

Refreny traumy. O piosenkach Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego

„Przypuszczam, że mogę dotknąć kresu jedynie w powtórzeniu, w tym sensie, że nigdy nie jestem pewien, że ów kres osiągnąłem, i nigdy pewien nie będę”.

Georges Bataille

1.

Namysł nad obecnością i funkcjonowaniem piosenek w twórczości poetyckiej Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego już na samym początku wymaga kilku uwag i zastrzeżeń. W pierwszej części artykułu w zakres analizy włączam te wiersze poety, w których tytule występuje słowo „piosenka” – na przykład *Piosenka utracjusza*¹ czy *Piosenka o babci kłozetowej*². Spróbuję podjąć tym samym kwestię poruszaną przez Andrzeja Hejmeja w *Muzyczności dzieła literackiego*, a mianowicie problem „sposobu wyrażania muzyczności w tytule i sposobu interpretowania paratekstualnych informacji”³.

Piosenki Dyckiego to oczywiście teksty o szczególnym charakterze – w zamyśle właściwie nieprzeznaczone do wykonania muzycznego (sam poeta, jeśli wykonuje je wobec publiczności, czyni to w formie recytacji). W istocie nie spełniają więc one podstawowego kryterium, które stawiają temu gatunkowi autorzy *Słownika terminów literackich*, piszący o „utworze słowno-muzycznym, przeznaczonym do wykonywania przez śpiewaka solistę lub zespół”⁴. Dycki w swojej koncepcji piosenki odchodzi więc daleko od wzorów wyznaczanych przez „tróję wieszczów polskiej piosenki” (według określenia Jeremiego Przybory⁵): Agnieszkę Osiecką, Jonasza Koftę i Wojciecha Młynarskiego. To tradycja bliższa raczej niektórym utworom Rafała Wojaczka (zob. *Piosenka bohaterów II*⁶ czy *Piosenka z najwyższej wieży*⁷), który wykorzystywał wielokodowość piosenki⁸ w szczególny sposób – kod muzyczny nie tyle ustępuje u niego kodowi słownemu, ile staje się jego częścią, kolejnym elementem instrumentarium tekstowego. Z pewnością podobne motywacje stoją u podstaw koncepcji piosenki u Dyckiego.

¹ E. Tkaczyszyn-Dycki, *Oddam wiersze w dobre ręce (1988–2010)*, Wrocław 2010, s. 120.

² *Ibidem*, s. 409.

³ A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012, s. 59.

⁴ *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 2002, s. 388.

⁵ J.R. Kowalczyk, *Piosenka literacka*, culture.pl, <https://culture.pl/pl/artykul/piosenka-literacka> [dostęp: 28.03.2018].

⁶ R. Wojaczek, *Wiersze zebrane*, pod red. B. Kierc, Wrocław 2005, s. 73.

⁷ *Ibidem*, s. 109.

⁸ A. Barańczak, *Konwencjonalność w piosence jako problem semantyczny* [w:] *Formy literatury popularnej: studia*, pod red. A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1973, s. 174.

Wydaje się, że to przejaw charakterystycznej dla tego poety tendencji do wykorzystywania zastanych modeli budowy tekstu na zasadzie konwencji. W swoich wierszach nawiązuje on bowiem do rozmaitych form, takich jak sielanka, *silva rerum*, peregrynarz, waleta czy nenia, o czym pisał wyczerpująco Waław Forajter⁹. Badacz stawiał tezę o pastyszu, „inwersyjnym odwróceniu”, na skutek którego gatunki używane przez Dyckiego okazują się dalece anamorfczne, a ich nazwa nie stanowi ostatecznie o więzi z tradycją literacką. Anamorfczne nie znaczy jednak amorficzne – można zatem próbować je opisać. Dlatego zanim przejdę do szerszych rozważań o „piosenkowości” twórczości poety, chciałbym przyjrzeć się jej realizacjom w ramach korpusu wierszy-piosenek – korzystając z ich podstawowej typologii¹⁰.

Piosenki „czyjeś” (na przykład *Piosenka pastuszka*)

W utworach tych z zasady pojawia się postać wymieniona w tytule, niekiedy jest ona tożsama z podmiotem mówiącym w wierszu, a niekiedy jest osobą w nim występującą. Niezmienna pozostaje natomiast kwestia wątpliwego statusu tych postaci – są to osoby ze społecznego dołu, marginesu albo co najmniej podejrzone (utrącusz, pastuszek, opryszek czy lizusek). Sama perspektywa społeczna bywa w nich przywoływana lub sygnalizowana:

„powiadają iż teraz sprzedaje chryzantemy
i świeczki pod murami lubelskich cmentarzy
wieczorem przepiją wszystko co zmarli
wytargowali dla jego handryczących się chłopców”

[XCVII. *Piosenka utrącusza*]¹¹.

Z drugiej strony status ten nie zawsze jest jednoznaczny – na przykład w *Piosence opryska*¹² staje się przedmiotem ironicznej gry, w wyniku której tytułowe określenie można czytać zarówno w odniesieniu do chorego zamkniętego w szpitalu psychiatrycznym, jak i do pilnujących go tam lekarzy (choć z uwagi na liczbę pojedynczą bardziej prawdopodobna wydaje się oczywiście wersja pierwsza). „Mogą mnie związać, pobić i zniszczyć” – powiada opryszek – jednak czy to nie właśnie wiązanie i bicie czyni opryskiem? Rozstrzygające okazują się ostatnie dwa wersy, które wywracają dotychczasową interpretację na nice: „nikt im nie odpyszczy / z powodu moich ewidentnych pryszczy”. Ostatecznie „opryszek” okazuje się więc po prostu określeniem osoby dotkniętej trądzikiem... To „rodzaj gospodarki znaczeniami, polegający na wywoływaniu i odwoływaniu określonych sensów”¹³, którym często i efektywnie postuguje się Dycki. Twórca realizuje

⁹ W. Forajter, *Inwersje*, „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 1, s. 200.

¹⁰ Odwołuję się do typologii zaproponowanej przez Magdalenę Łopatę, która nie została jednak omówiona szerzej w jej artykule. Magdalena Łopata, *Dziwny, dziwny głos. Rzecz o muzycznej stronie poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego* [w:] *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, pod red. P. Śliwińskiego, Poznań 2012, s. 181.

¹¹ E. Tkaczyszyn-Dycki, *Oddam wiersze w dobre ręce (1988–2010)*, op. cit., s. 120.

¹² *Ibidem*, s. 320.

¹³ P. Śliwiński, *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*, Poznań 2007, s. 257.

tu konkretny cel – prowadzi do pytania o podejrzaną łatwość podobnych przesunięć w myśleniu. Powinowactwo brzmieniowe pomiędzy słowami „pryszczę” i „opryszek” skrywa pod swoją powierzchnią tryby przemocy i wykluczenia – opryszek to po prostu wyrzutek ze świata niepryszczatych.

Finalny rym pyszcy-pryszczy jest istotny także z innego powodu. Kilukrotnie piosenki „czyjeś” kończą się właśnie w ten sposób – rymowanym zawołaniem. Na przykład: „pastuszkim / kiedyś byłem i ja // krowy pasalem każdego dnia”¹⁴ (choć w nowszych tomach – *Imię i znamię, Nie dam ci siebie w żadnej postaci* – poeta odchodzi raczej od tego pomysłu). Niekiedy zawołanie to bywa śpiewane; odwołując się znów do koncepcji Andrzeja Hejmeja, można powiedzieć, że wyczerpuje wtedy znamiona tak zwanej muzyczności II, definiowanej jako „sposoby prezentowania (zwłaszcza deskryptywnych) aspektów dzieła muzycznego w utworze literackim”¹⁵.

Piosenki „o czymś” (na przykład *Piosenka o chorobie dwubiegunowej*)

Tego rodzaju piosenek znajdziemy u Dyckiego zdecydowanie najwięcej. Z uwagi na ich liczebność oraz rozpiętość tematyczną i formalną trudno byłoby wskazać w tym przypadku elementy powracające z widoczną regularnością. W kilku wierszach pojawia się co prawda formuła retorycznego zwrotu „ty” lub „wy” skierowanego do rozmaitych adresatów – Boga (słynny takt wędrowny poezji Dyckiego – „Jesień już, Panie”), kogutka czy wiersza:

„dokąd się toczysz
mój bezrozumny bezdomny
wierszu (»Nikt, nikt

nie chce nas w jednym
kawałku«) najlepiej byłoby ci
w Lisich Jamach a jeszcze
lepiej w szkolnym podręczniku”

[XIX. *Piosenka o chorobie dwubiegunowej*]¹⁶.

Jednak to wciąż za mało, by mówić o wyraźnej odrębności. Naprawdę istotna wydaje się raczej kwestia samego tytułu, stanowiącego „akompaniament”¹⁷ tekstu głównego (sama jego obecność nie jest zresztą taka oczywista, zważając na to, że duża część wierszy Dyckiego oznaczana jest w spisach treści wyłącznie cyfrą rzymską i incipitem). Jego główną funkcją wydaje się tematyzacja. W przywołanej *Piosence o chorobie dwubiegunowej* lektura każdego kolejnego wersu odbywa się niejako w cieniu wskazanej w tytule

¹⁴ E. Tkaczyszyn-Dycki, *Oddam wiersze w dobre ręce (1988–2010)*, op. cit., s. 370.

¹⁵ A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, op. cit., s. 61.

¹⁶ E. Tkaczyszyn-Dycki, *Nie dam ci siebie w żadnej postaci*, Kraków 2016, s. 21.

¹⁷ G. Genette, *Introduction to the Paratext*, „New Literary History” 1991, nr 2, s. 261.

choroby, która dalej w tekście zostaje skojarzona z poezją – „poezja (niczym choroba / dwubiegunowa) toczy się // kołem i nigdy jej za wiele”. To tytuł wyznacza kierunek interpretacji; nie sposób się przed nim uchylić, w końcu to piosenka właśnie „o tym”.

Warto zwrócić uwagę, że tytuły te właściwie nigdy nie stają się przedmiotem poetyckiej gry (na przykład ironii), tak częściej u Dyckiego. Są raczej ograniczone do tej jednej funkcji – projektowania ram tekstu. Niekiedy to zadanie jest realizowane za pomocą silnego obrazu, jak w *Piosence o jarmacznym kogutku*¹⁸ czy *Piosence o ruchu ulicznym z udziałem mojej matki*¹⁹.

Właściwie to samo powiedzieć można o **piosenkach „jakichś” (na przykład *Piosenka wieczorna*)**, dlatego też nie poświęcam im osobnego punktu. W ich przypadku tytuł również pełni funkcję określenia lub dookreślenia znaczeń pozostałej części wiersza. Może przybierać to rozmaite formy: określenia tonacji (wspomniana *Piosenka wieczorna*, *Piosenka bez upiększeń*), stwierdzenia pochodzenia topograficznego (*Piosenka z okolic Lubaczowa*), celu (*Piosenka w obronie własnej*) i tak dalej.

Piosenki „dla kogoś” (na przykład *Piosenka dla p. Mościckiej*)

W tym przypadku już na pierwszy rzut oka widoczny jest element dedykacji. Piosenka zostaje zadedykowana postaci wymienionej najczęściej z imienia lub nazwiska (p. Mościcka, Funia Betska), rzadziej określonej tylko co do swojej funkcji (burmistrz, przedsiębiorca pogrzebowy). Interesujące wydają się szczególnie te pierwsze – jak pisze Zofia Król:

„(...) częstotliwość powtarzania się imion własnych u Tkaczyszyna-Dyckiego stanowi jedną z pierwszych, dostrzegalnych gołym okiem cech tej poezji. Przede wszystkim są to imiona zmarłych, ale bywają też i żywych”²⁰.

Z kolei Paweł Kaczmarski:

„Chyba każdy czytelnik Dyckiego miał chociaż raz wrażenie, że autor *Peregrynarza* jest autentycznie zakochany w nazwiskach, z żadnego z nich nie byłby skłonny zrezygnować. A jednak niewiele dowiadujemy się o osobach, które wymienia (czasem jakiś drobiazg – jak brodawki Hryniawskiej w *Liber mortuorum*). Nazwiska są bowiem sposobem na zachowanie zmarłych w pamięci jako sąsiadów”²¹.

Potwierdza to też sam Dycki, gdy pisze: „Niechaj wasze imiona / nigdy nie przestaną nas kręcić”²². Jeśli chodzi o źródło tego poetyckiego gestu, przychyłabym się do interpretacji Kaczmarskiego, który kładzie akcent na próbę ocalenia, zachowania kogoś w tekście. W tym rozumieniu dedykacje piosenek Dyckiego byłyby próbą ofiarowania (od łacińskiego *dedicare* – ofiarować, poświęcić) komuś miejsca w wierszu.

¹⁸ E. Tkaczyszyn-Dycki, *Oddam wiersze w dobre ręce (1988–2010)*, op. cit., s. 121.

¹⁹ Ibidem, *Nie dam ci siebie w żadnej postaci*, op. cit. s. 42.

²⁰ Z. Król, *Nieprzydatność poezji – imiona u Tkaczyszyna-Dyckiego* [w:] *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, op. cit., s. 253.

²¹ P. Kaczmarski, *Sąsiedni pokój* [w:] *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, op. cit., s. 234–235.

²² E. Tkaczyszyn-Dycki, *Imię i znamię*, Wrocław 2011, s. 6.

To jakby odwrotność Homeryckiej tezy o cierpieniu – nie w znaczeniu fizycznego bólu, ale raczej właśnie straty – istniejącym po to, by pieśń mogła trwać²⁵. U Dyckiego pierwsza jest strata, dopiero później pojawia się piosenka. Tutaj też szukałbym wyjaśnienia tak częstej obecności wątków funeralnych w wierszach „dla kogoś”:

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

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

[CCLXXXVI. *Piosenka dla bezdzietnej Białokurskiej*]²⁴.

2.

Ostatecznie jednak – oprócz szeroko omawianej kwestii tytułów – trudno byłoby wskazać prawdziwie istotowe różnice pomiędzy wierszami-piosenkami a „regularnymi” wierszami Dyckiego. Właściwie wszystkie cechy wspomniane w poprzedniej części, takie jak występowanie postaci ze społecznego marginesu, obecność przejawów muzyczności czy wątków funeralnych, przypisywać można szerzej całej twórczości autora i ewentualnie wskazywać na ilościową nadreprezentację w piosenkach (jak w przypadku piosenek „dla kogoś” i wątków funeralnych). Dlatego w drugiej części artykułu chciałbym zastanowić się nad wspomnianym już zagadnieniem „piosenkowości” wszystkich utworów Dyckiego.

Na początek warto sięgnąć po artykuł Tomasza Majerana *Znak wodny. Kilka intuicji na marginesie wierszy Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*²⁵. Autor ten stawia pytanie o „obłądną powtarzalność frazy, ową nieregularną refreniczność linijek, która – obok obsesyjnie drążonych kilku wątków i tematów – stanowi znak rozpoznawczy tej poezji”²⁶. Warto zaznaczyć, że kwestia powtarzalności stanowi od lat nie tylko jeden z najważniejszych „znaków rozpoznawczych” twórczości Dyckiego, lecz także punkt przecięcia się najrozmaitszych interpretacji i uwag krytycznoliterackich na jej temat – Andrzej Sosnowskiego („klastrofobiczna powtarzalność życiowej szamotaniny”²⁷), Agnieszki Wolny-Hamkała („mantryczna powtarzalność, która przywodzi na myśl modlitwę, rytuały, zaklęcia”²⁸), Grażyny Borkowskiej („rytm tak lubianych przez poetę albo natrętnie

²⁵ W. Juszcak, *Fragmenty. Szkice z teorii i filozofii sztuki*, Warszawa 2017, s. 136.

²⁴ E. Tkaczyszyn-Dycki, *Oddam wiersze w dobre ręce (1988–2010)*, op. cit., s. 324.

²⁵ T. Majeran, *Znak wodny. Kilka intuicji na marginesie wierszy Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, majeran.net, <http://majeran.net/skice/znak-wodny-eugeniusz-tkaczyszyn-dycki.html> [dostęp: 26.02.2018].

²⁶ Ibidem.

²⁷ A. Sosnowski, *Najrzykowniej*, Wrocław 2007, s. 10.

²⁸ A. Wolny-Hamkała, *Tkaczyszyna-Dyckiego życie z duchami*, „Gazeta Wyborcza” z 04.10.2009.

uruchamianych – powtórzeń²⁹) czy Krystyny Pietrych, która pisze o transowości (nie tylko samej frazy poety, lecz także jej odczytań³⁰).

Tymczasem Majeran w swoim tekście wychodzi od tezy o barokowych źródłach twórczości Dyckiego, by szybko stwierdzić, że o ile rzeczywiście tłumaczy ona dobrze topikę tej poezji, o tyle w żaden sposób nie rozwiązuje problemu „kwestii formalnych”. Proponuje więc własne rozstrzygnięcie, wprowadzając pojęcie refreniczności, którą dzieli na dwa podtypy:

„Albo linijka powtórzona jest dokładnie i w całości (...), albo też – i co jest cechą charakterystyczną znakomitej większości wierszy Dyckiego – powtórzona zostaje tylko pierwsza część wersu (...), druga natomiast rozwija opis – bądź miejsca (...), bądź sytuacji (...). Właśnie ten drugi rodzaj refreniczności, zważywszy na wysoką frekwencyjność jego występowania, można dość bezpiecznie uznać za wyróżnik genologiczny wierszy Dyckiego³¹.”

Odrzucając skojarzenia z sonetem wieńcowym i pantum, Majeran sięga ostatecznie do etnograficznej książki *Ruś Karpacka* Oskara Kolberga, w której pojawiają się liczne przykłady kołomyjki – tańca i śpiewu ukraińskich górali karpackich, znanego zresztą samemu Dyckiemu (*Dyrzymałki głównie lubaczowskie albo kołomyjka*³²). Zapisana tekstem kołomyjka rządzi się prostymi regułami gatunkowymi: to krótki, rymowany wiersz czterowersowy lub (zdecydowanie rzadziej) dwuwersowy³³.

„Typowa dla poezji ludowej refreniczność powiązana z niewielką przestrzenią wiersza stworzyła dość szczególny rodzaj refrenu: powtórzona zostaje tylko część linijki, druga natomiast rozwija „akcję” piosenki. W skrajnych przypadkach owa powtarzalność zostaje zredukowana do pojedynczych, inicjalnych wyrazów i trudno już mówić o refrenie, łatwiej natomiast o anaforze (...). Mamy więc w kołomyjce do czynienia z dwoma rodzajami refreniczności, dokładnie tymi samymi, co w przypadku poezji Tkaczyszyna-Dyckiego³⁴.”

To właśnie chciałbym rozumieć przez „piosenkowość” wierszy Dyckiego. Oczywiście równie dobrze można by mówić o „kołomyjkowości” czy „refreniczności”, niemniej poręczność tego pierwszego terminu oraz zdecydowany gest samego autora, który właśnie „piosenkę” wybrał jako element wielu tytułów swoich wierszy (oraz jednego z tomów – *Piosenki o zależnościach i uzależnieniach*) są tutaj dla mnie decydujące.

Na osobny namysł zasługuje pytanie o stawkę tak rozumianej piosenkowości. Podobnie jak Grzegorz Tomicki uważam bowiem, że „zasada powtarzania (repetycji) swoim zasięgiem wykracza [u Dyckiego – dop. aut.] poza wymiar czysto językowy, organizując także doświadczenie egzystencjalne³⁵”. Do tego rodzaju myślenia zachęca zresztą sam poeta, gdy pisze: „Nie bujam, nie cierpię produkować zmyśleń³⁶”. Zaciera się tutaj

²⁹ G. Borkowska, *Laudacja*, „Gazeta Wyborcza” z 04.10.2009.

³⁰ K. Pietrych, *Na granicy słowa. Transowy tok Dyckiego* [w:] *Pokarmy...*, op. cit., s. 122.

³¹ T. Majeran, *Znak wodny. Kilka intuicji na marginesie wierszy Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, op. cit.

³² E. Tkaczyszyn-Dycki, *Zaplecze*, Legnica 2001, s. 126–137.

³³ T. Majeran, *Znak wodny. Kilka intuicji na marginesie wierszy Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, op. cit.

³⁴ Ibidem.

³⁵ G. Tomicki, *Poetyckie krążenie wokół „Das Ding”: funkcje powtórzenia w poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, „Pamiętnik Literacki” 2014, z. 4, s. 123.

³⁶ E. Tkaczyszyn-Dycki, *Dyrzymałki dla Tomasza albo wykręcać kota ogonem*, „Dziennik Portowy” 2002, nr 6, s. 57.

wyraźna granica pomiędzy podmiotem lirycznym a autorem; ten pierwszy istnieje o tyle, o ile opracowuje przeżycia tego drugiego. Pozostaje pytanie, na czym dokładnie polega ta praca i o jakie przeżycia chodzi.

Wydaje się, że przede wszystkim o przeżycia traumatyczne (pojęcie traumy rozumiem tutaj po Lacanowsku, jako przegapione spotkanie z Realnym³⁷). Najbardziej charakterystycznym przykładem tego rodzaju przeżyć są dwie śmierci „założycielskie” dla twórczości Dyckiego – śmierć Leszka, jego przyjaciela, oraz śmierć matki³⁸. Jak pisze Alina Świeściak, wydarzyły się one „na początku” i dzieją się nieustannie, „dzieją się w powtórzeniach”³⁹. Z kolei liczne fragmenty wierszy Dyckiego wskazują na to, co sugerował Andrzej Sosnowski⁴⁰ – że nie potrafi on napisać wiersza o śmierci, ponieważ takiego wiersza napisać się nie da: „a ja piszę wiersz o śmierci / a ja znowu ten wiersz piszę od początku / i nie umiem skończyć // ani przerwać w połowie tak żeby się zachwia!”⁴¹, „opowiem ci o śmierci w moim niedoskonałym / języku znanym z niedoskonałości”⁴². W tym miejscu wracam do koncepcji Lacana. Francuski psychoanalityk zaproponował nie tylko własną definicję traumy, lecz także dwie kategorie, które wydają się najlepsze do wyjaśnienia tego, co intuicyjnie przeczuwa Dycki:

„Z pism Arystotelesa Jacques Lacan wyprowadza dwa terminy: tuché i automaton, pierwszy przypisując traumie, która opiera się symbolizacji, drugi zaś fundamentalnej dla człowieka tendencji do podejmowania prób osvajania traumy przez jej nazwanie, opisanie, włączenie w narrację. Automaton gwarantuje działanie języka, zaś trauma i związane z nią napięcie między poziomem realnym a symbolicznym stają się w tej koncepcji modelem funkcjonowania podmiotu. Związane z pierwotnym wyparciem wkroczenie w porządek symboliczny to geneza człowieka jako (pękniętego) podmiotu, a jednocześnie powstanie nieświadomości”⁴³.

Pozostając blisko rozpoznania Katarzyny Bojarskiej, możemy stwierdzić, że u podłoża twórczości Dyckiego leży właśnie to pęknięcie, którego język poetycki nie dosięga i nie opracowuje, ale które ów język organizuje. Nie udaje się poecie całkowicie pojąć i przekształcić Realnego w rzeczywistość, funkcjonuje więc w rozstrojeniu i rozbięciu, w szparze między tymi dwoma przestrzeniami. Realne nie poddaje się przedstawieniu, wypowiedzeniu, wyczerpaniu w języku, można je więc tylko nieustannie powtarzać. „Wiederholen nie oznacza Reproduzieren”⁴⁴ – jak powiada sam Lacan – powtórzenie to nie reprodukcja. Być może tylko tyle (i aż tyle) pozostaje podmiotowi dotkniętemu traumą.

³⁷ Za: H. Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010, s. 160.

³⁸ A. Świeściak, *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*, Kraków 2010, s. 176.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ A. Sosnowski, *Liryzm Dyckiego* [w:] *Jesień już Panie a ja nie mam domu. Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki i krytycy*, pod red. G. Jankowicza, Kraków 2001, s. 50.

⁴¹ E. Tkaczyszyn-Dycki, *Oddam wiersze w dobre ręce (1988–2010)*, op. cit., s. 24.

⁴² Ibidem, s. 218.

⁴³ K. Bojarska, *Przeżyć raz jeszcze: Performance, pamięć, trauma, „Sztuka i Dokumentacja”* 2013, nr 9, s. 75.

⁴⁴ J. Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, tłum. A. Sheridan, Nowy Jork 1978, s. 50.

III.

Analogiczne przecucia towarzyszą wspomnianej już Krystynie Pietrych, która pisze o:

„(...) poczuciu obcowania nie tyle z jednym wierszem, ile z niemożnością zaistnienia tego Jednego Wiersza. Jak gdyby to, co zapisane i wymówione, istniało »zamiast« tego, czego (wy)powiedzieć niepodobna; jak gdyby teksty, które zostały napisane, stanowiły jedynie odmianę, przestonę, kopię, odprysk, wariant, ślad czegoś, co nie może uzyskać pełnego, ostatecznego, stabilnego czy choćby akceptowalnego tekstowego kształtu”⁴⁵.

Podobne echa wyczytać można u Jarosława Mikołajewskiego („to wciąż ta sama książka”⁴⁶) czy Adama Dziadka („Kolejne wiersze wprowadzają i rozwijają nowe wątki, ale też przez uporczywe powtarzanie niektórych fraz wracają do tych napisanych wcześniej”⁴⁷), którzy również wskazują na charakterystyczne powiązanie powtórzenia i różnicy w kolejnych utworach i tomach.

Nie polemizując z przytoczonymi wypowiedziami, proponowałbym dokonanie jednego istotnego przesunięcia. W miejsce figury Jednego Wiersza podstawiłbym inną – figurę piosenki, rozumianą właśnie jako pewien sposób myślenia o twórczości Dyckiego. Nie traci ona właściwie żadnych znaczeń, które niesie ze sobą propozycja Krystyny Pietrych, natomiast odnosi dodatkowo do owej muzycznej refreniczności, o której pisze Majeran, a ta z kolei prowadzi do interpretacji Lacanowskiej. Byłoby to myślenie o Dyckim jako o podmiocie strauumatyzowanym, piszącym wciąż tę Jedną Piosenkę, której nigdy ukończyć się nie da, którą zawsze można na nowo przepisać, do której zawsze dopisać można nową zwrotkę. Tak rozumiana piosenka staje się modelem traumatycznego powtarzania – niekończącego się nigdy wykonywania tego samego za każdym razem trochę inaczej.

Summary

Title: Refrains of trauma: Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki's songs

The article focuses on Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki's songs, that is poems containing the word „song” in the title (e.g. „Song for Ms. Mościcka”). Although they are called „songs”, they are not intended to be performed orally; instead, they explore the musical potential of their form for strictly textual purposes. The discussion follows Magdalena Łopata's typology of Tkaczyszyn-Dycki's songs, which reflects the poet's own differentiation between „somebody's” songs, songs „about something”, „some” songs and songs „for somebody”. Subsequently, the article problematizes Tomasz Majeran's conception of the refrainity” of Tkaczyszyn-Dycki's poems. The Lacanian theory of trauma and *tuché* helps explain this particular aspect of Tkaczyszyn-Dycki's poetic writing.

Keywords: song, text, repetition, trauma, Lacan

Słowa kluczowe: piosenka, tekst, powtórzenie, trauma, Lacan

⁴⁵ K. Pietrych, *Na granicy słowa. Transowy tok Dyckiego* [w:] *Pokarmy...*, op. cit., s. 123.

⁴⁶ J. Mikołajewski, *Historia odrębna* [w:] *Jesień już Panie a ja nie mam domu. Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki i krytycy*, op. cit., s. 5.

⁴⁷ A. Dziadek, *Styl somatyczny: Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki* [w:] *Pokarmy...*, op. cit., s. 62.