

Metafizyczne dziecko. Przypadek Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego

Pisząc o poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, nie można nie zacząć od zastrzeżenia o pewnej oczywistości obecnych w niej wątków czy charakterystycznego obrazowania. Ponieważ wnikliwi interpretatorzy dokonywali już tego zabiegu wielokrotnie, posłużę się głosem jednego z nich – Piotra Śliwińskiego. Głosem ujętym w zwięzłą i wyczerpującą formułę:

„Nawiązania do baroku, śmierć, zmysłowość i przeszywająca, lecz skryta ironia – tyle wiemy już po pierwszej lekturze. Kłopot polega na tym, że po kolejnym odczytaniu najczęściej nie wiemy niczego ponad to, co wiedzieliśmy na początku. (...) Z podobną trudnością styka się obserwator ich zmienności, gdyż – jak się zdaje – projekt poetycki Dyckiego narodził się w postaci nieomal od razu dojrzałej i właściwie skończonej”¹.

Jak zatem pisać o tej poezji i czy w ogóle warto? Warto, gdyż, jak mówi Alina Świeściak analizująca tę poezję w kontekście melancholii, „Dyckiego przygoda z pustką jest (...) na tyle interesująca, że powinna wynagrodzić oczywistość samej tezy”². Warto, dopowiem, nie tylko dla przyjrzenia się reprezentacjom pustki (jakkolwiek brzmi to jak oksymoron), lecz także dla refleksji nad motywami metafizycznymi – z definicji opozycyjnymi wobec pustki.

Metafizyka – wydarzenie oczekiwane, lecz nieoczywiste³

Wydaje się, że mówienie o metafizyce w przypadku Dyckiego również narażone jest na zarzut oczywistości (także w związku ze wspomnianymi wcześniej nawiązaniem do baroku). Poezja autora *Liber mortuorum* równocześnie buduje klimat metafizyczności, chętnie czerpie z wzorców wypracowanych choćby przez angielskich poetów metafizycznych i zaprzecza tym źródłom poprzez liczne i wielowarstwowe zabiegi ironiczne. Przyjrzyjmy się jednak najpierw pozorom afirmatywnego traktowania metafizycznej tradycji. Dycki w swym skończonym-rozwijającym się projekcie bazuje na najszerzej rozumianej metafizyce, którą można określić jako filozofię życia i wiedzy o świecie. To prawda, że w tak rozumianej metafizyce mieścić się będzie niemal każdy pomysł literacki, ale w optyce twórczości Dyckiego stanowi to raczej czynnik sprzyjający niż zagrożenie. Metafizyka tak wszechogarniająca, że aż pusta, pojemna do zatarcia swych granic i funkcjonalności dobrze współgra ze skończonym-nieskończonym uniwersum

¹ P. Śliwiński, *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*, Warszawa 2007, s. 246.

² A. Świeściak, *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*, Kraków 2010, s. 147.

³ Śródtytułową formułę zapożyczam z rozważań P. Śliwińskiego nad problemem *sacrum* we współczesnej poezji polskiej. Por. P. Śliwiński, *op.cit.*, s. 57.

tych wierszy. Tak rozumiana metafizyczność jest już nie tylko wykładnikiem wiary w Boga (choć pojawia się On jako adresat wybranych tekstów poetyckich), lecz także funkcją epifanicznego przeczcucia czy nawet potrzeby sięgnięcia poza to, co widzialne.

Liczne więzy łączą też twórczość Tkaczyszyna-Dyckiego z angielskimi poetami metafizycznymi XVII wieku. Charakterystyczne wydaje się tu połączenie treści życia codziennego z rozważaniami intelektualnymi oraz wątków tanatycznych i miłosnych (u Dyckiego głównie homoerotycznych). Chodzi zatem przede wszystkim o testowanie granicy, dokonywanie ciągłej transgresji – ta zaś wymaga, by coś było dostępne, coś innego natomiast było „poza”. Po przekroczeniu wcześniejsze „poza” znajduje się już w środku, zostaje zinteryoryzowane, dlatego transgresyjne decyzje potrzebują ciągów dalszych, coraz dalszych przekroczeń (czy nawet wykroczeń...)⁴. Specyficzne zmieszanie granic będące piętnem umysłowości ponowoczesnej znajduje swe uprawomocnienie już w metafizycznej poezji angielskiej, u samych jej korzeni. Podobieństw – jeszcze dość odległych i z koniecznymi modyfikacjami, jeśli chceć je przyłożyć do Dyckiego – możemy szukać w krytycznej wypowiedzi z 1692 roku, gdy John Dryden w swej *Rozprawie o źródłach i rozwoju satyry* (*Discourse of the Original and Progress of Satire*) napisał o Johnie Donne: „Wpłynął na metafizykę nie tylko swymi satyrkami, lecz także wierszami miłosnymi, w których powinna panować wyłącznie natura, a tymczasem umysły płci słabej są wprawiane w zakłopotanie spekulacjami filozoficznymi”⁵. Później wielokrotnie wiersze miłosne, natura, płęć i filozofia wchodziły ze sobą w zaskakujące (i często niepokojące) związki, poddając modyfikacji zakresy swych dotychczasowych pól znaczeniowych.

Innym ważnym pośrednikiem między poezją metafizyczną sprzed czterech wieków a jej spadkobiercami jest środek stylistyczny znamionujący obydwie momenty historyczno-literackie (czy nawet historycznokulturowe) – paradoks. W tradycji anglojęzycznej, przypomnijmy, termin *discordia concors* – „zgodnej niezgodności” był używany przez Samuela Johnsona, twórcę i promotora terminu „poezja metafizyczna”, w Polsce zaś z dobrymi efektami sięgał po tę formułę sto lat wcześniej Maciej Kazimierz Sarbiewski. Dla porządku warto przypomnieć też, że „zgodna niezgodność” powstała przez odwrócenie Horacjańskiej formuły *concordia discors* („niezgodna zgoda”). W dwudziestym wieku, w kontekście rozważań o poezji metafizycznej, Thomas Stearns Eliot pisał już nie o paradoksie, lecz o „dysocjacji wrażliwości”, którą to kategorię psychologiczno-estetyczną warto prze-myśleć w związku z wcześniej wspomnianą figurą retoryczną. Stąd już zresztą niedaleka droga do metafizycznego konceptu organizującego tryb pisania.

Bycie jest dzieckiem

Ponieważ większość charakterystycznych składowych została już krytycznie określona (lub jest swego rodzaju oczywistością), chciałbym zająć się motywem

⁴ Ciekawie pisze na ten temat przywoływana już Alina Świeściak, odwołując się zarówno do kategorii Bataille’a, jak i do opozycji czyste – nieczyste zaczerpniętej z ustaleń jednej z klasycznych już dziś badaczek antropologii – Mary Douglas.

⁵ Cyt. za: *Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, London 1999, s. 508 (tłum. M.T.).

u Tkaczyszyna-Dyckiego pozornie marginalnym, reprezentowanym przez zaledwie kilka-naście wierszy. Przyjrzyć się nie śmierci, ale dzieciństwu i jego miejscu w metafizycznym konstrukcie poetyckim. Wydaje się – to jedna z moich tez wstępnych – że pisząc o powtarzalności schematów czy klisz językowych, krytycy często pomijają pytanie o funkcję tego zabiegu i jej źródła. Ten nieco niedowartościowany wątek (przynajmniej na tle nadreprezentacji innych) może, moim zdaniem, pokazać, na czym zasadzają się różnice między poezją metafizyczną i jej ponowoczesnym wariantem.

W wierszu o najniższym rzymskim numerze – charakterystycznej identyfikacji poezji Dyckiego – motyw dziecięcy pojawia się w roli znacznika nieuświadomionego wcześniej przemieszczenia akcentów:

„W moim małym domu zamieszkała skrucha
myślałem, że płacze we mnie dziecko a nie starucha
przecież ona nie zamieszkała w domu starców
która może odmłodzić jednym grzechem mniej

powiedziałem ty mnie możesz
jeszcze odrodzić w moim pustym domu
ty mnie możesz jeszcze uczynić
dzieckiem w zmarszczkach dzisiejszego grzechu” [III, s. 11⁶].

Starość – konotująca pojęcia cierpienia, przemijania, śmierci, odchodzenia – zostaje nagle dostrzeżona jako wymiennik dla płaczu dzieciństwa. Szczególnie wyrazisty wydaje się tu obraz pustego domu. Nie wiemy, czy jest to dom realny, mały dom ciała czy, mocno już wyeksploatowany, obraz domu-świata. Każda z trzech potencjalnych interpretacji domaga się jednak choćby krótkiego komentarza. Dom zawsze odnosi się w poetyckiej wizji do rodziny, w tej zaś brakuje ojca w sensie fizycznym i matki w sensie duchowym, psychicznym. Ten dom okazuje się pusty, to znaczy pozbawiony funkcji wychowawczo-opiekunczej. Osoba żyjąca w tym domu nie może już myśleć o sobie inaczej niż w kategoriach mentalnej starości, mimo że tekst nosi znamiona utworu inicjacyjnego. Tę inicjację w starość dopełnia rozumienie małego domu jako ciała. Skrucha to przecież akt wewnętrzny, a w opisywanej sytuacji powrót do czasu, kiedy popełniono przynajmniej o „jeden grzech mniej”. Również płacz, kataryczny odruch zastępowany przez niemą powagę starości, uzewnętrznia to, co cielesne. Na świat-dom ekstrapoluje się te znaczenia, dlatego i on jest wydrżony, choć podmiot żyjący w tym świecie próbuje ubiegać się o inny jego status niż dom starców. Z późniejszych wierszy dowiemy się, że dopełnienie wersu „przecież ona nie zamieszkała w domu starców” stanowi konstatacja o szpitalu psychiatrycznym i matce chorej na schizofrenię. Trzy możliwe domy są nie tylko opisem wewnętrznego poczucia granic (dość niepewnych i nieokreślonych – co koresponduje ze statusem pustego domu), lecz także znakiem wyjścia poza niego

⁶ Wszystkie teksty wierszy cytuję za wydaniem: E. Tkaczyszyn-Dycki, *Oddam wiersze w dobre ręce (1998-2010)*, Wrocław 2010, opatrując je tytułem (bądź odpowiednią cyfrą rzymską) oraz numerem strony.

i oglądania jego otoczenia. Ciało – tak u Dyckiego eksponowane – staje się miejscem przejścia: to z jego perspektywy widzimy wewnątrz i zewnątrz.

Rozumienie ciała jako miejsca postrzegania tego, co domowe, potwierdza, że podmiot boi się zatracenia w sobie dziecka, które jest lepiej widziane niż starzec. Ten ostatni nie ma bowiem mocy wskrzeszania przeszłości (nie może się odmłodzić), nie jest niewinny, a jego figura sprawia, że dzieciństwo naznaczone zostało „zmarszczkami dzisiejszego grzechu”. Równocześnie zaś mamy do czynienia z uwiecznieniem w dzieciństwie. Barbara Skarga pisze:

„W tę grę [bycia] jesteśmy włączeni, to ona decyduje o nas. Heraklit pisał, dodaje Heidegger, że *aion*, a to znaczy – o ile w ogóle można oddać sens tego słowa – bycie i racja i cały kosmos, kosmiczne trwanie, jest dzieckiem, które gra pionkami na szachownicy. Powinniśmy więc mówić: Bycie to wielkie dziecko, które gra [podkr. moje – M.T.]. Gra grę całego świata. Czemu gra? Bo gra. Gra pozostaje tym, co najwyższe i najważniejsze. Ona jest bez dłaczego. Jest tylko grą”⁷.

Dycki poświadcza „dziecinność” stojąc u początku procesu twórczego, a ściśle związaną z pytaniem o sens i koniec ludzkiego życia, w wierszu XXIV:

„umyśliłem pisać wiersze o twojej śmierci
i o tym jakie są terazniejsze dzieje
wyszedłem na łąki na których zawsze byłem dzieckiem
ażebym początek wiersza tchnął mleczem (...)” (s. 33).

Dla poety przestrzenią rozgrywania gry jest zarówno życie, jak i pisanie. Początkowe słowa „umyśliłem pisać wiersze” zawierają w sobie paradoksalne połączenie otwierającej się przestrzeni myślenia i zamykającej przestrzeni wiersza. Bycie – jak wyjście na łąkę dzieciństwa – jest grą spontaniczną, o zmiennych regułach, niepoddaną rygorystycznej kontroli. W tym sensie projekt Dyckiego okazuje się metafizyczny, bo bada granice bytu, ale jednocześnie niereligijny czy antysakralny, ponieważ do ustalenia tych granic nie został „zaproszony” Bóg ani Kościół – są one konsekwencją indywidualnych wyborów. Równocześnie zaś deklarowana tematyka wierszy („wiersze o twojej śmierci”) pozbawia nas wszelkiego wyboru i powoduje poczucie określane w finalnym wersie wiersza – „wypełnienia się chaosu w (...) przerażonych kościach”. Heraklitejski *aion*, gra bycia, jest tym, co prowadzi do przerażenia chaosem oraz do rezygnacji z podejmowania wysiłku. Stąd zaś już bliska droga do (po)nowoczesnych eksperymentów formalnych, ukazujących wyczerpywalność naszych działań i brak możliwości wobec ostatecznego wyroku (tym bardziej ostatecznego, im mniej wierzy się w możliwe kontynuacje).

Można wskazać na jeszcze jedną osobliwość wczesnych wierszy z dzieciństwem w tle: zawiązują się w nich wszystkie ważne dla Dyckiego wątki – choroba i śmierć matki, samobójcza śmierć Leszka, śmierć Helenki, wątki homoerotyczne. W powrocie do źródła bycia człowiekiem, w samym źródle są jakby zapisane wszystkie elementy dalszego losu. Również tu objawia się natura gry, która nie pyta „dlaczego”. Raz puszczona w ruch

⁷ B. Skarga, *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Kraków 1997, s. 71.

musi trwać do końca. Jednak rozpędzona gra przytłacza, podczas gdy wspomnienie przeszłości – najczęściej idealizowanej – staje się uosobieniem miejsca w dużej mierze bezpiecznego:

„jest naga odkąd przyszedłem na świat
i teraz kiedy podglądam śmierć już tylko w sobie
wychwalając pod niebiosa materię która tylko we mnie
przedziwnie żywa w której można jeszcze myśleć

o rozkładzie bo gdzie indziej
rozkład przychodzi i przepada bez wieści
i nikt się nim nie zajmuje
choć jest nie mniej ważny aniżeli pępowina

do której chcielibyśmy powrócić nawet gdy bardzo
boli być synem schizofreniczki” (XXXIX. *Idziemy we dwóch i nie boli*, s. 48).

Gra, którą prowadzimy, jest zawsze skazana na klęskę – dlatego początkiem wiersza staje się zawsze refleksja tanatyczna. Wywołuje ją obraz od zawsze nagiej matki, metafizyczny poprzez zestawienie narodzin i śmierci, a także cielesności „anatomicznej” i „erotycznej”. Udziecinnienie widzenia stanowi swoistą klamrę: moment rodzenia jest najbardziej tragiczny, wrzuca nas bowiem w świat, w którym, chcąc nie chcąc, będziemy musieli uczestniczyć w grze; moment rodzenia jest najbardziej bezpieczny, gdyż nie zdajemy sobie jeszcze sprawy z zasad i finału gry oraz z tego, że nasze ruchy w grze zawsze będą kolidowały z ruchami innych. Metafizycznym motywem wydaje się również oglądanie rozkładu w pojedynkę (jakby celowo wbrew tytułowi, chyba że – autoironicznie – poeta mówi o „dwóch” w kontekście schizofrenii). Spłata się tu indywidualne doświadczenie podmiotu z pewnym prawem uniwersalnym: najczęściej dany jest nam moment, w którym musimy oglądać odchodzenie innych, tu przerysowane do wymiaru rozkładu. Przerysowane, jeśli „rozkład” potraktujemy biologicznie jako rozpadanie się substancji organicznych, uzasadnione – w metaforycznym znaczeniu upadku i oddzielaniu się (co dodatkowo ważne, gdy mowa o schizofrenii). Obserwując ten zatrważający proces, syn – ta rola wysuwa się na plan pierwszy – chce stać się „synkiem” i wrócić do najwcześniejszego etapu – „pępowiny”. Gest ów jest w równej mierze infantylicujący, co autoterapeutyczny. Infantylicujący, gdyż pokazuje pewną destabilizację podmiotu w pozycji dorosłego, punkt bezpieczeństwa ustanawiając na poziomie dziecka – i to przed jakąkolwiek jego świadomą decyzją. Autoterapia polega zaś na przekonaniu siebie, że istnieje w życiu bardziej szczęśliwy moment mogący być punktem odniesienia dla przykrej teraźniejszości. Właśnie autoterapeutyczne spojrzenie towarzyszy metafizyce: przed-narodzenie jest jeszcze swoistym byciem w wieczności, przebywanie poza kategoriami czasu życia. Inny przykład przynosi wiersz XI:

„krzyk jest powrotem do matki
choćbyś nie chciał

krzyk jest powrotem do matki
pierwszym źródłem macierzyństwa

i choćbyś nie chciał ostatnim zakorzenieniem
krzyk jest po to ażeby nie opuścić siebie
żeby w łonie matki nie było skonania i ust
zaprzeczania w ciszy zawiązującego się poranka" [XI, s. 20].

Podobny do poprzedniego motyw realizuje się jednak w powyższym wierszu odmiennie: nie zawiera wyłącznie pragnienia powrotu, ale znajduje sposób na jego realizację. „Krzyk jest powrotem”, mówi poeta, i brzmi to jak trudne, choć oczekiwane odkrycie. Krzyk jest bowiem pierwszą, a bywa też ostatnią ekspresją istoty ludzkiej. Krzycząc, powracamy do najbardziej pierwotnego, atawistycznego sposobu radzenia sobie z lękiem. „Powrót do matki” to doskonałe wyrażenie metaforyczne o dwoistej naturze. Z jednej strony przez podmiot przemawia osobista potrzeba dystansu wobec chaosu otaczającego świata i zagłębienia się w idealizowanym, choć tajemniczym miejscu początku. Krzyk – co podkreśla podmiot – „jest po to ażeby nie opuścić siebie”, a skoro służy zarówno powrotowi do źródła, jak i zmaganiu z życiem w jego bieżących odmianach, okazuje się niezwykłym centrum podmiotowości skażonej cierpieniem. Z drugiej strony – „powrót” nabiera cech czynności rytualnej, nawiązującej do aktywności plemiennych, utożsamiających podejmowany gest z metafizycznym oczyszczeniem. Alina Świeściak, łącząc powyższe wątki z melancholią, pisze:

„Jeśli przyjąć założenia Kristevej (a przyjąć je można chociażby z tego względu, że dla Dyckiego matka i generowany przez mechanizm wyparcia wstręt to figury podstawowe), podmiot Tkaczyszyna-Dyckiego to od początku podmiot melancholijny. Zorganizowany wokół (od początku) utraconej matki. Patronki wszelkiego wstrętu, pełniącej równocześnie – jak mówi Bożena Umińska – rolę strażniczki Hadesu, bogini śmierci Hekate. To w niej zbiegają się rozproszone wątki podwójnej tożsamości (polsko-ukraińskiej), choroby (najbardziej, jak twierdzi [Mary] Douglas, tabuizowanej, bo psychicznej), abiektowej cielesności i śmierci”⁸.

Samooczyszczenie, podobnie jak wszystkie inne składowe uniwersum tej poezji, nie jest nigdy niewinne. Trwanie przy miejscu styku, metaforycznej „pępowinie”, wiąże się z przerzuceniem wszystkich grzechów syna na matkę:

„matka myje chore bardzo chore
nogi i mówi od rzeczy
zeświniłeś się mój synku
przezo zeświniło się

moje ciało i wycieka zeń woda
jaką we mnie wlałeś
mówi o czarnej wodzie na dnie
miednicy którą sprzątnąłem (...)" (CXIX, s. 146).

⁸ A. Świeściak, op.cit., s. 156.

Wiersz zawarty w zbiorze *Liber mortuorum*, w dużej mierze oddający liryczny głos matce, pokazuje symbiotyczny związek jako miejsce nie tylko dziedzicznego przekazywania grzechu, lecz także sytuacji odwrotnej: obciążania swoim grzechem przodków. Wyciekająca woda pełni znów funkcję podwójną (Dycki lubi bowiem używać retorycznej figury zeugmy): wody z miednicy (miski) i wód płodowych (miednica oznacza wówczas część ciała). Oczyszczenie – w sensie fizycznym – wiąże się dodatkowo z gestem obmycia nóg, co przywołuje oczywiste konotacje biblijne. Ponownie mamy więc do czynienia z infantylnym pragnieniem powrotu do łona, zaspokajającym potrzebę podmiotu, ale równocześnie niszczącym potrzebę matki.

Metafizyka odnowiona przez psychoanalizę

Nieuniknione wydaje się, na co zresztą krytyka również zwracała już uwagę, powiązanie motywów „dziecinnienia” z postulatami wysuwanymi przez psychoanalizę. Można by odwoływać się z powodzeniem do Freuda i Junga lub – najmodniejszego obecnie – Lacana (choćby z jego *Notą o dziecku*⁹), ja jednak chciałbym podążyć za innym klasykiem współczesnej psychologii, Erikiem Bernem, i jego koncepcją analizy transakcyjnej. Berne rozpatruje relacje międzyludzkie, przykładając je do trójkąta wyznaczanego przez przybierane role: dorosłego, rodzica lub dziecka. Każdej z relacji odpowiada inny typ działania społecznego. Aktualizowany w poezji Dyckiego model wydaje się najbliższy postawie, w której wewnętrzne dziecko zwraca się do dorosłego z prośbą o wysłuchanie i zrozumienie. Poetycki komunikat byłby zatem wołaniem o wysłuchanie, ponieważ potrzeba ta nie była zaspokojona w dzieciństwie realnym i musi być kompensowana innymi sposobami. Być może jeszcze bardziej wyraziście da się opisać relację syna i matki w układzie ja – ty. Kiedy analizowane „ja” formułuje informację możliwą do streszczenia w wyrażeniu „ja jestem w porządku, ty nie jesteś w porządku”, analityk ma do czynienia z osobą, która weszła w rolę ofiary życiowej. Dycki ustawia się na takiej pozycji dość często. Kiedy „ja” komunikuje: „ja nie jestem w porządku i ty nie jesteś w porządku” (również nierzadki w tej poezji przypadek), analityk rozpoznać może osobę dotkniętą przez porażkę, wypełnioną frustracją wobec życia.

Dlaczego piszę w kontekście poezji metafizycznej o psychoterapii? Zastanawiające jest to, że wszystkie główne tematy powtarzające się u Dyckiego (przypadek tematu dziecięcego jest tu tyleż marginalny, co instruktywny) można interpretować bądź to w kontekście szeroko rozumianej metafizyki, bądź to w świetle ustaleń psychoanalitycznych właśnie. Dochodzę zatem do tezy, pod którą czytając Tkaczyszyna-Dyckiego, trudno się nie podpisać. Sformułowana w odmiennym kontekście przez Agatę Bielik-Robson brzmi ona: metafizyka ma szansę być odnowiona dzięki psychoanalizie. Argumentację na rzecz powyższego twierdzenia można przeprowadzić w trzech etapach. Po pierwsze, pisze badaczka, metafizyka nie może się już współcześnie bronić jako zwarty system, może natomiast być traktowana jako zbiór przesłanek będących pochodnymi intuicji

⁹ J. Lacan, *Nota o dziecku* (1969) [w:] *Autres ecrits*, Paris 2001, s. 373–374. Cyt. za: Krakowskie Koło Psychoanalizy Stosowanej, <http://psychoanaliza.com.pl/?art=4&tab=texts> (dostęp z dnia 26.02.2011).

czy wrażliwości (nazywanej właśnie „wrażliwością metafizyczną”). Po drugie, nowoczesność wykształciła wobec tego rodzaju wrażliwości specyficzną odpowiedź możliwą do zaklasyfikowania jako „po-kantowska wzniosłość”. Bielik-Robson przekonuje za Heglem, że „wzniosłość jest (...) punktem stycznym między sztuką, religią i filozofią; albo wręcz «punktem zero», z którego wszystkie one wyrastają, każda na swój sposób reagując na jej tajemniczą obecność”¹⁰. I wreszcie po trzecie, psychoanaliza staje się spadkobierczynią metafizyki, gdyż w dwudziestowiecznym krajobrazie naznaczonym traumą tylko ona jest zdolna zmierzyć się z rzeczywistością. Bielik-Robson pisze:

„W istocie, lacanowski nakaz, wyrażony wprost w *Etyce psychoanalizy*, by ocalić doświadczenie tego, co realne pomimo jego czysto traumatycznego charakteru; by wytrwać przy cierpieniu i bólu wbrew naturalnej inklinacji psyche do przyjemności, ma w sobie coś bezpodstawnie heroicznego – podobnie jak wiktoriańskie męstwo jego prekursora Freuda, albo syzyfowe, absurdalne bohaterstwo Camusa”¹¹.

„Bezpodstawnie heroiczna” poezja Tkaczyszyna-Dyckiego ma w sobie rzeczywiście wiele ze wzniosłości syzyfowej. Podmiot tych wierszy wie dokładnie, że nie utrzyma kamienia, z którym zмага się od dzieciństwa, a trudną drogę pod górę znaczy powtarzającymi się wciąż frazami – wszak bez przerwy ogląda ten sam świat, poddany zaledwie drobnym modyfikacjom. Czasem popada w ton apokaliptyczny, ale od razu przełamuje go specyficznym, groteskowym komentarzem:

„powiadam wam że zamknie się wnet
niebo jak wieko trumny i nikt
znikąd nie wyjdzie i donikąd nie wejdzie
aby pozamiatać posprzątać

jeszcze raz narobić na wypadek
gdyby było po nas za czysto
Pan Bóg natomiast niczego nie zechce
bo cóż może chcieć oprócz duszy

której nie mamy w sobie ale w Nim
i tak jest od dnia narodzin po dzień dzisiejszy
gdy każdy musi pozamiatać posprzątać
i na wszelki wypadek jeszcze raz zrobić pod siebie” (CLVIII, s. 187).

Jak psychoanaliza powinna radzić sobie z taką reakcją na traumę? Zdegradowana wzniosłość – formuła paradoksalna – najlepiej przystaje do omówionego projektu. Stykają się tutaj, jak chce autorka *Strażniczki realnego*, głosy sztuki, religii i filozofii, każdy jednak jest na swój sposób skompromitowany przez nieprzystającą tonację wypowiedzi. Lub inaczej: każdy ma być już w założeniu nieprzystający, gdyż tylko dzięki

¹⁰ A. Bielik-Robson, *Strażniczka realnego, czyli psychoanaliza jako szansa na renesans metafizyki* (głos w debacie metafizycznej), <http://kronos.org.pl/index.php?23250,379> (dostęp z dnia 15.03.2011)

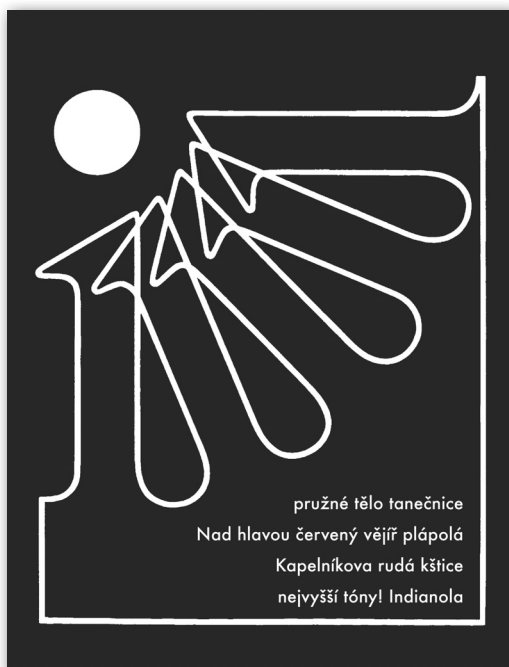
¹¹ Ibidem.

temu zabiegowi można ukazać rangę samego doświadczenia i jego bolesności. Antropologiczny i zarazem metafizyczny wymiar poezji Dyckiego zasadza się więc na odrzuceniu nieadekwatnych (według poety anachronicznych, zużytych) form opisu przeżycia. Metafizyczna wrażliwość nie jest dla poety rodzajem zaangażowania sakralnego, wyłącznie ramą, do której można się odwołać, poszukując czegoś, co jest ponad fizyką. Ten rodzaj światoodczucia pomaga natomiast pogodzić rolę dziecka oglądającego i oglądanego. I dzięki temu dystans między byciem traktowanym jako dziecięca gra a byciem jako konceptem psychoanalitycznym jest właściwie niewielki.

Summary

The Metaphysical Child. The Case of Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki

Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki's poems focus on the subjects of darkness and death, depression and eroticism – these themes link his poetry to the metaphysical baroque tradition. However, critics rarely pay attention to the motif of childhood in his work. This motif can be a point of departure in a discussion of Dycki's versions of metaphysics and psychoanalysis. The philosophical concept of "being as childhood" suggests a new interpretative perspective upon Dycki's poetry.



Eva Kovačevićová-Fudała, *Typografiki do poezji Vítězslava Nezvala „Abeceda”*



Eva Kovačevičová-Fudała, *Typografiki do poezji Vítězslava Nezvala „Abeceda“*