

Roman Bobryk

Wydział Nauk Humanistycznych

Uniwersytet w Siedlcach

e-mail: roman.bobryk@uph.edu.pl; rbobryk@wp.pl

ORCID: 0000-0002-5343-4043

„I tutaj będę spędzał kwarantannę...”
Berlin czasu pandemii w tomie *Ręka pszczelarza*
Tomasza Różyckiego

Na tylnej stronie okładki wydanego w 2022 roku tomu poezji Tomasza Różyckiego *Ręka pszczelarza* umieszczona została informacja, że mamy do czynienia ze zbiorkiem „wierszy powstałych podczas pandemii, którą poeta spędził w Berlinie”. W tej samej notce możemy przeczytać, że „Wejście do stanowiącego motyw przewodni tomu ogrodu zoologicznego, Tiergarten, to tajemnicza i mroczna wyprawa w głąb siebie”. Informacja taka niejako z góry narzuca pewne zachowania odbiorcze, czyniąc z pandemii jeden z kluczy, za pomocą których dokonuje się lektury całości. Od razu jednak należy dokonać tu pewnych sprostowań dotyczących chociażby wspomnianego w notce Tiergarten. Bohater/podmiot wierszy Różyckiego porusza się nie tyle po ogrodzie zoologicznym, co po berlińskim parku, którego ten ogród jest zaledwie stosunkowo małą częścią. Tiergarten jest dlań miejscem spotkań z bezdomnymi rodakami, którzy bądź co bądź nie zamieszkują zoo, lecz park, a zwłaszcza okolice dworca kolejowego znanego z reportażowej opowieści *My, dzieci z dworca Zoo*. Gwoli ścisłości, o wierszowym Tiergarten mówi się, że „w tych krzakach zwierząt nie można odróżnić” (*Dzieci z zoo*)¹, po czym zaczyna się opowieść o ludziach koczujących w parku. Takie sformułowanie może jednak być interpretowane także jako zrównujące ludzi ze

¹ T. Różycki, *Ręka pszczelarza*, Kraków 2022, s. 32. Kolejne cytaty z tego zbioru lokalizowane są w tekście głównym.

zwierzętami. Wydaje się też, że nie we wszystkich utworach mamy do czynienia z lokalizacją sytuacji lirycznej w przestrzeni Berlina – na przykład sonet opatrzony tytułem *Mefisto* opisuje pożegnanie z Warszawą:

Warszawa bliska jest kapitulacji
 nawet bez tego. Wzięły jej przedmieścia
 kostka z polbruku i wozy dostawcze
 i nie masz, nie masz dla nas miejsca,
 w całej stolicy, droga ma banduro!
 Żegnajcie, przejściowe fazy jestestwa!
 Czas już, by elementy nośne wdziały pióra.

[Rp, s. 12]

Wiersz ten ma zresztą swój „odpowiednik” w finale tomiku. Przedostatni utwór – sonet² *Droga do Królewca* – zawiera informację o powrocie³.

W zasadzie temat pandemii, czy może raczej kwarantanny oraz przestrzeń Berlina funkcjonują w zbiorze 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 topografii, przy czym część z nich dotyczy bliskich okolic Tiergarten (zwłaszcza ulicy Jebenstraße).

Temat pandemii obecny jest w zbiorze Różyckiego głównie w postaci aluzji. Samo słowo „pandemia” zostało użyte tylko raz – w wierszu *Sanatorium* [Rp, s. 8]. Liryczne „ja” opisuje w nim początki swego pobytu w Berlinie. Lokalizacja miejsca zamieszkania „przy przelotówce prosto do Królewca” jest bardzo nieprecyzyjna (trasa do Królewca rozpoczyna się w centrum Berlina i ciągnie się przez pół miasta, lecz bynajmniej nie przebiega obok miejsc wspomnianych w wierszach), co jest najpewniej zabiegiem celowym. Fakt, że w miejscu tym „dzikie świnie chodzą jeść żołądziej” sugerować może, że chodzi o jakieś odludzie. Tu właśnie bohater będzie „spędzał kwarantannę / zanim nadejdzie znów fala pandemii”, która jest, wedle przytoczonych słów Herr Doktora „formą grypy”, a przestrzegania zasad tej kwarantanny (tj. nieopuszczania mieszkania – „mam się pojawić w oknie od ulicy”)

² Znakomita większość składających się na tom utworów to klasyczne formy sonetowe.

³ Tomik ma kompozycję ramową – pierwszy i ostatni wiersz łączy temat poezji, natomiast wiersz drugi (*Sanatorium*) i przedostatni (*Droga do Królewca*) – temat przyjazdu i wyjazdu. Podążając tym tropem należy przyjąć, że pozostałe odnoszą się do okresu pobytu w Berlinie.

ma dopilnować „funkcjonariusz”. Zasady te, jak wiemy, znajdują potwierdzenie w rzeczywistości. W kilku innych utworach zamieszczonych w tomiku pojawiają się sytuacje znane z życia codziennego i przekazów medialnych zwłaszcza z pierwszych miesięcy epidemii. Sytuacje te zostały jednak wpisane w przynajmniej na pozór niepandemiczne konteksty. Na przykład w wierszu *Troilus* „braki w zaopatrzeniu / w papier toaletowy oraz makaron” [Rp, s. 52], a więc okoliczności dość powszechne dla pierwszych tygodni walki z wirusem zarówno w Polsce, jak i w Niemczech (kiedy ludzie w panice wykupowali towary pierwszej potrzeby w zwiększonych ilościach i starali się nie wychodzić z domu w obawie przed zakażeniem), zostały opisane jako zjawisko z pierwszego roku wojny trojańskiej. Zabieg ten można byłoby uznać za przejaw ironii. Z drugiej jednak strony zestawienie pandemii z wojną trojańską jest zapowiedzią długotrwałej „walki” – wszak sprawa wiązana jest zaledwie z pierwszym rokiem dziesięcioletnich zmagania⁴. Zresztą cały monolog liryczny został skonstruowany w taki sposób, że przypomina opis sytuacji w jakiejś terażniejszej Troi, która stanęła u progu oblężenia. W wierszowej rzeczywistości współczesny świat okazuje się niewiele różnić od tego z czasów mitycznych, zaś jedna sytuacja nakłada się na drugą:

[...]

Politycy uspokajali, że bogowie

są wciąż z nami, należy tylko zostać w domu
i składać przewidziane przez prawo ofiary

[Rp, s. 52]

Z racji rozwoju cywilizacyjnego zmieniło się wprawdzie otoczenie, ale już funkcje poszczególnych nowoczesnych wynalazków typu internet (poeta celowo posłużył się kolokwialną formą liczby mnogiej „w internetach mówiono”) miałyby swoje analogie w przeszłości. Niezmienną pozostała też ludzkość, która nieustannie wierzy w rozmaite teorie spiskowe i zawsze wszystko „wie lepiej”: „W internetach mówiono, że czeka nas zagłada, / [...] / Mówiono tamże, że ktoś wpuścił do systemu / złośliwego

⁴ Mityczny Troilos był jednym z synów króla Troi Priama (inna wersja mitu głosi, że jego rzeczywistym ojcem był Apollo). Graves podaje, że według przepowiedni „Miastu było pisane, że nie padnie, jeśli Troilos doczeka dwudziestego roku życia” [R. Graves, *Mity greckie*, przełożył H. Krzeczkowski, wstępem opatrzył A. Krawczuk, wyd. piąte, Warszawa 1992, s. 555]. Młodzieniec zginął jednak z ręki Achillesa (istnieje kilka wersji dotyczących tego wydarzenia – niekiedy wspomina się, że zginął w świątyni Apollina i że stało się to dlatego, że nie chciał ulec żądzy Achillesa, który zakochał się w nim). Śmierć Troilosa miała miejsce na samym początku wojny trojańskiej i – zgodnie z przepowiednią – pociągnęła za sobą upadek miasta.

wirusa” [Rp, s. 52]. Opis zagrożenia skonstruowany został na obraz plotki, co dość dobrze odzwierciedla rzeczywistość zwłaszcza z pierwszych miesięcy, kiedy na temat COVID-19 wiedzano stosunkowo mało i nawet wypowiedzi specjalistów w mediach przypominały wróżenie z fusów. W wierszu Różyckiego wirus wywołujący chorobę został niejako skontaminowany z wirusem komputerowym. Słowa o wpuszczonym do systemu wirusie mogą być także odbierane jako wyraz przekonania, że wszystko, co dzieje się w świecie jest odgórnie sterowane przez jakąś tajemniczą jednostkę lub grupę...

Wróćmy jednak do zawartych w tomie Różyckiego opisów Berlina. Miasto jest w czasie pandemii opustoszałe: „ma to do siebie, że prędeziej w nim spotkasz / na ścieżce stado dzików niż człowieczą postać” [*Kirke*, Rp, s. 17]. Bohater widzi przez moment na balkonie podlewającą kwiaty sąsiadkę (widok ten opisuje za pomocą czasownika „mignęła”), powątpiewa jednak w jej istnienie i gotów jest ją uznać za urojenie, stwierdzając, że „(wątpliwe, że to byt realny)” [*Przemiany*, Rp, s. 24]. Sytuacja przymusowej izolacji prowadzi do wzmożonej autorefleksji i stanów przypominających rozdwojenie jaźni.

W rozpoczynającym główny wątek sonecie *Sanatorium*⁵ liryczne „ja”, wspominając o kontrolującym jego obecność „funkcjonariuszu”, wyznaje:

lecz co dzień objawia mu się ktoś inny,
co dzień kły szczyrzy w ramie inna postać.

[Rp, s. 8]

Słowa te mówią o zmiennym samopoczuciu i wahaniach nastrojów bohatera. „Szczerzenie kłów” można przy tym interpretować albo jako ironiczne określenie uśmiechu na widok kontrolującego urzędnika, albo (jednocześnie?) jako konstatację postępującego własnego zdziczenia/zezwierzęcenia spowodowanego przebywaniem w przymusowym odosobnieniu. Motyw animalistycznej przemiany (a ściślej codziennej metamorfozy w kolejne zwierzę) stanowi oś konstrukcyjną wiersza *Chimera*. W tym przypadku podmiot liryczny charakteryzuje swoją sytuację słowami:

Co wieczór inne zwierzę nad twym biurkiem,
ślady po zębach, ślady po pazurach
i unoszące się nad stołem pióra
przy każdym westchnieniu. [...]

[Rp, s. 47]

⁵ Pierwszy wiersz tomu – *Żadnych wierszyków* – można odbierać jako metatekstowe wprowadzenie do zasadniczej części tomu.

Obrazu tego dopełniają „zrzucone łuski”, które składają się na obraz jakiegoś hybrydycznego stworzenia. Początkowo jest ono opisywane jako coś obcego. W zakończeniu jednak, przywoławszy teorię ewolucji, wedle której praprzodek człowieka „opuścił wodne środowisko”, rozpoznaje w nim siebie⁶: „wypełzył na brzeg skrzypiącego łóżka, // tym samym stając się przedziwnie bliski / twojej posturze”. A na posturę tę składają się „grzywa, szpony, skrzydła” – elementy anatomii mitycznej Chimery. Chimera łączy człowieka – liryczne „ja”, co można potraktować jako pośrednią ocenę własnej (ludzkiej?) kondycji – wszak mityczna Chimera była zionącym ogniem potworem, który siał spustoszenie wokół siebie. Zarysowane w początku wiersza swoiste rozdwojenie osobowości wywołane jest przebywaniem w odosobnieniu.

Podobną przemianę opisuje wiersz *Gryf*. Liryczne „ja” konstatuje, że stopniowo zarasta „I nie tylko sierścią, / kurzem i pierzem”, przemieniając się w „niesłychane zwierzę. / Wielkiego ptaka” [Rp, s. 60]. Metamorfoza ta spowodowana jest brakiem bliskiej osoby (wpisanego w tekst lirycznego „ty”) i narastającą tęsknotą. Bohater zamierza wykorzystać tę ewolucję, by „po prostu się przelecieć”. Z kolei w wierszu *Psiogłowy* bohater wyznaje, że oprócz innych wcieleń, posiada zdolność „zamieniania się w psa”. Dzieje się to zwykle wieczorem albo w nocy, kiedy wiatr przynosi doń „ten zapach, który zostawiła dla mnie / o tysiąc mil stąd” [Rp, s. 75]. I ta przemiana jest zatem wynikiem przytłaczającego liryczne „ja” poczucia osamotnienia i tęsknoty za bliską osobą.

Ciągłe metamorfozy są nie tylko indywidualną sprawą bohatera wierszy. Są one niejako wpisane w przestrzeń uzdrowiska. Po kuracji, jaką zaaplikuje swoim podopiecznym Herr Doktor, „nikt w swej pierwotnej formie / nie opuści już murów sanatorium” [*Druga jesień*, Rp, s. 71]. Przebywanie na leczeniu (kwarantannie?) doprowadza zaś wszystkich do kompletnego zdziczenia:

Funkcjonariusze w miejsce pacjentów
w pokojach znaleźli dzikie zwierzęta
[*Strefa sanitarna*, Rp, s. 72]

Nieustanne metamorfozy na tyle stały się dla bohatera codziennością, że ich brak wywołuje u niego wręcz zdziwienie. Wskutek niemożności uruchomienia „silnika przemian” musi on przez cały dzień pozostawać sobą – „najgorszym ze zwierząt” [*Najgorsze ze zwierząt*, Rp, s. 66]. Sformułowanie to w sposób jednoznaczny określa stosunek lirycznego „ja” do samego

⁶ Temat rozpoznania zostaje wprowadzony już wcześniej, w motywie zrzucania łusek, które są „jak drobne monety upadłe z powiek”. Poznanie to jest jednak w wierszu stanem granicznym, bliskim śmierci – dokonuje się „na dnie łodzi” (którą możemy identyfikować jako łódź Charona).

siebie, ale pośrednio może też być odbierane jako efekt przebywania sam na sam ze sobą.

Nawet pobieżny przegląd wierszy zawierających motyw przemiany wyraźnie pokazuje pewną prawidłowość. Przebywanie w zamkniętej przestrzeni domu/mieszkania/pokoju, do tego często w przymusowej izolacji (kwarantanna) powoduje zezwierżenie bohatera (ale i innych pacjentów). Nieprzypadkowo w opisach swoich stanów liryczne „ja” wspomina o „szczerzeniu kłów” [*Sanatorium*, Rp, s. 8], „przepoczwazaniu” [*Mefisto*, Rp, s. 12], obudzeniu się jako „zwierzę z podwójnym językiem” [*Poetyka*, Rp, s. 22]. Bohater przemienia się w mityczne potwory: widzi siebie jako Hydrę, Chimere, gryfa, psa. Są to w większości stwory drapieżne, szkodzące ludziom. Wszystkie te metamorfozy przypisane są przestrzeni zamkniętej. W tym kontekście ich przeciwieństwem mogą być w świecie całego tomu Różyckiego przeobrażenia, jakim podlegają bezdomni rodacy w parku Tiergarten, a które mają miejsce w przestrzeni otwartej. Okazuje się, że pozbawieni jakiegokolwiek lokum i koczujący w berlińskim parku rodacy podlegają/ulegają w swoich śpiworach „przebóstwieniu”. W sonecie *Śpiwór przemienienia* podmiot liryczny opisuje, jak „Przebóstwiają / się w śpiworach i alkohol wytrąca // się z tej fermentacji” [Rp, s. 18]. W *Edukacji Pana* podobne rzeczy dzieją się w parku Gleisdreieck, gdzie jest

[...] tyle płaskiego miejsca,
 żeby rozwinąć śpiwór, tyle liści
 niesprzątaną jesienią, żeby w kupie
 się tam przebóstwiać, [...]

[Rp, s. 46]

Zestawienie tych dwóch obszarów i dwóch typów bohaterów pokazuje jeszcze jedną prawidłowość. Dotyczy ona poziomu języka opisu. O swoim pobycie w odosobnieniu w berlińskim mieszkaniu na kwarantannie liryczne „ja” opowiada językiem mitologii – postrzega siebie jako legendarne potwory, w kobiecie z baru (barmance?) jest skłonny dopatrywać się Kirke [*Kirke*, s. 17], w sanitariuszce – Medei [*Medea*, Rp, s. 30], swoje życie „jak w stanie uciezki / z miasta do miasta” opisuje w kategoriach mitycznego bohatera (Orfeusza?) szarpanego przez menady [*Menady*, Rp, s. 33], a początki pandemii przypominają mu sytuację z pierwszego roku wojny trojańskiej [*Troilus*, Rp, s. 52]. Z kolei koczujący w Tiergarten i okolicach bezdomni opisywani są zwykle w kodzie religijnym (biblijnym). Z tym dyskursem powiązać można wspomniane „przebóstwienie” w śpiworze. Podobnych nawiązań i niemal dosłownych cytatów z *Biblii* znaleźć można dużo więcej. Na przykład już we

wprowadzającym temat bezdomnych uchodźców wierszu *Tiergarten (dla Eugeniusza T-D)*, datek dla żebrzącego („drobny pieniążek”) zdefiniowany został jako „zbawienie wiekuiste” [Rp, s. 9]. Z kolei w sonecie *Uchodźcy emigranci* „Śmieją się głośno, żeby już nie słyszeć / skrzypienia kół rydwanów faraona” [Rp, s. 10], co jest aluzją do opisu wyjścia Izraelitów z Egiptu z *Księgi Wyjścia*, a w sonecie *Dwie korony* dla opisanie leżącej w śpiworze kobiety padają słowa będące parafrazą wypowiedzi Marty, siostry Łazarza z opisanego w *Ewangelii wg św. Jana* wskrzeszenia Łazarza („Panie, już śmierdzi, / to dziewiąty miesiąc” [Rp, s. 40]⁷), a nieco dalej pojawia się następujące porównanie: „i dziwny zapach bije, jakby święty / wstał z grobu i zaczynał na ulicach // odprawiać święto”. Przykładów tego typu jest znacznie więcej... Wszystkie one sygnalizują różny status lirycznego „ja” i koczujących w berlińskim parku rodaków-uchodźców.

Co do lirycznego „ja”, to nieustanna zmienność w sferze jego własnej osobowości bywa konceptualizowana w kategoriach ról. W wierszu *Koka, hera, klasyka* bohater opisuje, że wieczorami ma wrażenie, że „jest bogiem” – panem świata („muszę pilnować reaktora / i kilku zmiennych”), ale jednocześnie i Bogiem Ojcem, bo tak można interpretować słowa „równocześnie gram rolę // toksycznego rodzica”. Ta ostatnia informacja może co prawda równie dobrze zostać odczytana i w sposób dosłowny, nie zmienia to jednak faktu zmienności „ról”, a jeszcze poszerza ich repertuar. Lirycznemu „ja” śni się „jakoby był człowiekiem” (kwalifikuje ten sen jako omam). Ostatnim z serii tych wcieleń jest rola poety:

We wtorek miałem fazę, że jestem poetą
i zanieczyszczam czymś czarnym zmielone drzewo.

Widział to pies i jak mu teraz wytlumaczę,
że wtedy nie byłem sobą, byłem w rozpacz.

[Rp, s. 15]

Język opisu poszczególnych wcieleń wyraźnie wskazuje, że ich kolejność ma charakter gradacyjny. Bycie poetą sytuuje się w wierszowym planie wyrażania na najniższym stopniu tej hierarchii. Trzeba jednak dopowiedzieć, że jako przyczynę wszystkich swoich halucynacji bohater wiersza wskazuje złą jakość „narkotyków”, które przysłała mu adresat(-ka?) wypowiedzi. Kontekst innych wierszy zawartych w tomiku wskazywać może, iż adresatem jego

⁷ W większości polskich przekładów *Biblii* słowa te (J 11,39) brzmią nieco inaczej: „Panie! Jużci cuchnie” [*Biblia Jakuba Wujka* (1599)], „Panie, już cuchnie” [*Biblia Tysiąclecia* (wyd. 3, 1980)]. Natomiast w *Biblii Szymona Budnego* (tzw. *Biblii nieświeskiej*) z 1572 roku brzmią one identycznie jak w wierszu Różyckiego.

monologu jest nieobecna ukochana. Zakładać można, że „narkotyki” są tu jedynie metaforą, że rzeczywistym źródłem stanów lirycznego „ja” są uczucia związane z wierszowym „ty” i/lub napływające odeń wiadomości. To one są powodem rozpacz, ta zaś stała się impulsem dla poezji.

Jeszcze inaczej ma się rzecz w wierszu *W ciemnej izdebce*, gdzie spotykamy się z zapisem wewnętrznego rozdarcia/rozpadu. Liryczne „ja” diagnozuje swoją sytuację, orzekając, że „o sobie samym już stwierdzić nie sposób / nic pewnego”. Natłok myśli jest w takim stopniu dokuczliwy, że bohater

[...] aby uciec przed bitewnym zgiełkiem głosów
Wewnętrznych na ulicę, aby już nie marzył

rozmaite warianty „ja” w ciemnej izdebce

[Rp, s. 25]

decyduje się wyjść z domu. Jest to forma ucieczki przed pustką i przed samym sobą. Rejterada ta jest wynikiem fizycznie nieomal odczuwanej samotności. Jej przejawem i dopełnieniem jest przestrzeń domu:

[...] Dom jest taki pusty,
jakby z niego latami wysiedlano ludność
na stepy Azji. I sam nie mogę się znaleźć
w żadnym pokoju, schowku, pudełku, rozdziale.

Dom jest tak bardzo pusty, że go nie ma w domu.
Jak papierowy lampion, z którego zwiął płomyk.

[*Święto latarni*, Rp, s. 14]

Zamykający sonet dystych wykorzystuje paradoks oparty na wieloznaczności słowa „dom”. Stwierdzenie, że domu „nie ma w domu” czyni z lokum bohatera przestrzeń wyobcowania.

Jeśli już o samotności mowa, to jej ogrom oddaje oskarżenie o nieporządku w mieszkaniu szopa pracza, „skoro nie ma // w domu nikogo innego” [*Szop pracz*, Rp, s. 48]. Absurdalność takich zarzutów jest oczywista – szop jest wytworem imaginacji podmiotu lirycznego, jedynym w jego opinii wyjaśnieniem stanu zajmowanego lokum. Potrzeba wyjaśnienia wynika z konstatacji, że „w nocy ktoś tu bywa”, bo „Skąd inaczej te wszystkie widoczne drobiazgi”. Ów „ktoś” zostaje później dookreślony jako „coś ciężkiego”, co „ląduje” pośrodku mieszkania i wszystko („szklanki, łóżka, ciała”) rozrzuca podmuchem na boki, „pustce pozostawiając miejsce w środku”. Ostatnie sformułowanie wskazuje na ogrom tej pustki. Trudno natomiast jednoznacznie zidentyfikować owo nieokreślone „coś”: może nim być po prostu „pustka”,

ale równie dobrze i sam bohater. W tym drugim przypadku już określenie siebie jako „coś” dobitnie oddaje jego stan wewnętrzny.

Kondycję psychiczną osamotnionego bohatera zrekonstruować możemy również w wierszu *Dowody na nieistnienie*. Otwierający utwór czterowiersz zawiera dwie, powiązane ze sobą w logiczny z punktu widzenia mówiącego „ja” ciąg, informacje. Pierwsza dotyczy początku września – „Wrzesień zaczął się we wtorek czy w czwartek” – druga natomiast wiąże ten fakt z wytarciem przez bohatera „śladów z kolacji” z (ukochaną?) kobietą [Rp, s. 34]. Innymi słowy – początek września jest w świecie wiersza następstwem usunięcia oznak bytności drogiej osoby z najbliższego otoczenia⁸. To, że podmiot liryczny nie potrafi przypomnieć sobie precyzyjnie dnia tygodnia, w którym tego dokonał, można interpretować jako świadectwo jego emocjonalnego rozchwiania wywołanego tym wydarzeniem. Odczytanie to znajduje potwierdzenie w dalszej części wiersza. Paradoksalnie, zamiast stopniowego zacierania się wspomnień i obrazu nieobecnej, w wypowiedzi lirycznego „ja” padają słowa o metamorfozie „od widzialnego do przezroczystości” jego samego. Przy czym „przezroczystość” jest tu rozumiana jako nieistnienie. Stan taki spowodowany jest samotnością, brakiem kontaktu z ludźmi:

Od tamtych dni nikt mnie już nie odwiedzał
i próżno szukać na własne istnienie
choćby jednego twardego dowodu, [...]

[Rp, s. 34]

Dla lirycznego podmiotu takim „twardym dowodem” potwierdzającym jego własne istnienie jest drugi człowiek. Brak możliwości spotkania z nim prowadzi do totalnego rozkładu: „Nawet cień się spóźnia / o krok czy dwa [...]” [Rp, s. 34]. W konstruowanej w *Ręce pszczelarza* rzeczywistości kwarantanny bohater skazany jest na samotność. Wyraźnie wybrzmiewa to w zamykającym wiersz *Negroamaro* dystychu:

I teraz w mroku przy stole nakrytym
dla gości siedzisz, ale nikt nie przyszedł.

[Rp, s. 45]

Pustka jest w świecie tomu Różyckiego nie tylko domeną przestrzeni, zwłaszcza tych zamkniętych, ale też charakteryzuje wnętrze samego boha-

⁸ Można doszukiwać się tu analogii z mitami eleuzyńskimi (pożegnanie Demeter i Kory i związane z nim obumieranie przyrody).

tera. W wierszu *W ciemnej izdebce* liryczne „ja” opisuje siebie jako „złożonego z pustych miejsc” [Rp, s. 25]. Natomiast w *Kościanej bramie* opisuje swoje przebudzenie w sposób następujący:

Obudziłem się dziś jak niewidzialne zwierzę
wypełnione pustką po tobie.

[Rp, s. 11]

Jeszcze raz potwierdza się, że przyczyną emocjonalnego rozpadu lirycznego „ja” jest poczucie osamotnienia wynikające z braku najbliższej osoby. Przyczyny tej nieobecności pozostają nie do końca jasne. W każdym razie czas bohatera upływa na wyczekiwaniu na wieści od tej drugiej strony. Oczekiwanie te są jednak najczęściej daremne – torba listonosza wypchana jest „wielkim brakiem listu / jak co dzień” [*Przemiany*, Rp, s. 24].

Ręka pszczelarza jako całość jest przede wszystkim opowieścią o tęsknocie, samotności, o braku ukochanej osoby. W końcowej części tomu dochodzi do tego jeszcze swoista „dziura” w samej strukturze miasta. Przemieszczając się po ulicach Berlina, liryczne „ja” „potyka się” o tzw. kamienie pamięci [niem. Stolpersteine] – wmontowane w chodniki metalowe tabliczki upamiętniające ostatnie miejsce zamieszkania ofiar nazizmu (głównie Żydów, ale też Romów, Świadków Jehowy, osób niepełnosprawnych czy homoseksualistów⁹). Bohater wierszy kieruje swój monolog do tych znanych mu jedynie z wypisanych na tabliczkach nazwisk ludzi (najczęściej przywoływane w wierszach imiona

⁹ Niemieckie „Stolperstein” oznacza dosłownie ‘kamień, o który się potykamy’. Pomysłodawcą idei kamieni pamięci (taka nazwa funkcjonuje na gruncie polskim) jest niemiecki artysta Gunter Demnig. „Kamień” ma postać metalowej tabliczki zamontowanej na bruku. Tabliczka taka zawiera imię i nazwisko konkretnej osoby, datę jej urodzenia oraz informacje o tym, gdzie i w jaki sposób zginęła. Kamienie takie umieszczane są przed budynkami będącymi ostatnim miejscem zamieszkania tych osób. Ten sposób upamiętniania zyskuje coraz większą popularność w krajach Europy (jeśli można w tym wypadku posługiwać się takimi kategoriami) – 26 maja 2023 roku zainstalowano w Norymberdze stutysięczną tabliczkę. W Polsce inicjatywa budzi kontrowersje, a wnioski o upamiętnienie zamordowanych takimi tabliczkami są niejednokrotnie odrzucane przez władze samorządowe (jak dotąd kamienie pamięci zainstalowano w Białej Podlaskiej, Białymstoku, Łomży, Mińsku Mazowieckim, Oświęcimiu, Raczkach (pow. suwalski), Słubicach, Warszawie, Wrocławiu, Zamościu, Zbąszyniu i Zgorzelcu). Zob. np. <https://www.stolpersteine.eu/> [dostęp 12.09.2023]; https://de.wikipedia.org/wiki/Stolpersteine#Weitere_Länder [dostęp 12.09.2023]; <https://openheim.org/pl/aktualnosci/stolpersteine-czyli-o-pamieci-ktora-mozna-sie-potknac/> [dostęp 12.09.2023]. W Berlinie tamtejsze kamienie zostały skatalogowane na specjalnej stronie (<https://www.stolpersteine-berlin.de/de> – dostęp 12.09.2023), na której przy każdym nazwisku można znaleźć więcej informacji biograficznych na temat osoby, którą na nim upamiętniono, oraz (jeśli zachowały się) zdjęcia.

zabitych to Rachel (bez wskazania nazwiska) i Doktor Mendelsohn¹⁰). Kilkakrotnie zwraca się do nich słowami w zbliżony sposób: „Wszędzie potykam się o waszą nieobecność” [*Stolpersteine*, Rp, s. 74], „wciąż waszą / nieobecność spotykam na Kurstrasse” [*Podpisany kamień*, Rp, s. 80], „wszędzie się potykam // o waszą nieobecność” [*Zauberberg*, Rp, s. 82]. Różycki wykorzystuje tu semantykę niemieckiego „Die Stolpersteine”, które po polsku oznacza dosłownie ‘kamień, o który się potykamy’.

Stolpersteiny z berlińskiego bruku nieustannie przypominają lirycznemu „ja” o tych „których wywieziono stąd do Oświęcimia / i Teresina” [*Stolpersteine*, Rp, s. 74]. Przestrzeń miasta jest – choć zabrzmie to oksymoronicznie – nasycona nieobecnością zamordowanych żydowskich mieszkańców („pełno pustki po was w berlińskich mieszkaniach”). Nieobecność ta pozostaje odczuwalna, mimo że na ich miejscu „inni rozłożyli śpiwory”. Jest ona – tak jak kamienie – „twarda i niema / jak kostka pusta w środku, podpisana”, a przy tym „chłodna i nieludzka” [*Podpisany kamień*, Rp, s. 80]¹¹. Kamienie pamięci dodatkowo pogłębiają poczucie osamotnienia lirycznego „ja”, które finalnie niemal utożsamia się z „nieobecnyimi”. W zamykającym tom sonecie *Śpiewająca skrzynka*, opisując sytuację po swoim wyjeździe z Berlina, relacjonuje, że „Przyjaciele zbierali” jego rzeczy i „niosąc je po schodach, potykali // się o nieobecność”, zaś próbując zebrać „fragmenty poematu” do „śpiwora-

¹⁰ Doktor Mendelsohn to najprawdopodobniej Leopold Mendelsohn (ur. 1893), 17 grudnia 1942 roku deportowany do Terezina, a w 1944 zamordowany w Auschwitz (https://www.stolpersteine-berlin.de/de/koblenzer-str7-koblenzer-str/7/leopold-mendelsohn [dostęp 11.09.2023]; tu także więcej informacji biograficznych na temat osoby). Tabliczka upamiętniająca Mendelsohna znajduje się na Koblenzer Str.7 – kilka kilometrów na południe od stacji Dworzec Zoo.

¹¹ Temat Holokaustu i jego ofiar zostaje wprowadzony w tomie nieco wcześniej w aluzyjny sposób. Wiersz *Willa nad Wannsee* [s. 53] rozpoczyna się wprowadzie od opowieści o zamieszkującej tytułową willę „mieszkańskiej blond bestii / z najdłuższym ustnikiem do palenia skrętów”, która przypomina z opisu Marlenę Dietrich, ale sama nazwa jeziora kojarzy się dziś w dyskursie historycznym jednoznacznie z konferencją w Wannsee, na której podjęto decyzję o tzw. „ostatecznym rozwiązaniu kwestii żydowskiej”. Skojarzenia te potwierdza dalsza treść wiersza. Zaraz po wspomnieniu o „blond bestii” okazuje się, że żar jej papierosa czyni widoczną „skazę w rysach twarzy” pianisty. Nawiasowe wtrącenie, że „trzeba jutro / sprawdzić jego papiery” można odczytywać jako aluzję do ustaw norymberskich, określających, kto jest Aryjczykiem, a kto Żydem i status „mieszkańców”. Pianista, ze względu na „skazę w rysach twarzy” staje się podejrzany, bo nie posiada aryjskiego wyglądu. Kolejne, na pozór neutralne słowa i zwroty, przy uwzględnieniu konotacji związanych z nazwą jeziora i miejsca, przybierają postać zakamuflowanej narracji o zagładzie całego narodu („ciąg wagonów z zeramami, cała logistyka”, „aneks w rozwiązaniu”). Podmiot liryczny wchodzi w rolę partnera-rozmówcy „blond bestii”, tak jakby sama przestrzeń była tu swoistą przechowalnią pamięci i narzucała określone modele zachowań. Choć można ten zabieg interpretować również jako wewnętrzne „odtworzenie” sytuacji z przeszłości.

-trumienki” by „poukładać w całość jego ciało // [...], gdzie brakowało, tam dodali kamień” [Rp, s. 84]. Tym sposobem i on zostanie włączony do grona nieobecnych.

Bibliografia

- Gleń Adrian (2022), *Enigma przemiany*, „Twórczość”, nr 5, s. 112–116.
- Gorczyńska Małgorzata (2022), „*Ręka pszczelarza*”: bezgłosny lament i przemieszanie wcieleń, „Więź”. <https://wiesz.pl/2022/03/21/reka-pszczelarza-czyli-bezglosny-lament-i-pomieszanie-wcielen/> [dostęp 16.09.2023].
- Graves Robert (1992), *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, wyd. 5, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Różycki Tomasz (2022), *Ręka pszczelarza*, Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Strzałkowska (Szumiec) Anna (2022), *W nocy słowo łazi po twarzy jak uparty owad* (Tomasz Różycki: *Ręka pszczelarza*), „ArtPapier” 7 (439), <http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=437&artykul=8887> [dostęp 16.09.2023].
- Suwiński Bartosz (2022), *Mowa w ustach czasu. Nowe wiersze Tomasza Różyckiego*, „Indeks”, nr 1–2 (221–222), styczeń-luty 2022, https://issuu.com/universytet.opolski/docs/indeks_styczen_luty_2022/s/14993638 [dostęp 16.09.2023].
- Zalewski Bogdan (2022), „*I tutaj będę spędzał kwarantannę*” – Tomasz Różycki i jego nowy „pandemiczny” tom poetycki „*Ręka pszczelarza*”, https://www.rmfmf24.pl/tylko-w-rmf24/bogdan-zalewski/autor/news-i-tutaj-bede-spedzal-kwarantanne-tomasz-rozycki-i-jego-nowy-nId,5775021#crp_state=1 [dostęp 16.09.2023].

“And Here I shall be Spending the Quarantine...”: Berlin During the Pandemic in the Volume *Ręka pszczelarza* by Tomasz Różycki

Abstract

Published in the year 2022, the poetic volume *Ręka pszczelarza* [The Beekeeper’s Hand] by Tomasz Różycki encompasses 78 poems, predominantly sonnets. These poems, according to the publisher’s suggestion, encapsulate the poet’s contemplations during his period of isolation in Berlin amidst the Covid-19 pandemic. Each of these poems serves as a documentation of the metamorphoses undergone by the lyrical persona while confined within an empty apartment—transforming into mythical creatures, with countenances evoking images of an animal. The central figure in these verses embarks on a journey through the deserted streets of Berlin, much like Odysseus, often stumbling upon the “stones of memory” (German: Stolpersteine) embedded in the sidewalks, which serve as poignant reminders of the Jewish inhabitants of the city who perished during the Second World War.

Keywords: Tomasz Różycki, pandemic poetry, quarantine, loneliness