

²¹ P. Śliwiński, *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*, Kraków 2002, s. 204; „Jest [Tkaczyszyn-Dycki] jednym z ironicznych realistów [...], jeśli wyjątkowym, to – po pierwsze – poprzez natężenie niesardonicznej ironii, jej integralność, głębokie wrośnięcie w nieomal wszystkie składniki wykreowanego świata, po drugie zaś – poprzez fakt, że ów realizm – jak go nazwać, antytetyczny? – skazany jest na daremne w większości przypadków poszukiwanie rzeczywistości. Wszak to, co istnieje, do tego stopnia jest chwilowe, podszyte nieistnieniem, że niepewne” (tamże, s. 206).

²² Por. M. Jay, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, tłum. J. Przeźmiński, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 1998.

²³ Zob. *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1998, s. 221.

zyczniony kres biologicznej egzystencji, ale też o Kresy Rzeczypospolitej, z których przeklętym, zinterioryzowanym w rodzinności dziedzictwem Tkaczyszyn mocuje się od zawsze, a co czyni jego poezję specyficznie kresową właśnie: peryferyjną, kaleką, zamąconą²⁴. W tym jednym słowie *kres* Dycio prze-kreśla swoje „ja” trzykrotnie: w jego jednostkowej egzystencji, w rodzinnym dziedzictwie, ale też we wszystkich dotychczasowych próbach opisanego samego siebie – wszak wątek „radosnego tańca w kole nicości i kresów” to nie tylko dość czytelne nawiązanie do ikonografii *danse macabre*, ale i do innego utworu Dyckiego, do *XIV. Tańczę kilka gości odstoniwszy*, który Jarosław Klejnocki uznał ongiś za jeden z fundamentalnych dla całościowego pojmowania tej propozycji poetyckiej²⁵.

Kolejne dwa teksty z *Piosenki...* (*II*, s. 6; *III*, s. 7) uprawomocniają – jak mnie mam – moją próbę rozumienia poprzez podążanie tym nicościowym i nicującym tropem interpretacyjnym. Oba zdają się opisywać symboliczną inicjację w Boga, język i naród, po części też w rodzinę. Ale też oba zaczynają się wtrętem – na pierwszy rzut oka – radykalnie referencjalnym, wrzucającym czytelnika w kompletnie pozakontekstową, tym bardziej więc sugerującą mocny dyskurs autobiograficzny rzeczywistość: „zanim ks. Skorodecki uratował od ruiny / cerkiew gnieździło się w niej ptaństwo”. Znajduję tu symboliczny znak przejścia z nicości do znaczenia (z drugiego ze wzmiankowanych tu tekstów dowiaduję się wszak, że Dycio „pamięta pierwsze / lekcje religii w pounickiej // cerkwi” – to wprowadzenie w rzeczywistość boską jest więc też, o czym wspominałem przed chwilą, wejściem w język, ale i w polskość, instalującą się na śladach ukraińskości, co tym sugestywniej przenosi moją uwagę ku najbardziej rudymentalnym uniwersaliom biograficznym autora). Jednak ta obiecywana tu pełnia znaczenia – ocalenie od ruiny – zostanie zanegowana już wers poniżej, gdzie czytam, że „nie brakuje opinii że ks. Skorodecki / niczego nie uratował lecz zdewastował”. Rzekoma przestrzeń zadomowienia, obecności, zostaje zastąpiona ruinami nieoznaczoności, dyskursywnego nicestwienia: powracający w okolice wspomnianej cerkwi Dycio – tak w pierwszym, jak i w drugim z interpretowanych tu tekstów – „zatrzymuje się w pobliskim hoteliku i uskarża na pustki”; skojarzenie z obciążonym szaleniem mocnymi, etycznie negatywnymi konotacjami hotelem z wiersza Herberta *Dlaczego klasycy*, znaczącym niepotrzebność wykluczonej z wszelkiej ponadjednostkowej ważności pojedynczej egzystencji nie będzie tu chyba nie na miejscu. Dycio ma do dyspozycji jedynie tymczasowość, znikliwość, nieważność i nieważkość – i na tak niestabilnym, choć na pozór realistycznie zamocowanym gruncie będzie on usiłował rekonstruować (czy też odgruzowywać) swoją tożsamość²⁶. Efekt ten: że oto mamy

²⁴ Zob. J. Orska, *Liryczne narracje...*, s. 107–108.

²⁵ Zob. J. Klejnocki, *Odstawiając gości (kilka uwag o poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego)*, [w:] *„Jesień już Panie a ja nie mam domu”...*, s. 7–12.

²⁶ Z. Herbert, *Dlaczego klasycy*, [w:] tegoż, *Wybór poezji. Dramaty*, Warszawa 1973, s. 179; na ten wątek konieczności (czasem wyrosłej z egzystencjalnej bezwzględności) upominania się o pojedynczość, brutalnie czasem przez Herberta odrzucaną, zwróciła moją uwagę przejmująca polemika, jaką ze stabuizowaną w polskiej kulturze postawą Herberta od-

do czynienia z próbą docierania Dycia do prawdy o sobie poprzez symultaniczne bez mała kielznanie wymykającej się egzystencjalnemu usensownianiu rzeczywistości oglądanej z różnych punktów widzenia, jest tu dodatkowo wzmocniony przez zabieg osobliwej repetycji – identyczna konstrukcja z drugiego ze wspomnianych tu wierszy odróżnia się od pierwszej jedynie na poziomie organizacji wersowej: „zanim ksiądz Skorodecki uratował / od ruiny cerkiew gnieździło się / w niej pactwo”; odmienność ta przywodzić może na myśl – w refleksji nad wszelką naśladowczo-repetycyjną realistycznością nader przecież znaczący – paradoks identyczności i różnicy w literaturze, tak nieźrównanie opisany ongiś przez Jorge Luisa Borgesa²⁷. To ciągłe powtarzanie (się) w wierszach poety wariacji na określone semantyczne i syntaktyczne tematy nosi znamiona próby docierania do tego, co pod zmienną powierzchnią zjawisk jawić się winno jako niepowątpiewalnie istniejące – a przecież często jest tak, że tym czymś okazuje się zasysająca wszelki sens próżnia; nie inaczej dzieje się w przywoływanych tu dwóch wierszach: o ile w zakończeniu pierwszego z nich przemieszkujący w hoteliku Dycio utyskuje na „drożyznę lub na pustki wokół siebie”, o tyle w drugim zostają mu wyłącznie pustki, bezprzymiotnikowe i pozbawione alternatywy.

Ta osobliwa dwuznaczność, wzajemne znoszenie się biograficznie dookreślonej realistyczności i zinterioryzowanej pustki, finalizujące w niepokojącym interpretacyjnym nierozstrzygnięciu, odsyłaniu ku czemuś dalece bardziej nieistniejącemu niż klasyczna już dziś „pusta transcendencja”, właściwa zdaniem Hugo Friedricha wszelkiej liryce nowoczesnej od czasów Rimbauda²⁸, rysuje się w dalszych wierszach Dyckiego jako główna linia organizacji znaczeń *Piosenki...* Kolejny wiersz (IV, s. 8) wprowadza konstrukcję, rozwijaną w dalszych kilku tekstach, którą odczytuję jako tożsamościowy *quasi*-sylogizm: „przychodzą do mnie ludzie / których już dzisiaj nie ma”. Na jednej, teraźniejszej płaszczyźnie czasowej konstytuują się dwa porządki: bycia i niebycia, wzajem sobie zaprzeczając – logicznie rzecz biorąc, „ludzie których już dzisiaj nie ma” nie mogą do mnie teraz „przychodzić”. Następny utwór (V, s. 9) to niemożliwe zrównanie przenosi w sferę jeszcze większej niemożliwości: „przychodzą do mnie ludzie których / dzisiaj już nie ma (Jasiejo, / Jasiusio i Jasieczko) pewnie dlatego / spotykam się z nimi bo bez nich // nie byłoby Dycia”. Jeśli Dycio spotyka się z tymi, których nie ma, to zasadne wydaje się pytanie, czy Dycio w ogóle istnieje: wszak „nie byłoby” go bez tych, których „nie ma”, a zatem – znów odwołując się do najbardziej zdroworozsądkowej metody sankcjonowania faktu bycia – nie może być czegoś, co wywodzi się z niczego.

Podobną negatywną dialektykę (pojmując ten termin na sposób, który dookreślił Theodor W. Adorno, czyli jako dominację w triadzie tezy, syntezy i antytezy

ważył się podjąć Andrzej Sosnowski (*Epizod*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 44 – dodatek specjalny poświęcony Zbigniewowi Herbertowi).

²⁷ Por. J. L. Borges, *Pierre Menard, autor Don Kichota*, tłum. A. Sobol-Jurczykowski, [w:] tegoż, *Fikcje*, Warszawa 2003.

²⁸ Por. H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, tłum. E. Feliksiak, Warszawa 1978, s. 91–95.

członu antytetycznego²⁹) fundowania tożsamości znajdują również w obszernym cyklu obejmującym wiersze od *XII*. do *XVII*. (s. 16–21). Zgodnie z opisaną powyżej logiką nicowania przez Dyckiego w kolejnych poetyckich powtórzeniach znaczeń nieistotnych i docierania do sensów istotnych, i tutaj mamy do czynienia z sześcioma inwariantnymi repetycjami tej samej historii o wizycie przynoszącego książki przyjaciela. W pierwszym z wierszy jedynym pęknięciem (skonfliktowaniem harmonii towarzyskiej, którego to skonfliktowania znakiem staje się rzucone przyjacielowi „wybacz”) jest konstatacja: „książki nie są nam już potrzebne”. Wiersz drugi zaleca, by czytanie książek zastąpić czytaniem nekrologów: „bądźmy szczerzy księgozbiory nie są nam / dziś potrzebne przeczytaj nekrolog / Stefana Piotra Strzeżniewskiego (1928–2006) / lub Daniela Głabińskiej (1921–2006)”. Nader ścisła referencjalność (nawet jeśli tylko fingowana) obu wzmiankowanych w tekście śmierci tak naprawdę odsyła jedynie do wyższej – a raczej najwyższej – rzeczywistości: rzeczywistości tracenia i zanikania. Jako osobliwie autotematyczną, diagnostyczną wobec symptomów nicestwienia, którymi są poszczególne wiersze *Piosenki...* widzę transfigurację poezji w nekrolog. Zrazu, w trzecim wierszu cyklu, jest to uprzejme ostrzeżenie („wybacz mój drogi musisz się z tym / uporać że nekrologi będą zawsze / czymś więcej aniżeli współczesna poezja / polska”), ale w kolejnych dwóch poetyckich fragmentach przybiera ona postać całkowicie niedwuznacznego zrównania: „współczesna poezja polska to nekrologi”. I wreszcie koda, wersy zamykające ostatni utwór cyklu: przyjaciel (niczym w utworze pierwszym) to ktoś, kto wprawdzie przynosi książki, ale opowiada już tylko o tym „u czyjego grobu po raz / pierwszy dowiedział się prawdy o sobie”. Substytucja, która finalizuje wypełniającą tych sześć utworów grę motywów, wariacji, powtórzeń, skreśleń i nadpisań, wydaje mi się aż nadto wymowna: poezja, konstytuująca tożsamość poety, zrównana zostaje z nekrologiem, tym paradoksalnym tekstowym bytem zaświadcującym o zanikaniu tego, co jest. Istnienie zostaje wyparte przez nieistnienie, albo też – precyzyjniej nieco – to, co istnieje, ufundowane jest na tym, czego nie ma.

Jeszcze na inny sposób konstytuowanie tożsamości pozostające w ciągłym napięciu z przymocowaniem zanikania (jednoczesne z ostentacyjnym naśladownictwem podanym w wątpliwość przez to, że ostatecznym desygnatem jest tu nic) realizuje się choćby w utworach *XXXVI*. i *XXXVII*. (s. 40–41); znaczeniotwórcza praca tekstu ogniskuje się tutaj wokół groteskowego w swej nieważkości motywu kradzieży srebrnej łyżeczki. W obu tekstach Dycio oskarża o to niejakiemu Nosodrzeckiego: a zatem znów mamy do czynienia z fingowaniem referencji tak ścisłej, że dla czytelnika kompletnie nieczytelnej (jeden Dycio wie, kim jest inkryminowany Nosodrzecki), a zatem ironicznie odsyłającej do tego, co równocześnie istnieje nader konkretnie i nie istnieje wcale, jako że nie może być połączone z czymkolwiek znanym poza tekstem. Same skradzione części srebrnej zastawy obciążone są dodatkowymi znaczeniami: w pierwszym z wierszy powiedziane jest wprost, że są to „dwie srebrne łyżeczki po przodkach”, w drugim – nieco łagodniej – nazwane są one po prostu „starymi”,

²⁹ Por. T. W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1986.

zawsze wszak znaczą coś więcej, odsyłają do porządku zakorzenia w przeszłym, a tym samym pozwalają przekroczyć (choćby tylko iluzorycznie i symbolicznie) granicę wytyczoną przez bezzwrotność upływającego czasu. Stąd też fakt ich kradzieży zdaje się przekreślać możliwość osadzenia w bycie innym niż tylko znikliwie tymczasowy. A co więcej – oba wiersze kończą się głęboko paradoksalnymi zwrotami do Nosodrzeckiego: „nawet nie wiesz ile mi dałeś” (wiersz pierwszy) oraz „nawet nie wiesz / ile wyniosłem z naszego spotkania”. Ten, który pozbawia, który jest na pierwszy rzut oka figuracją żywiącej się znikaniem siły odtożsamiania – tu zostaje uznany za darczyńcę, za kogoś, kto nie dość, że nie zabiera, to jeszcze daje. Po raz kolejny tożsamość Dycia zdaje się fundować na ubywaniu, na dążeniu do niczego.

Nic: próba nazwania

Tak zatem – pozwalam sobie podsumować – Dycio z *Piosenki o zależnościach i uzależnieniach* lokuje się w przestrzeni osobliwego szaleństwa, pojmanego jako dynamiczne ewokowanie niewiary w możliwość jakiegokolwiek zaufania zarówno oglądowi, jak i mocnej konsystencji podmiotu. Najogólniejszy wniosek płynący z tej konstatacji brzmiałby następująco: realistyczność tej propozycji lirycznej, jej naśladowczość nakierowana jest bez reszty na odkrycie prawdy podmiotowej – cała rzeczywistość przedstawiona, w tak charakterystyczny sposób przez Tkaczyszyna skonwencjonalizowana, ograniczona do referencjalnie ustabilizowanych, specyficznie fetyszowych figur powtórzenia (co bezkonfliktowo mieści się w kanonach obrazowania realistycznego), ma jedynie charakter pretekstowy. W istocie bowiem znikomość znaczeniowo zinterioryzowanego przez Dycia komponentu opisowego ma figuratywizować (czy też symbolizować) źródłowy brak tej poezji: jej pisanie z perspektywy podmiotu naznaczonego tyleż metaforycznie, co dosłownie śmiercią³⁰. Śmierć tak pojmowana staje się wydarzeniem modelowo traumatycznym³¹ – traumatycznym o tyle, o ile można uznać za zasadne rozpoznania Jacques'a Lacana o traumie jako czymś sytuującym się poza wszelkim adekwatnym nazwaniem, znaczącym brak rozwierający się w otchłani ludzkiej nieświadomości³². Mowa poetycka Dycia to zatem – z punktu widzenia jakkolwiek pojmowanej realistycznej naśladowczości – mistyfikacja, wielosłowne zagadywanie żałoby, która o tyle nie daje się przepracować³³, że jest żałobą Dycia po nim samym, jest specyficznym naśladowaniem najbardziej dotkliwego nieistnienia, a zatem nie tyle naśladowaniem jakiego-

³⁰ Zob. J. Klejnocki, *Odślaniając kości...*, s. 8–10.

³¹ Zob. P. Śliwiński, *Przygody z wolnością...*, s. 203.

³² Zob. J. Lacan, *Tuché i automat*, tłum. J. Gutorow, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2006; Por. A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004, s. 454–459; M. P. Markowski, *Z powrotem do Lacana!*, „Literatura na Świecie” 2003, nr 3–4.

³³ Zob. Z. Freud, *Żałoba i melancholia*, tłum. B. Kocowska, [w:] K. Pospiszyl, *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*, Wrocław 1991.

kolwiek bytu, co tkniętym szaleństwem kreowaniem niebytu jako czegoś faktycznie (tekstowo) istniejącego³⁴.

Wielkie nic: milczenie, które znaczy

I tu właśnie – na tym znaczącym braku, na tym przyzywającym głosie wielkiego nic wypadnie mi zakończyć, powracając jednocześnie do tego, o czym mówiłem na początku: do niemożności. Bo jeśli istotnie jest tak, że to, co Dycki naśladuje – i wszystko jedno, czy ulokujemy to w kartezjańskim porządku rzeczy rozciągniętych lub rzeczy myślących – jawi się wyłącznie w tekstowym zaniechaniu, w odmowie ostatecznej wyjaśniającej figuratywizacji, w całości po mojej, zaangażowanego czytelnika stronie, to tu oto następuje koniec, absolutnie na modłę Dyckiego rozumiany kres eksplikacji, egzegezy i komentarza. Tym bardziej, że owym największym, śmiertelnym brakiem, wokół którego makabrycznie wibrują dźwięki *Piosenki...*, jest śmierć matki o chorych, bardzo chorych nogach – śmierć, którą wszystkie wcześniejsze książki poetyckie Tkaczyszyna zapowiadały, a o której ja dotychczas nie śmiałem wspomnieć, choć z punktu widzenia wyjaśniającej mocy mojej interpretacji było to być może zniweczeniem znacznej części najbardziej nawet liberalnie pojmowanej naukowości kończącego się właśnie (prze-kreślającego-się) tekstu. A przecież nie można nie zauważyć... W analizowanych już wierszach uwikłanych w paradoks potwierdzania własnej genealogii w spotkaniach z tymi, których już nie ma (IV., V., także VI.) to właśnie matka, jej uporczywy cień – chory, upijający się denaturatem, a później nawet octem – powraca z siłą traumatycznego śladu w sposób o wiele bardziej opresywny i determinujący niż ktokolwiek inny ze zmarłych. Także groteskowa na poły figuracja rozpraszania się podmiotowości Dycia tracącego ukradzioną srebrną łyżeczkę nie pozostawia wątpliwości: „po śmierci matki zginęły dwie łyżeczki” (XXXVI., s. 40); „po śmierci matki zginęły / dwie łyżeczki”. Jakikolwiek próby przecięcia symbolicznej pępowiny (czasem – jak w wierszu VIII. *Piosenka pastuszka* – poprzez próbę dokonania symbolicznego zrównania opowieści autobiografizującej z mityczną strukturą edypalnej narracji o porzuceniu) naznaczone są traumatyzującą dwuznacznością i nieokreślonością, która każe rozsądzać względnie spójną strukturę temporalną tomu wtrącaniem wierszy sprzed dekady, wierszy wypełnionych matką żywą, choć cały czas umierającą (i uśmiercającą). I o tym właśnie pisać się nie odważyłem, nie śmiałem, gdyż – o ile mi wiadomo – matka Eugeniusza, Stefania, zmarła niedługo przed ostatecznym powstaniem *Piosenki o zależnościach i uzależnieniach*. Reszta jest milczeniem – i zaiste, tym razem nie jest to cytat z Szekspira.

³⁴ Osobnym kontekstem dla tego urazowego (w psychoanalitycznym sensie) wątku poezji Tkaczyszyna-Dyckiego mogłaby być koncepcja „realizmu traumatycznego”, zrodzona głównie (choć nie tylko) w amerykańskiej refleksji nad artystycznymi reprezentacjami Sholah – por. H. Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugięra, Kraków 2012; D. LaCapra, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, tłum. K. Bojarska, Kraków 2009.

My autumn, the sore legs of my mother, the public houses of my Lublin friends. Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki and imitating nothing

Abstract

The article – which is an abridged version of a paper presented on a conference devoted to new views on the category of realism – has two aims. Firstly, to think over the traditional way of formulating the effect of reality as something that is placed inside a literary work of art. Starting from theoretical identifications of a broadly understood poetics of reception, the author tries to show that it is the reader who is responsible for creating this effect, also because he possess the extratextual knowledge about the text, which it cannot be eliminated from the act of interpretation. In the analytical part – and this is the second aim of the article – the author undertakes an attempt of checking his theoretical intuitions in confrontation with poetry by Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki from the tome *A song about dependencies and independencies (Piosenka o zależnościach i niezależnościach)* which is exceptionally strongly marked with both autobiographical context and figurization aimed at blurring it.

Keywords: biography, interpretation, imitation, realism, trauma, Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki

Przemysław Rojek

nauczyciel języka polskiego w Liceum Ogólnokształcącym Zakonu Pijarów im. ks. Stanisława Konarskiego, były nauczyciel akademicki w Instytucie Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Doktor literaturoznawstwa, laureat Nagrody Archiwum Emigracji Biblioteki Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, stypendysta Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej. Autor książki *Historia zamącana autobiografią. Zagadnienie tożsamości narracyjnej w odniesieniu do powojennej liryki Aleksandra Wata* (2009) oraz bloga Bartleby de Angola (bartlebydeangola.blogspot.com), publikował m.in. w „FA-arcie”, „Kresach”, „Ruchu Literackim”, „Tekstach Drugich”, „Toposie” i „Wielogłosie” oraz na portalach internetowych i w wydawnictwach zbiorowych.