

## Postpamięć w występach poetyckich Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego

Aleksandra Kremer

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 3, S. 154–170

DOI: 10.18318/td.2024.3.9 | ORCID: 0009-0006-9119-3419

**E**ugeniusz Tkaczyszyn-Dycki należy do nielicznych polskich poetów, którzy na równi słyną ze swoich recytacji i spotkań autorskich, jak z drukowanych tomików wierszy. Ironiczne nawiązania do popularności tych występów poetyckich pojawiają się nawet w utworach Dyckiego, w których podmiot wspomina o „wieczorkach autorskich” i statusie „gwiazdy”. Same występy podsumowuje zaś frazą „la la la la”, a więc zestawem sylab nieraz dodawanych przez autora do recytacji, sylab stanowiących jedną z najbardziej rozpoznawalnych cech jego wykonania głosowych<sup>1</sup>. Jak zobaczymy w artykule, ciąg sylab „la la la la” jest cytowany przez Dyckiego także w innych kontekstach i może się stać ważną wskazówką do interpretacji jego występów.

Jak jednak uchwycić pozostałe składniki jego recytacji? Co składa się na specyfikę wykonania poety?

**Aleksandra Kremer** – John L. Loeb Associate Professor of the Humanities na Wydziale Sławistyki Uniwersytetu Harvarda, wykładowczyni literatury i kultury polskiej. Autorka dwóch monografii: *Przypadki poezji konkretnej. Studia pięciu księzek* (2015) oraz *The Sound of Modern Polish Poetry: Performance and Recording after World War II* (2021), nagrodzonej ASEES Kulczycki Book Prize in Polish Studies w 2022 r. Kontakt: akremer@fas.harvard.edu.

1 Przywoływany wiersz mówi o niewystępowaniu „na jeszcze jednym/ wieczorku autorskim (la la la la/ la la la la) w końcu przestanę mnie zapraszać/ znajdą sobie inną gwiazdę”; E. Tkaczyszyn-Dycki, *Ciało wiersza*, Biuro Literackie, Stronie Śląskie 2021, s. 23.

W niejednym tekście naukowym i krytycznoliterackim znajdujemy mikroanalizy występów Dyckiego, w których kreację sceniczną twórcy porównywano do szamana, kapłana, postaci nie z tego świata, aktora czy jurodiwego<sup>2</sup>. Czerpiąc z tych odczytań, w artykule chciałabym zaproponować nowe spojrzenie na występy poety – z perspektywy polskiej pamięci kulturowej i postpamięci, a zatem kategorii rzadko stosowanych do badania wykonań głosowych i spotkań autorskich. Jak najpierw postaram się pokazać, kategorii te służą interpretacji tekstów drukowanych Dyckiego, te zaś pomogą nam w analizie samych występów. Obie wersje utworów traktuję tu jako równie istotne i dopełniające się, obie stanowią też w moim ujęciu artystyczną reprezentację postpamięci rodzinnej.

### Poezja i postpamięć

Poezję Dyckiego, obfitującą w powtórzenia, nawroty fraz i refreny, nie od dziś łączy się ze strukturą traumy<sup>3</sup>. W ostatnich latach Justyna Tabaszewska wspominała wprost o podobieństwie tej poetyki do mechanizmów postpamięci, a Agnieszka Waligóra pisała o dziedziczeniu traumy historycznej, wątki te nie były jednak rozwijane<sup>4</sup>. Tymczasem poezja Dyckiego rzeczywiście przypomina artystyczną reprezentację postpamięci rodzinnej z definicji Marianne Hirsch, tj. postpamięci rozumianej wąsko, jako rodzinny międzypokoleniowy przekaz traumy historycznej, który może prowadzić do utożsamienia się przez

---

2 Zob. np. P. Bogalecki, *Laska i trup. Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki odprawia (rekolacje)*, w: *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, red. P. Śliwiński, Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, Poznań 2012; K. Pietrych, *Tkaczyszyn-Dycki's Continuous 'Song About...'*, „Acta Universitatis Lodzianis: Folia Litteraria Polonica” 2019, nr 1; A. Waligóra, *Dwa ciała poety. Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego lektura performatywna*, „Przestrzenie Teorii” 2021, nr 35; A. Utler, *Unabweisbare Freiheit – Zur Entwicklung von Sinn beim Hören von Gedichten*, „Zeitschrift für Slavische Philologie” 2014, nr 1, s. 73, 76, 77, 79; M. Jurzysta, *O autorskiej recytacji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego i jej wpływie na cichą, samodzielną lekturę jego wierszy*, w: *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego (III)*, red. W. Sawrycki i in., Mado, Toruń 2010.

3 Zob. np. J. Wiaderny, *Refreny traumy. O piosenkach Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, „Tekstualia” 2018, nr 2; G. Tomicki, *Poetyckie krążenie wokół „Das Ding”. Funkcje powtórzenia w poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, „Pamiętnik Literacki” 2014, nr 4.

4 J. Tabaszewska, *Powtórzenia i przynależności. Poezja Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego wobec pamięci*, „Teksty Drugie” 2017 nr 2, s. 410. Postpamięć jest też wspomniana w: J. Potkański, *Dzieła literackie ostatniego dwudziestolecia – ankieta*, „Tekstualia” 2022, nr 1, s. 194. Zob. też A. Waligóra, *Dwa ciała poety*.

dziecko z przeszłymi doświadczeniami rodziców. Przekaz tej traumatycznej pamięci pojawia się zwykle z opóźnieniem, jest zakłócony, cielesny, często też niewerbalny<sup>5</sup>.

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, ponad dwadzieścia lat po debiucie książkowym poety. Wtedy to w tomiku *Imię i zamię* Dycki zamieścił odautorską notę dotyczącą polsko-ukraińskiej historii swojej rodziny, jakby zawiązując z nami częściowy pakt autobiograficzny w zakresie tych tematów<sup>6</sup>. Od tej pory też narastają zbieżności pomiędzy wątkami biograficzno-historycznymi, coraz częściej poruszonymi w wierszach, a tematyką kolejnych odautorskich komentarzy i wypowiedzi poety.

W przypadku Dyckiego mamy do czynienia z pokoleniem, które można by określić jako drugie i pół po drugiej wojnie światowej – w czasie wojny dorosłymi ludźmi byli jego polska babcia i ukraiński dziadek, matka była małą dziewczynką<sup>7</sup>. Oczywiście pewne sygnały dotyczące przeszłości regionu i informacji o rodzinie, a zwłaszcza obrazy matki podmiotu lirycznego, jej choroby psychicznej i alkoholowej, pojawiały się w wierszach Dyckiego dużo wcześniej, dopiero teraz jednak, z opóźnieniem, możemy je połączyć z traumą historyczną, z wojenną i powojenną biografią rodziny.

5 M. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, „Poetics Today” 2008, t. 29, nr 1, s. 105, 109-115.

6 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Przypis*, w: tegoż, *Imię i zamię*, Biuro Literackie, Wrocław 2011, s. 56. Co ciekawe, niektóre z tych faktów Dycki ujawnił już w 2000 r., nie miały one jednak bezpośredniego przełożenia na wiersze; również krytycy nie poruszali tych kwestii. Tekst Dyckiego nie był też szeroko znany; zob. E. Tkaczyszyn-Dycki, *Pójście za Norwidem. Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego za słowa łapie Anna Podczaszy*, „Dziennik Portowy” 2000, nr 1, s. 116. Tekst na podstawie materiału sfilmowanego dla wrocławskiej telewizji, ale nie w pełni wykorzystanego w programie telewizyjnym. Dziś tekst jest dostępny także na stronie Biura Literackiego, <https://www.biurouliterackie.pl/biblioteka/wywiady/pojscie-za-norwidem/> (14.06.2024); przedstawia się go tam jako komentarz do książki Dyckiego z 2014 r.

7 W badaniach nad Zagładą ocalałe dzieci określane są czasem jako pokolenie półtora, „generation 1.5”, spomiędzy ocalałych i ich dzieci, czyli pierwszego i drugiego pokolenia. Analogicznie też Dycki jako dziecko osoby, która była dzieckiem w czasie wojny, jest określanym przeze mnie jako pokolenie drugie i pół; zob. np. M. Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia University Press, New York 2012, s. 15. Więcej o Dyckim zob. S. Trusewicz, *Praktyki wykluczania, praktyki rehabilitacji. O gorszości i otwarciu na to, co inne w poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2017, nr 10, s. 199; E. Tkaczyszyn-Dycki, *Dyrdymałki dla Tomasza albo wykręcać kota ogonem*, „Dziennik Portowy” 2002, nr 6, s. 58.

W posłowniu do niemieckojęzycznego wydania wierszy z 2019 roku – w 2023 roku opublikowanego też po polsku w nowym wydaniu tomiku *Kochanka Norwida* – Dycki opisuje odrzucenie i izolację swojej matki w polskiej wsi, w której razem mieszkali<sup>8</sup>. Odrzucenie to wynikało z pamięci o wojennych działaniach jej ojca, należącego do ukraińskiego podziemia, ojca, który po wojnie odciął się od rodziny i mieszkał gdzieś w Polsce, ukryty przed władzami. Jak twierdzi Dycki, to naznaczenie i stygmatyzacja matki we wsi były wcześniejsze niż ujawnienie się jej chorób, alkoholizmu i schizofrenii. Jak pisze w posłowniu:

To nie choroba zniszczyła moją matkę. To ludzie, niekiedy dość bliscy, którzy nigdy nie zapomnieli, że jest unitką [...], że jej ojciec, wraz z najbliższą rodziną, przysłał do ukraińskiego podziemia, że dopuścił się jednej zbrodni<sup>9</sup>.

Wyraźne powiązanie wydarzeń wojny i powojnia z późniejszym cierpieniem matki – a w konsekwencji i syna – pojawia się też w wierszach. Opisując deportację matki do północnej Polski w ramach akcji „Wisła” w 1947 roku, na wiele lat nim powróciła w rodzinne strony, podmiot liryczny stwierdza, że „każdy z nas/ po czymś takim by się rozchorował”<sup>10</sup>. W jeszcze innych utworach pojawiają się zaś ogólniejsze stwierdzenia dotyczące i matki, i kolejnych chorujących krewnych: „moja matka banderówka/ przeszła przez piekło i ciotka/ Marinka (siostra Bukity/ co się okrzyknął Wernyhorą)// odleciała w Lisich Jamach”, „moja matka banderówka odleciała/ nieco później i po niej”, „tamten świat już się skończył”<sup>11</sup>. Utwory Dyckiego nie przypisują zatem chorób jednej konkretnej sytuacji, Marinka i Bukita to osoby nieprzesiedlone, a chorujące. W swoich tekstach jednak Dycki bardzo wyraźnie łączy te choroby z traumami historycznymi, z piekłem czasu wojny, deportacjami, powojenną izolacją i napiętnowaniem. Jeszcze przed reportażem *Czystka Katarzyny*

8 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Nachwort*, przeł. M. Zgodzaj, w: E. Tkaczyszyn-Dycki, *Norwids Geliebte: Gedichte*, przeł. M. Zgodzaj, U. Wolf, Edition Korrespondenzen, Wien 2019; tenże, *Posłowie*, w: tegoż, *Kochanka Norwida*, wyd. 2, Biuro Literackie, Kołobrzeg 2023. Jestem wdzięczna Uljanie Wolf za zwrócenie mojej uwagi na *Norwids Geliebte*.

9 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Posłowie*, s. 66.

10 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Ciało wiersza*, s. 40.

11 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Dwie główne rzeki*, Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, Poznań 2019, s. 16, 17.

Surmiak-Domańskiej z 2021 roku Dycki akcentuje więc w przestrzeni polskiej literatury temat powojennych chorób psychicznych osób pochodzących z południowo-wschodniej Polski, dodatkowo przypominając o chorowaniu osób zaklasyfikowanych przez Polskę jako Ukraińcy<sup>12</sup>.

Samo pisanie o krewnych chorujących po wojnie przypomina rzecz jasna, że skutki dawnych wydarzeń dotyczą podmiot wierszy Dyckiego. Wiele wcześniejszych tekstów poety jest poświęconych zajmowaniu się matką, której chorobę widzimy dziś w nowym świetle. Niektóre wiersze wskazują jednak jeszcze wyraźniej na silne utożsamienie się syna z doświadczeniami matki, a zatem na kolejną cechę postpamięci wymienianą przez Hirsch. Przywołując wcześniejszą niż akcja „Wisła” deportację matki do Związku Radzieckiego w 1945 roku (skąd uciekła), podmiot pisze, że jego „miejsce jest// w transporcie po stronie/ matki w bydlęcym wagonie”<sup>13</sup>. W wierszu tym podmiot przejmuje od matki zaklasyfikowanie jej jako obcej i wątpi w stabilność swojej pozycji jako polskiego poety. W innym utworze podmiot utożsamia swoje doświadczenia z lat osiemdziesiątych z doświadczeniami matki z 1947 roku, kiedy stwierdza, że „akcja «Hiacynt» myli mi się/ z akcją «Wisła»”<sup>14</sup>. Mechanizmy działania postpamięci są też ukazane w wyjątkowym, sporo wcześniejszym wierszu *Źródółko*, w którym czytamy, że „opowiadają mi bajkę kto kogo zarabiał// siekierą Ukrainiec czy Lach”, i w którym czerpiemy „z dna ich bajki/ o potworach po obu stronach lustra”<sup>15</sup>. W tym utworze przerzutnie zdają się podkreślać rwany przekaz przerażających opowieści, które, jak stwierdza Hirsch o postpamięci, mogą przypominać rozbite refreny, a same przeszłe doświadczenia nabierają w rodzinach statusu baśni<sup>16</sup>. Pisząc o postpamięci, należy zresztą dodać, że kategoria ta pierwotnie obejmowała tylko potomków ofiar, w odniesieniu do polskiej literatury poszerzano ją jednak o potomków świadków i sprawców. W przypadku historii opisywanych w wierszach i komentarzach Dyckiego wszystkie te role wydają się zaś

12 K. Surmiak-Domańska, *Czystka*, Czarne, Wołowiec 2021.

13 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Kochanka Norwida*, Biuro Literackie, Wrocław 2014, s. 9. Dalsze cytaty wierszy z *Kochanki Norwida* pochodzą z tego wydania, jedynie *Postłowie* jest cytowane za wydaniem z 2023 r.

14 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Dwie akcje*, „Mały Format” 2018, nr 5, <http://malyformat.com/2018/05/dwie-akcje/> (30.09.2023).

15 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Oddam wiersze w dobre ręce (1988-2010)*, Biuro Literackie, Wrocław 2010, s. 215.

16 M. Hirsch, *The Generation of Postmemory* (2012), s. 31.

splątane, mamy zarówno sprawców (przywoływane są zbrodnie dziadka), jak i cierpienie babci, matki (potęgowane także przez jej męża), a w konsekwencji cierpienie syna<sup>17</sup>.

Jak zauważają Hirsch i Pascale Bos, opowieści postpamięciowe, skupione na historii rodzinnej, nieraz są pozbawione szerszego tła, tak potrzebnego w edukacji historycznej<sup>18</sup>. Podobnie i Dycki nie rysuje szerszego tła, nie włącza się w debaty historyczne, ale raczej zakłada znajomość historii. Większość komentatorów zdaje się równie skrótowo lub domyślnie odwoływać do faktów historycznych obecnych w polskiej pamięci kulturowej, zwłaszcza w jej funkcjonalnej postaci<sup>19</sup>. Tym samym trudniej jest nam zauważyć, że optyka Dyckiego nie zamyka się w polskiej pamięci kulturowej, a momentami wręcz ją podważa. Postpamięć drugiej wojny światowej i powojnia pozostaje u poety zakłóconym przekazem rodzinnym i lokalnym, bo też jest to przekaz niespójny z polskimi narracjami szkolnymi i medialnymi, które najwyżej potęgują u podmiotu poczucie wykluczenia. Dyckiego literacka reprezentacja postpamięci rodzinnej ma więc szansę zmodyfikować repertuar polskiej pamięci funkcjonalnej, wskazując na perspektywy mniej w niej obecne. Niektóre z tych zagadnień pojawiają się dziś częściej w dyskursie publicznym<sup>20</sup>, warto jednak pamiętać, że wiersze Dyckiego, stanowiące samo centrum polskiej poezji współczesnej, subtelnie sygnalizują te kwestie od ponad dekady.

17 Np. Michael Rothberg nadal wyklucza odnoszenie kategorii postpamięci do potomków sprawców i uwikłanych; tenże, *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators*, Stanford University Press, Stanford 2019, s. 14. W polskich badaniach postpamięć odnoszono jednak do świadków Zagłady: K. Bojarska, *Historia Zagłady i literatura (nie)piękna. „Tworki” Marka Bieńczyka w kontekście kultury postraumatycznej*, „Pamiętnik Literacki” 2008, nr 2; a nawet do Wołynia i potomków sprawców: A. Kowalik, *Literatura wobec pracy pamięci na przykładzie „Oksany” Włodzimierza Odojewskiego*, „Teksty Drugie” 2020, nr 3.

18 M. Hirsch, *The Generation of Postmemory* (2008), s. 115; P. Bos, *Positionality and Postmemory in Scholarship on the Holocaust*, „Women in German Yearbook: Feminist Studies in German Literature & Culture” 2003, nr 19, s. 61-68.

19 Pamięć funkcjonalna w rozumieniu Aleidy Assmann. Jak sądzę, założenia polskiej pamięci przyjmowane są np. w: Z. Chojnowski, *Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, czyli umykanie i przepracowywanie*, „Akcent” 2017, nr 2; E. Sobol, *Wątki ukraińskie w twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, „Studia Polsko-Ukraińskie” 2022, nr 9; K. Kuczyńska-Koschany, *Imię własne, znamię od rymu. Tkaczyszyna tkanina tożsamościowa*, w: *Pokarmy*; M. Staško, *Co twój dziadek robił w UPA?*, „Elewator” 2017, nr 1.

20 Zob. np. I. Chruślińska, *Sploty. O Ukraińcach z Polski rozmowy z Piotrem Tymą*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2023.

Wyjątkowość perspektywy Dyckiego bierze się zarówno z częściowo ukraińskiego pochodzenia poety, jak i z miejsca, gdzie przed wojną mieszkała i dokąd wróciła kilkanaście lat po wojnie jego rodzina, czyli okolic Lubaczowa. To umiejscowienie wpływa choćby na przedstawienie konfliktu polsko-ukraińskiego z perspektywy zachodniej części Galicji Wschodniej (i dawnego województwa lwowskiego), a nie na przykład Wołynia. Stąd też obecność w wierszach Dyckiego kuzynów z AK obok ciotki z UPA, pytania o to, „kto kogo zarąbał”, unikanie demonizacji jednej ze stron i odniesienia do 1944 roku, kiedy spalono wieś Wólka Krowicka<sup>21</sup>. Z tego umiejscowienia akcji na niewielkim obszarze Galicji Wschodniej, który został w powojennej Polsce, wynika również pierwsze przesiedlenie matki do Związku Radzieckiego w ramach deportacji kilkuset tysięcy Ukraińców, fali przesiedleń Ukraińców znacznie mniej pamiętanych w Polsce niż późniejsza akcja „Wisła”<sup>22</sup>. Z pewnością zaś ten kierunek deportacji jest w polskiej kulturze mniej obecny niż powojenne repatriacje Polaków z Ukrainy do Polski. Inaczej niż znane wiersze Adama Zagajewskiego czy Tomasza Różyckiego, skupiające się na rodzinach przesiedlonych ze Lwowa i z okolic na zachód, do Polski, poezja Dyckiego przypomina nam o matce poety deportowanej w odwrotnym kierunku i uciekającej z transportu<sup>23</sup>.

Ze względu na to, że rodzina Dyckiego i rodzinne okolice ostatecznie zostały w Polsce, a matka po latach wróciła na pogranicze, wiersze Dyckiego stają się także polemiką z nostalgiczną wizją wielokulturowych przedwojennych Kresów, które zniknęły, wizją budowaną przez przesiedlonych Polaków, idealizacją mewającą cechy dyskursu kolonialnego<sup>24</sup>. Podmiot wierszy

21 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Nie dam ci siebie w żadnej postaci*, Lokator, Kraków 2016, s. 30, 31; tenże, *Oddam wiersze w dobre ręce...*, s. 215. O fazach konfliktu polsko-ukraińskiego zob. np. T. Snyder, *Rekonstrukcja narodów. Polska, Ukraina, Litwa, Białoruś 1569-1999*, przeł. M. Pietrzak-Merta, Pogranicze, Sejny 2006, s. 183-199.

22 A. Wylegała, *Przesiedlenia a pamięć. Studium (nie)pamięci społecznej na przykładzie ukraińskiej Galicji i polskich „ziem odzyskanych”*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2014, s. 116-117, 121; T. Snyder, *Rekonstrukcja narodów*, s. 208-216. Większość krytyków piszących o Dyckim wspomina tylko o akcji „Wisła”.

23 Mam tu na myśli np. tomik *Jechać do Lwowa* Adama Zagajewskiego i poemat *Dwanaście stacji* Tomasza Różyckiego.

24 E. Stańczyk, *Ukraine and Kresy in Tomasz Różycki's „Dwanaście stacji”: Postcolonial Analysis*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2009, nr 1/2, s. 98, 99, 105. W przypadku tekstu Różyckiego Stańczyk odróżnia postkolonialną świadomość narratora od kolonialnych wyobrażeń niektórych starszych członków rodziny. Zob. też B. Bakuła, *Kolonialne i postkolonialne aspekty polskiego dyskursu kresoznawczego (zarys problematyki)*, „Teksty Drugie” 2006, nr 6.

Dyckiego tymczasem naocznie przygląda się tym nielicznym przesiąkniętym przemogą terenom pozostawionym w kraju, dowiaduje się, „kto kogo wrzucił/ do studni koło której teraz przechodzę”<sup>25</sup>. Wydaje się, że Dyckiego nawiązania do sielanki, folkloru i baśni, zauważane wcześniej przez badaczy jego wierszy<sup>26</sup>, zawsze przeniknięte jednak śmiercią i chorobą, można czytać jako antysielanki, jako polemikę z mitologią Kresów, jako postpamięciową baśń.

Jest to tym wyraźniejsze, że wielojęzyczna kultura regionu nie zniknęła w świecie Dyckiego wraz z końcem wojny, w tekstach poety widzimy jej powojenne pozostałości, czyli ostre podziały na to, kto w jakim języku mówi. Spolonizowany ojciec zabrania matce mówić po ukraińsku, choć sam posługuje się polsko-ukraińskim dialektem, ukraińska ciotka oczekuje znajomości ukraińskiego, polska babcia koryguje u wnuka polski<sup>27</sup>, dialekt matki poeta nazywa „zachwaszczoną polszczyzną”<sup>28</sup>, ale w szpitalach matka odruchowo krzyczy też po ukraińsku, na co w jednym z wierszy pielęgniarz reaguje pytaniem: „w jakim języku ryczy/ ta krowa”<sup>29</sup>. Zamiast nostalgicznej wizji wielokulturowości, za którą tęskniono w literaturze polskiej, widzimy więc raczej głębokie rany i sprzeczne lojalności, a także uprzedzenia i polonizację. Najbardziej wyrazistym przykładem powojennej dyskryminacji jest jednak nazywanie matki przez polską społeczność „banderówką” ze względu na wojenną działalność jej ojca, mimo że ten po wojnie odciął się od rodziny<sup>30</sup>. Dycki niejednokrotnie wspomina, że zadaniem jego wierszy jest „zrehabilitować banderówkę”<sup>31</sup>. Nawet tu pojawiają

25 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Oddam wiersze w dobre ręce...*, s. 215.

26 J. Borowczyk, *Z kości piszczałka (sielanka, dumka, nekrolog)*, w: *Pokarmy*.

27 O ojcu zob. E. Tkaczyszyn-Dycki, *Posłowie*, s. 66; o ciotce: tenże, *Dwie główne rzeki*, s. 30; o babci: przemówienie Dyckiego podczas rozdania nagród poetyckich Silesius w 2020 r. (ok. min 44:40), Gala Angelus Silesius 2020, <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=JZa-YfNOaU> (14.06.20204).

28 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Dwie główne rzeki*, s. 8. Zob. też tenże, *Imię i zamię*, s. 34. Za pomoc w analizie cytowanych przez poetę słów matki, czyli przykładów tej „zachwaszczonej polszczyzny”, jestem wdzięczna Irynie Kovalchuk. Cytaty obejmują standardowe słowa ukraińskie, słowa znane z dialektów ukraińskich, określenia lokalne oraz wyrazy polskie.

29 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Posłaniec*, „*Twórczość*” 2023, nr 4, s. 6. Zob. też tenże, *Kochanka Norwida*, s. 61-63.

30 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Skromne miejsce dla syna Hrudnychy*, tekst dostępny na stronie Biura Literackiego, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/kazdym-wzgleciem-notatki-wywiadu/> (30.09.2023).

31 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Nie dam ci siebie w żadnej postaci*, s. 26.



się jednak sprzeczności: choć pisanie po polsku pomaga w osiągnięciu tego celu, gdyż to w polskich oczach potrzebna jest rehabilitacja, wybór polskiego może być odczuwany również jako zdrada ukraińskiej części rodziny i tożsamości: „nie jestem/ bez winy odkąd piszę po polsku przeciwko komu”<sup>32</sup>.

Jak widzimy, w przypadku wierszy Dyckiego sama splątana historia rodzinna opisywana w utworach, w tym ciężąca postpamięć przeszłych wydarzeń, wystarcza, by odróżnić te teksty od dominujących w polskiej literaturze przekazów na temat wojny i Kresów. Przez tę indywidualną perspektywę twórczość Dyckiego wprowadza do polskiej poezji istotne korekty, dopełnienia i punkty widzenia. Jak postaram się dalej pokazać, podobną funkcję zdają się też pełnić wykonania głosowe wierszy Dyckiego, analizowane w świetle powyższych rozpoznań. Zanim jednak zajmę się postpamięcią, kilka stron poświęcę samym składnikom recytacji Dyckiego.

### Występy poetyckie a postpamięć

Dycki nie od razu był chętny, by czytać swoje wiersze na spotkaniach autor-skich. Podczas gdy pierwszą książkę opublikował w 1990 roku, jego słynny występ na festiwalu w Legnicy odbył się dopiero w 1999 roku. Jego pierwsze czytania na festiwalach w 1999 i 2000 roku wywoływały zresztą zdziwienie odbiorców ze względu na zaskakujące pauzy i akcentowania, a Dycki sam przeproszał wtedy za chaos. Jego styl recytacji w pełni rozwinął się dopiero w 2002 i 2003 roku, kiedy doszły do niego momenty nucone i nieczysto śpiewane<sup>33</sup>.

W kolejnych latach ta melodyjna recytacja i śpiew – a także zaskakujące pauzy czy pozorne błędy – pozostały kluczowymi składnikami występów Dyckiego, którym towarzyszą również gesty i ruchy sceniczne. W trakcie

32 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Oddam wiersze w dobre ręce...*, s. 215. Alienację i przymusową polonizację Dyckiego wielokrotnie komentowano, różne ujęcia jego stosunku do polszczyzny pojawiają się np. w: E. Kuliś, *Gente Ruthenus, Nazione Polonus, czyli alienacja w centrum. O wierszach Tkaczyszyna-Dyckiego*, „Czas Kultury” 2016, nr 4; E. Prokop-Janiec, „*Moje miejsce jest w polszczyźnie*”. *Translingwalna wyobraźnia w poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, w: *Poezja polska ostatnich dwustu lat. Odczytania i przekroje*, red. A. Czabanowska-Wróbel, U.M. Pilch, Wydawnictwo UJ, Kraków 2022.

33 A. Burszta, *Ktoś naprawdę wyjątkowy*, rozmawiała A. Olszewska, tekst dostępny na stronie Biura Literackiego, <https://www.biurroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/ktos-naprawde-wyjatkowy/> (30.09.2023). Nagrania z tych festiwali są dostępne na stronie Biura Literackiego, <https://www.biurroliterackie.pl/autorzy/eugeniusz-tkaczyszyn-dycki-2/?view=biblioteka&kategoria=dzwieki> (30.09.2023).

występów poeta nie siedzi za stołem: porusza się zgarbiony, mocno pochyłony, rytmicznie zginając kolana, czasem wręcz kuczając. Regularnie spogląda na wydrukowane teksty, a po każdym spojrzeniu teatralnie kładzie rękę z kartkami na plecach i recytuje fragment. Gesty te niejako podkreślają niepamiętanie całych tekstów przez poetę i sztuczność ich ukrywania za plecami, jakby przywołują tradycyjną kulturę recytacji z pamięci i zarazem ją podważają<sup>34</sup>.

Krystyna Pietrych zwracała jednak uwagę, że mimo wyraźnej teatralizacji twórczość Dyckiego nie jest kpiną z poezji. Autor zachowuje się nie tylko jak aktor, lecz także jak kapłan<sup>35</sup>. Podobnie Piotr Bogalecki porównywał to zachowanie do jurodiwych, do „świętych idiotów” z tradycji prawosławia<sup>36</sup>. Występy poety obfitują w takie paradoksy: elementy transowe i prześmiewcze współlistnieją ze sobą, a rytm recytacji Dyckiego opiera się w części na tych zaskakujących pauzach, rwących wypowiedź, a zarazem trzymających w napięciu i powtarzalnych.

Spójrzmy, jak te sprzeczne cechy wyglądają na konkretnym przykładzie – wiersza *Bryndza*, nagranego podczas spotkania autorskiego w 2003 roku<sup>37</sup> (i bardzo podobnie wykonywanego w 2006 roku, choć organizatorzy dodali wtedy akompaniament muzyczny<sup>38</sup>). Pierwsze linijki tekstu odczytywane są przez poetę z następującymi pauzami (znaczonymi pionowymi kreskami): „w tym | przygranicznym | miasteczku/ mają dwie | księgarnie i dwa cmentarze”<sup>39</sup>. Jak widzimy, pauzy pojawiają się w zaskakujących składniowo miejscach, w środku wersów i fraz, między „tym” a „przygranicznym”, między „dwie” i „księgarnie”. Gdzieś tam słychać oddech, a chwiejny głos przechodzi w szept. W swojej recytacji Dycki wyraźnie tworzy arbitralne frazy prozodyjne niewynikające wprost z budowy wiersza, z wersyfikacji, składni

34 Opis oparty na nagraniach Dyckiego dostępnych na stronach YouTube, Biuro Literackie, Lyrik-line, <https://www.lyrikline.org/de/player/playautor/1645> (14.06.2024) oraz obserwacji spotkań autorskich 20 maja 2015 na festiwalu Poznań Poetów i 26 kwietnia 2015 na festiwalu Port Literacki we Wrocławiu.

35 K. Pietrych, *Na granicy słowa. Transowy tok Dyckiego*, w: *Pokarmy*, s. 132-134.

36 P. Bogalecki, *Laska i trup*, s. 28o.

37 Nagranie spotkania „Przyczynek do nauki o nieistnieniu” dostępne na stronie Biura Literackiego, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/dzwieki/przyczynek-nauki-o-nieistnieniu/>, (30.09.2023; zob. od min 13:50).

38 Nagranie spotkania „Dożynki” dostępne na stronie Biura Literackiego, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/dzwieki/dozynki/> (30.09.2023; zob. od min 56:40).

39 Wiersz można np. znaleźć w: E. Tkaczyszyn-Dycki, *Oddam wiersze w dobre ręce...*, s. 271.

czy semantyki. Frazy te wyodrębniane są wspomnianymi pauzami, ale dodatkowo końcowe sylaby fraz poeta też wzmacnia i przedłuża – nawet jeśli zwykle byłyby to sylaby nieakcentowane, jak w słowach „tym” i „dwie”, które u Dyckiego niespodziewanie stają się akcentowanymi sylabami końcowymi. Dycki wprowadza więc pauzy i nowe frazy w nieoczekiwanych miejscach, a jednocześnie omija je w miejscach oczekiwanych. Choć pomiędzy pierwszą a drugą linijką wiersza (przejście zaznaczone powyżej ukośnikiem) nie występuje typowa przerzutnia, poeta rezygnuje z pauzy między wersami, czytając „miasteczku” i „mają dwie” łącznie, a zmianę wersu markując tylko mocniejszą artykulacją i zmianą intonacji.

Inny przykład zaskakujących wewnętrznych podziałów wersu – a nawet słowa – pojawia się, kiedy Dycki czyta w tym samym wierszu i nagraniu, że stara się „przypodobać Panu Bogu jak każdy wariat”. „Przy-po-do-bać” ma sylaby jakby oddzielone oddechem wyraźnie wybuchowych głosek „p” i „b”, są one też przedłużane, o zmiennej intonacji, a zatem fonetycznie akcentowane, dając efekt bliski skandowania. Kolejny podział wewnętrzny wyrazu pojawia się w sformułowaniu „do Zakopanego”, gdyż przerwa przed wybuchowym „p” i tym samym poprzedzające je „o” wydają się wyraźniejsze niż tradycyjny akcent na „ne”, również tutaj obecny. Zasady polskiego akcentowania okazują się więc podważone – nie tylko nietypowe (lub wszystkie) sylaby są podkreślane przez autora, lecz także środki użyte w tym celu bywają niezwykle. Zamiast głośności, długości i wysokości głosu podkreślenie wykorzystuje tu głoskę wybuchową. Na koniec tej niespodziewanej recytacji poeta dodaje zaś jeszcze swoje „lala lala lala lala”.

Można się zastanawiać, jak interpretować styl czytania Dyckiego na tle polskiej pamięci kulturowej. Mocne kontury intonacyjne i melodyjna wymowa kojarzyć nam się mogą z recytacją kresową. Wyraźne przedłużanie i intonowanie sylab akcentowanych w słowach na końcu fraz, czasem też przedłużanie końcowych sylab nieakcentowanych jest słyszalne w nagraniach Czesława Miłosza. Jak pisały o nich Teresa Dobrzyńska i Lucylla Pszczołowska, „autorecytacja jego charakteryzuje się rodzajem zaśpiewu, polegającym na przedłużeniu ostatniej samogłoski akcentowej”<sup>40</sup>. Badaczki zauważały podobną manierę również u Jarosława Iwaszkiewicza, który, jak wiadomo, pochodził z Ukrainy. Wydaje się, że elementy tego stylu czytania były także obecne na końcu fraz, poza tym czytanych już dużo bardziej płasko,

40 T. Dobrzyńska, L. Pszczołowska, *Wiersz a recytacja*, „Pamiętnik Literacki” 1982, nr 3/4, s. 267, 277–278.

w nagraniach Adama Zagajewskiego<sup>41</sup>. Choć można by powiedzieć, że rytm polszczyzny w ogóle opiera się na frazach prozodyjnych, w drugiej połowie XX wieku tak wyrazisty styl intonowania zanikł jednak w Polsce, prawdopodobnie wraz z utratą częstego kontaktu z bardziej melodyjnymi językami wschodniosłowiańskimi, a deklamacja podobna do śpiewu czy inkantacji, mówiona z pamięci, nie była nawet bliska Miłoszowi. W Polsce kojarzy się ona raczej z kulturą rosyjską<sup>42</sup>. Na tym tle widać, że recytacje Dyckiego nawiązują do skojarzeń z poetą „ze wschodu”. Autor wzmacnia intonację fraz, a zwłaszcza końcowych wyrazów, stara się mówić z pamięci, dodaje elementy śpiewane – ale zarazem też podważa te skojarzenia. Przedłużane sylaby to nie te, których się spodziewamy, melodie są na granicy parodii, jak gdyby coś się zepsuło, coś złego stało na pograniczu – i jak wiemy, właśnie tak było.

To przełamanie tradycyjnej recytacji odbywa się u Dyckiego nie tylko z pomocą melodii, lecz także, jak widzieliśmy wcześniej, arbitralnych pauz i słyszalnego oddechu. Czytanie przedzielone pauzami i poprawkami, niedoskonałościami i arbitralnością było w polskiej poezji domeną Tadeusza Różewicza, którego poetykę nieraz łączono ze skutkami drugiej wojny światowej. Różewicz celowo przeciwstawiał się też pompatycznym recytacjom i wierze w szczególne moce poezji<sup>43</sup>. Dycki wydaje się twórczo rozwijać to podejście: mocniej niż Różewicz wskazuje na dawne idee recytacji, zarazem pokazując, że dziś już nie da się tak czytać.

W książce *The Sound of Modern Polish Poetry* bardziej szczegółowo analizowałam zmiany zachodzące w dwudziestowiecznej polskiej recytacji autorskiej, przywoływane tu tylko skrótowo. Na tle tych badań Dycki wydaje się plasować na skrzyżowaniu różnych stylów wypracowanych w XX wieku, od Miłosa do Różewicza; do tego skrzyżowania trzeba by jeszcze dodać balansujące między misterium a zabawą występy Mirona Białoszewskiego<sup>44</sup>. Warto także wspomnieć ostatnie nagrania Aleksandra Wata, w których dawniejsze myślenie o intonacji poezji splata się z artykulacją naznaczoną

---

41 A. Kremer, *The Sound of Modern Polish Poetry: Performance and Recording after World War II*, Harvard University Press, Cambridge, MA 2021, s. 304-305.

42 Tamże, s. 14, 107-117, 276.

43 Tamże, s. 217-262. O czytaniu Różewicza, w tym niestandardowych pauzach zob. też A. Hejmej, *Skryptoralność. Literatura w dobie społeczeństwa medialnego*, Universitas, Kraków 2022, s. 196-201.

44 A. Kremer, *The Sound of Modern Polish Poetry*, s. 124-153.

wiekami, cierpieniem i słyszalnym oddechem<sup>45</sup>. Przywołanie tych wcześniejszych stylów czytania polskich poetów nie dowodzi, rzecz jasna, że Dycki wprost nimi się inspirował, ale pomaga nam wyodrębnić poszczególne składniki jego recytacji i wrażenia przez nie wywoływane. W swoich występach Dycki zatem zdaje się nawiązywać do kultury pogranicza (znanej szerzej, nie tylko z wykonań głosowych pojedynczych autorów), a zarazem podważa możliwość takiej recytacji po wojnie i dodaje indywidualną, jakby intymną perspektywę.

Powyższe składniki recytacji Dyckiego składają się na nowy efekt artystyczny – można uznać, że jego polszczyzna mówiona to polski udziwniony, jak powiedzieliby formalści, to polski, który brzmi obco i niespodziewanie. Przypomnijmy sobie choćby wypowiedziane przez poetę wyrażenie „do Zako-panego”, to wybuchowe „p” i wyraźne „o” przed oddechem. Czytanie Dyckiego zdaje się obrazować, jak chwyt udziwnienia może działać w żywej mowie. Jak pamiętamy, Wiktor Szklowski wspominał o nieprawidłowym akcentowaniu jako jednym ze środków do ożywienia poezji. Lew Jakubiński odnosił się z kolei do dźwięków zmienionych przez emocje w języku poetyckim – podobny efekt daje chyba u Dyckiego też szept czy oddech. Wreszcie Jewgienij Poliwanow pisał o pozbawionych znaczenia powtórzeniach i refrenach jako najbardziej poetyckim elemencie poezji – do czego pasowałoby „la la” Dyckiego<sup>46</sup>.

Zestawienia z teoriami formalistów zwracają uwagę na to, że jeszcze 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 pogranicza polsko-ukraińskiego oraz alienacją i upokorzeniem, dla których Dycki znalazł fonetyczne i teatralne odpowiedniki. To, co poeta proponuje, to odmienna perspektywa patrzenia na kulturę polską – a w tym wypadku recytację kresową. Warto tu wrócić do wspomnianej figury jurodiwych, swoim zachowaniem prowokujących upokorzenie i cierpienie, by w ten sposób naśladować

45 Tamże, s. 186-197.

46 Teksty Szklowskiego (*Wskreszenie słowa*), Jakubińskiego (*O dźwiękach języka poetyckiego*) i Poliwanowa (*Ogólna zasada fonetyczna wszelkiej techniki poetyckiej*) można znaleźć w tomie: *Rosyjska szkoła stylistyki*, red. M.R. Mayenowa, Z. Saloni, PIW, Warszawa 1970.

Chrystusa (choć czczono także osoby, które po prostu chorowały psychicznie)<sup>47</sup>. Jurodowi mogą być jednak nazbyt odległą analogią dla działań Dycckiego. Poszukując innych przykładów naznaczenia i odmienności, niektórzy badacze porównywali Dycckiego do ukraińskich lirników i kobziarzy, niemniej poetę odróżniają od nich brak instrumentu muzycznego, brak wizerunku niewidomego pieśniarza i wiersze odległe od epickich dum<sup>48</sup>. Można też wreszcie zestawić Dycckiego z wędrownymi dziadami znanymi z terenów Polski i ich pieśniami. Dziadowie byli często traktowani jako łącznicy świata zmarłych i żywych, dotknięci przez Boga, pielgrzymujący, obcy i odmienni, także ze względu na podkreślaną przez siebie niepełnosprawność czy chorobę. Zarazem jednak wielu dziadów-żebraków wysmiewano i oskarżano o oszustwo i grę<sup>49</sup>. Dycki występujący w największych polskich miastach zdaje się właśnie takim przybyszem z odległych obszarów, układającym plecy w garb, akcentującym swoją odmienność, w twórczości eksponującym peregrynację, piosenki o zmarłych i „podpieranie się kijem”<sup>50</sup>. Dycki wydaje się ćwiczyć wystawianie się na możliwe ośmieszenie, uosabiając własne naznaczenie postpamięcią, a zarazem balansując na granicy parodii. W jednym z wierszy nazywa się zresztą „wierszopisem pośmiewiskiem”<sup>51</sup>.

W tym kontekście szczególnego wymiaru nabiera wyznanie, które znajdujemy we wspomnianym już posłowniu do niemieckojęzycznego wydania wierszy z 2019 roku<sup>52</sup>, przedrukowanym po polsku w nowym wydaniu tomiku *Kochanka Norwida*. Po czterech latach od niemieckojęzycznego wydania Dycki rozpowszechnia także wśród polskich czytelników i czytelniczek nowe szczegóły z życia matki – w tym i taki szczegół ze swojego dzieciństwa:

Wycinałem z pisma „Bluszcz” wiersze („zwrotki-nicotki”), układałem je w kupki, mniejsze lub większe ciągi, niekiedy zagadnałem matkę

47 H. Murav, *Holy Foolishness: Dostoevsky's Novels and the Poetics of Cultural Critique*, Stanford University Press, Stanford 1992, s. 2-4.

48 K. Pietrych, *Tkaczyszyn-Dycki's Continuous 'Song About...'*, s. 222; N. Kononenko, *Ukrainian Minstrels: And the Blind Shall Sing*, M.E. Sharpe, Armonk-London 1998, s. 3-15.

49 P. Grochowski, *Dziady. Rzecz o wędrownych żebrakach i ich pieśniach*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2009, s. 37-59, 93, 170.

50 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Oddam wiersze w dobre ręce...*, s. 271.

51 Tamże, s. 337.

52 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Nachwort*, s. 144.

o nazwisko autora, prosiłem o lekturę tekstu. Hrudnycha 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 („zwrotkę-nicotkę”), spektakl gwałtownie urywał się, gasł, zaprzepaszczał, kiedy do chaty wchodził Dycio, mój ojciec, matka natychmiast milkła<sup>53</sup>.

Choć Dycki nie dodaje dalszego komentarza, wydaje się jasne, że jego własne występy poetyckie są przynajmniej częściowo wzorowane na występach matki. Podobna scena, opisana właściwie w identyczny sposób, pojawia się też w wierszu *Fragment widowiska*, opublikowanym w 2021 roku:

matka pochylała się garbiła  
mamrotała ni to do siebie  
ni to do mnie śpiewała jakiś  
fragment tekstu (la la la la

la la la la) wracała do poszczególnych  
miejsc w wierszu akcentując je  
i podkreślając bardzo często improwizując<sup>54</sup>.

Na spotkaniach autorskich, przed polską widownią Dycki uosabia zatem swoją chorą matkę, wykluczoną z polskiej wspólnoty przez działania jej ojca, czytającą w domu na wsi dla syna. Interpretacje zarysowane przeze mnie wcześniej są więc niejako potwierdzone, ale i udostawnianie – czy myślimy tu o przedwojennej, wschodniej wymowie polskiego, czy o niszczącym wpływie wojny na ten styl recytacji, czy o elementach tradycyjnej kultury żywego słowa, czy wreszcie o upokorzeniu jurodiwych i dziadów – planowym lub mimowolnym, wynikającym z choroby. Dycki zdaje się przed nami odgrywać

53 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Posłowie*, s. 67. Z tego, co mi wiadomo, Dyckiemu już wcześniej zdarzało się dzielić tym wyznaniem, nie wpływało ono jednak na stan badań i było znane tylko ograniczonemu gronu osób, które uczestniczyły w danym spotkaniu i słyszały tę opowieść.

54 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Fragment widowiska*, „Mały Format” 2021, nr 4/6, <http://malyformat.com/2021/07/fragment-widowiska/> (30.09.2023).

czytania matki, naznaczone jej cierpieniem i traumą, a zatem przedstawia nam swoje dziecięce doświadczenie, sam moment ucieleśnionego, międzypokoleniowego przekazu pamięci i efektów traumy odbitych w recytacji. Dyckiego fonetyczna i ruchowa reprezentacja postpamięci na scenie, w większym stopniu niż można by się spodziewać, wynika więc z doświadczenia rodzinnego – i jako taka, przekształcona w steatralizowany występ, modyfikuje polską pamięć kulturową i wyobrażenia o recytacji poety z pogranicza. Jak pamiętamy, podobny mechanizm zachodził w przypadku drukowanych wierszy Dyckiego: samo ich oparcie na doświadczeniu rodzinnym otwierało nowe perspektywy w polskiej literaturze. Rzadko mówi się jednak o możliwych związkach spotkania autorskiego, czytania wierszy i postpamięci, podczas gdy twórczość Dyckiego łączy te kategorie.

Dycki nieraz powtarzał, że jego poezja ma służyć rehabilitacji dobrego imienia matki, choć tematy wojny i powojnia w swojej rodzinie był gotów poruszać w wierszach dopiero od 2011 roku, po otrzymaniu najważniejszych nagród, kiedy ta rehabilitacja miała szansę się powieść. W ten sposób stopniowo rehabilitował też często cytowany przez siebie język matki, jej „zachwaszczoną”, a może „najczystsza” polszczyznę, stającą się materiałem nagradzanej polskiej poezji<sup>55</sup>. Wydaje się, że teraz, kiedy jego występy są powszechnie cenione, poeta może także zrehabilitować jej styl czytania, jej głos i domowe występy.

Co ciekawe, te przesunięcia w czasie obecne w działaniach Dyckiego przybliżają nam również doświadczenie postpamięci, której przekaz jest często zakłócony i opóźniony – Dycki sam poznał wojenną historię swojej rodziny dopiero w wieku nastoletnim, po tym jak już odczuwał jej skutki<sup>56</sup>. Podobnie i my 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.

Za komentarze otrzymane na różnych etapach pracy nad tym tekstem jestem szczególnie wdzięczna Amelii Glaser, Bożenie Shallcross i Justynie Tabaszewskiej.

---

55 Poeta pisze dosłownie: „równie czystej polszczyzny/ nie chłonałem nigdy później”; zob. E. Tkaczyszyn-Dycki, *Kochanka Norwida*, s. 60.

56 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Skromne miejsce dla syna Hrudnychy*; tenże, *Posłowie*, s. 66.



## Abstract

---

**Aleksandra Kremer**

HARVARD UNIVERSITY

*Postmemory in Poetry Performances by Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki*

The article studies Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki's poems and performances as artistic representations of familial postmemory. Dycki's poetry frequently concerns his family's Polish-Ukrainian background and the impact of World War II and its aftermath on the life of next generations. The article discusses how Dycki's poetry, based on this particular family story, differs from Polish functional memory and common narratives about the war, postwar, and borderlands. The article argues that these contexts likewise shed light on Dycki's celebrated poetry readings, which can also be seen as an artistic staging of postmemory that modifies Polish cultural image of the borderland region.

## Keywords

---

Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, postmemory, Polish poetry, poetry performance