

UNIwersytet Wrocławski  
Wydział Filologiczny  
Instytut Filologii Polskiej

Zuzanna Madurska

OD ANAMNEZY DO AMNEZJI. PERFORMOWANIE POSTPAMIĘCI  
W WYSTĄPIENIACH POETYCKICH EUGENIUSZA TKACZYSZYNA-DYCKIEGO

Praca licencjacka

napisana pod kierunkiem

dr Justyny Kowal

Wrocław 2025

UNIVERSITY OF WROCLAW

UNIVERSITY OF WROCLAW  
FACULTY OF POLISH STUDIES  
INSTITUTE OF POLISH PHILOLOGY

Zuzanna Madurska

FROM ANAMNESIS TO AMNESIA. PERFORMING POSTMEMORY IN THE POETIC  
OCCURRENCES OF EUGENIUSZ TKACZYSZYN-DYCKI

Bachelor thesis

written under the supervision

of dr Justyna Kowal

WROCLAW 2025

## STRESZCZENIE I SŁOWA KLUCZE

W twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego znajduje się wiele miejsc liminalnych. Jednym z nich jest stosunek podmiotu wobec spuścizny pamięci oraz sposób, w jaki pamięć w twórczości Dyckiego pracuje. Poeta zdaje się balansować na granicy chęci pamiętania i zapominania. Naznaczony historią nie tylko własną, a całej doświadczonej cierpieniem i transgresyjnością rodziny, podmiot twórczości Dyckiego boryka się z poczuciem obarczenia, a jednocześnie powinności i bycia wybranym. Co ważne, w twórczości Tkaczyszyna-Dyckiego dochodzi do istotnego uświadomienia zdrowego współistnienia procesów anamnezy i amnezji oraz nazwania chęci uwolnienia się od ciężaru postpamięci.

Niniejsza praca stanowi analizę funkcjonowania postpamięci w twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego ze szczególnym uwzględnieniem jego wystąpień, podczas których autor wykonuje swego rodzaju lekturowy performans. Główną myślą pracy jest jednak odejście od kulturowego, zbiorowego ujęcia postpamięci na rzecz jednostki i zwrócenia uwagi na zawieszenie między chęcią pamiętania i zapominania. Twórczość Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego stanowi bowiem przekrój całego spektrum procesów pamięciowych, w tym amnezji, a nie jest tylko odzwierciedleniem potrzeby anamnezy i porządkowania wspomnień. Sama analiza procesów występujących w twórczości poety poprzedzona jest rozbudowaną teoretyczną refleksją nie tylko nad obrazem postpamięci w tekstach i wystąpieniach Dyckiego, ale także nad samą figurą postświadka – zwłaszcza nad jej indywidualnością w procesie pamięciowym.

Podjęta analiza opiera się o podstawową definicję postpamięci sformułowaną przez Marianne Hirsch oraz postpamięciowe prace teatralne Marty Bryś. Ponadto, niezwykle istotne dla badań są prace zebrane i skomentowane przez Mateusza Borowskiego w *Strategiach zapominania*. Taki dobór źródeł oraz przeprowadzona analiza zwracają uwagę na dwoiste nacechowanie opisywanych procesów i uświadamiają nie ich rolę w perspektywie kulturowej, a eksponują wpływ ciężaru postpamięciowego na tożsamość jednostki.

Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, postpamięć, postświadek, performatywność, wystąpienia poetyckie

## SUMMARY AND KEY WORDS

There are many liminal places in the work of Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki. One of them is the subject's attitude towards the legacy of memory and the way in which memory works in Dycki's art. The poet seems to be balancing on the border of the desire to remember and forget. Marked by the history not only of his own, but of the entire family, experienced in suffering and transgression, the subject of Dycki's work struggles with the feeling of being burdened and at the same time chosen, in duty. Importantly, in Tkaczyszyn-Dycki's work there is a significant awareness of the healthy coexistence of the processes of anamnesis and amnesia and the naming of the desire to free oneself from the burden of postmemory.

This work is an analysis of the functioning of postmemory in the work of Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki with emphasis on his stage occurrences during which author creates a specific kind of text performance. The main idea of the work, however, is to move away from the cultural understanding of postmemory in favor of the individual position of postwitness and to draw attention to their suspension between the desire to remember and forget. The work of Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki is a kind of cross-section of the entire spectrum of memory processes, including amnesia, and is not only a reflection of the need for anamnesis and organizing memories. The analysis of the processes occurring in the poet's work is preceded by an extensive theoretical reflection not only on the image of postmemory in Dycki's texts and speeches, but also on the figure of the postwitness – especially on its individuality in the memory process.

The analysis undertaken is based on the basic definition of postmemory formulated by Marianne Hirsch and the postmemory theatrical works of Marta Bryś. In addition, the works collected and commented on by Mateusz Borowski in *Strategie zapominania* are extremely important for the research. Such a selection of sources and the conducted analysis draw attention to the dual character of the described processes and share awareness not of their role in the cultural perspective, but expose the impact of the postmemory burden on the identity of the individual.

Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, postmemory, postwitness, performativity, poetic performances

## SPIS TREŚCI

1. LIMINALNOŚĆ TWÓRCZOŚCI EUGENIUSZA TKACZYSZYNA-DYCKIEGO	6
2. POGRANICZE POSTPAMIĘCI	10
2.1. Zasięg struktur postpamięci	10
2.2. Pozycja postświadka wobec przeszłości i teraźniejszości	12
2.3. Postpamięć indywidualna i kontekst zbiorowy	13
2.4. Zapominanie – zamierzona siła entropii wspomnień	17
2.5. „Dom ludzi zagubionych i wiecznie rozdwojonych” – Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki wobec postpamięci	20
3. JEDNOSTKA PERFORMATYWNA	23
3.1. U korzeni performatywności	23
3.2. Performatywność poetyki	24
3.2.1. W osobliwym świecie poezji misternej i ciemnej	25
3.2.2. Wieczne zapętlenie – semantycznie o powtórzeniach	26
3.2.3. Cudze słowa wiersza	27
3.2.4. Cykliczność, podcykliczność, piosenkowość – performatywność retorycznej budowy tomów	29
3.3. Performatywność sceny	32
3.3.1. Korzenie scenicznej performatywności	32
3.3.2. Dorobek wschodu – jurodiwy, akcenty, recytacje	33
3.3.3. Postpamięć – reżyserka wystąpień. Wstępne rozpoznanie	35
4. POSTPAMIĘĆ – REŻYSERKA WYSTĄPIEŃ. ANALIZA WŁAŚCIWA	37
4.1. Analiza tekstowo-wokalna	38
4.1.1. Pauzy – specyficzna delimitacja tekstu poetyckiego	38
4.1.2. Oddech, szept, przedłużenie – składowe rytuału	39
4.1.3. Melodie Dyckiego – śpiewanie, „lala lala lala lala”, „heja hej”	41
4.2. Analiza tekstowo-ruchowa	43
4.2.1. (Nie)dostępność tekstu	43
5. „JESTEM SZCZĘŚLIWY, KIEDY MOGĘ UWOLNIĆ SIĘ [...] OD WSZYSTKIEGO”. ZBAWIENNA SIŁA ZAPOMINANIA	45
BIBLIOGRAFIA	49

# 1. LIMINALNOŚĆ TWÓRCZOŚCI EUGENIUSZA TKACZYSZYNA-DYCKIEGO

Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego bez wątpienia można nazwać poetą pogranicza – a miejsc liminalnych w jego twórczości jest wiele. Warto zacząć od dwóch obszarów działalności Dyckiego – to jeden z nielicznych polskich twórców, który jest znany na równi ze swojej twórczości drukowanej, jak i z wystąpień scenicznych. Jego poezja, tak osobna, „misterna i zarazem ciemna”<sup>1</sup>, przedstawiona na scenie przez posługującego się charakterystycznymi technikami poetę, tworzy wyjątkowy, rytualny performans będący wynikiem spotkania tekstu i praktyk teatralnych. Już w samej poezji zauważyć można kolejne skrajności, pomiędzy którymi balansuje twórca. Dycki pisze o rzeczach intymnie, zarówno fizycznie, jak i psychicznie, zmysłowo, raz po raz zderzając czułość z brutalnością i obscenicznością. Jego poezja to „opalizująca zmienność, [...] bogactwo, płynność przejść z tonu w ton, z powagi mowy w wygłup mowy, który nie głupi; w odwołanie, które nabudowuje dwa, trzy, cztery piętra w wierszu, który, wydawałoby się, był planowany jako parterowy”<sup>2</sup>. Kolejnym punktem granicznym, zakrawającym już o grę sprzeczności, jest podejście Tkaczyszyna-Dyckiego do tego, co prywatne a publiczne. Twórczość poety nasycona jest wątkami intymnymi, które współcześnie możliwe są do interpretowania z perspektywy biografii autora. Jak jednak zauważa Aleksandra Kremer,

odczytywanie wierszy Dyckiego w perspektywie historii rodzinnej i historii południowoschodniej Polski, a nie tylko ogólnych rozważań o traumie, stało się w pełni możliwe dopiero w 2011 roku, a zatem ponad dwadzieścia lat po debiucie książkowym [podkreśl. – Z.M.] poety. Wtedy to w tomiku *Imię i znanie* Dycki zamieścił odautorską notę dotyczącą polsko-ukraińskiej historii swojej rodziny, jakby zawiązując z nami częściowy pakt autobiograficzny w zakresie tych tematów. Od tej pory też narastają zbieżności pomiędzy wątkami biograficzno-historycznymi, coraz częściej poruszonymi w wierszach, a kolejnymi odautorskimi komentarzami i wypowiedziami poety<sup>3</sup>.

W opozycji do „paktu autobiograficznego”<sup>4</sup> stoi powściągliwość (widoczna już w czasie upublicznienia wspomnianej noty odautorskiej), a nawet niechęć, wstręt do dzielenia się

---

<sup>1</sup> P. Czaplński, P. Śliwiński, *Literatura polska. 1976-1998*, red. T. Kunz, M. Rola, Kraków 1999, s. 318.

<sup>2</sup> B. Umińska, *Kość ujdzie cało*, „Res Publica Nowa” 1998, nr 5, s. 65.

<sup>3</sup> A. Kremer, *Postpamięć w wystąpieniach poetyckich Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, „Teksty Drugie” 2024, nr 3, s. 2.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

z szerszym gremium informacjami o rodzinie. Dycki w swoich wierszach pisze, że nie chce odkrywać tajemnic swojej intymności, a „do swojego pokoju dzieciństwa (ale także dorosłości)”<sup>5</sup> „ani zaprasza ani nie zaprasza”<sup>6</sup>. Ponadto, w *Młodzieńcu o wzorowych obyczajach* Dycki obiecuje wręcz bronić pewnej sfery rodzinnego życia i uniemożliwić dostęp do „informacji o sobie i o swoich rodzicielach”<sup>7</sup> tym, „co układają herbarze lub bawią się w donosicielstwo / lecz nigdy nie docieczą źródła ich schizofrenii”<sup>8</sup>. Intrygująca jest postawa poety, który bezapelacyjnie ukryć chce swoją intymność przy jednoczesnym kultywowaniu aktywnego publicznie życia poetyckiego (wystąpienia oraz pojawiające się z czasem wywiady i noty). Kamil Dźwiniel sugeruje odmienne spojrzenie na zagadnienie tajemnicy bliskości, wiążąc je „z owej intymności perseweracją, nieustannym, chorobliwym jej obnażaniem, publicznym prześwietlaniem, niejako w myśl Tkaczyszynowej zasady, że «każdy poeta jest zbokiem», który mimowiednie dekonspiruje się «w każdym wierszu»”<sup>9</sup>. W kontekście historii rodziny nie sposób nie wspomnieć o kolejnej graniczności, a mianowicie o pochodzeniu Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego. Rodzina złożona z matki-Ukrainki i ojca-Polaka, mieszkająca w Wólce Krowickiej, współcześnie położonej niespełna 7 km od granicy polsko-ukraińskiej, była podzielona – tożsamościowo, historycznie, ideologicznie. Sam Dycki mówił, że

to był dom niezwykajny, dom ludzi zagubionych i wiecznie rozdwojonych na polskość i na ukraińskość, zawsze dwujęzycznych, skazanych niekiedy wyłącznie na samych siebie, a przy tym wszystkim dom pełen ludzi, którzy, jak mawiała babcia, «tak pięknie się starzeją» i «tak pięknie umierają». Mówiono o nim właśnie tak – jesteśmy domem, który idzie na wymarcie<sup>10</sup>.

Z historią rodziny Tkaczyszyna-Dyckiego powiązane jest jeszcze jedno, istotne wobec całej twórczości poety, pogranicze. „Dycki nieraz powtarzał, że jego poezja ma służyć rehabilitacji dobrego imienia matki [...]”<sup>11</sup>, utrwalaniu jej historii, języka, oddawaniu jej czci. Niesłuszne

---

<sup>5</sup> K. Dźwiniel, „*W sąsiednim pokoju umiera moja matka*”. *Fragmenty obrazu matki w wierszach Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, [w:] *Poezja polska po roku 2000*, red. T. Dalasiński, A. Szwaagrzyk, P. Tański, Toruń 2015, s. 176.

<sup>6</sup> E. Tkaczyszyn-Dycki, *CLXVI*, [w:] idem, *Oddam wiersze w dobre ręce*, Wrocław 2000, s. 197. W niniejszej pracy cytowane będą utwory Dyckiego z wielu różnych tomów – wszystkich jednak (poza *Kochanką Norwida*) zawartych w zbiorze *Oddam wiersze w dobre ręce*.

<sup>7</sup> E. Tkaczyszyn-Dycki, *CVII*, [w:] idem, *Oddam wiersze w dobre ręce*, *op. cit.*, s. 131.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> K. Dźwiniel, *op. cit.*, s. 174.

<sup>10</sup> Rozmowa z Eugeniuszem Tkaczyszynem-Dyckim, *Piosenka o zależnościach i uzależnieniach*, Biuro Literackie w serwisie *YouTube.com*, [https://youtu.be/SVjVsXyF0NA?si=7gs47v04B\\_3vmm32](https://youtu.be/SVjVsXyF0NA?si=7gs47v04B_3vmm32) (dostęp: 14.06.2025).

<sup>11</sup> A. Kremer, *op. cit.*, s. 13.

byłoby jednak stwierdzenie, że matka jest jednoznacznie pozytywną postacią w tekstach poety – jej obraz jest raczej „migotliwy, wymykający się, rozproszony, ale niezmiernie istotny, powiązany nierozłącznie z intymnością i ciemną genealogią jego poetyckiego «ja». Matki, która ukształtowała tożsamość”<sup>12</sup>. Wiersze i wypowiedzi Dyckiego wielokrotnie mówią o niej jako o zagrożeniu, o „pod każdym względem [...] bardzo dotkliwej obecności”<sup>13</sup>, lecz o tym wiadomość znaleźć można „[...] w pewnym przypisie / w [...] najistotniejszym wierszu”<sup>14</sup>. Informacja o matce powinna zostać umieszczona w przypisie, który z definicji jest czymś opcjonalnym, znajdującym się poza logiką zdania. Chęć wykluczenia matki z „głównego tekstu” z jednoczesnym traktowaniem jej obecności jako treści rozwijającej, wzbogacającej „najistotniejszy wiersz”<sup>15</sup> jest idealnym przykładem pracy pamięci w twórczości Dyckiego. Poeta zdaje się balansować na granicy chęci pamiętania i zapominania. Naznaczony historią nie tylko własną, a całej doświadczonej cierpieniem i transgresyjnością rodziny, podmiot twórczości Dyckiego boryka się z poczuciem bycia obarczonym, obciążonym, a jednocześnie w powinności i wybranym. Co ważne, w twórczości Tkaczyszyna-Dyckiego dochodzi do istotnego uświadomienia zdrowego współistnienia procesów anamnezy i amnezji oraz nazwania chęci uwolnienia się od ciężaru postpamięci. I zdaje się, że uświadomienie to zachodzi najpełniej w obrębie wspomnianego na początku pogranicza słowa i sceny.

Celem niniejszej pracy jest analiza funkcjonowania postpamięci w twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, szczególnie sposobów, w jaki jest ona performowana podczas wystąpień poetyckich autora. W toku analizy, poza performansami scenicznymi, niepozbieżnie uwzględnione zostaną również wiersze poety, zawarte w nich odniesienia do procesów pamięciowych i zabiegi na nie wskazujące. Do tej pory powstało kilka prac analizujących wiersze Dyckiego z perspektywy działania pamięci (szczególnie przy zwróceniu uwagi na pętle i powtórzenia) czy struktury traumy. Wystąpieniom poetyckim, a w zasadzie im zapisom audio<sup>16</sup>, przyjrzała się natomiast jedynie Aleksandra Kremer w swoim artykule *Postpamięć w występach poetyckich Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego* – badaczka bada performanse, proponując spojrzenie na występy poety z perspektywy polskiej pamięci kulturowej i postpamięci rodzinnej, a zatem, jak wspomina, „kategorii rzadko stosowanych do

---

<sup>12</sup> K. Dźwiniel, *op. cit.*, s. 174.

<sup>13</sup> Wypowiedź Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, *Culture.pl*, <https://culture.pl/pl/dzielo/eugeniusz-tkaczyszyn-dycki-kochanka-norwida> (dostęp: 14.06.2025).

<sup>14</sup> E. Tkaczyszyn-Dycki, *II*, [w:] idem, *Kochanka Norwida*, Wrocław 2014, s. 6.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> Choć Kremer zwraca uwagę na teatralność wystąpień Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, skupia się głównie na nagraniach głosowych z performansów poety – dla niniejszej pracy podstawę stanowią natomiast całościowe wydarzenia (jako widowiska teatralne), co stanowi o innowacyjności tych badań.

badania wykonań głosowych i spotkań autorskich”<sup>17</sup>. Analiza zawarta w niniejszej pracy również opiera się o pojęcie postpamięci, jednak odchodzi od ujęcia kulturowego na rzecz jednostki i zwrócenia uwagi na jej zawieszenie – między chęcią pamiętania i zapomnienia. Twórczość Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego stanowi bowiem przekrój całego spektrum procesów pamięciowych, w tym amnezji, a nie jest tylko odzwierciedleniem potrzeby anamnezy i porządkowania wspomnień.

Na pracę składa się analiza praktyk pamięciowych przede wszystkim scenicznych, a także językowych, tematycznych i wersologicznych oparta o dotychczasowe badania z zakresu teorii literatury, performatyki oraz studiów nad pamięcią. W badaniach tekstu szczególnie ważna jest Bachtinowska koncepcja „cudzego słowa”<sup>18</sup> w perspektywie twórczości Dyckiego rozumiana przez autorkę jako słowa z materii innego wiersza, pożyczonego, zaadaptowanego na własny użytek. Z zakresu performatyki, głównie teatrologicznej, kluczowe są prace Rebecki Schneider, Ericki Fischer-Lichte i Richarda Schechnera, a w szczególności jego idea „zachowanego zachowania”<sup>19</sup>, o którym Erica Fischer-Lichte pisze, że jest to

zachowanie, które da się świadomie oddzielić od osoby. To rodzaj doświadczenia «zatrzymanego w kadrze», które można przywołać na prawach cytatu, wykorzystać i przetworzyć jak surowiec<sup>20</sup>.

W analizach najbardziej kluczowe są natomiast liczne prace nad pamięcią, a w szczególności te opisujące postpamięć czy strategie zapominania. Podstawę stanowi definicja postpamięci sformułowana przez Marianne Hirsch, według której

postpamięć charakteryzuje doświadczenie tych, którzy dorastali zdominowani przez narracje poprzedzające ich narodziny i których własne późniejsze historie zostały wyparte przez historie poprzedniego pokolenia naznaczone traumatycznymi doświadczeniami, których nie można ani zrozumieć, ani odtworzyć<sup>21</sup>,

a także prace zebrane i skomentowane przez Mateusza Borowskiego w *Strategiach zapominania*. Zwracają one uwagę na równowartość amnezji i anamnezy wobec figury pamięci oraz uświadamiają, że „zapominanie to wcale nie jest naturalna siła entropii wspomnień”<sup>22</sup>.

---

<sup>17</sup> A. Kremer, *op. cit.*, s. 1.

<sup>18</sup> M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986, s. 10.

<sup>19</sup> R. Schechner, *Rekonstrukcja von Verhalten*, [w:] idem, *Theateranthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich*, przeł. ang. Susanne Winnacker, Lipsk 1990, s. 159. Przekł. pol. własny.

<sup>20</sup> E. Fischer-Lichte, *Performatywność*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2018, s. 69.

<sup>21</sup> M. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, „Poetics Today” 2008, vol. 29, nr 1, s. 105.

<sup>22</sup> M. Borowski, *Strategie zapominania*, Kraków 2015, s. 15.

Taki dobór źródeł oraz przeprowadzona analiza pozwalają na nie tylko poszerzenie stanu badań nad twórczością Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, ale także stanowią kolejny przykład dla rozwijających się w ostatnich latach studiów nad zapominaniem. Ponadto, niniejsza praca zwraca uwagę na dwoiste nacechowanie opisywanych procesów i uświadamia nie ich rolę w perspektywie kulturowej, a eksponuje wpływ ciężaru postpamięciowego na tożsamość jednostki.

## 2. POGRANICZE POSTPAMIĘCI

### 2.1. Zasięg struktur postpamięci

Postpamięć jako proces pokrewny praktyce świadczenia<sup>23</sup> już w samej definicji prezentuje się jako doświadczenie transgresyjne. Jak stwierdziła wspomniana wcześniej Marianne Hirsch,

postpamięć charakteryzuje doświadczenie tych, którzy dorastali zdominowani przez narracje poprzedzające ich narodziny i których własne późniejsze historie zostały wyparte przez historie poprzedniego pokolenia naznaczone traumatycznymi doświadczeniami, których nie można ani zrozumieć, ani odtworzyć<sup>24</sup>.

Początkowo badaczka opisywała zjawisko postpamięci w odniesieniu do relacji między dwoma pokoleniami, które zostały oddzielone od siebie doświadczeniem Holokaustu. Oczywiście jest, jak intensywnym i traumatycznym doświadczeniem była Zagłada – zasadne jest więc stwierdzenie, że tożsamość osób będących jej ofiarami staje się bezzwrotnie naznaczona. Ekspansja emocjonalna jest na tyle silna, że nie pozwala na odizolowanie traumatycznych wspomnień od funkcjonowania w codzienności. W związku z tym doświadczenie Holokaustu jest czymś nie do pominięcia również przez osoby współistniejące w jednej przestrzeni z ofiarami. Jak opisuje tę siłę Marta Bryś:

---

<sup>23</sup> M. Sugiera we *Wstępie do Performansów pamięci w literaturach i sztukach* pisze o „[...] trzech odrębnych rodzajach praktyk i towarzyszących im uogólnień teoretycznych, ściśle powiązanych z pamiętaniem oraz wiedzą o przeszłości w jej mniej lub bardziej instytucjonalnych formach: praktyki świadczenia, praktyki rekonstrukcyjne i praktyki spekulatywne” (M. Sugiera, *Wstęp*, [w:] M. Borowski i inni, *Performanse pamięci w literaturach i sztukach*, red. M. Borowski, Kraków 2020, s. 9). Przytoczone w kontekście postpamięci praktyki świadczenia M. Marszałek określa jako „[...] praktyki kulturowe, a także ich związki z – szeroko pojętą – kulturą pamięci” (M. Marszałek, *Wprowadzenie: świadectwo – doświadczenie – wiedza – pamięć*, [w:] M. Borowski i inni, *op. cit.*, s. 25).

<sup>24</sup> M. Hirsch, *op. cit.*

Pokolenie urodzone po wojnie, nieposiadające własnych wspomnień związanych z Zagładą, ale wychowujące się w domach ocalonych i narażone na ciągły kontakt z traumatycznymi wspomnieniami, zmuszone było je sobie przynajmniej częściowo wyobrażać, aby zrozumieć, co przeżyli rodzice<sup>25</sup>.

W swoich pionierskich badaniach Hirsch stosowała kategorię postpamięci do badania transmisji wspomnień jedynie między dwoma konkretnymi, wyszczególnionymi już pokoleniami – dotkniętych Zagładą i ich pierwszoliniowych potomków. Postpamięć była dla niej również równoznaczna z relacjami rodzinnymi. Z czasem badaczka zauważyła szersze pole oddziaływania postpamięci oraz użyteczność jej struktur w badaniu transferu doświadczeń nie tylko pokolenia Holocaustu. W jednym z udzielonych wywiadów Hirsch powiedziała:

Proces oraz struktura przekazu międzypokoleniowego, który nazywam postpamięcią, stał się istotnym narzędziem objaśniającym oraz przedmiotem badań w licznych kontekstach od historii amerykańskiego niewolnictwa po dekolonizację; wojny w Wietnamie, dyktatur w Ameryce Łacińskiej i Europie Wschodniej, ludobójstwa w Armenii, Ruandzie i Kambodży, japońskich obozów dla internowanych w Stanach Zjednoczonych, «skradzionego pokolenia» w Australii i innych<sup>26</sup>.

W ten sposób Marianne Hirsch wprowadza w przestrzeń badań nad pamięcią kategorię uniwersalną, pozwalającą na analizowanie procesów niezależnych od konkretnego wydarzenia, a opartych na podobieństwie w doświadczeniu afektywności historii cudzych. Kategorię uniwersalną, jednak bardzo niejednorodną, „rozszczepioną na różne formy i media”<sup>27</sup>.

Ciekawej obserwacji związanej z poszerzaniem struktur postpamięci dokonuje Marta Bryś, stwierdzając, że

[...] otwarcie postpamięci na całe pokolenie, a nie wyłącznie dzieci ocalonych, poszerza spektrum jej działania, ale nie likwiduje indywidualnego i intymnego aspektu przeżywania przeszłości przez drugie pokolenie. Prywatna relacja z ocalonymi nie jest już warunkiem uczestnictwa w strukturze postpamięci, dotyczy to bowiem każdego, kto próbuje zrozumieć historię i przeszłość<sup>28</sup>.

---

<sup>25</sup> M. Bryś, *Doświadczenie postpamięci w teatrze*, Kraków 2016, s. 16.

<sup>26</sup> Rozmowa z Marianne Hirsch, *Interview with Marianne Hirsch Author of "The Generation of Postmemory"*, *Columbia University Press blog*, <http://www.cupblog.org/?p=80666>, cit. per: M. Bryś, *op. cit.*, s. 16, (dostęp: 12.03.2020, link obecnie wygasły).

<sup>27</sup> M. Bryś, *op. cit.*

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 17.

Niewątpliwie można jednak stwierdzić, że różnica między uczestnictwem na zasadzie bezpośredniego świadka wychowanego w „domu niezwykłym, domu ludzi zagubionych i wiecznie rozdwojonych”<sup>29</sup> a niespokrewnionego pasjonata historii jest oczywista i intensywna. Zdaje się, że doświadczenie jednostek dotkniętych postpamięcią bezpośrednio jest jakością zupełnie unikatową, odrębną, trudną do ustosunkowania wobec tego, co minione, a także tego, co obecne.

## 2.2. Pozycja postświadka wobec przeszłości i terażniejszości

Jednostki dotknięte postpamięcią są na granicy świadomości pomiędzy terażniejszością a przeszłością, doświadczeniem a wspomnieniem i – ostatecznie – tożsamością własną a cudzą. Można stwierdzić, że ich doświadczenie trafnie opisują słowa Waltera Benjamina:

Nie jest tak, żeby przeszłość rzucała światło na terażniejszość albo terażniejszość na przeszłość, lecz to obraz jest tym, w czym «byłość» piorunowym błyskiem tworzy konstelację z teraz<sup>30</sup>.

Stwierdzenie to, będące zwięzłym wytłumaczeniem zjawiska, które Benjamin określał mianem obrazu dialektycznego, wskazywałoby na fakt tworzenia przez jednostki dotknięte doświadczeniem postpamięciowym zupełnie nowej jakości narracji historii, obcej doświadczeniom minionym i obecnym, narracji zawieszony między dwoma skrajnymi wartościami. Osoby naznaczone postpamięcią w ten sposób stają się emocjonalnym i tematycznym uzupełnieniem przestrzeni między historią a terażniejszością, mając z każdą z części spektrum silne związki. W podobny sposób Freddie Rokem określa rolę aktorów teatru historii, którzy, jak komentuje Marta Bryś, „wchodzą w rolę medium, poprzez które mogą się wypowiadać (czyli powtórzyć swoje świadectwo) nie tylko postaci historyczne, ale również ofiary, które nie miały takiej szansy za życia”<sup>31</sup>.

Można jednak stwierdzić, że dla jednostek dotkniętych doświadczeniem postpamięci bezpośrednio, a więc noszących czyjąś pamięć bez żadnego poziomu medialnego<sup>32</sup> zapośredniczenia, historia jest jeszcze bliższa niż aktorom ją wystawiającym. Ich teatr nie „stara

---

<sup>29</sup> Rozmowa z Eugeniuszem Tkaczyszynem-Dyckim, *op. cit.*

<sup>30</sup> W. Benjamin, *Pasaże*, przeł. I. Kania, Kraków 2006, s. 508.

<sup>31</sup> M. Bryś, *op. cit.*, s. 12.

<sup>32</sup> Jako medialne zapośredniczenie rozumie się tu poznanie historii nie u źródła, u osoby doświadczającej, a przez jakikolwiek tekst kultury.

się ocalić niemoty «prawdziwych świadków»<sup>33</sup>, a tych świadków gromadzi i wprowadza nową perspektywę – nie ofiar, nie oprawców, lecz ludzi lekko zapomnianych i wykluczonych poza nurt opowieści historycznej, ponoszących najbliższe wydarzeniom i najbardziej osobiste konsekwencje. To narracje osób tożsamościowo zawieszonych, znajdujących się w przestrzeni pomiędzy „byłością» a «teraz»<sup>34</sup>.

Nawiązując do przywołanych wyżej słów Benjamina, Bryś stwierdza, że w ich perspektywie historia w teatrze miałyby być „potraktowana w kategoriach cytatu”<sup>35</sup>. Zauważa jednak, że w sytuacji teatralnej gest cytowania ma charakter odmienny do znanego z codzienności, specyficzny:

Z jednej bowiem strony powinien być ukryty, niedostrzegalny dla widza, z drugiej jednak sam cytat nie może zostać wyrugowany z kontekstu [...] i odcięty od swojego źródła. Chodzi o to, aby obraz przeszłości mógł uzyskać przynajmniej namiastkę autonomii, która umożliwi mu wejście w relację z obrazami wykreowanymi na scenie<sup>36</sup>.

W przypadku świadków postpamięci ma się jednak do czynienia ze specyficznym rodzajem zapośredniczenia, w którym pewne wspomniane wydarzenia nie są własne, lecz opowieści o nich, ich ślady i konsekwencje już tak – zostały w sposób pierwszoliniowy odbite na tożsamości postświadka. Ich zeznania, świadectwa zdają się niezwykle trudne do poddania badawczej analizie czy umiejscowienia w przestrzeni między pamięcią cudzą i własną, są aktami o zatartych granicach stanowiącymi „niedostępną pamięć tamtego”<sup>37</sup>. Takie doświadczenia, różnomedialne zapisy wspomnień osób z drugiego pokolenia Dorota Głowacka nazywa „wydarzeniami pamięci”<sup>38</sup>.

### 2.3. Postpamięć indywidualna a kontekst zbiorowy

Gdy mowa o „wydarzeniach pamięci”<sup>39</sup> jako o dostępnych i zadziwiających się społecznie materiałach (wystąpieniach, spektaklach, tekstach, obrazach, etc.), stają się one elementami wchodzącymi w relacje z grupą odbiorczą. Magdalena Marszałek, omawiając

---

<sup>33</sup> *Ibidem.*

<sup>34</sup> *Ibidem.*

<sup>35</sup> *Ibidem.*

<sup>36</sup> *Ibidem.*

<sup>37</sup> D. Głowacka, *Świadkowie wbrew sobie: strategie pamięci Holocaustu w twórczości plastycznej kobiet „drugiego pokolenia”*, <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/artmix/14392> (dostęp: 14.06.2025).

<sup>38</sup> *Ibidem.*

<sup>39</sup> *Ibidem.*

pamięciowe praktyki świadectwa, ujmuje je jako performatywy, które nazywa aktami „będącymi jednocześnie formą działania, odsłaniającymi interpersonalną strukturę [świadectwa – Z.M.]”<sup>40</sup>. Badaczka stwierdza, że w przypadku doświadczenia traumatycznego (a takimi bez wątpienia można określić Holokaust oraz inne konflikty zbrojno-społeczne przytoczone przez Hirsch) podejmowanie performatywnego świadectwa „obejmuje coś więcej niż tylko pozycję mówiącego i słuchacza”<sup>41</sup>. Dochodzi wtedy nie tylko do mówienia „do innych, ale też za i dla innych”<sup>42</sup>. Z perspektywy pamięci pierwszoliniowej oraz bezpośredniego świadka obserwacja ta zdaje się słuszna – konieczne powinno być jednak zastrzeżenie, że podejmowany performatyw jest świadomie określany przez uczestnika minionych wydarzeń jako świadectwo. Zastanawiające jest jednak, czy rozpoznanie to może być stosowane w przypadku postświadka. Zasadnicze pytanie dotyczy kwestii głosu „innych” – czy byłoby to wyrażanie minionego świadectwa bezpośrednich świadków, od których dokonał się transfer pamięci, czy może jednak pozostałych jednostek dotkniętych postpamięcią tego samego pokoleniowego wydarzenia? Obie reprezentacje zdają się tak samo prawdopodobne, słuszne i potrzebne. Różnica między nimi jest jednak zasadnicza: świadectwo pamięci o minionych – mimo że dotyczyłoby recepcji cudzych wspomnień – byłoby wydarzeniem bardziej indywidualnym (bo związanym z konkretnym odbiorem własnych przodków) niż świadectwo w imieniu postpamięciowej wspólnoty.

Każda z powyżej wyodrębnionych realizacji świadectwa postpamięciowego naturalnie wymusza refleksję nad pozycją postpamięci i jej jednostkowego doświadczenia w kontekście zbiorowym. Zakorzenie w kulturze jest silne już w przypadku samego procesu – początku tych związków można upatrywać się już w masowości i generacyjności wydarzeń ujętych przez Hirsch w definicji postpamięci (np. amerykańskie niewolnictwo, dekolonizacja, wojna w Wietnamie, ludobójstwo w Armenii, Holokaust). Kolejnym czynnikiem jest fakt zapośredniczenia treści historycznych – jeśli postpamięć opiera się na transferze pamięci od przodków, to zawsze będzie doświadczeniem łączącym pokolenia. Domknięcie związków kulturowych stanowi natomiast kwestia relacji postświadka i jej funkcjonowania w przestrzeni społecznej. Wraz z upublicznieniem potencjalnego świadectwa staje się ono głosem powszechnym, często możliwym do utożsamienia z daną generacją, wspólnotą. Czy w tak wielopoziomowym zapośredniczeniu znajduje się jakkolwiek przestrzeń na indywidualność historii? Choć sama Marianne Hirsch, a za nią Marta Bryś, podkreślają indywidualność

---

<sup>40</sup> M. Marszałek, *Ciało, trauma, resztki: granice świadectwa*, [w:] M. Borowski i inni, *op. cit.*, s. 51.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> *Ibidem*, podkreślenia pochodzą od autorki.

postpamięci i trudność w ujednoczeniu procesu, dochodzą do wniosku o nieuchronnym odbijaniu się narracji postpamięci w figurach pamięci kulturowej. Hirsch, podążając za Janem Assmannem, wychodzi najpierw od myśli o pamięci i doświadczeń bezpośrednich. Stwierdza, że „jest to proces naturalny, ale i konieczny, by pamięć o przeszłości nie zniknęła”<sup>43</sup>. Trudno się nie zgodzić z bardzo atawistyczną potrzebą utrwalenia własnej historii, zwłaszcza gdy dochodzi do stopniowego odchodzenia pierwszoliniowych świadków. Marta Bryś myśl tę rozwija, konfrontując ją z pragnieniem utrwalania towarzyszącym wydarzeniom traumatycznym, takim jak wojna czy Zagłada. Dane pragnienie określa jako bardzo szczególne:

Można je interpretować jako dążenie świadków do poszerzenia kręgu podmiotów transferu pamięci i nadziei, że upublicznienie tego, co w ich pamięci osobiste i intymne, przestanie być sekretem nie do opowiedzenia, choć nie umniejszy cierpienia ani nie wymaże wspomnień<sup>44</sup>.

Obserwację tę badaczka przenosi również na osoby dotknięte postpamięcią. Choć zauważa, że bardzo często sytuacja upubliczniania wspomnień przez świadków powoduje u postświadków frustrację<sup>45</sup>, widzi między dwoma pokoleniami ogromną zależność. Bryś uważa, że postpamięciowa potrzeba upubliczniania historii i desakralizowania świadectw przodków może być traktowana jako „pokoleniowy bunt przeciwko zbyt szybkim i łatwym zamknięciem opowieści o przeszłości w figurach pamięci”<sup>46</sup>. Mimo buntu, postpokolenie miałyby jednak tworzyć własne figury pamięci, a więc powielać „narracje totalizujące czy uniwersalizujące”<sup>47</sup> swoich przodków poprzez

ingerencję w proces ustanowienia pamięci kulturowej, ujawnienie treści dotychczas skrywanych (bo na przykład wstydlivych lub zbyt trudnych do opowiedzenia dla świadków), wypracowanie własnego języka mówienia o przeszłości i narzędzi, które pozwalają się z nią konfrontować [...]”<sup>48</sup>.

---

<sup>43</sup> M. Bryś, *op. cit.*, s. 175.

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 176.

<sup>45</sup> Frustracja postświadków ma wynikać z trudnego zderzenia wykreowanych już figur pamięci kulturowej z pamięcią komunikacyjną żyjących jeszcze świadków oraz upublicznianymi elementami postpamięciowymi – „Z taką sytuacją konfrontuje się pokolenie postpamięci, odczuwając dezorientację i frustrację, ponieważ zasoby tych dwóch porządków pamięci nierzadko stoją ze sobą w sprzeczności, wykluczają się, przedstawiając to samo zdarzenie z różnych perspektyw, kreując niespójny i chaotyczny obraz przeszłości” (M. Bryś, *op. cit.*, s. 176).

<sup>46</sup> M. Bryś, *op. cit.*

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

Niewątpliwie, istnieją zależności między procesami, jakie objawiają się w działaniu różnorodnych jednostek dotkniętych postpamięcią – można nawet zgodzić się z paradoksalnym i być może nieświadomym tworzeniem przez postpokolenie własnych figur postpamięci w efekcie chęci wyrwania się z ograniczoności figur przodków. Zaskakujący jest jednak wniosek, do którego dochodzi Hirsch, a który podejmuje za nią Bryś, jakoby zarówno świadkowie, jak i postświadkowie „coraz bardziej pragnęli instytucjonalizacji [podkreśl. – Z.M.] pamięci, zapisania jej w archiwach, książkach, rytuałach czy sztukach performatywnych, bądź zachowania w innej formie”<sup>49</sup>. Oczywiście jest to, że wraz z upublicznieniem relacje postświadków stają się elementem pamięci kulturowej i tworzą niezwykle cenne uzupełnienie obrazu przeszłości będące „odbiciem pokoleniowych konfliktów na tle przeżywania przeszłości oraz napięć między pamięcią świadków i postpamięcią”<sup>50</sup>. Nazwanie tworzenia tych relacji „instytucjonalizacją” zdaje się jednak krzywdzące. Po pierwsze dlatego, że takie określenie jest generalizujące i odbiera historiom oraz motywacjom stojącym za ich upublicznieniem jakąkolwiek indywidualność. Po drugie, spłaszcza ono sam proces postpamięci w wielu aspektach. Z pewnością świadectwa postświadków zasilają zbiory archiwalne oraz pozwalają na stworzenie pełniejszego, w pewien sposób alternatywnego obrazu znanych historii. Nie musi to jednak oznaczać, że postpokolenie decyduje się na upublicznieniu ze względu na chęć upamiętniania ich historii. Stwierdzenie takie zdecydowanie umniejsza narracjom wszystkich tych, dla których decyzja o zabranii głosu nie była oczywista, którym zajęła sporo czasu. „Instytucjonalizacja” niezupełnie oddaje też charakter wypowiedzi tych, którzy rehabilitują<sup>51</sup> imiona swoich przodków, jednocześnie chcąc o nich zapomnieć. Takie określenie motywacji postświadków spłaszcza ich sylwetki do chcących, na przekór przodkom, stworzyć i utrwalić społecznie własną wizję historii. „Instytucjonalizacja” nie pozostawia miejsca tym, dla których traumatyczna staje się już sama decyzja, czy warto zabrać głos. „Instytucjonalizacja”, skupiając się na upamiętnianiu, nie pozostawia przestrzeni na potrzebę zapomnienia.

---

<sup>49</sup> M. Hirsch, *op. cit.*, s. 30.

<sup>50</sup> M. Bryś, *op. cit.*, s. 177.

<sup>51</sup> Wyrażenie konieczności rehabilitowania imienia matki i wspomnień o niej Dycki wielokrotnie wyrażał w swoich tekstach poetyckich, notach odautorskich czy wywiadach.

## 2.4. Zapominanie – zamierzona siła entropii wspomnień<sup>52</sup>

W monografii *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen* Astrid Erll stwierdza, że „pamięć jako – indywidualną lub zbiorową – zdolność czy zmienną strukturę odróżnić należy od pamiętania jako procesu, który w ostatecznym efekcie prowadzi do powstania wspomnień”<sup>53</sup>. Badaczka zauważa procesualny charakter pamiętania jako wydarzenia społecznego, co więcej, traktuje je na równi z zapominaniem – jako dwa równoważne elementy wchodzące w skład pamięci: „Pamiętanie i zapominanie to dwie strony tego samego zjawiska pamięci, czy też dwa składające się nań procesy”<sup>54</sup>. Tę słuszną obserwację Erll argumentuje badaniami Eleny Esposito i Gary’ego Smitha, którzy „podkreślają [...] komplementarność i antytetyczność procesu pamiętania i zapominania”<sup>55</sup>. Niestety, mimo tak trafnego założenia, badacze, jak zauważa Mateusz Borowski, nie traktują obu jakości na równi. Założenia Erll zdają się poprawne, upadają jednak ze względu na stojącą za nimi argumentację, która z góry nakłada na składniki procesu filtr pozytywnego wartościowania pamiętania i negatywnego wartościowania zapominania. Co więcej, zarówno Erll, jak i Smith „traktują zapominanie jako proces przypadkowy i niepodatny na jakiegokolwiek społeczne sterowanie”<sup>56</sup>. Smith argumentuje, że „nie można nakazać zapominania i nie istnieją równie skuteczne strategie zapominania, jak dzieje się to w przypadku pamiętania”<sup>57</sup>. Stwierdzenia takie, zarówno Smitha, jak i Erll, stają ostatecznie w opozycji wobec przyjętych wcześniej założeń i „naturalizują [...] zapominanie jako rodzaj pierwotnej siły, której nieugiętemu prawu podlegają i jednostki, i społeczności”<sup>58</sup>.

Mateusz Borowski w *Strategiach zapominania*, choć analizie poddaje zjawiska pamiętania i zapominania w oparciu o zasoby pamięci cyfrowej, stawia sobie wyraźny, bardziej ogólny cel. Mając świadomość tego, że zapominanie już dawno zostało określone w obrębie *memory studies* procesem kluczowym dla rejestru i transferu informacji, postanawia zastanowić się nie tyle nad samym faktem znaczącej obecności procesu zapominania w myśli badawczej,

---

<sup>52</sup> Sformułowanie „zamierzona siła entropii wspomnień” to nawiązanie do słów M. Borowskiego, który pisze, że „[...] zapominanie to wcale nie jest naturalna siła entropii wspomnień” (M. Borowski, *op. cit.*, s. 15).

<sup>53</sup> A. Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, Berlin 2005, cit. per M. Borowski, *op. cit.*, s. 13-14.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> M. Borowski, *op. cit.*, s. 15.

<sup>57</sup> G. Smith, *Vom Nutzen des Vergessens*, red. G. Smith, H. M. Emrich, Berlin 1996, cit. per M. Borowski, *op. cit.*, s. 14-15.

<sup>58</sup> M. Borowski, *op. cit.*

ile „[...] nad wzajemnymi i złożonymi relacjami między pamiętaniem i zapominaniem”<sup>59</sup>. Borowski za cel obiera sobie udowodnienie, że

[...] zapominanie to wcale nie jest naturalna siła entropii wspomnień. To raczej zestaw klarownie zdefiniowanych procedur selekcji i eliminacji danych, nad którymi kontrolę mogą sprawować tak indywidualni użytkownicy, jak i zbiorowości, instytucje i organizacje rządowe<sup>60</sup>.

Tym samym badacz obronić chce zapominanie przed niebezpieczeństwem „symetryczności opozycji między pamięcią a zapominaniem”<sup>61</sup>. Ta „symetryczność opozycji”<sup>62</sup> tylko pozornie ukazywałaby równowagę udziału obu procesów w strukturze pamięci. W rzeczywistości bowiem takie rozróżnienie klasyfikowałoby pamiętanie i zapominanie jako analogiczne, możliwe do zbadania tymi samymi kategoriami wartości.

Borowski zauważa też, że rozumowanie proponowane przez Erll czy Smitha sugerują jeszcze jedno, bardzo niekorzystne rozpoznanie:

W ramach tak ustalonego schematu [...] zbyt łatwo także pamięć, tworzona w ramach kolektywnych negocjacji, przesuwa się wtedy na stronę kultury, zapominanie sytuując po stronie natury. Rzekomo nie podlega ono przecież racjonalizacji i działa zupełnie przypadkowo, niszczy wszystko, co napotka na swojej drodze, niczym nieopanowany żywioł, siła samorzutnej entropii lub niczym morze, które w jednostajnym rytmie zabiera kolejne skrawki lądu. Nazbyt też łatwo narzucić tak ukształtowanej binarnej opozycji moralne wartościowanie, jednoznacznie przypisując pozytywną wartość pamiętaniu, zaś zapominanie traktując jako wynik karygodnego grzechu wobec dziedzictwa przeszłości<sup>63</sup>.

*Ze Strategii zapominania* wybrzmiewa więc myśl o zapominaniu jako praktyce świadomej, zamierzonej i intencyjnej, niebędącej jedynie efektem wadliwości ludzkich mechanizmów pamięciowych. Można więc wywnioskować, że skoro postulowane jest zaprzestanie wartościowania procesu zapominania negatywnie i w opozycji do pozytywnie ocenianego pamiętania, a samo zapominanie może być celowe i pożądane, istnieją sytuacje, w których jest ono pozytywne. Oba składniki procesu pamięci – pamiętanie i zapominanie – byłyby więc potencjalnie pozytywne, negatywne czy też neutralne, w zależności od materiału pamięciowego, jakiego dotyczą, a także od intencji właściciela danych wspomnień.

---

<sup>59</sup> *Ibidem*, s. 13.

<sup>60</sup> *Ibidem*, s. 15-16.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

Myśl Mateusza Borowskiego, stanowiąca podstawę koncepcji amnezycznej w tej pracy, zdaje się mieć przełożenie również na sposób, w jaki funkcjonuje postpamięć. Związków należy upatrywać w równowadze udziału procesów pamiętania i zapominania oraz różnorodnym ich nacechowaniu. Ich recepcja wobec struktury postpamięci jest bowiem dwojaka. Wiele aspektów świadczy o szlachetnych intencjach. Podstawowym z nich zdaje się utrwalanie historii przodków. Ponadto,

[...] podjęcie tematu przeszłości polega na tworzeniu o niej wyobrażeń, badaniu jej obecności w pamięci zbiorowej i wpływu na teraźniejszość. Narracje postpamięci stwarzają możliwości skonfrontowania się z przeszłością i, do pewnego stopnia, jej przepracowania, dopuszczają do głosu również treści krytyczne czy kontrowersyjne w odniesieniu do wypracowanych przez świadków modeli opowiadania o przeszłości<sup>64</sup>.

Można więc zauważyć, że postpamięć służy nie tylko rehabilitacji historii przodków, ale jest wartością dla postświadków – pozwalającą na pracę z traumą oraz zaznaczenie swojej obecności w historii.

Choć postpamięci nie można odmówić posiadania pozytywnych aspektów, niesłuszne byłoby stwierdzenie, że jest ona procesem jednoznacznie dodatnim wobec psychiki człowieka. Jak zauważa Marta Bryś, „[...] zachowanie dystansu wobec poznawanych historii [świadków – Z.M.] jest w zasadzie niemożliwe”<sup>65</sup>. Ta niemożność obiektywności wynika nie tylko z podstawowych obserwacji związanych z istnieniem intymnych relacji (np. rodzinnych) między świadkami i postświadkami, ale również między innymi z drastyczności historii i doświadczeń. Transfer pamięci i jej odbiór może być też zaburzony przez silne i skrajne emocje towarzyszące procesom, w związku z czym „przepływ pamięci w afektywnej strukturze postpamięci nie odbywa się w sposób naturalny i transparentny”<sup>66</sup>. Takie przeszkody stojące na drodze przekazu wspomnień bezpośrednich świadków stanowią dodatkowe obciążenie dla postświadków już i tak obarczonych obecnością i intensywnością obecnych narracji – w efekcie zatarcie tożsamości może stać się dla postświadków jeszcze mocniejsze, a poczucie wiecznego uwikłania w cudzą historię bardziej dotkliwie.

Jak sama pamięć, postpamięć zdaje się więc również charakteryzować dwoistością struktury – zarówno w samej budowie, jak i afektywności w stosunku do jednostek nią dotkniętych. Pamiętanie i zapominanie są więc równoważnymi składnikami praktyki, czego

---

<sup>64</sup> M. Bryś, *op. cit.*, s. 173.

<sup>65</sup> *Ibidem*, s. 103.

<sup>66</sup> *Ibidem*, s. 106.

objawy zauważyć można na wielu poziomach. Pierwszym z nich jest udział procesów pamiętania i zapominania w tworzeniu narracji bezpośrednich świadków oraz przekazywaniu tych historii postświadkom. Kolejny etap stanowi codzienne życie jednostek z bagażem postpamięciowym w domach i społecznościach, w których jeszcze funkcjonują bezpośredni świadkowie – poziom przesiąknięcia tych przestrzeni i interakcji narracjami świadków jest kluczowym elementem decydującym o wpływie danych historii na tożsamość postświadków i o poziomie jej zatarcia. Dwoistość struktury widoczna jest w końcu w doświadczeniu samych postświadków. Trudność odróżnienia, który element narracji jest własny, a który cudzy, bezpośrednio wiąże się z faktem silnego pamiętania napływających historii i zapominania tych osobistych. Ostatnim wyraźnym śladem dualizmu postpamięciowego doświadczenia jest potrzeba czy też pragnienie równoczesnego pamiętania i utrwalania historii przodków z zapomnieniem, uwolnieniem się od nich. Co ważne, żaden z elementów procesu nie powinien podlegać ocenie przez zewnętrznych obserwatorów. Każda ze składowych części – pamiętanie i zapominanie – może też przeplatać się z drugą, nieraz działać na równi, a nieraz silniej, tworząc jednak spójną całość trudnego doświadczenia postpamięci. Wyraźnym przykładem takiego działania struktur postpamięci jest właśnie twórczość Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego.

## **2.5. „Dom ludzi zagubionych i wiecznie rozdwojonych”<sup>67</sup> – Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki wobec postpamięci**

W twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego zauważyć można szczególnie rodzaj podmiotu – nie tylko lirycznego, liryki<sup>68</sup>, ale również sceny czy też całej osoby funkcjonującej publicznie. Poeta tworzy bowiem sylwetkę spójną dla tekstów pisanych oraz performowanych, dla całej twórczości poetyckiej, jak i dla prezencji scenicznej. Cechy owego podmiotu spójne są w całym przekroju działalności artystycznej Tkaczyszyna-Dyckiego i wpływa na nie wiele elementów, zarówno świata biograficznego twórcy, jak i wykreowanego w sytuacji lirycznej czy scenicznej. Na potrzeby niniejszej pracy wprowadzona zostaje więc autorska kategoria podmiotu twórczości – obejmującego, jak zostało wspomniane, szerokie

---

<sup>67</sup> Rozmowa z Eugeniuszem Tkaczyszynem-Dyckim, *op. cit.*

<sup>68</sup> J. Łukasiewicz w pracy *TR* w oparciu o twórczość Tadeusza Różewicza sformułował kategorię podmiotu liryki, o którym pisał: „[...] podmiot liryki, a więc różniący się od podmiotu lirycznego konstrukt diachroniczny, budowany, lecz niezakończony, zawsze ze swej natury otwarty, na który autor nigdy nie może popatrzeć z zewnątrz, gdyż odzwierciedla on nie jego stan, ale jego drogę wiodącą ku horyzontowi, który się oddala” (J. Łukasiewicz, *TR*, Kraków 2012, s. 9).

spektrum działalności artystycznej. Kategoria ta zdaje się trafnie definiować złożoność i wielopoziomowość twórczej kreacji Tkaczyszyna-Dyckiego oraz stanowić przyczynek do potencjalnych dalszych rozważań nad podmiotami różno- i wielomedialnych aktów artystycznych.

To, że podmiot twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego w swojej kreacji przejawia silny wpływ procesów postpamięciowych, jest oczywiste – lecz nie było takie zawsze. Poezja Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego od początku nasiąknięta była wątkami intymnymi, dość konkretnie ukierunkowanymi. Już w pierwszym tomie poety, *Nenia i inne wiersze*, można przeczytać o niewierze, zniewieścieniu, schizofrenii, matce czy chorobie, a więc tematach niewątpliwie dyskretnych i osobistych. Tutaj padają też pierwsze imiona, nazwiska i statusy relacji – „moja siostra Wanda przynosi ze spaceru lilię”<sup>69</sup>, „mój przyjaciel jest chory”<sup>70</sup>, „pokażę ci groby Argasińskich Dyckich Hryniawskich”<sup>71</sup> – oraz daty i nazwy miejscowe – „powiem ci że cmentarz lubaczowski nie ma granic”<sup>72</sup>, „w lubelskich domach publicznych moich przyjaciół”<sup>73</sup>, „na lubelskim cmentarzu / jest tak 26 listopada / 1985 roku zmarł młodzieniec”<sup>74</sup>. W kolejnych tomach nagromadzenie wątków intymnych narasta, a pewne tematy stają się już dla Tkaczyszyna-Dyckiego charakterystyczne. Bez wątplenia można powiedzieć, że 1. choroba (schizofrenia), agonia, śmierć i nierozłącznie powiązana z nimi matka, 2. homoseksualna tożsamość oraz 3. prowincjonalna codzienność dziecka/młodzieńca ze wschodniego pogranicza polsko-ukraińskiego to kwestie przenikające twórczość poety od samego początku i będące jej konstytutywnym i dystynktywnym czynnikiem.

Nietrudno zauważyć specyfikę i konkretność stosowanych nazw, szczególnie własnych, bezpośrednia obecność w tekstach nazwiska poety czy nazw geograficznych ze wschodu Polski intensywnie sugeruje więc możliwość biograficznego odczytania poezji Tkaczyszyna-Dyckiego. Tak jak zostało jednak wspomniane wyżej, nie było to możliwe od samego początku drogi poetyckiej twórcy. Jak zauważa Aleksandra Kremer:

Odczytywanie wierszy Dyckiego w perspektywie historii rodzinnej i historii południowo-wschodniej Polski, a nie tylko ogólnych rozważań o traumie, stało się w pełni możliwe dopiero w 2011 roku, czyli ponad dwadzieścia lat po debiucie

---

<sup>69</sup> E. Tkaczyszyn-Dycki, *XV*, [w:] idem, *Oddam wiersze w dobre ręce*, op. cit., s. 24.

<sup>70</sup> E. Tkaczyszyn-Dycki, *XIII*, [w:] idem, *Oddam wiersze w dobre ręce*, op. cit., s. 22.

<sup>71</sup> E. Tkaczyszyn-Dycki, *XIX*. *Do A(...) N(...)* pod jego bytność w *Przemyskiem*, [w:] idem, *Oddam wiersze w dobre ręce*, op. cit., s. 28.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

<sup>73</sup> E. Tkaczyszyn-Dycki, *XX*, [w:] idem, *Oddam wiersze w dobre ręce*, op. cit., s. 29.

<sup>74</sup> E. Tkaczyszyn-Dycki, *L*, [w:] idem, *Oddam wiersze w dobre ręce*, op. cit., s. 60.

książkowym poety. Wtedy to w tomiku *Imię i zamię* twórca zamieścił odautorską notę dotyczącą polsko-ukraińskiej historii swojej rodziny [...]. Od tej pory też narastają zbieżności pomiędzy wątkami biograficzno-historycznymi, coraz częściej poruszonymi w wierszach, a kolejnymi odautorskimi komentarzami i wypowiedziami poety<sup>75</sup>.

Kremer zwraca również uwagę na fakt, że niektóre z informacji, które zawarte były w *Przypisie m.in. do cyklu siedmiu wierszy pod tytułem „Gniazdo”*<sup>76</sup>, „Dycki ujawnił już w 2000 roku, nie miały one jednak bezpośredniego przełożenia na wiersze, również i krytycy nie poruszali tych kwestii. Tekst Dyckiego nie był też szeroko znany”<sup>77</sup>. Możliwość łączenia odautorskich, autotematycznych komentarzy z biografią Tkaczyszyna-Dyckiego następowało więc z dystansem czasowym wobec ich publikacji, działanie zachodziło retardacyjnie, co przybliża „doświadczenie postpamięci, której przekaz jest często zakłócony i opóźniony”<sup>78</sup>. Sam Dycki zdawał się działać zgodnie z trybem procesów postpamięciowych. Po tym, jak „[...] sam poznał wojenną historię swojej rodziny dopiero w wieku nastoletnim, długo po tym jak zaczął odczuwać jej skutki”<sup>79</sup>, stopniowo przekazywał swojej grupie odbiorczej informacje. Jak zauważa Kremer:

[...] my [grupa czytelnicza, odbiorcza – Z.M.] najpierw czytaliśmy o chorobie matki, a dopiero potem mogliśmy poznać jej wojenne i powojenne traumy, najpierw słuchaliśmy występów Dyckiego, a dopiero potem zaczęliśmy się dowiadywać, skąd może brać się ich niezwykła siła oddziaływania<sup>80</sup>.

Wiadomo jednak, że Tkaczyszyn-Dycki nie stał się nagle jednostką aktywną publicznie. Wypowiedzi zaczęły się pojawiać, jednak sporadycznie. Wywiady, których udzielał, stanowiły istny performans trudny do odróżnienia od występów scenicznych, od potencjalnej kreacji ze względu na ten sam sposób modulacji głosu czy poruszania ciałem. Również same wiersze Dyckiego zdradzały jego dwojaki stosunek do funkcjonowania na scenie literacko-artystycznej. W samym sposobie wnikania poety w aktywność publiczną należy więc upatrywać pierwszych śladów dwoistego stosunku poety i podmiotu jego twórczości do obcowania z ładunkiem pamięciowym.

---

<sup>75</sup> A. Kremer, *op. cit.*, s. 5.

<sup>76</sup> *Przypis m.in. do cyklu siedmiu wierszy pod tytułem „Gniazdo”* to nota odautorska do cyklu siedmiu wierszy pt. *Gniazdo* umieszczonych w tomie *Nenia i inne wiersze*.

<sup>77</sup> *Ibidem*.

<sup>78</sup> *Ibidem*, s. 14.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

<sup>80</sup> *Ibidem*.

Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki niewątpliwie organizuje swoją twórczość zgodnie z działaniem procesów postpamięci – lub, być może, to ciężar postpamięci wpływa na kształt jego poetycko-scenicznych refleksji. Każdy element, który Dycki dołącza do swojego dorobku twórczego – kolejne tomy, wystąpienia, wypowiedzi – rozbudowuje szeroki i zagmatwany obraz jednostki zagubionej, łączącej w sobie narracje przeszłe i teraźniejsze. Jednostka ta balansuje na pograniczu intymności i prywatności, pamiętania i zapomnienia, a dzieje się to na wielu poziomach – zarówno tekstowym, jak i scenicznym. Sposób, w jaki postpamięć jest performowana w twórczości Dyckiego, jest wielopłaszczyznowy, wyjątkowy i w pełni odsłania zawłość emocjonalno-pamięciowych procesów zachodzących w psychice postświadka.

### 3. JEDNOSTKA PERFORMATYWNA

#### 3.1. U korzeni performatywności

Wyjątkowość performatywności w twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego zasadza się na jej wielopoziomowej strukturze. Przede wszystkim istotny jest fakt, że performatywność cechuje zarówno teksty pisane poety, jak i jego sceniczne wystąpienia. Aby móc przeanalizować jej funkcjonowanie, należy jednak dokonać pewnych ustaleń teoretycznych. Performatywność stała się w ostatnich latach bardzo modnym określeniem i kategorią badawczą – według wielu badaczy<sup>81</sup> performatywne jest wszystko, co angażuje, co wpływa na grupę odbiorczą. Takie ujęcie performatywności czyni tej kategorii dużą krzywdę – ztraca jej oryginalne znaczenie i gubi sens zawarty w głównych elementach wydarzeń performatywnych. Performatywem, performansem w tej sytuacji mogłoby być wszystko, a jak stwierdza Rebecca Schneider, takie działanie „zaprowadzi nas donikąd”<sup>82</sup>.

Twórczość Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego jest jednak możliwa do zbadania według tradycyjnych i pionierskich performatywnych kategorii badawczych, co nie tylko eksponuje jest misterność i złożoność, ale pozwala też na wyodrębnienie cech szczególnych i odróżniających performatywne wydarzenie kulturowe od pozostałych. Performatyka „wyrasta przede wszystkim z językoznawstwa rozwijającego się pod patronatem Austina i Searle’a oraz

---

<sup>81</sup> R. Schneider opisuje przykład Sorena Kierkegaarda i innych filozofów, którzy uznali „[...] teatr za uprzywilejowane miejsce namysłu in situ nad powtórzeniem”. Badaczka komentuje, że według przytoczonych badaczy „[...] oznacza to, że każdy, kto chodzi do teatru, bierze udział w odtworzeniu”, a jest to sporym nadużyciem, zarówno wobec teatralności, jak i performatywności (R. Schneider, *Pozostaje performans*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2020, s. 236).

<sup>82</sup> R. Schneider, *op. cit.*

teatrologii spod znaku Richarda Schechnera<sup>83</sup> – bazując na pracach wymienionych badaczy, można wyróżnić więc główne cechy performatywności. Pierwsza z nich to Austinowskie pojęcie performatywu („[...] wygłoszenie wypowiedzi jest wykonaniem jakiejś czynności, jest czymś, o czym nie myśli się normalnie jako tylko o powiedzeniu czegoś”<sup>84</sup>), a więc ustanawiania, zmieniania, kreowania rzeczywistości na mocy wypowiedzi. I choć Austin niezupełnie uznawał performatywną moc rozmów teatralnych, bo przecież stwierdził, że

Wypowiedź performatywna będzie [...] w szczególny sposób pusta czy daremna, jeśli wygłosi ją aktor na scenie, jeśli zostanie wprowadzona w poemacie lub wypowiedziana w wewnętrznym monologu. [...] W takich okolicznościach używa się języka na szczególne sposoby – a jest to zrozumiałe – jakoś nie na serio, lecz pasożytniczo względem normalnego sposobu użycia; sposoby te należą do teorii naruszeń języka. To wszystko wykluczamy z naszych rozważań. Nasze wypowiedzi performatywne [...] mamy rozumieć jako wypowiedzi wygłoszone w zwykłych okolicznościach<sup>85</sup>,

zestawienie jego definicji z propozycją Richarda Schechnera – reżysera i teatrologa – nie jest wcale pozbawione sensu. Schechnerowska liminalność, znajdowanie się pomiędzy (choćby w kwestii definicji: „[...] między teatrem i literaturoznawstwem, między teatrem i psychoanalizą, między teatrem i folklorem, między teatrem i medioznawstwem, między teatrem i antropologią [...]”<sup>86</sup>), a także procesualność i powtarzalność wydarzenia to wartości niezwykle kreujące rzeczywistość. Zdaje się bowiem, że bycie w przestrzeni liminalnej i powtarzanie konkretnych zachowań nadaje tym przestrzeniom i repetycjom swoistego znaczenia, wydźwięku – nienazwanego, a jednak bardzo wymownego.

Takie ujęcie performatywności – jako performatywu zmieniającego rzeczywistość, wydarzenia, eksplorowania przestrzeni liminalnych, bycia w procesie, powtarzalności czy też zaplanowanego działania afektującego nie tylko na czyniącego, ale i odbierającego – znajduje odzwierciedlenie w twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego. Nie zawęży się ono jednak do wystąpień scenicznych poety, lecz widoczne jest w relacjach między konkretnymi wierszami czy nawet ich fragmentami. Przywołane kategorie badawcze z zakresu performatywności, głównie teatrologicznej, zastosowane w całościowej analizie twórczości Tkaczyszyna-

---

<sup>83</sup> J. Woźniak, *Performatyka wobec koncepcji dzieła w toku*, [w:] *Zwrot performatywny w kulturze*, red. M. Błaszczak, I. Górską, Poznań 2015, s. 17-18.

<sup>84</sup> J. Austin, *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, przeł. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993, s. 555.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

<sup>86</sup> R. Schneider, *op. cit.*, s. 252.

Dyckiego pozwalają na wyeksponowanie złożoności dorobku poety-performera oraz sposobu, w jaki post pamięć organizuje jego splecione struktury.

### 3.2. Performatywność poetyki

Performatywność poetyki Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego jest kolejną płaszczyzną, w której ujawnia się procesualna wielopoziomowość i wyjątkowość tej twórczości. Aspekt performatywny widoczny jest bowiem w aż czterech różnorodnych zabiegach czy sposobach funkcjonowania liryki twórcy. Kluczowym (i szerzej komentowanym w dalszych częściach rozważań) aspektem jest powiązanie tekstu poetyckiego ze sceną i performerem, jego całościową kreacją. Niemniej istotna jest kwestia silnego uwikłania jednostki odbiorczej w sytuację podmiotu lirycznego, choć – jak zostanie udowodnione w niniejszej pracy – związki te są silniejsze niżeli jedynie stwierdzenie, że tekst oddziałuje na tych, którzy z nim obcuje. Performatywność poezji Tkaczyszyna-Dyckiego zasadza się również na specyficznych zabiegach utrzymujących w tekstach stałe linie tematyczne, które tworzą ścisłą i nierozzerwalną sieć semantyczną obejmującą całą twórczość poety. Ponadto, niezwykle siłą oddziaływania mają również relacje, w jakie wchodzi ze sobą poszczególne komponenty twórczości (tomy, cykle, podcykle<sup>87</sup>) czy nawet wyselekcjonowane wersologicznie fragmenty konkretnych utworów.

#### 3.2.1. W osobliwym świecie poezji misternej i ciemnej<sup>88</sup>

Aby mówić o performatywności poetyki Dyckiego, warto przywołać jej podstawowe założenia. Jest ona niezwykle wyrazista, zarówno w polu tematycznym, jak i wersologicznym. Poezja Tkaczyszyna-Dyckiego oscyluje wokół kilku stałych wątków – 1. choroby (schizofrenii), agonii, śmierci i nierozłącznie powiązanej z nimi matki, 2. homoseksualnej tożsamości oraz 3. prowincjonalnej codzienności dziecka/młodzieńca ze wschodniego pogranicza polsko-ukraińskiego. Tematy te stanowią główną oś, wokół której krąży cała twórczość i wokół której narastają nowe, lecz ściśle powiązane ze sobą wątki. Tkaczyszyn-Dycki przeplata charakterystyczne dla siebie tematy, zderzając ze sobą

---

<sup>87</sup> Podcykle to autorskie określenie wprowadzone na potrzeby niniejszej pracy – zostaje ono rozwinięte w podrozdziale 3.2.4. *Cykliczność, podcykliczność, piosenkowość – performatywność retorycznej budowy tomów.*

<sup>88</sup> P. Czapliński, P. Śliwiński, *op. cit.*

kontrastujące jakości, lecz jednocześnie czyni te zestawienia naturalnymi. Jego poezja jest twórczością pogranicza skrajnych emocji, pogranicza, które – choć czasem szokuje – musi zostać oswojone jako naturalny czynnik ludzkiego doświadczenia. Granice między kontrastującymi wartościami Dycki zmiękcza barokowością języka i formy. Jego wiersze, pełne zaskakujących przerzutni, emanują frazą prorocką, wikłającym rytmem, ogarniającą obsesją. Charakteryzują się „[...] językiem ostentacyjnie sztucznym wyrażającym autentyczne cierpienie, językiem radującym się sobą, w którym sporo humoru, przekory, a do tego [...] stylistycznego autoteoretyzmu sięgającego do kresów rozpaczycy”<sup>89</sup>. Wiersze te pełne są powtórzeń powracających jak mantra infekująca odbiorcę tak dogłębnie, że trudno zidentyfikować moment, w którym była ona pierwsza, obca. Poezja Tkaczyszyna-Dyckiego to ciągła powtarzalność i wieczna niepodobność – jest „[...] mówieniem o czymś i przez coś, wyrazem życia i znakiem śmierci, która mieszka w każdym z nas”<sup>90</sup>.

### 3.2.2. Wieczne zapętlenie – semantycznie o powtórzeniach

Piotr Śliwiński zauważa, że Dycki tworzy rusztowanie, które „[...] powstaje z powtórzeń, refrenów, wewnętrznych nawiązań, przemyślanych operacji wszczepiania jednych wierszy, a nawet całych tomów w następne, a także rozplątywania ciasnych węzłów w luźniejsze sekwencje znaczeń”<sup>91</sup>. Sposób, w jaki utwory poety są ze sobą powiązane, stanowi jedną z najbardziej charakterystycznych cech tej twórczości. Wspomniane powtórzenia – czynnik dystynktywny i konstytutywny tekstów Tkaczyszyna-Dyckiego – to system „organizowania mowy zarówno w planie wyrażania, jak i w planie treści”<sup>92</sup>. Ta zasada „realizuje się [...] w obu swoich głównych postaciach: jako powtórzenia «sytuacji i części» (a więc elementów fabuły czy też lepiej: narracji) oraz powtórzenia tekstowe (językowe)”<sup>93</sup>. Wszystkie te plany znajdują swoją realizację w twórczości Dyckiego, w efekcie czego repetycje można rozpatrywać na wielu poziomach – czysto językowym (opisanym w podrozdziale 3.2.3. *Cudze słowa wiersza*), rytualnym (opisanym w rozdziale 4. *Postpamięć – reżyserka wystąpień*).

---

<sup>89</sup> P. Śliwiński, *Wstęp, garść intuicji, pierwsze, wciąż pierwsze wrażenia*, [w:] *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2012, s. 006, parafraza.

<sup>90</sup> *Ibidem*.

<sup>91</sup> *Ibidem*.

<sup>92</sup> A. Okopień-Sławińska, *Powtórzenie*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński i inni, wyd. 4., Wrocław 2002, s. 425.

<sup>93</sup> Podział ten zastosowała L. Pszczołowska w *Powtórzenia w prozie Gombrowicza*, [w:] *Wiersz, styl, poetyka. Studia wybrane*, Kraków 2002, s. 228, cyt. za G. Tomicki, *Poetyckie krążenie wokół „Das Ding”*. *Funkcje powtórzenia w poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, „Pamiętnik Literacki” 2014, z. 4, s. 123.

*Analiza właściwa*) czy semantycznym (opisanym poniżej), z których każdy służy na swój sposób interpretacji performatywnej.

O powtórzeniach w materii semantycznej można byłoby mówić wiele – zwłaszcza, że są one stricte powiązane z formą językową. Poza świadomością nawracających tematów, najważniejsze w twórczości Dyckiego jest jednak to, że repetycje stanowią główną oś tejże poezji i wyznaczają odbiorcy sposób działania z tekstem: „Utwory Dyckiego przypominają, jeśli czyta się je w ciągu, jeden po drugim, tom za tomem, wielką, ale poszatowaną opowieść, w której wraca się do ciągle tych samych, ale – po kolejnych podejściach i powrotach – nie takich samych zdarzeń”<sup>94</sup>. Andrzej Sosnowski zjawisko to określa następująco: „Dycki jest poetą narracji elementarnej i złożonej refleksji. Elementarność polega na tym, że rzecz opowiadana przez poetę – w złożonych epizodach, odsłonach, odcinkach, wariantach – dzieje się w ciągłym związku z faktami narodzin i grobowej deski”<sup>95</sup>. Można więc stwierdzić, że liminalność opowieści i stawianie obiorcy pomiędzy wartościami jest czymś, do czego Dycki dąży nawet w paralelnej konstrukcji swojej twórczości.

### 3.2.3. Cudze słowa wiersza

Dokonując analizy relacji zachodzących pomiędzy poszczególnymi komunikatami, tekstami, nie sposób pominąć koncepcji „cudzego słowa, dialogiczności, polifonii”<sup>96</sup> sformułowanej przez Michaiła Bachtina. W perspektywie lektury poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego szczególnie interesujące jest pojęcie „cudzego słowa”<sup>97</sup> rozumianego jako każda obca wypowiedź pochodząca od innego adresata, z innego źródła. Bachtin stwierdził, że sam żyje „[...] w świecie cudzych słów. Całe jego życie polega na orientowaniu się pośród nich, reagowaniu na nie”<sup>98</sup>. Zgodnie z koncepcją każda wypowiedź jest nasiąknięta związkami z innymi komunikatami, stanowi interpretację tego, co nie jest własne, a jej polifoniczność to „pierwotny fakt świadomości i życia człowieka”<sup>99</sup>.

W obliczu lektury poezji koncepcję cudzego słowa można rozumieć jako polifonię wynikającą z transferu słów z materii jednego wiersza, zapożyczenie ich i zaadaptowanie na

---

<sup>94</sup> J. Tabaszewska, *Powtórzenia i przynależności. Poezja Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego wobec pamięci*, „Teksty drugie” 2017, nr 2, <https://journals.openedition.org/td/3019> (dostęp: 14.06.2025).

<sup>95</sup> A. Sosnowski, *Liryzm Dyckiego*, [w:] „*Jesień już Panie a ja nie mam domu*”. *Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki i krytycy*, red. G. Jankowicz, Kraków 2001, s. 44.

<sup>96</sup> A. Krajewska, *Dramatyczna historia literatury*, Poznań 2009, s. 20.

<sup>97</sup> Pojęcie autorstwa Bachtina używane będzie w dalszej części pracy.

<sup>98</sup> M. Bachtin, *op. cit.*

<sup>99</sup> *Ibidem*.

własny użytek przez drugi tekst. Wiersze Dyckiego można wprawdzie czytać jako osobne jednostki tekstowe, jednak ich powiązania są szczególne. Przykładając Bachtinowską siatkę pojęciową do twórczości Tkaczyszyna-Dyckiego, analizuje się powtórzeniami na poziomie tekstowym, językowym. Należy więc wyodrębnić fragmenty utworów, cudze słowa danych wierszy, które przyjmują w swoją strukturę inne teksty. Na poziomie jednostkowym można zauważyć, że fraza pojawiająca się raz w jednym z początkowych utworów cyklu powraca w wielu kolejnych elementach składowych – nie zawsze jednak w identycznej formie. Jej struktura się zmienia, jest adaptowana na potrzeby kolejnego wiersza, a dany fragment umiejscawiany zostaje w różnych częściach utworu. Można odnieść wrażenie, że konkretny fragment żyje na przestrzeni całego zbioru, ale za każdym razem jest odtwarzany, przekształcany na nowo. Część ta jest prezentowana przez dany wiersz w unikatowy sposób, charakterystyczny tylko dla tego tekstu. Tak realizować mogłaby się myśl performatywna – zgodnie z Bachtinowską koncepcją cudzego słowa poetyckie utwory Dyckiego żywiłyby się słowem współtowarzyszących wierszy. Aby ukazać wzajemne związki na konkretnych fragmentach, nie trzeba szukać daleko – twórczość poety jest bowiem jednym wielkim intertekstualnym dialogiem. Takowa analiza i przytaczanie przykładów to jednak materiał na osobne badanie, dla którego niniejsza praca nie jest przestrzenią. Wystarczy jednak sięgnąć do najpopularniejszej frazy Dyckiego i zwrócić uwagę na sposób jej funkcjonowania w obrębie całej twórczości – „jesień już panie a ja nie mam domu”<sup>100</sup> – aby zauważyć wyjątkowość zjawiska i słuszność obserwacji<sup>101</sup>.

Odtwarzanie i przekształcanie fragmentu tekstowego przez inne wiersze nasuwa interesujące skojarzenie z teatrologiczną koncepcją „zachowanego zachowania”<sup>102</sup>. Pojęcie to jest jednym z kluczowych haseł teatrologicznej performatyki wprowadzonym przez Richarda Schechnera. Erica Fischer-Lichte komentuje zjawisko, pisząc, że jest to

zachowanie, które da się świadomie oddzielić od osoby. To rodzaj doświadczenia «zatrzymanego w kadrze», które można przywołać na prawach cytatu, wykorzystać i przetworzyć jak surowiec<sup>103</sup>.

Zachowane zachowanie przez to, że nie jest pierwsze, a utrzymane, powtórzone, ma na celu uświadomić osobom aktorskim czy też widowni, że ich zachowanie podczas spektaklu (jeśli

---

<sup>100</sup> E. Tkaczyszyn-Dycki, *CCXXV*, [w:] idem, *Oddam wiersze w dobre ręce*, op. cit., s. 260.

<sup>101</sup> Jest to najpopularniejsza i jedna z najczęściej powracających fraz poezji Dyckiego.

<sup>102</sup> Pojęcia autorstwa Schechnera używane będzie w dalszej części pracy.

<sup>103</sup> E. Fischer-Lichte, *Performatywność*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2018, s. 69.

termin wykorzystywany jest w znaczeniu teatrologicznym) polega na odgrywaniu pewnej roli – „[...] ja może działać jako inny, społeczne lub ponadindywidualne ja to jedna lub wiele ról”<sup>104</sup>.

Jak podsumowuje tę myśl Fischer-Lichte:

Niczym Derrida, akcentujący cytatowość języka, oraz Butler, dla której performatyw to powtarzalny akt cielesny, Schechner podkreśla, że to cytatowość zachowanego zachowania gwarantuje przemianę w czasie przedstawienia<sup>105</sup>.

Zachowane zachowanie jest „cytatowe”<sup>106</sup>, a więc odwołuje się do innego – pierwszego zachowania. Gwarantuje też przemianę, a więc modyfikuje i przetwarza pierwotne zachowanie, wprowadzając je w nową formę i wywołując pewną konwersję osoby wykonującej zachowanie i osoby zachowania doświadczającej. Zachowane zachowanie prezentuje więc schemat działania, który odzwierciedlony jest w relacjach międzytekstowych utworów Tkaczyszyna-Dyckiego. Wiersze poety wciągają w swoją strukturę cudze słowa innych tekstów – zabieg ten jest jednak widoczny i możliwy do świadomego oddzielenia od reszty tekstu i wskazania jego źródła. Cudze słowa w kolejnych tekstach działają więc z jednej strony na prawach cytatu, z drugiej zaś poddają się przekształceniom, są materią powracającą, powtarzalną, a za każdym razem inną, zmodyfikowaną, działającą jak zachowane zachowanie. Wiersze Dyckiego karmią się sobą nawzajem, nie gwarantują jednak stabilności i stałości co do pierwotnego źródła. Wiersze Dyckiego są performansem tekstowym, niezależnym od wartości semantycznej, gwarantującym ciągłą przemianę językową i ciągłe doświadczanie procesu.

### **3.2.4. Cykliczność, podcykliczność, piosenkowość – performatywność retorycznej budowy tomów**

Dla relacji zachodzących między poszczególnymi tekstami Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego nie bez znaczenia pozostaje również ich układ, a więc kompozycja retoryczna tomu. Wspomniane już wcześniej powtórzenia i pętle są nie tylko elementem konstytutywnym w twórczości poety, utrzymującym spójne linie tematyczne, wersologiczne czy nawet będącym śladem działania traumy, ale i organizującym strukturę całego tomu, narzucającym rytm odczytywania i odczuwania. Są one więc czymś szczególnie angażującym. Powtórzenia

---

<sup>104</sup> R. Schechner, *Rekonstruktion von Verhalten*, [w:] idem, *Theateranthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich*, przeł. ang. Susanne Winnacker, Rowohlt 1990, s. 159. Przeł. pol. własny.

<sup>105</sup> E. Fischer-Lichte, *op. cit.*

<sup>106</sup> *Ibidem.*

polegające na powracalności zarówno tematów, jak i struktur składniowo-wersologicznych, tworzą specyficzne układy nawet w obrębie jednego tomu. Istotne więc zdaje się skojarzenie takich układów w twórczości Dyckiego z pojęciem cyklu. Jak pisze Dariusz Kulesza:

Istotę cyklu, a może nawet cykliczności, da się chyba sprowadzić do trzech cech. Pierwszą – za Kazimierzem Bartoszyńskim i Bogumiłą Kaniewską – nazwałbym cząstkowością czy parcjalnością [podkreślenie – Z.M.], druga to powtarzalność [podkreślenie – Z.M.], a trzecia wskazuje na całość [podkreślenie – Z.M.]. Parcjalność nie pozwala zapomnieć, że cykl składa się z osobnych tekstów, które jako «zależne lub niesamodzielne» potrzebują siebie nawzajem. Po prostu są spójne, nawet jeśli miałyby to być spójność drugiego stopnia, polegająca na «multiplikacji jednego wskaźnika (...), przy dopuszczalnej redukcji pozostałych». Powtarzalność każe zwrócić uwagę na to, czy związki występujące między utworami tworzącymi cykl mają charakter incydentalny, czy powtarzalny. Punktem docelowym analizowania i interpretowania cyklu jest rozpoznanie go jako całości<sup>107</sup>.

Definitywnie można więc mówić o wierszach Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego jako o odrębnych (między innymi interpretacyjnie) jednostkach – realizuje się w nich więc zasada cząstkowości. Relacje, które zawiązują się między utworami, są często zaskakujące, nieprzewidywalne, tworzą jednak misterną konstrukcję opartą na wyselekcjonowanej podstawie wersologicznej powracającej regularnie, w rozmaitych formach – zauważalna jest więc również cecha powtarzalności. Teksty poety tworzą także całość (trzecia zasada) – choć funkcjonują samodzielnie, jako zbiór nabierają nowego znaczenia i otwierają przed odbiorcą zupełnie nową perspektywę interpretacyjną. Tomy Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego można więc nazwać cyklami. Co więcej, każda z wyodrębnionych przez autora części składa się ze swego rodzaju podcykli, wiązek tematycznych oraz wersologicznych, które pozwalają na wyodrębnienie na przestrzeni jednego tomu kilku osobnych dominant znaczeniowych ostatecznie układających się w jedną całość.

Aby potwierdzić postawioną tezę na temat potencjału performatywnego tekstów Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego wynikającego z ich cyklicznego układu, poniżej przedstawiono skrótową analizę struktury tomu *Kochanka Norwida*. Stanowi on wyrazisty przykład cech dystynktywnych poezji autora, jednak wybór tego tomu nie jest szczególnie umotywowany. Ową analizę można przeprowadzić na przykładzie każdego innego zbioru. Jak wspomniano powyżej, analiza ta nie jest rozbudowana, ponieważ budowa retoryczna nie jest

---

<sup>107</sup> D. Kulesza, *Więcej niż cykl. Kilka uwag o twórczości Wiesława Myśliwskiego*, [w:] *Cykle i cykliczność: prace dedykowane Pani Profesor Krystynie Jankowskiej*, red. A. Kiezuń, D. Kulesza, Białystok 2010, s. 93.

głównym przedmiotem rozważań. Analiza opiera się o opis kompozycji retorycznej tomu oraz przedstawienie przykładów utworów dowodzących istniejących między nimi zależności.

*Kochanka Norwida* to tom Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego wydany w 2014 roku i składający się z 59 utworów zatytułowanych, co charakterystyczne dla poety, kolejnymi numerami zgodnymi z rzymskim systemem liczbowym. Dwadzieścia dwa z tych wierszy posiada również, poza liczebnikiem porządkowym, słowny tytuł. Wśród nich znajduje się 6 tekstów tytułowanych jako „piosenki”. Obecność „piosenek” w tym tomie nie jest niczym nowym w twórczości Dyckiego – wiele ich w poszczególnych zbiorach, poeta napisał nawet tom pod tytułem *Piosenka o zależnościach i uzależnieniach*. Kategoria *piosenki* w stosunku do cykliczności zdaje się niezwykle istotna. Jak podaje *Słownik terminów literackich*:

Piosenka – utwór słowno-muzyczny, przeznaczony do wykonywania przez śpiewaka solistę lub zespół. [...] Występuje dziś w wielu różnych odmianach [...]; utrzymana w modnym w danym momencie rytmie tanecznym<sup>108</sup>.

Niezależnie od umiejscowienia piosenki – w przestrzeni muzycznej, czy też literackiej – jedną z jej głównych i najbardziej charakterystycznych cech jest powtarzalność refrenu. To

w wierszowanych utworach lirycznych powtarzający się w tej samej lub nieco zmienionej postaci fragment tekstu: część → wersu (np. słowo, zwrot), cały wers lub → strofa, występująca w stałych miejscach układu stroficznego [...] <sup>109</sup>.

W przypadku *Kochanki Norwida* wszystkich *Piosenek o [...]* nie łączy wspólny element tekstowy, a raczej „lekki” charakter stylu wypowiedzi. Można jednak zauważyć dodatkową zależność między tekstami połączonymi (wskazującymi na cechy gatunkowe) tytułami. Wszystkie piosenki Dyckiego zawarte w *Kochance Norwida* odnoszą się do kwestii cielesnych i do procesu przybierania lub tracenia jakiejś formy/tożsamości. *I. Piosenka o deportacjach* nawiązuje do starzenia się (cielesność) i tracenia związku z osobą twórcy swoich własnych wierszy – „to nie są moje wiersze / choć zdążyłem się zakraść / do szkolnych podręczników [...]”<sup>110</sup> – (tracenie tożsamości). Forma piosenki w tomie pojawia się ponownie w wierszu *XXI. Piosence o trzech podbródkach*, której sam tytuł wskazuje na powiązanie tematyki tekstu z aspektem cielesnym. Również problem tożsamości zostaje ujęty w treści wiersza – dzieje się

---

<sup>108</sup> T. Kostkiewiczowa, *Piosenka*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński i inni, wyd. 4., Wrocław 2002, s. 338.

<sup>109</sup> T. Kostkiewiczowa, *Powtórzenie*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński i inni, wyd. 4. Wrocław 2002, s. 465.

<sup>110</sup> E. Tkaczyszyn-Dycki, *I. Piosenka o deportacjach*, [w:] idem, *Kochanka Norwida*, Wrocław 2014, s. 5.

to poprzez kwestionowanie ontologii początkowo nieokreślonego adresata utworu („jeżeli istniałeś to gdzie / twoje trzy wypasione / podbródki z których każdy / wymykał się sobie”<sup>111</sup>), który później okazuje się „Lipskim”<sup>112</sup>. W *XXII. Piosence o dawcy i biorcy* podmiot informuje: „w 1982 roku miałem wiele / bardzo wiele rąk i nóg”<sup>113</sup> (cielesność), a także, że przybiera rolę – „będę robił za poetę”<sup>114</sup> – co stanowi odwołanie do podejmowanego w *piosenkach* motywu tożsamościowego. Kwestia identyfikacji, a także przynależności, widoczna jest w *XXIV. Piosence o aferach seksualnych* już od pierwszych wersów – „nieprawdą jest to że już / nie należę ani do siebie / ani do ciebie [...]”<sup>115</sup>. Co więcej, w wierszu zauważyć można też refleksję nad formą i rolą poezji (oraz gazet i telewizji) – „nie czytaj gazet kochanie / choć telewizja również kłamie // skupiając się (w przeciwieństwie / do poezji) na bzdetach”<sup>116</sup>. Cieleśność objawia się natomiast w zwrocie „coraz bardziej popychany i wyruchany // przez wiatr”<sup>117</sup> powracającym w utworze dwa razy. W *LI. Piosence o gawronie* podmiot określa swoją tożsamość, mówiąc, że to „ona była tym gawronem”<sup>118</sup>, którego ciało jest umęczane przez „pakowanie głowy [...] / [...] do wody”<sup>119</sup>. Ostatnia w tomie piosenka (*LIV. Piosenka o fisiu*) skupia się nie na tożsamości podmiotu lirycznego, a na stereotypowym określaniu jego matki – „twoja matka ma fisia / twoja matka to pełny fiś”<sup>120</sup>. Aspekt cieleśności nie jest widoczny w tym utworze bezpośrednio, choć można go odnaleźć w poczuciu bezpieczeństwa (być może fizycznym właśnie), jakim otaczany jest podmiot liryczny, gdy stwierdza: „jestem w przysiółku Brozie / w którym nic mi nie grozi”<sup>121</sup>.

Powyższa analiza pozwala zauważyć pierwszy wątek, można rzec podcykl, *Kochanki Norwida*, który łączy w sobie tekstowe oraz gatunkowe powtórzenie piosenki, a także tematyczną spójność (kwestie tożsamości, formy i cieleśności) – ujętej jednak z zupełnie odmiennych, opisanych wyżej, perspektyw. To natomiast tylko jedna z wielu wiązek (tematycznych, gatunkowych, tematyczno-gatunkowych), jakie można zauważyć w tym konkretnym tomie czy całej twórczości poety. Teksty Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, za pomocą silnych i nieustających związków retorycznych, tworzą konstrukcję bardzo angażującą. Zwracając uwagę na trwałość tych relacji między różnorodnymi tekstami a nawet tomami, ich

---

<sup>111</sup> E. Tkaczyszyn-Dycki, *XXI. Piosenka o trzech podbródkach*, [w:] idem, *Kochanka Norwida*, op. cit., s. 25.

<sup>112</sup> *Ibidem*.

<sup>113</sup> E. Tkaczyszyn-Dycki, *XXII. Piosenka o dawcy i biorcy*, [w:] idem, *Kochanka Norwida*, op. cit., s. 27.

<sup>114</sup> *Ibidem*.

<sup>115</sup> E. Tkaczyszyn-Dycki, *XXIV. Piosenka o aferach seksualnych*, [w:] idem, *Kochanka Norwida*, op. cit., s. 28.

<sup>116</sup> *Ibidem*.

<sup>117</sup> *Ibidem*.

<sup>118</sup> E. Tkaczyszyn-Dycki, *LI. Piosenka o gawronie*, [w:] idem, *Kochanka Norwida*, op. cit., s. 55, parafraza.

<sup>119</sup> *Ibidem*.

<sup>120</sup> E. Tkaczyszyn-Dycki, *LI. Piosenka o fisiu*, [w:] idem, *Kochanka Norwida*, op. cit., s. 58.

<sup>121</sup> *Ibidem*.

złożoność i wielopoziomowość, można stwierdzić, że Dycki organizuje swoją twórczość tak, że jej lektura przypomina bycie w procesie i niedopowiedzeniu.

### **3.3. Performatywność sceny**

#### **3.3.1. Korzenie scenicznej performatywności**

Performatywność scenicznej kreacji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego niewątpliwie czerpie z mocy performatywnej samego tekstu. Nie jest jednak jej równa. Na całościowy obraz silnie wikłającej sytuacji performatywnej składa się także wiele czynników scenicznych. Już na bazie wstępnych obserwacji scharakteryzować je można jako te definitywnie uświadomione i zakorzenione w dorobku kulturowym oraz te objawiające się podświadomie, silnie związane z poetyckim „ja”, organizujące wystąpienia nadrzędną siłą. Mowa tu, w przypadku związków kulturowych, o często wyróżnianym podobieństwie Dyckiego do postaci z innego świata, pustelnika głoszącego kazanie, zwłaszcza do kultu jurodiwego oraz o obecności w jego wystąpieniach cech recytacji wschodniej polegającej na specyficznej akcentacji, widocznej również u innych recytujących swoje wiersze twórców. Podświadomym i intymnym czynnikiem warunkującym performatywność wystąpień scenicznych będzie zaś post pamięć. U Dyckiego można mówić o niej nie tylko jako o objawiających się w recytacji śladach dorobku kulturowego, a jako o wyraźnych skutkach prywatnego doświadczenia.

#### **3.3.2. Dorobek wschodu – jurodiwy, akcenty, recytacje**

Silnym wyznacznikiem performatywności wystąpień Dyckiego są między innymi zabiegi recytatorskie poety. Melodyjna recytacja od początku stanowiła kluczowy składnik występów Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego. Z czasem zaczęły jej towarzyszyć dodatkowe elementy: zaskakujące pauzy, pozorne pomyłki i gesty sceniczne kojarzone z pracą pamięci, a także zaśpiewy czy specyficzne rozkładanie akcentów możliwe do powiązania z dorobkiem kulturowym wschodu. Przynależność sposobu recytacji Dyckiego do tradycji kresowej motywują trzy obserwacje: wyraźna maniera artykulacyjna polegająca na kwestionowaniu reguł typowej polskiej akcentacji, spójność metod recytacyjnych z innymi twórcami mającymi koneksje ze Wschodem oraz podkreślane przez wielu badaczy wyraźne pokrewieństwo postawy Dyckiego z sylwetką jurodiwego.

Aby uzasadnić trzy przytoczone powyżej tezy, można byłoby mnożyć wiele przykładów zachowań zaprezentowanych przez Dyckiego na scenie – wystarczy jednak sięgnąć po wyselekcjonowane sytuacje sceniczne, które bez wątpienia potwierdzają słuszność obserwacji. Zaczynając od aspektu manieri artykulacyjnej – jej wyraźny przykład, co zauważyła Aleksandra Kremer, stanowi wiersz *Bryndza*, gdzie Dycki pisze, że „chciałby się przypodobać Panu Bogu jak każdy wariat”<sup>122</sup>. W recytacji nagranej podczas spotkania autorskiego w 2003 roku („[...] i bardzo podobnie wykonywanego w 2006 roku, choć organizatorzy dodali wtedy akompaniament muzyczny”<sup>123</sup>) „przypodobać się”<sup>124</sup> składa się z sylab, które wybrzmiewają oddzielone oddechem. Oddech ten pochodzi od wyraźnie wybuchowych (w języku polskim) głosek „p” i „b”. Jak wspomina Kremer, „są one również wyraźnie przedłużone, o zmiennej intonacji, a więc akcentowane fonetycznie, dając efekt zbliżony do skanowania”<sup>125</sup>. Reguły typowej polskiej akcentacji zostają więc tu zakwestionowane. Na koniec recytacji *Bryndzy* Dycki dodaje również swoją charakterystyczną frazę „lala lala lala lala”<sup>126</sup>.

Intonowanie przez Tkaczyszyna-Dyckiego sylab akcentowanych w słowach na końcu fraz czy przedłużanie końcowych sylab nieakcentowanych są jednymi z cech, które pozwalają na skojarzenie recytacji Dyckiego z charakterystycznymi kresowymi zabiegami deklamacyjnymi. Według Teresy Dobrzyńskiej i Lucylli Pszczołowskiej „autorecytacja jego charakteryzuje się rodzajem zaśpiewu, polegającym na przedłużeniu ostatniej samogłoski akcentowej”<sup>127</sup>, co badaczki widzą również u innych poetów mających koneksje z Wschodem, czyli u Czesława Miłosza czy Jarosława Iwaszkiewicza, a Aleksandra Kremer wymienia tu także Adama Zagajewskiego. Obserwacje te pozwalają na umieszczenie stylu recytacji Dyckiego na tle polskiej pamięci kulturowej.

Nie bez znaczenia pozostają również przywoływane przez wielu badaczy skojarzenia Dyckiego z postacią jurodiwego. Jurodiwyj „[...] to potoczne określenie opętanego, nawiedzonego, ascety – obłąkańca, albo udającego obłąkanego, który według ludzi przesądnych, zwłaszcza chłopów, posiada dar jasnowidzenia, przepowiadania”<sup>128</sup>. Jest to więc postać, która często pod maską głupoty i opętania skrywa mądrość i świętość. Powtarzalność fraz i ruchów Dyckiego oraz jego specyficzna modulacja głosu (naprzemienne ściszenie

---

<sup>122</sup> E. Tkaczyszyn-Dycki, *CCXXXVI. Bryndza*, [w:] idem, *Oddam wiersze w dobre ręce*, *op. cit.*, s. 271.

<sup>123</sup> A. Kremer, *op. cit.*, s. 8.

<sup>124</sup> E. Tkaczyszyn-Dycki, *XCIX.*, [w:] idem, *Oddam wiersze w dobre ręce*, *op. cit.*, s. 122.

<sup>125</sup> A. Kremer, *op. cit.*, s. 9.

<sup>126</sup> Spotkanie *Przyczynek do nauki o nieistnieniu*, Biuro Literackiego, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/dzwieki/przyczynek-nauki-o-nieistnieniu/> (dostęp: 14.06.2025).

<sup>127</sup> T. Dobrzyńska, L. Pszczołowska, *Wiersz a recytacja*, „Pamiętnik Literacki” 1982, nr 3-4, s. 267.

<sup>128</sup> W. Kopaliński, *Jurodiwyj*, [w:] idem, *Słownik wyrazów obcych*, Warszawa 2020, s. 244.

i zgłaśnianie, szeptanie, syczenie połączone z uginaniem kolan, bujaniem się, niepatrzeniem na widownię, wbijaniem wzroku w podłogę lub kartki z tekstem) rzeczywiście mogą kojarzyć się z pewnym opętaniem, transem. Aleksandra Kremer przywołuje stanowiska badaczy, którzy uzasadniają takową pozę Dyckiego: Krystyna Pietrych podkreśla, „że mimo wyraźnej teatralizacji, twórczość Dyckiego nie jest kpiną z poezji, Dycki zachowuje się nie tylko jak aktor, lecz także jak kapłan”<sup>129</sup>; również Piotr Bogalecki porównywał to zachowanie do „[...] jurodiwych, do «świętych idiotów» z tradycji Wschodu”<sup>130</sup>.

Jak podsumowuje te obserwacje Aleksandra Kremer: „Występy poety obfitują w takie paradoksy: elementy transowe i prześmiewcze współistnieją ze sobą, a rytm recytacji Dyckiego opiera się w części na tych zaskakujących i rwących wypowiedź, a zarazem trzymających w napięciu i powtarzalnych pauzach”<sup>131</sup>. Niewątpliwie, Dycki gra z tradycją, czerpiąc z niej garściami, kontynuując jej dorobek i zaprzeczając mu jednocześnie. To kolejna płaszczyzna, w której poeta nie plasuje się binarnie, a tworzy splot wartości i prezentuje nową jakość. I choć kwestia obrazu twórczości Dyckiego na tle polskiej pamięci kulturowej i pamięci rodzinnej jest niezwykle złożona, ważna i niekwestionowalna, również stanowi aspekt, który może wzbudzać polemikę. Aspekt, wobec którego stosunek idealnie obrazuje analiza pracy pamięci jako mocy kształtującej wspomnienia i stosunek do nich.

### 3.3.3. Postpamięć – reżyserka wystąpień. Wstępne rozpoznanie

Tropy sugerujące analizę twórczości Tkaczyszyna-Dyckiego spod znaku *memory studies* są widoczne w wystąpieniach poety od razu. Poza wymienianymi wcześniej charakterystycznymi elementami performansów scenicznych, nie można o nich mówić bez uwzględnienia stosunku Dyckiego do posiadanych maszynopisów:

Spogląda [on – Z.M.] też na wydrukowane teksty, zapamiętuje jakiś fragment, a po każdym spojrzeniu teatralnie kładzie rękę (z książką) na plecach i recytuje dane wersy. Wygląda to tak, jakby poeta miał problem z zapamiętaniem całego tekstu, a teatralne gesty zdają się to podkreślać<sup>132</sup>.

---

<sup>129</sup> K. Pietrych, *Na granicy słowa. Transowy tok Dyckiego*, [w:] *Pokarmy [...]*, op. cit., s. 132–134.

<sup>130</sup> P. Bogalecki, *Laska i trup. Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki odprawia (rekolekcje)*, [w:] *Pokarmy [...]*, op. cit., s. 280.

<sup>131</sup> A. Kremer, op. cit., s. 8.

<sup>132</sup> *Ibidem*.

Sposób wypowiedzania, recytowania czy też odczytywania tekstów jest równie sugestywny. Dycki wadliwość pamięci akcentuje bowiem nie tylko sięganiem do papierowych wersji tekstów, ale także między innymi[ pojawiającymi się w niespodziewanych momentach pauzami, zaskakującą delimitacją:

To, w jaki sposób Dycki rwie wypowiedzane zdania, również może być kojarzone z zapominaniem – autor stosuje pauzy niezależnie od miejsc delimitacyjnych tekstu poetyckiego, przerzutni czy semantyki zdania. Są one zaskakujące i za każdym razem inne<sup>133</sup>.

Nie bez znaczenia pozostają też ruchy sceniczne poety – bujanie i kiwanie się wzmaga wrażenie walki z pamięcią, przywoływania wspomnień czy też walczenia z nimi, znajdowania się w wewnętrznym świecie pamięci, od którego poezja i scena są być może ucieczką.

Taki zestaw środków scenicznego wyrazu nie pozostawia wątpliwości co do słuszności analizowania wystąpień poetyckich Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego za pomocą kategorii pamięciowych. Co więcej, jego twórczość daje szerokie pole do analizy różnych aspektów pamięci: jej niedoskonałości, osvajania wspomnień, rehabilitowania pamięci rodziny, radzenia sobie z traumą<sup>134</sup>. Takowe odczytania są już obecne w obecnych badaniach nad twórczością Dyckiego i dogłębnie opisują sposoby, w jaki poeta oswaja język, by mówić o rzeczach niemożliwych do przepracowania czy też rozwiązaniach, jakie stosuje, by upamiętniać historię rodziny. Kremer mówi o zabiegach, które „dodatkowo charakteryzują pamięć poety-syna – prezentują ją jako wadliwą, krótkotrwałą, naznaczoną jednak opowiadaną traumą”<sup>135</sup>. We współczesnych badaniach nieszczególnie jednak poświęcono uwagę samemu podmiotowi twórczości Dyckiego, który jest nie tylko jednostką zakorzenioną w historii Wschodu, synem ofiary wojennego reżimu, potomkiem osvajającym pamięć. Podmiot twórczości Dyckiego jest

---

<sup>133</sup> *Ibidem*.

<sup>134</sup> Jedną z ważnych interpretacji prezentuje J. Tabaszewska: „Konkretne motywy, do których w swojej poezji powraca Tkaczyszyn-Dycki, na których jego pamięć i poetycki język zapętlają się, są miejscami afektywnych powtórzeń oraz zacięć pamięci, która wciąż nie radzi sobie z tym, co równocześnie minione i wciąż żywe. Kolejne zwroty pamięci przypominają poprawianie, edytowanie wydarzeń, nie po to jednak, by zmienić ich znaczenie, lecz by uczynić je wyrażalnymi za pomocą konwencjonalnego przecież języka poezji. Jako takie ulegają spłaszczeniu, stają się coraz mniej dotkliwe. Tak rozumiane powtarzanie często przypomina jękanie się, zacięcie na określonym temacie, które realizowane jest najczęściej po to, by pokryć nieznośną ciszę, rodzącą się z niezdolności do odpowiedniego wyartykułowania się. Rodzące się z lęku przed ową ciszą mówienie oraz powracanie do określonych motywów są sposobem na zbudowanie przynależności, na jej solidne ugruntowanie nie w tym, do czego akt mówienia nawiązuje, ale w samym ruchu powtórzenia, zagarniającego w jednym geście teraźniejszość i pamięć przeszłości”. Badaczka odnosi powtórzenia w twórczości Dyckiego do pracy pamięci – co nie jest stwierdzeniem szokującym, a oczywistym i słusznym. Mówi jednak o powtórzeniach w perspektywie osvajania pamięci i nazywania nienazwanego (J. Tabaszewska, *op. cit.*).

<sup>135</sup> A. Kremer, *op. cit.*, s. 13.

ofiara pamięci swoich przodków – postpamięci, która spłynęła na niego bez żadnego przyzwolenia. Jest ofiarą nie tylko ze względu na tragedię, jaka spotkała jego rodzinę, a również ze względu na to, że został tą tragedią obarczony i pozostawiony sam sobie. Jest jednostką rozdwojoną między chęcią pamiętania o przeszłości i potrzebą jej wymazania.

Niniejsza analiza działania postpamięci w wystąpieniach poetyckich Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego stanowi punkt kulminacyjny rozważań opisanych w tej pracy, a także ich zwarte podsumowanie. Poprzez skupienie się na pozycji podmiotu twórczości Dyckiego jako jednostce, a nie składowej szerokich procesów pamięciowo-kulturowych, analiza ta ma poprzeć przeprowadzone powyżej teoretyczne rozważania o ciężarze postpamięciowym spoczywającym na postświadku i jego indywidualności w procesie. Co więcej, kluczowym aspektem opisanych badań jest zwrócenie uwagi nie na sposób, w jaki wystąpienia sceniczne Dyckiego rezonują z pamięcią kulturową, w jaki działa wadliwa pamięć czy w jaki podmiot radzi sobie z traumą, a na zapominanie jako kluczowy element procesu pamięciowego i zamierzone działanie uwikłanego w struktury pamięci postświadka.

#### **4. POSTPAMIĘĆ – REŻYSERKA WYSTĄPIEŃ. ANALIZA WŁAŚCIWA**

Poniższa analiza opiera się o nagrania wideo wystąpień poetyckich Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego dostępne w Internecie i na płytach będących dodatkami do tomów poetyckich, a także o zarejestrowane audiowizualnie wywiady z poetą. Wybrane zostały jedynie te materiały, które stanowią syntezę zarówno obrazu, jak i dźwięku (a nie jedynie materiały audio), aby uwzględnić nie tylko modulację głosem, ale całościowy obraz scenicznej kreacji poety. Analiza jest podzielona na dwie części – opisujące aspekty tekstowo-wokalne oraz tekstowo-ruchowe – aby wyeksponować różne płaszczyzny korespondencji i polemiki scenicznej twórczości z jej pisaną wersją. Z racji powtarzalności zabiegów stosowanych przez Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego analiza zawiera opis ogólnych cech znamienych dla wystąpień poetyckich autora występujących w każdym poetyckim wydarzeniu, a wnioski motywowane są wybranymi, szczególnie wyrazistymi przykładami.

Odczytywanie poezji Tkaczyszyna-Dyckiego nigdy nie było organizowane jako osobne wydarzenie, lecz jako element towarzyszący ogólnym spotkaniom autorskim czy wydarzeniom literackim. Scena Dyckiego nie różni się więc w scenerii niczym od przestrzeni przygotowanej do poetyckiej rozmowy. Na nagraniach obserwować można stół, na nim rozrzucone kartki,

całe tomy, wodę. Niekiedy stół ustawiony jest na drobnym podeście. Żadnych dodatkowych elementów. Obok stoi krzesło – czasami tylko dla Dyckiego (a czasami również dla osoby prowadzącej rozmowę), z którego poeta jednak nie zawsze korzysta. W jednej ręce trzymając mikrofon, a w drugiej tekst, Dycki – poproszony przez organizatorów spotkania – zaczyna swój poetycki performans.

## 4.1. Analiza tekstowo-wokalna

### 4.1.1. Pauzy – specyficzna delimitacja tekstu poetyckiego

Jednym z najbardziej charakterystycznych zabiegów stosowanych przez Dyckiego na scenie jest specyficzny sposób delimitacji tekstu poetyckiego – specyficzny, gdyż bardzo często nie jest on spójny z tym zastosowanym w wersjach drukowanych. Poeta nie tylko kwestionuje ustanowione reguły akcentacji, lecz w swoją wypowiedź wplata nienaturalnie rozmieszczone pauzy. Sztuczność ich rozłożenia polega na rozdzielaniu poszczególnych elementów zdania od siebie nawzajem, oddzielaniu konkretnych sylab od reszty słowa czy nawet eksponowaniu poszczególnych głosek. Wyraźnym przykładem zastosowania wokalnych pauz jest czytanie poetyckie z wydarzenia *Oddam wiersze w dobre ręce. Spotkanie z Eugeniuszem Tkaczyszynem-Dyckim* przeprowadzonego przez Muzeum Łazienek Królewskich w Warszawie w październiku 2017 roku.

Spotkanie łączące wywiad i czytania poetyckie (w znaczącej większości) trwało aż godzinę – spektrum możliwych do przeanalizowania zachowań scenicznych jest więc ogromne. Interesujący jest również wybór tekstów, jakiego dokonał poeta – wszystkie zadeklamowane utwory nie dość, że posiadały wyraźnego adresata wypowiedzi poetyckiej, to dotyczyły także tematyki języka i jego niedoskonałości. Taki wybór tekstów w korespondencji z zastosowanymi zabiegami recytatorskimi eksponuje znaczenie, jakie poeta nadaje wypowiedzi poetyckiej i samemu językowi, który dla Dyckiego jest narzędziem niewyrażającym pełni, ulegającym „zachwaszczeniu”<sup>136</sup>, lecz jedynym możliwym.

Podczas odczytywania wiersza *XCV*. publikowanego kiedyś pod tytułem *Szmaciana kula ognista* Dycki wyraźnie oddziela od siebie praktycznie każde wypowiedziane słowo. Ten popularny zabieg nasuwa pewne oczywiste i prawdopodobnie słuszne skojarzenie z potencjalną

---

<sup>136</sup> Określenie mowy z polsko-ukraińskiego pogranicza jako „zachwaszczonej” Dycki wielokrotnie wyrażał w swoich tekstach poetyckich, notach odautorskich czy wywiadach. Określenie „zachwaszczenia” używane jest w dalszej części pracy.

wadliwością pamięci i przywoływaniem przez podmiot sceny odpowiedniego słowa. Jeśli natomiast spojrzeć na wykonywane pauzy nie z perspektywy ubytku pamięciowego, a zamierzonego działania ukierunkowanego na zapominanie, powstające opóźnienie i rozciągnięcie frazy może kojarzyć się z chęcią czasowego odsunięcia od siebie przez podmiot decydującego momentu wypowiedzenia pewnych słów. Dodawanie pauzy przy każdym słowie wydłuża drogę do rozwiązania wiersza, wyznania prawdy. Szczególną uwagę zwracają momenty wypowiedzi zawierające przyimki czy spójniki (np. „i”, „w”, „z”) – wokalne oddzielenie ich od reszty zdania w wierszu *XCV* jest naprawdę wyraźne: „z — ulicy dam jej znam by odpoczęła”<sup>137</sup>, „[...] trzeba odejść — i — trzeba zostać”<sup>138</sup>. Gdy Dycki czyta fragment „będę ją jeszcze widział / długo w — zakratowanym oknie”<sup>139</sup> po przyimku „w” następuje gwałtowne przyspieszenie, a fraza „zakratowanym oknie” jest wypowiedziana przez niego na jednym wydechu. Kładzenie akcentu akurat na takie części mowy, których użycie zapowiada wprowadzenie nowej informacji (miejsca w przypadku przyimków czy rozbudowania historii w przypadku spójników), a także wydzielanie ich intensywnymi pauzami może stanowić więc działanie retardacyjne dla przytaczanych dalej informacji – zwłaszcza gdy podmiot sceny fizycznie stara się wyrzucić je z siebie jak najszybciej, jak przy „zakratowanych oknach”<sup>140</sup>.

#### 4.1.2. Oddech, szept, przedłużenie – składowe rytuału

Odkrywcze nie będzie stwierdzenie, że wiele elementów wystąpień poetyckich Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego przypomina swoisty rytuał. Nie bez znaczenia pozostają tu skojarzenia postaci Dyckiego ze wspomnianą figurą jurodiwego. Na scenie zauważyć można jednak specyficzne metody recytacyjne, które nie tylko wzmagają wrażenie „opętania”, ale przydają poczucia uczestniczenia w swego rodzaju tajemnicy, czym ważnym, prywatnym, objawionym. Mowa tu szczególnie o zabiegach związanych z natężeniem dźwięku, czyli stosowanych przez Dyckiego wyraźnych oddechach i zmiennej amplitudzie głosu.

Podczas swoich wystąpień Dycki bardzo często zmienia głośność wypowiedzi – natomiast nigdy nie jest gwałtowny. Nie krzyczy, nie mówi donośnie. Zmiany zachodzą raczej na spectrum naturalnego tonu głosu i szeptu. Ten drugi jest z kolei jednym z ulubionych

---

<sup>137</sup> *Oddam wiersze w dobre ręce. Spotkanie z Eugeniuszem Tkaczyszynem-Dyckim*, Muzeum Łazienki Królewskie w serwisie *YouTube.com*, [https://www.youtube.com/live/PgGE3AnxzRU?si=DXDXV5v\\_JWsU3kDU](https://www.youtube.com/live/PgGE3AnxzRU?si=DXDXV5v_JWsU3kDU) (dostęp: 14.06.2025).

<sup>138</sup> *Ibidem*.

<sup>139</sup> *Ibidem*.

<sup>140</sup> *Ibidem*.

sposobów deklamacji poety. Zdarzają się wystąpienia, takie jak spotkanie z 2011 roku w Olkuszu, podczas którego Dycki szepcze przez cały czas recytacji – tutaj ponad 5 minut zarejestrowane na nagraniu<sup>141</sup>. Nie jest to wyselekcjonowany przypadek wynikający ze specyfiki czy kameralności wydarzenia. Analizując dostępne online nagrania z zarejestrowanych spotkań autorskich (na przykład *Oddam wiersze w dobre ręce. Spotkanie z Eugeniuszem Tkaczyszynem-Dyckim*, Warszawa 2017; spotkanie autorskie, Olkusz 2011; Festiwal *Miasto Poezji*, Lublin 2008; Festiwal *Złoty Środek Poezji*, Łódź 2010) oraz nawet wywiadów, można zauważyć, że jest to reguła. Tezę potwierdzają również materiały wideo będące etiudami filmowymi połączonymi z odczytywaniem wierszy. Również na nagranych uprzednio i montowanych materiałach (np. odczytanie wiersza *XIX. Piosenka o chorobie dwubiegunowej* z tomu *Nie dam Ci siebie w żaden postaci*, materiał video z nominacji do Nagrody im. Wisławy Szymborskiej w 2017; odczytanie wiersza *X* z tomu *Kochanka Norwida*, materiał w ramach Festiwalu *Poznań Poetów* 2015; klip poetycki z odczytaniem wiersza *XXXVIII* z tomu *Kamień pełen pokarmu* wykonany dla pisma Rita Baum, Wrocław 2006) Tkaczyszyn-Dycki szepcze i ani razu nie podnosi głosu.

Szeptowi Dyckiego bardzo często towarzyszą wydechowe rozciągnięcia samogłosek oraz głośne, wyraźne oddechy. Zazwyczaj pojawiają się one na podobnej zasadzie, co pauzy – oddzielają niemal każde słowo, eksponują ich odrębność i wydłużają frazę, czy też stanowią kolejny element uwypuklający konkretny fragment wypowiedzi (jak dzieje się to podczas odczytania wiersza *XVII*., gdy Dycki znacząco wydłuża samogłoskę „o” w wersie „odtąd jestem chory”<sup>142</sup> czy stosuje mocny oddech, wypowiadając słowo „przodkowie”<sup>143</sup>). Niewątpliwie, nie jest to jednak ich jedyna funkcja. Wzbogacanie wypowiedzi o elementy artykulacyjne wybiegające poza standard sztamkowej wypowiedzi mówionej eksponuje wyjątkowość wypowiedzi scenicznej oraz jej „dziwność”. Ponadto, dokonany przez Dyckiego wybór zabiegów artykulacyjnych nasuwa skojarzenie z fizycznością i swego rodzaju pierwotnością tychże wypowiedzi. Wprowadzanie w tok wypowiedzi głośnych i intensywnych oddechów, wydłużanie fraz (bardzo często kojarzące się też z jękami) demaskuje fizyczność kreującego komunikat ciała, a także jego ułomność.

Zabiegi te zdają się kreować wokół spotkań aurę prywatności. Widownia wprowadzana jest w poczucie uczestnictwa w czymś ważnym – ze względu na niekonwencjonalny sposób

---

<sup>141</sup> Spotkanie autorskie *Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki Olkusz 2011 [...]*, olkusztv w serwisie *YouTube.com*, <https://youtu.be/0i3ez5RMemk?si=GJini4YidIGsa53l> (dostęp: 14.06.2025).

<sup>142</sup> *Klip poetycki – Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki*, magazyncegl w serwisie *YouTube.com*, <https://youtu.be/QfTc-qlImh0?si=mZ3xtEtfzI5FvY> (dostęp: 14.06.2025).

<sup>143</sup> *Ibidem*.

wypowiedzi być może nawet w wydarzeniu magicznym czy też w pewnym stopniu tajnym. Z perspektywy podmiotu scenicznego powód tworzonej kreacji może działać dokładnie na tej samej zasadzie. Tworzony nastrój stanowi zaproszenie widowni do intymności, czy też – zgodnie z wszechobecną w działalności Dyckiego zasadą „oddawania wiersze w dobre ręce”<sup>144</sup> – jest szykowaniem gruntu pod ogromne, obnażające wyznanie, które ma nastąpić podczas spotkania. To przygotowanie widowni na wielki bagaż emocjonalny zdaje się metodą Dyckiego na rehabilitację własnego doświadczenia – prywatność i swego rodzaju delikatność, jaką stosuje wobec zgromadzonych na spotkaniu osób, jest czymś, czego sam nie otrzymał w nagłym transferze obciążającej go post pamięci. Być może zachowanie to jest również reakcją obronną i autotroską – jeśli wyznanie trafi na odpowiednio przygotowany grunt, zostanie adekwatnie przyjęte. Poeta stwarza więc bezpieczną przestrzeń, w której – mimo ogromnego obnażenia – również się chroni. Stosowane zabiegi „dziwności” mimo że pociągają, nie pozwalają na zupełnie spoufalenie i bezgraniczny komfort. Jednocześnie powtarzają się co spotkanie i stanowią „[...] materiał, który «był widziany wcześniej» [...] jako fragment pamięci zarówno personalnej, jak i kulturowej”<sup>145</sup>. Potencjalny powrót do wyznania, mimo że niezwykle obciążający, wikłający, rytualny, dziwny, stanowiłby jednak powrót do przestrzeni przedstawionej. Dycki wybiera więc bezpieczeństwo powtórzenia – czym ma szansę ochronić i siebie, i swoją widownię.

#### 4.1.3. Melodie Dyckiego – śpiewanie, „lala lala lala lala”, „heja hej”

Niezwykle ważnym elementem wystąpień poetyckich Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego jest ich muzyczność. Objawia się ona w dwóch wyraźnych elementach: śpiewanych fragmentach wierszy oraz dołączanych do recytacji melodyjnych wstawek „lala lala lala lala” i „heja hej”<sup>146</sup>. Choć można wskazać kilka funkcji zastosowania tych zabiegów (np. wzmaganie klimatu opętania i dziwności czy upłynnianie „zachwaszczonej” mowy), najsilniejszymi skojarzeniami jest pokrewieństwo manieri artykulacyjnej Dyckiego z zachowaniami jego matki. Jak zauważa Aleksandra Kremer:

---

<sup>144</sup> Określenie odnosi się do tytułu zbioru wierszy Dyckiego *Oddam wiersze w dobre ręce* oraz do wielu istniejących interpretacji, jakoby twórczość Dyckiego stanowiła dar przekazywany czytelnikom (koncepcję tę opisuje np. J. Skurtys w pracy *Darczyńca: rzecz o poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, Wrocław 2022).

<sup>145</sup> M. Carlson, *The Haunted Stage*, Michigan 2003, s. 4, przeł. własny.

<sup>146</sup> Można to zauważyć w recytacjach podczas np. Festiwalu *Złoty Środek Poezji 2010: Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki czyta wiersze*, plaster łódzki w serwisie *YouTube.com*, <https://youtu.be/NxuuJsqZlkl?si=cdGSIqQnkVfNqR3m> (dostęp: 14.06.2025).

[...] zanim Dycki zaczął wprost pisać i opowiadać o historii swojej rodziny i pogranicza, jego recytacje już przedstawiały tę kwestię obcości i inności i wystawiały go na ryzyko ośmieszenia się, którego doświadczała przecież jego matka i które sam znał z wcześniejszych etapów życia i edukacji. Inność tych recytacji zdaje się wyrażać naznaczenie traumatyczną, splątaną historią polsko-ukraińskiego pogranicza oraz alienacją i upokorzeniem, dla których Dycki znalazł fonetyczne i teatralne odpowiedniki<sup>147</sup>.

W tym kontekście Aleksandra Kremer przytacza niezwykle istotne w perspektywie rozumienia historii Dyckiego wyznanie, które publikowane zostaje w posłowie do niemieckojęzycznego wydania wierszy z 2019 roku, dołączonego po polsku do nowego wydania tomu *Kochanka Norwida*. W 2023 roku do świadomości polskiej publiki przenikają nowe informacje o życiu Dyckiego i jego matki:

Wycinałem z pisma «Bluszcz» wiersze [...], układałem je w kupki, mniejsze lub większe ciągi, niekiedy zagadnąłem matkę o nazwisko autora, prosiłem o lekturę tekstu. Hrudnycha [matka – Z.M.] ożywiła się, w kuchni letniej o glinianej polepie rozgrywał się spektakl, matka pochylała się, garbiła, mamrotała ni to do siebie, ni to do mnie, śpiewała jakiś fragment tekstu (lalala, lalala, lalala), wracała i nawiązywała do poszczególnych miejsc w wierszu, akcentując je i podkreślając, bardzo często improwizując, dorzucając swobodnie kolejny wers lub nawet całą strofę [...], spektakl gwałtownie urywał się, gasł, zaprzepaszczał, kiedy do chaty wchodził Dycio, mój ojciec, matka natychmiast milkła<sup>148</sup>.

Współczesne wystąpienia Tkaczyszyna-Dyckiego definitywnie ukazują więc efekt procesu transferu pamięci i są wzorowane na poetyckich zachowaniach matki. Prezentowana przez Dyckiego fonetyczna „[...] reprezentacja postpamięci na scenie w większym stopniu niż można by się spodziewać wynika więc z doświadczenia rodzinnego [...]”<sup>149</sup> – z tego też powodu muzyczność wystąpień poety nie stanowi głównego wątku w analizie ukierunkowanej na indywidualność jednostki w postpamięciowym procesie. Niedopuszczalne byłoby jednak zignorować fakt występowania tych zabiegów ściśle związanych z pamięcią performerera na scenie, odtwarzającego wydarzenia ze swojego dzieciństwa, gdy mówić się chce o jego liminalnym położeniu i dwojakiej relacji z rodzinną przeszłością.

---

<sup>147</sup> A. Kremer, *op. cit.*, s. 11.

<sup>148</sup> E. Tkaczyszyn-Dycki, *Posłowie*, [w:] idem, *Kochanka Norwida*, *op. cit.*, s. 67.

<sup>149</sup> A. Kremer, *op. cit.*, s. 13.

## 4.2. Analiza tekstowo-ruchowa

Poza niezwykle wyraźnymi zabiegami wokalnymi wystąpienia Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego obfitują w specyficzne zabiegi ruchowe. Nie zdarza się, aby poeta przesiedział w całości którekolwiek ze swoich spotkań autorskich. Gdy czyta wiersze, bardzo często wstaje. Poza tym, że znajduje się w pozycji stojącej, porusza się po najbliższym otoczeniu. Zdarzało się, że Dycki nawet opuścił przygotowaną pod spotkanie przestrzeń, czyli na przykład stół i krzesła znajdujące się na drobnym podeście, i zszedł na poziom, na którym znajdowała się widownia (mowa o spotkaniu z Festiwalu *Złoty Środek Poezji* odbywającym się w Łodzi w 2010 roku). Mobilność Dyckiego w przestrzeni spotkania autorskiego rozumieć można jako niechęć do zastania w pozycji gwiazdy spotkania<sup>150</sup>, a także swego rodzaju wyjście do publiczności – parabazę, złamanie teatralnej czwartej ściany.

Stosowany przez Dyckiego ruch nie polega jednak jedynie na staniu czy chodzeniu – Tkaczyszyn-Dycki buja się, kiwa, ugina kolana. Zachowania te – ponownie – wzmagają transowość i rytualność doświadczenia oraz motywują przyrównanie poety do figury świętego szaleńca. Znaczenie i pochodzenie tego ruchu zdaje się jednak wykraczać poza kulturowe inspiracje, a także wskazywać na intensywność i żywotność pamięci zapisanej w ciele. Poeta, gdy czyta, recytuje, cały czas wygląda, jakby podążał za wewnętrzną, znaną melodią – co przypomina klasyczny zabieg mnemotechniczny. Jego ruch, w ujęciu pamięciowym, stanowi być może odtworzenie wspomnień z dzieciństwa i zachowań znanych z przedstawianych w domu przez matkę scenek poetyckich. Spojrzenie na ruchowe zabiegi sceniczne z perspektywy zapominania może eksponować jednak jeszcze jedną warstwę motywacji – pętla rytualnych ruchów wcale nie musi stanowić o chęci ich przywołania. Podmiot sceny Dyckiego swoimi powtarzającymi się rytualnymi sekwencjami może demaskować pułapkę pamięciową, w której się znajduje i z której wyjściem, zapomnieniem jest próba wypowiedzenia własnej historii i wyrwania się z między innymi z ruchowych schematów.

### 4.2.1. (Nie)dostępność tekstu

Najważniejszy ruchowy element wystąpień scenicznych stanowi natomiast nie całościowy ruch ciała Dyckiego, a jego zachowanie w stosunku do przygotowanych materiałów

---

<sup>150</sup> Przy uwzględnieniu stosunku Tkaczyszyna-Dyckiego do popularności jego spotkań interpretacja ta jest jak najbardziej słuszna.

tekstowych. Dycki zawsze posiłkuje się wydrukowanymi na osobnych kartkach materiałami lub przygotowanymi tomikami poezji – owo posiłkowanie się jest jednak szczególne, ponieważ czasami trudno określić, czy teksty te pomagają mu przypomnieć sobie tekst, czy jednak zaburzają mu pewne doświadczenie. Aleksandra Kremer stwierdza, że Dycki spogląda

[...] na wydrukowane teksty, zapamiętuje jakiś fragment, a po każdym spojrzeniu teatralnie kładzie rękę (z książką) na plecach i recytuje dane wersy. Wygląda to tak, jakby poeta miał problem z zapamiętaniem całego tekstu, a teatralne gesty zdają się to podkreślać<sup>151</sup>.

Często natomiast Dycki recytuje długie fragmenty tekstów, zupełnie nie spoglądając na posiadane teksty. Dzieje się tak na przykład spotkania w ramach Festiwalu *Miasto Poezji* (Lublin 2008), gdzie Dycki na około dwudziestosekundowe momenty odsuwa tekst przed swoich oczu i deklamuje go bez zawahania. Innym razem natomiast, choć trzyma materiały blisko, zerka w przestrzeń i mija wydruk tekstów, wbijając nieobecny wzrok w element poza książką czy kartką. Zabieg ten jest niezwykle zastanawiający – kluczowe zdaje się pytanie, czy pamięć Dyckiego faktycznie potrzebuje przypomnienia, czy obecność tekstów jest swego rodzaju konwencją. Z jednej strony logiczne jest stwierdzenie, że spoglądając na tekst, Dycki próbuje sobie go utrwalić. Z drugiej natomiast: jak wtedy odnieść ten zamiar do sposobu, w jaki Dycki obcuje z materiałami tekstowymi?

Dla Tkaczyszyna-Dyckiego znamienne jest bowiem to, że książki czy kartki, którymi się posługuje, są bardzo ruchomym rekwizytem. Poeta nie tylko zerka na nie i odsuwa od siebie, a dokonuje intensywnych manipulacji ruchowych. Podczas spotkania *Oddam wiersze w dobre ręce. Spotkanie z Eugeniuszem Tkaczyszynem-Dyckim* (Warszawa 2017) poeta całe wystąpienie intensywnie porusza ręką, w której trzyma tomik. Poza znanymi zabiegami chowania ręki za plecami, Dycki niezwykle często przyciska dłoń z książką do kolana lub odkłada ją na udo. Najbardziej wyrazistym ruchem jest moment, w którym poeta deklamuje wiersz IV. z tomu *Rzeczywiste i nierzeczywiste staje się jednym ciałem. III wierszy*: gdy wypowiada słowa „w sąsiednim pokoju umiera moja matka”<sup>152</sup>, chowa rękę pod krzesło. Zabieg ten, nie pojawiający się podczas innych spotkań, towarzyszy tu wypowiedzi o matce – i nie wraca już tak intensywnie i zamasyście w żadnym innym wierszu. Pokrycie tak szczególnego zachowania z tekstem o matce tylko eksponuje wagę jej tematu w twórczości Dyckiego. Innym niezwykle charakterystycznym momentem, również niespotykanym w pozostałych

---

<sup>151</sup> A. Kremer, *op. cit.*, s. 8.

<sup>152</sup> *Oddam wiersze w dobre ręce. Spotkanie z Eugeniuszem Tkaczyszynem-Dyckim, op. cit.*

wystąpieniach Dyckiego, jest czytanie poetyckie z Festiwalu *Miasto Poezji* (Lublin 2008). Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, recytując *Piosenkę o sytuacji bez wyjścia* z tomu o tym samym tytule, na fragment „opowiem ci o śmierci w moim niedoskonałym / języku znanym z niedoskonałości”<sup>153</sup> tułowiem kładzie się na stole, przy którym siedzi prowadzący spotkanie. To kolejna sytuacja, w której Dycki akcentuje tematykę śmierci niekonwencjonalnym – nawet jak na specyficzne cechy swoich występów – ruchem scenicznym.

Sposób, w jaki Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki obcuje z materiałem tekstowym może być, oczywiście, śladem jedynie wadliwości pamięci i ciągłej konieczności utrwalania przyswajanych tekstów. Ruchy sceniczne poety zdają się jednak mieć na celu oddalenie tekstu od performerera, a nie przybliżenie go. Wymachiwanie kartkami czy tomami, ukrywanie za plecami, nogami, a czasami nawet pod krzesłem przypomina próbę usunięcia materiału tekstowego z pola widzenia autora. Ze względu na podjętą inicjatywę wydarzenia poetyckiego oraz niedoskonałość pamięci tekst jednak powraca i na nowo atakuje zasób pamięci. Obecność tekstu na wyciągnięcie ręki i ciągła przestrzenna walka z nim mogą być więc rozumiane jako test własnej pamięci lub woli – związany z kuszącą obecnością tekstowego zapisu porządkującego trudne wspomnienia – bądź też próbą wyzwolenia się z sieci nieopuszczających podmiot wspomnień. Sytuacja ta demaskuje tragiczną sytuację podmiotu twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego – jego jedynym ratunkiem jest twórczość, której ciężar jest tak duży, że wikła w sytuację, z której trudno się uwolnić.

## **5. „JESTEM SZCZĘŚLIWY, KIEDY MOGĘ UWOLNIĆ SIĘ [...] OD WSZYSTKIEGO”. ZBAWIENNA SIŁA ZAPOMINANIA**

9 listopada 2016 roku Biuro Literackie na swoim kanale na platformie YouTube publikuje przełomowe w perspektywie odkrywania historii Tkaczyszyna-Dyckiego nagranie. Składają się na nie wypowiedzi poety połączone z etiudami filmowymi zawierającymi recytacje. Rozmowa ta, nie dość, że jest pierwszą dostępną powszechnie o tej objętości, a także intymności, stanowi jeden z nielicznych udokumentowanych i rozpowszechnionych materiałów z udziałem Dyckiego. Poeta siedzi sam przy kilkusobowym stole. Naokoło kamienne ściany, książki na półce. Pomieszczenie oświetla blask rozpalonego kominka oraz kilku świec. Dycki opowiada swoją historię. Lekko pochylony, odsunięty od stołu, opiera się

---

<sup>153</sup> *Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki czyta swoje wiersze*, Miasto Poezji w serwisie *Facebook.com*, <https://www.facebook.com/watch/?v=1164833333909160> (dostęp: 14.06.2025).

o niego obiema dłońmi. Nie patrzy w kamerę, ta rejestruje jego profil. Wzrok ma skierowany w przestrzeń i bez żadnego widocznego w kadrze rozmówcy opowiada swoją historię.

Mimo że jest to rozmowa, nie poetyckie wystąpienie, uwagę od razu zwraca charakterystyczny ton wypowiedzi Dyckiego<sup>154</sup>. Jego fraza jest spowolniona, głos ściszony, pauzy obecne w każdym zdaniu. Mówi głównie o rozdarciu, które wynikało z polsko-ukraińskiego pochodzenia – rodzina żyjąca na granicy i nią podzielona była targana fundamentalną potrzebą określenia swojej tożsamości: „[...] babcia mówiła, że należy opowiedzieć się po którejś stronie”<sup>155</sup>. Dycki jednak nie widział wyjścia z tej sytuacji – w powojennym domu, który nie potrafił działać jako dom na nowo, panowało uczucie bycia „pogubionym i zagubionym”<sup>156</sup>. Wszyscy trwali w potrzebie, czy też konieczności, oplakiwania kolejnych umierających, a proces odchodzenia bliskich organizował emocjonalnie całe życie rodzinne. Dycki z drżeniem w głosie przyznaje: „[...] oplakujemy kolejnych Tkaczyszynów-Dyckich; [...] wyobraziłem sobie, że od tego nie ma ani odejścia, ani odbicia, ani jakiegokolwiek bądź ucieczki”<sup>157</sup>. W tej sytuacji bez wyjścia dla Dyckiego nie ma innego wyboru niż poezja. Choć sam przyznaje, że „[...] poezja nie jest nikomu potrzebna”<sup>158</sup> i uznaje ją za wadliwe rozwiązanie, jest to dla niego jedyne wyjście, naprowadzenie w domu, w którym bagaż emocjonalny jest zbyt trudny do uporządkowania, a ogromna potrzeba określenia tożsamości – niemożliwa do nazwania.

W 2010 roku Biuro Literackie publikuje zbiór tekstów Dyckiego z ponad dwudziestu lat jego działalności poetyckiej. Do tomu *Oddam wiersze w dobre ręce* dołączona jest płyta o tym samym tytule. Zawiera kilka nagrań audio z recytacjami poety oraz wywiad nigdy nie opublikowany w Internecie<sup>159</sup>. Tkaczyszyn-Dycki większość swojej wypowiedzi poświęca matce. Niezwykle wymownym stwierdzeniem jest cel, do jakiego Dycki przyznaje się w obliczu kreowania swojej twórczości – „Jestem winny sobie pełną prawdę, której to prawdy nie miałem”<sup>160</sup>. Wypowiedź ta intensywnie uwypukla potrzebę, z jaką może mierzyć się postświadek. Dycki nie mówi o utrwaleniu historii, upamiętnieniu sylwetki czy uszeregowaniu wspomnień. Nie pragnie rekonstruować wydarzeń i nieustannie do nich wracać. Co więcej,

---

<sup>154</sup> Kwestia oddzielenia potencjalnej kreacji sylwetki, wspomnianego podmiotu twórczości od figury twórcy jest w przypadku Dyckiego niezwykle ciekawa i stanowi refleksję możliwą do podjęcia w przyszłych badaniach.

<sup>155</sup> Rozmowa z Eugeniuszem Tkaczyszynem-Dyckim, *Piosenka o zależnościach i uzależnieniach*, *op. cit.*

<sup>156</sup> *Ibidem.*

<sup>157</sup> *Ibidem.*

<sup>158</sup> *Ibidem.*

<sup>159</sup> Nagranie do tej pory nie zostało opublikowane w Internecie. Dostępne jest jedynie jako dodatek multimedialny do wspomnianego tomu poezji, którego nakład obecnie jest wyczerpany.

<sup>160</sup> Rozmowa z Eugeniuszem Tkaczyszynem-Dyckim, dodatek CD do zbioru *Oddam wiersze w dobre ręce*, Wrocław 2010.

Dycki wyraźnie chce odciąć się od pewnych wspomnień, chce zapomnienia: „Nie muszę wysłuchiwać, że jestem złym synem. Nie muszę patrzeć, jak [matka – Z.M.] rzyga denaturatem. Nie muszę tego wszystkiego akceptować. [...] Jestem szczęśliwy, kiedy nie muszę jej słyszeć w sąsiednim pokoju. W sąsiednim pokoju umiera moja matka”<sup>161</sup>.

Poeta jasno sygnalizuje, że pragnie swojej własnej, „pełnej prawdy”<sup>162</sup>, którą jest w stanie osiągnąć przez opowiedzenie doświadczonej historii i przejętych wspomnień w autorskiej narracji. Wypowiedź ta, komunikująca silną potrzebę indywidualnej sprawiedliwości, potwierdza postawioną w niniejszej pracy tezę o prywatności historii postświadków i konieczności uznania ich nie za kolejny element zbiorowej pamięci o wielkich tragediach polityczno-historycznych, a prywatne doświadczenia. Przykład Dyckiego – jako obraz „splątania perspektywy ofiary, oprawcy i świadka”<sup>163</sup> – dobitnie podkreśla, że rolą postnarracji nie musi być zwiększanie zasobu pamięci kulturowej, zaznaczanie swojego miejsca w historii poprzez „pokoleniowy bunt przeciwko zbyt szybkim i łatwym zamknięciem opowieści o przeszłości w figurach pamięci”<sup>164</sup> czy odcinanie się od historii bezpośrednich świadków poprzez „wypracowanie własnego języka mówienia o przeszłości i narzędzi, które pozwalają się z nią konfrontować [...]”<sup>165</sup>. Spojrzenie na postświadków nie jako na zbiorowość „coraz bardziej pragnącą instytucjonalizacji [podkreśl. – Z.M.] pamięci, zapisania jej w archiwach, książkach, rytuałach czy sztukach performatywnych, bądź zachowania w innej formie”<sup>166</sup>, a indywidualne jednostki skrzywdzone w samowolnym procesie transferu pamięci, pozwala oddać im głos i zauważyć niezwykle prosty, ale być może najważniejszy cel kreowania i performowania postnarracji – poznawanie własnej, „pełnej prawdy”<sup>167</sup> i podjęcie decyzji o zrzeknięciu się ciężaru pamięci o pewnych wydarzeniach.

Zderzenie dwóch przywołanych powyżej, najbardziej intymnych materiałów z udziałem Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego eksponuje rozdarcie, jakie towarzyszy poecie i podmiotowi jego twórczości. Niezwykle bolesne wspomnienia i wciąż żywe konsekwencje działań jego bliskich przedstawiane są tuż obok pełnych miłości i opisu wypowiedzi – Dycki mówi o matce jako o „zwierzęciu”<sup>168</sup>, jednocześnie stwierdzając, że nie musi „[...] wymyślać o matce”<sup>169</sup>. „Ja

---

<sup>161</sup> *Ibidem*.

<sup>162</sup> *Ibidem*.

<sup>163</sup> A. Kremer, *op. cit.*, s. 4, parafraza.

<sup>164</sup> M. Bryś, *op. cit.*, s. 176.

<sup>165</sup> *Ibidem*.

<sup>166</sup> M. Hirsch, *op. cit.*, s. 30, parafraza.

<sup>167</sup> Rozmowa z Eugeniuszem Tkaczyszynem-Dyckim, *op. cit.*

<sup>168</sup> *Ibidem*.

<sup>169</sup> *Ibidem*.

ją bardzo kochałem i bardzo dużo jej zawdzięczam”<sup>170</sup> – przyznaje poeta. Rozdarcie to widoczne jest gołym okiem w zachowaniu poety – jego ruchach, mimice – czy w niezwykle ekspresywnym tonie głosu, a cała sylwetka Dyckiego to persona, którą trudno określić jednoznacznie jako sceniczną lub prawdziwą – jest to raczej jednostka zawieszona między wartościami, silnie wikłająca, niejednorodna. We wszechobecnym rozdarciu jedno jest pewne: Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki – poeta, performer, postświadek, syn, ofiara – ze świadomością złożoności procesów pamięciowych i spójnie towarzyszących mu skrajnych uczuć z ulgą mówi o zapominaniu. Jak wyznaje:

Ja jestem szczęśliwy, kiedy zapominamy o matce. Jestem szczęśliwy, kiedy mogę uwolnić się od jej świata, od jej istnienia, od jej choroby, od jej alkoholizmu, od jej schizofrenii, od wszystkiego<sup>171</sup>.

---

<sup>170</sup> *Ibidem*.

<sup>171</sup> *Ibidem*.

## Bibliografia

### Literatura podmiotu:

Tkaczyszyn-Dycki E., *Kochanka Norwida*, Wrocław 2014.

Tkaczyszyn-Dycki E., *Oddam wiersze w dobre ręce*, Wrocław 2010.

### Literatura przedmiotu:

Austin J., *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, przeł. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993.

Bachtin M., *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986.

Benjamin W., *Pasáže*, przeł. I. Kania, Kraków 2006.

Błaszczak M., *Słowo wstępne*, [w:] *Zwrot performatywny w kulturze*, red. M. Błaszczak, I. Górka, Poznań 2015.

Borowski M. i inni, *Performanse pamięci w literaturach i sztukach*, red. M. Borowski, Kraków 2020.

Borowski M., *Strategie zapominania*, Kraków 2015.

Bryś M., *Doświadczenie postpamięci w teatrze*, Kraków 2016.

Carlson M., *The Haunted Stage*, Michigan 2003.

Czapliński P., Śliwiński P., *Literatura polska. 1976-1998*, red. T. Kunz, M. Rola, Kraków 1999.

Dobrzyńska T., Pszczołowska L., *Wiersz a recytacja*, „Pamiętnik Literacki” 1982.

Dźwinel K., „*W sąsiednim pokoju umiera moja matka*”. *Fragmenty obrazu matki w wierszach Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, [w:] *Poezja polska po roku 2000*, red. T. Dalasiński, A. Szwagrzyk, P. Tański, Toruń 2015.

Erl A., *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, Berlin 2005.

Fischer-Lichte E., *Performatywność*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2018.

Głowacka D., *Świadkowie wbrew sobie: strategie pamięci Holocaustu w twórczości plastycznej kobiet „drugiego pokolenia”*, <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/artmix/14392> (dostęp: 14.06.2025).

Hirsch M., *The Generation of Postmemory*, „Poetics Today” 2008, vol. 29, nr 1.

Kopaliński W., *Słownik wyrazów obcych*, Warszawa 2020.

Krajewska A., *Dramatyczna teoria literatury*, Poznań 2009.

Kremer A., *Postpamięć w wystąpieniach poetyckich Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, „Teksty Drugie” 2024, nr 3.

- Kulesza D., *Więcej niż cykl. Kilka uwag o twórczości Wiesława Myśliwskiego*, [w:] *Cykle i cykliczność: prace dedykowane Pani Profesor Krystynie Jankowskiej*, red. A. Kiezuń i D. Kuleszy, Białystok 2010.
- Łukasiewicz J., *TR*, Kraków 2012.
- Marszałek M., *Ciało, trauma, resztki: granice świadectwa*, [w:] M. Borowski i inni, *Performanse pamięci w literaturach i sztukach*, red. M. Borowski, Kraków 2020.
- Marszałek M., *Wprowadzenie: świadectwo – doświadczenie – wiedza – pamięć*, [w:] M. Borowski i inni, *Performanse pamięci w literaturach i sztukach*, red. M. Borowski, Kraków 2020.
- Okopień-Sławińska A., *Powtórzenie*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński i inni, wyd. 4. Wrocław 2002.
- Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2012.
- Pszczołowska L., *Powtórzenia w prozie Gombrowicza*, [w:] *Wiersz, styl, poetyka. Studia wybrane*, Kraków 2002.
- Rokem F., *Wystawianie historii: teatralne obrazy przeszłości*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera Kraków 2010.
- Schechner R., *Rekonstruktion von Verhalten*, [w:] tegoż, *Theateranthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich*, tłum. Susanne Winnacker, Lipsk 1990.
- Schneider R., *Pozostaje performans*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2020.
- Skurtys J., *Darczyńca: rzecz o poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, Wrocław 2022.
- Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński i inni, wyd. 4. Wrocław 2002.
- Smith G., *Vom Nutzen des Vergessens*, red. G. Smith, H. M. Emrich, Berlin 1996.
- Sosnowski A., *Liryzm Dyckiego*, [w:] „*Jesień już Panie a ja nie mam domu*”. *Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki i krytycy*, red. G. Jankowicz, Kraków 2001.
- Sugiera M., *Wstęp*, [w:] M. Borowski i inni, *Performanse pamięci w literaturach i sztukach*, red. M. Borowski, Kraków 2020.
- Śliwiński P., *Wstęp, garść intuicji, pierwsze, wciąż pierwsze wrażenia*, [w:] *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2012.
- Tabaszewska J., *Powtórzenia i przynależności. Poezja Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego wobec pamięci*, „*Teksty drugie*” 2017, nr 2, <https://journals.openedition.org/td/3019> (dostęp: 14.06.2025).
- Tomicki G., *Poetyckie krążenie wokół „Das Ding”. Funkcje powtórzenia w poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, „*Pamiętnik Literacki*” 2014, z. 4.
- Umińska B., *Kość ujdzie cało*, „*Res Publica Nowa*” 1998, nr 5.

Woźniak J., *Performatyka wobec koncepcji dzieła w toku*, [w:] *Zwrot performatywny w kulturze*, red. M. Błaszczak, I. Górską, Poznań 2015.

Hasła słownikowe:

Kopaliński W., *Jurodiwyj*, [w:] idem, *Słownik wyrazów obcych*, Warszawa 2020.

Kostkiewiczowa T., *Piosenka*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński i inni, wyd. 4., Wrocław 2002.

Kostkiewiczowa T., *Powtórzenie*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński i inni, wyd. 4. Wrocław 2002.

Okopień-Sławińska A., *Powtórzenie*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński i inni, wyd. 4. Wrocław 2002.

Nagrania:

*Bryndza Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki i Karol Pęcherz*, magazyncegla w serwisie YouTube.com, [https://youtu.be/BMs2NPVoIlo?si=HG545f\\_tQqZe4rTM](https://youtu.be/BMs2NPVoIlo?si=HG545f_tQqZe4rTM) (dostęp: 14.06.2025).

*Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki czyta wiersze*, plaster łódzki w serwisie YouTube.com, <https://youtu.be/NxuuJsqZlKI?si=cdGSIqOnkVfNqR3m> (dostęp: 14.06.2025).

*Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki czyta swoje wiersze*, Miasto Poezji w serwisie Facebook.com, <https://www.facebook.com/watch/?v=1164833333909160> (dostęp: 14.06.2025).

*Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki gościem festiwalu Poznań Poetów 2015*, Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu w serwisie YouTube.com, [https://youtu.be/bq6kfDrJ\\_FA?si=NU0mYB5uj95DDaIy](https://youtu.be/bq6kfDrJ_FA?si=NU0mYB5uj95DDaIy) (dostęp: 14.06.2025).

*Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki odbiera NLG 2009 w kategorii poezja*, NLGdynia w serwisie YouTube.com, <https://youtu.be/Pdeqvq78c5o?si=n31jv816uarEND-l> (dostęp: 14.06.2025).

*Klip poetycki – Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki*, magazyncegla w serwisie YouTube.com, [https://youtu.be/QfTc-qlImh0?si=mZ3xtEtfzI5FvY\\_](https://youtu.be/QfTc-qlImh0?si=mZ3xtEtfzI5FvY_) (dostęp: 14.06.2025).

*Nominowani do Nagrody im. W. Szymborskiej 2017: E. Tkaczyszyn-Dycki*, Fundacja Wisławy Szymborskiej w serwisie YouTube.com, [https://youtu.be/SJfvto-eO00?si=JVOjam55kiC\\_dmzE](https://youtu.be/SJfvto-eO00?si=JVOjam55kiC_dmzE) (dostęp: 14.06.2025).

*Oddam wiersze w dobre ręce. Spotkanie z Eugeniuszem Tkaczyszynem-Dyckim*, Muzeum Łazienki Królewskie w serwisie YouTube.com,

[https://www.youtube.com/live/PgGE3AnxzRU?si=DXDXV5v\\_JWsU3kDU](https://www.youtube.com/live/PgGE3AnxzRU?si=DXDXV5v_JWsU3kDU) (dostęp: 14.06.2025).

Spotkanie autorskie *Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki Olkusz 2011 [...]*, olkusztv w serwisie *YouTube.com*, <https://youtu.be/0i3ez5RMemk?si=GJini4YidlGsa53l> (dostęp: 14.06.2025).

Rozmowa z Eugeniuszem Tkaczyszynem-Dyckim, dodatek CD do zbioru *Oddam wiersze w dobre ręce*, Wrocław 2010.

Rozmowa z Eugeniuszem Tkaczyszynem-Dyckim, *Piosenka o zależnościach i uzależnieniach*, Biuro Literackie w serwisie *YouTube.com*, [https://youtu.be/SVjVsXyF0NA?si=7gs47v04B\\_3vmm32](https://youtu.be/SVjVsXyF0NA?si=7gs47v04B_3vmm32) (dostęp: 14.06.2025).

Strony internetowe:

*Ktoś naprawdę wyjątkowy. Rozmowa Aleksandry Olszewskiej z Arturem Bursztą, towarzysząca wydaniu książki Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego „Gdyby ktoś o mnie pytał”*, Biuro Literackie, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/ktos-naprawde-wyjatkowy/> (dostęp: 14.06.2025).

Rozmowa z Marianne Hirsch, *Interview with Marianne Hirsch Author of “The Generation of Postmemory”*, *Columbia University Press blog*, <http://www.cupblog.org/?p=80666>, (dostęp: 12.03.2020).

Wypowiedź Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, *Culture.pl*, <https://culture.pl/pl/dzielo/eugeniusz-tkaczyszyn-dycki-kochanka-norwida>, (dostęp: 14.06.2025).