

Zmagania z początkiem.

Przed-tekst wybranych opowiadań
Włodzimierza Odojewskiego
(na materiale z poznańskiego
archiwum pisarza)

Jerzy Borowczyk

ORCID: 0000-0002-6420-4163

1. Z czeluści archiwum pisarza uwikłanego w proces tekstotwórczy

Gromadzenie „dokumentów genezy” ma kluczowe znaczenie w procedurze pracy z brulionami (rękopisami i maszynopisami) utworów danego twórcy, jaką proponują francuscy genetycy tekstu. Pierre-Marc de Biasi powie, że to „etap decydujący dla przebiegu pracy, skoro wszelkie badania i jakość spodziewanych rezultatów zależą w dużej mierze od kompletności zgromadzonego materiału i przejrzystości wyodrębnienia poszczególnych jego elementów”¹. Moje doświadczenia z *dossier* genezy opowiadań, powieści oraz monachijskich audycji radiowych (programy literacko-

¹ Pierre-Marc de Biasi, *Genetyka tekstów*, tłum. Filip Kwiatek i Maria Prussak (Warszawa: Instytut Badań Literackich. Wydawnictwo, 2015), 53.

-kulturalne nadawane w Radiu Wolna Europa z lat 70. i 80. XX wieku) Włodzimierza Odojewskiego² skłaniają do pełnej zgody z obserwacją francuskiego badacza. Jako czytelnik opowiadań wybranych z tomów *Zabezpieczanie śladów* (Paryż 1984), *Zapomniane, nieuśmierzone* (1987) oraz *Jedźmy, wracajmy* (w wersji poszerzonej z roku 2000)³, a szczególnie tropiciel kształtowania się w kolejnych brulionach i maszynopisach kluczowych wątków zajmujących mnie tutaj utworów mogą powiedzieć, że bogactwo źródłowego materiału pozwoliło mi uświadomić sobie, jak istotną rolę w ich powstawaniu odgrywały kolejne (zazwyczaj kilkunastokrotne) próby redakcji najpierw załączków fabuły, następnie zaś kolejnych partii rozrastających się tekstów⁴. Ponadto preparowanie na podstawie zgromadzonych materiałów przed-tekstów wybranych opowiadań dostarczało silnych impulsów do ich nowych lub przynajmniej odświeżonych (i wzbogaconych) interpretacji.

W niniejszym studium postanowiłem wziąć na warsztat genetyczno-tekstowy trzy opowiadania Włodzimierza Odojewskiego ze wspomnianych już zbiorów – *Ku Dunzynańskiemu Wzgórz idzie las* (*Zabezpieczanie śladów*), *Co słycać w ojczyźnie* (*Zapomniane, nieuśmierzone...*) oraz *Sezon w Wenecji* (drugie wydanie tomu *Jedźmy, wracajmy*). Sięgam do tych utworów tyleż z racji dostępu do bogatej kolekcji ich brulionów znajdujących się w poznańskim archiwum, ile z powodu bardzo ciekawej genealogii pisarskiej tekstów. Moją uwagę przyciągnęły utwory powstałe w szerokim przedziale czasowym – od 1976 do 1999 roku. W trakcie ich pisania Odojewski myślał o większych całościach, w skład których chciał je włączyć, to zaś oznaczało, że w przypadku pracy nad każdym z trzech zbiorów sięgał po teksty pisane na początku lat 60. (często zaniechane jeszcze w fazie brulionowej, niedomknięte kompozycyjnie i treściowo) oraz tworzył rzeczy nowe. Był to także okres wyteżonej, choć przerywanej i ostatecznie niesfinalizowanej pracy artysty nad tzw. powieścią berlińską, która miała stanowić zwieńczenie cyklu podolskiego⁵. Gdy się wertuje i analizuje kolejne teczki zawierające spuściznę pisarza (przez niego samego scalone, wstępnie opisane i w tej formie przekazane archiwum na poznańskim Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM), widać bardzo wyraźnie, że Odojewski pisał właściwie nieustannie i że nieodmiennie towarzyszył temu proces swoistego pogrążania się we własnym archiwum pisarskim, co musiało mocno rzutować na redagowanie, odłożonych niegdyś, zaczętych utworów oraz pisanie nowych.

² Chodzi tutaj o zbiory Archiwum Włodzimierza Odojewskiego (dalej skrót: AWO) na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, na które składa się licząca wiele tysięcy kart spuścizna pisarza, przekazana przezeń poznańskiej uczelni pod koniec pierwszej dekady XXI wieku.

³ Włodzimierz Odojewski, *Zabezpieczanie śladów* (Paryż: Instytut Literacki, 1984); Włodzimierz Odojewski, *Zapomniane, nieuśmierzone...* (Berlin: „Archipelag”, 1987); Włodzimierz Odojewski, *Jedźmy, wracajmy i inne opowiadania* (Warszawa: „Twój Styl”, 2000).

⁴ De Biasi wskazuje także na inne możliwe składniki „dokumentacji genezy” – korespondencję, dziennik intymny, szkice, rysunki, wypisy z lektur (de Biasi, *Genetyka tekstów*, 52), czyli wszelkie poświadczenia pisarskich i w ogóle życiowych aktywności pisarza w czasie pracy nad interesującym badacza utworem literackim. W przypadku spuścizny Odojewskiego ilość takich materiałów bywa zróżnicowana w zależności od okresu twórczości, z której pochodzą badane utwory. I tak w wypadku zajmujących mnie tutaj opowiadań dokumentacja opowiadania *Ku Dunzynańskiemu Wzgórz idzie las* jest niezwykle obszerna (głównie za sprawą podejmowanego w tym utworze tematu katyńskiego oraz tego, że opowiadanie ukazało się w zbiorze wydanym nakładem Instytutu Literackiego w Paryżu, a to pociąga za sobą istnienie sporej korespondencji autora z Jerzym Giedroyciem z czasu pracy nad zbiorem oraz bogatej dokumentacji edytorskiej – wszystko to przechowywane jest w Archiwum Instytutu Literackiego i „Kultury” paryskiej w Maisons-Laffitte). Gdy zaś chodzi o *dossier* genezy opowiadań *Co słycać w ojczyźnie* oraz *Sezon w Wenecji* rzecz ogranicza się do teczek z ich brulionami, przechowywanych w poznańskim archiwum.

⁵ Por. Magdalena Rabizo-Birek, „W poszukiwaniu Katarzyny. Ostatnie dwa ogniwa cyklu podolskiego (cz. I)”, w *Zabezpieczanie śladów. Wokół życia i twórczości Włodzimierza Odojewskiego*, red. Alicja Przybyszewska i Dagmara Nowakowska (Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, 2018), 13–24; Magdalena Rabizo-Birek, „W poszukiwaniu Katarzyny. Ostatnie ogniwa cyklu podolskiego (cz. II)”, w *Zapomniane, nieuśmierzone... Pamięć, zapomnienie, trauma w twórczości Włodzimierza Odojewskiego*, red. Alicja Przybyszewska i Dagmara Nowakowska (Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, 2020), 151–198.

Jeden z dowodów na taki stan rzeczy: wiele wskazuje na to, że teksty przeznaczone do zbioru *Zabezpieczanie śladów* były gotowe przed końcem 1983 roku. Natomiast początek pracy nad nimi lokalizować trzeba w dwóch zupełnie różnych momentach. Dawniejszy to początek lat 60., a szczególnie rok 1963, gdy pisarz pracował nad powieścią *Cień wielkiej równiny*, z której później wykrawał niektóre z opowiadań, o czym szczegółowo pisze Magdalena Rabizo-Birek⁶. Dla mnie istotniejszy jest moment drugi, czyli przełom lat 70. i 80. z powodu występującego wówczas wielkiego nasilenia zainteresowania pisarza tematyką sowieckich łagrów, deportacji ludności polskiej z Kresów w głąb ZSRR i ponownego podjęcia wątku katyńskiego. Pod trzema ostatnimi opowiadaniem z *Zabezpieczania śladów* – *Pod murem*, *Ku Dunzynańskiemu Wzgórzcu idzie las* oraz *W stepie, ostach i burzanie* – widnieją odpowiednio następujące daty roczne: 1980, 1981, 1983⁷. I pomiędzy nimi umieścić należy decydujące fazy procesu tekstotwórczego cyklu *Zabezpieczanie śladów*, w przypadku zaś opowiadania *Ku Dunzynańskiemu Wzgórzcu idzie las* można mówić przede wszystkim o latach 1980–1981⁸.

Przeszło czteroletnie obcowanie ze spuścizną zgromadzoną w poznańskim archiwum Odojewskiego uświadomiło mi, że wymarzona, potrzebna i planowana genetyczna edycja⁹ jednego z przywoływanych tutaj zbiorów opowiadań albo choćby jednego z jego ogniw wymaga jeszcze wielu lat pracy. Samo porządkowanie brulionów wybranego utworu (liczących zawsze grubo ponad setkę kart) jest w wypadku tego twórcy procesem niezwykle złożonym i żmudnym. Inicjatywa taka jest jednak ze wszech miar pożądana, co poświadczają obserwacje poczynione przed trzydziestu laty (i bez dostępu do archiwum pisarza!, a jedynie na podstawie wnikliwej lektury i analizy jego edycji książkowych) przez Wojciecha Tomasika. Badacz podkreślał wówczas, że „interpretator Odojewskiego nie może wyrzec się kompetencji tekstologa”, wskazując na „nieustanne poprawianie tekstów, wprowadzanie zmian do kolejnych edycji i odpodobnianiu różnych wariantów utworu”¹⁰. Niezwykle trafnie brzmi kwalifikacja Tomasika odnosząca

⁶ Por. Magdalena Rabizo-Birek, *Między mitem a historią. Twórczość Włodzimierza Odojewskiego* (Warszawa: „Twój Styl”, 2002), 81–141.

⁷ Po raz pierwszy daty te zamieszczono w edycji krajowej – Włodzimierz Odojewski, *Zabezpieczanie śladów* (Warszawa: Czytelnik, 1990). Najpierw pisarz umieścił je jednak pod kolejnymi opowiadaniem w autorskim egzemplarzu paryskiej edycji tego zbioru, który znajduje się w poznańskim AWO opatrzony przez Odojewskiego adnotacją: „egz. z korektą”. Co ciekawe, w ręcznych dopiskach dat pod opowiadaniem *Pod murem* oraz *Ku Dunzynańskiemu Wzgórzcu...* widać ślady zawahań i poprawek. W wypadku pierwszego z nich pierwotnie pisarz wpisał, jak można się domyślić, „1981”, po czym ostatnią cyfrę poprawił na „0”. Z kolei pod tekstem *Ku Dunzynańskiemu Wzgórzcu...* najpierw był wpisany rok 1980, a następnie pisarz korektorem zamalował część końcowego zera i tak powstało: „1981”. Na marginesie chciałbym dodać, że w AWO znajdują się także autorskie egzemplarze dwóch kolejnych edycji *Zabezpieczania śladów* z lat 1984 (wspomniane już), 1990, 2009, z których dwie pierwsze (każda w dwóch egzemplarzach) zawierają liczne poprawki i dopiski pisarza dotyczące także opowiadania *Ku Dunzynańskiemu Wzgórzcu idzie las*. Zgodnie z ustaleniami de Biasiego wspomniane woluminy zaliczyć należy do genetyki druków (de Biasi, *Genetyka tekstów*, 50–52) i traktować jako manifestacje ciągłe (mimo pierwodruku) trwającego procesu tekstotwórczego. W niniejszym studium, z racji jego ograniczonej objętości, nie podejmuję tej fazy genetyczno-tekstowej procedury.

⁸ Jeszcze jedno istotne uzupełnienie (zainspirowane obserwacjami Rabizo-Birek) – jednym ze źródeł inspiracji w wypadku opowiadań pisanych w latach 1980–1983 (*Pod murem*, *Ku Dunzynańskiemu Wzgórzcu...* oraz *W stepie, w ostach i burzanie*) stał się obsesyjno-systematyczny ogląd rozmaitych świadectw literackich i dokumentarnych dotyczących tematyki łagrowo-deportacyjnej (o czym donosił w jednym z listów do redaktora „Kultury”), które zajmowały Odojewskiego jako twórcę audycji radiowych. Do tego doszła także tematyka katyńska, przewijająca się przecież w wielu tekstach z kręgu obozowo-rosyjskiego, a ponadto podsycana okrągłą rocznicą sowieckiej zbrodni (1980). Rabizo-Birek w swej monografii pisze w tym kontekście o katyńskich i łagrowych apokryfach (Rabizo-Birek, *Między mitem a historią*, 90–141).

⁹ O różnych odmianach i cechach szczególnych „edycji genetycznych” pisze de Biasi, *Genetyka tekstów*, 113–132.

¹⁰ Wojciech Tomasik, „Odojewski: literatura bliska wyczerpania”, w *Odojewski i krytycy. Antologia tekstów*, wybór i oprac. Stanisław Barć (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1999), 242–243. Pierwodruk artykułu ukazał się w: *Teksty Drugie*, nr 1–2 (1991): 133–153.

się do utworów Odojewskiego jako „uwikłanych [...] w proces twórczy”, a co za tym idzie skłaniających do podkreślania ich „literackiej natury”¹¹.

Szczególnie ważne wydają mi się – w kontekście podejmowanej tutaj próby – spostrzeżenia tegoż autora, który zauważa, że podstawowym gatunkiem uprawianym przez Odojewskiego „jest zbiór opowiadań – forma literacka, która dobrze harmonizuje z techniką wariantu i suplementu”¹². W związku z tym mowa jest dalej o „rozmyślnym i konsekwentnym”¹³ powtarzaniu się, co doprowadza badacza do zaliczenia krótkich form prozatorskich uprawianych przez autora *Oksany* w poczet „poetyki etiudy”, charakteryzującej się „niegotowością, niesamodzielnnością i wewnętrzną powtarzalnością”, a także dotyczącej „zabiegów podejmowanych w procesie formowania tekstu i całości wielotekstowej”, co pozwala uznać ją za demonstrację „planu biografii pisarza”¹⁴. Uchwyczone przez Tomasika prawidłowości formalne opowiadań Odojewskiego przychodziły w sukurs moim zmaganiom ze szczególnie obfitą brulionową dokumentacją początkowych partii krótkich form narracyjnych Odojewskiego z trzech przywoływanych już zbiorów, znajdującą się w teczkach poznańskiego archiwum.

2. „...z mroków samych początków”¹⁵, czyli co się kryje za kunsztownymi incipitami

Wysiłek wkładany w próby zapanowania nad liczbą i złożonością podejść pisarza do incipitów, pierwszych akapitów czy stron wielu opowiadań z lat 1976–1999 skłonił mnie do porównania tych rozmaitych redakcji z pozostającymi w pamięci, mistrzowskimi ujęciami początków wielkich osiągnięć prozatorskich Odojewskiego – przede wszystkim z pierwszym akapitem debiutanckiej *Wyspy ocalenia* czy trzeciego (katyńskiego) rozdziału z pierwszego tomu *Zasypie wszystko, zawieje*. Oto pierwsze trzy zdania *Wyspy ocalenia*:

Najskąpszego nawet cienia. Jasnobrunatny, nagi stok żarzył się odbiciem słonecznym, beźmiernie pusty, samym swym wyglądem wykluczający podejrzenie, że miał kiedykolwiek coś wspólnego z życiem. Pałacy podmuch wschodniego wiatru zamarł wśród skał i ciszy nic więcej nie zakłócało; była w niej doskonała nicość¹⁶.

Bezruch, skwar, cisza oddane zdaniami, których szyk i rytm muszą nasuwać skojarzenia z poetycką frazą i odzywały się echem w trakcie przedzierania się przez kolejne redakcje pierwszych zdań interesujących mnie opowiadań. Nie są one nasycone równie przejmującym doznaniem pustki i nicości, pozostają jednak w silnym pokrewieństwie ze swoistym stanem bezwładu i paraliżu, emanującymi z początku pierwszej powieści Odojewskiego. Inga Iwasiów w artykule o procedurze początku i rozwinięcia w prozie autora *Kwarantanny* wskazała na zasadniczy cel tych jakby zamkniętych w sobie, alienujących się początkowych odcinków

¹¹Tomasik, 244.

¹²Tomasik, 245.

¹³Tomasik.

¹⁴Tomasik, 249–250.

¹⁵Cytat pochodzi z przed-tekstu (brulionu) opowiadania *Sezon w Wenecji*, do którego będę się jeszcze odwoływał.

¹⁶Włodzimierz Odojewski, *Wyspa ocalenia*, oprac. Tomasz Burek (Białystok: Versus, 1990), 15.

jego poszczególnych tekstów: „obsesja drażenia wybranych, podstawowych, a zarazem ostatecznych tematów ujawnia się równie intensywnie jak subtelnie, skłaniając czytelnika do nieomalże aptekarskich analiz wątków, motywów, poszczególnych sekwencji”¹⁷. Skoro tak, to chyba warto poprzestać w tym studium na ustanowieniu przed-tekstów początków trzech wybranych opowiadań, na próbie uchwycenia przemian stylistyczno-znaczeniowych ujawniających się w kolejnych fazach procesu tekstotwórczego owych narracyjnych otwarć, a także wynikających z nich przesłanek na rzecz (re)interpretacji definitywnych (wydrukowanych) całości.

W czasach narodzin genetyki tekstów jeden z jej założycieli, Jean Bellemin-Noël, przestrzegał przed „złudzeniem absolutnej obiektywności [...] w odniesieniu do *opisu pracy przed-tekstu*”¹⁸. Zdaniem autora *Le texte et l'avant-texte* nie da się „zaprezentować nieustannych transformacji dokonywanych w toku i za sprawą praktyki, którą nazywamy redakcją”, należy więc określić „poziomy analizy”, następnie pobrać na różnych z nich „kilka znamiennych próbek”, zaakcentować „pewne momenty, w których wyraz lub całe zdanie jednocześnie powoduje lokalną metamorfozę i jej ulega”¹⁹.

Niech tutaj taką próbką i takim momentem będą przed-teksty początków trzech opowiadań, które staną się przedmiotem mikroanalizy procedury, tak często uskutecznianej – jak podkreśla Adam Dziadek – przez genetyków tekstu²⁰. Z kolei de Biasi, prezentujący swą metodę w pracy nad ewolucją pierwszego zdania *Legandy o świętym Julianie Szpitalniku* Gustave’a Flauberta, użyje formuły mikrogenezy²¹.

3. Co ujawniają bruliony pierwszych akapitów? Ze studiów nad trzema przypadkami

Teczki, w których pisarz zgromadził materiały związane z powstawaniem i oddawaniem do druku trzech interesujących mnie tutaj opowiadań, są niemal zupełnie pozbawione wskazówek co do datacji pracy nad kolejnymi rękopisami i maszynopisami, a kolejność kart w poszczególnych zbiorach bardzo często bywa poważnie zaburzona. Wobec tego podstawowe zadanie polegać będzie na ustaleniu przed-tekstu pierwszego akapitu wybranego utworu, czyli odtworzeniu na podstawie zbioru rękopisów i maszynopisów „ciągu połączonych ze sobą procesów cząstkowych i wzajemnie się wspierających”, „których łańcuch tworzy obraz całości”²². Pamiętam przy tym, że praca nad brulionami – jak podkreśla Jean Levaillant – nie może odbywać się w cieniu i ze względu na tekst ostateczny, ale przy uznaniu, że są one inną jakością oraz że nie tyle

¹⁷Inga Iwasiów, „Początek i rozwinięcie, czyli porządek i chaos w twórczości prozatorskiej Włodzimierza Odojewskiego”, w *Formy i strategie wypowiedzi narracyjnej*, red. Czesław Niedzielski i Jerzy Speina (Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, 1993), 174.

¹⁸Jean Bellemin-Noël, „Tekst i przed-tekst. Bruliony wiersza Oskara Miłosza (fragmenty)”, przeł. Karol Krzyżosiak, *Forum Poetyki*, nr 21 (2020): 54–73. Podstawa przekładu: Jean Bellemin-Noël, *Le texte et l'avant-texte: les brouillons d'un poème de Milosz* (Paris: Librairie Larousse, 1971).

¹⁹Bellemin-Noël.

²⁰Adam Dziadek, „Poetyka i genetyka (tekstów)”, *Forum Poetyki*, nr 21 (2020).

²¹de Biasi, *Genetyka tekstów*, 163.

²²de Biasi, 50.

opowiadają „poprawną» historię genezy”, ile ujawniają „przemoc konfliktów, cenę wyborów, niemożliwe zakończenia, punkt węzłowy, cenzurę, wyłanianie się napięć”²³.

3.1. *Ku Dunzynańskiemu Wzgórz idzie las* – zawieszanie świadomości

Na redakcję początku opowiadania *Ku Dunzynańskiemu Wzgórz idzie las* składa się najobszerniejsza, imponująca kolekcja brulionów (rękopisów i maszynopisów) spośród utworów wybranych do prezentacji w tym studium. W ogóle bruliony (rękopisy i maszynopisy) opowiadania pisarz umieścił w trzech teczkach (nr 2, 3 i 7)²⁴, stanowiących część większej całości – dokumentacji tomu *Zabezpieczanie śladów* (obejmującej dwanaście teczek). Trzy tečky związane z *Ku Dunzynańskiemu Wzgórz...* liczą w sumie 521 kart formatu A4, zazwyczaj zapisanych jednostronnie.

W tych uwagach chodzić będzie o kompletny kształt początkowego akapitu opowiadania o katyńskiej taśmie, a – szerzej rzecz ujmując – traktującego o walce z wymazywaniem faktu sowieckiej zbrodni na polskich oficerach w roku 1940.

Wnikliwy ogląd materiałów²⁵ składających się na przed-tekst opowiadania *Ku Dunzynańskiemu Wzgórz...* pozwala stwierdzić, że rękopisy i maszynopisy z tečky nr 3 dokumentują najwcześniejszą fazę twórczego procesu – długotrwały, na wiele podejść rozpisany przebieg inkubacji tekstu. Tečka nr 2 obejmuje maszynopisy dokumentujące środkową fazę pracy nad opowiadaniem – pisarz dysponował już wówczas zasadniczym zrębem fabuły i poddawał go kolejnym przeróbkom (dopiskom, skreśleniom) oraz poprawkom. Natomiast tečka nr 7 odzwierciedla ostatnią fazę pracy pisarskiej, polegającą na przygotowaniu utworu do druku.

Przejsie do genetycznej analizy tekstu pierwszego akapitu warto poprzedzić ogólniejszymi obserwacjami dotyczącymi zarówno postaci drukowanej (pierwodruku w paryskiej edycji *Zabezpieczania śladów* z roku 1984), jak i kilku cech charakterystycznych kolejnych redakcji opowiadania w fazie najwcześniejszej (tečka nr 3).

Otóż w opublikowanym tekście utworu można wyróżnić trzy podstawowe sekwencje fabularno-tekstowe, którym nadam miana „Berlin 1”, „Genewa”, „Berlin 2”, oddając w ten sposób zasadnicze zwroty fabularne związane z kolejnymi miejscami akcji. Pierwsza z sekwencji obejmuje spotkanie Dziennikarza z Profesorem w zachodniobrzeńskim mieszkaniu tego

²³Jean Levaillant, *Écriture et génétique textuelle. Valéry à l'œuvre* (Lille: Presses universitaires de Lille, 1982), cyt. za: de Biasi, *Genetyka tekstów*, 139.

²⁴AWO, zespół: „Spuścizna literacka Włodzimierza Odojewskiego. Opowiadania z tomu *Zabezpieczanie śladów*”, tečky nr 1–12. Dalej do materiału z teczek składających się na ten zespół odsyłać będę, używając skrótowego zapisu: AWO, *Zabezpieczanie*, numer tečky oraz numer karty.

²⁵Uwagi o tekstotwórczym procesie pierwszego akapitu opowiadania *Ku Dunzynańskiemu Wzgórz idzie las* wiele zawdzięczają wspólnej pracy z małym zespołem studentów poznańskiej polonistyki, uczestników specjalności Edytorstwo tekstów literackich – przede wszystkim z Krzysztofem Zydorem i Magdaleną Wojtaś, a także z udziałem Jakuba Eichlera. Nasza współpraca zaowocowała wspólnym wystąpieniem na konferencji „Pamięć, zapomnienie, trauma w twórczości Włodzimierza Odojewskiego” (kwiecień 2018) zorganizowanej przez Archiwum Włodzimierza Odojewskiego na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM w Poznaniu. Wygłoszony wówczas referat nosił tytuł „...dużo przerażenia, pamięć zbrodni i wyobraźnia”. *Dossier genezy, proces tekstotwórczy oraz próba krytyki genetycznej opowiadania „Ku Dunzynańskiemu Wzgórz idzie las”* i nie został dotąd opublikowany.

ostatniego i koncentruje się wokół faktu potajemnego nagrania relacji peerelowskiego dyplomaty z opowieści katyńskiego ocalańca, którego spotkał w czerwonej partyzantce na terenie Białorusi. Potem następuje wylot Dziennikarza do genewskiej siedziby swej redakcji i dalsze ogniwa relacji tzw. osobnika odsłuchiwane w hotelowym pokoju z taśmy magnetofonowej. I wreszcie następuje powrót Polaka do Berlina Zachodniego i jego długa debata z białoruskim Profesorem przeplatana referowanymi przez tego ostatniego fragmentami wspomnień peerelowskiego oficera. Wynika z tego, że w każdej z tych sekwencji akcja przenosi się w okolice Smoleńska (m.in. domniemany Katyń) oraz na poleskie (białoruskie) ostępy.

Należy od razu dodać, że najobfitsza dokumentacja zgromadzona w teczce nr 3 dotyczy pierwszych czternastu akapitów składających się na sekwencję „Berlin 1”, szczególnie zaś pierwszych czterech całości, których bardziej i mniej rozpisane postaci odnaleźć można na dwudziestu kartach. Odczytywanie rękopisów oraz maszynopisów (zazwyczaj oplecionych dość gęstą siecią odręcznych i maszynowych dopisków, również odręcznych lub białym korektorem poczynionych skreśleń i usunięć) zawierających pierwsze takty katyńskiej – kolejnej w twórczości Odojewskiego – opowieści uświadamia, jak tytaniczną, noszącą znamiona pisarskiej obsesji pracę nad początkiem wykonał tutaj artysta.

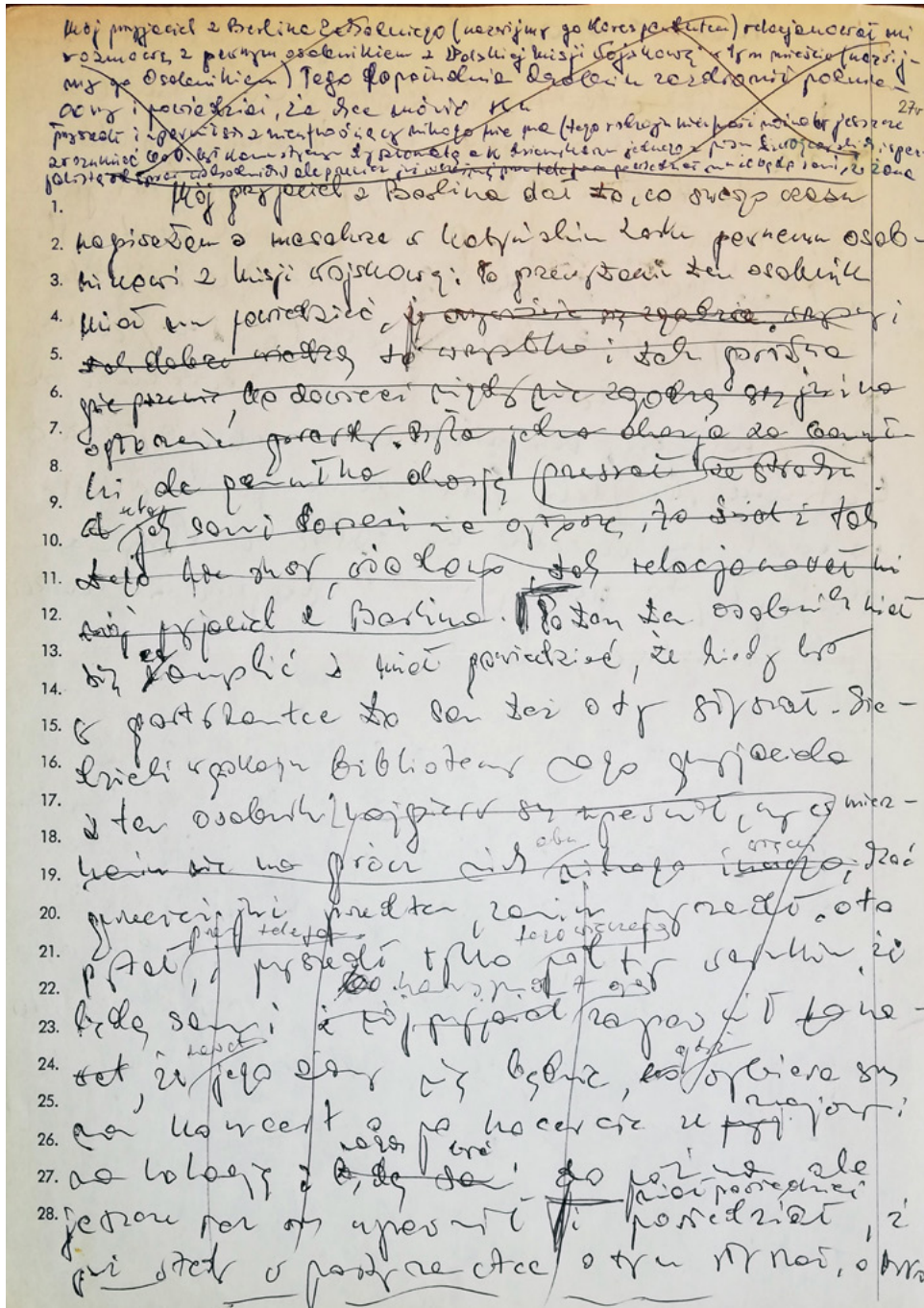
Ze wspomnianych dwudziestu zapisów składających się na przed-tekst pierwszych zdań oraz całego inicjalnego akapitu *Ku Dunzynańskiemu Wzgórzcu...* w teczce nr 3 znajduje się aż siedemnaście, z których sześć to rękopisy, a pozostałych jedenaście – robocze (noszące ślady licznych odręcznych ingerencji) maszynopisy.

Przypomnę jeszcze, że w edycji paryskiej z roku 1984 na początek interesującego mnie tutaj opowiadania składają się tytuł, motto z Szekspirowskiego *Makbeta* oraz niedługi (jak na Odojewskiego) akapit, bo liczący dwadzieścia jeden wersów, na przestrzeni których z pięciu zdań czytelnik dowiaduje się o wielogodzinnym (popołudniowo-wieczornym) spotkaniu Dziennikarza z Profesorem w rozpalonym upałem mieszkaniu i o skomplikowanym procesie dokonującym się (a raczej niemożącym się dokonać) w świadomości pierwszego z nich oraz o nastających w nim zmęczeniu i uczuciu lęku. Taka rudymetarna rekonstrukcja jest w tym miejscu niezbędna, by móc przystąpić do próby odtworzenia przebiegu pracy pisarskiej nad samym początkiem tego szczególnego utworu. Zakończę ją przytoczeniem wydrukowanej redakcji pierwszego zdania, ku której zmierzał pisarz, zapisując – już to ręcznie, już na maszynie – kolejne jej postaci: „Było już koło wpół do szóstej po południu, a słońce paliło i rozprażało betonowe ściany mieszkania, jak wtedy, między dwunastą a pierwszą, kiedy Dziennikarz pierwszy raz spotkał się z Profesorem w jego mieszkaniu w sprawie tej taśmy”²⁶.

Siedemnaście podejść Odojewskiego do redakcji pierwszego zdania oraz pierwszego akapitu opowiadania dzielę na dwie grupy. Pierwsza liczy trzy karty – jedną zapisaną ręcznie (k. 27v) i dwie maszynopisowe (k. 30 oraz k. 157). Karta 27v jest najstarszą zachowaną próbą zapisu początku utworu, a maszynopisy (k. 30 oraz k. 157) jej przepisany i dość mocno przetworzonymi redakcjami. Najpierw autor sporządził więc ręczny zarys punktu wyjścia, potem przepisał go na maszynie (k. 30), nanosząc ręczne poprawki, by znów przepisać go na maszynie (k. 157) z uwzględnieniem poprawek, ale i z umieszczeniem kolejnych (dodam, że maszynopis na k. 30 został przekreślony skrzyżowanymi liniami, co może oznaczać przepisanie i dezaktualizację tego zapisu).

²⁶Włodzimierz Odojewski, „Ku Dunzynańskiemu Wzgórzcu idzie las”, w *Zabezpieczanie śladów*, 73.

Poniżej zamieszczam skan k. 27v²⁷ oraz jej transliterację²⁸, aby dać wgląd w sposób pracy Odjowskiego nad wówczas jeszcze wykluwającym się, znajdującym się w fazie projektowania, tekstem opowiadania.



Ilustracja 1.
Karta 27v
zawierająca
pierwszą
(zachowaną)
redakcję po-
czątku opo-
wiadania *Ku
Dunzynańskie-
mu Wzgórzu
idzie las*

²⁷AWO, *Zabezpieczanie*, teczka 3, k. 27v.

²⁸Transliteracja jest efektem wspólnej pracy ze wspomnianą już studentką Magdaleną Wojtaś. Zastosowaliśmy metodę transliteracji dyplomatycznej, polegającej na „wyraźnym i «identycznym» odtworzeniu dokumentu, na możliwie dokładnym skopiowaniu układu tekstu takiego, jak w oryginale, z jego pustymi miejscami, odsyłaczami, marginesami, interliniami itd., przy skrupulatnym uwzględnieniu położenia słów względem siebie” (de Biassi, *Genetyka tekstów*, 104).

Mój przyjaciel z Berlina Zachodniego (nazwijmy go Korespondentem) relacjonował mi rozmowę z pewnym osobnikiem z Polskiej Misji Wojskowej w tym mieście (nazwijmy go Osobnikiem)* Tego popołudnia Osobnik zadzwonił podniecony i powiedział, że chce mówić K u przyszedł i upewnił się z nieufnością czy nikogo nie ma (tego rodzaju nieufność można by jeszcze zrozumieć, bo O. był komunistycznym dyplomata a K dziennikarzem jednego z pism szwajcarskich i specjalistą od spraw wschodnich, ale przecież już wcześniej przez telefon powiedział mi że będą sami, że żona

Mój przyjaciel z Berlina dał to, co swego czasu napisałem o masakrze w katyńskim lasu pewnemu osobnikowi z misji wojskowej. Po przeczytaniu ten osobnik miał mu powiedzieć, że oczywiście się zgadza . wszyscy i tak dobrze wiedzą to wszystko i tak próżne pieprzenie, bo sowietci nigdy nie zgodzą się już na ogłoszenie prawdy. Była jedna okazja za Gomułki, ale gomułka okazję przesrał ze strachu. A jak[‡] sami Sowietci nie ogłoszą, to świat i tak tego nie usłyszy, wiadomo, tak relacjonował mi mój przyjaciel z Berlina. ¶ Potem ten osobnik miał się namyślić i miał powiedzieć, że kiedy był w partyzantce to sam też o tym słyszał. Siedzieli w pokoju bibliotecznym mego przyjaciela a ten osobnik najpierw się upewnił, czy w mieszkaniu nie ma prócz nich nikogo i nieczego, choć przecież już przedtem, zanim przyszedł, o to przez telefon tego wieczora pytał, i przyszedł tylko pod tym warunkiem, że będą sami a mój przyjaciel zapewnił go nawet, że jego żony nie będzie, bo wybiera się na koncert a po koncercie ze przyjaciółkami mogą być na kolację i będą sami do późna ale jeszcze raz się upewnił i powiedział, że już wtedy w partyzantce o tym słyszał, o było

* Pierwsza litera w słowie „popołudnia” poprawiona- pierwotnie było: „dopołudnia.

‡ Wstawka przed słowem „jak” trudna do odczytania.

Co powoduje, że te trzy karty wyodrębniam i uznaję za pierwsze sekwencje przed-tekstu początku opowiadania? Po pierwsze, tylko w tych trzech zapisach pisarz posłużył się narracją pierwszoosobową, a bohaterami uczynił przyjaciela narratora, zachodniobrzeńskiego Korespondenta oraz Osobnika, czyli przedstawiciela Polskiej Misji Wojskowej. Reprodukacja (i transliteracja) k. 27v pokazuje, iż pierwszy zapis składa się w istocie z dwóch redakcji – pierwsza jest obszerniejsza i w sporych odcinkach skreślona. Za jej pierwszeństwem przemawia zwyczaj stosowany przez Odojewskiego w pracy z rękopiśmiennymi i maszynopisowymi brulionami (a także czystopisami) utworów – pisarz w zdecydowanej większości korzystał z pewnego rodzaju szablonu, czyli kart formatu A4 z ponumerowanymi wersami. Czarnym długopisem na k. 27v pisarz zaczął więc szkicować początek opowiadania od wersu pierwszego do końca tej karty i na kolejnych. W pewnym momencie spore odcinki tego zapisu skreślił, umieścił nad nim poziomą czarną linię, ponad którą niebieskim długopisem i bardziej starannym (mniej pośpiesznym) pismem sporządził nową redakcję początku tekstu. Później i ona została przekreślona skrzyżowanymi liniami (czarny długopis) – moim zdaniem w ten sposób zaznaczył fakt przepisania tej „niebieskiej” redakcji na maszynie, czyli na k. 30.

Autograf (k. 27v) przynosi więc *de facto* dwa ujęcia początku opowiadania, w których pisarz chciał jak najszybciej wprowadzić motyw katyński oraz okoliczności potajemnego nagrania relacji peerelowskiego urzędnika. Kolejne redakcje (maszynopisy na k. 30 oraz 157) przynoszą próby rozwinięcia prezentacji bohaterów (szczególnie Korespondenta) oraz prac pisarsko-badawczych samego narratora poświęconych katyńskiemu mordowi. Można więc uznać, że rekonstruowane tutaj trzy (w gruncie rzeczy cztery, jeśli by zgodzić się z kwalifikacją odręcznych zapisów na k. 27v jako dwóch odrębnych podejść do zapisu początku) redakcje to coś w rodzaju pierwszej notatki, zarysu pomysłu fabularnego, może nawet konspektu opowiadania *Ku Dunzynańskiemu Wzgórzu...* Trzeba podkreślić, że pierwotnie pisarz chciał się posłużyć narracją pierwszoosobową i że na pierwszy plan wysunęły się kwestia pamięci o katyńskiej zbrodni i fakt jej kwestionowania, wymazywania. Można więc uznać, że zarówno w już omówionych, jak i w kolejnych redakcjach pierwszego akapitu opowiadania pojawiają się wątki i motywy, które w tekście wydrukowanego opowiadania zostały rozparcelowane na inne akapity wchodzące przede wszystkim w skład sekwencji Berlin 1, a także Berlin 2.

Pozostałe czternaście kart (z teczki nr 3)²⁹, na których znajdują się zapisy początkowej partii utworu można zaliczyć do grupy drugiej, której najbardziej charakterystycznymi wyróżnikami okazują się zasadnicze decyzje narracyjno-personalne Odojewskiego – odtąd pisarz konsekwentnie będzie się posługiwał narracją personalną (perspektywa Dziennikarza), a obok znanych już postaci wprowadzi do utworu osobę Profesora. Kilkanaście kolejnych zapisów włączonych przeze mnie do przed-tekstu początku – pięć w postaci autografów, pozostałe dziewięć jako maszynopisy – pozwala także śledzić tryb i metody pracy Odojewskiego nad

²⁹ Chodzi o następujące karty z AWO, *Zabezpieczenie*, teczka 3: 1r(a), 4(a), 6(a), 7v(a), 11r(a), 13(m), 19(m), 20(m), 22(m), 24(m), 25(m), 31(m), 61(m) oraz 120(m). Litera „a” w nawiasie oznacza autografy (rękopisy), a litera „m” – maszynopisy. Z tej kolekcji ułożyłem przed-tekst początku opowiadania, w którym kolejność kart jest następująca: k. 4 → k. 6 → k. 7v → k. 11r → k. 25 → k. 24 → k. 20 → k. 19 → k. 22 → k. 13 → k. 31 → k. 61 → k. 1r → k. 120. Część argumentacji na rzecz takiej kolejności będzie mogła wybrzmieć w dalszym toku uwag o początku *Ku Dunzynańskiemu Wzgórzu idzie las*, reszta powinna zostać wyłożona w osobnej genetycznej edycji omawianego utworu, która jest w planach zespołu poznańskiego Archiwum Włodzimierza Odojewskiego.

tekstem opowiadania. Z racji ograniczonej objętości artykułu chcę zwrócić uwagę na dominantę tego tekstotwórczego procesu.

Mając bowiem za sobą decyzję o formie narracji, pisarz skupił się na konstruowaniu czasowo-przestrzennej oprawy spotkania Dziennikarza i Profesora, podczas którego wypląnął sensacyjny fakt nagrania swoistego katyńskiego apokryfu (relacji Osobnika z Polskiej Misji Wojskowej). Równie istotnym przedmiotem żmudnych zmagania autora z pierwszym akapitem jest formułowanie wiązki informacji, którą we wspomnianej ramie opowiadania chciał zawrzeć. Spośród owych czternastu kolejnych podejść do aktu otwarcia tekstu wybieram sześć obrazujących zasadnicze zwroty i przełomy w redakcji czasu, miejsca i przedmiotu fabuły w pierwszym akapicie. Przytaczam (posługując się uproszczoną transliteracją) zazwyczaj pierwsze zdanie kolejnego z podejść, niekiedy dorzucam kolejne, kiedy indziej skracam zdanie inicjalne, gdyż moim celem jest w tym miejscu jedynie zasygnalizowanie kierunku przemian oraz zaakcentowanie punktu dojścia tego długotrwałego, pełnego namysłu procesu. Każdy z zapisów został poprzedzony numerem karty³⁰:

[k. 4] *Dziennikarz był u odwiedził Profesora przed tygodniem Na dworze padał drobny deszcz ale było gorąco i duszno, i siedzieli w tym niemilosiernie zagraconym... w posepnym uroku znużonego popołudnia*

[k. 6] *Z dwie godziny już rozmawiali na ten temat, spacerując w pobliżu alejami Tiergarten. W których nawet cień od drzew też był gorący i duszny*³¹

[k. 25] *Było około czwartej popołudniu, a słońce paliło i rozprażało betonowe mury jak między dwunastą a pierwszą, kiedy obaj, westchnąwszy/chając³² jednocześnie ciężko, choć z ulgą, opadli bezwładnie wyrzuci z resztek sił i energii przez upał naprzeciw siebie na jęczące sprężynami, zużyte, lecz wciąż jeszcze wygodne kanapy pani doktor*

[k. 13] *Było koło w pół do szóstej popołudniu, a słońce wciąż jeszcze paliło i rozprażało betonowe ściany mieszkania, jak wtedy między dwunastą a pierwszą, kiedy Profesor i Dziennikarz pierwszy raz spotkali się w tej sprawie w tym niemilosiernie zagraconym pokoju*³³

[k. 1r] *Dziennikarz z Profesorem pierwszy raz spotkali się w sprawie tej katyńskiej taśmy magnetofonowej w tym niemilosiernie zagraconym pokoju i może dlatego nic w, mimo choć upłynęło tych sześciu niemal godzin, wciąż do nie niego nie doszło/tarła³⁴, nie przeniknęło się do świadomości/mózgu [...] w jego świadomości nie zrodziło się żadne uczucie triumfu*

³⁰Wszystkie one pochodzą z: AWO, *Zabezpieczanie*, teczka 3.

³¹U góry tej karty pisarz dopisał znamiennej dyspozycję: „opowieść trzeba cofnąć do Tiergartenu i stamtąd dać retrospekcję na wieczór, kiedy dyplomata był u Profesora i opowiadał”, AWO, *Zabezpieczanie*, teczka 3, k. 6.

³²Ręcznie nadpisany człon „chając” pisarz umieścił nad wyrazem „westchnąwszy” – miało to oznaczać, że chce tu wprowadzić wyraz „wzdychając”, co zostało wykonane w toku kolejnego przepisanie na maszynie cytowanej tutaj karty (w numeracji kart z teczki numer 3 jest to karta oznaczona cyfrą 24).

³³Na tej karcie po raz pierwszy pojawia się tytuł opowiadania – na razie w formie: „Las Birnam idzie” i jeszcze bez motta z *Makbeta*.

³⁴Człon „tarła” nadpisany nad czasownikiem „doszło”, co z pewnością miało oznaczać zastąpienie go czasownikiem „dotarła”.

[k. 120] Było już koło w pół do szóstej po południu, a *mimo to* słońce *jeszcze* paliło i rozprażało betonowe ściany mieszkania, jak wtedy, między dwunastą a pierwszą, kiedy Dziennikarz pierwszy raz spotkał się z Profesorem w sprawie tej **magnetofonowej** taśmy. *Może więc* dlatego, choć upłynęło ponad pięć *dobrych* godzin, wciąż do niego nie dotarła, nie przeniknęła jego mózgu, *ta* zdawałoby się oczywista, sama przez się, narzucająca się myśl [...], *wciąż* w jego świadomości nie zrodziło się żadne uczucie triumfu³⁵

Ku czemu i za pomocą jakich środków zmierza pisarz w tych w sumie kilkunastu zapisach początkowego akordu opowiadania? Praca nad nim musiała zająć co najmniej kilka dni, co wynika z liczby nowych redakcji, szczególnie tych sporządzanych już na maszynie do pisania, poprawianych znowu ręcznie, czasami z użyciem białego korektora, i znów przepisywanych. Był to z pewnością czas namysłu pisarza nad tym, w jakiej aurze ma się rozgrywać kolejna w jego twórczości próba podjęcia tematu zbrodni katyńskiej. Już w fazie początkowej, tej wyrażonej w narracji pierwszoosobowej, jasno został postawiony ów problem pamięci o Katyniu i jej zakłamywania. Teraz stawką było uwypuklenie konturów person rozgrywającego się dramatu. W fazie drugiej, stojącej pod znakiem narracji personalnej, pisarz zmienia więc miejsce, w którym rozpoczyna się akcja utworu. Najpierw jest to zachodniobrzeźniński Tiergarten, później zaś – i tak zostanie już do końca – wewnątrz, mieszkanie w betonowym wieżowcu (wzmianka o nim pojawia się na jednej z kart). Twórca pierwotnie skupia uwagę na wyglądzie lokum Profesora i jego (raz zmarłej, raz nadal żyjącej – w zależności od kolejnych redakcji) małżonki, zawodowej psychoanalityczki. Nieodmiennie akcentuje warunki pogodowe – zawsze będzie to nieznośny upał w wielkim mieście. Wreszcie cyzeluje ramy temporalne – czas trwania spotkania Dziennikarza z Profesorem jest z redakcji na redakcję doprecyzowywany. W końcu na k. 1r ręką dość pospiesznie szkicuje, chyba za jednym pociągnięciem długopisu, to, czego szukał. Otóż do dalszych (nadal wszak początkowych) akapitów przesuwają informacje scenograficzne, a także te dotyczące spotkania i rozmowy Profesora z peerelowskim dyplomatą. Pozostawia zaś zdanie o wielogodzinnej toczącej się w upale rozmowie Dziennikarza z Profesorem, by umieścić po nim rozbudowane, wielokrotnie złożone, a więc takie, którego labiryntową strukturę wypracował w swoich najwybitniejszych dokonaniach, czyli powieściach i opowiadaniach należących do cyklu podolskiego. W nim artykułuje wreszcie to, czego szukał, a co w wersji wydrukowanej brzmi następująco:

Więc może dlatego (choć upłynęło ponad pięć dobrych godzin) wciąż do niego nie dotarła, nie przeniknęła jego mózgu ta, zdawałoby się oczywista, sama przez się narzucająca się myśl, że wpadło mu w ręce coś, w poszukiwaniu czego stracił połowę życia; wciąż w jego świadomości nie zrodziło się żadne uczucie triumfu, satysfakcji, nawet otrzymanego od losu zadośćuczynienia za poniesione trudy czy chociażby zdziwienia, że jego poszukiwaniom wyszedł raptem naprzeciw przypadek, a już na pewno żadne przeczucie, że ten przypadek zaważyć może na dalszych jego trudach w tej sprawie i że zajmie go na długo, odsuwając i pomniejszając wszystko inne, czym się zajmował i czym żył³⁶.

³⁵Niniejszy zapis opatrzony jest nieco inaczej zredagowanym tytułem: „Idzie birhamski las”.

³⁶Odojewski, „Ku Dunzynańskiemu Wzgórzu idzie las”, 73.

„Myśl”, „uczucie”, „zdziwienie”, „przecucie”, a także „mózg”, „świadomość” – wszystkie te słowa przekierowują uwagę czytelnika z okoliczności zewnętrznych na to, co dzieje się z samym Dziennikarzem. A raczej, co wydarzyć się w nim nie może, gdyż pisarz postanowił dokonać aktu czegoś na kształt zawieszenia świadomości swego głównego bohatera. Sądzę, że wszystkie wysiłki Odojewskiego włożone w wielokrotne przekształcanie początku opowiadania miały ten właśnie cel – uchwycić w całej jego dotkliwości i... niepochwytności stan wewnętrznego paraliżu głównego bohatera, który całe swoje zawodowe (nie tylko) życie poświęcił dociekaniu, a nade wszystko propagowaniu prawdy na temat tego, co wydarzyło się w Katyniu w roku 1940, a także tego, co działo się potem na terenach Drugiej Rzeczypospolitej, znajdujących się po wojnie w strefie sowieckich wpływów i związanych z nimi totalitarnych praktyk. Odojewskiemu zależy na tym, aby opowiadanie zaczęło się w aurze nieznośnego upału i by czytelnik patrzył na to, co się dzieje, z perspektywy człowieka, który jakby znieruchomiał, doświadczył wewnętrznej blokady. Ktoś powie, że artykułuję w tym miejscu jedynie ten sens, który wpisany został w końcową fazę pracy pisarza nad początkowym akapitem utworu. Jestem však przekonany, że dopiero nakreślenie całej drogi twórczej, możliwej dzięki genetycznemu dociekaniu na podstawie odtworzonego przed-tekstu inicjalnej części opowiadania, może uzmysłowić jego interpretatorowi rangę i dalekosiężność znaczenia owego wyjściowego zawieszenia świadomości Dziennikarza. To z tą – by tak rzec – przypadłością będzie musiał się zmagać w całym toku fabularnym. Główny bohater w tym samym stopniu walczy o prawdę o zbrodni sprzed lat, co o swą podmiotowość, o to, by wziąć swoje życie we własne ręce, by skonfrontować się ze swymi ograniczeniami, resentymentami, urazami...

3.2. *Co słyhać w ojczyźnie* – odraczenie spotkania

Teczka zawierająca bruliony opowiadania *Co słyhać w ojczyźnie* liczy 188 kart, które w dwóch trzecich są jednostronnymi maszynopisami, reszta zaś to rękopisy, z czego dwie karty zapisane są obustronnie³⁷. *Dossier* opowiadania stanowi jedno z ogniw sześcioczłonowego zbioru dokumentującego proces tekstotwórczy cyklu zatytułowanego *Zapomniane, nieuśmierzone*, po raz pierwszy ogłoszonego nakładem emigracyjnego, zachodniobrzeńskiego miesięcznika „Archipelag”³⁸.

Fabuła *Co słyhać w ojczyźnie*, utworu powstałego zapewne w latach 1983–1984³⁹ i pozostającego w silnym związku z faktem wprowadzenia w PRL stanu wojennego (akcja utworu toczy

³⁷AWO, zespół: „Spuścizna literacka Włodzimierza Odojewskiego. Opowiadania z tomu *Zapomniane, nieuśmierzone*”, teczki nr 1–6. Poza teczką numer 3 materiały związane z opowiadaniem *Co słyhać w ojczyźnie* znajdują się również w teczkach nr 5 i nr 6, z tym że są to egzemplarze czystopisów i wydruków komputerowych z naniesioną korektą. Dalej do materiału z teczek składających się na ten zespół odsyłać będę, używając skrótowego zapisu: AWO, *Zapomniane*, numer teczki oraz numer karty.

³⁸Pierwodruk interesującego mnie opowiadania ukazał się na łamach londyńskiego „Pulsu” (nr 17, 1983), a tytuł utworu zamykał znak zapytania. Dwa lata później utwór został przedrukowany w okazjonalnej publikacji „Puls. Przegląd numerów 14–17 (1982–1983)”, Kraków 1985.

³⁹Począwszy od trzeciego wydania książkowego opowiadania (w ramach cyklu *Zapomniane, nieuśmierzone*) i zarazem pierwszego w wolnej Polsce (Warszawa 1991), pisarz opatrywał je roczną datą powstania: 1984. W wydaniu następnym (już w ramach większego zbioru pt. *Bez tchu*, Warszawa 2002) informację o roku poprzedziła lokalizacja miejsca powstania: Otranto. Owa data roczna pozostaje jednak w sprzeczności z faktem wspomnianej pierwszej publikacji w 17. numerze „Pulsu” z roku 1983. Kształt opowiadania w pierwodruku w niewielkim stopniu różni się od pierwszej edycji książkowej (i kolejnych). Najważniejsza różnica polega na tym, że w londyńskim periodyku inicjalny akapit obejmuje dwa pierwsze z wydań książkowych. Może to oznaczać, że w roku 1984 pisarz szlifował jeszcze ostateczny kształt tekstu.

się latem 1982 roku), została osnuta wokół spotkania bohatera i narratora, polskiego emigranta, który nie ukrywa swych intelektualnych, a nawet pisarskich kompetencji, z dawnym znajomym – człowiekiem przybyłym z kraju i mającym związki z aparatem władzy. Spędzają wspólny wieczór i noc, spacerując i zatrzymując się w kilku miejscach nadmorskiego, nasyczonego upalnym powietrzem starego włoskiego miasteczka. Obaj przyjmują sporą dawkę alkoholu i skutecznieją dość ponurą i mało wyrafinowaną grę pozorów, polegającą na tym, iż wzajemnie ukrywają przed sobą zasadniczy fakt – narrator wie, że od przeszło pół roku nie żyje Beata, żona jego znajomego z Polski, wobec której nie pozostawał uczuciowo obojętny. Z kolei przybysz ze znękanego stanem wojennym kraju udaje, że kobieta ciągle żyje. W gruncie rzeczy obaj wiedzą, że każdy z nich coś ukrywa. Wszelkie fakty, rozmowy, relacje międzyludzkie ukazane w opowiadaniu nasycone są silną dozą niejasności, nawet pewnej fantasmagoryczności. Im dalej czytelnik wchodzi w fabułę, tym silniej skazany jest na półsenne, półpijackie, wspomnieniowo-wizyjne strumienie myśli i fantazji narratora.

Dla mnie w tym fragmencie studium o zmaganiach Odojewskiego z początkami tekstów bardzo istotne będzie uchwycenie, jak zostaje wprawiony w ruch literacki mechanizm, wytwarzający z akapitu na akapit poczucie coraz większej nierzeczywistości, w której zanurzają się obaj dotknięci przez życie bohaterowie.

Na przed-tekst początkowego akapitu składa się piętnaście kart, z czego dwie są autografami, resztę zaś stanowią maszynopisy⁴⁰. Na bok odkładam, jako mniej w tym studium przydatne, dwie karty z zapisem korekty początku opowiadania⁴¹, co oznacza, że w polu zainteresowania pozostaje dwanaście kart z teczki nr 3 oraz jedna karta z teczki nr 6. Analiza tych zapisów pozwala dokonać podziału materiału dokumentującego prace nad początkiem opowiadania *Co słyhać w ojczyźnie* na dwie równe połowy, którym nadaję robocze nazwy mające swoje źródło w różnych incipitach odzwierciedlających dwie zasadnicze fazy pracy nad utworem.

3.2.1. „Spotkałem go na corso...” – faza pierwsza zapisana została na kartach, które ułożyłem w następującej kolejności: k. 187v → k. 185 → k. 180 → k. 17 → k. 33 → k. 135; pierwsza z kart to autograf (sporządzony czerwonym długopisem, niezwykle rzadko przez Odojewskiego używanym), pozostałe zostały napisane na maszynie i zawierają kolejne redakcje rękopiśmiennego załączka. Każdy kolejny z pięciu zapisów przynosi rozwinięcie tekstu wyjściowego, przy czym wysiłek pisarza skupiony jest na wzbogacaniu i cyzelowaniu opisu topografii ulicy włoskiego miasta. Pierwszy akapit na tym etapie pracy nad opowiadaniem zbudowany jest z dwóch bardzo długich, składniowo niezwykle złożonych i zawitych zdań. Poniżej zestawiam (posiłkując się uproszczoną formą transliteracji) wyjściową i przedostatnią redakcję pierwotnego początku opowiadania⁴²:

⁴⁰Dla ścisłości dodać trzeba, że w AWO, *Zapomniane*, teczka 3, znajdują się jeszcze dwie karty z początkowym akapitem, są one jednak kopiami kart wziętych już przeze mnie pod uwagę – chodzi o k. 1 (kopia k. 17) oraz o k. 52 (kopia k. 33).

⁴¹AWO, *Zapomniane*, teczka 5.

⁴²Zapisy poprzedzam numerami kart. Obie pochodzą z: AWO, *Zapomniane*, teczka 3. Podobnie jak w przypadku zapisów początków opowiadania *Ku Dunzynańskiemu Wzgórzu...* kursywą zapisuję rękopiśmienne partie brulionów, natomiast czcionką prostą redakcje sporządzone na maszynie.

[k. 187v] Spotkałem go na corso, tutaj w tym starym miasteczku Otranto zaczynającym się w małym ślepych zaułku u stóp murów twierdzy resztek miejskich wbudowanych w skały podmywane przez fale morze, gdzie był mały plac i kilka kawiarni wylewających się swymi stolikami, parasolami i krzesłami na chodnik, a właściwie trochę dalej na plac przed miejską bramą i ciągnęło się dalej brzegiem zatoki /w którą wpisywała jakoś rzeka, teraz wysuszona do niemal dna/⁴³ między akacjowcami /o liściach/⁴⁴ omszałymi od kurzu i dziennego upału, a był już wieczór i ani odrobiony chłodu, choć nieznaczny wiatr /podniósł się/⁴⁵ od morza wiał jak tylko zapadł zmrok.

[k. 33] Spotkałem go na Corso zaczynającym się tutaj u stóp wbudowanych w skały resztek obronnych murów, w zaułku, gdzie jest niewielki plac, kilka kawiarni, których liczne stoliki pod kolorowymi parasolami zajmują prawie cały chodnik, a za szerokim, wystawowym oknem jaśniej jarzeniowym światłem sala automatycznych gier, właściwie zaś trochę dalej, gdzie przed średnio-wieczną bramą plac rozszerza się w plac i skąd w szpalerze akacjowców prowadzi ono do nowszej części miasteczka brzegiem zatoki, ku której z niedalekich gór żłobi sobie ujście rzeka Oremo, teraz zwężona do płytkiej strugi i stamtąd idzie się przez skwer, wkrótce potem przez most na rzece i znowu ku zatoce znowu między gęstymi akacjowcami o liściach tak omszałych, zmatowiałych od kurzu, całodziennego słońca i upału, że aż popielatych, choć nieznaczny, wilgotny wiatr podniósł się od morza zaraz, jak tylko zapadł zmierzch.

Przytaczam w całości obie redakcje początkowego zdania sporządzone przez pisarza w pierwszej fazie pracy nad opowiadaniem, aby ukazać przybierającą na sile deskrypcyjną inercję. Autor musiał zdawać sobie sprawę, że jego opis zaczyna osiadać na mieliźnie, że już na samym początku opowiadanie niebezpiecznie wytraca impet, jaki nadała mu decyzja o pierwszoosobowej narracji, a więc takiej, która w prozie Odojewskiego nie zjawia się zbyt często, a gdy już twórca się na nią decyduje, to po to, aby zaakcentować bogactwo wnętrza swego bohatera-narratora. Zarazem rzucają się w oczy zmiany zachodzące w początkowym tekście między jego pierwszym (k. 187v) i piątym (k. 33) zapisem. Znika toponim „Otranto”, a pojawia się nazwa rzeki, która w rzeczywistości nie ma nic wspólnego z południowowłoskim portem nad Adriatykiem. W piątym podejściu do redakcji początku opowiadania przybywa szczegółów oddających wygląd Corso, które pozwalają, co prawda odraczać sam moment konfrontacji narratora z przybyszem z ojczyzny, nic jednak nie wnoszą w sferze charakterystyki samego mówiącego.

Dlatego Odojewski szuka innej możliwości rozpoczęcia utworu i ręką (trzymając czarno piszący długopis) notuje na k. 142: „Wiem, że nie muszę go szukać, ani umawiać się z nim telefonicznie, że wieczorem wystarczy wyjść na Corso, aby spotkać go jak wtedy...”⁴⁶. Kontynuuje to zdanie niemal do połowy wspomnianej karty, by urwać je i poniżej umieścić kilak urwanych fraz, w których pojawiają się dzwoniący telefon i głos portiera, a wreszcie przystąpić do zapisu zupełnie odmiennego incipitu opowiadania.

⁴³Ukośnikami obejmują frazę nadpisaną nad wersem zaczynającym się słowem „zatoki” i stanowiącą wtrącenie w części zdania mówiącej o brzegu zatoki, a dalej o akacjowcach.

⁴⁴Zwrot „o liściach” został wtrącony pomiędzy słowa „akacjowcami” a „omszałymi”, ale pisarz pozostawił epitet „omszałymi” w deklinacyjnej zależności od rzeczownika „akacjowcami”.

⁴⁵Zwrot „podniósł się” wtrącony między rzeczownik „wiatr” a przyimek „od”. Autor nie usunął jednak zbędnego – w związku z nadpisaniem „podniósł się” – czasownika „wiał”.

⁴⁶AWO, *Zapomniane*, teczka 3.

3.2.2. „Właśnie chciałem wyjść...”, czyli druga – zmierzająca do definitywnej postaci pierwszego akapitu – faza procesu tekstotwórczego opowiadania *Co słyszał w ojczyźnie*. I tutaj dysponuję sześcioma kartami (podobnie jak w fazie pierwszej jedna z nich to rękopis, pozostałe napisano na maszynie), które układam w następującej kolejności: k. 142 → k. 141 → k. 93 → k. 131 → k. 124 → k. 70. Przed-tekst pierwszego członu opowiadania w postaci najpóźniejszej (k. 70) nadal jest jednak bardzo rozbudowany i obejmuje tekst, który w edycji książkowej zostanie rozparcelowany na dwa odrębne akapity⁴⁷. A oto jak brzmi wyjściowy zapis nowej redakcji początku opowiadania:

Właśnie chciałem wyjść ~~ale zadzwonił~~ i wtedy zadzwonił telefon; usłyszałem w słuchawce głos, jakby oddalony o setki kilometrów roztopiony w niezmiernej odległości i ~~musiałem dwa~~ chyba z trzy razy z niecierpliwością powtórzyłem pytanie, zanim pojąłem, że to portier z hotelu oddalonego tylko o kilkaset metrów i że zawiadamiał mnie, że on już przyjechał i ~~chyba~~ pewnie położył się, żeby odespać drogę; a przecież nikt inny nie mógł dzwonić i dobrze wiedziałem, że on przyjedzie⁴⁸.

W kolejnych pięciu podejściach – zaliczonych tutaj do drugiej fazy pracy nad utworem – do redakcji pierwszego i kolejnych zdań, składających się na pierwszy akapit, nie nastąpią żadne ostre zwroty, a jedynie pewnym rozszerzeniom, poprawkom i korektom poddane zostaną poszczególne człony zapisanych tutaj zdań wielokrotnie złożonych. Oznacza to, iż pisarz odnalazł właściwy koncept otwarcia utworu, w którym roi się od niedopowiedzeń między bohaterami, a ponadto każdy z nich zmagają się z trudnym do zniesienia bólem samotności, niespełnienia, wręcz życiowej porażki. Ponadto na te indywidualne przegrane, na fakt samobójczej śmierci bliskiej im kobiety, nakłada się katastrofalna sytuacja społeczna i polityczna w ojczyźnie. Widać więc, że pisarz potrzebował innej redakcji początku tekstu niosącego tak trudne problemy niż ten brnący w topograficzne uszczegółowienia. Zresztą tamta praca nad tekstem (sześć zapisów pod ogólnym hasłem „Spotkałem go na corso...”) nie poszła na marne, bo z brulionów zawierających kolejne próby zapisu akapitów trzeciego, czwartego i piątego (w fazie drugiej), wynika, iż do nich zostały przeniesione partie opisowo-informacyjne pierwotnie umieszczone w akapicie inicjalnym.

Mechanizm procesu tekstotwórczego działa więc tutaj podobnie jak w wypadku przed-tekstu opowiadania *Ku Dunzynańskiemu Wzgórzu...* Cel rozsunieć w obrębie już powstałego tekstu oraz przemieszczeń poszczególnych elementów (słów, fraz, a nawet całych zdań niosących informacje dotyczące czasu, miejsca i uczestników przedstawianych zdarzeń fabularnych) jest jednak inny. W pierwszym akapicie tamtego utworu chodziło o to, aby wyjściowy punkt (ciężkość) umocować w świecie wewnętrznym zagubionego Dziennikarza, który będzie musiał podjąć próbę przełamania egzystencjalnego i duchowego impasu, odwrócenia stanu zawieszenia świadomości. Tutaj, w opowiadaniu *Co słyszał w ojczyźnie*, autor chce od samego początku podkreślić rozmiary dylematów i ambiwalencji toczących pierwszoosobowego narratora. W tym celu postanawia odraczać moment spotkania emigranta (narratora) z przybyszem, z wiadomościami o sponiewieranej przez stan wojenny ojczyźnie, a w równej

⁴⁷Zanim pisarz dokona owego podziału, opowiadanie z dłuższym inicjalnym akapitem odda do wspomnianego pierwodruku w „Pulsie”. Dopiero przygotowując tekst do edycji berlińskiej (1987), zdecydował się na dwa odrębne akapity, co dokumentuje maszynopis w: AWO, *Zapomniane*, teczka 6, k. 1.

⁴⁸AWO, *Zapomniane*, teczka 3, k. 142.

mierze z faktem śmierci kobiety bliskiej obu bohaterom. W toku pisania okazało się, że efekt odwołania, opóźnienia bardziej sugestywnie i efektywnie pozwoli osiągnąć zabieg przesunięcia w czasie (telefon o przybyciu znajomego nastąpił wcześniej niż fakt spotkania go na ulicy włoskiego miasteczka) i ograniczenia przestrzeni (hotelowy pokój zajmowany przez narratora), a nade wszystko rzucenia światła na tok myśli i odczuć pierwszoosobowego narratora. Gdy dysponujemy już wiedzą o takim przesunięciu kompozycyjnych akcentów, możemy postawić tezę o drugorzędności południowowłoskiej scenerii w opowiadaniu i skupić się na tym wszystkim, co dotyczy emigranta zmagającego się z wielorako rozumianą stratą. W tym sensie owo zasygnalizowane w pierwszym akapicie odraczenie spotkania z przybyciem z Polski byłoby odwołaniem uznania nieodwołalności utraty nie tylko kogoś bliskiego, ale także własnej ojczyzny⁴⁹. Jeśliby tak na to spojrzeć, to okaże się, że proces tekstotwórczy tego utworu ukazuje nadrzędność melancholii w doświadczeniu emigracji, w przeżywaniu wygnania.

3.3. Sezon w Wenecji – skracanie dystansu

Zasadniczy trzon *dossier* genezy *Sezonu w Wenecji* stanowią dwie teczki przechowywane w poznańskim archiwum⁵⁰, w których pisarz zachował ogółem 233 karty (115 w teczce nr 1 oraz 118 w teczce nr 2) dokumentujące pracę nad tekstem opowiadania: 54 z nich to rękopisy, 179 – maszynopisy. Trzeba pamiętać jednak, że nieco ponad trzydzieści owych pozycji to kilku- lub kilkunastowersowe sekwencje powstałe wskutek pocięcia większych kart zapisanych piśmem maszynowym. Oznacza to, iż zasadniczy zręb archiwalnej dokumentacji *Sezonu w Wenecji* to 200 kart formatu A4, z czego jedną czwartą stanowią odręczne bruliony, resztę zaś maszynopisy.

Lepiej zresztą mówić w tym wypadku o kilku (co najmniej trzech) weneckich wątkach i ukazać je na tle ogólnie naszkicowanej mapy fabularnych zdarzeń całego opowiadania. Taki zarys wydaje się niezbędny w przypadku dość obszernego (jak na Odojewskiego, ale i na tendencje w małych prozach powstających w ostatnich dekadach XX wieku) opowiadania. Otóż 65-stronicowy tekst nie został podzielony na mniejsze całości, a podstawową jednostką kompozycyjną jest akapit. 91 akapitów *Sezonu w Wenecji* układa się w moim ujęciu w dziesięć wątków, z czego w czterech rolę przewodnią odgrywa motyw Wenecji. Są to wszak ogniwa kluczowe – dwa z nich są klamrą kompozycyjną, dwa pozostałe fundują zasadnicze zwroty w fabule i jej emocjonalno-intelektualnej fakturze. I tak akapity otwierające *Sezon w Wenecji* można by roboczo zatytułować: „Wenecja obiecana i odwołana”, segmenty finalne zaś proponuję nazwać (opisać) następująco: „Ocalenie dziecięcej Wenecji; rezygnacja dorosłego z wizyty w Wenecji rzeczywistej”. Wymienione wątki są więc wiązaniem fabuły, w jej centrum natomiast stoją kolejne dwa weneckie ogniwa, które proponuję miano-

⁴⁹Małgorzata Hueckel tak charakteryzowała jedną z dominant całego tomu *Zapomniane, nieuśmierzone...*: „We wszystkich opowiadaniach zbioru przypływ wspomnień jest nagły, niechciany, wywołany jakąś zewnętrzną, przypadkową przyczyną: może to być list z Polski, spotkanie z kimś, kto stamtąd przyjechał”. „Dramatyczny jest w opowiadaniach kontrast między intensywnością i wyrazistością wspomnienia a nieobecnością i nieosiągalnością jego przedmiotu”. Małgorzata Hueckel, „O cierpieniu przemijania”, w *Odojewski i krytycy. Antologia tekstów*, wybór i oprac. Stanisław Barć (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1999), 167.

⁵⁰AWO, zespół: „Spuścizna literacka Włodzimierza Odojewskiego. *Jedźmy, wracajmy*”, teczki nr 1–2. Dalej do materiału z teczek składających się na ten zespół odsyłać będę, używając skrótowego zapisu: AWO, *Jedźmy*, numer teczki oraz numer karty.

wać tak: „Źródło w piwnicy cioci Weroniki” oraz „Wenecki karnawał w podziemiach willi”. Warto podkreślić, iż wątki te rozdziela najbardziej mroczne (złożone z kilku akapitów) ogniwo opowiadania, w którym Marek doświadcza inicjacji w wojnę (sam na sam z trupem młodego żołnierza).

Dalej chcę analizować tekstotwórczą ewolucję pierwszego z czterech weneckich wątków opowiadania, rozpisanego na sześć pierwszych akapitów wydrukowanego utworu. Podobnie jak w poprzednich podrozdziałach, także tutaj skupię się na analizie przed-tekstu akapitu początkowego, co pozwoli pokazać, jak pomysł Odojewskiego dojrzewający niezmiernie długo (1976–1999), zarzucony i znów podejmowany, nabiera głębi, a jego przesłanie krystalizuje się za sprawą pisarskich decyzji dotyczących kształtowania weneckiego motywu.

Przed-tekst pierwszego, weneckiego ogniwa opowiadania („Wenecja obiecana i odwołana”) obejmuje łącznie czterdzieści jeden kart (z czego sześć to autografy, reszta zaś maszynopisy). Z tego zbioru da się wyłączyć wiązkę czternastu kart dokumentujących zmagania pisarza z redakcją samego początku opowiadania.

Zanim przed-tekst początkowego akapitu *Sezonu w Wenecji* podzielę na dwie zasadnicze części, chciałbym zwrócić uwagę, iż zachowane bruliony opowiadania sprawiają wrażenie niekompletnych, co odbija się na próbach rekonstrukcji pracy pisarza nad całym utworem, a szczególnie nad jego pierwszym ogniwem. Najdotkliwszy wydaje się brak materiałów z ostatniej, przedwydawniczej fazy obróbki tekstu – nie dysponuję tekstem definitywnego rękopisu (bądź maszynopisu). Widać wyraźną lukę między ostatnią zachowaną redakcją początku opowiadania a kształtem, jaki ów tekst przyjął w pierwodruku książkowym.

Mimo wszystko można się pokusić o wyróżnienie dwóch faz pracy nad pierwszymi zdaniami opowiadania – pierwszej nadając roboczy tytuł „Z perspektywy roku 1968”, za nazwę drugiej posłuży wyimek z pierwszego akapitu *Sezonu w Wenecji*: „...kiedy dowiedział się, że nie pojedzie”.

3.3.1. „Z perspektywy roku 1968” – tutaj zaliczam sześć kart z pierwszej teczek brulionów *Sezonu w Wenecji* ułożonych w następującej kolejności: k. 1 → k. 4 → k. 86 → k. 85 → k. 84 → k. 76 → k. 77 → k. 78⁵¹. Dwie pierwsze karty to szczególnie, charakterystyczny dla Odojewskiego⁵², dokument pierwszych przemyśleń do powstającego tekstu. Są to odręczne notatki dokumentujące zaczątki pomysłu na utwór, które przyjmują postać urwanych fraz lub całych zdań. Można je dziś odnaleźć rozsięte po różnych akapitach definitywnego (wydrukowanego) opowiadania. Z obu kart wybieram dwa okruchy⁵³:

[k. 1] kiedyż dowiedział się o cudownym

[k. 4] Wiedza o tym cudownym mieście wylania się z mroków samych początków jego życia:
Kiedy miał bowiem

⁵¹AWO, *Jedźmy*, teczka 1.

⁵²Podobne formy zapisu zarówno pierwszych, jak i późniejszych conceptów słownych lub dotyczących kształtu fabuły, wyglądu postaci itd. znajdują się w *dossier* genezy innych opowiadań tego pisarza, przechowywanym w poznańskim archiwum.

⁵³AWO, *Jedźmy*, teczka 1.

Sądzę, że skreślenia obu fraz poświadczają fakt ich wykorzystania przez pisarza w toku dalszego pisania i redagowania tekstu opowiadania. Jeśliby spojrzeć na treść tych krótkich zapisów w kontekście innych notatek na obu kartach, to wyłoni nam się jako wyjściowe do pracy nad opowiadaniem akcentowanie przez pisarza osamotnienia głównego, dziecięcego bohatera powiązanego z motywem cudownego miasta, czyli Wenecji, i wysiłkiem pamięci. Wszelako dalej w pierwszej fazie pisarskiego opracowywania utworu⁵⁴ Odojewski zdecydował się na poprzedzenie wspomnienia dzieciństwa i figury Wenecji pięcioma akapitami, w których narracja, prowadzona z punktu widzenia głównego bohatera, skupiona jest na jego powtórnej wizycie w mieście P. nad Sanem i w dawnej willi ciotki Weroniki (a więc miejscach, w których dziesięcioletni Marek przeżyje swoją Wenecję) niedługo po wydarzeniach Marca '68. W piątym akapicie Marek stoi przed domem ciotki (przerobionym teraz na szkołę):

I wtedy jego wzrok przypadkowo powędrował ku otworom okiennym piwnicy, która w zszarzałym świetle dżdżystego dnia połyskiwała na dole czymś czarnym, nachylił się, zajrzał w głąb i właśnie w tej chwili wspomnienie tamtego ~~odległego~~ lata, bo piwnica po brzegi zalana była wodą, przypadło mu do gardła z taką siłą, że posłyszał swój oddech, skracający się, szybki, rwący i zmęczony. Więc to było tak?⁵⁵

Z dużym prawdopodobieństwem można przypuszczać, że tak pomyślany początek opowiadania nosi wyraźne ślady okoliczności, w których pisarz podjął pracę nad tym tekstem, czyli – jak wynika z autorskiej adnotacji pod książkową edycją utworu – rok 1976. Wiadomo, iż w tamtym okresie Odojewski pracował nad powieścią, którą w końcu poniechał, a po której pozostały mu trzy fragmenty opracowane na nowo jako opowiadania i włączone do drugiego wydania zbioru *Jedźmy, wracajmy* – są to: *Sezon w Wenecji*, *Nie można cię samego zostawić o zmierzchu* oraz *Cyrk przyjechał, cyrk odjechał*⁵⁶. Najwyraźniej pisarz – jeśli można tak to ująć – potrzebował wówczas jako bohatera (przez którego filtrowana jest opowieść) człowieka dorosłego, doświadczającego pewnego kryzysu, samotnego, jednym słowem kogoś pokrewnego emigrantowi, a więc komuś, kogo kondycja bardzo mocno angażowała uwagę autora *Zmierzchu świata* w latach 70. i 80. Dopiero po tej blisko trzystronicowej introdukcji pojawia się szósty akapit omawianej redakcji, który przynosi zapis przypominający incipit wydrukowanego *Sezonu w Wenecji*: „Zastanowił się: kiedyż to pierwszy raz usłyszał o cudownym mieście Wenecji?”⁵⁷. Dalej biegną kolejne zdania, w których dorosły narrator docieka początków swego quasi-weneckiego doświadczenia. I tylko te zdania, począwszy od akapitu szóstego z pierwszej fazy pracy nad utworem, przetrwały w dalszym toku pisania początku utworu, który zaliczam do fazy drugiej.

⁵⁴Pozostałe sześć kart zaliczonych do tej fazy pracy nad *Sezonem w Wenecji* to maszynopisy, z których te oznaczone numerami 76–78 stanowią redakcję samego początku opowiadania, powstałą wskutek przepisania (i dalszego modyfikowania) ujęcia wcześniejszego, znajdującego się na kartach 84–86.

⁵⁵AWO, *Jedźmy*, teczka 1, k. 78.

⁵⁶Grzegorz Czerwiński, *Po rozpadzie świata. O przestrzeni artystycznej w prozie Włodzimierza Odojewskiego* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011), 268. Badacz przywołuje tutaj wywiad udzielony przez Odojewskiego Krzysztofowi Masłoniowi, w którym pisarz wyjaśnia motywy tamtej decyzji: „«Bawiliśmy się w żołnierzy». Z Włodzimierzem Odojewskim rozmawia Krzysztof Masłoń”, *Rzeczpospolita*, nr 205 (2006).

⁵⁷AWO, *Jedźmy*, teczka 1, k. 78.

3.3.2. „...kiedy dowiedział się, że nie pojedzie” – przed-tekst drugiej fazy składa się z sześciu kart maszynopisu, ułożonych przeze mnie w następującej kolejności: k. 55 (teczka 1) → k. 24 (teczka 1) → k. 84 (teczka 2) → k. 2r (teczka 2) → k. 1r (teczka 2) → k. 108 (teczka 2)⁵⁸. Cztery pierwsze przynoszą kolejne podejścia do pisania pierwszego akapitu, otwieranego faktem zastanawia się głównego bohatera nad tym, kiedy po raz pierwszy usłyszał o Wenecji. W większości z nich utwór nadal (jak w fazie pierwszej) nosi tytuł *Sezon wenecki*, a podstawową tendencją w pracy redakcyjnej było dopracowywanie przez pisarza kwestii wieku Marka⁵⁹ oraz opisu niuansów architektonicznych i topograficznych wyobrazonego przezeń (wskutek opowieści niani) miasta „pływającego po wodzie”⁶⁰. Pozornie kształt pierwszego akapitu zdawał się stabilizować, gdy nagle pisarz ponownie zdecydował się na wprowadzenie na samym jego początku prawie półstronicowego fragmentu, w którym znów rozbudował filtr narracyjny w postaci doznań i myśli dorosłego Marka:

Szuka odpowiednich słów, nie znajduje, mówi: Nie, nie pojedę, tylko "nie", bo z jego wyjaśnień ona i tak nic nie zrozumie, nie, nie, i że nie chce, uparcie po raz któryś i milknie zaraz, odwraca się, kobieta zaś odchodzi, słyszy jej kroki przez chwilę wpierw zwlekające, przyspieszające, później już nic nie słyszy poza deszczem zacinającym miarowo po drzewach, gałęziach i liściach, i wdycha lepki, ciepły powiew ogrodowego oparu podpływającego do stop⁶¹ tarasu [...]. Nie, nie pojedzie, myśli, nie musi, nie ma sensu. Potem intensywniej myśli, kiedy to o Wenecji usłyszał po raz pierwszy. I o tym, że nie potrafiłby nigdy ustalić – kiedy. Tak teraz, jak, być może nawet wtedy⁶².

Przytoczenie pochodzi z ostatniego ogniwa przed-tekstu pierwszego akapitu *Sezonu w Wenecji* i jest czystopisem (poddanym drobnym oprawkom) przedostatniego ogniwa tegoż przed-tekstu (teczka 2, k. 1r). Wydaje się, iż ten nawrót perspektywy dojrzałego mężczyzny, najwyraźniej zmagającego się z bolesnym brzemieniem przeszłości i niezrozumieniem ze strony bliskiej (jak można domniemywać) kobiety, ma źródło w emigracyjnym stygmacie, którym naznaczone jest życie zarówno twórcy tego tekstu (przy założeniu, iż cytowany zapis powstał jeszcze w latach 70.), jak i kreowanego przezeń bohatera. Mogło być tak, że Odojewski powrócił do pracy nad *Sezonem w Wenecji* (w roku 1999), mając za punkt wyjścia przytoczony powyżej początek. Jeśli tak, to wrócił do dawnego utworu, będąc w zupełnie innym położeniu życiowym – w latach 90. często przyjeżdżał na dłuższe pobyty do Polski (ciągle miał do dyspozycji warszawskie mieszkanie), a w Monachium przebywał już teraz z wolnego wyboru, a nie politycznego przymusu. Silne akcentowanie stanu emigracyjnego wyobcowania głów-

⁵⁸AWO, *Jedźmy*, teczki 1–2. W nawiasie umieszczonym po numerze danej karty podano oznaczenie teczki, z której pochodzi zapis.

⁵⁹Chodzi o moment, w którym matka Marka wyjechała do Wenecji, zostawiając go pod opieką niani. Najpierw chłopiec ma niewiele ponad rok (AWO, *Jedźmy*, teczka 1, k. 55, 24; teczka 2, k. 84), potem niewiele ponad półtora roku (AWO, teczka 2, k. 2r), a wreszcie: niewiele ponad dwa lata (AWO, *Jedźmy*, teczka 2, k. 1r). Przypomnę, że w edycji książkowej Marek „ledwo przekroczył półtora roku” (Włodzimierz Odojewski, „Sezon w Wenecji”, w *Jedźmy, wracajmy i inne opowiadania* (Warszawa: Twój Styl, 2000), 5). Nie zmienia się natomiast w toku obu faz pracy nad opowiadaniem wiek bohatera, któremu odmówiono wyjazdu do Wenecji w 1939 roku – tutaj zawsze mowa jest o dziesięciolatku.

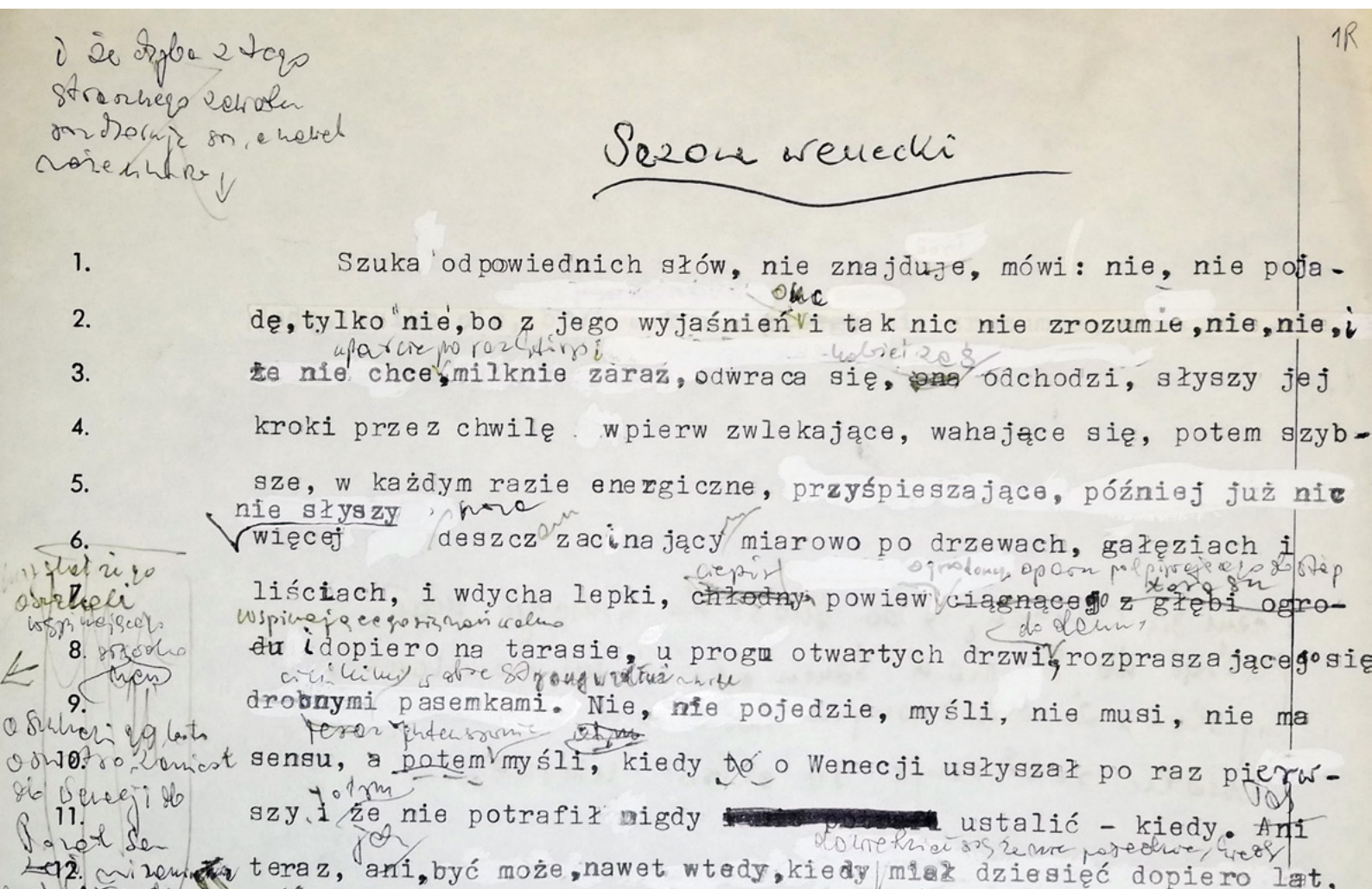
⁶⁰AWO, *Jedźmy*, teczka 1, k. 55, 24; teczka 2, k. 84, 2r, 1 r.

⁶¹Tak w maszynopisie.

⁶²AWO, *Jedźmy*, teczka 2, k. 108. Tutaj także, po raz drugi w ramach odtworzonego przed-tekstu początku utworu, pojawia się ostateczna redakcja jego tytułu: „Sezon w Wenecji”. Kursywą zaznaczam w cytacie odręczne drobne poprawki pisarza.

nego bohatera straciło na znaczeniu. Owszem, pisarz pozostawił w definitywnie zredagowanym opowiadaniu perspektywę osoby dorosłej, ale w pierwszym akapicie jest ona oddana jedynie inicjalnym czasownikami: „Zastanawia się” oraz wtrąconym „teraz” (zestawionym od razu z „wtedy”⁶³), po czym z biegiem kolejnych akapitów uwaga czytelnika zostaje uwikłana w świat odczuć, myśli i fizjologii chłopca, który stoi u wrót dojrzwania i musi stawić czoła wydarzeniom związanym z wybuchem wojny. Wszystko to zdaje się wskazywać, że miała miejsce trzecia faza pracy nad *Sezonem w Wenecji*, której jedynym dokumentem jest definitywny kształt opowiadania z edycji w roku 2000.

Chciałbym jeszcze na chwilę powrócić do przedostatniego ogniwa przed-tekstu tego opowiadania. Oto reprodukcja jego brulionowego zapisu:



Ilustracja 5. Górna część k. 1r zawierająca przedostatnią redakcję początku opowiadania *Sezon w Wenecji*

⁶³Odojewski, *Sezon w Wenecji*, 5. Oczywiście dorosły Marek daje o sobie znać w ostatnim akapicie, co jednak – jak sądzę – nie wchodzi w sprzeczność z zajmującym mnie tutaj kształtem akapitu początkowego w obu fazach pisania utworu.

Chodzi mi w tej chwili najbardziej o to, co dzieje się w ostatnim wersie górnej połowy karty. Oto zapis tej linijki (w formie uproszczonej transliteracji):

Ami/Tak teraz, ami/jak, być może, nawet wtedy, kiedy /dowiedział się, że nie pojedzie, kiedy/ miał dopiero dziesięć lat⁶⁴

Chciałbym mocno podkreślić fakt, że dopiero u kresu drugiej fazy pracy nad tekstem opowiadania pisarz postanawia wprowadzić do inicjalnego akapitu jedną z najbardziej kluczowych (z punktu widzenia zarówno linii fabularnej, jak i kreacji głównego bohatera) informacji – chłopiec nigdy Wenecji nie odwiedził. W ten sposób uwaga czytelnika zostaje zogniskowana wokół faktu bolesnego doświadczenia dziecka, jest w pełni skupiona na tamtym, niezwykle ważkim momencie jego życia. Dzięki temu zostaje on (czytelnik) uwikłany w starcie dwóch światów – dziecięcego i dorosłego, przy czym perspektywa narracyjna umieszcza go w pierwszym z nich. Skoro większość dorosłych nic nie rozumie (a tak uważa Marek z *Sezonu w Wenecji*), opowiadanie nie mogło zaczynać się od nacisku położonego na gorycz i ból wspominającego, dojrzałego mężczyzny. Efekt zabiegów Odojewskiego przenikliwie odczytuje Magdalena Rembowska-Płuciennik:

Wenecja jest więc dla Marka przestrzenią zawsze wysnutą z cudzej pamięci, implementowaną jako twór fantastyczny [...]. Przestrzenią oderwaną od jego pamięci indywidualnej, stąd nieobciążoną bólem i dlatego otwartą na kreację, a nie powtórzenie doświadczenia... Nie mieć wspomnień – to właśnie w prozie Odojewskiego błogosławieństwo i gwarancja wewnętrznej wolności⁶⁵.

Analiza przed-tekstu początkowego akapitu *Sezonu w Wenecji* pozwala uchwycić wieloletni proces dojrzewania samego Odojewskiego do wzniesienia rewolty w świecie własnej sztuki narracyjnej. Pisarzowi udało się w tym opowiadaniu wyrwać z sideł paraliżującej pamięci, a może więcej – wyzwolić się spod ciśnienia traumy. Zarówno Grzegorz Czerwiński, jak i Anna Skibska podkreślają, że w tym jednym opowiadaniu pisarzowi „udaje się zachować obraz świata sprzed kataklizmu”⁶⁶. Stało się to możliwe dzięki autonomizacji dziecięcego sposobu przeżywania świata, o co toczył batalię artysta w ogniu pisania kolejnych redakcji opowiadania, a szczególnie jego pierwszych zdań. W toku ich kolejnych redakcji Odojewski skraca zarówno sam tekst początku, jak i dystans dzielący czytelnika (angażowanego przez narrację prowadzoną w dużej mierze z punktu widzenia dziesięciolatka) od dzieciństwa. Niweluje ów dystans, aby zarówno siebie (człowieka pióra), jak i odbiorców przemienić jeśli już nie w dzieci, to przynajmniej w jedną z dorosłych bohaterek *Sezonu w Wenecji*, w ciotkę Barbarę, która pewnego dnia (gdy wojna ciągle się rozkręca i w pełni angażuje uwagę pozostawiającego)

⁶⁴AWO, *Jedźmy*, teczka 2, k. 1r.

⁶⁵Magdalena Rembowska-Płuciennik, „Miasto zapomnienia. Wenecja Włodzimierza Odojewskiego”, w *Zapomniane, nieuśmierzone... Pamięć, zapomnienie, trauma w twórczości Włodzimierza Odojewskiego*, red. Alicja Przybyszewska i Dagmara Nowakowska (Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, 2020), 39. Nieco wcześniej badaczka podkreśla wytrawność artystycznych wysiłków pisarza: „To chyba jeden z nielicznych tekstów Odojewskiego, w którym bohaterom udało się zapomnieć o wojnie (ba! o całym świecie!). Strategia Odojewskiego jest mistrzowsko przewrotna, gdyż miasto wyraziście kulturowo kojarzone z symboliką przemijania i śmierci śmierć i wojnę wypiera ze świadomości dziecięcych i dorosłych bohaterów” (36).

⁶⁶Czerwiński, *Po rozpadzie świata. O przestrzeni artystycznej w prozie Włodzimierza Odojewskiego*, 269; zob. też s. 206–207, a także wskazany przez autora szkic Anny Skibskiej „Jedźmy, ktoś woła”, *Arkusz*, nr 5 (2001): 10.

stałych dorosłych) oznajmia: „Czy wiecie dzieci...? Zapomniałam wam powiedzieć... Jutro jedziemy do Wenecji”⁶⁷.

4. Żywioł pisania

Obcowanie z setkami kart brulionów trzech opowiadań Odojewskiego, wnikanie w niuanse, zwroty, potknięcia i impasy widoczne na kilkudziesięciu stronicach przed-tekstów początków tych utworów, próby uchwycenia pewnych tendencji w odtwarzanym i odczytywanym procesie tekstotwórczym – wszystko to dało mi możliwość spotkania z pisarzem pochłoniętym żywiołem redakcji, uwikłanym w „proces pisania, który – wedle Raymonde’a Debray-Genette’a – stanowi sam o sobie, nie ma ściśle wyznaczonego początku ani końca”, a także uwrażliwiło „na to, co zmienne, [...] na system(y) zmian”⁶⁸. W ten sposób czytelnikowi i analitykowi rękopisów i maszynopisów autora *Zasypie wszystko, zawieje...* udzielają się pieczołowitość i pasja jego samego. Można doświadczyć niepoohamowania i ciągłej potencjalności stojącego się raz jeszcze tekstu.

Bruliony początków trzech utworów Odojewskiego są pokazem tytanicznej pracy pisarza, dla którego proza artystyczna jest przede wszystkim domeną

samego dociekania, opowiadania, mającego na celu nie tyle odtworzenie jakiegokolwiek anegdoty zakorzenionej w rzeczywistości pozatekstowej, ile zbudowanie takiej wizji literatury, której sensem jest sam proces opowiadania; takiej wizji historii, której ta literatura jest pryzmatycznym modelem; oraz takiej wizji rzeczywistości, która w tym modelu się skupia⁶⁹.

Tak oto śledzenie przemian początków opowiadań może niepostrzeżenie dać możliwość udziału w budowie odrębnego – choć silnie powiązanego z tym, który zamieszkujemy – świata.

⁶⁷Odojewski, *Sezon w Wenecji*, 50.

⁶⁸Raymonde Debray-Genette, *Mémorphoses du récit* (Seuil: coll. „Poétique”, 1988), cyt. za: de Biasi, *Genetyka tekstów*, 143–144.

⁶⁹Iwasiów, „Początek i rozwinięcie, czyli porządek i chaos w twórczości prozatorskiej Włodzimierza Odojewskiego”, 174.

Bibliografia

- Bellemin-Noël, Jean. „Tekst i przedtekst. Bruliony wiersza Oskara Miłosza (fragmenty)”. Przetłumaczone przez Karol Krzyżosiak. *Forum Poetyki*, nr 21 (2020): 54–73.
- Biasi, Pierre-Marc de. *Genetyka tekstów*. Przetłumaczone przez Filip Kwiatek i Maria Prussak. Warszawa: Instytut Badań Literackich. Wydawnictwo, 2015.
- Czerwiński, Grzegorz. *Po rozpadzie świata. O przestrzeni artystycznej w prozie Włodzimierza Odojewskiego*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011.
- Debray-Genette, Raymonde. *Mémorphoses du récit*. Seuil: coll. „Poétique”, 1988.
- Dziadek, Adam. „Poetyka i genetyka (tekstów)”. *Forum Poetyki*, nr 21 (2020).
- Hueckel, Małgorzata. „O cierpieniu przemijania”. W *Odojewski i krytycy. Antologia tekstów*. Zredagowane przez Stanisław Barć, 165–169. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1999.
- Iwasiów, Inga. „Początek i rozwinięcie, czyli porządek i chaos w twórczości prozatorskiej Włodzimierza Odojewskiego”. W *Formy i strategie wypowiedzi narracyjnej*. Zredagowane przez Czesław Niedzielski i Jerzy Speina, 171–183. Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, 1993.
- Levaillant, Jean. *Écriture et génétique textuelle. Valéry à l'œuvre*. Lille: Presses universitaires de Lille, 1982.
- Odojewski, Włodzimierz. *Jedźmy, wracajmy i inne opowiadania*. Warszawa: „Twój Styl”, 2000.
- . *Zabezpieczanie śladów*. Paryż: Instytut Literacki, 1984.
- . *Zapomniane, nieuśmierzone...* Berlin: „Archipelag”, 1987.
- Rabizo-Birek, Magdalena. *Między mitem a historią. Twórczość Włodzimierza Odojewskiego*. Warszawa: „Twój Styl”, 2002.
- . „W poszukiwaniu Katarzyny. Ostatnie dwa ogniwa cyklu podolskiego (cz. I)”. W *Zabezpieczanie śladów. Wokół życia i twórczości Włodzimierza Odojewskiego*. Zredagowane przez Alicja Przybyszewska i Dagmara Nowakowska, 13–24. Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, 2018.
- . „W poszukiwaniu Katarzyny. Ostatnie ogniwa cyklu podolskiego (cz. II)”. W *Zapomniane, nieuśmierzone... Pamięć, zapomnienie, trauma w twórczości Włodzimierza Odojewskiego*. Zredagowane przez Alicja Przybyszewska i Dagmara Nowakowska, 151–198. Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, 2020.
- Rembowska-Płuciennik, Magdalena. „Miasto zapomnienia. Wenecja Włodzimierza Odojewskiego”. W *Zapomniane, nieuśmierzone... Pamięć, zapomnienie, trauma w twórczości Włodzimierza Odojewskiego*. Zredagowane przez Alicja Przybyszewska i Dagmara Nowakowska, 35–45. Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, 2020.
- Skibska, Anna. „Jedźmy, ktoś woła”. *Arkusze*, nr 5 (2001): 10.
- Tomasik, Wojciech. „Odojewski: literatura bliska wyczerpania”. W *Odojewski i krytycy. Antologia tekstów*. Zredagowane przez Stanisław Barć, 242–255. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1999.

SŁOWA KLUCZOWE:

archiwum Włodzimierza Odojewskiego

genetyka tekstów

ARCHIWUM LITERACKIE

POLSKA PROZA WSPÓŁCZESNA

WŁODZIMIERZ ODOJEWSKI

pamięć

NOTA O AUTORZE:

Jerzy Borowczyk – dr hab., prof. UAM (Laboratorium Dokumentacji Literackiej, Instytut Filologii Polskiej, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej UAM), historyk literatury. Zajmuje się romantyzmem, któremu poświęcił dwie książki – *Rekonstrukcja procesu filomatów i filaretów 1823–1824* (2003) oraz *Zesłane pokolenie. Filomaci w Rosji 1824–1870* (2014). Współtwórca monografii bibliograficznej *Adam Mickiewicz: twórczość. Bibliografia Literatury Polskiej. Nowy Korbut*, t. 10, vol. 1 (2019). Pisuje również o literaturze XX wieku i najnowszej (m.in. tom szkiców *Po chwiejnym trapie*, 2016). Wspólnie z Michałem Larkiem – trzy tomy wywiadów z pisarzami, reporterami i politykami oraz antologia polskiej liryki nowoczesnej (*Powiedzieć to inaczej*, 2011). Wraz z Zofią Dambek-Giallelis i Elżbietą Lijewską wydał przewodnik literacki *Na tropach Adama Mickiewicza w Wielkopolsce* (2013). Z kolei razem z Wojciechem Hamerskim ułożył książkę *Co piłka robi z człowiekiem? Młodość, futbol i literatura - antologia* (2012). Współ z Krzysztofem Skibskim przygotował monografię *Literackie gramatyki ciągłości i nadmiaru. Próba filologiczna* (ukáže się na początku 2021).

ABSTRAKT:

W artykule odtworzono i przeanalizowano przed-teksty trzech opowiadań Włodzimierza Odojewskiego, reprezentujących dojrzałą i późną fazę jego twórczości – *Ku Dunzynańskiemu Wzgórzu idzie las*, *Co słycać w ojczyźnie*, *Sezon w Wenecji*. Pracę oparto na spuściźnie literackiej znajdującej się w archiwum pisarza na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM w Poznaniu. Jako szczególny obiekt rekonstrukcji i analizy wybrano kolejne redakcje początkowych akapitów wspomnianych opowiadań. W procesie tekstotwórczym każdego z nich autor podejmował kilka- lub kilkunastokrotnie pisanie i redagowanie kolejnych ujęć inicjalnej partii utworów. W każdym z przypadków inna tendencja okazywała się nadrzędną cechą pisarskiego wysiłku – raz było to dążenie do zawieszenia stanu świadomości bohatera utworu, kiedy indziej do odwlekania spotkania narratora z dawnym znajomym, za jeszcze innym razem chodziło o skrócenie dystansu czasowego i osobowego. Genetyka wybranych tekstów Odojewskiego dostarcza istotnych wskazówek i impulsów do podejmowania nowych (lub pogłębiania i korygowania już istniejących) interpretacji badanych opowiadań.