

Inwersje

Wacław Forajter

WAŁAW FORAJTER

INWERSJE

Żaloba jako figura „inności” seksualnej

szliśmy za trumienką lubaczowską
drogą i szliśmy na spotkanie
śmierci przydrożnej śpiewając pieśni
o kościach nieboszczyka w zielonej dolinie
o kościach nieboszczyka śpiewaliśmy
i o zielonej dolinie pełnej ptaków i rozkładu
o ciele zmarłego śpiewaliśmy pieśni
i przypomniały się nam ciała przodków
(CXXX)¹

W powyższym wierszu, pochodzącym z *Peregrynarza* Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, odbiorca zostaje „wrzucony” w procesję żałobną, z którą pójdzie już do wiersza ostatniego, gdyż problematyka śmierci oraz rytuałów wiążących się z nią w kulturze stanowi nadrzędną kategorię tematyczną, która scala niemal wszystkie utwory i nadaje tomikowi charakter poematowy. Leksyka związana z polem semantycznym śmierci pojawia się w najrozmaitszych konfiguracjach i nie oznacza wyłącznie ceremonii związanych z uroczystościami pogrzebowymi, które poświęca się zmarłemu, ale również czasowe wyłączenie żałobników z kręgu żywych.

Na cmentarzu lub w samej myśli o śmierci bohater rozdwa się i jest po części umarłym czy umarłymi, po części żywym. Ma podwójną tożsamość, ale lojalność wiąże go o wiele bardziej ze zmarłymi niż z żywymi².

Miejscami odwiedzanymi przez niego najczęściej są cmentarze i domy „żałobne” (wiersze: *LXXXVII*, *CXXXIX*. *Stypa w domu pani R(uszkowskiej)*) – krajo-brazy ewokujące brak; przestrzeń owładnięta ekonomią zatury, gdzie nieobecność obiektu przywołuje kolejne fantazmaty (*CLXIII*. *W drodze na cmentarz pod Lipkami*).

Żałobnik – inny współczesności, w której zjawisko śmierci jest marginalizowane, stanowi byt całkowicie nieumiejscowiony, spychany na antypody języka, wygnany z „miejsc publicznych” w zacisze „domów smutku” i w towarzystwo innych

¹ W: E. Tkaczyszyn-Dycki, *Peregrynarz*. Warszawa 1992. Z tego tomu pochodzą wszystkie cytaty z utworów tego autora. Podkreślenia w cytatach – W. F.

² B. Umńska, *Róg Szymonowica, sławnego lwowianina, i Śmierci, przestawnej ziemianki*. „Res Publica Nowa” 2000, nr 1/2, s. 64.

żałobników – równie „nieprzyzwoitych” dla świata jak on sam. Pograżeni w rozpacz i trwode, podążają oni wiejskimi drogami na „spotkanie / śmierci przydrożnej”, która zajmuje miejsce zwyczajowej figury świętego bądź innego znaku wiary.

Odbiorca *Peregrynarza* towarzyszy żałobnikowi w jego pielgrzymce, percypując (o)pisana czasoprzestrzeń smutku, która zakreśla jednocześnie granicę strefy pisania przeciwko melancholii, przeciwko nieistnieniu (pismo jako znak materialny), i która posiada walor leczniczy.

Miejsce zajmowane przez żałobnika jako osobę opłakującą śmierć przyjaciela-kochanka wpisuje go w porządek języka, za którego pomocą mówi się o śmierci innego, oraz „dyskursu miłosnego”. Oba zakładają jako warunek swojego powstania nieobecność i milczenie bezpowrotnie utraconego obiektu. Są całkowicie „porzucone przez języki okoliczne”, „odcięte od władzy”, „wypędzone poza wszelką stadność”³, czyli skazane na literaturę, która – będąc współcześnie jedynym kanałem przekazu odmiennych (z punktu widzenia języków rządzących rzeczywistością) dyskursów pożądania (obecności innego) – pozwala im na zaistnienie.

Języki „wygnania z obiektu”, artykułowane w sposób podobny do tego, którym posługuje się Dycki, pojawiały się już w historii literatury, stanowiąc dla *Peregrynarza* potencjalne interpretanty.

Współczesny poeta uczestniczy w ceremoniach żałobnych poświęconych zmarłemu przyjacielowi – Leszkowi⁴. Jest osobą piszącą historię śmierci „prywatnej”, co przypomina *Ceremonie pogrzebowe* Jeana Geneta. Bohaterami obu utworów – zarówno *Peregrynarza*, jak i powieści autora *Matki Boskiej Kwietnej* – są zmarli kochankowie: Leszek i Jean D. Obaj pisarze zdecydowali się także na wybór „języków” analogicznych w porządku historycznoliterackim: dla Dyckiego będzie to dykcja staropolska, w szczególności barokowa, dla pisarza francuskiego zaś – język Plejady, który przyczynił się w znacznej mierze do ukształtowania w XVI i XVII wieku ogólnonarodowej postaci języka francuskiego. Autor *Dziennika złodzieja* wykorzystywał styl XVI-wiecznych klasycystów, w szczególności zaś język Pierre’a Ronsarda, od początku swojej twórczości: jego debiutanckim utworem była napisana aleksandrynami elegia *Skazany na śmierć*. Dalsza część Genetowskiego „flirtu” z głównym twórcą początków francuskiego klasycyzmu ujawnia się w tkance późniejszych powieści – w *Matce Boskiej Kwietnej* i właśnie w *Ceremoniach pogrzebowych*.

Powieściopisarz-kryminalista posługiwał się w tych utworach językiem „wysokim”, mową władzy represywnej i autorytetu. On sam – jako więzień i złodziejaszek – korzystał zapewne na co dzień z żargonu niższych warstw społecznych, wszystkich tych, którzy kontestują język nauczany w szkołach, bo jest narzędziem kary, dykcją publicznej anatemy, mową paragrafów sądowych. Genet w później-

³ R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*. Przełożył M. Bienczyk. Warszawa 1999, s. 37.

⁴ Postać kochanka zostaje przywołana w większości tekstów *Peregrynarza* bądź za pomocą imienia własnego (utwory: XXXVIII, LXXXVI. *Awantura z powodu listy obecności*, *Ad benevolam lectorem*), bądź – w pozostałych – formułą „przyjacieli” lub „chłopiec” (np. w wierszach XXXIII, XLIV, CIV, XL, LXXXVI). Leszek nie jest jedynym zmarłym, który pojawia się w zbiorze Dyckiego (są jeszcze Helenka i Stasinek), pozostaje jednakże najczęstszym bohaterem lirycznym lub adresatem wypowiedzi.

szych wywiadach mówił, że zdecydował się na wybór modelu ronsardowskiego ze względu na „idealnego” odbiorcę powieści, którym miał być jego wróg – klasa dominująca, francuska elita intelektualna. Wytworna, klasycystyczna składnia miała mu pomóc w realizacji celu, jakim było opuszczenie zakładu penitencjarnego (aktywność powieściopisarska Geneta zanika bowiem po uzyskaniu – dzięki petycji wystosowanej do prezydenta przez najbardziej wówczas cenionych przedstawicieli i n t e l i g e n c j i francuskiej – ułaskawienia).

Z egzystencjalną motywacją doboru stylu splata się przyczyna pragmatyczno-językowa: język francuski został w zasadzie utrwalony mniej więcej w XVII wieku, żargon zaś wciąż ewoluuje, jest „mobilny”⁵, więc posłużenie się przez Geneta socjolektem mogłoby wpłynąć na „czas trwania” tekstów, ograniczyłyby ich recepcję do historycznego „teraz”, do okresu ich powstania. Ostatecznie jednak wszystko wiąże się z problemem niewyraźności – „awarią komunikacyjną, odmową semiozy”, której sygnałem może być sytuacja pedantycznego, „despotycznego wielosłownia” (utwory Geneta i Grzegorza Musiała, o którym niżej), lub z koniecznością szczególnego wtajemniczenia „odbiorcy w prywatne lub środowiskowe problemy autora” (przypadek Geneta, Dyckiego i Musiała)⁶.

Twórczość Geneta i Dyckiego oscyluje wokół podobnych kręgów tematycznych. Jest wariacją na temat transgresji, jaką stanowi erotyczne spotkanie mężczyzn, oraz przestrzeni zawładniętą przez Śmierć. Obaj wybierają analogiczne strategie pisarskie: zmienność punktów widzenia, ciągle utożsamianie się z coraz to inną postacią. W *Ceremoniach pogrzebowych* narrator identyfikuje się z młodym hitlerowcem Erykiem, paryskim złodziejaszkiem Ritonem, jest wreszcie tożsamy z „autorem wewnętrznym” powieści (to ktoś, o kim inni bohaterowie mówią „Jean Genet”). Uroczystości żałobne rytualizują nie tylko fakt śmierci osoby. Są również związane ze „zgonem” homoseksualisty za życia – z nieobecnością w świecie innych, poza własnym środowiskiem. Miłośnik mężczyzny jest wyjęty spod prawa. To cena, jaką płaci za wykroczenie osoba o orientacji homoseksualnej, dlatego też każdy z autorów piętrzy i wzmacnia pogrzebowe porównania i określenia tożsamości: „jak gdybym był trupem prześladowanym przez trupa, którym jestem”⁷. Sytuacja innego, homoseksualisty, zostaje więc skojarzona z analogicznymi figurami odmienności, ze śmiercią i żałobą.

Współcześnie rozpacz „czasu żałoby” postrzegana jest jak choroba, płacz może zaś być uznany za symptom schorzenia nerwów. Osoba przybrana w czerń na znak smutku odbywa „kwarantannę”⁸, gdyż może „zakazić” śmiercią innych.

Podmiot utworów Dyckiego jest również osobą świadomą represywności kultury judeochrześcijańskiej wobec ciała i nagości. W kulturze tej „otwarcie się na pożądliwość (»i poznali, że byli nadzy«) pociąga za sobą wyrok śmierci (»jesteś gliną; do gliny powrócisz«)”⁹. Przekonanie o związku seksualności ze śmiercią jako karą obrazują następujące teksty:

⁵ *Jestem po obu stronach*. Z J. Genetem rozmawia A. Bourseiller. Przełożyła W. Bł o Ń s k a. „Literatura na Świecie” 1986, nr 11.

⁶ E. B a l c e r z a n, *Niewyraźne czy nie wyrażone*. W zb: *Literatura wobec niewyraźnego*. Red. W. Bolecki, E. Kuźma. Warszawa 1998, s. 19–22.

⁷ *Przekroczenie stało się faktem*. (Dyskusja). „Literatura na Świecie” 1981, nr 3, s. 121.

⁸ P. A r i è s, *Człowiek i śmierć*. Przełożyła E. B ą k o w s k a. Warszawa 1989, s. 569.

⁹ L.-V. T h o m a s, *Trup*. *Od biologii do antropologii*. Przełożył K. K o c j a n. Łódź. 1991, s. 66.

chcesz powiedzieć że jesteś sam
 że byłbyś sam jak wtedy
 gdy cię nie było śmierć chłopca
 przy którym nauczyłeś się nagości
 (CIV)

więc proszę zachowajcie spokój
 kiedy pojawi się osiemdziesięcioletni
 i zapragnie ujrzeć przy sobie tyleż
 samo młodzieńców by choć jednego z nich
 zabrać do wieczności i pieścić swoje członki
 w jego członkach jakby to nie była śmierć
 (Genetliakon)

Jestem, powiada – metaforycznie – bohater tych wierszy, synem bogini śmierci i podziemi, synem Hekate. Syn bogini śmierci to dwuznaczność i niemożliwość ulokowana w samym fakcie istnienia, ponieważ nie można być synem (co równa się istnieniu i życiu) Hekate (oznaczającej nieistnienie, umieranie i śmierć)¹⁰.

Stąd kondycję jego seksualności musi wyrażać metafora „Erosa cmentarnego” (określenie Bożeny Umińskiej), która ma obrazować homoerotyczne – a więc przechylone w stronę śmierci ze względu na niemożliwość płodzenia („dawania życia”) – relacje między „młodzieńcem” („młodzieńcami”) a „lubieżnymi” starcami (*Genetliakon*, *Waleta*, *Piosenka*). W świecie poezji Dyckiego:

wolno oddawać się erosowi i seksusowi, tam gdzie go najmniej widać i gdzie nie jest opozycją, ale nawiązaniem do sfery władzy matki Hekate. [...] dozwoleni są starcy, ponieważ reprezentują postać bytu chylącą się do niebytu¹¹.

Stary mężczyzna to wyłącznie *voyeur* podglądający młodzieńców, podobny do rozpustnych starców z *Księgi Daniela*, którzy grzesznie kierowali swój wzrok w stronę kąpiącej się Zuzanny – młodości (por. fragment *Piosenki*: „p o ś p i e c h m ęż c z y z n k t ó r z y p r z y p a t r u j ą s i ę / n a s z e j n a g o ś c i n i e p e w n e j j a k d a l e k i ł ą d”).

Inny przykład utworu, gdzie główny bohater (tożsamy z narratorem) jest owładnięty językiem homoseksualnego „odmieńca”, stanowi powieść Musiała *W ptaszarni*. W tekście występują partie, gdzie funkcja poetycka przeważa nad referencyjną, gdzie „uporządkowanie naddane” dominuje nad stylem powieści realistycznej, nad językiem udającym styl potoczny¹². Autor nawiązuje tym samym do tradycji powieści modernistycznej. I tutaj osoba mówiąca wybiera język ostentacyjnie „piękny”, choć nie tak odległy historycznie jak te, które starali się reaktywować na swoje potrzeby Genet i Dycki.

Utwór Musiała zaczyna się od formuły „Na początku było – Słowo” (z *Prologu* do *Ewangelii* św. Jana). Słowo, szczególnie w powieści, nigdy nie jest niewinne; jego rzekoma nieskalaność zawsze okazuje się nieprawdziwa.

Żywe słowa docierają do swego przedmiotu w niejednakowy sposób: pomiędzy słowem a przedmiotem, słowem a osobą mówiącą, rozpościera się nieustępliwa, często prawie nieprzepuszczalna sieć innych, cudzych słów o tym samym przedmiocie, na ten sam temat¹³.

¹⁰ Umińska, *op. cit.*, s. 65.

¹¹ *Ibidem*, s. 65. Podkreśl. W. F.

¹² Zob. np. G. Musiał, *W ptaszarni*. Warszawa 1989, s. 18.

¹³ M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*. Przełożył W. Grajewski. Warszawa 1982, s. 102.

Nie można więc zapominać – szczególnie w przypadku powieści Musiała, gdzie seksualność bohatera stanowi motor większości jego działań – w jaki sposób biblijny fragment został w polskim modernizmie sparafrazowany przez Stanisława Przybyszewskiego („Na początku była c h u ć”). Poza tym już sam myślnik w pierwszym zdaniu utworu podaje w wątpliwość byt „Słowa”, opóźniając wejście powszechnie znanego – bo pochodzącego z *Pisma świętego* – cytatu na „scenę mowy”.

Dalej pojawiają się aluzje do zakończenia *Próchna* Wacława Berenta: „Niby w *Upaniszadach* zaśpiew Om, od którego wszystko się zaczęło, ku któremu zmierzamy. [...] Bogowie, wszyscy skłóceni bogowie świata spotykają się w tym Jednym Niesłychanym Istnieniu”¹⁴.

Innymi intertekstami powieści Musiała są utwory Gombrowicza (zwłaszcza w zakresie konstrukcji postaci głównego bohatera jako bytu niedookreślonego, istoty, której miejsce jest zawsze „pomiędzy”) oraz – w formie bezpośrednich aluzji – teksty Geneta. Szczególnie ważny jest tu symptomatyczny dla francuskiego pisarza motyw erotycznej konfrontacji katów z ofiarami, w trakcie której znaczenie ról społecznych zostaje podważone, ostatecznym zaś kryterium wartości okazuje się seksualna atrakcyjność ciała:

rozebrać ich, generałów – czym byliby wobec swych ofiar? – pięknych, młodych Żydów o śniadej skórze, z podbrzuszem obsypanym kędziorami¹⁵.

O podobieństwie do utworów francuskiego pisarza decyduje także motyw śmierci Chłopca z Pacuszka – Alberta, również byłego kochanka narratora. Narrator powieści, podobnie jak podmiot utworów podopiecznego Jeana Paula Sartre’a, jest rozgadany. Interteksty zawarte w tkance utworu Musiała oraz metamorfozy osoby mówiącej w *Ceremoniach pogrzebowych* zdają się pełnić paralelne funkcje: przez nie ujawnia się szukające obiektu pożądanie.

O wspólnych cechach utworów Geneta, Musiała i Dyckiego decyduje nie tylko seksualna inność osób mówiących, ale i fakt wyboru języka odległego, nie funkcjonującego już wśród dyskursów współczesnych. W każdym z nich podmiot wyraża nieartykułowane pożądanie wobec nieżyjącego już „chłopca”. Wycofanie obiektu, jego śmierć skazuje zakochanego na procedurę wpisywania ciała oblubieńca w tekst, sublimację poprzez język i wspomnienie, uwznioślanie go poprzez sztukę „wysoką”, gdyż literatura i – szerzej – pismo zaczyna się tam, gdzie nieobecność: do obecnych wszakże mówimy, nie piszemy.

Istniejący w kulturze ideał komunikacji ma jednak charakter logocentryczny, stawia wyżej mowę niż pismo i zakłada konieczność obecności odbiorcy, pisanie zaś alienuje, gdyż komunikat odrywa się wówczas od intencji nadawcy i zaczyna funkcjonować w intertekstualnym uniwersum Już Napisanego. Zapis przestaje być reprezentacją „rzeczy” i „zjawisk”, stając się wyłącznie fiszką w Borgesowskiej Bibliotece.

Obecność pozostaje więc w związku z mówieniem i życiem, nieobecność zaś – ze śmiercią i pismem. Toteż każdy, kto zdecydował się na przezwycięzenie śmierci za pomocą pisma, wkracza mimowolnie na jej obszar, gdyż t e k s t (p o d o b n i e z r e s z t ą j a k u m a r ły – t r u p, do którego tożsamości stara się dotrzeć żałob-

¹⁴ Musiał, *op. cit.*, s. 7.

¹⁵ *Ibidem*, s. 108.

nik) – praca *signifiant* – stanowi „figurę negatywnej epifanii”¹⁶, niemożności odsłonięcia sensu.

W tym kontekście fałszem okazują się mit Horacjański (*Exegi monumentum*) i mit mówiący o terapeutycznych możliwościach sztuki, które to mity wydają się jednakże podzielać Genet i Dycki.

Refleksje wewnątrztekstowe oraz pewne cechy strukturalne analizowanych utworów wykazują bowiem duże podobieństwo do tego, co psychoanaliza nazywa „pracą żałoby”, czyli „procesem wewnętrznym pojawiającym się po utracie obiektu przywiązania, przez który podmiot stara się stopniowo oderwać od tego obiektu”¹⁷. Proces ów charakteryzuje się długim czasem trwania i dynamicznym przebiegiem; zakłada aktywny udział oderwanego od świata zewnętrznego żałobnika, którego działanie polega na powolnym, niespiesznym opłakiwaniu utraczonego obiektu, na przeżywaniu minionych obrazów, wspomnień i fantazmatów. Opór wobec konieczności „niepamięci” może być jednak „tak intensywny, że zachodzi odwrócenie od rzeczywistości i zatrzymanie obiektu poprzez halucynacyjną psychozę życzeniową”¹⁸.

Wyraz „trumna” paradoksalnie ewokuje w *Peregrynarzu* – zapewne fantazmatyczną – obecność, stając się łożem miłości:

i oddychamy znowu jak wtedy gdy otwieraliśmy
swoje pragnienia nie wiedząc nic jeszcze
o trumnach które przesuwaliliśmy we snach
o trumnach wiedzieliśmy tyle co ziemia

w której myśliśmy nabrać ochoty
na wszystko co się o nas potyka
(XXXIII)

Żałoba osób mówiących w przywoływanych tekstach oscyluje pomiędzy melancholią – identyfikacją z przedmiotem utraty (wiersz *XLIV* w zbiorze Dyckiego) – a żalem „patologicznym”, związanym z „konfliktem ambiwalencji” (np. narrator *Ceremonii pogrzebowych* pożąda Ritona, fantazmatycznego zabójcy jego „obłubieńca” – Jeana D.).

Pisząc, każda z tych osób musi stanąć w miejscu, skąd będzie słyszana i rozumiana, czyli usytuować się w miejscu Lacanowskiego Innego; wybierając określone tradycje, jest zobligowana do poddania się różnorodnym językom, gatunkom i konwencjom literackim.

Stylizacja, nastawienie na „cudze słowo”, podobnie jak artystyczny eksperyment prozatorski – o czym świadczą utwory von Platena, Georgego, Gide’a oraz Iwaszkiewicza – jest świadomą taktyką piszącego innego¹⁹. Dotyczy to zarówno twórczości Geneta (paradygmat ronsardowski), Musiała (aluzje do tekstów modernistycznych), jak i autora *Peregrynarza*.

¹⁶ M. P. Markowski, *Ciało, które czyta, ciało, które pisze*. W: R. Barthes, *S/Z*. Przełożyli M. P. Markowski, M. Gołębiewska. Warszawa 1999, s. 27. Podkreśl. W. F.

¹⁷ J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*. Pod kierunkiem D. Lagache’a. Przełożyły E. Modzelewska, E. Wojciechowska. Warszawa 1996, s. 241. Podkreśl. W. F.

¹⁸ Z. Freud, *Żałoba i melancholia*. W: K. Pospiszyl, *Zygmunt Freud – człowiek i dzieło*. Wrocław 1991, s. 296 (tłum. B. Kocowska). Podkreśl. W. F.

¹⁹ Zob. G. Ritz, *Gatunek literacki a gender. Zarys problematyki*. Tekst wygłoszony na konferencji *Genologia dzisiaj* (Cieszyn, wrzesień 1999).

Każdy z autorów ignoruje „oficjalny” dyskurs współczesny decydując się na zabiegi stylizacyjne: „inność” problematyki domaga się „innej” dykcji, nieobecność obiektu miłosnego zaś – rejestru mowy odmiennego od języka obecnego.

Tkaczyszyn-Dycki daje odbiorcy do zrozumienia, że będzie się odwoływał do kodu mówienia o śmierci charakterystycznego dla doby staropolskiej, tu rozumianej jako pewna zamknięta, historyczna całość, bez uwzględnienia odrębności obyczajowej oraz literackiej poszczególnych epok w jej obrębie.

Stylizacja wydaje się – w tomiku Dyckiego – sprawą konieczności wywołanej tym, że epoka współczesności „nie zapewnia języka, którym można by mówić o danych sprawach lub który zdolny byłby pełnić funkcje, na jakich w danej wypowiedzi twórcy zależy”²⁰.

W nowoczesności dokonał się proces „eksmitacji śmierci”²¹ poza nawias społecznego dyskursu.

Śmierć jest teraz całkowicie prywatnym końcem całkowicie prywatnej sprawy zwanej życiem. [...] nie ma zatem żadnego sensu, który można by wyrazić w jedynym nabytym i dostępnym nam słowniku; słowniku przygotowanym przede wszystkim do kolektywnego i publicznego zanegowania czy zatajenia tej granicy naszych możliwości²².

W sytuacji „braku języka” koniecznym do opisanego śmierci przez podmiot utworów Dyckiego „słownikiem” wydaje się literatura staropolska. „Zgiełk” dawnych, wielorakich (literackich i ikonograficznych, średniowiecznych, renesansowych i barokowych, katolickich i protestanckich, itp.) wypowiedzi dotyczących zjawiska śmierci może stać się możliwością alternatywną wobec współczesnego milczenia.

Alienacja wiąże się nie tylko ze statusem żałobnika – podmiotu i bohatera lirycznego zarazem – we współczesnym świecie, ale również z charakterem samych zabiegów stylizacyjnych, każdy bowiem twórca (nadawca, „podmiot czynności twórczych”) decydujący się na wybór stylizacji postanawia odbyć kulturowy lub historyczny *exodus*, którego celem jest język funkcjonalnie i historycznie „inny”. Stylizator własnowolnie skazuje się na wygnanie, stając się wędrowcem, pielgrzymem, emigrantem, *outsider*’em. Pisarz na „terytorium semiotycznym” (określenie S. Balbusa) literatury innej niż mu współczesna ma więc wyłącznie status cudzoziemca, przybysza, obcego (sens łacińskiego *peregrinus* w prawie rzymskim – przeciwstawiany obywatelowi).

O antypodyczności stylizatora wobec obu wzorców (historycznego i aktualnego) świadczy tekstowa kreacja adresata. Odbiorcą istniejącym w *Peregrynarzu* jako pewien projekt zostaje ustanowiony czytelnik współczesny, który nie jest jednak odbiorcą idealnym (w etymologicznym sensie słowa, czyli najlepszym, najdoskonalszym obrazem czytelnika)²³. Takim może się stać jedynie *simplicissimus*, człowiek „najprostszy”:

²⁰ M. Głowinski, *O stylizacji*. W: *Styl odbioru*. Kraków 1977, s. 168.

²¹ Z. Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*. Przełożył N. Leśniewski. Warszawa 1998, s. 155.

²² *Ibidem*, s. 156.

²³ Wykorzystuję klasyfikację E. Balcerzana (*Perspektywy „poetyki odbioru”*. W zb.: *Problemy socjologii literatury*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1971, s. 82, 90).

6.
 nie dla ciebie mój *Peregrynarz* lecz dla ludzi
 co książek wielu nie przeczytali bo ich nudzi
 wędrowka w którą wiedzie diabeł lub poeta
 a jest to jeszcze jedna wędrowka nadaremna
 wiedz iż nie dla ciebie ta wędrowka lecz dla m i z e r n y c h
 co książek wielu nie przeczytali [...]
 (*Ad benevolum lectorem*)

Tak więc „najbardziej pożądanym” czytelnikiem zbioru Dyckiego miałyby być podobny do odbiorcy sarmackich pieśni refleksyjno-żałobnych, który charakteryzował się „atrofią władz intelektualnych i jednocześnie hipertrofią pobudliwości emocjonalnej oraz wrażliwości zmysłowej”²⁴.

Sytuacja, w jakiej odbiorca współczesny jest nieustannie odpychany przez podmiot, ma związek ze stylizacją, dla której cechą charakterystyczną jest nastawienie na historycznie określonego i, w tym sensie, „cudzego odbiorcę” (termin E. Balcerzana).

Przykładem potencjalnego, również z zabiegami stylizacyjnymi związanego, „nieporozumienia” między nadawcą a odbiorcą jest tytuł *Ad benevolum lectorem* – wypowiedziany w łacinie, w języku nieproduktywnym już jako narzędzie porozumiewania się. Zostaje tu przełamana zasada, w myśl której uczestnicy komunikacji literackiej muszą dysponować podobnymi kompetencjami, by tekst mógł być właściwie zdekodowany, chociażby tylko na płaszczyźnie znaczeń słownikowych. Implikuje to co najmniej wymóg wspólnego obu rozmówcom języka naturalnego.

Tytuł utworu pełni zaś wyłącznie funkcję deiktyczną. Sygnalizuje czytelnikowi rozległe terytorium, z jakiego może się wywodzić (bliżej nie sprecyzowany „adres” staropolski), a w rzeczywistości zaciemnia sens komunikatu, bo pozostaje nie zrozumiany, nie wskazuje na żadną strategię, według której chciałby być odczytany.

Korepetycje z łaciny, jakie nadawca usiłuje dać odbiorcy, stają się – w perspektywie komunikacyjnej – jedynie „lekcją m a r t w e g o języka”, słowem wyrwanym z porządku historii literatury.

Z kolei w utworze pt. *XCIV. Tańczę kilka kości odsłoniwszy* oczywiste wydają się nawiązania do motywu *danse macabre*:

od tamtego dnia słońce wschodzi
 i zachodzi bardzo nieporadnie
 od tamtej nocy księżyc gaśnie nieporadnie
 jakby miał zasnąć z wszystkim na dniach
 a gaśnie jak gdyby się mocował
 całe życie z dniem
 od tamtego czasu słońce nie pokazuje się
 w południe wielki błazen któremu plunę pod nogi
 niech ma błazen wobec którego wszelka
 śmieszność wydaje się bezradna
 wielki to błazen przed którym tańczę kilka
 kości odsłoniwszy gdy noc zapadnie

²⁴ A. Nowicka-Jeżowa, *Sarmaci i śmierć*. Warszawa 1992, s. 215.

Utwór Dyckiego jest nawiązaniem do poprzedzającego ikonograficzne wizerunki tańca Śmierci wyobrażenia, gdzie trup „nie jest jeszcze właściwie samą Śmiercią, lecz po prostu zmarłym. [...] Postać ta to nie szkielet, lecz niezupełnie jeszcze pozbawione mięśni ciało, z rozprutym i pustym brzuchem”²⁵. Podmiot utworu – poprzez „odślanianie kości” – identyfikuje się z *transi*, czyli z ikonograficznym wyobrażeniem rozkładającego się trupa.

W analizowanym utworze taniec (podmiotu – Śmierci) może mieć też znaczenie erotyczne, które jednak nie pozostawałoby w sprzeczności z powyższą interpretacją, jeśli wziąć pod uwagę seksualne konotacje zarówno tańca, jak i śmierci.

W wierszu *Tańczę kilka kości odsłoniwszy* można dowieść istnienia pierwiastka erotycznego, posłużwszy się typologią, która stara się opisać literacki dyskurs homoerotyczny, do którego da się – bez wątplenia – zaliczyć *Peregrynarz*. Są to m.in. „tajne znaki” kodu *gender*, do których należą: enigmatyczność tekstu (tutaj: wiersz jako hermeneutyczna zagadka), „uaktywnienie znanych tradycyjnych obrazów zdeterminowanych przez *gender*” (tutaj: „język ciała” – taniec – „odślanianie kości”) oraz sugestia odsyłająca do prywatnej egzystencji autora, której nie sposób rozszyfrować²⁶. W wierszu Dyckiego słońce to „wielki błazen”, u Platona zaś słońce jest nawet nie symbolem, ale wręcz alegorią mężczyzny²⁷. Stąd utwór można rozpatrywać jako peryfrastyczny opis tańca miłosnego, gdzie doświadczenie ciała będzie *antidotum* na śmierć i „złe moce”. Ma służyć psychoterapii – temu, by żywy wykonujący ten taniec otrząsnął się z przerażenia wywołanego spotkaniem ze śmiercią²⁸.

W omawianym utworze podmiot utożsamia się ze śmiercią, co znajduje uzasadnienie w specyfice obrzędów pogrzebowych, gdzie żywi nie są już „całkiem po stronie życia, aby nieboszczyk nie był całkowicie po stronie śmierci”²⁹. „Wyciekanie” bytu dotyka również osoby żałobników. Trup – którego status ontologiczny jest niepewny, naznacza wszystkich swoim „bezsensem”.

Paradoksem jest, iż podmiot pragnący – w trakcie „pracy żałoby” – utożsamienia ze zmarłym (zmarłymi) w stadium tanatomorfozy potrzebuje *medium* kultury (*transi* jako motyw malarski), przez co zmarłemu (zmarłym) zostaje przydany status obcości „zwielokrotnionej”: ich obraz – pozbawiony znaczeń za sprawą śmierci, związany wcześniej ze sferą intymną, jednostkową – zostaje przekształcony w jedno ze związanych ze zgonem wyobrażeń społecznych. Doświadczenie śmierci – ostatecznego wygnania ze Znaczenia – skazuje na niedookreślenie statusu bytowego podmiotu i pozostałych sensów utworu. „Nieżywi zacierają się w wyobraźni, a ich ciała dekomponują się w grobie [...]. Nie ma się czego złać”³⁰. Obłaskawienie owej pozaznaczeniowości śmierci – semiotyzacja rozkładu – jest właśnie najważniejszym celem *pompes funèbres*.

²⁵ J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*. Przełożył T. Brzostowski. Warszawa 1992, s. 177.

²⁶ Zob. G. Ritz, *Niewypowiadalne pożądanie a poetyka narracji*. Przełożył A. Kopacki. „Teksty Drugie” 1997, nr 3, s. 55.

²⁷ Platon, *Uczta*. Przełożył W. Witwicki. Warszawa 1994, s. 60.

²⁸ R. Lange, *O istocie tańca i jego przejawach. Perspektywa antropologiczna*. Kraków 1988, s. 109.

²⁹ Zob. Thomas, *op. cit.*, s. 7.

³⁰ B. Umieńska, *Kość ujdzie cało*. „Res Publica Nowa” 1998, nr 5, s. 73.

Uważanie siebie za „już narodzonego” albo „wciąż żywego” jest możliwe przede wszystkim dzięki byciu z innymi³¹, tak więc podmiot *Peregrynarza* doświadcza w okresie żałoby zawieszenia egzystencji w następstwie „procesu utraty” (termin V.-L. Thomasa). Jego status jako osoby „wciąż żywej” jest okresowo niepewny. Dezintegracji ulega nawet cielesność osoby mówiącej:

martwy jest mój przyjaciel
[.]
i nie przygwożdżone są ręce moje
do rąk jego wysuptyanych z trumien
i nie przygwożdżone będą fruwac
jak zapomnienie wokół mojego osamotnienia
będą kaleczyć moje ciało za każdym razem
(XLIV)

Porównanie rzeczowników konkretnych („ręce”) do abstrakcyjnych („zapomnienie”, „osamotnienie”) identyfikuje obie klasy wyrazów, nie przylegające do siebie w języku naturalnym. Efekt synonimiczności dodatkowo wzmacnia to, że zarówno „zapomnienie” i „osamotnienie” jak „ręce” „fruwają”, nie są przytwierdzone. Forma imiesłowu „przygwożdżone” (‘przybite gwoździami’) konotuje mękę Chrystusa na krzyżu, sakralizuje obecność oraz miłosne zespolenie, teraz już niemożliwe („i n i e przygwożdżone są ręce moje / do rąk jego wysuptyanych z trumien”). Gra znaczeń odbywa się między dwoma biegunami. Z jednej strony, ewokacja erotycznego zjednoczenia przez wprowadzenie motywu rąk „przygwożdżonych”, ukrzyżowanych na ciele „oblubieńca”, z drugiej zaś – ręce „fruwające”, semantycznie zrównane z „osamotnieniem” i „zapomnieniem”, ręce chorego, który nie potrafi już rozpoznać elementów topografii swojej cielesności.

Bez oblubieńca, który nadałby ciału podmiotu integralność, który scaliłby je swoim spojrzeniem, osoba mówiąca przeżywa zagrożenie utraty władzy nad własnym ciałem. Śmierć uniemożliwiła bowiem n a r c y s t y c z n ą³² identyfikację z utraconym obiektem.

Gatunki inwersji

Indywidualne fantazmaty realizują się w języku społecznym, a literatura, nawet „pisana samym sobą”, zmusza nadawcę do posłużenia się gatunkiem. Dycki wybiera tradycyjne, spetryfikowane „rodzaje mowy” (genetliakon, waleta, elegia pokutna, piosenka).

Genetliakon był tradycyjnie wierszem pisanym na dzień urodzin, życzeniami z okazji narodzin lub ich rocznicy. Posługiwano się w nim z reguły kunsztownym stylem retorycznym, bo wymagał tego wysoki status społeczny adresata liryczne-

³¹ Zob. B a u m a n, *op. cit.*, s. 5.

³² Narcyzm – „miłość do o b r a z u siebie” (L a p l a n c h e, P o n t a l i s, *op. cit.*, s. 145. Podkreśl. W. F.), gdzie wizerunek „Ja” tworzą inni poprzez dostarczenie modelu, określa się również jako „miłosne zniewolenie podmiotu przez ten obraz”. Stanowi on jeden z elementów etiologii „inwersji” homoseksualnej, której przedstawiciele biorą „samyh siebie za obiekt seksualny”. Kochając innych, odnajdują w nich siebie samych, tak jak mitologiczny Narcyz urzeczony własnym odbiciem w lustrze wody (zob. *ibidem*, s. 145–147).

go – mecenasa artysty lub innej osoby publicznej, stąd częste nawiązywania do niekwestionowanych wzorców klasycznych (Stacjusz, Auroniusz, Wergiliusz).

Dycki konwersuje z gatunkiem w sposób następujący:

mówiłem do dwudziestu czterech
nie opuszczajcie mnie gdy przyjdzie
dwudziesty piąty najpiękniejszy
spośród was z którym ucieknę

więc proszę zachowajcie spokój
kiedy pojawi się osiemdziesięcioletni
i zapragnie ujrzeć przy sobie tyleż
samo młodzieńców by choć jednego z nich

zabrać do wieczności i pieścić swoje członki
w jego członkach jakby to nie była śmierć
(CXXXVI. *Genetliakon*)

Związek z dawnym gatunkiem literackim przejawia się poprzez tytuł, jak i na płaszczyźnie ukształtowania wersyfikacyjnego, w przerzutniach, które nadają utworowi walor kunsztowności. Leksyka oraz tok składniowy ewokują barokowy przykład *Pisma świętego* autorstwa ks. Jakuba Wujka, zarysowana sytuacja liryczna ma natomiast daleką analogię w relacji o oczekiwaniu apostołów na Chrystusa zmartwychwstałego oraz w apokaliptycznym motywie 24 starców, reprezentujących prawdopodobnie osoby świętych i zasiadających w czasie Sądu Ostatecznego obok Najwyższego. Obie sceny, pomimo wyraźnych różnic, są do siebie podobne, co przejawia się przede wszystkim w ogólnym „szkielecie” fabularnym (wątek oczekiwania małej, wybranej spośród innych, zbiorowości na doświadczenie *sacrum*).

Motywy chrystofanii, w trakcie których Jezus przybierał różne postaci – od starca po dziecko – jest znamieny dla gnostyckich przekazów apokryficznych, szczególnie zaś dla *Dziejów Jana*, pisma popularnego najbardziej wśród manichejczyków i pryscylian³³. Tytuł utworu Dyckiego oznaczałby więc ‘oczekiwanie na powtórne przyjście, na kolejne narodziny’.

W *Genetliakonie* motyw przybycia starca splata się jednak ze śmiercią, a nie z Życiem Wiecznym, choć wieczność pojawia się w tekście, lecz tylko po to, by została zanegowana („zabrać do wieczności i pieścić swoje członki / w jego członkach jakby to nie była śmierć”). Zamiast Ducha pojawia się ciało, a oczekiwanie na Zwiastowanie kolejnych narodzin przechodzi metamorfozę w „wyglądanie” umierania. W tym miejscu splatają się znaczenia apokaliptyczne (śmierć jako konieczny warunek nastania „niebiańskiego Jeruzalem”) z genezyjskimi (tworzenie, narodziny, genetliakon w rozumieniu tradycyjnym).

Innym wierszem posiadającym tytuł „dawny” jest utwór *LI. Księga waszych nieprawości*:

1.
zwróciłem się do was a wy nie powiedzieliście
nie będziesz miał niczego co by było twoje
ani niczego co by mogło cię otworzyć na nasze
a potem naznaczyliście mi dzień

³³ Informację podają za: H. L a n g k a m e r, *Apokryfy „Nowego Testamentu”*. Katowice 1989, s. 54.

nasienia i zarazem kres obfitowania
 Tytus powiedział jeżeli nie jesteś ze mną
 to ze mną nie jest pępowina moja
 Tytus powiedział gdy nie przychodzisz
 wtedy najbardziej potrzebuję wyzbyć się
 pępowiny którą trzymasz w swoich zębach
 i tak naznaczyliście mi dzień obfitowania
 abym nie znalazł powrotu do siebie

W wierszu pojawiają się ślady językowych struktur biblijnych. Już pierwszy człon tytułu przywołuje święte księgi Pisma, następny zaś stanowi również wyraźną aluzję tekstualną do *Biblii*, a szczególnie do *Starego Testamentu*.

„Nieprawość” odnosi się, po pierwsze, do ludzi spoza Narodu Wybranego, do pogan stojących poza ustanowionym przez Najwyższego prawem, wrogów Boga i Izraela (por.: „Wyrwij mię od tych, którzy broją nieprawość”, Ps LVIII, 3; „Nie chodzili bowiem w drogach jego, którzy nieprawość czynią”, Ps CXVIII, 3). Drugi z obszarów znaczeń, z którymi wiąże się w *Starym Testamencie*, a szczególnie w psalmach pokutnych oraz w późnych księgach prorockich, pojęcie „nieprawości”, stanowi mistyczna Oblubienica, czyli – zgodnie z alegoryczną wykładnią Pisma – naród żydowski, który odchodząc od Prawa, zdradził Przymierze. Nazwa utworu, podobnie jak tytuł *Genetliakon* sygnalizuje, że tekst będzie miał charakter stylizacyjny; daje znać, że będzie się odnosił do kogoś lub gdzieś przynależnego języka. Archaizmy leksykalne („a wyście kolejno wchodzili i wychodzili / r a d z i z chaosu”, „d z i e ń n a s i e n i a”) i składniowe („on z waszych kości wielkie / dziwy uczyni”, „a uczyniwszy nam / jakby Panu Bogu gwałt sprawił”) czynią ów stylizacyjny „adres” bardziej precyzyjnym, wskazując na *Biblię* w przekładzie Jakuba Wujka³⁴ jako na „pretekst” *Księgi*.

Styl właściwy komuś innemu (w znaczeniu Bachtinowskiego „cudzego słowa”), podejmowany na nowo, przekształca się w „instancję informacyjną drugiego stopnia”. Zmuszony przez stylizatora do przekazu nowych treści i punktów widzenia, zachowuje pamięć swych pierwotnych kompetencji znaczeniowych, a zarazem sam – jako styl, jako „język” staje się „przedmiotem informacji lingwistycznej”³⁵. Stylizacja nie „nazywa” więc wprost, gdyż nad znaczeniami tekstu nadbudowują się sensy związane z tradycją literacką, do której sięga. W wersie 2 pierwszej strofy („n i e b ę d z i e s z m i a ł niczego co by było twoje”) zostaje przywołany początek *Dekalogu*. Parafraza słów „nie będziesz miał bogów cudzych przede mną” z *Dziesięciu przykazań* przytoczona w trybie przeczącym („wy n i e powiedzieliście”) stanowi jedynie potencjalny akt mowy, nie zawierający aspektu wykonawczego. Anonimowi adresaci komunikują nie mówiąc, w przeciwieństwie do mówiącego bohatera Tytusa, który również posłu-

³⁴ Wszystkie cytaty biblijne z wyd.: *Biblia, to jest Księgi Starego i Nowego Testamentu*. Przełożył J. Wujek. Warszawa 1923. Podkreślenia w tych cytatach pochodzą ode mnie.

³⁵ W wierszach Dyckiego język *Pisma świętego* staje się wykładnią sensów „błuznierczych”, *signifiant* a n o m a l i i. Stylizacja okazuje się zatem stylizacją „o k s y m o r o n i c z n ą”, w której „semantyczne paradygmaty” hipotekstu zyskują „w obrębie hipertekstu i systemu tradycji aktualnej sensy nie pozwalające się uzgodnić z ich pierwotnym przeznaczeniem i zastosowaniem, na ogół sprzeczne z tymi, które dane formy posiadały w swoim właściwym, rdzennym kontekście” (S. B a l b u s, *Między stylami*. Kraków 1993, s. 29).

guje się językiem *sacrum* – kodem *Biblii*. Chodzi o wariację na temat słów wypowiedzianych przez Chrystusa do tłumu, a odnotowanych przez *Ewangelie* św. Łukasza i św. Mateusza: „Ktoś nie jest ze mną, przeciw mnie jest, a kto nie zgromadza ze mną, rozprasza” (Łk 11, 23).

Tytus, operując fragmentem Chrystusowej sentencji, zajmuje w pewien sposób miejsce należące do Jezusa jako nauczyciela i mistrza. O paraleli z Chrystusem i apostołami świadczy również obraz relacji zachodzących między bohaterami lirycznymi, którymi są skupieni wokół Tytusa młodzieńcy.

„Ja” liryczne zostaje natomiast umieszczone względem niego w pozycji analogicznej do tej, którą w *Piśmie świętym* zajmował Jan – „najukochańszy uczeń” Chrystusa („Tytus powiedział (zanim na rubieży / swoich chłopców ogłosił mnie początkiem / z którego zapragnął”). Sposób, w jaki bohater istnieje dla Tytusa, jest oznaczony jako „wspólnota pępowiny” – relacja zachodząca między matką a dzieckiem.

Podmiot liryczny mówi o sobie: „przywędrowałem do was z bardzo daleka / i rozwinąłem namiot mój młodzieńczy”.

Ta część tekstu wydaje się trawestacją fragmentu *Proroctw Jeremiaszowych*, gdzie biblijny profeta mówi: „Opuściłem dom mój, ostawiłem dziedzictwo moje: dałem miłą duszą swoją w ręce nieprzyjaciół jej”, i dalej zwracając się do swoich prześladowców: „a wszedłszy splugawiliście ziemię moją i dziedzictwo moje uczyniliście obrzydłością”. Później pojawia się zmetaforyzowany opis występków popełnionych przez wszetecznych „pasterzy”, za których sprawą ziemia Izraela zmieniona zostaje w „ziemię jałową”, poddaną „rozszarpaniu” i spustoszeniu (zob. Jr 12, 7–10).

Dycki zachowuje konstytutywne elementy biblijnej przypowieści: schemat fabularny pozostaje ten sam (porządek – ingerencja „ludzi nieprawych” – rozpad); identyczne są wartości, z którymi utożsamia się bohaterów (opozycja samotnego, niewinnego bohatera i zbiorowości występnej, spełniającej rolę agresora).

Element modyfikacji wprowadzają do utworu realia zmienione, jednakże również nasycone metaforyką biblijną. Tak więc namiot jest w *Biblii* domem wędrującego Narodu Wybranego oraz miejscem sakralnym, Domem Zgromadzenia, w którego centrum znajduje się Arka Przymierza. Tym samym bohater ustanawia analogię między sobą a sytuacją Izraela, określając siebie jako nomadycznego wędrowca, pielgrzyma z dala od swojej ojczyzny.

Równocześnie powstaje ciąg metaforyczny: „namiot” jako metonimiczne „ciało” podmiotu wiersza zostaje porównane do namiotu w tradycji hebrajskiej, gdzie oznaczał „dom Arki”, przestrzeń uświęconą obecnością *sacrum*.

Tak więc, poprzez przywołanie znaczeń *Pisma świętego*, ciała młodzieńca również zostaje przydany walor świętości. Dodatkowo „dom ciała” zostaje uświęcony przetworzoną formułą „imienia Boga” („ja jestem, który jestem”, Wj 3, 14), stanowiącą w kulturze żydowskiej – ze względu na mocne nacechowanie sakralnością – najsilniejsze *tabu* językowe. Ma to miejsce we fragmencie: „najpierw zapomnieliście że j e s t e m / a potem że b y ł e m”.

Słowu Boga „oznaczającemu wydarzenie, istnienie zawsze obecne i skuteczne, *adesse* bardziej niż zwykłe *esse*”³⁶, zrównującemu *signifiant* z *signifié*

³⁶ *Słownik teologii biblijnej*. Pod redakcją X. L e o n - D u f o u r a. Tłumaczenie i opracowanie K. R o m a n i u k. Poznań 1990, s. 331.

(Słowo = On Sam) przeciwstawia się w tekście uwikłany w czasowość byt osoby mówiącej – „niewinnego młodzieńca”.

Integralność ciała podmiotu zostaje jednak bluźnierczo naruszona przez wszechwładnych. Przestrzeń symboliczna przedstawiona w *Księdze Jeremiasza* jest tu zastąpiona pejzażem ciała kawałkowanego, rozbijanego przez innych. Dalszy ciąg tekstu staje się sceną uwodzenia („na ustach waszych pleniły się moje / albo wychylały się z bieli moich przyjaciół / i krzyczały naprzeciwko mnie w nocy”).

Opisywana peryfrastycznie sytuacja jest wartościowana negatywnie poprzez konotacje leksemów, z którymi czasownik „plenić się” pozostaje w relacji łączliwości (por. znaczenia słownikowe: pasożyty plenią się w sensie rozmnażania, chwasty plenią się w znaczeniu bujnego rozrostu).

Wyodrębnienie w strofie ostatniego wersu niczym pointy podkreśla dramatyzm sytuacji:

albo wychylały się z bieli moich przyjaciół
i krzyczały naprzeciwko mnie w nocy
a wyście kolejno wchodzili i wychodzili
radzi z chaosu

Ożywione usta ludzi nieprawych, będące w tekście synekdochą ciała, są skonstrastowane w tym samym wersie z metaforą „biel przyjaciół”, której oba człony są w kulturze nacechowane pozytywnie. Rozwiązłość grzeszników zostaje tutaj przeciwstawiona „niewinności” przyjaciół.

Ewidentne przekroczenie w akcie wypowiedzi zakazów językowych łamie składnię; wśród pełnych – w sensie semantycznym, a nie syntagmatycznym – jednostek frazowych pojawia się anakolut, w skład którego wchodzi wyrazy „niskie”, potoczne, tworzące kontrast z „dostojną” leksyką biblijną w pozostałych fragmentach utworu:

za którymi nieustająca s z p e r a n i n a
pośród tych samych żołądzi

Wykolejenie toku mowy wiąże się z ekspansją namiętności w młodzieńczą czułość. Tytus, odtwarzający słowa i zajmujący w pierwszej części utworu pozycję zbieżną z pozycją Zbawiciela w otoczeniu uczniów, jest Jego zaprzeczeniem, Chrystusem heretyckim, Antychrystem; dalsze wypowiedzi są związane ze śmiercią i z cielesnością:

3.
Tytus powiedział [...]

[...] on z waszych kości

piszczalki poczyni w które wiano i w które się

wlewa słodycz [...]

[...] on z waszych kości wielkie

dziwy uczyni a uczyniwszy nam

jakby Panu Bogu gwałt sprawił

Też o przynajmniej częściowej zgodności „miejsca” Tytusa i Boga, w tej części utworu – starotestamentowego Jehowy, potwierdza przywołanie w postaci cytatu oznaki boskości, jaką jest „czynienie dziwów”. Ten zwrot językowy występuje w konwencjonalnej, niemal niezmiennej formie w kilkunastu psalmach. Archaiczny leksem „dziwy”, zastępowany w nowszych przekładach *Pisma świętego* wyrazem

„cuda”, po raz kolejny wskazuje na przekład autorstwa Wujka jako na intertekstualny prototyp wierszy („Błogosławiony Pan, Bóg Izraelski, który sam czyni d z i w y”, Ps LXXI, 18; „Pamiętajcie na d z i w y jego, które uczynił”, Ps CIV, 5; „A który sam czyni wielkie d z i w y; bo na wieki miłosierdzie jego”).

Kolejną aluzją biblijną jest motyw kości, który pojawia się w *Biblii* w najróżniejszych konfiguracjach. Szkielet bywa utożsamiany z ciałem jako nierozłączną całością, której może zagrozić jedynie śmierć lub zerwanie Przymierza między Bogiem a Narodem Wybranym. Tylko wtedy „ciało” i „kości” zaczynają funkcjonować odrębnie. Upersonifikowane kości – część – zastępują więc w biblijnym języku poetyckim „ciało” kompletne (człowieka, rodziny, narodu), posiadające centrum. W tym kontekście wyraz „kości” może funkcjonować jako synonim „jestestwa”, gdyż stanowi synekdochę organizmu całościowego, fundującego własne istnienie na Prawie. Fragmentacji wyrażenia odpowiada zaś rozdzielenie z Bogiem, „rozbiorca” cielesności i śmierć. Oddzielenie kości od wnętrzości, od „mięsa”, wiąże się z karą za grzechy, z opuszczeniem przez Stwórcę, z pozbawieniem ciała scalającej sankcji Boskiego spojrzenia (por. np.: „albowiem B ó g r o z s y p a ł k o ś c i tych, którzy się ludziom podobają: pohańbieni są; bo je Bóg wzgardził”, Ps LII; „Z wysoka puścił ogień na kości moje i wyćwiczył mię...”, Lm I, 13).

Tytus okazuje się tylko demiurgiem posiadającym władzę nad pozbawioną transcendencji materią – kośćmi oderwanymi i rozsypanymi, kreatorem nowych jakości („on z waszych kości / piszczałki uczyni”), które jednak nieuchronnie wiążą się z zatraceniem: w ikonograficznych przedstawieniach tańców Śmierci piszczałka jest instrumentem, na którym gra kościotrup – alegoria konieczności rozpadu.

Gwałt na stworzeniu, wiążący się z desakralizacją ciała poprzez naruszenie jego integralności i kreację form groteskowych, wynaturzonych, jest gwałtem przeciw Bogu, czyli bluźnierstwem. „Dziwy”, jakich dokonać ma Tytus, są oddalone od pola semantycznego cudowności; wiążą się raczej z obszarem obłędu i inwersji.

Kontrast między konserwatywnym językiem *Biblii* a transgresywnością tematu tworzy szereg opozycji (ja–wy, czystość–nieprawość, Bóg–Tytus (Antychryst, demiurg), życie–śmierć, porządek–chaos)³⁷.

Na podstawie języka biblijnego została zbudowana więc relacja apokryficzna ewokująca znaczenia, które muszą pozostać w ukryciu, bo są niezgodne nie tylko z kanonem *Pisma świętego*, ale i z ogólnymi normami kulturowymi. W *Księdze* nieprawość obejmuje wszystkie płaszczyzny utworu: od konfliktu języka służącego przekazywaniu treści „Boskich” z sugerowanymi przez tekst znaczeniami „hereetyckimi”³⁸, poprzez kreację skażonych złem bohaterów – po ogólny zarys sytuacji lirycznej (motyw uwiedzenia oraz profanacji ciała).

³⁷ B a l b u s, *op. cit.*, s. 341–342.

³⁸ Pojęcie homoseksualizmu zostało wynalezione przez judaizm. Przed *Biblią* rozróżniano seksualność „czynną” i „bierną”. Obcowanie osób tej samej płci zostało w *Piśmie świętym* nazwane „obrzydliwością” i jednoznacznie objęte zakazem (zob. np. Kpł 18, 22; 20, 13; Rz 1, 26n; 1 Kor 6, 9; 1 Tm 1, 10). „*Biblia* dodaje szczególną groźbę dla Żydów, jeżeli zaczną oni uprawiać homoseksualizm i inne przestępstwa Kananejczyków: »Będziecie zwymiotowani z tej ziemi, tak jak nie-Żydzi, którzy praktykowali te czynności, byli zwymiotowani (wyrzuceni) z tej ziemi«” (D. P r a g e r, *Rewolucja seksualna judaizmu*. „bruLion” 1999, nr 1, s. 13). Tak więc Dycki, posługując się językiem „*Księgi Książ*” dla wyrażenia treści nagannych w ukształtowanej przez zakazy biblijne kulturze,

Utwór *II*, otwierający *Księgę pierwszą* tomu, zdaje się natomiast odwoływać do konwencji nawiązujących do *Księgi Psalmów* i barokowych elegii pokutnych. W wieku XVII i pierwszej połowie XVIII tego rodzaju utwory pisali m.in. Kasper Miaskowski (*Pokuty w kwartanie*), Stanisław Herakliusz Lubomirski (*Poezje po-stu świętego*) oraz Udalryk Krzysztof Radziwiłł (*Elegie pokutne*). Wykorzystywały one niektóre z elementów stylizacji psalmicznej, a przede wszystkim „wdzie-wały” na siebie „kostium postawy pokutnej Dawida” (określenie B. Prejsa). Psalm był wówczas – jak i później, w dobie klasycystycznych poetyk – traktowany jako jeden z gatunków nie tyle sakralnych, co lirycznych, jako „oda powstająca z na-tchnienia Bożego”³⁹. Dycki ponawia i modyfikuje ten wzorzec:

schizofrenia jest domem
bożym odkąd zachorowałem
raz drugi i przebudziłem się
w gorączce miłości

zaiste niewiara jest jak okowa
i obręcz płomienista
w której wstydzilem się siebie
choć to nie wstyd przymierzać się

do istnienia a światła duszy
nie zmarnowałem i wykrzyknąłem Panie
niewiara jest cudownym miejscem
które opuszczam codziennie

W tekst zostały wpisane elementy psalmiczne: apostroficzność, retoryka „wo-łania”, prezentacja osoby mówiącej jako skruszonego grzesznika („j a k p i e s się w r ó c i ł e m / do Ciebie do rzeczy intymnych / i bezgranicznych”). Tekst jest wyznaniem wiary, *credo* osoby mówiącej, albowiem tylko „nawrócenie, wpływ Łaski umożliwi pisanie, gdzie »ja« jest zarazem podmiotem i przedmiotem”⁴⁰. „Cytaty struktur” (określenie D. Danek) psalmów konstytuują sferę porządku, gdzie wszystko zdaje się być przewidywalne. W tekście zachowana jest typowa dla psal-mu etapowość ewolucji podmiotu, który odbywa drogę od niewiary ku wierze, do „domu Bożego” – świątyni.

Choroba podmiotu elegii pokutnej również należała do konstant gatunkowych. Świadczą o tym (niemal identyczne) tytuły utworów Jana Andrzeja Morsztyna i Kaspra Miaskowskiego (*Pokuta w kwartanie*, *Pokuty w kwartanie*), gdzie „kwar-tana” oznacza malarię, atakującą zarażonego co czwarty dzień. Nigdy jednak cho-roba nie była obłąkaniem – „schorzeniem duszy”.

Utwór modlitewny, nasycony podniosłą retoryką, zamienia się w akt mowy schizoidalnej, któremu nie można ufać. Wartość konwersji podmiotu zostaje za-negowana. Stojące w tym samym wersie „schizofrenia” i „dom Boży” zyskują wartość synonimów, choć przerzutnia („schizofrenia jest domem / bożym”) opóz-

dokонуje transgresji podwójnej: językowej i obyczajowej. Język „opresywny” służy opisowi prze-kraczania Prawa przezeń ustanowionego.

³⁹ B a l b u s, *op. cit.*, s. 201.

⁴⁰ „Gdyby zmiana nie dotknęła życia narradora, wystarczyłoby mu dać obraz siebie raz na za-wsze, a zmienna materia, która jedynie może być przedmiotem opowiadania, zostałaby zredukowa-na do szeregu zewnętrznych wydarzeń” (J. S t a r o b i n s k i, *Styl autobiografii*. Przełożył W. K w i a t-k o w s k i. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1, s. 312). U Dyckiego ową zmianą jest śmierć przyjaciela.

nia, retarduje ich identyczność. W tym kontekście stereotypowa metafora „gorączka miłości” podwaja sensory, odsyłając nie tylko do pola semantycznego uczuć, afektów, ale również do obszaru znaczeń wiążących się z chorobą, co zostaje dodatkowo rozszerzone w strofie ostatniej poprzez sugestię, że podmiot rozmawiający z Bogiem znajduje się w sytuacji przymusowego zamknięcia, prawdopodobnie w szpitalu:

jak pies się wróciłem
do Ciebie do rzeczy intymnych
i bezgranicznych których nigdy
nie miałem więc pewnie dlatego
trzymam o mnie tutaj tak długo

Odbiorca zatem zamiast wierszy pobożnych otrzymuje teksty o śmierci i samotności, których „muzą” jest choroba psychiczna. Łasce (*charis*) zostaje przeciwstawiona łaska (*charisma*) – „olśnienie schizofreniczne” (termin A. Kępińskiego), pozostające dla innych tylko urojeniem chorego, w czasie gdy on sam odkrywa cel życia i swoją prawdziwą tożsamość.

Podmiot utworu nie okazuje się więc „boskim szaleńcem”, osobą przeżywającą numinotyczne doświadczenie ingerencji bóstwa we własną jaźń. Jego atrybut stanowi *insania*, obłęd prawdziwy, szaleństwo mieszczące się w sferze *profanum*, sytuujące obiekt mu poddany nie na Parnasie, ale w lecznicy⁴¹.

Konwencje wykorzystanych w *Peregrynarzu* gatunków „dawnych” mogą – z racji niskiej frekwencyjności w literaturze współczesnej oraz stopnia „zamętnienia” ich postaci historycznej – pozostać nie zidentyfikowane, przestając być warunkiem porozumienia między nadawcą a odbiorcą.

Stosunek między artystą a „konsumentem” ulega podważeniu, albowiem Dycki eksplorując funkcję estetyczną języka nie realizuje podstawowego celu, jakim jest „spowodowanie estetycznego zadowolenia”. Jego teksty określają się wobec „uniwersum wartości” (termin J. Mukařovskiego) wyznawanych przez adresata, lecz czynią to wyłącznie przez negację. Każdy historycznie uwarunkowany dyskurs jest określany poprzez zbiór zakazów i nakazów, który niekoniecznie musi być skodyfikowany, gdyż może go określać jedynie „encyklopedia” (termin U. Eco) – wspólny wszystkim członkom jakiejś społeczności zespół sądów, klisz i stereotypów dotyczących rzeczywistości kulturowej.

„Nieprzyzwoitość” Dyckiego objawiałaby się w podejmowaniu motywów tematycznych homoseksualizmu, śmierci i choroby psychicznej, a więc kwestii spychanych przez „rządzący” dyskurs na margines, o czym świadczy chociażby fakt lokalizacji cmentarzy, a niekiedy szpitali na obrzeżach miast, poza przestrzenią „publiczną”, co jest jednak praktyką nadaremną: „Nawiedzane domy i nawiedzane życie [vide: Genet, Dycki – W. F.] dają świadectwo nieszczelności cmentarnych murów”⁴².

⁴¹ Również i forma wierszowa, jaką posługuje się Dycki, charakteryzująca się podziałem na strofy łamiące szyk zdania, częstym stosowaniem inwersji, brakiem znaków przestankowych – „semaforów logiki”, częstymi paralelizmami i refrenicznością, przypomina *écriture* osób chorych psychicznie. Zob. A. Kępiński, *Schizofrenia*. Warszawa 1981, s. 71.

⁴² B a u m a n, *op. cit.*, s. 33–34.

Wiersz *XXXVI. Początek piosenki* i następująca po nim *XXXVII. Piosenka* także przywołują pewną konwencję gatunkową, która jednak różni się od pozostałych. Nie jest bowiem charakteryzowana poprzez dawność, gdyż nadal żyje, określając często bardzo odmienne zjawiska z zakresu kultury. Od pozostałych odróżnia się także poprzez mnogość kontekstów społecznych, w których współcześnie funkcjonuje, wielość definicji i zastosowań (piosenka związana z folklorem, zarówno „ludowym”, jak i „miejskim”; piosenka jako gatunek słowno-muzyczny, popularny we współczesnej kulturze masowej; piosenka jako gatunek liryczny itd.) oraz „antyretoryczność”.

W *Początku piosenki* zostaje przywołana sytuacja z przeszłości, skontrastowana poprzez wskazanie na czas przeszły („to było w zeszłym roku”) z teraźniejszością „czasu żałoby” (pozostałe utwory). Tutaj po raz pierwszy podmiot pojawia się w otoczeniu ludzi, z którymi nie wiąże się bezpośrednio „sytuacje pogrzebowe”:

to było w zeszłym roku i lęk gdzieś
 aż stamtąd skąd się przyjechało
 tutaj jest pustka i tam kilka
 nic nie znaczących krajobrazów nagich
 to było w zeszłym roku N.N. Leszek i ja Wolph
 świeżo ucharakteryzowany na wyczekującego chłopca
 nawet nie ucharakteryzowany lecz zwyczajnie
 spartaczony z tą kreską szminki na ustach
 i lęk gdzieś stamtąd skąd się przyjechało
 z pikiety jednego miasta na pikietę
 jakby z nogi na nogę bez kołatki
 na trwozę ale już drząc o siebie

Kolektywność doświadczenia decyduje o przesunięciu głosu „indywidualnego” na plan dalszy, co powoduje – na płaszczyźnie tekstu – wycofanie osobowych form czasownika na rzecz form pełniących funkcję bezosobowych („to b y ł o”, „skąd się p r z y j e c h a ł o”). Tym samym daje się odbiorcy do zrozumienia, że podmiot utworu jest zbiorowy, podobnie jak w piosence popularnej, szczególnie zaś w odmianie gatunkowej wywodzącej się z folkloru (wiejskiego lub miejskiego).

Połączenie za pomocą spójnika łączności – zawartych w tym samym wersie – zaimków przysłownych („t u t a j jest pustka i t a m kilka / nic nie znaczących krajobrazów nagich”) ewokuje sens podróży, odbywanej w przestrzeni przez peregrynusa (podmiot utworu) wraz z innymi, jako dynamiki pozornej, charakteryzowanej poprzez ruch po okręgu koła i powrót do tego samego miejsca.

Sytuację egzystencjalną bohaterów określają figury lęku i trwogi, stanowiące atrybut ich wędrówki, którym również przydano walor przestrzenności („i lęk gdzieś / aż stamtąd skąd się przyjechało”), dzięki czemu wydaje się, że przestrzeń przerażenia rozciąga się między dwoma krańcami wektora ich podróży.

Stopień wyalienowania bohaterów szczególnie silnie zaznaczony jest w ostatnich wersach trzeciej strofy:

z pikiety jednego miasta na pikietę
 jakby z nogi na nogę bez kołatki
 na trwozę ale już drząc o siebie

Leksem „pikieta” oznacza wtórnie demonstrację z udziałem niewielu osób, będącą sprzeciwem wobec jakiegoś zjawiska. Wiąże się więc z negacją zastanego porządku rzeczy. Można jednak mniemać, iż Dycki wykorzystał tutaj środowiskowe znaczenie tego wyrazu: „stałe miejsca schadzek” homoseksualistów⁴³.

W utworze termin „pikieta” łączy się z niepełną formą zwrotu frazeologicznego „przestępować z nogi na nogę”, którego użycie jest pragmatycznie zdeterminowane psychicznym stanem zakłopotania lub wstydu. Dwa ostatnie wersy precyzują stosunek podmiotu do własnego położenia poprzez przywołanie motywu „kołatki”, z którym w kulturze wiążą się ściśle określone sensory („jakby z nogi na nogę bez kołatki / na trwogę ale już drząc o siebie”).

W średniowieczu grzechotka stanowiła atrybut trędowatych, należących do jednej z grup pariasów ówczesnego społeczeństwa. Przemykający leśnymi drogami i omijający ubite trakty chorzy za pomocą przypominającego klekot kości dźwięku kołatek ostrzegali zdrowych o swoim nadejściu (ten odgłos właśnie tak bardzo przeraził Izoldę, kiedy król Marek postanowił ją oddać grupie chorych pod przywództwem Iwona).

Tym samym zostaje ustanowiona wspólnota doświadczenia między bohaterami lirycznymi *Początku piosenki* a średniowiecznymi chorymi, wykluczonymi przez społeczeństwo. Łączy ich przede wszystkim „inność”, czyli peryferyczność wobec kultury represyjnej, która odrzuca ich jako chorych fizycznie (trąd) lub jako upośledzonych psychofizycznie (homoseksualizm). Należą do innego paradygmatu niż przedstawiciele „zdrowej” kultury osiadłej. Są zawsze w drodze; ich podróż stanowi wieczne wygnanie i tułaczkę. W porządku ich wędrówki zarówno dom, jak i świat łączy się z brakiem sensów prywatnych („t u t a j jest pustka i t a m kilka / nic nie znaczących krajobrazów nagich”), a więc z niemożnością nadania odwiedzanym miejscom jakiegokolwiek kwalifikacji aksjologicznej, co nawiązuje do „archetypu Żyda Wiecznego Tułacza i chrześcijańskiej koncepcji ludzkości jako »wyznawców Ewy«”⁴⁴.

Przestrzeń uświęcona, która mogłaby stanowić koniec ich pielgrzymki, nie istnieje. Owo wędrowanie ma charakter „świecki”, toteż musi dokonywać się w przestrzeni względnej i homogenicznej.

Prawdziwa orientacja nie jest tu możliwa, albowiem „punkt stały” nie został jednoznacznie ontologicznie ustanowiony; już się to pokazuje, już to znika, w zależności od bieżących warunków. A więc tak naprawdę nie ma tu już żadnego „świata”, lecz tylko fragmenty rozbitego uniwersum, amorficzna masa złożona z nieskończenie wielu mniej lub bardziej neutralnych „miejsz”⁴⁵.

Początek piosenki stanowi temat, który rozwija – ale i poddaje modyfikacjom – następująca po nim *Piosenka*:

⁴³ B. Pietkiewicz, *Marsz na orientację*. „Polityka” 2000, nr 29, s. 6.

⁴⁴ J. Abramowska, *Peregrynacja*. W zb.: *Przestrzeń i literatura. Studia*. Red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska. Wrocław 1978, s. 129.

⁴⁵ M. Eliade, *Sacrum i profanum. O istocie religijności*. Przełożył R. Reszke. Warszawa 1996, s. 18.

1.

w wielkich miastach używamy
dużo kosmetyków na zdziwione pryszcze
na wielkich dworcach skąd nas zabierają
udajemy dzieci przyssanych do płaczu

i rozstających się z płaczem jak nikt jeszcze
na wielkich dworcach skąd nas zabierają
udajemy chłopców wyrzuconych z baśni
bez łatwego powrotu do rzeczywistości

a w wielkich miastach używamy
dużo kosmetyków na wyciśnięte krosty
udajemy chłopców wyrzuconych z baśni
bez pamięci do nazwisk starszych panów i pieniędzy

Bohaterowie utworu są skazani na nieautentyczność, o czym świadczy częstotliwość występowania w tekście czasownika „udawać” („u d a j e m y dzieci przyssanych do płaczu”, „u d a j e m y chłopców wyrzuconych z baśni”; zob. również fragment *Początku piosenki*: „ja Wolph / świeżo u c h a r a k t e r y z o w a n y na wyczekującego chłopca”). „Charakteryzacja” jest kreowaniem siebie przez wzgląd na oczekiwania innych, afirmacją różnorodności ról społecznych, jakie należy realizować w świecie pozorów, ale również zasłoną i maską. Wymaga tego środowisko miasta – „piekła nieczułości” (określenie Rousseau), gdzie ciała bohaterów podlegają „cudzemu spojrzeniu”, spojrzeniu „rozpustnych starców”. Są więc ci bohaterowie zdeterminowani postrzeganiem przez innych, którzy przeliczają wartość hipotetycznej rozkoszy – jaką mogą uzyskać obcując z ciałami młodzieńców – za pomocą kryteriów ekonomicznych („bez pamięci do nazwisk starszych panów i p i e n i ę d z y”).

Wątek pieniądza pojawia się ze szczególną siłą w antropologicznej refleksji Jeana Jacques’a Rousseau „w typowym właśnie dla gospodarki pieniężno-towarowej aspekcie reifikacji stosunków między ludźmi, w szczególności – w aspekcie niejako rozszczepienia rzeczy na ich wartość użytkową i wymienną”⁴⁶.

Ciało czyni się interesującym dla innych. Zabiegi upiększające stanowią w istocie akt alienacyjny. Świadczą o tym, że ciało chce się wystawiać na spojrzenia innych, które wyobcowują je z esencji, sprowadzając do ikony atrakcyjności czy pozycji społecznej. Ulice miasta – a szczególnie jego główne arterie oraz inne miejsca „przechodnie”, gdzie zbiera się tłum („wielkie dworce”) – stanowią nie tylko „targowisko próżności”, ale i giełdę, na której ludzie upiększeni sprzedają siebie innym. Epitet personifikujący „pryszcze” („w wielkich miastach używamy / dużo kosmetyków na z d z i w i o n e pryszcze”) ustanawia opozycję między cielesnością naturalną – nieponętą, wręcz turpistyczną („pryszcze”), lecz nie zakłamaną – a ciałem przystrojonym we wszystkie wynalazki kultury („kosmetyki”), służące przyciąganiu spojrzeń i budzeniu pożądań. Pryszcze stanowią też element cielesności anarchicznej, nie okiełznanej przez kulturę. Z tego względu pozostają po stronie – nieprzewidywalnych – fizjologii i śmierci w przeciwieństwie do kosmetyków maskujących obumieranie ciała za życia.

Piosence jako „niskiemu” gatunkowi odpowiadają „niscy” bohaterowie – młodzieńcy sytuujący się na peryferiach życia społecznego, pozbawieni miejsca (punktu

⁴⁶ B. B a c z k o, *Rousseau: samotność i wspólnota*. Warszawa 1963, s. 39.

centralnego, mogącego stanowić dla nich ostateczne odniesienie na terytorium kultury) i z tego powodu wyrzuceni na margines, chłopcy stojący poza cudownością („wyrzuceni z b a s n i”), ale także poza poetyką gatunków „wysokich”, które, niezależnie od tego, czy związane ze skodyfikowaną przestrzenią genologiczną (sytuacja oddziaływania poetyk na literaturę staropolską i oświeceniową), czy występujące w epokach późniejszych jako stylizacje, często⁴⁷ dopasowywały konwencję do statusu bohatera.

Dla piosenki zaś jako dla współczesnego gatunku popularnego najważniejsze terytorium artykulacyjne stanowi kultura masowa, tłum, *agora* miasta czy właśnie dworzec, postaci natomiast musi określać zwykłość.

Bohaterowie urzeczywistniają russowski ideał „małej wspólnoty”, co podkreślają formy pierwszej osoby liczby mnogiej. Podobnie jak w *Początku piosenki*, są „nomadami” koczującymi „na wielkich dworcach”. Obszar miasta stanowi obce im środowisko, gdzie jedynie do nich samych ograniczają się więzi emocjonalne. Wspólnota doświadczenia („samotność w tłumie”) sprawia, że samoidentyfikują się w opozycji do tłumu oznaczanego w tekście formą trzeciej osoby liczby mnogiej. „Oni” („starsi panowie”, „mężczyźni”, „faceci”) to anonimowi inni, reprezentujący „świat pozorów” (termin Rousseau), dla których *medium* między ciałami stanowi pieniądź.

Powtórzenie – elementarny środek stylistyczny wykorzystywany przez piosenkę, kreujący refreniczność i rytm – przejawia się w utworze nie tylko na płaszczyźnie tekstu w postaci licznych paralelizmów (por. np. „w wielkich miastach używamy / dużo kosmetyków na zdziwione przyszcze”, „a w wielkich miastach używamy / dużo kosmetyków na wyciśnięte krosty”), ale i jako powtarzalność schematu relacji młodzieńców z innymi:

a na wielkich dworcach paru facetów
którzy nas obnażają i obnażyć nie mogą
a wszystko przez pośpiech z jakim nas biorą
za kawałek bezpiecznego acz dalekiego lądu
tych paru facetów odchodzi potem przerażonych
nami lub sobą i zawraca pod wieczór

Podział wersowy („a wszystko przez pośpiech z jakim nas biorą / za kawałek bezpiecznego acz dalekiego lądu”) tworzy polisemię: sposób rozczłonkowania wersów oraz brak interpunkcji powodują, że dwa zwroty frazeologiczne („brać kogoś” – ‘posiąść seksualnie’; „brać kogoś za...” – ‘uważać za...’, ‘mniemać o kimś, że...’) kontaminują się ze sobą („a wszystko przez pośpiech z jakim n a s b i o r a”; „a wszystko przez pośpiech z jakim n a s b i o r a / z a kawałek bezpiecznego acz dalekiego lądu”). Tym samym sensy zawarte we fragmencie ulegają podwojeniu. Miłośnik-„starzec” jest osobą uwarunkowaną przez pasję redukującą innego wyłącznie do obiektu pożądania, wykluczającą jego podmiotowość i zakładającą całkowitą bierność obiektu („brać kogoś”), ale również przez iluzoryczne pragnienie poznania innego. Dokonujący się między nimi akt miłosny określony jest jednak poprzez brak, gdyż „chłopiec” istnieje dla „starca” wyłącznie jako cielesność, a ich relacja jest jedynie pozorem, iluzją romansu. W zwrot frazeologiczny „brać kogoś za...” wpisana jest konieczność pomyłki, fałsz rozpoznania

⁴⁷ Wyjąwszy wypadki „polemiczne” (np. *Do pani S. Grochowiaka*) czy „oksymoroniczne”.

innego. „Branie” kogoś, przypadkowy kontakt ciał, nie może być też niczym więcej jak tylko dotykaniami skóry („powierzchni”).

Przerażenie innych wyływa również z alienującego charakteru ich stosunków z „chłopcami”, co ponownie wskazuje na filozofię myśliciela z Genewy jako na kontekst utworu, albowiem w Russowskiej wizji świata „wyobcowanie struktur społecznych i związane z tym procesy depersonalizacji” „przenikają całą rzeczywistość ludzką”⁴⁸. Wszyscy odgrywają pewne role, by móc realizować własne, egoistyczne interesy. Miasto stanowi symbol „świata pozorów”, w którym istota relacji interpersonalnych pozostaje niejasna i niezrozumiała, odległa w sensie epistemologicznym. Między każdym z „młodzieńców” a „starcami” ustanawia się triada: płatna „miłość” – „przerażenie” – „powrót”. Jej powtarzalność wynika z mniemania o możliwości poznania innego poprzez akt seksualny, gdzie obecność ciała zostaje uznana za figurę obecności znaczenia i prawdy. Tę cechę „świata” *Piosenki* podkreśla jedyny rym, który stanowi w planie poetyki utworu nawiązanie do paradygmatu gatunkowego piosenki, oraz drugie odstępstwo od ściśle przestrzeganych przez nadawcę wewnętrznych reguł języka poetyckiego – zamiast najczęstszej w *Peregrynarzu* strofy 4-wersowej pojawia się dystych, z którym łączą się 2 ostatnie wersy pierwszej strofy w drugiej części utworu:

i pośpiech mężczyzn którzy obnażają nas
i nagie łądy daleko stąd

pośpiech mężczyzn którzy przypatrują się
naszej nagości niepewnej jak daleki ład

Ciało („nagość”) również nie decyduje o niepodważalności istnienia, gdyż stanowi – w rzeczywistości zawładniętej przez fałsz i maski (role społeczne) – jedynie pustą reprezentację. Odkrycie innego poprzez ciało, które zostaje drogą porównania zestawione z „dalekim ładem”, jest odtąd niewykonalne.

Świat pozorów nie jest w stanie zaoferować niczego innego poza chwilową rozkosz, stąd żyjący w nim człowiek jest skazany na powtarzalność, na brak „historii” rozwijającej się w czasie, na ciało innego, którego *psyche* chce się znajdować zupełnie gdzie indziej, „daleko stąd”.

Gatunki w *Peregrynarzu* są „zmacone”, wręcz inwersyjnie odwrócone (np. *Początek piosenki* i *Piosenka* są – z jednym wyjątkiem – zupełnie pozbawione rymu). Sprzeczność między tekstem a pisaniem – „pracą żałoby”, zapisem stanu świadomości podmiotu zdanego na swoje „doświadczenie wewnętrzne, na swoją żrenicę i swoje sny”⁴⁹, decyduje o dwubiegunowości twórczości Dyckiego. Dialektyczne napięcia dokonujące się między owymi dwiema granicami obszaru „peregrynowania” powodują pewnego rodzaju kompromis między literaturą a byciem. Stąd „zamiast względnie homogenego paradygmatu genologicznego” ma się do

⁴⁸ Baczkowski, *op. cit.*, s. 40. Podkreśl. W. F.

⁴⁹ J. M. Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie*. Warszawa 1967, s. 125.

czynienia „ze zróżnicowanym polem genologicznych odniesień na ogół wielowartościowych”⁵⁰.

Gatunek literacki danego „hipertekstu” nie ma w takim ujęciu żadnego „obowiązku” realizacji jakiegokolwiek gatunkowego paradygmatu – choćby i w sensie negatywnym. [...] Musi natomiast – na różne sposoby – wskazywać na rozmaite punkty genologicznych odniesień. [...] Indeksy tych odniesień bywają zaś bardzo różne – od nazw gatunkowych, arbitralnie wprowadzonych w nagłówki dzieła, do różnego rodzaju genologicznie (w tradycji literackiej) zobligowanych aluzji tematycznych, a także i aluzji konstrukcyjnych⁵¹.

Dycki nadał wybranym tekstom tytuły genologiczne, by stanowiły o literackości (czy nawet „książkowości”) utworów, czyniąc pisanie możliwym. Ten zabieg sprawia, iż przestrzeń intertekstualna zostaje poszerzona aż do granic nieczytelności. W *Księdze waszych nieprawości* nawet imię Tytus szeleści pergaminem, gdyż – w kontekście przenikającego utworu żywiołu aluzji biblijnych – może ewokować postać adresata *Listu do Tytusa* autorstwa świętego Pawła. Nadanie utworowi tytułu *Genetliakon* powoduje, że zawartej w tekście scenie „oczekiwania śmierci” są implikowane sensy związane z poetyką gatunku, które wzbogacają utwór o cały kompleks znaczeń powiązanych również z oczekiwaniem, lecz tym razem życia i narodzin.

Gatunek stanowi w *Peregrynarzu* czynnik nie tyle opresywny, tzn. nie zmusza nadawcy do powtórzenia (zakładając, że względne powtórzenie jest możliwe) konwencji, ile ekspresywny, ponieważ rozszerza sensy utworów. Pozwala na lekturę tekstów, które chcą wypowiedzieć niemożliwe Niewyraźalne – elementarne dla ludzkiej kondycji sytuacje doświadczania śmierci (*Genetliakon*), seksualności (*Księga waszych nieprawości*) i obcości (*Początek piosenki, Piosenka*).

⁵⁰ S. Bałbus, *Zagłada gatunków*. „Teksty Drugie” 1999, nr 6, s. 34.

⁵¹ *Ibidem*.