

Teksty Drugie 2014, 3, s. 57-66



„Robigus zjada żelazny nożyk”

Maria Prussak

Maria Prussak

„Robigus zjada żelazny nożyk”¹

 NARODOWY PROGRAM ROZWOJU HUMANISTYKI

Artykuł powstał dzięki grantowi „Redefiniowanie filologii” Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego w ramach Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki, kierownik prof. Maria Prussak, nr projektu 0031/NPRH2/H11/8/1/2012.

Robigus – demon rdzy, metafora destrukcji? Recenzenci kolejnych tomów publikowanych przez Tadeusza Różewicza, w końcu także i badacze jego twórczości, coraz częściej dostrzegają istotną rolę typograficznego kształtu przygotowywanych przez autora książek. Najbardziej precyzyjnie ujęła to bodaj Małgorzata Baranowska, recenzując *szarą strefę*:

Żeby nam poeta nie wiadomo ile razy wmawiał, że nic się nie da powiedzieć, a całości nigdy się nie dobijemy, bo właściwie istnieje tylko fragment, to jednak całe życie mówi i w dodatku zwraca baczną uwagę na każdą całość przez siebie podpisywaną. Żaden przygodkowy obraz nie przemknie się do jego książki.²

Maria Prussak – prof. dr hab., kierownik Ośrodka badań Filologicznych i Edytorstwa Naukowego IBL PAN, redaktor serii Filologia XXI, współpracownik Ośrodka Badań nad Polskim Dramatem Współczesnym. Ostatnio opublikowała *Od słowa do słowa. Na marginesach krytyki tekstu* (2013), brała udział w przygotowaniu do druku krótkich francuskich tekstów Mickiewicza (wyd. IBL PAN). Kontakt: maria.prussak@gmail.com

1 A. Sapija *Jak powstał „nożyk profesora”*, w: *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, oprac. J. Stolarczyk, Biuro Literackie, Wrocław 2011, s. 362. Pełny cytat brzmi tak: „(wraca Tadeusz Różewicz – podchodzi do Mieczysława Porębskiego z rękopisem wiersza) / Tu jeszcze był stary tytuł wiersza »Robigus zjada żelazny nożyk«”. Wiele przemyśleń dotyczących pracy nad tym artykułem zawdzięczam dyskusjom prowadzonym na seminariach poświęconych *nożykowi profesora*, które odbyły się podczas Warsztatów Młodych Edytorów w Kazimierzu nad Wisłą (28 marca 2014 roku) oraz w Ośrodku Badań Filologicznych i Edytorstwa Naukowego w IBL PAN.

2 M. Baranowska *Kochać Różewicza?*, „Res Publica Nowa” 2002 nr 12, s. 78.

Dostrzegać to nie znaczy jeszcze interpretować książkę jako całość. Wciąż nam daleko do akceptacji postulatów coraz bardziej stanowczo formułowanych przez Jerome'a McGanna, podkreślającego, że okoliczności publikacji utworu, więc zarówno kompozycja książki, jak i konteksty, w jakich się pojawił, zawsze mają wpływ na jego interpretację, nawet wtedy, gdy językowy kształt tekstu w kolejnych edycjach nie zmienia się³. Szczególnie jednak wtedy, gdy w jednej książce autor drukuje różne wersje wiersza opatrzone wspólnym tytułem. Do niezbędnych kontekstów tomiku *nożyk profesora*, opublikowanego dwukrotnie, w 2001 i 2002 roku, należy też przedruk w *Utworach zebranych*⁴ części pierwszej, opublikowanej w sposób konwencjonalny, oraz przywołana w tytule tego szkicu, zanotowana przez Andrzeja Sapiję rozmowa Tadeusza Różewicza z Mieczysławem Porębskim na temat historii powstania tytułowego poematu. Z rozmowy tej wynika, że w archiwum poety znajdują się różne wersje wiersza dokumentujące kolejne etapy ewolucji. Poeta jedynie o nich opowiada, nie udostępnia ich czytelnikom.

Jakich narzędzi lektury wymaga tomik poetycki, na który coraz częściej składają się elementy tak różnorodne, jak zwykły konwencjonalny druk, wstawki rękopiśmienne, podobizny brulionów i czystopisów, maszynopisów i wydruków komputerowych z rękopiśmiennymi poprawkami, fotografie, rysunki samego Różewicza i grafiki innych autorów. Bardziej uważni czytelnicy jakoś komentują obecność tych „równoległych” sposobów przedstawiania tekstu, ale w gruncie rzeczy nie zastanawiają się nad tym, z czym mamy do czynienia, nieustannie źle rozpoznają status tych wersji. Postaram się to pokazać na przykładzie analiz *nożyka profesora* właśnie.

Do recenzji tego tomu Janusz Drzewucki włączył zestawienie książek, w których Różewicz już wcześniej zaczął zamieszczać różne formy drukowanych utworów. I już na samym początku recenzent popełnił błąd, nie odróżniając maszynopisu od wydruku komputerowego, dalej różne formy zapisu potraktował równorzędnie i nie zwrócił uwagi na różnice w wersjach rzekomo równolegle publikowanych wierszy:

Na osobną, szczególną uwagę zasługuje zamieszczony na końcu książki, na nienumerowanych stronach, maszynopis poematu z odręcznymi poprawkami, skreśleniami i dopiskami poety. Praktykę tę Różewicz stosuje

3 Zob. np. J.J. McGann *What difference do the circumstances of publication make to the interpretation of a literary work?*, w: *Literary pragmatics*, ed. R.D. Sell, Routledge, London–New York 1991, s. 190–207.

4 T. Różewicz *Utwory zebrane*, t. 10, *Poezja*, t. 4, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2006, s. 77–118. Jak głosi Nota wydawcy, „Do *nożyka profesora* dodany został wiersz *patyczek* (z: *słowo po słowie. nowy wybór wierszy*, Wrocław 1994)”, s. 388.

od wielu lat. W *Poezjach zebranych* z 1976 roku zamieścił fotokopie kilku wersji nie opublikowanego jak dotąd wiersza *Odcięty*. Rękopisy utworów znajdziemy na okładkach lub wyklejkach zbiorów: *Opowiadanie traumatyczne. Duszyczka* (1979), *zawsze fragment* i *zawsze fragment. recycling*. Mało tego, w tomie *Plaskorzeźba* poeta ogłosił, równoległe do oryginałów, rękopisy i maszynopisy wszystkich utworów⁵. Jeszcze dalej posunął się w bibliofilskiej *Historii pięciu wierszy* (1993), w której zamieścił poszczególne stadia powstających utworów...⁶

Dodatek zamieszczony na końcu *nożyka* recenzenci rozpoznawali na wiele sposobów: „ostatnie słowo należy do brudnopisu – na końcu książki znajduje się roboczy, kokieteryjnie zabazgrany wariant poematu o nożyku profesora”⁷; „na końcu książki wydrukowano pierwotny tekst z odręcznymi poprawkami i uwagami autora”⁸; Tomasz Żukowski w ogóle nie wspomniał o istnieniu tej części, choć dokładnie zajął się analizą fotografii martwej więźniarki. Na pozór dokładnie, pominął istotny fakt, że jest ona równocześnie tem dla informacji niezwiązanych z obrazem. Ta fotografia przecież nie funkcjonuje samodzielnie, jest zapisana, wkomponowana w nią napisy składające się na stronę tytułową⁹.

Najdokładniej materialną formę książki opisał Andrzej Skrendo w ostatniej poświęconej poecie dużej pracy, on też jako jedyny rozpoznał naturę tekstu umieszczonego na końcu, poprzestał jednak na dość ogólnikowej i niezdecydowanej konkluzji:

Na *nożyk profesora* złożyło się sześć utworów. Najważniejszy z nich to otwierający książkę poemat tytułowy. Ponadto do tomu dołączony został, pokreślony ręką autora, pełen poprawek wydruk poematu. Nie jest jasne, w jakich relacjach pozostają ze sobą te dwie części. Z jednej strony wydaje się, że pokreślony wydruk nie przynależy do książki, gdyż poprzedzają go spis treści, stopka wydawnicza i inne, niezwykle ważne, końcowe adnotacje wydawcy [czyli opisy fotografii – M.P.]; nawet papier, którego użyto w tej części, różni się kolorem i fakturą od tego zastosowanego

5 Tu lepszy byłoby spójnik „albo”, w tomie są albo rękopisy, albo maszynopisy. O fotografiach autora na wyklejkach, o jego rysunku komentującym *Gawędę o poetach* ani o grafikach Jerzego Tchórzewskiego recenzent nie wspomina.

6 J. Drzewucki *Róża, róża i rdza*, „Twórczość” 2001 nr 10, s. 109.

7 E. Balcerzan *Robigus skowany (wierszem)*, „Nowe Książki” 2001 nr 8, s. 23.

8 J. Gutorow *Światło między wierszami*, „Odra” 2001 nr 7/8, s. 115.

9 T. Żukowski *Poezja i peryferie historii*, „Res Publica Nowa” 2001 nr 7, s. 100-103.

w części „właściwej” (podobnie [? – M.P.] na innym papierze – tylko nie jako „z przodu”, przed stroną tytułową, nie zaś „z tyłu” – ukazał się w tomie *zawsze fragment* angielski przekład poematu *Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym*). Z drugiej strony wolno sądzić, że wraz z okładkami i zdjęciem na stronie tytułowej pokreślony wydruk komputerowy współtworzy całość projektu wydawniczego, jakim jest *nożyk profesora*, i pozostaje jego integralnym elementem.¹⁰

Dalej badacz dokładnie opisał włączone do książki fotografie, które zestawił ze zdjęciami znajdującymi się w tomie *Matka odchodzi*. Skrendo, podkreślając spójność i przemyślany kształt tomu, w dalszym postępowaniu ignoruje jego integralność. Bezpodstawnie podważa „przynależność” ostatniej części do książki, znajduje się ona wewnątrz okładek, czyli jest równorzędną częścią tomu, należy się jej równoprawna lektura. W interpretacji tytułowego poematu badacz koncentruje się na tej wersji, która znajduje się w części drukowanej, cytaty odsyłają jednak do publikacji w *Utworach zebranych*, nieidentycznej z tekstem wydrukowanym w oddzielnym tomie¹¹. Dla wyjaśnienia niektórych partii wiersza, choćby opisu „nożyka profesora”, konieczne jest jego zdaniem odwołanie się do fotografii, a także do objaśnień do nich, umieszczonych na stronie redakcyjnej. Tego elementu w *Utworach zebranych* nie ma. Skrendo porusza się więc między dwiema książkami, czerpiąc ważne dla siebie informacje z obu równocześnie. Do wersji umieszczonej na końcu sięga raz tylko, pisząc o wrażeniu, jakie wywarła na Różewiczu wizyta w Yad Vashem, i dodaje: „Co sprawiło, że z ostatecznej redakcji poematu wypadła nazwa Jedwabne, choć pojawia się ona w wersji dołączonej na końcu książki?”¹². To zdanie znaczy również, że komentator uznał, że trzeba wybierać między dwiema wersjami, tę bardziej konwencjonalną potraktował jako ostateczną. Tylko wtedy można twierdzić, że nazwa Jedwabne „wypadła”, chociaż nie została usunięta ani nawet przekreślona, jest w książce na równych prawach, zapisana jednak w sposób odbiegający od czytelniczych przyzwyczajeń.

Narzędzia krytyki tekstu i, jak się okazuje, narzędzia interpretacji stają się nieadekwatne przy komentowaniu *nożyka profesora*, najpewniej też i paru wcześniejszych tomów poety. Zwraca uwagę dążenie komentatorów

10 A. Skrendo *Przodem Różewicz*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2012, s. 73.

11 T. Różewicz *Utwory zebrane*, s. 79–100. Oba teksty różnią się rodzajem czcionki – w tytułach wersaliki zamiast antykwy, cudzysłowy zamiast kursywy tam, gdzie chodzi o przytoczenia; inaczej też, co jest już bardziej znaczące, zapisano nazwę pociągu: „Inter Regnum” w *nożyku profesora*, „Interregnum” w *Utworach zebranych*.

12 A. Skrendo *Przodem Różewicz*, s. 76.

do hierarchicznego uporządkowania ich zawartości. W odniesieniu do części drukowanej pojawiają się takie kategorie jak: tekst pierwszoplanowy, główny, nadrzędny, ostateczny. Janusz Drzewucki jednak się zawałał: „Rzecz zastanawiająca, porównując tekst poematu *nożyk profesora* z maszynopisem, nie sposób stwierdzić, która wersja jest ostateczna. [...] wiele poprawek, przestawek, uzupełnień, jakie możemy zauważyć podczas lektury maszynopisu, nie zostało uwzględnionych”¹³. Forma drukowana wedle niektórych recenzentów miałaby być oryginałem, trudno więc nie spytać – w przeciwieństwie do czego? Przecież nie do fałszyfikatu, skoro dla większości odbiorców rękopis ma walor większej autentyczności niż druk. Ani rękopisy, ani maszynopisy publikowane jako dodatek do książki nie są dokumentami pracy¹⁴. Choćby dlatego, że funkcjonują już jako autorska publikacja, ale też i dlatego, że są zaledwie drobną częścią spośród wielu brulionów poety i nigdy nie będziemy mieć pewności, czy rzeczywiście odtwarzają bruliony, czy raczej są jakąś autorską kreacją sporządzoną na potrzeby książkowej całości.

Próbując uporać się z formą *Przyrostu naturalnego*, Kazimierz Wyka z niezwykle trafną intuicją charakteryzował strategię pisarskie Różewicza:

odkąd przestał być poetą jedynie, pracuje w obrębie systemu jemu właściwych z a m i e n n i k ó w (z a s t ę p n i k ó w g a t u n k o w y c h). Co wypada rozumieć przez tę propozycję terminologiczną? Rozumieć należy określony ciąg wydarzeń rozgrywający się w obrębie warsztatu pisarskiego i owego ciągu nieoczekiwany a domagający się wyjaśnienia rezultat końcowy. Wspomniane wydarzenia rozgrywają się w trójkącie między trzema wierzchołkami: i n t e n c j a (zamierzenie) t w ó r c z a r e a l i z a c j a (wykonanie) z a m i e r z e n i a, r o z m y c i e (infiltracja) pierwotnego zamierzenia przez realizację. Dopiero końcowy rezultat domaga się wypadku Różewicza osobnej nazwy – z a m i e n n i k, z a s t ę p n i k.¹⁵

W ostatnich tomikach to, co Wyka nazywa „rozmyciem, infiltracją”, prowadzi do mnożenia pod jedną okładką różnych postaci graficznych publikowanych tekstów.

Sam Różewicz wypowiada się w tej sprawie dość kokieteryjnie, twierdząc, że publikuje rękopisy, żeby pokazać początkującym poetom, jak wygląda

13 J. Drzewucki *Róża, róża i rdza*, s. 109.

14 Zob. np. W. Kruszczyński *Rękopisy i formy. Badanie literatury jako sztuka odnajdywania pytań*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2010, szczególnie część pierwsza: *Wokół metody*.

15 K. Wyka *Problem zamiennika gatunkowego w pisarstwie Różewicza*, „Teksty” 1975 nr 1, s. 63.

pisanie wierszy¹⁶. Na podstawie tych drukowanych przykładów nie sposób jednak odtworzyć historii powstawania utworu tak, jak zwykli to robić badacze ze szkoły genetycznej. Przede wszystkim dlatego, że według wielokrotnie powtarzanych oświadczeń poety zazwyczaj składa się na nią kilkanaście lub nawet kilkadziesiąt wersji brulionowych, ale także tych, które powstają już po opublikowaniu pierwodruku. Równocześnie przy różnych okazjach Różewicz podkreśla, że nigdy nie używa ani maszyny do pisania, ani komputera. W przywołanym wywiadzie deklaruje:

Zacząć należy od tego, że wszystko, co napisałem, było pisane ręką. W tym byłem bliski malarzowi czy rzeźbiarzowi. Ręka do dzisiejszego dnia jest podstawowym narzędziem mojej pracy. Wszystko oczywiście płynie z mózgu, ale ręka jest w pewnym sensie jego przedłużeniem. W pisaniu bierze udział cały organizm, włącznie z nogami, które teraz cierpną, a nawet niechętnie wspomnianym „siedzeniem”.¹⁷

Nie ma tu ironii. Takie deklaracje wydobywają znaczenie organicznego kształtu wiersza, autorskiej formy zapisu lub – w przypadku poprawek nanoszonych na maszynopis albo wydruk komputerowy – korekt autorskich. Dla myślenia o losach autorskich przekazów ważne są także i takie wyznania:

W Historii pięciu wierszy opublikowałem od kilku do dziesięciu wersji brulionu. Ale czasem jest ich dwadzieścia. Wtedy z jednego utworu robi mi się książeczka. Bywa tak, że jakieś słowo zaczyna mnie uwierać po pięćdziesięciu latach. Dosłownie. Czuję się, jakbym miał kamyk w bucie albo drzazgę za paznokciem.¹⁸

Wydaje się, że Różewicz jest doskonale świadomy, jakimi narzędziami posługuje się współczesna krytyka tekstu, więc sprytnie myli tropy, nie daje się zamknąć w tradycyjne kategorie opisu. Nawet odwrotnie – badacz odruchowo sięgający po te kategorie zamyka sobie drogę do tekstu poety. W pracach poświęconych Różewiczowi wielokrotnie formułowano spostrzeżenia charakteryzujące tę strategię pisarza. Można przywołać takie np. obserwacje Balcerzana, dotyczące wprawdzie wieczoru autorskiego w Poznaniu, ale bardzo dobrze przystające do zabiegów Różewicza związanych z publikowaniem

16 Zob. np. S. Bereś, J. Kiernicka *Poeta po końcu świata*, w: *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, s. 332. (rozmowa z roku 2000).

17 Tamże. Ten motyw odręcznego pisania powtarza się w wypowiedziach Różewicza kilkakrotnie.

18 J. Cieślík *Poeta za Złotym Berłem*, w: *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, s. 389.

wierszy w niekonwencjonalnej postaci, co również bywa traktowane jako forma ujawniania prywatności:

Dla Różewicza ważne jest „jak”: jak być poetą – „wystawionym” na widok publiczny. Od razu uświadomił nam naszą (i własną) zależność od konwencji; siłę formy. [...] W jego dramatach dzieje się podobnie: to nie konwencja zostaje zdemaskowana, lecz widz, który został przyłapany na bezwiednym zniewoleniu. Więc inaczej byłoby w poezji, a inaczej w dramatach? W poezji – czarna bezradność, a w teatrze – przebiegła zaradność? Nie, Różewiczowa retoryka poetycka także ma swoje sposoby walki z zardzewiałymi [!] formami. [...] Nie warto szukać jednej reguły. Każde słowo może się okazać pułapką, ideologią, a więc w poezji także każdy znak językowy może stać się obiektem ironicznego podglądu...¹⁹

Aż dziwne, że funkcjonujące w literaturze przedmiotu konstatacje nie zadziałały akurat w przypadku gry Różewicza z konwencjami typograficznymi czy może raczej tekstologicznymi.

Łatwo powiedzieć, czym z pewnością nie jest ostatnia część książki *nożyk profesora*. Trudniej wyjaśnić, jak ona funkcjonuje, czym więc jest. Interpretatorzy kolejnych tomów poety, skoncentrowani na rozpoznawaniu znaków językowych, nie zastanawiają się nad tym, jak zostały one zapisane i w jakiej postaci są dane do czytania – i oglądania. Jerome McGann mówi w takim przypadku o dwu niezbywalnych kodach, które trzeba zawsze brać pod uwagę, czytając książki. Nazywa je *bibliographical code*, co po polsku trzeba by oddać terminem „kod bibliologiczny”, oraz *linguistic code*, co się wyklada jako kod językowy²⁰. Amerykański badacz pokazuje na przykład, co się dzieje, kiedy litografowany poemat Blake’a *Jerusalem* poddano „przekładowi typograficznemu” i wydrukowano współczesną czcionką drukarską. Louis Hay, jeden z twórców francuskiej krytyki genetycznej, zwraca uwagę na to, co dzieje się z tekstem oddanym do druku:

[...] autora pozbawia się jego dzieła z chwilą, kiedy oddał on rękopis do drukarni. Postępujące ujednolicenie tekstu drukowanego, wzrastająca mechanizacja procesu produkcji, pojawienie się nowej instancji: wydawcy, który stawia parawan między autorem a jego dziełem, wszystko

19 E. Balcerzan *Różewicz jako Różewicz*, w: tegoż *Śmiech pokoleń – płacz pokoleń*, Universitas, Kraków 1997, s. 67, 68 i 69.

20 J.J. McGann *What is critical editing*, w: tegoż *The textual condition*, Princeton University Press, New Jersey–Oxford 1991, s. 48–68.

to będzie odtąd utrudniać autorowi oddziaływanie na formę swojego tekstu i sposób wydania własnego utworu.²¹

Tu chodzi o coś jeszcze innego. Różewicz przedstawia dwie wersje poematu, różniące się między sobą także na poziomie kodu lingwistycznego, zapisane przy tym w dwu różnych formułach. Obie jednak współlistnieją w jednym tomie i wzajemnie się uzupełniają, dopowiadają, uruchamiając nie tylko różne mechanizmy przekazu i odbioru tekstu, ale także różne poziomy sensu. W tym przypadku zupełnie niemożliwa jest edycja, która próbowałaby „uporządkować” tekst i dokonać przekładu typograficznego. Opublikować w inny sposób można najwyżej część pierwszą, „konwencjonalną”, pozbawiając ją pierwotnego kontekstu. Tak właśnie, jak stało się w *Utworach zebranych*.

Jak słusznie zwrócił uwagę Marek Troszyński podczas dyskusji w Ośrodku Badań Filologicznych, chodzi tu o projekt graficzny, nie typograficzny, co potwierdzają rozsiane w różnych miejscach wypowiedzi samego Różewicza:

U mnie zaś budowa, konstrukcja, montaż utworu, że się tak wyrażę w języku filmu, odgrywały często rolę decydującą. Przesunięcie kilku słów czy złamanie wersu było dyktowane nie tylko składnią lub logiką, ale również kształtem graficznym utworu, jego logiką plastyczną. Moje wiersze to nie tylko myśli i pojęcia, ale również rzeczy namacalne, sensualne.²²

Ale wiesz, ten wiersz chce się upodobnić do formy tego nożyka... On musi się ten wiersz w rzecz zamienić.²³

Wszelkie naruszenie kształtu graficznego skutkuje naruszeniem sensu. Dlatego tak trudno cokolwiek w sposób spójny, nienaruszający integralności utworu pisać o tekstach prezentowanych w formie niekonwencjonalnego druku. Nie da się ich zacytować inaczej, niż reprodukując fragment obrazu. Wszelkie przeniesienie do innego kodu niweluje wielowarstwowość, niestabilność komunikatu.

Graficzną formę *nożyka profesora* tworzy nałożony na wydruk komputerowy tekstu, nieidentycznego z tekstem drukowanym²⁴, przemyślany układ

21 L. Hay *L'écrit et l'imprimé*, w: *De la lettre au livre. Sémiotique des manuscrits littéraires*, red. L. Hay, CNRS Éditions, Paris 2001, s. 7.

22 S. Bereś, J. Kiernicka *Poeta po końcu świata*, s. 333.

23 A. Sapija *Jak powstał „nożyk profesora”*, s. 365.

24 Nie sposób ustalić – i nie ma to sensu – wzajemnej zależności obu tekstów ani ich chronologii.

wprowadzanych różnym kolorem atramentu (czarnym i niebieskim w różnych odcieniach) dopisków, wstawek i skreśleń, takich, spod których widać słowa, i zupełnie nieczytelnych, ale możliwych do odcyfrowania w wersji zdigitalizowanej. Żaden z tych elementów nie został odrzucony albo unieważniony, gdyby któregoś z nich miało nie być, nie zostałyby przeniesione do książki. Pisarz z premedytacją steruje uwagą czytelnika, który tym bardziej intensywnie wpatruje się w słowa, im mniej czytelny jest zapis. Działa tu prosta reguła, mocniej przekreślamy to, na czym nam zależy, żeby odbiorca dłużej zatrzymał się nad tym, co będzie wymagało jego wysiłku. W ten sposób powstaje wielowarstwowa konstrukcja, w której istotna jest zarówno równoległość przekazu, jak i wielopłaszczyznowość nakładających się na siebie informacji. Tekst graficzny zagarnia więcej przestrzeni, pod tym względem jest więc bardziej istotny. Z jednej strony jest to przestrzeń pamięci, z drugiej – równoległa do niej, reportażowa przestrzeń spotkań z profesorem odbywających się w różnym czasie. I w końcu ostatnia, niemal nieobecna w tekście drukowanym, przestrzeń współczesności, która wdziera się z zewnątrz, okala, zagarnia poemat. Ale może też być odwrotnie – to poemat w różne strony wypuszcza coś jakby czułki penetrujące świat dookoła. Ten świat, który ma bezpośredni związek z materią poematu – jak polityczne uwikłania niemieckich filozofów i polskich kolegów po piórze, biografie dzieci artystów, pęknięte serce dzwonu Zygmunta, miejscowość o pięknej nazwie Jedwabne i kiepskie obrazy w ubogim kościele poety Jawienia, kolegi z pokolenia Kolumbów. Część tego świata jest wyraźna, czytelna, część zostaje skreślona, co zmusza czytelnika do większej aktywności niż wtedy, gdyby miał przed sobą zwykły, linearny zapis. Tyle tylko, że czytelnik musi się jeszcze nauczyć, że to również jest komunikat dla niego przeznaczony, a nie dokumentacja ilustrująca trud pracy poety.

W mitologii rzymskiej Robigus był bogiem chroniącym zboże od chorób, w szczególności od rdzy zbożowej. Nie warto zanadto ufać poetom, czasem trzeba im uważnie patrzeć na ręce.

Abstract

Maria Prussak

THE INSTITUTE OF LITERARY RESEARCH OF THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES
(WARSZAWA)

"Robigus eats an iron penknife"

The article discusses problems related to more often used by the writers – in this case by Tadeusz Różewicz – unconventional form of publication of literary texts, which draw rather on graphic than typographic conventions. It seems that an adequate solution to these problems can provide a tool for the modern textual critique.