Porównania 2 (38), 2025
DOI: 10.14746/por.2025.2.15

Magdalena Śniedziewska
Uniwersytet Wrocławski

Miasto nieobecnych i nadobecnych. O *Ręce pszczelarza* Tomasza Różyckiego w kontekście Benjaminowskiej teorii błądzenia

Nie orientować się w mieście to nic niezwykłego. Zabłądzić w nim jednakże, tak jak człowiek potrafi zabłądzić w lesie – to wymaga nauki.

Walter Benjamin, *Tiergarten*
(Benjamin 2020: 18)

Jeśli krążysz
po Tiergarten, nie masz dokąd jesienią
się udać, pamiętaj – zawsze podążaj

za osami, je bowiem też Pan mami
i wodzi na to samo pokuszenie.

Tomasz Różycki, *Edukacja Pana*
(Różycki 2022: 46)

1. Wprowadzenie

Małgorzata Gorczyńska w artykule *W Zatoce Syreny. „Lawinia" i „Strefa komfortu" Tomasza Różyckiego* zasugerowała, że problem uchodźstwa staje się ważnym i bolesnym miejscem poetyckiej refleksji Różyckiego (zob. Gorczyńska 2020: 13–19). Wydany w 2022 roku tom *Ręka pszczelarza* pokazuje, że jej intuicje były słuszne. Różycki snuje swoje rozważania w rytm rzeczywistej i wyobrażonej wędrówki po Berlinie, jednak to nie miasto okazuje się najistotniejsze, ale ludzie, którzy są w nim na różne sposoby wyobcowani.

W *Ręce pszczelarza* dominują trzy rodzaje spotkań: pierwsze, imaginacyjne, stają się możliwe za sprawą pracy pamięci i szczególnej wrażliwości podmiotu lirycznego; drugie, rzeczywiste, wpisane są w spowolniony rytm pandemicznej rzeczywistości; trzecie wreszcie są obcowaniem z samym sobą jako innym, doświadczającym owidiuszowskiej[1] z ducha metamorfozy. W swoim artykule przyjrzę się przede wszystkim dwóm pierwszym typom dialogu – z nieobecnymi

1 W rozmowie z Katarzyną Fortuną, która odbyła się 21 lutego 2022 roku na antenie Radia Kraków, Różycki podkreślił, że inspirowały go *Przemiany* Owidiusza oraz

CC BY ND

i z nadobecnymi. Nieobecnymi nazywać będę tutaj postaci, które związane są z historią Berlina (przeważnie są to ofiary Zagłady, choć nie tylko). Odwiedzając miejsca pamięci w zaułkach miasta, poeta spotyka już tylko cienie. Z kolei nadobecni to mieszkańcy różnego rodzaju marginesów – stąd przedrostek *nad-*, świadczący o ich nadmiarowości czy nawet obecności niechcianej. Stosunek poety do tych dwóch grup jest niemal tożsamy – pełen otwartości, czasem współczucia, a może lepiej rzec: współodczuwania. Nieprzypadkowo Gorczyńska zwraca uwagę, że bohaterami wierszy Różyckiego są osoby, które doświadczają wyobcowania:

> Pandemia i Berlin sumują się w podwójne wyobcowanie, zdwojoną utratę dotychczasowej formy, stąd w tomie ważną rolę odgrywają emblematy obcości: niemieckie nazwy dworców, parków i ulic, wynajęte mieszkania, bagaże, śpiwory. Stąd też bohaterami są berlińczycy o niepewnym statusie: stypendyści, imigranci, uchodźcy, bezdomni, wykolejeńcy, przebywający w kwarantannie, wysiedleni; samotny poeta-wagabunda jest po trosze każdym z nich. (Gorczyńska 2022)

Nieustanne metamorfozy podmiotu i jego niezwykła empatia sprawiają, że koncentrujemy się na historii wędrówek i wcieleń tego, który mówi. W poszczególnych wierszach tropimy ludzkie i zwierzęce twarze, ale nie maski[2], bo Różycki każe nam wierzyć w emocjonalną prawdziwość każdej transformacji. *Ręka pszczelarza* nazwana została opowieścią o przemianach podmiotu (zob. Gorczyńska 2022). Ale tom ten jest także melancholijnym lamentem nad wszelkimi formami człowieczeństwa, które stara się on ocalić.

2. „Wszędzie potykam się o waszą nieobecność", czyli epifanie przeszłości

Zagłada to słowo, które w *Ręce pszczelarza* ma szczególną wagę. Różycki używa go trzykrotnie (Różycki 2022: 38, 52, 57), a znaczeniowe odcienie, które mu nadaje, świadczą o wyjątkowej trosce i wrażliwości, z jaką podchodzi do swojej poetyckiej opowieści. Bo, niewątpliwie, mamy tu do czynienia z rozwijającymi się i splatającymi wątkami, z pieśnią, którą Różycki układa, czasem scala, innym

fakt, że opisane tam metamorfozy zazwyczaj wynikają z jakiejś ludzkiej tragedii (Fortuna 2022).

2 W sonecie *Gorgony*, w którym pojawia się m.in. motyw Schulzowskiej księgi, pada słowo *maska* w kontekście metamorfozy pacjentów Doktora. Ich „skamieniałe" twarze przypominają „maski// do katalogu z wystawy Gorgony" (Różycki 2022: 69).

razem pozostawia we fragmentach. W pandemicznym wierszu *Instytut Higieny* poeta kończy swoją refleksję na temat ludzi, którzy odkryli, że „to świat ich boli" (Różycki 2022: 57), zaskakującym obrazem „małej zagłady":

> I nagle w lustrze zobaczyli więcej:
> histerię much przeciwko bakteriom i insektom,
> cały arsenał przeciw zmianom organicznym,
>
> przeciw brudowi, zmarszczkom i zapachom –
> małą zagładę wyprawianą temu światu. (Różycki 2022: 57)

Fakt użycia sformułowania „mała zagłada" sprawia, że stawiamy pytanie o „dużą Zagładę". Temat ten jest Różyckiemu nieobcy. Kiedy myślimy o jego wcześniejszej poetyckiej refleksji na temat ofiar Zagłady, nieprzypadkowo przychodzi na myśl, zadedykowany Deborze Vogel, wiersz z tomu *Litery*. Teresa Dobrzyńska podkreśla, że w jego przypadku niewątpliwie mamy do czynienia z przywoływaniem tragedii Holokaustu (zob. Dobrzyńska 2019: 61).

> **Kiedy kwitną akacje?**
>
> *Dla D. V.*
>
> Kto podtrzymuje ten świat? Będzie piękne lato.
> Kąpaliśmy się w rzece, ponad skrajem lasu,
> życie spakowane w koszyku i żółte czereśnie,
> bardzo wodniste. Nie chcę opowiadać,
>
> ale stało się. Tato, mama i dziecko, a wokoło
> sprawy zieleni: wielka nieporadna przestrzeń,
> i forma, która nas nie chce. Opowiadam historię
> narodu, który wszedł do ziemi i urosła na nim
> trawa, mlecze i czarnuszka, a także wysokie
> rumianki, piękne, z gorejącym okiem. Który
> stał się ziemią i wyrosła z niego trawa, mieczyki,
> dmuchawce, a zwłaszcza dmuchawce. Jak
>
> potoczy się lato? Jest za dużo przestrzeni,
> ponad łąką, kominami, ponad pustym sklepem.
> Niechże ktoś nadejdzie, człowiek albo zwierzę
> i zdmuchnie nas, zdmuchnie, polecimy dalej.
>
> (Różycki 2016: 16)

„Opowiadam historię/ narodu, który wszedł do ziemi i urosła na nim/ trawa, mlecze i czarnuszka, a także/ wysokie rumianki, piękne, z gorejącym okiem". Dramat milionów Żydów jest tutaj oddany za pośrednictwem obrazu nieświadomej przyrody, która milczy, nie zmienia swoich praw nawet w obliczu niewyobrażalnej tragedii. Jak opisywane przez Urszulę Zajączkowską rośliny synantropijne, które wyrastają na gruzach warszawskiego getta:

> Sterta cegieł pamiętających getto, usypisko z rozniesionych na kawałki domów Muranowa, tonie w promieniach, w słońcu wyraźnie nagrzewa się każdy szczegół. Przebrzmiałą obecność ludzi przypomina tylko kształt kamieni tej góry: bryły kanciaste, twór człowieka, formacja, na której szczycie zwyczajnie fotosyntetyzują zwyczajne rośliny – ta, co wszystko wytrzyma, cykoria podróżnik, oraz ta, która wszędzie się dostanie: konyza kanadyjska.
>
> […] cykoria podróżnik i konyza kanadyjska, pionierskie i odporne rośliny z ogromną mocą życia. Stały się cichym przypomnieniem o wszechobecnym panowaniu natury, o kształtowaniu środowiska przez siły ekosystemów, bez ustanku dążących do stanu możliwej równowagi. Rośliny synantropijne, to znaczy żyjące w bliskości człowieka, są pionierami, zwiadowcami niosącymi wieść, że miejsce, które zaznaczają swoją obecnością, zniszczyli ludzie.
>
> […]
>
> To milczenie po historii, jaka się tu rozegrała, i to nieme, jednostajne zarastanie przez wegetację wedle jednoznaczności natury wydaje się kolejnym dowodem na to, jak często człowiek postępuje wbrew porządkowi świata.
>
> Gdybyśmy przynajmniej część tego getta zostawili samemu sobie, stałby tam las. (Zajączkowska 2019: 68–69, 71)

Można powiedzieć, że zarówno Różycki, jak i Zajączkowska stawiają bolesną diagnozę na temat zaburzonego (albo zburzonego) porządku świata, jednak używając inaczej zabarwionego języka. Nikogo nie powinien zmylić z pozoru tylko lekki (a lekkość zwielokrotniona jest jeszcze wizją licznych dmuchawców, których nasiona wzniosą się w powietrze) ton tego wiersza. Wszak Różycki mówi, chociaż wolałby milczeć: „Nie chcę opowiadać,// ale stało się". Przerzutnia międzystrofowa dodatkowo wzmacnia obraz pustki. To ziejąca w wierszu wielka wyrwa, dziura po nieobecnych: „Jest za dużo przestrzeni,/ ponad łąką, kominami, ponad pustym sklepem". W sformułowaniu „pusty sklep" mamy

do czynienia z bezpośrednią aluzją do miejsca śmierci Vogel, jednej z licznych ofiar akcji likwidującej Żydów. Zwłoki pisarki, jej synka, męża i matki zostały odnalezione w lwowskim getcie latem 1942 roku przez Henryka Strenga w budynku służącym dawniej jako sklep (zob. Kaszuba-Dębska 2016: 203). Ale łąki, kominy i sklep odsyłają także do literackiego imaginarium Bolesława Leśmiana, Brunona Schulza i literatury obozowej. Spójrzmy na fragment Leśmianowskej *Łąki*, w której ludzkie sny zstąpiły w zioła i kwiaty:

> Sny się wzajem pobudziły,
> Ludzkie ciała opuściły
> I pobiegły śnić w kwiaty i w najmniejsze zioła. (Leśmian 1996: 158)

U Różyckiego to nie sny, ale dusze zmarłych Żydów opuściły swoje ciała i zamieszkały w najulotniejszych roślinach – dmuchawcach. Poeta podkreśla w ten sposób, jak krucha i efemeryczna jest pamięć po nieobecnych. Ale zabieg poetycki, którego dokonuje, nie byłby, jak sądzę, możliwy bez pośrednictwa Leśmiana. Wszak to w *Łące* padają słowa: „A wyjednaj nam u kwiatów/ rozszerzenie ziemskich światów" (Leśmian 1996: 159). Oczywiście mamy w tym przypadku do czynienia z refleksją natury teologicznej (oraz eschatologicznej) – i tu kryje się zasadnicza różnica między Różyckim a Leśmianem. Na otwierające wiersz *Kiedy kwitną akacje?* pytanie: „Kto podtrzymuje ten świat?" Leśmian odpowiedziałby jeszcze, że Bóg. U Różyckiego Bóg może i wziąłby odpowiedzialność, „[g]dyby nie był takim tchórzem" (Różycki 2024: 21)[3]. A niebo? Też jest puste. Zacytujmy raz jeszcze fragment utworu zadedykowanego autorce napisanego w 1932 roku zbioru prób *Akacje kwitną*, który w kontekście tych rozważań zabrzmi już inaczej: „Jest za dużo przestrzeni/ ponad łąką, kominami,

3 Przywołuję tutaj ironiczny wiersz z tomu *Hulanki & Swawole*, zatytułowany *Deldaram*, poświęcony pamięci Mahsy Amini, która zmarła w teherańskim szpitalu po tym, jak znęcano się nad nią w areszcie. Amini została zatrzymana przez patrol „policji moralności" za łamanie islamskiego nakazu przesłaniania twarzy. W utworze tym Bóg (Allah), milcząc, daje przyzwolenie zbrodniarzom: „Zakazane jest publiczne rozpuszczanie włosów/ przyjaciółko, zakazane jest noszenie obcisłych/ spodni i pokazywanie ciała. Zakazane jest siadanie/ w sposób nieprzystojny i nieprzystojny taniec.// Zakazane jest całowanie się na ulicy./ Przez łamanie zakazów nazwano cię/ nieprzyjaciółką Boga. Ach, doprawdy, Bóg/ tak drżał przed tobą, że posłał swoich policjantów,// żeby cię zabili. A wystarczyło przecież, żeby zszedł/ po moście Tabiat, krzywym jak szabla/ i przy wszystkich rozwiązał twoje włosy. Gdyby nie był takim tchórzem, przyszedłby tu// i pocałował cię, przyjaciółko, na środku/ ulicy Tir. Gdyby umiał całować" (Różycki 2024: 21).

ponad pustym sklepem". W sposób odmienny zrozumiemy także słowa Vogel pisane na kilka lat przed wybuchem wojny: „Naraz rozkwitły w rynku akacje. Wypełniły potem wszystkie ulice smutnym zapachem rzeczy możliwych, które się nie stały" (Vogel 2006: 96).

W wierszu Różyckiego trwające w oczekiwaniu na „nadejście" dmuchawce mogą zostać przeniesione dalej tylko przez ludzi lub zwierzęta, wyłączony z ich niemej historii zostaje wiatr. Różycki zdaje się mówić, że Bóg nie potrafi przynieść ratunku, nie jest nawet Atlasem dźwigającym ziemskie sklepienie. Dlatego to właśnie poeta podejmuje próbę ocalenia Żydów wędrówką i słowem. W prośbie: „Niechże ktoś nadejdzie" kryje się bowiem konieczność przyjścia, pokonania drogi. Kluczowa okazuje się więc po raz kolejny czynność chodzenia.

W książce eseistycznej *Tomi. Notatki z miejsca postoju* Różycki wyznaje, że jest perypatetykiem i traktuje tę przypadłość jako rodzaj choroby, powiedziałabym, zawodowej:

> Co to znaczy być perypatetykiem? Choroba ta dotknęła mnie pewno jeszcze w zamierzchłych czasach, kiedy byłem (jak to możliwe?, jak to?) nastolatkiem noszącym długie włosy i długie powyciągane swetry z włóczki. Dolegliwości szczególnie nasiliły się w czasie mojego studiowania (jak to możliwe?) w Krakowie. I, szczerze mówiąc, zamiast studiowania powinienem napisać włóczenia się, bo to właśnie głównie pamiętam z tamtych czasów. Nie Wawel, nie Stary Teatr, nie Piwnicę pod Baranami. Nie Muzeum Czartoryskich, nie Uniwersytet Jagielloński, krynicę wiedzy. Wszędzie tam byłem, oczywiście, przypominam sobie. Ale jakoś tak mimochodem, w przelocie. Po drodze właśnie. Ale po drodze dokąd? Kłopot z perypatetykami polega właśnie na tym, że donikąd. Oni po prostu czują coś w rodzaju przymusu przechadzania się, jak Arystoteles w czasie swoich wykładów. Więc ja przechadzałem się. (Różycki 2013: 32)

Metoda twórcza Różyckiego jest „chodząca" (zob. Szumiec 2022), opiera się na błądzeniu, wracaniu do tych samych miejsc, niedocieraniu do celu: „Chodzę kilometrami po miastach i wsiach, mój sposób myślenia jest chodzący, pisania również. Chodzę nawet wówczas, gdy stoję. Chodzę również leżąc. Najwięcej zaś chodzę śpiąc. Wówczas słyszę ten – cytując Tomasa Venclovę – «niezniszczalny rytm»" (Różycki 2013: 33). Można powiedzieć, że twórczość Różyckiego to klasyczne dzieło otwarte, gdyż poeta znajduje się nieustannie w drodze. Wydawane książki to tylko kolejne „miejsca postoju", a nie punkty dojścia. Myślę, że każdy,

kto dłużej obcuje z pisarstwem Różyckiego, w pewnym momencie przyswaja sobie charakterystyczny dla niego rytm kluczenia, gotowy jest do tego, by gubić się, wracać, zastygać na moment w natrętnym *déjà vu* i *déjà lu*, nigdy jednak *déjà vécu*, bo chodzi (*nomen omen*) wszak o to, by nieustannie przeżywać na nowo, nie rezygnować z drogi.

Teorię Różyckiego chciałabym skonfrontować z uwagami Waltera Benjamina – a może lepiej rzec: rozbudować nimi, dopełnić – sformułowanymi w opublikowanym w 1928 roku w Berlinie eseju *Einbahnstraße*. Za sprawą jego koncepcji podążania drogą tekstu poprzez odpisywanie zrozumiałe (choć wcale nie oznacza to, że łatwe) staje się zadanie czytającego, który pragnie udać się wskazanym przez pisarza szlakiem:

> Inna jest siła drogi, kiedy ktoś nią idzie, a inna, kiedy leci nad nią aeroplanem. Inna też jest siła tekstu, kiedy ktoś go czyta, a inna, kiedy go odpisuje. Kto leci, ten widzi tylko drogę ciągnącą się skroś krajobrazu, rozwijającą się według tych samych zasad, co cała okolica. Tylko ten, kto idzie drogą, doznaje jej panowania, widzi, jak za każdym zakrętem przywołuje rozkazującego z tego właśnie terenu, który dla lotnika jest jedynie rozpostartą płaszczyzną, perspektywy, belwedery, prześwity, prospekty – niczym dowódca przywołujący okrzykiem żołnierzy z linii frontu. Tak też jedynie tekst odpisywany komenderuje duszą tego, kto się nim zajmuje, podczas gdy zwykły czytelnik nigdy nie pozna nowych widoków swego wnętrza, torowanych przez tekst – ową drogę przez wciąż gęstniejącą wewnętrzną dżunglę. Czytelnik bowiem jest posłuszny ruchowi swojego Ja w wolnych przestworzach marzeń, natomiast odpisujący poddaje ruch swojego Ja komendzie tekstu. (Benjamin 1997: 12–13)

Odpisywanie *Ręki pszczelarza* chciałabym rozumieć jako udawanie się tymi samymi drogami, którymi kluczył w Berlinie Różycki.

W *Próbie ognia. Błędnej kartografii Europy* Różycki relacjonuje swój pobyt w Drohobyczu, gdzie poszukuje miejsc pamięci po Schulzu. W pewnym momencie dociera na skrzyżowanie ulic Tadeusza Czackiego oraz Adama Mickiewicza i napotyka tam płytę chodnikową, która szczególnie przyciąga jego uwagę:

> Zaraz za ryneczkiem pasły się dwie kozy. Doszedłem do zbiegu ulic Czackiego i Mickiewicza. To tu SS-Scharführer Karl Günter strzelił dwukrotnie w głowę nauczycielowi rysunku, Brunonowi Schulzowi.

> Dotykam płyty w chodniku. Chybocze się, jest ciepła, jedyne ciepłe miejsce. To będzie tu. (Różycki 2020: 10)

Różycki z jednej strony pragnie przywołać z przeszłości moment śmierci Schulza, przypomina nazwisko mordercy, z ogromną precyzją lokalizuje miejsce i sposób „egzekucji" (dwukrotny strzał), z drugiej jednak – i to wydaje mi się istotniejsze – pragnie odnaleźć jakiś ślad możliwy do zweryfikowania za pośrednictwem zmysłów. Mamy więc do czynienia z tropieniem Schulza – poeta najpierw idzie, następnie pochyla się, w pewnym sensie oddając pisarzowi cześć (być może nawet musi przyklęknąć), i dotyka fragmentu płyty chodnikowej. Przyciąga go jej ciepło; doświadcza epifanii przeszłości czy – mówiąc językiem Franka Ankersmita – „doznania historycznego":

> Doznanie jest chwilowe – krótkotrwałe lub prawie pozbawione trwania – jest nagłe i niemożliwe do przewidzenia. […] doświadczenie poprzedza tu język i całą złożoną sieć asocjacji, które są w nim osadzone. Towarzyszy temu ponadto poczucie, jak gdyby przestrzeń zyskała nagle dodatkowe wymiary, inna świadomość kolorów i, powiązana z tym, tendencja do synestezji, w której całościowość doświadczenia zmysłowego powoduje przelewanie się doznań z jednych zmysłów na drugie. Rezultatem zaś tych wszystkich elementów doznania jest to, że zwyczajowe rozgraniczenie pomiędzy „ja" a rzeczywistością zewnętrzną chwilowo znika; ta identyfikacja w rzeczywistości nie jest jednak triumfem „ja" nad rzeczywistością, lecz raczej odczuciem cierpienia (*pathos*), bierną uległością i całkowitą receptywnością względem niej. Jednak to, co może najbardziej uderza […], polega na zerwaniu czasowej ciągłości i normalnego następstwa tego, co się dzieje przed, teraz i potem. To doznanie stwarza w nas przekonanie, że jego treść jest powtórzeniem tego, co zdarzyło się, dokładnie w taki sam sposób, może nawet wieki temu. Doznanie powoduje pęknięcie w porządku temporalnym, tak że przeszłość i teraźniejszość łączą się momentalnie w sposób, który znamy z doświadczenia *déjà vu*. (Ankersmit 2004: 228–229)

Różyckiemu objawia się dokładne miejsce śmierci Schulza; doświadczenie to jest bardzo sensualne, zmysły wzroku i dotyku splatają się ze sobą. Przypominam ten wątek błądzenia, odnajdywania śladów i objawiania się przeszłości, ponieważ przywodzi on na myśl motyw *Stolpersteine* powracający kilkukrotnie w *Ręce pszczelarza*. W Berlinie Różycki, jak w Drohobyczu, także chodzi śladami

„chodnikowych" pomników nieobecności. Oddaje cześć zmarłym berlińskim Żydom, przywołując ich imiona:

Stolpersteine

Potykam się o waszą nieobecność,
Rachel i Doktorze Mendelsohn,
Których wywieziono stąd do Oświęcimia
i Teresina, na Kurstrasse, na Fasanen

pełno pustki po was w berlińskich mieszkaniach,
w których ktoś wziął sztućce i talerze,
na Manteufel, na Kurfurstendamm,
tam, gdzie inni rozłożyli śpiwory,

a was zabrano, was wygnano z domu.
Wszędzie potykam się o waszą nieobecność,
tak, że nie mogę dojść do siebie,
i poplątały mi się ścieżki w Tiergarten

i na Kurstrasse, Ruth, Rosa, Luise,
Efraim, Jakub, noc jest pełna imion. (Różycki 2022: 74)

Drugi rozdział *Berlińskiego dzieciństwa na przełomie wieków* (po raz pierwszy wydanego w 1950 roku) Benjamin zatytułował *Tiergarten*. Otwierają go słowa, które uczyniłam mottem tego szkicu. Sądzę, że ich autorem równie dobrze mógłby być Różycki, który błądzenie po mieście traktuje jako czynność celową, wyuczoną, co więcej – będącą nieodłącznym elementem procesu twórczego. Mam wrażenie, że końcowe wyznanie: „i poplątały mi się ścieżki w Tiergarten/ i na Kurtstrasse" potraktować można jako ekwiwalent Benjaminowskiego błądzenia, którego trzeba się nauczyć, czyli wyraz perypatetycznej przypadłości, zdiagnozowanej i zdefiniowanej w zbiorze esejów *Tomi*. Znaczące jest to, że motyw chaotycznej wędrówki, celowego błądzenia, połączony zostaje tutaj z innym kluczowym dla *Ręki pszczelarza* egzystencjalnym zagadnieniem – mam na myśli obecność „imion własnych"[4]. Jestem przekonana, że Różyckiemu nie chodzi tu o odzyskanie przeszłości, ale o pracę pamięci, która pozwala nam przezwyciężyć mroki zapomnienia. W przejmujący sposób opisał to Benjamin w *Berlińskim dzieciństwie na przełomie wieków*: „nie umiemy w pełni

4 Sformułowanie „imiona własne" pada w wierszu *Szop pracz* (Różycki 2022: 48).

odzyskać rzeczy zapomnianych. Może to dobrze. Wstrząs odzyskania byłby tak destrukcyjny, że w jednej chwili przestalibyśmy rozumieć swoją tęsknotę. A tak rozumiemy ją, i to tym lepiej, im głębiej tkwi w nas owo coś zapomnianego" (Benjamin 2010: 121).

Te same motywy *Stolpersteine* i „imion własnych" powrócą kilka stron dalej w dwóch wierszach. Różycki celowo decyduje się na powtórzenie, abyśmy mogli się potknąć o nieobecność wywołanych z przeszłości cieni i błądzić dalej:

Podpisany kamień

Odkąd zabrano moją siostrę Rachel,
i ciebie, mój Doktorze, ja wciąż waszą
nieobecność spotykam na Kurstrasse,
gdy lecę tędy w odmiennej postaci

trasą do Królewca. Brukowy kamień,
nieobecność ta jest twarda i niema
jak kostka pusta w środku, podpisana.
Chłodna, nieludzka jest dla palców pustka,

kiedy w nią pukam, kiedy się potykam
z nią i przeszywa mnie sztych, pojedyncze
imię i nie umiem na stopach ustać,
i w pojedynku się potykam o was

na wiersz i życie. Ta pierwsza połowa
jest twarda jak kamień, ta druga pusta. (Różycki 2022: 80)

Zauberberg

Ilekroć wracam nocą do przyjaciół
przez głośny Kreuzberg, wesoły Moabit,
rozbawiony Wedding, tańczące Mitte
przez Charlottenburg, wszędzie się potykam

o waszą nieobecność Miriam, Muriel,
ty, doktorze Mendelsohn, Zofio Goldschmitt,
Rachel, wywieziono was do obozu,
usypano z was Czarodziejską Górę.

> Mario, Izraelu, Bello, Aronie,
> ustawiono z pustki po was ten komin,
> usypano rzekomo pustą w środku,
> wielką górę z waszych nieobecności,
>
> ten krater wulkanu z waszych popiołów,
> rzekomo pusty, ogniem wypełniony. (Różycki 2022: 82)

W wierszach tych dominują skrupulatnie wyliczane przez poetę imiona i miejsca. Znaczące jest to, że nierzadko powracają te same postaci i nazwy ulic. Poeta po raz kolejny podejmuje próbę ocalenia poprzez chodzenie i pisanie. Ponownie też dominuje obraz pustki jako przestrzeni, która jest znacząca i przepełniona melancholią. Wszystko po to, żeby nigdy nie odnaleźć straty[5] i – ponieważ pusta obecność będzie cały czas niezwykle dojmująca – nigdy nie zapomnieć. „Pojedynek", w którym bierze udział Różycki, a – za pośrednictwem Benjaminowskiego odpisywania – także każdy czytelnik, toczy się o wysoką stawkę: „na wiersz i życie". Można powiedzieć, że nie ma w wierszu bezpośrednio wyrażonej śmierci, w zamian za to jest pamięć. Różycki buduje (albo skleja z intertekstualnych fragmentów) przedziwny pomnik nieobecnych. To „czarodziejska góra", w której mieści się motyw całopalenia (poeta korzysta wszak z „zagładowo" naznaczonych słów *komin* i *popioły*). To także antytetyczny obraz – „góra z waszych nieobecności" – przypominający zakończenie Różewiczowskich *Pomników* (1958): „nasze pomniki/ mają kształt dymu/ idą prosto do nieba" (Różewicz 2006: 147). Do nieba, które, dodajmy – jak *Stolpersteine*, jak czarodziejska góra – zionie pustką.

Nieobecni to również Heinrich von Kleist i Adolfina Henriette Vogel, którzy 20 listopada 1811 roku uczynili datą swojej śmierci nad jeziorem Wannsee. Okoliczności tego „aktu wolności" (zob. Kuczyńska-Koschany 2012: 13–18) przybliżone zostały w wieńczącym tom *Listów* von Kleista *Zeznaniu Stimminga, właściciela zajazdu „Pod nowym dzbanem" nieopodal Poczdamu*, w którym niemiecki poeta zatrzymał się wraz ze swoją przyjaciółką:

> Niezadługo oboje weszli do kuchni i pani zwróciła się do mojej żony z pytaniem, czy nie można podać im kawy po przeciwległej stronie jeziora, tam, gdzie ta piękna zielona polanka. Bo tam taki cudowny

5 Odwołuję się tutaj do tytułu książki Marka Bieńczyka (zaczerpniętego z wiersza *Łabędź* Charles'a Baudelaire'a w przekładzie Mieczysława Jastruna), w której pojawiają się bliskie Różyckiemu motywy: melancholia, Baudelaire'owski *flâneur*, labirynt, ironia, metamorfoza, pseudonimy czy terapie (zob. Bieńczyk 2000).

widok. Żona moja była trochę zaskoczona, bo to daleko, ale pan bardzo grzecznie dodał, że gotowi są oczywiście za fatygę dopłacić, i poprosił jeszcze o rum za osiem groszy.

Następnie oboje państwo skierowali się w stronę tej polany, kiedy zaś moja żona oświadczyła, że tymczasem sprzątnie ich pokoje, powiedzieli, że sobie tego nie życzą, woleliby, żeby wszystko zostało, jak jest. Pani niosła koszyczek nakryty białą chusteczką, najpewniej ukryte tam były pistolety.

[…]

Służąca nie zdążyła ujść więcej niż jakieś czterdzieści kroków, gdy usłyszała wystrzał. Po dalszych trzydziestu krokach rozległ się odgłos drugiego. Pomyślała sobie, że to pewnie ci państwo zabawiają się strzelaniem, bo oboje byli przez cały dzień tacy weseli, pełni życia, ciskali kamyki do jeziora, skakali, żartowali.

Nam się od razu wydało jakoś dziwne, że prosili o odniesienie filiżanki, chociaż nie mieli już kawy. Ale posłaliśmy służącą, żeby im tę filiżankę odniosła.

Kiedy doszła na miejsce, znalazła ich oboje bez życia, leżeli we krwi.

[…]

Biegniemy wszyscy na polanę; tam zobaczyliśmy trupy obojga. Pani leżała w rozpiętym płaszczu z rozchylonymi połami, głowę miała odrzuconą do tyłu, ręce skrzyżowane na piersiach. Kula przebiła lewą pierś i serce na wylot i wyszła pod łopatką. Pan klęczał tuż przed panią. Pozbawił się życia, strzelając sobie w głowę przez usta. Ich twarze nie były zmienione, oboje wydawali się spokojni i pogodni. (von Kleist 1983: 521–522)

Przyjrzyjmy się uważnie interesującemu mnie wierszowi:

Willa nad Wannsee

Kiedyś przyjmowała tu mieszczańska blond bestia
Z najdłuższym ustnikiem do palenia skrętów,
który im mocniej possiesz, tym jaśniej się żarzy
i widać wyraźniej skazę w rysach twarzy

przygrywającego pianisty (trzeba jutro
sprawdzić jego papiery). Przez te niedoróbki
idzie na marne tyle dni obliczeń,
ciąg wagonów z zerami, cała logistyka.

> Ostatecznie doda się aneks w rozwiązaniu.
> Na ramiona coś zarzuć i chodźmy na taras,
> moja blond bestio. Tam, na drugim brzegu
> pewien poeta nim palnął sobie w łeb, strzelił
>
> do chorej przyjaciółki. Raczej tysiąc śmierci
> niż życie z jedną skazą, nawet najdrobniejszą. (Różycki 2022: 53)

Przejmujący jest już sam tytuł, który potraktować można jako aluzję do tragicznej historii Szoa. Willa przy Großer Wannsee 56/58 była miejscem konferencji, w trakcie której dyskutowano problem ostatecznego rozwiązania kwestii żydowskiej. W eseju *Tajemnicze muzeum Dahlem* Adam Zagajewski, podobnie jak w *Ręce pszczelarza* Różycki, połączył wątek śmierci von Kleista i Vogel oraz haniebnego spotkania, któremu przewodniczył Reinhard Heydrich, szef Głównego Urzędu Bezpieczeństwa Rzeszy:

> Dahlem to elegancka dzielnica Berlina, elegancka i dzisiaj, i wtedy, trzydzieści lat temu. Tuż obok znajdują się inne równie znajome dzielnice, na przykład Schlachtensee czy, dalej, jeszcze bardziej eleganckie Wannsee, gdzie w roku 1811 podwójne samobójstwo popełnili Heinrich von Kleist i Henrietta Vogel i gdzie, jak wiadomo, w styczniu 1942 odbyła się ponura *Wannseekonferenz*, zebranie, podczas którego zapadły ostateczne decyzje w sprawie *Shoah*. (Zagajewski 2019: 123)

Uderzające jest to, że opowiedziana w wierszu historia wspólnej śmierci Vogel i von Kleista ma nieoczekiwane holokaustowe tło, o czym przekonuje dwuznaczny tytuł. Cienie poety i jego przyjaciółki wyłaniają się z mgławicy innych cieni. Szczególnego zabarwienia nabiera wieńczące sonet zdanie: „Raczej tysiąc śmierci/ niż życie z jedną skazą, nawet najdrobniejszą", które odczytywać możemy na różne sposoby, w zależności od tego, czy odniesiemy je do Szoa, czy do decyzji von Kleista i jego towarzyszki. W kontekście „zagładowym" widzimy ślepe okrucieństwo tych, którzy chcieli oczyścić świat z naznaczonej irracjonalną skazą rasy. W przypadku świadomej rezygnacji z życia mamy zaś do czynienia z akceptacją egzystencji tylko na własnych, wyidealizowanych warunkach.

W *Willi nad Wannsee* zaskakuje fakt, że zamiast imion bohaterów pojawiają się dość ogólne, owiane tajemnicą określenia: „pewien poeta" i „chora przyjaciółka". Jakby Różycki chciał podkreślić w ten sposób także bezimienność wielu żydowskich cieni. Znamienne jest jednak to, że w odniesieniu do Vogel niemiecki poeta niejednokrotnie używał określenia „przyjaciółka" (powołuję

się tu na polski przekład *Listów* von Kleista). Przytoczę dwa fragmenty, istotne także ze względu na próbę zrozumienia przyczyn podjęcia decyzji o samobójstwie, które poprzedzone zostało uśmierceniem pragnącej umrzeć Vogel. Oba pochodzą z listów do kuzynki, Marii von Kleist. Pierwszy napisany został 9 listopada 1811 roku, drugi – dzień później:

> Jeszcze gdy byłaś w Berlinie, inna przyjaciółka zajęła Twoje miejsce, ale – jeśli Ci to może służyć za pociechę – nie chce ona ze mną dzielić życia, lecz w poczuciu, że i jej byłbym tak mało wierny jak Tobie, pragnie ze mną umrzeć. Więcej Ci wyznać nie mogę, nie pozwala mi na to mój stosunek do tej kobiety. Wiedz tylko, że moja dusza w zetknięciu się z nią dojrzała do śmierci, że dzięki niej mogłem ocenić całą wspaniałość ludzkiego ducha i że umieram, bo mi na tej ziemi nie pozostaje nic, czego bym się mógł jeszcze nauczyć i co mógłbym zdobyć. (von Kleist 1983: 507)

> […] znalazłem przyjaciółkę, której duch szybuje jak młody orzeł – jeszczem nigdy w życiu podobnej nie spotkał – pojmuje ona mój smutek, widzi w nim coś wyższego, głęboko zakorzenionego i nieuleczalnego, i dlatego, choć ma w swych rękach moc uszczęśliwienia mnie tu, na ziemi, pragnie jednak ze mną umrzeć. (von Kleist 1983: 509)

Willa nad Wannsee jest utworem paradoksalnym. Bohater wiersza idzie na taras z „blond bestią" (wcześniej dookreśla ją mianem „mieszczańska"), by rzucić okiem na drugi brzeg jeziora. Różycki czyni tu niezwykle przewrotną aluzję do „blonde Bestie", sformułowania użytego przez Friedricha Nietzschego w wydanej w roku 1887 pracy *Z genealogii moralności* (Leopold Staff przełożył je jako „płowa bestya"[6]), w którym upatruje się tęsknoty filozofa za zwierzęcą pierwotnością, a które jednocześnie interpretowane jest jako próba pogodzenia ducha i potęgi, czyli historii[7]. Autor *Ręki pszczelarza* antropomorfizuje i, w pewnym

6 „Głęboka, lodowa nieufność, którą Niemiec wzbudza, skoro do władzy dojdzie, i teraz znowu – jest zawsze jeszcze oddźwiękiem owego niewygasłego przerażenia, z jakiem przez całe stulecia Europa przyglądała się wściekłemu szałowi płowej bestyi germańskiej (aczkolwiek pomiędzy starymi Germanami a nami Niemcami nie ostało się żadne powinowactwo pojęcia, a cóż dopiero krwi)" (Nietzsche 2000: 18).

7 Z tą koncepcją polemizują Gottfried Benn i cytujący go w *Solidarności i samotności* (1986) Zagajewski: „Otwieram tom listów Gottfrieda Benna i natrafiam na następujący fragment: «Duch i sztuka są udziałem nie zwycięskich, lecz pokonanych istot. Zdania

sensie, banalizuje Nietzscheańską metaforę. Lżejszy ton poetyckiej opowieści Różyckiego koresponduje tutaj z lekkością zachowania von Kleista i Vogel, które opisuje właściciel zajazdu „Pod Nowym Dzbanem": „oboje byli przez cały dzień tacy weseli, pełni życia, ciskali kamyki do jeziora, skakali, żartowali" i, wreszcie, zabawili się w strzelanie. Różycki rezygnuje z podniosłości czy dramatyzmu. Ale też świadomie zachowuje dystans. W myśl jego błędnej logiki pisarskiej możemy przypuszczać, że pojawiający się w wierszu *Dąb, platan, modrzew* fragment: „Teraz Berlin jest pułapką,/ zmieści w sobie wszystkich śmiertelnie zakochanych" (Różycki 2022: 73) jest aluzją do „śmiertelnie zakochanych" von Kleista i Vogel. Dodam, że w sformułowaniu tym wyraz *śmiertelnie* da się odczytać zgodnie z logiką diafory. Nie bez powodu zapewne pojawiają się w tym wierszu także Wannsee i żółty kolor, będący być może mglistą aluzją do stygmatyzujących Żydów gwiazd Dawida: „Po drodze stąd do Wannsee zżółkły wszystkie liście […]" (Różycki 2022: 73). *Ręka pszczelarza* jest pułapką, labiryntem bez wyjścia, bo kiedy już nam się wydaje, iż je znaleźliśmy, okazuje się, że jest ono tylko kolejnym tropem, który każe zawrócić, a więc iść dalej.

3. „[…] bo ja jestem wychodźcą, uchodźcą, bezdomnym", czyli kluczenie w teraźniejszości

W przywoływanej już przeze mnie rozmowie emitowanej na antenie Radia Kraków Różycki wspomina o dwóch, odległych pod względem materialnym, biegunach uchodźczego świata w Berlinie. Z jednej strony mamy do czynienia ze skrajnym ubóstwem i upodleniem uchodźców z odleglejszych lub bliższych – jak choćby w przypadku spotykanych w okolicach Jebenstrasse rodaków (Różycki 2022: 18, 32) – zakątków świata. Z drugiej – z życiem na wysokim, „zachodnim" poziomie imigrantów politycznych, którym sytuacja finansowa pozwoliła na ucieczkę powodowaną ideologiczną niezgodą na sytuację we własnej ojczyźnie i schronienie się w Berlinie traktowanym jako miasto otwarte. „Berliński" tom wierszy Różyckiego jest w tym kontekście obrazem podwójnego błądzenia: najpierw tego Benjaminowskiego, ale potem – bardziej konkretnego i bolesnego

> tego jestem pewien, podobnie jak i tego, że żadne urzeczywistnienie nigdy się nie zdarza. Jest tylko forma i myśl. Wniosku tego nie znajdzie pani u Nietzschego, chyba że go ukrył. Jego blond bestia czy też rozdział poświęcony hodowli to wciąż jeszcze marzenia o pojednaniu ducha i władzy, potęgi. To się skończyło. Istnieją dwa królestwa (*zwei Reiche*)» (List do Iny Seidel z 30 IX 1934). […] Obojętnie, kto to pisze, już dzieci powinny wiedzieć, że istnieją dwa królestwa, przynajmniej dwa, więc powinniśmy mieć po dwa paszporty, dwa obywatelstwa, dwie emigracje. I dwóch władców, oczywiście, historię i ducha" (Zagajewski 2002: 125).

błąkania się (nieprzypadkowo poeta używa czasem określenia „odyseja") oraz ludzkiego upadku. By w pełni opisać świat uchodźców, rzeczywistość wyobcowania, odwołuje się m.in. do klasycznego eposu. Łączy – co charakterystyczne dla jego poezji – niskie z wysokim. Metafora odysei, która jest kluczowa dla wielu z tych utworów, także w *Ręce pszczelarza* ma szczególne znaczenie kompozycyjne i intertekstualne. Zacznę jednak od *Liter*, a właściwie od wiersza *Lawinia*, który można potraktować jako swoisty prolog do *Ręki pszczelarza*:

Lawinia

Łódź uchodźców przewraca wreszcie piąta fala
w mętnej dzisiaj Zatoce Imienia Syreny,
i morze, które lubi dzieci, zaraz zabiera
je w długą odyseję, by w końcu położyć

na piasku Avalon, Itaki, Lampedusy.
Boginie i bogowie tym razem dyskretnie
obserwują to sprzed ekranów, podzieleni.
Ci kibicują Grekom, ci Trojanom.

Jednak gdy któreś znudzone przełączy kanał,
szala się przechyla i zdarza się, że morze
wróci kogoś do życia na żwirowej plaży.
Teraz jest za drutami, przy węźle autostrad

gryzie swe suche placki, czeka na decyzję
dotyczącą azylu na ziemi Latynów,
których córki o ognistych włosach, jak mówią,
w prostej linii pochodzą od Fauna. (Różycki 2016: 27)

Lawinię drobiazgowo przeanalizowała Gorczyńska, odwołując się m.in. do *Eneidy* Wergiliusza czy opowiadania *Profesor i Syrena*, którego autorem był Giuseppe Tomasi di Lampedusa (zob. Gorczyńska 2020). Z punktu widzenia moich rozważań istotne jest to, że Różycki w sposób bezpośredni nawiązuje do europejskiego kryzysu uchodźczego, który na początku XXI wieku związany był z Lampedusą, włoską wyspą traktowaną jako nieoficjalny „pomost" między Europą a Afryką Północną. To stamtąd – z Afryki – dopływali na Lampedusę (choć wielu z nich ginęło też po drodze na Morzu Śródziemnym) nielegalni imigranci. Wizję włoskiej wyspy, będącej wyśnioną przez wielu bramą prowadzącą do Europy, dopełnia obraz obozu dla uchodźców („za drutami/ przy

węźle autostrad") i oczekiwania na decyzję o azylu. W kontekście „uchodźczej" historii Europy w XXI wieku kolejnym symbolicznym miejscem – ze względu na politykę migracyjną – wydaje się Berlin. Wiąże się to ze słynną decyzją Angeli Merkel z 2015 roku. Przyjęcie prawie 1 000 000 uchodźców, głównie z Syrii, Afryki Północnej, Iraku i Afganistanu, sprowadza się często do sloganowego: „Damy radę!" (*Jak świat postrzega dziś Niemcy?* 2016).

Ważnym kontekstem dla Różyckiego staje się zatem *Odyseja*, która niejednokrotnie jest przywoływana na kartach *Ręki pszczelarza*. Zaskakujące odniesienie do historii kompanów Odyseusza zamienionych w świnie odnajdujemy w wierszu *Kirke*:

Kirke

Miasto ma to do siebie, że prędzej w nim spotkasz
na ścieżce stado dzików niż człowieczą postać.
Dopiero gdy je policzysz, zdasz sobie sprawę,
że właśnie tyle razy odwiedzałeś w barze

pewną czarodziejkę. Akrobacje, żonglerka
i inne sztuczki. Magiczny napój mógł sprawić,
że powieliłeś los znanych ci marynarzy
i sam siebie spotykasz. Wymowne chrząknięcia

i stado się rozbiega, jakby twe odbicia
wybrały siedem różnych ścieżek prosięcego życia.
Dopiero teraz zaczyna się odyseja
i bohater, choć wdzięczny, że się go nie ima

różdżka czarodziejki, bogów szpetnie przeklina
i nastroszywszy włosie, wsiąka w nurt alei. (Różycki 2022: 17)

W utworze tym uosobieniem Kirke jest „pewna czarodziejka" odwiedzana w barze, a przemiana w dzika nie jest owidiuszowska z ducha, ale homerycka. Nie dokonuje się ona jednak za sprawą „różdżki czarodziejki", ale „magicznego napoju", który zamienia człowieka w przedstawiciela ssaków parzystokopytnych. Podchmielony bohater wiersza, „nastroszywszy włosie", w jednej z parkowych alei dołącza do stada dzikich świń. Wówczas dopiero rozpoczyna się jego mała „odyseja". „Wsiąka w nurt alei", stapia się z rytmem labiryntowego gąszczu ścieżek. I jest to doświadczenie, rzekłabym, rudymentarne, bo tomik *Ręka pszczelarza* to opowieść, w której splatają się liczne ścieżki zadeptywane przez poetę. Można by

rzec – parafrazując tytuł eseju Różyckiego – że mamy tu do czynienia z błędną kartografią Berlina. „Błędną" oczywiście w sensie Benjaminowskim.

Spójrzmy teraz na krętą drogę prowadzącą go ku uchodźcom, imigrantom i bezdomnym, których nazywam w tym szkicu „nadobecnymi". Odyseja Różyckiego rozpoczyna się w berlińskim Tiergarten. To miejsce, od którego poeta w pewnym sensie zaczyna i do którego – jak już zdążyliśmy się przekonać – często powraca. Trzeci utwór w tomie to pierwszy tekst, w którym pojawia się słowo *uchodźcy*:

> **Tiergarten (dla Eugeniusza T-D)**
>
> Na berlińskich dworcach i w parkach znajdziesz
> wszystko, czego twoje ciało zapragnie,
> i co jest w stanie twą duszę zaskoczyć,
> od dawna już podaż przewyższa popyt.
>
> A nawet więcej znajdziesz, bo zaiste
> nie masz pojęcia, do czego jest zdolne
> ciało uchodźcy za drobny pieniążek,
> pieniądz drobny, zbawienie wiekuiste.
>
> Cena zbawienia to jest taka liczba,
> która wciąż rośnie, tak jak liczba ścieżek
> w Tiergarten, gdzie tak łatwo o pomyłkę
> i zejście na złą drogę pełną zwierząt
>
> zwłaszcza po zmroku, kiedy przybierają
> najpiękniejsze postacie znane z bajek. (Różycki 2022: 9)

Istotna wydaje się tutaj dedykacja, choć jej znaczenie staje się bardziej oczywiste w trakcie lektury całego tomu. Powracające motywy, dźwięczące w uszach frazy, które tak charakterystyczne są dla poetyckiej dykcji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, są także, co podkreślała Anna Czabanowska-Wróbel[8], ważnym

8 Autorka *Utopii powtórzenia* stwierdza, że nawracające frazy obecne są w *Koloniach*, *Księdze obrotów* i *Literach*: „W *Koloniach* powraca (z niewielkimi wariacjami) autotematyczna fraza «Kiedy zacząłem pisać…», w *Księdze obrotów* co pewien czas mowa jest o «człowieku/facecie, który kupił świat», w tomie *Litery* powtarza się z niewielkimi odmianami Barańczakowska (i nie tylko od niego pożyczona) formuła skierowana do ty lirycznego «Szkoda że cię tu nie ma…». Leitmotivy te są jednym z mechanizmów

elementem opowieści Różyckiego. Właśnie „opowieści", bo zbiór sonetów jest tutaj przestrzenią, w której poeta rozciąga swoje historie, splatając je ze sobą, choć niejednokrotnie także wśród nich błądząc. Witold Sadowski argumentuje, że pojedynczy sonet w mniejszym stopniu niż ich zbiór staje się formą odsyłającą czytelnika do konkretnego, właściwego danemu gatunkowi, obrazu świata: „Dość wczesny związek z formą cykliczną zdaje się wynikać np. z otwierającej się dzięki niej możliwości prezentowania dynamiki ludzkiego życia" (Sadowski 2021: 192). I – by poprzeć swoje stwierdzenie – cytuje rozważania Michaela R.G. Spillera: „Stanowi on jedną z nielicznych form literackich, które potrafią przedstawiać fragmentaryczny i bezpośredni charakter realnego istnienia (każdy wiersz jest odrębny), a jednocześnie kontynuacyjną naturę ludzkiej tożsamości (wiersze tworzą cykl)" (Spiller 1992: 35). Sądzę, że u Różyckiego sonet francuski (z którego notabene poeta obficie korzysta także w wielu innych swoich tomikach) ma status gatunku:

> dopóki struktura stroficzna ewokowała określony światopogląd, sonet miał status gatunku; z chwilą utraty zakotwiczenia ideowego stał się jedynie wersyfikacyjnym wyzwaniem. Wprawdzie związana z nim pierwotna wizja rzeczywistości nie wyrażała się w równie malowniczych kształtach jak w sielance i nie miała kosmicznego rozmachu litanii, ale też właśnie w tych różnicach uwidoczniała się jego zamierzona subtelność. Miał to być przecież nie *suono*, lecz *sonetto* – krótka riposta komunikująca bezpośrednią postawę wobec otoczenia. (Sadowski 2021: 190–191)

Znaczenie lapidarnej, czternastowersowej wypowiedzi poetyckiej tkwi w sile przekazu. Wydaje mi się, że Różycki doskonale zdaje sobie z tego sprawę i w pełni panuje nad wybraną przez siebie formą wersyfikacyjną. W obejmujący cały tomik cykl[9] sonetów wpisana zostaje zawiła wizja pandemicznej rzeczy-

cykliczności w trzech tomach – a natrętny charakter powtórzeń nakazuje mówić także o «maszynce» powtórzeń, napędzającej wiersze" (Czabanowska-Wróbel 2019: 303–304).

9 O *Ręce pszczelarza* jako cyklu pisze Roman Bobryk: „W zasadzie temat pandemii, czy może raczej kwarantanny, oraz przestrzeń Berlina funkcjonują w zbiorku Różyckiego oddzielnie. Łączy je przede wszystkim fakt zestawienia w tej samej książce poetyckiej, która dzięki powtarzalności serii motywów może zostać uznana za spójny tekst (cykl). Jeden z takich ciągów tematycznych związany jest z motywem sanatorium i kwarantanny (w mieszkaniu «przy drodze do Królewca»), drugi – z parkiem Tiergarten i koczującymi tam imigrantami. Całości dopełniają wiersze prezentujące elementy berlińskiej

wistości, która w sposób bolesny uwypukla wszelkie formy wyobcowania. Nieprzypadkowo to właśnie w *Ręce pszczelarza* tak silnie odczuwamy opisywane przez poetę konsekwencje zamknięcia, najróżniejszych zakazów i stawianych granic. Także tych terytorialnych.

W *Próbie ognia. Błędnej kartografii Europy* pisał Różycki:

> Granica to najbardziej zwariowana kreska na mapie, najbardziej ruchliwa, najbardziej nienaturalna i najgroźniejsza. Dla jednych zbawienie, dla innych przekleństwo. Jej wieczne wędrówki są przyczyną ciągłych nieszczęść i niepokoju. Wystarczy, że się ruszy, a tysiące ludzi natychmiast rusza się w panice do ucieczki. Dość prześledzić historyczne atlasy Europy, aby zrozumieć, jaka jest jej przerażająca siła. I ile milionów ludzi straciło życie z jej powodu, ilu straciło dom, ilu wolność. Od pozostania po tej czy po tamtej stronie granicy zależało ludzkie życie. (Różycki 2020: 42)

Wędrówki granic to ten rodzaj błądzenia, który Różycki będzie wartościował jednoznacznie negatywnie. W *Próbie ognia* zwraca uwagę na umowność i szkicowość „najbardziej zwariowanej kreski na mapie". O jej nienaturalności, arbitralności i śmiercionośności przekonali się upodleni imigranci, którzy w oczach Różyckiego mają imiona własne, zaś dla berlińskich urzędników są tylko nazwiskami. Spójrzmy na wiersz *Uchodźcy*, noszący tak prosty, a jednocześnie tak trudny tytuł:

> **Uchodźcy**
>
> W domu przyjaciół schodzą się uchodźcy,
> i piją wino, Hassin, Pelin, Goce,
> maczają chleb w miodzie, Stela, Miriam,
> na pożegnanie roku, który minął.
>
> Śmieją się głośno, żeby już nie słyszeć
> skrzypienia kół rydwanów faraona.
> Każdy przemycił coś przez trzy granice,
> Kirin, Ekua, Felipe, Debora.

topografii, przy czym część z nich dotyczy bliskich okolic Tiergarten (zwłaszcza ulicy Jebenstraße)" (Bobryk 2023: 2).

Chodzi o te ogórki małosolne,
Lida, te, które tak smakują gościom,
lecz też o rzecz do podziału trudniejszą,
słowa, co czekają w ciemnej walizce,

aż je wywoła, Aravind, Jeremiasz,
ktoś na korytarz wezwie po nazwisku. (Różycki 2022: 10)

Skrupulatne odnotowywanie imion własnych (w wierszu *Uchodźcy* zapewne nieprzypadkowo jest ich dwanaście) jest dla mnie najistotniejszym sygnałem podmiotowego potraktowania wszystkich napotykanych w trakcie berlińskich wędrówek znajomych i nieznajomych, nawet wtedy, gdy Różycki obcuje tylko z ich cieniami, ciepłymi miejscami na chodnikach, literami wyrytymi w brukowych kostkach. I nie ma znaczenia, że ostatecznie poeta donikąd nie dociera, ponieważ ważne jest to, co dzieje się po drodze, w poetyckich „miejscach postoju". Dla Różyckiego, który nauczył się błądzić, celem – podobnie jak dla Benjamina – jest droga.

4. *Kutabuk*

Jako rodzaj streszczenia (opartego na powtórzeniu) problematyki *Ręki pszczelarza* chciałabym potraktować fragment wiersza *List do ludzi*, w którym, niczym w labiryncie, splatają się najistotniejsze intertekstualne wątki:

I żadnych wierszy, wystarczy kwitnąca lipa,
uderzenia morza o brzeg, śpiewający ptak,
płonąca stodoła – świat, a to i tak za dużo.
Ludzie zasypiają, a sen jeszcze pastwi się
nad ciałem, czyta mu na głos Iliadę i Odyseję.

Po płytach chodnika przesuwa się powoli pszczoła,
ale lipa jest za daleko, po drugiej stronie ulicy. (Różycki 2022: 49)

Ulica, pszczoła[10], odyseja, morze, płonąca stodoła, kwitnąca lipa, płyty chodnika – to motywy zaczerpnięte z imaginarium kultury europejskiej, które, za

10 Tłumacząc znaczenie tytułu swojego tomu, Różycki wyraźnie wskazał na źródło, z którego zaczerpnął dwuznaczny obraz „ręki pszczelarza" (zob. Fortuna 2022) – jest nim macedoński film dokumentalny *Kraina miodu* (2019), wyreżyserowany przez Tamarę Kotevską i Ljubomira Stefanova. Ukryta w „ręce pszczelarza" ambiwalencja polega na

sprawą powtórzeń, nawrotów i autocytatów, stają się kluczowymi obrazami z poetyckiego repertuaru Różyckiego. W kontekście lipy chciałabym przypomnieć fragment prozy Vogel (Debory, nie Henriette) *Akacje kwitną…*: „Dołączyły się potem lipy, pachnące wszystkim: bezimienna jest historia takich kwitnień" (Vogel 2006: 96). Historia, którą opowiadają rośliny, jest powtarzalna i bezimienna. By przywołać historie ludzi, Różycki też opiera się na logice powtórzenia, ale jego opowieści pełne są imion własnych. To nieustanne zawracanie jest rodzajem Benjaminowskiej „sztuki włóczęgi", którą Bieńczyk traktuje jako przejaw melancholii (zob. Bieńczyk 2000: 58–59). W książce *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty* podkreśla on, że jako ludzkość „osiągnęliśmy […] przerażający stan nasycenia, w którym nie ma miejsca na brak, stratę, na być może zbawienne w tej nowej sytuacji cywilizacyjnej stany melancholijne: wyobcowanie, różnicę, tęsknotę" (Bieńczyk 2000: 9). Dla Różyckiego właśnie „wyobcowanie, różnica i tęsknota" stają się zbawiennymi wartościami, które sprawiają, że wytrwale prowadzi swoją poetycką wędrówkę. Poeta wydaje się przesiąknięty tym rodzajem melancholii, który Bieńczyk, cytując *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, określa mianem *kutabuk*:

> „Istnieje rodzaj melancholii, którą Arabowie nazywają *kutabuk*, od imienia zwierzęcia skaczącego na wszystkie strony po powierzchni wody; ludzie, których ona dotknęła, błądzą i chodzą bez wytchnienia" – czytamy w *Encyklopedii* Diderota i D'Alamberta. (Bieńczyk 2000: 56)

Sądzę, że *kutabuk* doskonale oddaje istotę metody twórczej Różyckiego, który w swoich wierszach „błądzi i chodzi bez wytchnienia".

| Bibliografia

Źródła

Benjamin Walter (1997), *Ulica jednokierunkowa*, przeł. Andrzej Kopacki, Sic!, Warszawa.

tym, że pszczelarz okrada pszczoły z ich miodu, ale jednocześnie jest pełen troski o nie. Motyw ten pojawia się w wierszu *Poetyka*: „Podobnie pszczoły, gdy ręka pszczelarza/ wykrada z ula miód, podnoszą lament// zupełnie niemo, słychać jęk brzęczenia/ ich skrzydeł i rój unosi się w tańcu/ swej dramatycznej skargi jak w teatrze/ greckim chór, by ogłosić przeznaczenie// (gdy człowiek wchodzi w zastawioną ręką/ boską pułapkę przeciwko insektom)" (Różycki 2022: 22).

Benjamin Walter (2010), *Berlińskie dzieciństwo na przełomie wieków*, przeł. Bogdan Baran, Aletheia, Warszawa.
Homer, *Odyseja* (1992), przeł. Lucjan Siemieński, wstęp Zofia Abramowiczówna, oprac. Jerzy Łanowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków.
Jak świat postrzega dziś Niemcy? (2016), https://tinyurl.com/pspcaw46 [dostęp: 12.03.2025].
Kleist Heinrich von (1983), *Listy*, przeł. i wstęp Wanda Markowska, Czytelnik, Warszawa.
Lampedusa Tomasi di (1964), *Profesor i Syrena*, w: tegoż, *Opowiadania*, przeł. Jadwiga Brigstiger, przedm. Giorgio Bassani, PIW, Warszawa, s. 45–84.
Leśmian Bolesław (1996), *Łąka*, w: tegoż, *Zwiedzam wszechświat*, wybór Włodzimierz Bolecki, Świat Książki, Warszawa, s. 151–161.
Nietzsche Fryderyk (2000), *Z genealogii moralności. Pismo polemiczne*, przeł. Leopold Staff, Tower Press, Gdańsk.
Różewicz Tadeusz (2006), *Pomniki*, w: tegoż, *Poezja 2*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław, s. 147.
Różycki Tomasz (2013), *Tomi. Notatki z miejsca postoju*, Fundacja „Zeszytów Literackich", Kraków.
Różycki Tomasz (2016), *Litery*, a5, Kraków.
Różycki Tomasz (2020), *Próba ognia. Błędna kartografia Europy*, Austeria, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy.
Różycki Tomasz (2022), *Ręka pszczelarza*, Znak, Kraków.
Różycki Tomasz (2024), *Hulanki & Swawole*, a5, Kraków.
Vogel Debora (2006), *Akacje kwitną. Montaże*, przeł. i posł. Karolina Szymaniak, il. Henryk Strenga, Austeria, Kraków.
Zagajewski Adam (2002), *Solidarność i samotność*, Fundacja „Zeszytów Literackich", Warszawa.
Zagajewski Adam (2019), *Tajemnicze muzeum w Dahlem*, w: tegoż, *Substancja nieuporządkowana*, Kraków, s. 121–125.
Zajączkowska Urszula (2019), *Gruzowiska i młode liście*, w: tejże, *Patyki, badyle*, Marginesy, Warszawa, s. 63–72.

Opracowania

Ankersmit Frank (2004), *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. i wstęp Ewa Domańska, Universitas, Kraków.
Bieńczyk Marek (2000), *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Sic!, Warszawa.
Bobryk Roman (2023), *„I tu będę spędzał kwarantannę…". Berlin czasu pandemii w tomie „Ręka pszczelarza" Tomasza Różyckiego*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze", nr 23, s. 167–178. https://doi.org/10.15290/bsl.2023.23.11

Czabanowska-Wróbel Anna (2019), *„Kolonie" Tomasza Różyckiego – cykl poetycki i powtórzenie*, w: tejże, *Utopia powtórzenia. Powtórzenie, podmiotowość, pamięć w literaturze modernizmu*, Wydawnictwo UJ, Kraków, s. 301–314.

Dobrzyńska Teresa (2019), *Dziedzictwo. Powroty do kraju rodzinnego przodków w wierszach Tomasza Różyckiego*, w: *Obroty liter. Szkice o twórczości Tomasza Różyckiego*, red. Anna Czabanowska-Wróbel, Magdalena Rabizo-Birek, Universitas, Kraków, s. 41–66.

Fortuna Katarzyna (2022), *Z Tomaszem Różyckim o najnowszym tomie poezji „Ręka pszczelarza"*, https://tinyurl.com/yman5vhm [dostęp: 1.03.2025].

Gorczyńska Małgorzata (2020), *W Zatoce Syreny. „Lawinia" i „Strefa komfortu" Tomasza Różyckiego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka", nr 38, s. 13–39. https://doi.org/10.14746/pspsl.2020.38.2

Gorczyńska Małgorzata (2022), *„Ręka pszczelarza". Bezgłośny lament i przemieszanie wcieleń*, https://tinyurl.com/463xpb4d [dostęp: 2.02.2025].

Kaszuba-Dębska Anna (2016), *Kobiety i Schulz*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.

Kuczyńska-Koschany Katarzyna (2012), *Dwa paradygmaty samobójstwa czy dwa akty wolnej śmierci? Heinrich von Kleist i Jean Améry*, „Przestrzenie Teorii", nr 18, s. 11–26. https://doi.org/10.14746/pt.2012.18.1

Sadowski Witold (2021), *Gatunkowe obrazy świata. Sielanka, litania, sonet*, „Pamiętnik Literacki", z. 2, s. 181–193. https://doi.org/10.18318/pl.2021.2.13

Spiller Michael R.G. (1992), *The Development of the Sonnet. An Introduction*, Routledge, London–New York.

Spólna Anna (2024), *„Słowo nie daje spać". Ironiczna autoreferencjalność w „Ręce pszczelarza" Tomasza Różyckiego*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica", t. 12: *Wokół (teorii) wiersza*, s. 271–284. https://doi.org/10.24917/23534583.12.16

Szumiec Anna (2022), *Doświadczenie perypatetyczne w twórczości Tomasza Różyckiego* [niepublikowana praca doktorska], Uniwersytet Śląski w Katowicach, Katowice. Dostępny on-line: https://tinyurl.com/3kn7sdjm [dostęp: 9.05.2025].

| Abstract

Magdalena Śniedziewska

The City of the Absent and the Over-Present. About *Ręka pszczelarza* (The Beekeeper's Hand) by Tomasz Różycki in the Context of Benjamin's Theory of Wandering

In my article, I attempt to interpret *Ręka pszczelarza* (The Beekeeper's Hand), a poetry collection by Tomasz Różycki published in 2022. I focus on two types of encounters with others, which Różycki poetically recounts. The first are imaginative and made possible through the work of memory and the lyrical subject's particular sensitivity; the second, real, are embedded in the slowed-down rhythm of pandemic reality. In my article, I examine dialogues with both the *absent* and the *overpresent*. I refer to as *absent* those figures associated with the history of Berlin (mostly victims of the Holocaust, though not exclusively). The *overpresent*, on the other hand, are inhabitants of various kinds of social margins – hence the prefix *over-*, indicating their excessiveness or even unwanted presence. To describe Różycki's creative method, I draw on Walter Benjamin's theory of *flânerie* and a particular form of melancholy known as *kutabuk*. I argue that *Ręka pszczelarza*, structured around the logic of wandering, is both a poetic labyrinth and a melancholic lament for all forms of humanity that Różycki seeks to preserve.

Keywords: Tomasz Różycki; Walter Benjamin; Holocaust; refugees; wandering; melancholy; *kutabuk*

| Bio

Magdalena Śniedziewska – adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury IFP UWr, zajmuje się związkami literatury i malarstwa, przekładem, recepcją literatury włoskiej w Polce i wątkami ornitologicznymi w literaturze. Autorka książek: *Wierność rzeczywistości. Zbigniew Herbert o postawie wobec świata i problemach jego reprezentacji* (2013), *Siedemnastowieczne malarstwo holenderskie w literaturze polskiej po 1918 roku* (2014), *„Osobiste sprawy i tematy". Gustaw Herling-Grudziński wobec dwudziestowiecznej literatury włoskiej* (2019), *„Nuta autobiograficzna". O twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego* (2019). Redaktorka dwutomowego wydania pism włoskich Gustawa Herlinga *Scritti italiani 1944–2000* (2022).
E-mail: magdalena.sniedziewska@uwr.edu.pl
ORCID: 0000-0002-7390-5340