

Dycio Generator.

O wariacyjności (w) poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego

Maja Staśko

Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki poetą nowomiedialnym nie jest. Niezależnie od wszelkich prób konwersji, konwergencji, interpretacji – Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki poetą nowomiedialnym nie jest. Estetyka błędu, *glitch poetry*, szумы, zlepy, ciągi – owszem, cybernetyczne kategorie estetyczne znajdują tu swoje uzasadnienie. Ale to interpretator jest wówczas nowomiedialny, nie sam Dycki. Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki bowiem poetą nowomiedialnym nie jest.

Owo trzykrotne powtórzenie wymaga co najmniej trzykrotnego udowodnienia. A zatem, kwestia całkiem prymarna – Dycki nie publikuje tomów poetyckich w przestrzeni nowych mediów. Jego utwory mają podstawę papierową, strony przechodzą między sobą w sposób linearny, podobnie jak oznaczone rzymską numeracją wiersze. Asocjacyjne związki podskórnie implikujące strukturę hiperłączy wpisują się w sieć powtórzeń i różnic znamienych dla poezji nowoczesnej w ogóle – cechy wymienione przez Bartmińskiego po stronie hipertekstu (ulotność, uporządkowanie przestrzenne, znaczenie wyłaniające się, uwaga skupiona na języku, struktura zdecentralizowana, koherencja lokalna, czytanie jako bezcelowe wędrowanie, majsterkowanie z heterogenicznością, myślenie analogiczne, chaos [system samoorganizujący się], wielogłosowość i dialogiczność, przeskoki i nieciągłość, paralelizm) prze-pisać można na cechy poezji i skontrapunktować „tekstowymi” cechami prozy (trwałość, uporządkowanie linearne, znaczenie zdefiniowane, uwaga skupiona na świecie przedstawionym, struktura wycentrowana, koherencja globalna, czytanie ukierunkowane na cel, podejście systematyczne, myślenie logiczne, porządek, monologowość, ciągłość, sekwencyjność¹). Kontekst publikacji nieszczególnie więc sprzyja nowomiedialności poety.

Podobnie język wierszy, język na wskroś heterogeniczny i niejednorodny, czerpiący z rozmaitych przestrzeni komunikacji literacko-społecznej – począwszy od staropolszczyzny, przez

¹ M.L. Ryan, za: J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, *Tekstologia*, Warszawa 2009, s. 69.

grafomańskich *poetae minores* i twórczość jarmarczną, aż do współczesnego języka potocznego, podbijanego kolokwializmami i wulgaryzmami. W obrębie mowy potocznej jednak nie mieści się nowomiedialny slang – nie ma tu żadnych piesełków, „takich sytuacji”, hejterów; (po) widoki pamięci nie oznaczają, iż poeta pragnie „zasejwować chwilę na twardym dysku”². Polifoniczny język nie wchłania równie polifonicznego języka nowych mediów, omija go szerokim łukiem. Tłumaczenie „takiej sytuacji” wykorzystywaniem przez poetę przede wszystkim języków wykluczanych, języków gorszych, grafomańskich, zasłyszanych na kresach, marginesach, trudno byłoby obronić – nowomiedialny slang stanowi „wspólny” język dominujący w internetowej przestrzeni, ale – podobnie jak język Dyckiego – składa się z sieci sklejonych języków wykluczonych, mniejszościowych, celujących w zcentralizowany i unormowany język oficjalny. I w tym sensie udowadnianie nowomiedialności poety nie byłoby szczególnie wskazane.

Wreszcie argument trzeci – brak stematyzowanych elementów nowych mediów. Owa nieobecność podbijana jest nadto obfitością rekwizytów nieco starszych (nowych) mediów, wśród których niewątpliwie prym wiedzie – obok prasy, telewizji czy reklamy – fotografia, także w ramach struktury samego tomu, którą Ewa Bieńczycka nazwała poetyckim albumem starych fotografii³. „Dycka” rzeczywistość zdaje się zatem wyjątkowo odporna na nowomiedialne wpływy i oporna wobec ich aneksji. Nie ma tu ani Internetu, ani laptopów, ani czytników elektronicznych. Raz pojawia się komputer, w nawiasie, w wierszu *CCLV. Piosenka z okolic Lubaczowa*:

nie znajdziesz we mnie śmierci choć wszystko inne
znajdziesz kości jak szkło na swoim miejscu w starym
kredensie (na którym teraz ustawiłem komputer)
nie znajdziesz we mnie oczu oj nie znajdziesz

choć niewątpliwie natkniesz się na kieliszki
pełne zapomnianych guzików ojej zapomnianych
choćbyś wypatrzył we mnie parę lśniących oczu
zamienię się z tobą na ten wielki guzik rogowy

którym Dycka zapinała się pod samą szyję by przetrwać
po latach na fotografii jaką trzymam w ręku
zwiedziony właśnie w ciemność ojej ojejkę zwiedziony
nic dziwnego był to najlepszy fotograf w miasteczku
(1 VII 1988)⁴

Komputer oddzielony zostaje od przestrzeni wiersza dwoma nawiasami, nawiasami zawsze obejmującymi przestrzeń „pomiędzy” skrajnymi elementami; może to być życie i śmierć, na

² S. Shuty, *Dziewięćdziesiąte*, Kraków 2013, s. 116.

³ „Z gmatwaniny kresek portretów i obrazów otrzymujemy okruchy określające ludzi, którzy przeminęli, przemijają, tkwią w świadomości autora, ale nie wiadomo, co z tym poetyckim albumem starych fotografii mamy zrobić”. E. Bieńczycka, *Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki „Piosenka o zależnościach i uzależnieniach” Nominowani NIKE 2009*, na druk jeszcze za wcześnie... [blog; 12 września 2009], <<http://biencycka.com/blog/?p=1506>> dostęp: 26.01.2016.

⁴ E. Tkaczyszyn-Dycki, *Oddam wiersze w dobre ręce (1988–2010)*, Wrocław 2010, s. 290. Wszystkie cytaty z wierszy Tkaczyszyna-Dyckiego (do *Imienia i znamienia*) za tym wydaniem.

co zwracał uwagę Andrzej Sosnowski⁵. W przytoczonym wierszu rysowałyby się wówczas egzystencjalne „bycie” i fotograficzny „byt”, między którymi znajdowałby się komputer jako interaktywna maszyna działająca w czasie rzeczywistym (życie, bycie, fantazja) i symulowana⁶ przestrzeń skonstruowanej uprzednio reprezentacji (śmierć, byt, film⁷). Fraza otwierająca wiersz: „nie znajdziesz we mnie śmierci”, uzyskuje tedy podwójną wykładnię – nie znajdziesz w poecie śmierci, znajduje się bowiem w nawiasach „pomiędzy” jednym kresem (narodzinami) a drugim (śmiercią), jest nieobecnością konstytuującą obecność „pomiędzy”; ale i nie znajdziesz w komputerze końca, bo jego „pomiędzy” zawiera w sobie „wszystko inne” – *wszystko*, które nie dopuszcza do siebie radykalnego *nic* granic nawiasów, *wszystko* możliwe tylko z wykluczeniem destrukcyjnej mocy kresu, z wprzęgnięciem jej w przestrzeń nieobecności.

Stąd „pomiędzy” nawiasów komputera dotyczyć też może „wszystkiego innego” w materialnym konkrety: kości, szkła, kredensu, oczu, kieliszków, guzików, fotografii. Owa pozornie niepowiązana rekwizytornia antyków i drobiazgow sytuuje komputer w bardzo konkretnej przestrzeni. Stopnie przestrzeni rysują się hierarchicznie – najpierw jest „mnie”, w którym znaleźć można wszystko inne (nie-śmierć); jednym z elementów „wszystkiego innego” są kości (podzbiór „mnie”), kości przypominają zaś szkło (metafora kości), szkło znajduje się w starym kredensie (nadzbiór szkła), na którym stoi komputer (podzbiór kredensu). W obrębie nadzbioru kredensu komputer odpowiada szkłu, ale wraz z metaforycznym przesunięciem staje się odpowiednikiem kości, czyli podzbiorem „mnie”. I w jednym, i w drugim przypadku komputer stanowi element „wszystkiego innego”, a zatem nie-śmierć.

Kolejny wers, następujący po nawiasowym, komputerowym wtrąceniu i przez nie wzburzony, przynosi jednak zamianę śmierci na oczy w ramach tego samego zdania: „nie znajdziesz we mnie oczu”. „Wszystko inne” zostaje zniesione, skoro bowiem element „wszystkiego innego” (oczy to nie-śmierć) może z „wszystkiego innego” zostać wyrugowany, by zastąpić jednoelementowy zbiór konstytuujący „wszystko inne” (śmierć ustanawia „wszystko inne” jako nie-śmierć; w ramach

⁵ „Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki jest poetą elementarnej narracji i wieloaspektowej refleksji. Elementarność polega na tym, że rzecz opowiadana przez poetę – w barwnych epizodach, odsłonach, odcinkach, wariantach – dzieje się w ciągłym związku z faktami narodzin i grobowej deski. Wiersze Dyckiego regularnie chył się w stronę nieuchronnego końca albo zwracają w kierunku utraconego początku, są więc niemal bezustannie prześwietlane elementarnym światłem obu punktów skrajnych. Takie oświetlenie nadaje im aurę dawnej poezji rzeczy prostych i ostatecznych, rezonans średniowieczny i barokowy. Zdarzenia początku i końca ustanawiają dwa łuki nawiasu – w nawiasie jest trochę miejsca na «nierząd» tymczasowości. Tak ograniczona przestrzeń wymusza cokolwiek klaustrofobiczną powtarzalność życiowej szamotaniny w środku” (A. Sosnowski, *Liryzm Dyckiego*, [w:] tegoż, „*Najryzykowniej*”, Wrocław 2007, s. 10).

⁶ Symulacja rozumiana za Baudrillardem: „Dysymulować – ukrywać bądź taić – oznacza udawać, że nie posiada się tego, co się ma. Symulować oznacza udawać, że posiada się to, czego się nie ma. Pierwsze odsyła do obecności, drugie do nieobecności. Sprawa jest jednak bardziej skomplikowana, gdyż symulowanie nie oznacza udawania: «Ten, kto udaje jakąś chorobę, może zwyczajnie położyć się do łóżka i przekonać innych, że jest chory. Ten, kto symuluje chorobę, wywołuje w sobie niektóre z jej objawów» (Littre). Zatem udawanie i dysymulacje nie naruszają zasady rzeczywistości – różnica jest oczywista, aczkolwiek niejawną. Tymczasem symulacja stawia pod znakiem zapytania różnicę między «prawdziwym» a «fałszywym», między światem «rzeczywistości» a światem «wyobraźni». J. Baudrillard, *Precesja symulakrów*, tłum. T. Komendant, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybór, oprac. i przedm. R. Nycz, Kraków 1997, s. 177-178. Ale i z uzupełnieniem Lamberta Wiesinga, który zwraca uwagę na mechanizm wytwarzania własnych (niekoniecznie zgodnych ze znaną logiką i fizyką) reguł (wbrew entropii) przez symulowane rzeczywistości. L. Wiesing, *Wirtualna rzeczywistość i upodobnienie obrazu do wyobraźni*, [w:] tegoż, *Sztuczna obecność. Studia z filozofii obrazu*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2012.

⁷ Lambert Wiesing ujmował wirtualną rzeczywistość jako połączenie percepcji filmu (uprzednie zaprogramowanie) i fantazji (konstruowanie zdarzeń) w rozdziale *Wirtualna rzeczywistość i upodobnienie obrazu do wyobraźni*.

„wszystkiego innego” oczu [nie-oczy] śmierć znajduje już swoje miejsce), to „wszystko inne” może być absolutnie wszystkim jako odwrotność jakiegokolwiek elementu „wszystkiego innego”. Granica między tym, czego we „mnie” znaleźć nie można, a tym, co we „mnie” się znajduje (ty znajdujesz), rozmywa się – każdy obiekt znaleźć się może i tu, i tu. Żaden zbiór nie jest pierwszy – nie wiadomo, czy to śmierć tworzy nie-śmierć, czy „wszystko inne” wyrzuciło z siebie śmierć, pozostawiając przeto kości jako jej element i – tym samym – wskazując podskórnie na skonstruowaną jedynie hierarchię początkową (dlaczego kości to nie-śmierć? kto ustala granicę śmierci?).

Wraz z owym maksymalnym rozciągnięciem przestrzeni „pomiędzy”, rozciągnięciem, które niweluje kresy, skoro zamienić je można na każde inne elementy i na nowo ustanowić kresami, kolejne rekwizyty wyswobadzają się z hierarchicznych zależności jako kontynuacje materiałowych fundamentów z pierwszej strofy. Kieliszki uobecniają szkło w fizycznym konkretności, podobnie guzik rogowy stanowi funkcjonalne przedłużenie kości (róg staje się „uzewnętrznioną”, obnażoną kością) – elementy, którym od-powiadał komputer w pierwszej strofie ewoluują w praktyczne konkretyzacje. Ich pozornie stabilna hierarchia (guziki znajdują się w kieliszkach, a więc stanowią ich podzbiór) – jako przewyżczenie równości w podzbiórach pierwszej strofy – szybko zostaje zakłócona przez wyjęcie jednego z guzików (rogowego właśnie) z kieliszka i wstawienie go w nową przestrzeń, w nowy podzbiór – podzbiór „żywej” sytuacji (w fantazji) i unieruchomionej fotografii (nieożywionego filmu), na której ów konkretny guzik istnieje; wyjęcie żywo przypominające wyjęcie elementu ze „wszystkiego innego”, które formowało cały zbiór. Rzeczywistość tego wiersza składa się z wejść i wyjść, włożeń i wyjęć.

Mocne granICE hierarchii ostatecznie zostają zatarte wraz ze zderzeniem z potencjalnie (nie) istniejącymi oczyma jako syntezą, metaforą (na przykład w ujęciu Peipera⁸) dwu podrzędnie ustawionych, „komputerowych” elementów – kieliszków (szkła) i guzików (kości). Z ich współzależności powstaje para lśniących jak kieliszek i okrągłych jak guziki oczu, które nie są ani kieliszkiem, ani guzikami, a czymś „pomiędzy” nimi, wedle aksjomatu metafory: „deszcz ognia a to / nie to samo co deszcz i ogień z osobna”⁹. Oczy – w ramach nieobecno-obecnego statusu ontologicznego (raz „nie znajdziesz we mnie oczu”, a raz „choćbyś wypatrzył we mnie parę lśniących oczu”) – istnieją zawsze w potencjalności; w potencjalności, którą zrealizować może dopiero wprawienie kolejnej przestrzeni w samonapędzający się mechanizm – przestrzeni „ciebie”, Innego („choćbyś wypatrzył”). Wirtualne (czyli – w rozumieniu Pierre’a Lévy’ego – potencjalne¹⁰) i fenomenologicznie niedookreślone oczy ukonkretnione mogą zostać jedynie przez kontekst, w którym mogłyby zacząć „realnie” funkcjonować. Innymi słowy – własną twarz dojrzeć można tylko przez spojrzenie Innego (lustra, odbicia, człowieka):

⁸ Więcej: J. Grądział-Wójcik, *„Drugie oko” Tadeusza Peipera. Projekt poezji nowoczesnej*, Poznań 2010.

⁹ E. Tkaczyszyn-Dycki, *CLXV*, s. 194.

¹⁰ „[...] słowo jest «rzeczą» wirtualną. Wyraz «drzewo» zawsze jest wymawiane w jakimś miejscu, jakiegoś dnia i o jakiejś porze. Wymówienie tego elementu leksykalnego jest jego «aktualizacją». Ale w ogóle pojęcie, chociaż gdzieś przy użyciu słowa wyrażane lub aktualizowane, oderwane jest od konkretyzacji. Wirtualność jest rzeczywista, choć nie można jej przypisać żadnej współrzędnej przestrzenno-czasowej. Słowo istnieje naprawdę. Wirtualność istnieje, choć jej tu nie ma. Dodajmy, że aktualizacje tej samej «rzeczy» wirtualnej mogą się bardzo różnić i że aktualność nigdy nie jest predeterminowana w wirtualności. Toteż z punktu widzenia akustyki, jak i na płaszczyźnie semantycznej, żadna aktualizacja słowa nie pokrywa się dokładnie z inną jego aktualizacją. Zawsze może pojawić się nieprzewidziana wymowa (pojawienie się nowych głosów) lub znaczenie (wymyślenie nowych zdań). Wirtualność jest nieskończonym źródłem aktualizacji”. P. Lévy, *Drugi potop*, przeł. J. Budzyk, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, red. M. Hopfinger, Warszawa 2005, s. 378-379.

Ależ ja nigdy nie byłem do tego podobny! – Skąd pan wie? Czym jest owo „pan”, do którego miałby pan być podobny czy niepodobny? Gdzie je znaleźć? W jakim morfologicznym czy też ekspresyjnym wzorcu? Gdzie jest pańskie prawdziwe ciało? Jest pan jedyną osobą, która może pana zobaczyć tylko na obrazku, nigdy nie widzi pan swoich oczu, nie licząc tępego spojrzenia w lustro albo obiektyw (chciałbym tylko zobaczyć moje oczy, gdy na ciebie patrzą): nawet, a raczej przede wszystkim dla własnego ciała skazany jest pan na porządek wyobrażenia¹¹.

A zatem własną twarz (jako obiekt) zobaczyć można (lśniącymi oczyma) dopiero przez spojrzenie (lśniącymi oczyma) Innego, czyli w interfejsie, który z twarzy mojej (obiekty) i twarzy Innego (algorytmu, bazy danych) wyrzuca „wspólny”, zawsze kontekstowy wynik; mocą metafory: deszcz (obiekt) wprawiony zostaje w ogień (algorytm), a z ich zderzenia powstaje deszcz ognia. W tym kontekście zrozumiały staje się „lustrzany”, odbijający charakter rekwizytów wiersza (szkło, kieliszki, guziki, oczy, fotografia, komputer), które domagają się tego, co odbijane. „Mnie”-obiekt przed ukonkretnieniem jest wyłącznie potencjalne – istnieje samodzielnie („nie znajdziesz we mnie śmierci”), ale zbiór jego cech („wszystkiego innego”) czeka na wprawienie w konkretny algorytm, w którym stanie się „czymś innym”, lecz już nie wszystkim innym. W każdym algorytmie owo „coś innego” jest czymś innym, stąd wirtualny obiekt jest zawsze siecią obiektów, wariacją obiektów¹², niczym (zamienna z Cleverbotem) Samantha z filmu *Ona* Spike’a Jonze, która porozumiewa się z kilkoma tysiącami osób jednocześnie, a z każdą (z każdym) osobiście, intymnie. Inaczej – jednocześnie prawdziwie (rzeczywiście) i nieprawdziwie (sztucznie, wirtualnie); tak, by każdy był przeświadczony, że ma ją na wyłączność, na własność. Z kolei „mnie” jako algorytm istnieje samodzielnie, ale czeka na wprawienie konkretnych, idiomatycznych cech w swoje przebiegi – czeka na zawsze pojedynczych rozmówców, nawet jeśli jest ich kilka tysięcy naraz. Tym samym „mnie”-dane (szkło, kości, guziki) i „mnie”-algorytm (kredens, kieliszki, oczy) w odczepieniu stanowią wyłącznie elementy wirtualne. Spojrzenie „lśniącymi oczyma”, wprawienie w interfejs umożliwia ich uruchomienie.

Wirtualny status rekwizytów jako elementów do wprawienia w ruch w konkretnych interfejsach, elementów samodzielnych (jako leksje¹³), posiadających sprecyzowane, wyjściowe dane, mocą wariacyjności pozwala na ich dowolne wrzucanie w dowolne przestrzenie. Tylko dzięki temu możliwa jest zamiana „śmierci” na „oczy”, tylko dzięki temu – po wypatrzeniu odbijających oczu – Dycki może zaproponować: „zamienię się z tobą na ten wielki guzik rogowy”, czy wręcz „zamienię siebie na ciebie / i ciebie na siebie niczego wszak / nie obiecując i nie osiągając”¹⁴. A zatem punkt dojścia analizy Krzysztofa Hoffmanna:

¹¹R. Barthes, *Roland Barthes*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2011, s. 46.

¹²„Obiekt nowych mediów nie jest czymś ustalonym raz na zawsze, ale raczej czymś, co istnieje w wielu odmiennych od siebie wersjach, których liczba może być teoretycznie nieskończona”. L. Manovich, *Podstawowe pojęcia nowych mediów*, [w:] tegoż, *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypryński, Warszawa 2006, s. 102.

¹³„Leksja (lub tekstron, pole pisma) to podstawowa jednostka hipertekstu. [...] Leksja różni się od klasycznie pojmowanego fragmentu. Jej cechą musi być spójność i bardziej niż względna autonomiczność. Autorzy hipertekstów muszą się bowiem liczyć z tym, że fragmenty ich utworów będą czytane w różnych i zmieniających się w trakcie lektury kontekstach (położeniu innych leksji względem aktualnie wyświetlanej). Konteksty te zmieniają się nie tylko na skutek interakcji czytelnika z tekstem. Ich zmianę może wywoływać wpisany w tekst mechanizm sterowany przez program komputerowy. [...] Leksje muszą więc być na tyle spójnymi całością tekstu, by wraz z zerwaniem toku narracji nie zerwany został tok lektury. Dobrym modelem dla tego typu działań może być deleuzjańskie kłaczce, z jego zasadą nieznaczącego zerwania”. *Leksja*, [w:] *Techsty – Literatura i Nowe Media*, <<http://techsty.art.pl/warsztaty/lexia.htm>> dostęp: 26.01.2016.

¹⁴E. Tkaczyszyn-Dycki, *I. Dosłownie wszędzie spadają na nas pociski śmierci*, „Inter- Literatura-Krytyka-Kultura” 2014, nr 1 (3), s. 39.

Analiza porównawcza zmian wprowadzonych w tekstach korekt pokazuje dobitnie, że zdarza się, iż takie wyjątkowo obciążone wydawałoby się słowa, jak „szkielet”, „słońce”, „kostnica”, „materia”, „usta”, „kości”, „sen”, „ciało”, wreszcie „gnicie” są albo wzajemnie wymienne, albo mogą zostać pominięte¹⁵

okazuje się znakomitą diagnozą językowej przestrzeni poezji Dyckiego, w której każdy element – jako równowartościowy, niehierarchizowany zbiór znaków, danych – wymienny jest z każdym innym w obrębie „wielkiego” algorytmu „mnie” (poezji Dyckiego), a element nieuruchomiony (pominięty) nie zakłóca płynnego przebiegu znaczeń¹⁶. Dlatego możliwa jest subwersywna zamiana w *Zapleczu*, zakończona demistyfikacją: „Ilnicki to Dycki, Dycki to Ilnicki”¹⁷; dlatego podstawić można „wilgoć w miejsce języka // oczu myśli”¹⁸; dlatego „tak tak” tak łatwo z(a)mienia się w „nie nie” („a my tam i z powrotem tak tak / tam i z powrotem nie nie”¹⁹). Podobnie staropolska, wyjściowa (autentyczna) fraza „nie narażaj się śmierci” rozwija się we wtórne, zmultiplikowane napomnienie „nie narażaj się śmierci słońcu ciemności wodzie”, „czyli każdej rzeczy którą masz w zasięgu ręki albo ci się wydaje że możesz ją osiągnąć gdy zaciśniesz pięści”²⁰. W matematyczny wzór „nie narażaj się x” wprawiony może zostać w sposób dowolny każdy (wirtualny, modularny / znakowy) element, podobnie jak w algorytm nieobecności „nie znajdziesz we mnie x” (śmierci / oczu). Wszystko łączy się ze wszystkim innym²¹, niezależnie od cech obiektów i algorytmicznych przetworzeń – nieobecność równa jest obecności, wirtualność w każdej chwili może zostać ukonkretniona. Nic nie jest wykluczone z owych przebiegów – „nieważne kto poleci na Dycia”²² w ramach informatycznych poleceń i kombinacji.

Wszystkie elementy w obrębie językowej przestrzeni stają się równowartościowe – żadne nie są bardziej predysponowane do wprawienia w konkretne konteksty niż inne, wystarczy bowiem zamienić kilka liter, cyfr, by przesterować dany obiekt w całkiem nowy obiekt. W ramach wirtualności wszystko to „wszystko inne” – każdy obiekt jest inny od każdego innego (ma inne cechy), wszystkie jednak w obrębie struktury ontologicznej są toż-same i (współ) istniejące. W językowej przestrzeni „jedno i drugie znaczy tyle samo” (ma równą wartość i ważność), ale już nie „jedno i drugie znaczy to samo”²³ (ma inne znaczenie) – każdy obiekt jest innym obiektem, choć substancjalnie równym (różnym) każdemu innemu przez tę samą

¹⁵K. Hoffmann, *Rekorekce*, [w:] *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2012, s. 151.

¹⁶Nowe, obce, a nawet nieczynne słowo nie unieruchamia międzysłownych przebiegów – „nieczynne słowo nie wstrzymuje procesu zrastania się widzeń”. T. Peiper, *Komizm, dowcip, metafora*, [w:] tegoż, *Tędy. Nowe usta*, Kraków 1972, s. 300. Podobnie w *Paryskim spleenie* Baudelaire’a: „Niech pan usunie jeden człon tej fantazji, a dwa inne złączą się bez trudu; niech pan potnie całość na fragmenty, a zobaczy pan, że każdy może istnieć oddzielnie”. Ch. Baudelaire, *Paryski spleen. Poematy prozą*, przeł. J. Guze, Warszawa 1992, s. 5. Zjawisko to znamionuje nowomediálną modularność: „skasowanie części obiektu nowych mediów – w odróżnieniu od mediów tradycyjnych i programów komputerowych – nie pozbawia go sensu. Modularna struktura nowych mediów w znacznym stopniu ułatwia usuwanie elementów lub zamianę ich na inne”. L. Manovich, *Podstawowe pojęcia nowych mediów*, s. 97.

¹⁷E. Tkaczyszyn-Dycki, *Zaplecze*, Legnica 2002, s. 140.

¹⁸Tegoż, *XXI*, s. 30.

¹⁹Tegoż, *CCCLXVII*, s. 407.

²⁰Tegoż, *CCCLXXI*, s. 411.

²¹„[...] wszystko się łączy ze wszystkim, i wszyscy tkwimy w sieci różnych korespondencji”. O. Tokarczuk, *Prowadź swój pług przez kości umarłych*, Warszawa 2009, s. 252. Podobnie funkcjonuje Peiperowska koncepcja metafory wsparta na zasadzie: „nie ma takich dwu słów, które by nie miały jakiejś sytuacji, mogącej uzasadnić ich metaforyczne połączenie”. T. Peiper, *Komizm, dowcip, metafora*, s. 294.

²²E. Tkaczyszyn-Dycki, *CCL. Płaszcz przeciwdeszczowy*, s. 285.

²³Tegoż, *CLXXVI*, s. 207.

modularno-numeryczną / znakową, dyskretną (nieciągłą²⁴) strukturę. Powstaje językowa hiperrzeczywistość, uniwersalność²⁵ symulowanych, jednorazowych, zawsze Inných elementów.

W obręb hiperrzeczywistości poetyckiej włączeni zostają także uczestnicy komunikacji. Czytelnik otrzymuje jednorazowo wygenerowany dla niego tekst i z niego – w ramach zawsze osobowego interfejsu – wybrać może elementy, które uruchomi, wypatrzy („choćbyś wypatrzył we mnie parę lśniących oczu”), znajdzie („choć wszystko inne / znajdziesz”). Bezpośredni zwrot do „ty” w wierszu implikuje konieczność wciąż na nowo podejmowanej relacji: wprawiania obiektu (tekstu) w kolejne, odbiorcze algorytmy. Powstaje tekst jednorazowy, niczym hipertekst – powiązanie elementów, ich następowanie po sobie nie ulega powtórzeniu, jest zawsze idiomatyczne. W obrębie owych idiomatycznych realizacji żadna nie jest jednak lepsza od innej, każda w sposób równy (różny) polega na sieciowym następowaniu po sobie czynności interpretacyjnych dokonywanych na wybranych elementach:

Każdy czytelnik hipertekstu – wybierając ścieżkę dostępu – dostaje swoją własną wersję całości. Podobnie każdy użytkownik interaktywnej instalacji zyskuje własną wersję dzieła. W ten sposób technologia nowych mediów funkcjonuje jak doskonale zrealizowana utopia społeczeństwa idealnego składającego się z niepowtarzalnych indywidualności. Nowe media dają pewność, że wybory ich użytkowników – a także będące ich podstawą myśli i marzenia – są unikalne, a nie zaprogramowane wcześniej i dzielone z innymi²⁶.

Tekst wyjściowy – dana – podlega przekształceniom i przesunięciom w konkretnych interfejsach (dowolnych, przypadkowych – „nieważne kto poleci na Dycia”), tak iż staje się wariacją każdorazowo odmiennych współ-tekstów, inter-tekstów. Czytelnik (współ)pracuje jak autor, autor jak czytelnik – „zamienię siebie na ciebie i ciebie na siebie”. Powstaje nowy twór w obrębie zderzeń interfejsów – użytkownik, prosument (producent + konsument), który znosi wyższość (autora, czytelnika) i niższość (autora, czytelnika) przez nieodróżnialność, współ-istnienie. Czytelnik nowomediálny nie może zostać odczepiony od – równie nowomediálnego – autora; cybernetyczne kategorie (estetyka błędu, *glitch poetry*, szумы, zlepy, ciągi) są ich wspólnie wypracowanymi kategoriami. Tekst tworzy się w interfejsie, tekst jest wspólnotowy (komunikujący i wynikły z komunikacji), wariacyjny, wielokrotny i zawsze jednorazowy.

Tak zarysowana hiperrzeczywistość poetycka wyklucza wszelkie wykluczenia – skoro każdy jest wymienny z każdym i może funkcjonować na jego miejscu (choć zawsze inaczej, niepowtarzalnie) w ramach nieodróżnialnej, wielkiej kategorii (np. formy²⁷, istoty²⁸, znaku), to wszelkie wartości

²⁴ „Język naturalny jest nieciągły na każdym poziomie: mówimy zdaniem, zdania zbudowane są ze słów, słowa składają się z morfemów i tak dalej”. L. Manovich, *Podstawowe pojęcia nowych mediów*, s. 93.

²⁵ „Cyberkultura jest przejawem tworzenia nowej uniwersalności. Od dotychczasowych form kulturowych różni ją to, że wykorzystuje nieokreśloność wszelkiego ogólnego znaczenia. Rzeczywiście, im bardziej cyberkultura rozprzestrzeniła się, staje się «uniwersalna», tym trudniej totalnie ująć świat informacji. Pozbawiona totalności uniwersalność jest paradoksalną istotą cyberkultury”. P. Lévy, *Drugi potop*, s. 375.

²⁶ L. Manovich, *Podstawowe pojęcia nowych mediów*, s. 110.

²⁷ „W świecie wszystko żyje i wszystko ma swoją wartość. Co nie żyje – nie istnieje, a co nie istnieje, nie ma ani formy, ani barwy”. T. Czyżewski, *Tytus Czyżewski o „Zielonym oku” i o swoim malarstwie (autokrytyka – autoreklama)* [z tomu *Noc – dzień. Mechaniczny instynkt elektryczny*, 1922], [w:] tegoż, *Wiersze i utwory teatralne*, wstęp J. Kryszak, oprac. J. Kryszak, A.K. Waśkiewicz, Gdańsk 2009, s. 112.

²⁸ Kategoria „istoty” znosi rozróżnienie na istotę ludzką czy zwierzęcą i wchłania w swój obszar wszelkie stworzenia.

jące rozróżnienia, wszelkie hierarchie²⁹ tracą rację bytu. W przestrzeni języka Dyckiego wszystkie rekwizyty, wszystkie lotne („nieważne kto poleci na Dycia”) naleciałości stają się nieważkie (jako słowa-gwiazdy, którym wyznacza się układy, gwiazdozbiory – wedle koncepcji Barthes’a w *S/Z*³⁰), a zatem toż-samo ważne i nieważne, włączane na toż-samych prawach w metaforyczne relacje³¹. Wszelkie „wielkie” podziały, wartościowania, rozgraniczenia tracą rację bytu – *Sekrety białogłowskie*³² są równie dobre i niedobre, co *Medaliony* Nałkowskiej; poezja zrównuje się z prozą, fotografią, pięknopiórem jarmarcznym kogutkiem³³, nekrologiem, reality-show, ulicą czy komputerem; cytat z rozprawy akademickiej prymarnie nie różni się od „wybornego”, „przydługiego”³⁴ cytatu z Wikipedii. Białoszewskie „podwójne widzenie”³⁵ wchłania wszystko, co za-słyszane, składa się z serii przypadkowych³⁶ („każdej rzeczy którą masz w zasięgu ręki”) przewidzeń i przesłyszeń:

Pisarz polski, który według Wikipedii, według mnie również, winien być zdefiniowany, to ktoś, kto bez wątpienia ma kłopoty z identyfikacją i tożsamością, chociażby językową, to ktoś, kto nieustannie szuka dla siebie potwierdzenia w polszczyźnie, bądź to w polszczyźnie, bądź to w polskiej

²⁹„W przypadku hiperłączy wykorzystywanych w HTML-u i wcześniej w Hypercard nie ma żadnej struktury hierarchicznej. Dwa źródła połączone hiperłączem mają tę samą wagę, żadne nie jest ważniejsze od drugiego. Tak więc rozpowszechnienie się hiperłączy w latach osiemdziesiątych może być łączone z podejrziwym stosunkiem kultury do wszelkich hierarchii i upodobaniem do estetyki kolażu, w którym radykalnie odmienne źródła składane są razem w jeden przedmiot kulturowy”. L. Manovich, *Interfejs*, [w:] tegoż, *Język nowych mediów*, s. 156.

³⁰R. Barthes, *S/Z*, przeł. M.P. Markowski, M. Gołębiwska, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006.

³¹[...] dzisiejsza metafora jest najczęściej burzeniem hierarchii uczuciowej, jaką człowiek dotąd transponował na poszczególne dziedziny świata. Rzeczy wielkie sprowadza się do małych, rzeczy małe podnosi do wielkich. Rzeczy odświętne lub święte zestawia się z rzeczami codziennymi i pospolicymi, rzeczy codzienne przenosi się między pojęcia uroczyste i uświęcone. Przedmioty widziane niechętnie, pochodzące z tych dziedzin świata i życia, od których odwraca się wrażliwość estetyczna przeciętnego człowieka, amalgamuje się z przedmiotami o rezonansach uczuciowych, silnie ugruntowanych w człowieku”. T. Peiper, *Metafora terażniejszości*, [w:] tegoż, *Tędy. Nowe usta*, s. 57.

³²I inne – dawne i niedawne, przeważnie jakościowo nieszczególne, a nawet grafomańskie – książki omawiane przez Dyckiego w *Zapleczu* (np. *Matka świętych polska albo żywoty dla zbudowania żyjących i potomnych, dla pociechy duchowej swoich krewnych* Floriana Jacka Jaroszewicza; *Ondyn nad Niemnem* Jadwigi Badowskiej; *Paniątko* Zofii Sawickiej; *Onanizm, czyli roztrząśnięcie chorób pochodzących z samogwałtu, przez Pana Tyssota sławnego doktora po francusku napisane, a na polski język przełożone [...]*; *Dzień bogomyślny* Leona Pyżalskiego).

³³E. Tkaczyszyn-Dycki, *Piosenka o jarmarcznym kogutku*, s. 121.

³⁴Określenia z *Zapleczu*. Właśnie w *Zapleczu* ujawnił Dycki myślenie cytatem jako naczelną zasadę literackiego (współ)istnienia, wyróżniając także (a może przede wszystkim) jego poezję; projekt pisania jako (s)czytania.

³⁵T. Sobolewski, *Człowiek Miron*, Kraków 2012. Interesująco opisał to zjawisko Igor Piotrowski: „Można powiedzieć, że Białoszewskiego interesują wielorakie konsekwencje «przefrunięcia miejsca przez wieki»: psychologiczne, społeczne czy artystyczne, stąd też te przybliżenia i porównania mające wzmocnić kontekst obrazu ulicy. *Maratończyk* teoretycznie służy więc temu celowi równie dobrze co Biblia, a *Poczet królów polskich* Jana Matejki nadaje się do tych operacji w równym stopniu co barokowe oratoria czy nieszpory wysłuchane w kościele. To właściwa – podkreślana przez wielu (Tadeusz Sobolewski w książce *Człowiek Miron* nazywa ją «podwójnym widzeniem») – metoda Białoszewskiego, sposób działania jego twórczego *imaginarium* polegający na kojarzeniu odległych warstw tradycji kulturowych z powszednim banałem, widzeniu codzienności przez pryzmat zinternalizowanych treści: literatury, sztuki etc. Ten typ metafory staje się zasadą funkcjonowania świata i autor wyciąga z niej głębokie, dramaturgiczne konsekwencje, mnożąc skojarzenia albo budując na tej paraleli nowe narracje. Białoszewski nie może przestać grać w skojarzenia, które czasami wywołują ich lawinę i tworzy się samonapędzający mechanizm (Jacek Kopciński pisał w *Gramatyce i mistyce* o «schemacie skojarzeniowego samograja»). Białoszewski wchłonił literaturę, filmy, malarstwo i muzykę, a teraz chodzi po świecie i interpretuje życie codzienne w oparciu o to, co przeczytał, obejrzał i usłyszał. Wszyscy to robimy, ale nie wszyscy tak uporczywie i nie wszyscy przekształcamy to w literaturę”. I. Piotrowski, *Alef. Ulica Chłodna jako pustka i złudzenie*, „Dwutygodnik” 2014, nr 124, <<http://www.dwutygodnik.com/arttykul/4973-alef-ulica-chlodna-jako-pustka-i-zludzenie.html>> dostęp: 26.01.2016). W miejsce „Białoszewski” – mocą werbalnej zamienności – w przytoczonej wypowiedzi konsekwentnie wpisać można by „Dycki”.

³⁶Przypadkowych przez uformowanie zarówno przypadkowością „rzeczywistości” („akurat tego, a nie innego dnia”), z której tekst został zasłyszany, ale i przypadkowością połączeń owych przesłyszeń z fragmentami „wyszarpywanego” tekstu: „muszę z irytacją wyszarpywać poszczególne zdania, sensory, obrazy, zlepiać je z czymś powiedzianym akurat tego, a nie innego dnia”. E. Tkaczyszyn-Dycki, *Pójście za Norwidem*.

książce, po którą sięga na łapu-capu. Tak było ze mną, że sięgałem po polską książkę na chybił trafił. Miałem zawsze problem z gorszością, mówiłem sobie, że jestem Polaczysko, ale ten gorszy, ponieważ mój język polski, bez wątpienia ten gorszy język polski, pojawił się w mojej polszczyźnie mniej więcej w 1978 roku³⁷.

Tym samym wszelka językowa gorszość zostaje zniesiona dlatego właśnie, że staje się gorszością uniwersalną – nie ma elementu, który nie byłby Innym (idiomatycznym, nie-normatywnym, niepodlegającym powtórzeniu, błędnym – z perspektywy hierarchii „lepszości”), stąd wszyscy są toż-samo gorsi – i lepsi. Drugi potop to potop nieskończoności komunikujących się arek i zawsze innej kombinacji wybranych istot, przedmiotów, elementów w ich obrębach, w ich bazach (danych)³⁸ – potop wariacyjności i wariacji (obłądu) bez-kresu nieustannych powtórzeń, różNIC w powtórzeniach. Wszystko jest Inne, Inne jest wszystkim – „wszystko inne” napędza poetyką hiperprzestrzeń, która

beładnie skupia wszystkie herezje. Dokonuje przemieszania obywateli i barbarzyńców, rzekomych ignorantów i uczonych. W przeciwieństwie do klasycznego uniwersalizmu jej granice są niewyraźne, ruchome i tymczasowe. Ale cechujący obecny uniwersalizm trend do kontaktowania się polega na włączaniu³⁹.

Hiperrzeczywistość możliwa jest dlatego właśnie, że z cech hipo-, cech (o)błądnych, osobowych, wymykających się normom (jako potencjalności), konstruuje własną przestrzeń w ramach osobnego interfejsu. Językowy algorytm Dyckiego, Dycio Generator, przyjmuje wszystko (znajdziesz w nim wszystko inne) i wszędzie, tworząc niepowtarzalne i wciąż od nowa powtarzane metaforyczne wspólnoty, konstrukcje stylistyczne. To hiperprzestrzeń hipoprzestrzeni, w której każda Inność jest równa każdej innej Inności, a ich współistnienie organizuje idiomatyczny (wy)twór w interfejsie. Wszelkie ontologiczne rozróżnienia tracą rację bytu⁴⁰ – człowiek jest równie „gorszy”, co zwierzę, maszyna czy przedmiot, a śmierć zamienić można na oczy. Kres, śmierć zostają zniesione („nie znajdziesz we mnie śmierci”), skoro można ich nie znaleźć na równi z niezalezieniem czegokolwiek innego („nie znajdziesz we mnie oczu”). Nierozróżnialne „pomiędzy” autonomicznych i kontekstualnie wszczepianych elementów rozciąga się „jak okiem sięgnąć”⁴¹.

³⁷Tegoż, *Piosenka o zależnościach i uzależnieniach [zapis rozmowy z Eugeniuszem Tkaczyszynem-Dyckim przed Galą Literackiej Nagrody Nike 2009, towarzyszący premierze książki „Oddam wiersze w dobre ręce (1988–2010)”]*, Przyszań! dostęp: 21.05.2010, <<http://portliteracki.pl/przystan/teksty/piosenka-o-zaleznościach-i-uzależnieniach-2/>> dostęp: 26.01.2016).

³⁸„Arka pierwszego potopu była jedyna, szczelna, zamknięta, totalizująca. Arki drugiego potopu płyną w towarzystwie. Wymieniają sygnały i zwierzęta. Wzajemnie się zapładniają. Zawierają niewielkie całości, nie pretendując do uniwersalizmu. Tylko potop jest uniwersalny. Ale nie sposób ująć go kompleksowo”. P. Lévy, *Drugi potop*, s. 375.

³⁹Tamże, s. 385 (akapit dotyczący cyberkultury).

⁴⁰„Wszystkie podziały zostały zniesione przez internetowe życie wirtualne, odciskające piętno na życiu realnym. Świat przefiltrowany przez sieć tekstów kultury jawi się jako baza danych, z której możemy wybierać elementy, by je deformować i miksować. Co więcej, jest to świat zdigitalizowany – w Internecie na równych prawach wystąpi Mickiewicz i sąsiad z podwórka, który wrzucił własne nagranie na YouTube”. U. Pawlicka, *Polska poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka*, Kraków 2012, s. 211.

⁴¹E. Tkaczyszyn-Dycki, CCCLXVI, s. 406. „Tekst jak okiem sięgnąć” zaś to słynne założenie Jacques’a Derridy (za: B. Banasiak, *Filozofia „końca filozofii”. Dekonstrukcja Jacquesa Derridy*, Warszawa 1997, s. 111).

Komputerowy nawias wprowadza zatem autoteliczną hiperrzeczywistość wzajemnie zamienionych, równowartościowych znaków zamkniętych „pomiędzy” kresami. Wraz z próbkowaniem i kwantyzacją nawiasy wariacyjnie zamienić się mogą jednak w słowa czy liczby i znieść własną kresowość. Tak działa poezja Dyckiego – w obrębie cybernetycznego generatora wchłania wszystko jako „wszystko Inne” i tym samym nie przyzwala na znakowe hierarchie ustanawiające mocne graNICe, kresy.

Dlatego poezja Dyckiego jest na wskroś nowomediałna, dlatego też nie znajdziesz w niej elementów z przestrzeni nowomediałnych, wytwarza (wchłania) je bowiem sama, równie dobre i równie gorsze, w obrębie własnej, znakowo i stylistycznie niepodrabialnej, symulowanej hiperprzestrzeni „mnie”; hiperprzestrzeni idiomatycznej, genialnej, niepowtarzalnej, ale i wymieniającej (komunikującej) się z każdą inną oraz wymienialnej na każdą inną (na przykład nowomediałną) w konkretnym kontekście (publikacji). Stąd cechy hipertekstu wymienione przez Bartmińskiego są nie tylko cechami poezji Dyckiego, ale i cechami poezji w ogóle, a więc każdej jej konkretnej „arki” – cechami zawsze inaczej realizowanymi, ale wspólnymi, niewartościującymi; heterogeniczność języka jest tylko jednorazową heterogenicznością poezji Dyckiego, ale i heterogenicznością wszystkich języków, a zatem każdego konkretnego języka – heterogenicznością zawsze inaczej realizowaną, ale wspólną, niewartościującą. Tylko wówczas, tylko w owej utopii (symulacji) możliwa jest rzeczywistość bez wyłączeń, bez wykluczeń, a więc bez językowej gorszości i przemocy; tylko wówczas możliwa jest wymiennność kubanii i kałuży, żmeni i pięści, kiczki i strzechy:

Żeby zobaczyć świat w jego kształtach, w jego kształcie, proponowałbym zrezygnować z jakiegokolwiek agresji, bądź to z jakiegokolwiek relacji o znaczeniu agresywnym. Nie mówmy, jestem lepszy, bo mówię bardzo dobrze po polskiemu, nie mówmy, on jest gorszy, on nie wie jak jest po polsku pięść. Albo on nie wie jak jest po polsku strzecha, albo on nie wie jak jest po polsku jaśmin, albo on nie wie jak jest po polsku kałuża. Ja te słowa poznałem jako piętnastolatek i to był dla mnie dość śmiercionośny cios, śmiercionośne uderzenie, ponieważ uwierzyłem we własną gorszość, nie wiedziałem, że „kubania” to kałuża, że „żmenia” to pięść. Nie wiedziałem, że „kiczka” to strzecha, a mówiono mi, że jesteś Dyciu gorszy, bo nie mówisz po naszymu. Nie chcesz mówić tak jak my mówimy⁴².

Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki poetą nowomediałnym nie jest, bo nie chce mówić tak, jak my mówimy. Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki poetą nowomediałnym nie jest, bo jest poetą kresowym. Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki poetą nowomediałnym nie jest, bo jest – równie (różnie) osobny, równie (różnie) ważny, równie (różnie) językowy i symulowany, ale zawsze Inny – jak *wszystko inne*.

⁴²E. Tkaczyszyn-Dycki, *Piosenka o zależnościach i uzależnieniach [zapis rozmowy]*.

SŁOWA KLUCZOWE:

hiperrzeczywistość

algorytm

Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki

ABSTRAKT:

Artykuł, wychodząc od interpretacji wiersza CCCLXXI z *Piosenki o zależnościach i uzależnieniach*, przedstawia nowomediálną, wariacyjną strukturę poezji Tkaczyszyna-Dyckiego, w której każde słowo zamienić można z dowolnym innym słowem w obrębie językowego algorytmu. Równoznakowość (kod znakowy właściwy każdej formie) w ramach poezji Dyckiego konstituuje hiperrzeczywistą przestrzeń toż-samego (odpowiadającego nowomediálnej reprezentacji numerycznej) jako zawsze Innego (jednorazowego, w konkretnym interfejsie i w konkretnych hipertekstowych przebiegach). Tak zarysowana wirtualna przestrzeń działa jako autoteliczna powierzchnia bez mocnych granic i różnic, a zatem bez ontologicznych wykluczeń – utopia.

Inny

TOŻSAMOŚĆ

w a r i a c y j n o ś ć

NOTA O AUTORZE:

Maja Staško (1990) – doktorantka interdyscyplinarnych studiów w Instytucie Filologii Polskiej UAM. Pracę magisterską poświęciła językowi poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego. Interesuje się polską poezją współczesną, awangardami literackimi, teoriami mediów – z naciskiem na nowe media, filozofią. Wybrane publikacje: *Lingwistyczny gwizd*. „Chwytność języka” *Bohdana Zadury*, w: *W wierszu i między wierszami. Szkice o poezji Bohdana Zadury*, red. P. Śliwiński, Poznań 2013; *Żywiąca semiotyka*, „Czas Kultury” 2014, nr 5 (182); *Uśmiechnij się! Usta-usta na martwym języku, czyli o(d)żywianie Wojaczka*, w: *Szkice do Wojaczka*, red. P. Śliwiński, Kraków 2015; *Rewolucja albo psikus: Radosław Jurczak grzmi*, w: *Rówieśnicy III RP. 89'+ w poezji polskiej*, red. T. Dalasiński, R. Różewicz, Toruń 2015. |