




Publikacja jest udostępniona na licencji  
Creative Commons (CC BY 4.0)

WIELOGŁOS  
Pismo Wydziału Polonistyki UJ  
2 (52) 2022, s. 51–68  
doi:10.4467/2084395XWI.22.004.15877  
www.ejournals.eu/Wieloglos

**Jerzy Borowczyk**  
**Krzysztof Skibski**

Uniwersytet  
im. Adama Mickiewicza  
w Poznaniu

 <https://orcid.org/0000-0001-7548-1687>

 <https://orcid.org/0000-0002-6420-4163>

## Nożyk w wierszu – wykładniki Różewiczowskiej niepowagi

### Abstract

#### **A Knife in a Poem – Exponents of Różewicz’s Non-seriousness**

The authors analyse the poem by Tadeusz Różewicz, *nożyk profesora* [professor’s knife] (2001). They deal with the exponents of non-seriousness in this work due to the space of the poem (complicated by the reproduction of the rough draft), the elements of the language of the text, and the resulting gesture of the speaking subject. The non-seriousness becomes a figure of distance that saves from the categorical phraseology, breaks out of the rhythm, as well as of disregard, and is a form of counteracting the destructive power of time shown by the figure of rust. By placing the final text and the draft next to each other, the poet constantly breaks down the arrangements made both by himself and by the characters of the work and by its recipients. Among the verse exponents of the non-seriousness, one can see first of all verse syntagmas with their internal dynamics of additions, which are ultimately not more accurate, and sometimes are funny. With all its internal contradiction, *nożyk profesora* serves to document the admiration for the described figure of the Professor (Porębski), and also to keep the image of the past, the cruel 20<sup>th</sup> century, in the memory with the use of the title tool.

**Słowa kluczowe:** Tadeusz Różewicz, niepowaga, krytyka genetyczna, język poetycki, wersologia, pamięć, Holocaust

**Keywords:** Tadeusz Różewicz, nonseriousness, genetic criticism, poetic language, versology, memory, the Holocaust

Czas rdzewienia przyrody (zaczynamy pisać ten tekst jesienią 2021) jest być może stosowny, by mówić o dystansie: poety w relacji do wierszy, czytelnika wobec literackich oczekiwań czy nawet dystansie dzielącym podróżującego od celu. Wszystkie te sytuacje są poważne, jeśli przez powagę rozumieć pewien rodzaj zobowiązań, które zapewne wynikają z typowości społecznej interpretacji, z recepcji tradycyjnie utrwalonych gestów i wypowiedzi, wreszcie – z pamięci (tu akurat bardzo często indywidualnej).

Wówczas niepowaga byłaby zrazu podejrzana o niestosowność<sup>1</sup>. Wiersze powinny być zatem gotowe, spisane, i to językiem niewątpliwym, czytelnik winien tekstom szacunek oraz zrozumienie (a więc także godne przygotowanie merytoryczne i doświadczeniowe do ich odbioru), podróżujący zaś powinien mieć świadomość drogi. W przeciwnym razie powaga niknie.

Czas rdzewienia przyrody chcemy wykorzystać, by przyjrzeć się *nożykowi profesora* – poematowi zamieszczonemu w tomie pod tym samym tytułem<sup>2</sup>. Nad wykładnikami niepowagi zastanawiać się będziemy ze względu na przeszczeń wiersza (skomplikowaną dzięki reprodukcji brulionu, jednej z wersji poematu, wydrukowanej na końcu tomiku z 2001 roku), na elementy języka tekstu, a także wynikający z tego gest podmiotu mówiącego.

## Nożyk niepoważny

Być może wspólnym mianownikiem kolejnych części *nożyka profesora* jest rdza – ostentacyjna i dyskretna, a także potencjalna. Z początku pokrywająca szyny, wagony, broń, wszystko to, co w pamięci wybija nieodległy rytm wspomnienia zdarzeń, rzutujących na sposób widzenia świata. Tak ujął to Jacek Gutorow: „Rdza jest dla autora *Duszycki* centralną – chciałoby się rzec: rdzenną – figurą upływu czasu. Przeblysłk rzeczywistości, jej nerw, jej lśnienie rdzewieją szybciej, niż zdążymy je dojrzeć”<sup>3</sup>. Pokrywa też nalotem nożyk – przedmiot intrygujący swą zgoła banalną użytecznością w całkiem niebanalnym kontekście pierwotnym, swoją wielofunkcyjnością w monotonnym i przygnębiającym świecie obozowym. Wszystko, co metalowe, ma skazę nietrwałości, która u Różewicza przedostaje się do pamięci i dzięki temu jest silniejsza od wyobrażeń złota czy bursztynu. Metalowe staje się implikacją mechaniki – tej złowróżbnej, niemieckiej, dotykającej nawet kuchenne urządzenia, tej przypominanej – kolejowej, i tej będącej medium masowej śmierci. W tym ujęciu nożyk profesora Porębskiego – dziwny przedmiot pojawiający się niejako poza współczesnym

<sup>1</sup> Podobny sposób myślenia demontuje Izaak Passi w książce *Powaga śmieszności*, przeł. K. Minczewska-Gospodarek, oprac. E. Borowiecka, Warszawa: PWN 1980. W tytułowym szkicu czytamy: „Za pozornym brakiem powagi kryje się często najgłębsza powaga” (s. 138).

<sup>2</sup> T. Różewicz, *nożyk profesora*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 2001.

<sup>3</sup> J. Gutorow, *Tadeusz Różewicz. Poza słowem [w:] idem, Urwany ślad. O wierszach Wirpszy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*, Wrocław: Biuro Literackie 2007, s. 125.

kontekstem, ostentacyjnie ujęty w ramy przebrzmiałej funkcjonalności i niewiarygodnego minionego sprytu – mechanice się nie poddaje.

„dziwny nożyk” pomyślałem

leżał między książką o kubizmie  
i końcem krytyki  
pewnie otwiera nim koperty  
a w obozie  
obierał kartofle

albo się golił<sup>4</sup>.

Na początku nożyka była becзка. Być może piwa. Przede wszystkim jednak ował, jakaś wyraźna forma użytecznego pojemnika, którego struktura może i okazała się nietrwała, ale którego fragmenty pozostały, redefiniowane i ujęte w nowych kontekstach.

„Minęło znów dwadzieścia lat” – to pojedynczy wers z IV części poematu („Odkrycie nożyka”)<sup>5</sup>. W 2001 roku tom Różewicza nie spotkał się z entuzjastycznym przyjęciem krytyki, choć ponadprzeciętną uwagę przykuła wspomniana już reprodukcja brulionu, dokumentująca jedną lub kilka wcześniejszych faz pracy nad utworem<sup>6</sup>. Na kartach manuskryptu widzimy notatki, ślady pracy koncepcyjnej, skreślenia słów, syntagm, zmianę kolejności fragmentów – spory ruch, którego efekty nierzadko zostały utrwalone wyłącznie tu, a w tekście publikowanym już nie. Zniknęłyby bez śladów, gdyby nie gest włączenia do książki także i tej niepoważnej postaci tekstu.

Dziś „znów” minęło dwadzieścia lat od publikacji *nożyka profesora*, wobec tego chcielibyśmy spojrzeć na niego tak, jakbyśmy odkryli go pomiędzy rozważaniami w książce o Różewiczu<sup>7</sup> a końcem strukturalistycznej refleksji nad wierszem (wolnym). Mając na względzie recenzenckie komentarze, chcemy przede wszystkim pisać o utworze Różewicza w duchu prowadzonej w kuchni rozmowy między poetą a Mieczysławem Porębskim. *nożyk profesora* jest niepoważny w dwójnasób, bo – po pierwsze – pisany jest wierszem wolnym z charakterystycznymi

<sup>4</sup> T. Różewicz, *nożyk profesora*, s. 19.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 19.

<sup>6</sup> Mocny odzew wywołany publikacją brulionu poematu jest tym ciekawszy, że był to przecież kolejny tego typu zabieg Różewicza, zainicjowany w *Plaskorzeźbie* (1991), kontynuowany m.in. w bibliofilskiej edycji *Historii pięciu wierszy* (1993).

<sup>7</sup> A. Skrendo, *Różewicz i krytycy* [w:] *idem, Przodem Różewicz*, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN 2012, s. 92–102. Tu w podrozdziale „Różewicz według Kunza” autor odnosi się do monografii Tomasza Kunza *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury* (Kraków: Universitas 2005), akcentując przyjętą tam metodologię.

nadmiarowymi efektami Różewiczowskiej frazy, a po wtóre – za sprawą ogłoszenia brulionu czytelnik będzie się zmagał z wydrukowaną postacią poematu oraz z brulionem jako kluczowym składnikiem jego przed-tekstu (by przywołać terminologię i procedurę francuskiej krytyki genetycznej<sup>8</sup>). Po raz kolejny autor *nożyka profesora* każe czytelnikowi mierzyć się z tym, co Andrzej Skrendo nazwał (odwołując się na początku XXI wieku do *Plaskorzeźby, zawsze fragmentu vs. zawsze fragment. recycling* oraz *Kartoteki vs. Kartoteki rozrzuconej*) „książkami podwójnymi”, uznając je za „najbardziej osobliwy kompozycyjny wymiar stosowania przez Różewicza poetyki powtórzenia”<sup>9</sup>. Skutkiem tego:

[o]bie wersje są jakby równoległe. Poszczególne utwory znajdują się niejako „w toku”, ściślej mówiąc, mieszczą się po różnych stronach granicy między „podjedynczością” i podwójnością, syngularnością i dualnością<sup>10</sup>.

Niepowaga staje się w proponowanym przez nas ujęciu figurą dystansu, niegotowości, która wybija z rytmu, przestawia zwrotnice i na dodatek – udaje lekceważenie. Ponadto niepowaga ma tutaj – być może – właściwość środka antykorozyjnego.

Przyjrzyjmy się zatem brulionowi, by później poświęcić nieco uwagi wybranym fragmentom poematu (już w odniesieniu do przed-tekstu i tekstu zredagowanego).

### Czy metaforę można pociąć?

Nawiązanie do szkicu Mieczysława Porębskiego (*Czy metaforę można zobaczyć?*<sup>11</sup>) ma przypomnieć nam problem widzialności metafory. U Porębskiego (m.in. w odniesieniu do obrazu Rodakowskiego) była mowa o semantycznym potencjale wizualnej kompozycji ujętej w ramy obrazu, a dzięki temu mogła zrodzić się refleksja szersza i już ściślej związana z poezją – że wiersz też poddaje się oglądowi momentalnemu, całościowemu, zależnemu w swej dynamice od relacji chwilowych, zwielokrotnionych, potencjalnych.

<sup>8</sup> P.-M. de Biasi, *Genetyka tekstów*, przeł. F. Kwiatek, M. Prussak, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo 2015.

<sup>9</sup> A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków: Universitas 2002, s. 116.

<sup>10</sup> *Ibidem*. Wydaje się, że warto w tym kontekście przywołać uwagę Gutorowa: „książki Różewicza z lat 90. to serie uników i natarć, skreśleń i czystopisów, wierszy nienapisanych i wymuszonych. Ciekawe, że poeta tak często pozwala na publikację swoich brudnopisów, wersji z przekreślonymi słowami i fragmentami. To ważna podpowiedź. Poezja rodzi się w języku, w spłotach i węzłach mowy. Czystopis skrywa całą przestrzeń wymazanych słów i fraz i kiedy Różewicz pisze: «pozwalam wierszom / uciekać ode mnie», to słowa te należy czytać w tej właśnie przestrzeni” (J. Gutorow, *op.cit.*, s. 98).

<sup>11</sup> M. Porębski, *Czy metaforę można zobaczyć?* „Teksty” 1980, nr 6, s. 61–78.

Poetyka Różewicza unieważnia ciągłość. Syntagmatyczne kondensacje, których wewnętrzna wariantywność (osiągana za sprawą słów-dopowiedzeń, zestawianych często w apozycyjne układy) zgęszcza obraz, eksponuje przytrzymany w języku fragment sceny, są dodatkowo nieregularnie rozpisane w przestrzeni tekstu, by tym mocniej domniemane opowieści nadwerżyć. Unieważnienie to też ślady zasłyszanych, zapamiętanych replik, notatki włączone do tekstu (jak w praktyce niewyrobionych stylistycznie skrybów). Jak się okazuje – dzięki maszynopisowi – włączone również w sposób nieciągły, nieustannie otwarty na glosowanie, na niekończący się żywioł okołopoetyckich *drôlerie*.

Mówimy tutaj o faksymile maszynopisu poematu, umieszczonym w pierwszym wydaniu *nożyka profesora*<sup>12</sup>. Na każdej z dwudziestu pięciu stron maszynopisu widzimy odręczne interwencje: od skreśleń, przez nadpisanie, przesunięcia mniejszych czy większych partii tekstu, po – najbardziej intrygujące – ręczne dopiski długopisami, piórami, cienkopisami. Przywoływany już Porębski we wstępie do edycji wybranych przez siebie poematów przyjaciela przypomina starą formułę *ut pictura poesis* i dodaje, że wyrzekający się obrazów Różewicz w tomach z lat 90. chętnie pokazywał rękopisy i maszynopisy, co historyk sztuki chce widzieć w takim oto kontekście:

Obraz, który ma swoją powierzchnię i ma swoją głębię, którego chropawej powierzchni można dotknąć końcami palców, w którym, w jego środku, można zamieszkać. Czyż nie dlatego w kilku ostatnich jego zbiorach drukowanym tam wierszom towarzyszą reprodukowane kolejne ich wersje, pokreślone rękopisy, maszynopisy, pełne skreśleń, dopisków, szkicowych poszukiwań właściwego, wizualnego również, nie tylko słownego ich kształtu?<sup>13</sup>

Z kolei Bogusława Latawiec nazwała ten zreprodukowany dokument powstawania utworu „myślącym brudnopisem”, czy też „myślącymi grafikami”, i skupiła się na rekonstrukcji, semantyce oraz roli odręcznych inskrypcji, uznając je za wyraz pragnienia poety, aby wystąpić „w kilku rolach jednocześnie: autora, głównego bohatera, psychologa, badacza-biografisty, historyka, podglądacza i oceniacza bieżącej rzeczywistości społecznej [...] i na koniec twórcy-eksperymentatora”<sup>14</sup>. Tu widać, że Różewicz chce zaangażować czytelnika

---

<sup>12</sup> Brulion poematu został umieszczony na końcu pierwszego wydania *nożyka profesora*, czyli po znajdujących się wcześniej ostatecznych wersjach zarówno tytułowego poematu, jak i pozostałych wierszy. Widać więc, że poeta odseparował od siebie obie wersje *nożyka*.

<sup>13</sup> M. Porębski, *Lekcja poezji* [w:] T. Różewicz, *Zwierciadło. Poematy wybrane. Lekcja literatury z Mieczysławem Porębskim*, wybór M. Porębski, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1998, s. 41.

<sup>14</sup> B. Latawiec, *Myślący brudnopis* [w:] *Różne głosy. Prace ofiarowane Stanisławowi Balbusowi na jubileusz siedemdziesięciolecia*, red. D. Wojda, M. Heydel, A. Hejmej, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2013, s. 187, 189.

w sekwencję tekstów (poemat w postaci kanonicznej oraz w wersji roboczej, dokumentującej pewną fazę pracy nad utworem) i rolę, wcieleń szeroko rozumianego podmiotu (w tym siebie samego jako poety). Do tego dochodzą kolejne okoliczności.

Otóż większość zmian w obrębie tekstu brudnopisu *nożyka profesora* zapisanego czcionką maszynową nie została uwzględniona w tekście ostatecznym. Pisała o tym Irena Górska: „Możemy na tej podstawie przypuszczać, że te drukowane «brudnopisy» nie stanowią – przynajmniej w tym przypadku – wersji pierwotnych, pierwszego zapisu pomysłu, lecz są formą przejściową, po raz kolejny dopracowywaną”<sup>15</sup>. Dopóki nie zdobędziemy dostępu do całości dokumentacji procesu formowania *nożyka profesora*, dopóty nie będziemy w stanie ustalić, którą z faz pisania utworu poeta postanowił dać do wglądu czytelnikom. I jest to zamierzony gest Różewicza, który w rozmowie z Porębskim (odbywającej się w roku 2000, zatem jeszcze w czasie pisania poematu, a opublikowanej po ukazaniu się tomu) wspominał o tym, że zabrał ze sobą (spotkanie miało miejsce w Ustroniu) bruliony utworu. Z kilku wzmianek jasno wynika, że jest to dokumentacja innych faz pracy nad *nożykiem profesora* niż ta widoczna na reprodukcji dołączonej do pierwodruku poematu. Różewicz bowiem wspomina, że w rękopisie zachował się stary tytuł utworu – „Rogibus zjada żelazny nożyk”. Mówi też: „Czasem historia wiersza mogłaby być ciekawsza od samego utworu... Jak on się chował... Bo one się chowają, wiesz. Wiersze się gubią, chowają”. Wtedy Porębski przypomina, że przed kilku laty Różewicz opublikował *Historię pięciu wierszy*, na co poeta odpowiada: „Ale tam też były wersje częściowo wybrane... [...] Takie to «zabawy». Czasem sobie pomagam rysunkiem”<sup>16</sup>. Trochę dalej pada wyznanie: „Dopóki ja pracuję nad utworem, to jestem bardzo zainteresowany. Ale już jak go mam skończyć, to trochę mniej”<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> I. Górska, *Korekcja jako problem retoryczny i estetyczny w twórczości [w:] Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków: Universitas 2007, s. 65.

<sup>16</sup> *Jak powstał „nożyk profesora”*. Rozmowa przygotowana przez Andrzeja Sapiję i Tadeusza Różewicza. *Zapis z taśmy filmowej*, „Gazeta Wyborcza” 2002, nr 231, s. 15. Sapija podaje, że sfilmował rozmowę poety z Porębskim w mieszkaniu tego ostatniego w Ustroniu w dniu 20 lipca 2000 r. Wspomniany przez Porębskiego tom ukazał się jako: T. Różewicz, *Historia pięciu wierszy*, Kłodzko: Wydawnictwo „Pagina” 1993. Rzecz została wznowiona przez Biuro Literackie we Wrocławiu w roku 2011. Tom otwiera rękopis *Kartki wydartej z dziennika*, a dalej mamy rękopisy lub maszynopisy oraz pierwodruki pięciu utworów poetyckich: *Przypomnienie; Zwierciadło; Woda w garnuszku, Niagara i autoironia; patyczek; Dezertery*. W edycji wrocławskiej znalazł się także *Wstęp do „Historii...”* autorstwa Bogusława Michnika (inspiratora pierwszej, kłodzkiej edycji) oraz „Uwagi edytorskie” Jana Stolarczyka.

<sup>17</sup> *Ibidem*. Skrendo pisał o tej edycji następująco: „Ale ten tom w gruncie rzeczy sprawia mylące wrażenie: podobną książkę mógłby wydać, jako rodzaj bibliofilskiej ciekawostki, każdy poeta. I tak, właśnie jako ciekawostka, czytana bywa *Historia pięciu wierszy*. Rzecz

„Zabawa”, spadek zainteresowania utworem wraz ze zbliżaniem się pracy nad nim ku końcowi, wiersze, które się chowają, gubią. Do tego dodajmy zonglowanie przez poetę w toku całej ustrońskiej rozmowy najróżniejszymi pomysłami i fragmentami poematu (których śladów w wersji drukowanej poematu, a także w reprodukcji brulionu, próżno szukać). Wszystko to zdaje się wskazywać, że mamy do czynienia z artystycznymi igraszkami, a nie pracą twórcy nad utworem, w którym mierzy się z dziejami co najmniej połowy straszliwego dwudziestego stulecia. Widać tutaj tendencję, o której tak pisał Tomasz Mizerkiewicz w studium poświęconym koncepcjom komizmu w twórczości Różewicza:

Tworzący po Holocauście poeta czuje się ścigany kłtwą, winny z powodu zatrudnień poetyckich, niestosownych i gwałcących prawdę o zabitych i pohańbionych. Aby można było w ogóle pisać, należało nadać poezji status tekstu śmiesznego i nieporadnego, wyglądającego jak pierwsze sylabizowanie. Tworzyć można było tylko w stylistyce zbliżającej się do stanu nieporadności<sup>18</sup>.

Owo „doświadczenie śmieszności bycia poetą” oraz stosowanie w poezji „retoryki śmiesznej nieporadności”<sup>19</sup> badacz odnosi do tuż powojennej twórczości Różewicza, ale z dwóch powodów uważamy za uprawnione przywołanie tych określeń także w związku z poematem ogłoszonym w roku 2001. Po pierwsze, w *nożyku profesora* poeta po raz kolejny podejmuje temat Zagłady, a jednym z istotnych aspektów tego powrotu jest krążenie wokół możliwości poetyckiego mówienia o pamięci masowej zbrodni. Działo się tak zresztą kilka lat wcześniej w głośnym poemacie *recycling*<sup>20</sup>, w związku z którym autor *Niś śmiesznego* pisze: „Nawet podszyta tragizmem II część *recyclingu*, czyli opowieść o złocie zrabowanym Żydom w czasie II wojny, kończy się nieco niepoważną pointą”<sup>21</sup>. Badacz wskazuje przy tym, że w ogóle w późnej twórczości Różewicza istotną rolę odgrywa śmiech „udramatyzowany”, co wiąże się z nową strategią twórczą poety, celnie ujętą przez Edwarda Balcerzana w formule „Różewicz jako «Różewicz»”, co jest o tyle istotne, że „w jej obrębie często o s o b a autora bywa komicznym kontrapunktem jego własnej

---

jednak w tym, że to, co u innych pozostaje marginesem, u Różewicza staje się metodą twórczą”. A. Skrendo, *Wstęp* [w:] T. Różewicz, *Wybór poezji*, oprac. A. Skrendo, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 2019, s. LXXIII.

<sup>18</sup> T. Mizerkiewicz, *Trzy koncepcje komizmu w poezji Tadeusza Różewicza* [w:] *idem*, *Niś śmiesznego. Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2007, s. 216.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 216.

<sup>20</sup> T. Różewicz, *zawsze fragment. recycling*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 1998, s. 93–118.

<sup>21</sup> T. Mizerkiewicz, *op.cit.*, s. 235.



poezji”<sup>22</sup>. Po drugie, w interesującym nas poemacie Różewicz po raz kolejny rozprawia się z historią dwudziestowiecznej awangardy, o której „nieuchronnej śmieszności” pisywał choćby w takich utworach z lat 60. jak *Śmiech* czy *Opowiadanie dydaktyczne*<sup>23</sup>.

Kolejna kwestia, do podjęcia której skłania czytelnika lektura pierwszego wydania *nożyka profesora* oraz jednego z jego brulionów, to umieszczone pod tym ostatnim daty roczne: 1950–2001. Nie oznaczają one bynajmniej czasu pracy nad tekstem utworu, a przecież zwykle w takim celu pisarze opatrują datami zakończenia swoich utworów. Skrendo uznał daty umieszczone na końcu brulionu za symboliczne<sup>24</sup>. Z kolei Janusz Drzewucki zauważył, iż mamy do czynienia z aktem wyznania (spowiedzi) artysty dotyczącym większości jego dorosłego życia<sup>25</sup>. Nie zmienia to faktu, iż w sensie ścisłym datacja zamieszczona na końcu brulionu wprowadza pewien zamęt, który powiększony zostaje przez usunięcie jej z tekstu uznanego za ostateczną postać *nożyka profesora*. Przecież kolejne edycje utworu (może z wyjątkiem wydania krytycznego, w którym edytor z pewnością w jakiejś formie będzie zmuszony przywołać kształt pierwodruku poematu wraz z jego brulionem), oparte na tekście głównym z wydania z roku 2001, nie będą zawierały reprodukcji maszynopisu, a więc i dat rocznych 1950–2001. Ktoś zauważy, że wystarczy dodać przypis przywołujący owe daty roczne z brulionu. Zgoda, ale to uwikłałoby ewentualnego wydawcę w konieczność dodatkowych wyjaśnień na temat umowności czy też symboliczności ram czasowych oraz podanie w wątpliwość takiej datacji okresu pracy nad poematem. I o to właśnie Różewiczowi – jak uważamy – chodziło. Chciał, aby wszelkie pojawiające się w utworze informacje dotyczące czasu nabierały charakteru czegoś względnego. By napędzały czytelniczą konfuzję w odniesieniu do kwestii ulatniania się minionego, a zarazem bolesnego trwania

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 231, 233, podkr. autora. Mizerkiewicz odwołuje się tutaj do tekstu Edwarda Balcerzana Różewicz jako „Różewicz” [w:] *idem, Śmiech pokoleń – płacz pokoleń*, Kraków: Universitas 1997, s. 65–74.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 222 (tu o wierszu *Śmiech*: „utwór opowiada o dojrzewaniu poezji do śmiechu z własnej arbitralności”), s. 223 (w odniesieniu do *Opowiadania dydaktycznego*: „u Różewicza słowo śmieje się, ale destrukcyjnie, ujawnia dowolność kompozycyjną, «kulawość» składni, niedorzeczność obrazu, rozbieżność perspektywy. Poeta pisze zatem z pełną świadomością nieuchronnej śmieśnicy awangardy, komiczności każdego, w tym własnego, nowoczesnego wiersza”), podkr. autora).

<sup>24</sup> A. Skrendo, *Wstęp*, s. CVII.

<sup>25</sup> J. Drzewucki, *Róża, róża i rdza*, „Twórczość” 2001, nr 10, s. 105: „Myślę, że nieprzypadkowo pod maszynopisem *nożyka profesora* postawił daty 1950–2001. Czy chciał nas w ten sposób poinformować, że pisał ten poemat przez pół wieku, że przez pół wieku zmagał się z opornym tworzywem? Chyba nie o to tutaj chodzi. Jak sądzę, w ten oto sposób poeta spowiada się ze swojego życia, dorosłego życia, ze swoich przyjaźni i artystycznych fascynacji. Pokazuje nam, jak wielkim wyczynem intelektualnym i kreatywnym musi być próba ogarnięcia tego, co człowiek mógł przeżyć i czego nie przeżyć nie mógł w ciągu pięćdziesięciu lat. I jeszcze to, co pozostaje z pięćdziesięciu lat życia, gdy się próbuje o nich pisać”.



traumatycznych doświadczeń z przeszłości. Dzieje się tak za sprawą przywołanego już zabiegu podwojenia, czyli takiego przejawu „Różewiczowskiej poetyki powtórzenia”, który skutkuje takim oto – doświadczanym zarówno przez badaczy, jak i czytelników – poczuciem: „Nie wiadomo, który utwór z którego «wyrasta» i od jakiego momentu mamy do czynienia z utworem nowym, a do jakiego z inną wersją starego? Różewicz świadomie utrudnia zadanie komuś, kto chciałby to stwierdzić”<sup>26</sup>.

Za perturbacje w zakresie temporalności odpowiadają także widoczne w brulionie odręczne dopiski (żaden z nich nie trafił do ostatecznej postaci tekstu poematu). Mogą się one jawić – jak zauważył Gutorow – jako manifestacja uwikłania poety w doraźne, terażniejsze treści życia społecznego i kulturalnego<sup>27</sup>. Z kolei według Krzysztofa Hoffmanna, Marcina Jaworskiego i Piotra Śliwińskiego faksymile całego brudnopisu można uznać za jeden z przejawów obecności przeszłości w terażniejszości<sup>28</sup>.

Dotychczasowe obserwacje poczynione na marginesie brulionu *nożyka profesora* skłaniają nas do uznania zabiegu edytorsko-pisarskiego Różewicza za jeszcze jeden wyraz gry prowadzonej przez poetę, gotowego do destabilizowania zarówno ujawniającej się w utworze podmiotowości, jak i samej materii tekstu. Po prostu poeta mało ortodoksyjnie, nie do końca poważnie podchodzi do własnego maszynopisu. Upubliczniając go, tyleż poszerza strefę kontekstów i pogłębia wymowę poematu, co wprowadza niezwyklej ruch intuicji myślowych oraz sugestii estetycznych, które mogą się wzajemnie znosić. Jako czytelnicy brulionu mamy wrażenie, iż uczestniczymy w dokonywanej przez poetę inscenizacji nieusuwalnej niestabilności, swoistej notatkowości poematu. Stanisław Jaworski określił zabiegi Różewicza związane z publikacją brulionów mianem „gestu prezentacji” i zauważył, że ich efektem są narodziny „nowego poematu” – „«poematu trzeciego», który powstaje ze zderzenia brulionów, skreśleń i wersji «ostatecznych», istnieje tylko na scenie czytania. Tak, to poeta jest w tym teatrze reżyserem”<sup>29</sup>. I na tej scenie czytania stawia nas również w przypadku

<sup>26</sup> A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz...*, s. 172.

<sup>27</sup> Badacz postrzega zarówno cały tom z 2001 roku, jak i sam poemat *nożyk profesora* przede wszystkim jako rzecz o pamięci. Zauważa jednak: „Inna sprawa, że terażniejszość jest w tych wierszach obecna, i to silnie, jak gdyby poeta starał się ją złapać na gorącym uczynku, na chwili, gdy się wydarza. Kiedy prześledzimy, jak powstawał tytułowy poemat [...], zauważamy piętno terażniejszości: na marginesie wierszy Różewicz wspomina o Jedwabnem, o Jasiu Fasoli, Wielkim Bracie, Unii Wolności, a nawet o słuchaniu muzyki techno. Ale eter terażniejszości jest rzadki i szybko rozplywa się wobec prądów przeszłości. Modne sformułowania odsłaniają stare sensy” (J. Gutorow, *op. cit.*, s. 124).

<sup>28</sup> K. Hoffmann, M. Jaworski, P. Śliwiński, *Różewicz – przeszłość, przyjaźń. Dwie glosy do poematu „nożyk profesora”* [w:] *eidem, Po calości... Szkice, punkty*, Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2016, s. 132.

<sup>29</sup> S. Jaworski, *Skreślenia – gry tekstowe Tadeusza Różewicza* [w:] *Przekraczanie granic...*, s. 28, 31. Badacz wypowiada się tutaj na temat *Kartoteki* oraz *Kartoteki rozrzuconej*,

*nożyka profesora*. Napotykamy tu całą paletę gestów Różewicza – także tych, które mogą budzić zaskoczenie, zdziwienie, zagubienie...

Analizując brulion w perspektywie metod krytyki genetycznej, możemy uznać go za jeden z elementów *dossier* genezy *nożyka profesora* i jego przedtekst<sup>30</sup>, dający wgląd w proces tekstotwórczy, choć zarazem mocno jego rekonstrukcję komplikujący, miejscami wręcz zaciemniający. Dlatego wydaje się, że *nożyk profesora* za sprawą edytorskiej decyzji poety już na zawsze pozostanie obiektem wewnątrznie rozchwanianym, w niektórych swoich partiach jakby zakwestionowanym przez jego twórcę. I może warto uznać ów fakt edytorsko-artystyczny pod nazwą *nożyk profesora* za jeden z przykładów „płynnego tekstu”. Tym mianem amerykański tekstolog i literaturoznawca John Bryant określa każde dzieło literackie, które istnieje w więcej niż jednej wersji, przy czym płynność tekstu wiąże on bezpośrednio z aktem pisania jako „z gruntu arbitralnym, a przez to niestabilnym, a przez to zmiennym wyrażaniem myśli”<sup>31</sup>. Badacz faworyzuje – kosztem kategorii niestabilności – formułę płynności, aby nie ulec pokusie teleologiczności. Nasze doświadczenie naprzemiennej lektury książkowego i brulionowego *nożyka profesora* w pełni potwierdza przekonanie Bryanta, że „odkrywając przejawy płynności tekstu, jeszcze głębiej poznajemy dzieło”<sup>32</sup>, jesteśmy wciągani w aktywowanie rozmaitych kontekstów, a szczególnie ćwiczeni przez poetę w zakresie współobecności różnorodnych tonacji w tekście poetyckim o doniosłej i poruszającej tematyce, w tym także tych mało poważnych i na pozór zakłócających możliwość głębszego, jednolitego przeżycia estetycznego. Stawką autora jest bowiem w tym poemacie rozbijanie powziętych ustaleń – zarówno własnych, jak i bohaterów utworu oraz jego czytelników.

To fenomenowi zmiany przypisuje Bryant główną rolę w przypadku płynnego tekstu:

---

sądzimy jednak, że z analogicznym efektem (powstaniem trzeciego utworu) mamy do czynienia w przypadku publikacji tekstu głównego i brulionu *nożyka profesora*.

<sup>30</sup> Oba terminy wywiedzione z: P.-M. de Biasi, *op. cit.*, s. 52–54. Na marginesie chcemy zwrócić uwagę na niemalą liczbę prac poświęconych procesowi tekstotwórczemu autora *szarzej strefy*. Wymienia je i przywołuje Marzena Woźniak-Łabieniec w pracy *Od rękopisu do pierwodruku. O wczesnych wariantach wiersza „Ranny” Tadeusza Różewicza* [w:] *Przedtekstowy świat. Z literackich archiwów XIX i XX wieku*, red. M. Woźniak-Łabieniec, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2020, s. 179–193. Przywołać należy także jedną z pierwszych takich prób: W. Kruszewski, *Rękopisy i formy. Badanie literatury jako sztuka odnajdywania pytań*, Lublin: Wydawnictwo KUL 2010 (autor zajął się procesem twórczym trenów Różewicza dla matki, badając bruliony znajdujące w warszawskim Muzeum Literatury). Dodajmy też, że w październiku 2021 roku pod auspicjami Pracowni Badań nad Procesem Twórczym na Uniwersytecie Jagiellońskim odbyła się konferencja „Pokój, w którym robi się poezję. Różewicz i proces twórczy”.

<sup>31</sup> J. Bryant, *Płynny tekst. Teoria zmienności tekstów i edytorstwa w dobie książki i ekranu*, przeł. Ł. Cybulski, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo 2020, s. 23.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 120.

Z punktu widzenia płynnego tekstu istotną cechą wersji nie jest więc to, czym ona jest (obiekt), lecz w jaki sposób stała się tym, czym jest (proces). Zanim zaczniemy poznawać znaczenie, jakie może mieć zmiana, musimy postawić pytania na temat działania zmiany (*travail*)<sup>33</sup>.

Na scenie czytania *nożyka profesora* (składającej się – przypomnijmy – z tekstu uznanego przez poetę za główny oraz jednego z brulionów poematu) pojawia się zmiana, która zaintrygowała już pierwszych recenzentów tomu Różewicza<sup>34</sup>, a i nam nie daje spokoju. Oto pod koniec pierwszej części poematu, między strofoidy, w których pojawia się motyw krzyku o łyk wody oraz obraz biegnących równolegle szyn, poeta wplótł trzywersowy fragment, który w brulionie brzmiał najpierw tak:

przerzucam kładkę  
most który łączy przeszłość  
z przyszłością<sup>35</sup>.

I wtedy doszło do zmiany – poeta długopisem wielokrotnie przekreślił pierwszy wers i nad skreśleniem zapisał

buduję dalej wiersz  
most który łączy przeszłość  
z przyszłością

W tekście głównym pojawia się kolejna zmiana:

przerzucam  
most który łączy przeszłość  
z przyszłością<sup>36</sup>.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 160–161, podkr. autora.

<sup>34</sup> J. Drzewucki, *op.cit.*, s. 110.

<sup>35</sup> Dodajmy, iż w brulionie, podobnie jak w tekście opublikowanym, omawiana tu strofoida występuje dwukrotnie (na sąsiednich stronach), choć za każdym razem w nieco innym kształcie. W tekście odnosimy się do drugiej wersji tego fragmentu. Poniżej transliterujemy natomiast zapis z poprzedniej strony maszynopisu, gdzie motyw kładki i mostu poeta włączył w obręb strofoidy przywołującej Norwida i jego wiersz *Przeszłość*. Oto jak wygląda pierwsza brulionowa redakcja interesujących nas wersów o przerwaniu mostu, kładki i budowaniu wiersza (kursywą oznaczyliśmy słowa dopisane przez poetę ręcznie):

Przerzucam kładkę  
most  
który łączy przeszłość *czas*  
z przyszłością *przestrzenią*

<sup>36</sup> T. Różewicz, *nożyk profesora*, s. 8.

Mamy więc serię zmian akcentujących akt zmagania się poety z twórczym literackim, ale przede wszystkim z próbą oddania za jego pomocą złożonych, dotkliwych, a zarazem artystycznie trudno pochwytanych (może wręcz niemożliwych do wyrażenia) doświadczeń. W centrum tych zmagania zdaje się stać fraza „buduję dalej wiersz”. Drzewucki pisał o tej fazie pracy nad poematem: „To znamienna konstatacja. Różewicz, jak się zdaje, nie tyle pisze, ile buduje. Publikując maszynopisy i rękopisy utworów, pokazuje czytelnikowi konstrukcję wiersza, rozłożonego na czynniki pierwsze, ujawnia jego materialność, cielesność”<sup>37</sup>. Dodajmy, że z jednej strony poecie zależało na tym, aby oczom czytelnika jawiła się ta metapoetycka wstawka o formowaniu utworu. Z drugiej musiała mu się jednak wydać niestosowna (niezbyt poważna) w kontekście poprzedzającej ją strofoidy o łaknieniu ofiar wiezionych do obozów zagłady i następującego po niej nawracającego dystychu o biegnących równolegle torach kolejowych.

Wrzuceni przez Różewicza na scenę czytania *nożyka profesora* doświadczamy raz jeszcze znamiennego dla tego poety – jak to ujmuje Tomasz Kunz –

[...] odejścia od nowoczesnej zasady samowystarczalności dzieła literackiego w imię ponownego związania go z porządkiem życia. Istotnym elementem owego zwrotu jest upomnienie się o etyczny wymiar komunikacji literackiej, zanegowanie koncepcji wypowiedzi fikcjonalnej jako *quasi*-aktu mowy pozbawionego praktycznych następstw i nieangażującego moralnie ani nadawcy, ani odbiorcy komunikatu<sup>38</sup>.

Autor *Plaskorzeźby*, ujawniając swoje dylematy pisarskie, być może akcentował dwie podstawowe, nieprzewyciężalne trudności. Pierwsza polegałaby na kolejnej manifestacji nieufności wobec możliwości literatury (poezji), druga zaś na uwypukleniu wagi samego procesu twórczego, ciągłego wznoszenia (i rujnowania) budowli ze słów.

## Wiersz jak nożyk, ale z zupełnie innej beczki

Na fotografii z okładki tomu *nożyk profesora* widać wagon stojący na skraju zerwanego mostu<sup>39</sup>. Łuk niedokończony, dający się uzupełniać w myślach (z pewnością w pamięci), wagon anonsujący swą ciężką bryłą niechybny przechył,

<sup>37</sup> J. Drzewucki, *op. cit.*, s. 110.

<sup>38</sup> T. Kunz, „Próba nowej całości”. *Tadeusza Różewicza poetyka totalna* [w:] *Przekraczanie granic...*, s. 13.

<sup>39</sup> Zarówno pomnik z Yad Vashem, jak i inne fotografie w tym tomiku są wyraźnie i celowo przetworzone w stosunku do oryginału. Zob. B. Krupa, *Ciało Róży. Fotograficzne reprezentacje Zagłady w „nożyku profesora”* [w:] *Niepokoje. Twórczość Tadeusza Różewicza wobec Zagłady*, red. P. Krupiński, Warszawa: Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma 2014. Mając świadomość bezdyskusyjnej wartości historycznej wspomnianego pomnika, traktujemy jego fotografię jako jeden z kolejnych gestów Różewicza, dających się odnieść do swoistości poetyki i przesłania poematu *nożyk profesora*.

punkt nadmiarowej ciężkości – to obraz dający się adaptować do sytuacji wierszowej (nie tylko do wyłaniającej się z poematu opowieści)<sup>40</sup>. Podobnie jak jajo Kolumba przywodzi on na myśl nienaturalny porządek rzeczy zwykłych. Kontekstowe napięcie widocznych na zdjęciu elementów zapowiada ruch, który wydaje się nieuchronny albo może po prostu spodziewany. Coś zatrzymuje się w sytuacji nietypowej, trwa, choć oczywistość (potoczność?) każe już tę scenę spuentować, zniwelować nienaturalność. Ale nie w wierszu Różewicza.

Wśród wykładników niepowagi (a zatem także nierównowagi, niewyważenia) widzieć można przede wszystkim syntagmy wersowe – ich wewnętrzną dynamikę dopowiedzeń, samokrytycznych quasi-wariantów, które ostatecznie nie są ani trafniejsze, ani synonimiczne, a czasem po prostu bywają zabawne.

nie masz jakiegoś zegarka zegara

czasomierza przecież wkraczamy  
w wiek XXI supermarkety internety  
są jakieś klapsydry klepsydry (?)  
zawsze to myłę<sup>41</sup>.

Słowa jako tworzywo, nośnik chwilowo przydatnego rytmu, nawiązywanie do pragmatycznego użycia językowej substancji (czy językowych kawałków, odpadków) – to wszystko potrzebne jest jako przejawy dystansu. Opowieść postaci rozwija się równolegle do wyłaniającego się obrazu (gotowanie w kuchni, rozmowa przyjaciół), który ma znacznie więcej możliwości aktualizowania. Język natomiast dźwiga wszystkie te kontekstowe oblepienia, których rozpoznanie oznacza przeglądanie pamięci. Potencjalność więc, która

---

<sup>40</sup> Por. inspirujące artykuły Hanny Marciniak, która podejmuje analizę statusu i roli fotografii pojawiających się w pierwodruku *nożyka profesora* – oprócz wspomnianego zdjęcia wagonu nad przepaścią mamy tam bowiem jeszcze dwie fotografie: nożyka oraz „martwej więźniarki obozu koncentracyjnego” (według informacji na stronie redakcyjnej pierwodruku). H. Marciniak, *Wizualna przestrzeń postpamięci. Poetyka sekundarnego świadectwa w „nożyku profesora” Tadeusza Różewicza*, „Wielogłos” 2013, nr 1, s. 47–61 oraz *eadem*, *Obraz fotograficzny – między archiwum a pozorem. Fotografie w „nożyku profesora” Tadeusza Różewicza*, „Przestrzenie Teorii” 2014, nr 1, s. 195–208. W drugim z artykułów badaczka wskazuje na zabiegi, którym poddano wspomniane zdjęcie „martwej więźniarki”, a w podsumowaniu wskazuje na cel takich – mało stosownych, jak by się mogło wydawać – posunięć poety: „Fotografie umieszczone w tomie Różewicza – sytuujące się [...] na dwóch przeciwnych biegunach refleksyjnie potraktowanej poetyki świadectwa – wzajemnie się uzupełniają. Poeta w niezwykle przemyślany sposób uruchamia mechanizm percepcji i refleksji nad fotografią jako świadectwem: publikując obraz „fałszywy”, zwraca uwagę na niebezpieczeństwo naiwnej wiary w bezpośrednią obecność przedstawionych w konwencji realistycznej zdarzeń, ludzi i przedmiotów, a także rozbija nasze wizualne oswojenie z nadmiarem obrazów Zagłady” (s. 208).

<sup>41</sup> T. Różewicz, *nożyk profesora*, s. 11.

cehuje ciągi syntagmatyczne i leksykalne, warto przerywać, ciąć, pozostawiając często przyciężki nawis stylistyczny stroniący jednak od poetyckiego serio. Nie po to, by z rolą poezji dyskutować, ale po to, by tej roli w ogóle nie wskazywać.

Innym razem do głosu dochodzi właśnie dynamika dialogowych replik – nie do końca już jednak wiadomo, ile w tym ilustracji, a ile aktywowania głosów z przeszłości:

Tadziu! zrozum że gotowanie

jajka wymaga uwagi skupienia  
a nawet koncentracji

pewnie będzie na twardo

Niemcy Niemcy oni są zmechanizowani

mechaniczne jajko  
mechaniczna czy też metalowa  
muzyka to nie dla nas  
[...]  
wiesz są luki w pamięci wiem<sup>42</sup>.

Ostatni wers przywodzi na myśl tytuł trzeciej części naszego artykułu – wiersz jak nożyk, ale z zupełnie innej beczki. W rozmowie z Porębskim w lecie 2000 roku Różewicz podkreślał: „Ale wiesz, ten wiersz chce się upodobnić do formy tego nożyka... On musi się, ten wiersz, w rzecz zamienić”<sup>43</sup>. Syntagmatyczna miniatura kondensacyjna w powyższym cytacie daje się czytać jako ślad dialogu, zatarty obraz, metafora rdzawego nalotu na słowach, które mają zwracać uwagę na jeszcze jeden aspekt niepewagi. Fragment bowiem także może być rekwizytem niestosowności – z różnych powodów: niegotowości, niekompletności, ale też podatności na rekontekstualizacje czy zmiany ról. Dwie formy czasownikowe imitujące dialog spinają wers klamrą („wiesz są luki w pamięci wiem”) jak wspomnienie pociągu, torów, punktów w przeszłości, które nie poddały się czasowi.

<sup>42</sup> *Ibidem*, s. 12, 14.

<sup>43</sup> *Jak powstał „nożyk profesora”...*, s. 15. Gutorow ujął i odczytał to dążenie poety w następujący sposób: „historia przedmiotu, który niczym refren powraca do poety, zadając mu wciąż to samo pytanie i niosąc tajemnicę, której rozwiązanie byłoby może rozwiązaniem zagadki czasu [...]. Czy można ujrzyć przedmiot w jego nagości, bez nalotu pamięci, bez wszystkich godzin, tygodni i lat, które wyrły się na nim niczym inskrypcja? [...] Odpowiedź poety jest negatywna” (J. Gutorow, *op.cit.*, s. 125).

## Mieczysław (dwukropek)

mijały lata –  
 liczymy  
 mamy razem  
 sto sześćdziesiąt lat<sup>44</sup>

Niepowaga może też oznaczać nieistotność, nierелеwantność, być może intrygującą w *nożyku profesora* na równi z powracającymi motywami pociągów, które tną przestrzeń i czas w pewnym sensie bezdusznie, bezwzględnie i trwale. Liczenie lat, analiza sposobów gotowania jajka, przygodne refleksje lek-sykalne, a zaraz potem aluzyjne wypowiedzi (o mechanice, o niemieckości, o jedzeniu) – to wszystko także jawnie koresponduje ze skreśleniami, przesunięciami i notatkami w brulionie. Nieistotne jest to, co poddaje się żywiołowi rozmowy jako użytkowe, z językowego obowiązku zawsze nietrafione. Każde dostawione w wyliczeniu słowo tożsame funkcją gramatyczną, ale nietożsame znaczeniem, a także każda syntagma, która dodaje fragment, ale nie zawłaszcza opowieści – tworzą tę nieistotność na poziomie wiersza<sup>45</sup>.

Z fragmentów części II („Jajko Kolumba”) wyłaniają się natomiast zręby opowieści z dominantą potoczności. Kategoria ta jest jednak zbyt oczywistym wykładnikiem niepowagi – spotykanym powszechnie we współczesnych poetykach. Tu zaś nie chodzi o samą obecność rejestru językowego z oczywistymi znamionami leksykalno-frazeologicznymi, ale raczej o skłonność Różewicza do demontażu całości, prawdopodobieństw akomodacyjnych, a nade wszystko o skłonność do sformułowań jakoby nieostrożnych, niecelowych, będących efektem zafrapowania jakimś przywołanym z pamięci fragmentem, częścią obrazu. Właśnie dlatego niepowaga wyraża się tu również zestawieniami słów czy nieczytelowanym (a przez to pojemniejszym semantycznie) układem wersów:

kiedy Profesor siedzi z zamkniętymi oczami

milczy myśli pisze  
 przygotowuje wykład  
 odchodzi od krytyki  
 w stronę matematyki i filozofii  
 a może logiki i mistyki  
 przypomina co robił

<sup>44</sup> T. Różewicz, *nożyk profesora*, s. 26.

<sup>45</sup> W tym ujęciu nożyk profesora znów wysuwa się na pierwszy plan jako obiekt pamięci, mający właściwość kondensowania, a może nawet koncentrowania sensów. O wielu znaczeniach nożyka w rozbudowanej interpretacji utworu zob. B. Shallcross, *Rzeczy i Zagłada*, Kraków: Universitas 2010, s. 179–180.



nożykiem w obozie  
 kroił dzielił chleb  
 chronił każdy okruch  
 [...] <sup>46</sup>

W przytoczonym fragmencie nadmiar czasowników nie służy dookreśleniu, ale zwiększeniu gęstości przywołanego obrazu, a także kondensacji, ponieważ czynności te nie należą genetycznie do jednego porządku. Porządek taki tworzony jest przez nonszalancję pamięci, która się w linearności języka nie mieści. Stąd niemal regularne wyliczenia czasownikowe, ale przy tym jednak i pęknięcie (świadczące o innym aspekcie niepowagi) – profesor Mieczysław odchodzi wszak od krytyki „w stronę matematyki i filozofii / a może logiki i mistyki”. Odczytanie tego dwuwiersu ze skrupulatnym przywołaniem zakresów wyliczonych terminów jest przecież uzasadnione w odniesieniu do bohatera, ale siła poematu każe myśleć też o substytucji udawanej, o jakimś geście unieważnienia, który – paradoksalnie – zwiększa tylko powagę wpisaną w odtwarzany obraz profesora. Matematyka i filozofia, logika i mistyka stanowią tylko pary poważnych kategorii w niepoważnym układzie. Ale całość służy temu, by poświadczyć podziw, uznanie dla opisywanej postaci. Sankcjonuje to powrót do roztrząsania kwestii nożyka – jego pochodzenia i pierwotnego obozowego zastosowania, pierwszego kontekstu. A potem znów podmiot mówi: „kroił dzielił”, jakby nie precyzja była tu ważna, ale zatrzymanie obrazu w pamięci przez dłuższą chwilę.

Mówiliśmy zatem o nożyku i profesorze Mieczysławie, a także o ponurym sztafażu zdarzeń historycznych, które w oczywisty sposób powinny być nieśląbną przyczyną relewancji. Ale to nie takie proste. Nie wiadomo bowiem, za co odpowiada dystans. Być może za bieg torów, z których jeden jest opowieścią z pamięci, a drugi – pisaniem wiersza. Obie czynności zestawione, ale też obie nieskończone. Nożyk w wierszu ulega redeficyjnemu rozkładowi, ale to też bezcelowe (choć zależne od pamięci):

Tak więc pełnił funkcje

nie tylko użytkowe  
 ale znacznie bardziej złożone  
 (warto by jeszcze o tym pogadać)... <sup>47</sup>

Rdzewienie w *nożyku profesora* chcieliśmy odczytać ze względu na dystans niepowagi. Jej wykładniki wynikają z osobliwości Różewiczowskiego poematu, niegotowego wiersza i oryginalnej roli potoczności (pojmowanej tu szeroko,

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 26; podkr. J.B., K.S.

<sup>47</sup> *Ibidem*, s. 17–18.

z zasadną myślą o nieustannych próbach ujęcia przez jakikolwiek podmiot czegoś w słowną całość). O tym więc także „warto by jeszcze pogadać”.

## Bibliografia

- Balcerzan E., *Różewicz jako „Różewicz”* [w:] *idem, Śmiech pokoleń – płacz pokoleń*, Kraków: Universitas 1997.
- Biasi de P.-M., *Genetyka tekstów*, przeł. F. Kwiatek, M. Prussak, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo 2015.
- Bryant J., *Płynny tekst. Teoria zmienności tekstów i edytorstwa w dobie książki i ekranu*, przeł. Ł. Cybulski, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo 2020.
- Drzewucki J., *Róża, róża i rdza*, „*Twórczość*” 2001, nr 10.
- Górska I., *Korekcja jako problem retoryczny i estetyczny w twórczości* [w:] *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków: Universitas 2007.
- Gutorow J., *Tadeusz Różewicz. Poza słowem* [w:] *idem, Urwany ślad. O wierszach Wirpisy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*, Wrocław: Biuro Literackie 2007.
- Hoffmann K., Jaworski M., Śliwiński P., *Różewicz – przeszłość, przyjaźń. Dwie glosy do poematu „nożyk profesora”* [w:] *idem, Po całości... Szkice, punkty*, Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2016.
- Jak powstał „nożyk profesora”. Rozmowa przygotowana przez Andrzeja Sapiję i Tadeusza Różewicza. Zapis z taśmy filmowej*, „*Gazeta Wyborcza*” 2002, nr 231.
- Jaworski S., *Skreślenia – gry tekstowe Tadeusza Różewicza* [w:] *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków: Universitas 2007.
- Krupa B., *Ciało Róży. Fotograficzne reprezentacje Zagłady w „nożyku profesora”* [w:] *Niepokoje. Twórczość Tadeusza Różewicza wobec Zagłady*, red. P. Krupiński, Warszawa: Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma 2014.
- Kruszewski W., *Rękopisy i formy. Badanie literatury jako sztuka odnajdywania pytań*, Lublin: Wydawnictwo KUL 2010.
- Kunz T., „*Próba nowej całości*”. *Tadeusza Różewicza poetyka totalna* [w:] *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków: Universitas 2007.
- Kunz T., *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Kraków: Universitas 2005.
- Latawiec B., *Myślący brudnopis* [w:] *Różne głosy. Prace ofiarowane Stanisławowi Balbusowi na jubileusz siedemdziesięciolecia*, red. D. Wojda, M. Heydel, A. Hejmej, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2013.
- Marciniak H., *Obraz fotograficzny – między archiwum a pozorem. Fotografie w „nożyku profesora” Tadeusza Różewicza*, „*Przestrzenie Teorii*” 2014, nr 1.

- Marciniak H., *Wizualna przestrzeń postpamięci. Poetyka sekundarnego świadectwa w „nożyku profesora” Tadeusza Różewicza*, „Wielogłos” 2013, nr 1.
- Mizerkiewicz T., *Trzy koncepcje komizmu w poezji Tadeusza Różewicza* [w:] *idem, Nić śmiesznego. Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2007.
- Passi I., *Powaga śmieszności*, przeł. K. Minczewa-Gospodarek, oprac. E. Borowiecka, Warszawa: PWN 1980.
- Porębski M., *Czy metaforę można zobaczyć?* „Teksty” 1980, nr 6.
- Porębski M., *Lekcja poezji* [w:] T. Różewicz, *Zwierciadło. Poematy wybrane. Lekcja literatury z Mieczysławem Porębskim*, wybór M. Porębski, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1998.
- Różewicz T., *Historia pięciu wierszy*, Kłódzko: Wydawnictwo „Pagina” 1993 (wznowienie: Biuro Literackie we Wrocławiu w roku 2011).
- Różewicz T., *nożyk profesora*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 2001.
- Różewicz T., *zawsze fragment. recycling*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 1998.
- Shallcross B., *Rzeczy i Zagłada*, Kraków: Universitas 2010.
- Skrendo A., *Przodem Różewicz*, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo 2012.
- Skrendo A., *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków: Universitas 2002.
- Skrendo A., *Wstęp* [w:] T. Różewicz, *Wybór poezji*, oprac. A. Skrendo, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 2019.
- Woźniak-Łabieniec M., *Od rękopisu do pierwodruku. O wczesnych wariantach wiersza „Ranny” Tadeusza Różewicza* [w:] *Przed-tekstowy świat. Z literackich archiwów XIX i XX wieku*, red. M. Woźniak-Łabieniec, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2020.