

Małgorzata Zemła

Uniwersytet Ludwika-Maksymiliana w Monachium

Małgorzata.Zemla@slavistik.uni-muenchen.de

Różyckiego portret wielokrotny

(*Obroty liter. Szkice o twórczości Tomasza Różyckiego*, red. Anna Czabanowska-Wróbel, Magdalena Rabizo-Birek, Universitas, Kraków 2019, ss. 500)

Różycki's Multiple Portrait

Starannie przygotowany, okazały tom jest **dopiero** pierwszą publikacją poświęconą w całości twórczości Tomasza Różyckiego. Redaktorki mądrze go skomponowały, dbając, by dawał on możliwie pełny obraz twórczości poety. Zbiór zawiera teksty na ogół wcześniej niepublikowane.

Wprowadzeniem do tomu jest szkic Magdaleny Rabizo-Birek *Poezja blińska* – biografia twórcza poety, w której autorce udaje się połączyć zaznaczoną już w tytule empatię z rzeczowością i konkretem. Potem głos zabiera sam Tomasz Różycki – do jego eseju nawiązę pod koniec niniejszego omówienia. Teksty skupione są w trzech działach: *Syntezy i motywy*, *Przybliżenia* i *Dialogi*. Tom uzupełnia obszerna podmiotowa i przedmiotowa bibliografia.

Najsilniejsze piętno na autorach tej niezwykle inspirującej publikacji odcisnął – jak się zdaje – najnowszy tom wierszy Różyckiego *Liter* (2016). Anna Czabanowska-Wróbel¹ rozważa ekonomię poetycką *Liter* w sensie ich „gospodarki poetyckiej” oraz występujących w tomiku wątków ekonomicznych. Zdaniem badaczki to „wielopiętrowa wieloznaczność” metafor pozwala Różyckiemu kojarzyć rzeczy tak różne, jak ekonomia i poezja (*Ol*, s. 326). Punktem odniesienia dla *Liter* może być według autorki szkicu wiersz Bolesława Leśmiana *Pejzaż współczesny* z jego „skrzydlatą” frazą: „jak ustalić w niebycie byt

¹ A. Czabanowska-Wróbel, *Ekonomia „Liter”* [w:] *Obroty liter. Szkice o twórczości Tomasza Różyckiego*, red. A. Czabanowska-Wróbel, M. Rabizo-Birek, Kraków 2019, s. 311–332. Dalej w tekście: *Ol* i numer strony.

ekonomiczny”. Wiadomo, że dla Leśmiana pieniądz i związane z nim społeczne uwikłania miały raczej znaczenie znikome, zaś w przypadku Różyckiego to, zdaniem autorki, kwestia interpretacji, czy „transakcje ekonomiczne i wymiana słów i znaków” uznane zostaną w jego poezji za „równoważne, czy całkowicie niewspółmierne – w wierszach nie będzie podpowiedzi na ten temat” (*Ol*, s. 319). Będzie to według badaczki zależne od tego, czy zdecydujemy się na modernistyczną, czy postmodernistyczną lekturę tekstu. Sama autorka, nieco dalej, zalicza twórczość Różyckiego do „bardzo późnej nowoczesności, która już była ponowoczesnością, a teraz, »drogą okrężną« (...) powraca do modernistycznych źródeł, ale ze świadomością, że źródła te zostały raz na zawsze zatrute w połowie XX wieku” (*Ol*, s. 326). Według Czabanowskiej-Wróbel ważnym odniesieniem dla *Liter* jest także wiersz Aleksandra Wata *Buchalteria* i przeprowadzony tam „egzystencjalny i eschatologiczny bilans”: „Płaciłem za wszystko. Ciałem moim i duszą moją”. Porównanie z Watem na plan pierwszy wysuwa różnice, gdyż nie o taki bilans chodzi w wierszach Różyckiego. Ich podmiot wadzi się raczej „z kimś, kogo nie sposób bez pewnych zastrzeżeń (...) nazwać Bogiem, a kto przecież domaga się jakiegoś nazwania” (*Ol*, s. 323). Zdaniem badaczki jest to „nieobecny, nieznany i ukryty” Bóg epoki postsekularnej. Uwagi te odnoszą się między innymi do wiersza 16. *Nie ma odpowiedzi* i występującej w nim frazy: „Szkoda, że cię tu nie ma”.

Jak wykazała Małgorzata Górczyńska (*Palimpsest, maska, twarz. O „Literach” Tomasza Różyckiego*) – fraza ta powtarza się w tomie *Liter* jedenaście razy (wliczając w to różne warianty i „echa”); przywołuje ona na myśl wiersz Stanisława Barańczaka *Widokówka z tego świata*, a także (tłumaczoną przez tego ostatniego) *Piosenkę* Josifa Brodskiego; sam Różycki wskazuje również na utwór zespołu Pink Floyd *Wish you were here* jako inspirację. Jak wywodzi Górczyńska, „ty” w tych utworach „występuje często w takim otoczeniu leksykalnym, które sugeruje jego boską naturę”, jednak „owa boskość nie musi być pojmowana dosłownie; słowo »bóg« pojawia się w serii tylko raz, pisane z małej litery” (*Ol*, s. 434). Autorka jest zdania, że cały tom Barańczaka (a nie tylko wiersz o tym tytule) może być uznany za intertekst *Liter*, natomiast *Piosenka* Brodskiego „rozszerza znaczenie incipitowej frazy o sensy, na których autorowi *Liter* niewątpliwie zależy, zwłaszcza o semantyczny konglomerat erotyzmu, tęsknoty i śmierci” (*Ol*, s. 437). Górczyńska podkreśla wielowarstwowość semantyczną *Liter* i palimpsestową ważność „tego »czegoś«, co prześwituje spod spodu tekstowej tkaniny, czego powinno się szukać, ale co niekoniecznie trzeba znaleźć” (*Ol*, s. 439) – stąd obecny w *Literach* stale wątek „szyfru, tajemniczego mechanizmu”. Przedmiotem rozważań autorki jest przede wszystkim enigmatyczny bohater *Liter* – porucznik Anielewicz, który „próbuje rozwiązać tę zagadkę” (*Ol*, s. 437). Ale Anielewicz jest wg Górczyńskiej również „uosobienie[m] (ujętego od strony odbiorczej) tekstowego mechanizmu »śmierci Autora«”², a jed-

² Zob. R. Barthes, *Śmierć autora*, tłum. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2.

nocześnie „właśnie jako posłaniec, reprezentant odbiorców” – jest „w pewnym sensie [w tę – M.Z.] śmierć zamieszany” (*Ol*, s. 440). Odkrycie to skłania badaczkę do takiej oto autorefleksji: „Widzę zatem (...) – że działania Anielewicza przypominają mój własny proceder, który miał być uczciwą literaturoznawczą robotą, a doprowadził mnie do tego, że uśmierciłam kilku autorów i teraz jak porucznik z *Liter*, »na próżno wciąż układa[m] ciała w jakiś napis«” (37. *Napis, Litery*, cyt. za: *Ol*, s. 441).

Wymieniona seria utworów z *Liter* inspiruje Kamila Nolberta („*Może gdzieś tutaj kończy się ten świat*”. (Nie)możliwa metafizyka w poezji Tomasza Różyckiego) do innych rozważań. Autor wybiera przy tym te wiersze, które wydają się korespondować z utworem Barańczaka. Jednak podobieństwo ogranicza się tu jego zdaniem tylko do punktu wyjścia obu poetów: jest nim modernistyczny temat wydziedziczenia podmiotu (*Ol*, s. 93). O ile jednak autor *Widokówki...* – nawet jeżeli czeka daremnie – „nigdy w pełni nie przestaje liczyć na odpowiedź »z drugiej strony«” (*Ol*, s. 93), a Absolut daje się w *Pocztówce* zdefiniować jako Bóg nieobecny lub ukryty (*Deus absconditus*), o tyle u Różyckiego jest to raczej „Bóg pasywny, odsunięty (*Deus otiosus*) – i jako taki jest, być może, przede wszystkim śladem po Bogu, widmem, fantomem” (*Ol*, s. 95). Co prawda w nielicznych wierszach wcześniejszych – na przykład w 54. *Golfstrom z Kolonii* Nolbert odnajduje jeszcze „Miłoszowsk[a] refleksj[ę] nad źródłem siły wprawiającej w ruch wszelkie stworzenie” (*Ol*, s. 89), jednak nie zgadza się z Edytą Sołtys-Lewandowską, która dostrzegała u Różyckiego „momenty sakralizacji świata” (*Ol*, s. 95)³. W „porachunkach” Różyckiego „z odartym z przymiotów boskości, zdesakralizowanym Bogiem” (*Ol*, s. 95) autor artykułu dostrzega obecność dylematu współczesnej filozofii, w której uparte trwanie przy immanencji walczy o lepsze z próbami poszerzenia jej o jakiś rodzaj transcendencji: „Różycki swoimi wierszami za wszelką cenę stara się utrzymać iluzję istnienia czegoś na podobieństwo punktu zero, miejsca na granicy, zapewniającego rzekomo dogodne warunki obserwacji obu stron rzeczywistości. (...) [T]rwając w rozkroku między jednym a drugim światem, poeta niejako skazuje podmiot swoich wierszy na zamieszkiwanie pustki, na wieczne życie (...) »na pustyni«” (*Ol*, s. 100). Nie można odmówić rozważaniom Nolberta spójności, a wiarygodności dodaje im także dobrze dobrana teoria⁴. Pozostaje jednak pytanie, czy jest to cała prawda o poezji Różyckiego, czy może tylko jej „większa połowa”? Bo nawet w *Literach* (vide wiersz 59. *Trzecia planeta*) odnajdziemy, choćby w śladowej formie, owo pytanie o Siłę, która podtrzymuje świat.

³ E. Sołtys-Lewandowska, *O „ocalającej nieporządek rzeczy” polskiej poezji metafizycznej i religijnej drugiej połowy XX i początków XXI wieku*, Kraków 2015.

⁴ A. Bielik-Robson, „*Na pustyni*”. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*, Kraków 2008; też, *Literackie kryptoteologie nowoczesności, czyli o pieruszeństwie świata*, „Wielogłos” 2015, nr 2, s. 13–28.

Magdalena Piotrowska-Grot bada ontologie światów poezji Różyckiego („*Po kolei wszystkie warianty*”. *Światy (nie)możliwe poezji Tomasza Różyckiego*). Nawiązuje do rozważań Umberta Eco z książki *Lector in fabula*; bezpośrednią inspiracją autorki jest jednak praca Joanny Dębińskiej-Pawelec o – jakżeby inaczej – Barańczaku⁵. Eco badał światy możliwe tworzone przez autorów tekstów narracyjnych, ale pojęcie to od dawna już odnosi się też do poetów, którzy także – jak powiada cytowany i przez Dębińską, i przez Piotrowską-Grot Czesław Miłosz – „świat swój ze świata już danego stwarza[ją]”⁶. Gdzież jest jednak u Różyckiego ten świat realny lub – mówiąc za konstruktivistami – jego model, kulturowy twór, i gdzie jest świat możliwy, który mógłby „pozostawać w relacji (...) wobec czegoś w rzeczywistości niefikcyjnej”⁷ (lub raczej niefikcjonalnej)? I czy dzięki tej poezji „otwierają się w rzeczywistości codziennej nowe możliwości »bycia-w-świecie«”⁸? Otóż wiadomo, że wyobraźnia poetyczna Różyckiego rzadko inspiruje się światem „już danym”; jak stwierdza autorka artykułu, właściwie „nie sposób wskazać owej »źródłowej« realności, jak gdyby każdy następny oglądany świat wypełniały jedynie symulakry” (*Ol*, s. 119). Użyte w tytule przez Piotrowską-Grot określenie „światy (nie)możliwe” odnosiłoby się więc do owych symulaków. Rzeczywistość – podobnie jak tożsamość podmiotu – jest rozbita, a podejmowane przez niego próby scalenia niweczy czas: „lecz nim ułożyłem/ z kurzu, błysków, z drobiazgów na nowo odbicie,/ czas zdążył już rozsypać rysy oryginału” (*20. Lustró; Litero*, s. 29). Jednak, jak wywodzi dalej Piotrowska-Grot, wykreowane przez Różyckiego światy również cechuje nietrwałość. „Element afirmatywny” dostrzega autorka w tym, że „na zgliszczach jednego »świata niemożliwego« powstanie następny, nieraz równie kaleki i wybrakowany”, lecz także – co już jednak trudno uznać za afirmację – „oscyłujący w stronę ostatecznej pustki” (*Ol*, s. 139).

Opisując światy (nie)możliwe Różyckiego autorka artykułu posługuje się też pojęciem geografii wyobrażonej⁹, które jej zdaniem „idealnie definiuje sposób, w jaki słowa podmiotu (...) opisują wybrane miejsca” (*Ol*, s. 119). Zgadza się z tą tezą, chociaż nie wszystkie podane w szkicu przykłady przekonują: w wierszu *30. Żartacze i mątwy (Kolonia)* można dopatrywać się takiej czysto tekstualnej, kreacyjnej geografii: zwrot „legendarne miasto” odwołuje się do kulturowych wyobrażeń na temat Krakowa, samo miasto jest poza tym ledwie

⁵ J. Dębińska-Pawelec, *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka*, Katowice 1999.

⁶ C. Miłosz, ...*w metrze paryskim kartki rozcinalem* [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, Kraków 2017, s. 377.

⁷ K. Rosner, cyt. za: J. Dębińska-Pawelec, dz. cyt., s. 15.

⁸ Definiując używane pojęcia, Dębińska-Pawelec sięga do Paula Ricceura: „Rozumiec – nie znaczy dokonywać projekcji siebie w tekst, lecz uzyskać poszerzenie jaźni dzięki obcowaniu z proponowanymi światami, stanowiącymi prawdziwy obiekt interpretacji”. P. Ricœur, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, tłum. P. Graff, K. Rosner, Warszawa 1989, s. 242, cyt. za: J. Dębińska-Pawelec, dz. cyt., s. 242.

⁹ Zob. E. Said, *Orientalizm*, tłum. M. Wyrwas-Wiśniewska, Poznań 2005.

rozpoznawalne (myślmy: Kraków, bo przecież akademik i stacja, a więc miasto, gdzie poeta odbył studia). Słuszne jest stwierdzenie autorki, że u Różyckiego chodzi tu nie tyle o konkretne miejsce, „ile sposob[y] jego doświadczenia” (*Ol*, s. 120), a Said odwoływał się również do Gastona Bachelarda, przypominając, że przestrzeń zyskuje określone znaczenia w związku z doznaniem, które ewokuje. Trudniej dopatrzeć się (jakiegokolwiek) geografii w wierszu 9. *Ognie św. Elma (Kolonie)*: nie wiemy, gdzie przebywa podmiot; mowa jest tylko o „podskakujących górach” i „orkiestrze znad Moraw”. Poza tym cały wiersz jest przykładem metafory, nazywanej w klasycznej poetyce „wielką”, czyli obejmującej cały wiersz – metafory, dodajmy, olśniewającej. Takie metafory to „miejsca” w poezji Różyckiego, w których można by zamieszkać – chociaż to jednak „miejsca niemożliwe”...

Jak pokazuje Marek Stanisław (*Ciemne metafory Różyckiego*), nie każda metafora Różyckiego budzi spontaniczną chęć, by w niej „zamieszkać”. Dotyczy to metafor nazwanych przez autora „ciemnymi”. Nazwę tę uzasadnia Stanisław najpierw predylekcją poety do motywów ciemności i mroku. Ale Stanisław łączy metafory Różyckiego także z tak zwaną poetyką negatywną¹⁰ – związaną „z prezentacj[ą] świata (...) z perspektywy tego, co nieprzedstawialne, niepoznawalne lub pozbawione istnienia” (*Ol*, s. 156). „Poeta skupia się (...) na tropieniu w naszej rzeczywistości »czarnych dziur« – po ludziach, rzeczach i uczuciach (...). (...) Z uporem ukazuje królowanie pustki i próżni” (*Ol*, s. 155). W omówieniu wiersza 39. *Zakręt (Litera)* również Stanisławowi narzucają się porównania z *Widokówką z tego świata* Barańczaka (*Ol*, s. 157).

Rabizo-Birek analizuje miejsce motywów plastycznych w twórczości Różyckiego (*„Biedni malarze”. Motywy plastyczne w twórczości Tomasza Różyckiego*). Jak zauważa, artyści i sztuka zajmują dość poczesne miejsce w *Tomie...*, esejistycznej książce Różyckiego, w jego poezji nawiązania takie zdarzają się natomiast o wiele rzadziej, co może dziwić, skoro już w latach dziewięćdziesiątych poeta ten uznany został za jednego z najważniejszych poetów „szkoły obrazu” (Karol Maliszewski) albo „ośmielonej wyobraźni” (Marian Stala). Wyobraźnia Różyckiego rodzi jednak zdaniem badaczki na ogół raczej oryginalne metafory niż ekfrazy, gdyż celem poety nie jest „malowanie” słowem, lecz „łamanie” nawyków percepcyjnych (*Ol*, s. 181). Ale, jak dalej wywodzi autorka, i u niego znajdziemy wiersze zbliżone do klasycznych okazów tego gatunku – jak w przypadku wczesnego utworu *Później, w innym życiu (Vaterland)* – poświęconego Marcowi Chagallowi, czy o wiele późniejszego utworu 6. *Cynamon i goździki (Kolonie)* – jednego z dość licznych śladów Brunona Schulza w twórczości poety. Podziw dla dzieł malarzy jest u niego nierozzerwalnie związany z intensywnym przeżywaniem ich tragicznego często losu – w *Cynamonie i goździkach* Schulz „wstępuje” na przykład w swoje dzieło (literackie i plastyczne) i, łącząc

¹⁰ Stanisław odwołuje się do tekstu Erazma Kuźmy *O poetyce negatywnej* [w:] *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki, W. Tomasiak, Warszawa 1995, s. 41–52.

w pokoju „fresków”¹¹ z przestrzeloną głową, wygłasza poetycki komentarz do swojego „marnego czasu” (por. *Ol*, s. 189). W wierszu *61. Zagłada wioski (Kolonie)* Różycki przedstawia alternatywny wariant losu pisarza, w którym Schulz opuszcza Drohobycz na fałszywych papierach; jednocześnie jednak „wiersz jest usiany znakami śmierci” – lustrujący wagon żandarmi „wkładają palce w dwa otwory w czaszce, z podziwem”, a twarz, którą Schulz widzi w oknie uwożącego go pociągu, jest „zupełnie czarn[a]” (*Ol*, s. 194). Jak stwierdza Rabizo-Birek, „paleta” samego Różyckiego okazuje się uderzająco monochromatyczna; dodajmy, że pozwala mu to jednak pracować z pojedynczymi barwami w sposób niezwykle wyrafinowany – jak w wypadku słynnej żółci Vincenta van Gogha (zob. *Żółta nuta* z tomu *Anima*). Badaczka omawia motywy plastyczne, występujące też w *Bestiarium* i *Tomi...*, gdzie znajdziemy wiele nawiązań do innych artystów, szczególnie tych będących w orbicie Wiednia, owej – jak mówi Różycki – „stacji doświadczałnej upadku świata” (*Tomi*, cyt. za: *Ol*, s. 199) – Georga Trakla, Gustava Klimta i Stefana Heyma, a nade wszystko Egona Schielego, a także do Paula Cézanne’a i van Gogha z równie bliskiej sercu Różyckiego Prowansji. Podsumowując, autorka stwierdza, że Różycki:

sytuuje się na antypodach myślenia i pisania o sztuce Zbigniewa Herberta – jego (...) prób oddania słowem estetycznego zachwytu, dostrzegania w arcydziełach odblasku Absolutu. Artefakty w twórczości opolskiego poety i eseisty są „ludzkie i arcy-ludzkie”, nasycone człowieczymi grzechami i słabościami, z piętnem *vanitas*, niezadko naznaczone mrocznym, diabelskim pazurem (*Ol*, s. 209).

Teresa Dobrzyńska (*Dziedzictwo. Powroty do kraju rodzinnego przodków w wierszach Tomasza Różyckiego*) nawiązuje do bardzo wyrazistego w twórczości poety tematu „swojego” i „obcego”: nigdy chyba nieoswojonego, obcego Opoła, w którym przyszło mu się urodzić, i tej „prawdziwej”, postpamięciowej ojczyzny – Lwowa i okolic – do której przynależy się przez relacje rodzinne. Właśnie poszukiwanie tej drugiej ojczyzny u Różyckiego jest przedmiotem analiz Dobrzyńskiej. Uwagę autorki przykuwają przede wszystkim wiersze z tomu *Vaterland: Ziemie odzyskane, Entropia, Spalone mapy, Łacki brzeg* oraz z tomu *Litery – 38. Dziedzictwo, 9. Kiedy kwitną akacje* i *50. Akt mowy*. Ograniczę się tu jedynie do zarysowania motywu „padania na ziemię”, związanego z powrotem do kraju przodków. Jest on bardzo istotny – należy się tu bowiem zgodzić z poglądem Dobrzyńskiej, że powroty Różyckiego na Ukrainę mają „wiele wspólnego z dopełnieniem rytuału pogrzebu” (*Ol*, s. 43). W wierszu *53. Spalone mapy* przywarcie do ziemi podmiotu łączy się z „nasłuchiowaniem bliskich, którzy ukryli się pod ziemią i ich dramatycznym przywoływaniem” (*Ol*, s. 59). Przywoływanie to powoduje

¹¹ Chodzi tu o „freski”, które Schulz namalował w pokoju dzieciennym willi swego okupacyjnego „protektora”, gestapowca Felixa Landaua.

poruszenie – „I ruszyła się ziemia” – reakcją, jak mówi badaczka, „przerażającą” – ziemia może wszak tutaj oznaczać całą planetę, a jej poruszenie można by kojarzyć z „romantyczn[ym] topos[em] współczującej przyrody” (*Ol*, s. 60). Lecz w wierszu chodzi o ruch stworzeń żywych, obracających w proch ludzkie szczątki (*Ol*, s. 61). Podobnie w *Pieśni trzydziestej (Trans)*, gdzie działalność „mrówek, kretów i myszy” powoduje „zmartwychwstanie” ciała: „Ci, których zakopano, wypuszczają pędy / białe i bez koloru, wyrastają wszędzie” (*Świat i Antyświat*). „W ten sposób” – komentuje badaczka – „ziemia łączy pierwiastki śmierci i (cherlawego) życia, a zespolenie Eros–Tanatos nabiera w tym przypadku szyderczej wymowy” (*Ol*, s. 61) Blisko ziemi – pod nią i nad nią – są też bohaterowie mikronarracji w wierszu *Kiedy kwitną akacje* (z tomu *Litery*), dedykowanym Deborze Vogel. Na powierzchni uderza bujność roślinności; jednak sielski krajobraz kryje „dyskretnie utajone w opisie roślin – sygnały zagrożeń (...)”. „Rumianki »z gorejącym okiem«” przypominają o płomieniach, w których zginęły ofiary, a dmuchawce są figurą „zacierania śladów istnienia, zaniku pamięci” (*Ol*, s. 62).

Bujne trawy stepowe to znany motyw romantycznej szkoły ukraińskiej; w wierszu Różyckiego *Akt mowy* step jest zaś „przestrznią zdegradowaną, rozległą równiną pełną śmieci”, skażoną i zdewastowaną (*Ol*, s. 64). W tym miejscu warto sięgnąć do tekstu Miry Rosenthal (*Teraźniejszość jako niekończąca się chwila wahania*), która pisząc, co prawda, o innym utworze Różyckiego (65. *Sekstans i planisfera* z tomu *Kolonie*), poszerza nasze pole widzenia o perspektywę postkolonialną: „Tutaj świat ani się nie materializuje, ani nie znika, ale trwa niczym zjawą. (...) [Ś]wiat postkolonialny wypełnia szczątkowa melancholia złożona ze złudzeń (...) – terażniejszość jako niekończąca się chwila wahania” (*Ol*, s. 281).

Spośród tekstów dotyczących kwestii intertekstualnych i translatorskich wybrałam szkic Katarzyny Kuczyńskiej-Koschany (*Tomasz Różycki: rimbaudiana*). Badaczka pieczołowicie zbiera większe i mniejsze okruchy Jeana Arthura Rimbauda – począwszy od *Je vois la suite z Vaterlandu*, poprzez intertekstualne nawiązania w *Bestiarium* i w *Tomi*, aż po dwa listy „dla Menelika” z *Liter*, opatrując je inspirującymi komentarzami. W końcu jesteśmy skłonni uwierzyć autorce, której czasami „wydaje się, że Różycki jest jednym z poetów francuskich, tyle że w permanentnej podróży po Europie Środka” (*Ol*, s. 382). Jednak może warto by się zastanowić, jak owa „francuskość” Różyckiego ściera się czasem ze „środkowoeuropejskością”. Przyjrzyjmy się na przykład cytowanemu przez badaczkę fragmentowi z pierwszego zapisku *Tomi*. Przedmiotem opisu jest tu budynek Uniwersytetu Opolskiego:

Kiedyś był tu klasztor, a potem przez wiele lat szpital – pamiętam jeszcze siostry miłosierdzia w swoich kornetach. Takie, którym Rimbaud zapisał w spadku fortepian ustawiony wysoko w Alpach. W tych salach leżeli chorzy. Odwiedzałem tu obu moich dziadków i obaj tu umarli (*Tomi*, cyt. za: *Ol*, s. 378).

Kuczyńska-Koschany zauważa w tym cytacie „kontaminację” początkowego fragmentu *Iluminacji* oraz wiersza *Siostry miłosierdzia* Rimbauda, a kontaminacja ta jest – jej zdaniem – „nieczytelna, dowolna, bazuje na błędzie pamięci” (*Ol*, s. 380). Dlaczego? Otóż dlatego, że „»fortepian na szczycie Alp«, czyli formuła szalonej, nieobliczalnej wyobraźni, jest rzucona jako wyzwanie instytucjonalnej religii”, a siostra miłosierdzia z wiersza poety z Charleville nie jest zaś ani zakonnica, ani też w ogóle kobietą – lecz jest to śmierć. Różycki „kontaminuje” więc według autorki artykułu „presurrealizm *Iluminacji*” z wyobrażeniem siostr miłosierdzia, znanym raczej z popularnych filmów. „To drugie nie jest w ogóle z Rimbauda” (*Ol*, s. 380). To zapewne racja. Ale być może o to właśnie chodzi? Jak zauważa badaczka, ten sam fragment *Iluminacji* jest obiektem krytyki w wierszu Zbigniewa Herberta *Pan Cogito i wyobraźnia*. Może więc kontaminacja dotyczy nie tylko dwóch wierszy Rimbauda, ale także Herberta? Osobisty akcent w tym pasażu – wspomnienie umierających dziadków – zdaje się sprawiać, że Rimbaud dostaje się w pole grawitacyjne Herberta.

Krótki przegląd naukowej części tomu zakończę kilkoma uwagami na temat świetnego szkicu Joanny Zach (*Tomi. Notatki z nie-miejsca postoju*). Jak stwierdza Zach, *Notatki...* krążą „wokół trzech wielkich toposów kultury okcydentalnej: upadku, wygnania i choroby” (*Ol*, s. 290); kultura europejska wywodzi się z Biblii, rzymskiego prawa i greckich filozofów. Z nich to, a szczególnie z Biblii, wzięło się (jak wiadomo) samo pojęcie historii – jako celowego dążenia. Koncentrując się na tej tematyce, książka Różyckiego jest siłą rzeczy „wyprawą w poszukiwaniu utraconego skarbu” – mówi Zach i dodaje niezwłocznie, że „jest to wyprawa z ograniczoną odpowiedzialnością i bez wielkich nadziei” (*Ol*, s. 288). Nie zawiera ona bowiem projektu, który by próbował ożywić ten symboliczny potencjał, czy choćby dawał impulsy w tym kierunku (co w swoim czasie uczynić próbował Czesław Miłosz w *Ziemi Ulro*). Zach wspomina tu komentarz Różyckiego do lektury *Symulaków i symulacji* Jeana Baudrillarda¹²: „Z książką Baudrillarda właściwie nie sposób dyskutować. (...) Żyjemy w świecie pozbawionym sensu, w świecie symulacji, bez prawdy” (*Tomi*, cyt. za: *Ol*, s. 286). Wspierając się na ustaleniach Constantina Noicy, Zach przypomina, że przecież „[z]awsze byliśmy w drodze, zawsze byliśmy »czymś pośrednim między wczoraj a jutrem«, jako istoty zanurzone w czasie, a nie znajdujące w nim swojej miary” (*Ol*, s. 287)¹³. Wyznacznikiem kryzysu wieku XXI, kontynuuje Zach, jest „sytuacja języka i sytuacja umysłu: przepaść, jaka wytworzyła się pomiędzy osiągnięciami techniki a naszą predyspozycją do rozumienia rzeczywistości” (*Ol*, s. 287). Lecz jest u Różyckiego jeszcze coś innego, co zdaje się dawać nadzieję:

Pozostaje pojedyncze życie, dla którego radość, przyjemność, strach, żal i ból pozostaną prawdziwe, bo będą dotykać właśnie jego, właśnie teraz. Filozoficzne

¹² J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Warszawa 2005.

¹³ C. Noica, *Sześć chorób ducha współczesnego*, tłum. I. Kania, Warszawa 1997, s. 19.

i socjologiczne analizy należeć będą do świata mas, dotyczą bowiem życia mas. Życie jednostki, choć podobne, zawsze będzie jedyne (*Tomi*, cyt. za: *Ol*, s. 287).

Pozwolę tu sobie na komentarz, który nie pochodzi już ze studium Zach: otóż Różycki przypomina tu inny topos kultury europejskiej, przywoływany chociażby przez Johanna Wolfganga Goethego: świat się zmienia, a człowiek ze swoimi pragnieniami i namiętnościami pozostaje ten sam. Może to również oznaczać jakąś niezależność człowieka od – jak to mówi Różycki – „masy”, a także atrakcyjnych, a jednak zmiennych teorii. A któż jest źródłem sensu, jeśli nie człowiek?

Na zakończenie powrócę do wspomnianego już eseju samego Różyckiego *Próba ognia. Czy książki latają?* Ten kunsztownie skonstruowany tekst zaśluguje oczywiście na solidną interpretację, lecz tutaj musimy pójść na skróty i zająć się ostatnią jego częścią, której tematem jest – zaginiona, pochłonięta przez płomień lub po prostu nienapisana – powieść Schulza *Mesjasz*. Różycki sugeruje, że być może nie jest ważne, co się z tą powieścią stało, ani nawet czy w ogóle została napisana. Zdaniem poety, najistotniejszym przekazem Schulza jest tu oczekiwanie:

Mesjasz zostaje zrównany z Księżą, to Księża ma nas wybawić, zbawić świat. Czekajmy, miejmy nadzieję. Historia tego czekania staje się także wcieleniem idei Powtórnego Przyjścia, zstąpienia Chrystusa na ziemię dla chrześcijan. (...) Szukajmy Księgi, czekajmy na nią, czekajmy na przyjście Mesjasza. Dopóki czekamy, wszystko ma jeszcze sens. Sens życia w oczekiwaniu na Mesjasza. Dopóki czekamy, żyje Schulz i żyjemy my (*Ol*, s. 37).

Różycki wraca tutaj do korzeni kultury europejskiej, której najważniejszym motorem było (jest?) pozytywne oczekiwanie. A więc może nie jest do końca tak, że żyjemy – jak to napisała, komentując twórczość Różyckiego Rabizo-Birek – „już nawet nie schyłkowej, ale »po-schyłkowej«” epoce? (*Ol*, s. 183). Więc może żyjemy też w czasie początku albo jakiegoś prapoczątku? Bierzymy sobie do serca radę Różyckiego – czekamy i mamy nadzieję. Czekamy na Księżę i na książkę samego Różyckiego, w której wątek oczekiwania znajdzie kontynuację. Wtedy ten niezwykle poeta będzie nie tylko uważnym słuchaczem nowszych filozofów i ich wszystkich „postów”, lecz także przeciwstawi im – być może – swoje *ante* i rzuci snop światła „w pola mgły, w huk wodospadów przyszłości”¹⁴.

¹⁴ C. Miłosz, *Dysk [w:] tegoż, Wiersze wszystkie. Wydanie uzupełnione*, Kraków 2015, s. 15.