

Wojciech Tomasik

Odojewski : literatura bliska wyczerpania

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1/2 (7/8), 133-153

1991

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Wojciech Tomasik

Odojewski: literatura bliska wyczerpania

U pana pewne wątki wciąż powracają. Zbyt natrętnie...

W. Odojewski *Zapomniane, nieuśmierzone...*

Na obwołanie *Wyspy ocalenia* Włodzimierz Odojewski zamieścił informacje, które interpretator powieści (jeśli tylko obce są mu ambicje filologa) mógłby — wydaje się — całkowicie zlekceważyć:

Pierwszą wersję *Wyspy ocalenia* napisałem w 1950 roku. W rok później ogłosiłem ją z niewielkimi i nieistotnymi skrótami w odcinku w odcinku radiowym [...] ¹.

Wbrew pozorom nie są to tylko dane do podjęcia w ramach krytyki tekstu: badacz, który zechciałby potraktować je jedynie jako takie,

¹ W. Odojewski, *Wyspa ocalenia*, Warszawa 1964. Przedmiotem interpretacji są tu następujące utwory Odojewskiego: *Opowieści leskie*, Warszawa 1954; *Upadek Tobiasza*, Warszawa 1955; *Dobrej drogi, Mario — Kretowisko*, Warszawa 1956; *Białe lato*, Poznań 1958; *Miejsca nawiedzone*, Łódź 1959; *Kwarantanna*, Warszawa 1960; *Zmierzch świata*, Warszawa 1962, (cytaty — według: *Zmierzch świata*, wydanie 2 poprawione, Warszawa 1966); *Wyspa ocalenia*, Warszawa 1964; *Czas odwrócony*, Warszawa 1965; *Zasypie wszystko, zawieje...*, Paryż 1973 (cytaty według wydania Oficyny Wydawniczej Margines); *Odejść, zapomnieć, żyć...* (fragmenty powieści drukowane w: „Kultura” [Paryż] 1980 nr 1/2, s. 71–102; „Wiadomości” 1980 nr 41/42, s. 1–3); *Zabezpieczanie śladów*, Paryż 1984; *Zapomniane, nieuśmierzone...*, Berlin [West] 1987.

dałby tym stanowczy dowód poznawczej niefrasobliwości. Zasada, iż przedmiotem zabiegów analityczno-interpretacyjnych winna stać się ostateczna (zwykle — utrwalona wydawniczo) postać utworu, w przypadku twórczości autora *Zmierzchu świata* musi być stosowana z dużą ostrożnością; definitywność którejś wersji tekstowej jest tu bowiem często cechą względną (niekiedy — problematyczną). Interpretator Odojewskiego nie może wyrzec się kompetencji tekstologa.

Wyspa ocalenia nie ukazała się drukiem w tym kształcie, w jakim autor udostępnił ją słuchaczom radia:

Przez długi [...] czas wracałem do niej wielokrotnie i dziś nie żałuję tych swoich sentymentalnych nieco powrotów, choć powieść zabrała mi wiele czasu i wcale nie jestem pewien, czy jej obecna wersja jest dużo lepsza od początkowej. [...] przycinałem ją, już to dopisywałem nowe fragmenty, stare fragmenty opracowywałem ponownie. W początkach zaś 1961 roku przeradagowałem powieść w całości stylistycznie, nadając jej bardziej nowoczesny rytm, i choć czekał już na nią wydawca, musiałem znaleźć jeszcze raz z trzy, cztery miesiące czasu na ostateczne jej przejrzanie z ołówkiem w rękę nie będąc pewny, czy po tylu przeróbkach tekst nie pęka czasem, jak to się mówi, w szwach.

Wyspa ocalenia w wersji z 1964 roku stanowi — jak widać — ogniwo wieloletniego procesu, na który składa się co najmniej kilka innych językowych uformowań tematu, kilka różnych zakrzepnięć tego samego pomysłu twórczego; niezmienności powieści w poziomie *inventio* towarzyszyły liczne transformacje warstwy *elocutio*. Odojewski nie wydzielił książki z tego ciągu przetworzeń. Kreśląc na obwolucie porządek wcześniejszych wersji utworu, autor nie przesądził o definitywności wersji drukowanej; sama obecność takiego komentarza do powieści kryje jakby zapowiedź dalszych modulacji tekstu.

Pod tym względem *Wyspa ocalenia* nie jest oczywiście wyjątkiem. Jeden z charakterystycznych rysów pisarskiej praktyki Odojewskiego wyraża się w nieustannym poprawianiu tekstów, wprowadzaniu zmian do kolejnych edycji i odpodabnianiu różnych wariantów utworu. Poszczególne wersjom zdaje się przyznawać pisarz te same prawa; późniejsza nie wypiera tu wcześniejszej. W sytuacji publikowania odmian oznacza to, że autor zakłada ich bezkonfliktową i suwerenną egzystencję. Wedle takich założeń współistnieją w dorobku pisarza oba wydania *Zmierzchu świata*; wydania z 1966 roku nie można uznać za poprawioną wersję pierwszego (z 1962). Zmiany, jakie wprowadził Odojewski, są w kontekście luźnej formy na tyle głębokie, że i w tym wypadku trzeba mówić raczej o odmiennych artykulacjach tego samego

zamysłu artystycznego, niż o mniejszych czy większych poprawkach tekstowych.² Drugie wydanie nie jest pełniejszą realizacją autorskiej intencji z wydania pierwszego; intencja owa jednakowo wyraża się w obu wersjach utworu, a raczej — poprzez obie te wersje łącznie. *Zmierzch świata* nie ma jakby swej postaci kanonicznej, bo obie realizacje tekstowe mogą w równej mierze pretendować do tej roli. Jednocześnie jednak, wzięte razem, ujawniają one charakter ujęć próbnych i nieostatecznych. Podobnie jak *Wyspa ocalenia* także *Zmierzch świata* zdaje się pozostawać otwarty na kolejne przekomponowania.

W książkowej edycji *Zasypie wszystko, zawieje...* (1973) nie ma wielu zmian w porównaniu z wersją znaną z fragmentów publikowanych wcześniej.³ Zdecydowana większość poprawek to drobne retusze językowe, zupełnie naturalne dla fazy stylistycznego dopracowywania tekstu. Ale są też w wydaniu książkowym zmiany poważne, tym istotniejsze, że dotyczące końcowych partii powieści. Odojewski całkowicie przeformował sekwencję finałową utworu, wycofując z wersji książkowej przejmującą scenę pochówku starej Woynowiczowej. W ten sposób radykalnie zmienił wymowę zakończenia, a przez to — pośrednio — zmodyfikował również sens całej powieści.⁴ *Zasypie wszystko, zawieje...* ma więc dwa zamknięcia, które tworzą układ rozwiązań alternatywnych, ale i równoważnych. Oba mogą być bowiem traktowane jako dwie niezależne propozycje przeprowadzenia powieściowych perypetii (wtedy w lekturze dokonuje się po prostu eliminacja którejś wersji); mogą jednak także być ujmowane jako ujęcia komplementarne, oboksobne — apelujące o łączną lekturę obu wersji.

² W wydaniu drugim autor usunął opowiadania: *Niech przyjdzie śmierć, Potem będzie łatwiej*, dodając jedno nowe: *Będzie znów upalny dzień*; zmienił kolejność utworów (przesuwając opowiadanie *Stacja*); w kilku przypadkach wprowadził też niewielkie poprawki stylistyczne.

³ Zob.: „Miesięcznik Literacki” 1967 nr 3, s. 4–17; 1967 nr 4, s. 17–23; „Twórczość” 1967 nr 1, s. 12–33; 1969 nr 6, s. 45–68; „Współczesność” 1967 nr 26, s. 6–7.

⁴ Por. „Twórczość” 1969 nr 6. Sens końcowych partii powieści pokazuje w swej interpretacji Jerzy R. Krzyżanowski (zob. *The Land of No Salvation*, „The Polish Review” 1978 nr 2, s. 26): pogrzebanie ciała Woynowiczowej symbolizuje koniec polskiej obecności na Podolu — stąd oprawę sceny stanowi padający śnieg i „wiatr obojętnie zawiewający wszelkie ślady” (*Zasypie...*, s. 483). Zmiany wprowadzone do wydania książkowego (Paweł wywozi ciało matki) otwierają — rzecz jasna — nieco inną perspektywę interpretacyjną.

W tym drugim przypadku dochodziłaby do głosu prowizoryczna i niegotowa forma powieści; powieści, która nie domyka procesu tworzenia, lecz stanowi wyłącznie jego tymczasową krystalizację słowną.

Niegotowość utworów Odojewskiego, manifestująca się najdobitniej wielością równoprawnych wersji tekstowych, znajduje swe dopełnienie w innej cesze — wyczuwalnej obecności w niektórych powieściach śladów wcześniejszych, częściowo zarzuconych pomysłów twórczych. Taką palimpsestową strukturę ma *Wyspa ocalenia*, w której — pomimo wielu przepracowań — wyczuwalne są jeszcze rezydualne partie początkowych wersji książki. Kompozycyjne resztki pierwotnych koncepcji dają się rozpoznać również w innych powieściach — *Białym lecie* (1958) i *Miejscach nawiedzonych* (1959). Poprzez taką wielosłajowość, proces twórczy, którego powieść stanowi tymczasowe zwieńczenie, uobecnia w jej strukturze swą czasową rozciągłość: tekst literacki, odsłaniając kolejne fazy formowania, ulega szczegółowej diachronizacji i ujawnia swój wymiar procesualny.

Uwikłanie utworów Odojewskiego w proces twórczy (czego przejawem jest m. in. ich osłabiona definitywność) ma też sens bardziej elementarny. Chodzi o silne przenikanie się w praktyce pisarskiej autora dwu porządków: literackiego i biograficznego. Wspomniana strategia pisania wielowariantowego nie pozwala zapomnieć o wybitnie literackiej naturze tego przedsięwzięcia. Mnożenie stylistycznych i kompozycyjnych ujęć tych samych tematów odsyła do sytuacji autora, który w serii kolejnych prób usiłuje wyartykułować swą koncepcję, nie godząc się jednak na ostateczność którejkolwiek z nich. Każda próba jest w tym samym stopniu utworem literackim, co dokumentem osobistym — świadectwem wysiłków tekstotwórczych pisarza. Odojewski dba o utrwalenie tych zabiegów w planie biografii, stąd właśnie bierze się pedantyczna wręcz skłonność do datowania utworów.

Datowanie utworów (stanowiące ważny składnik tekstów Odojewskiego) jest jednym z sygnałów ich niesamodzielności. Powiedzieć by można, że podstawową jednostkę w twórczości Odojewskiego stanowi nie pojedynczy tekst, lecz stale powiększająca się i zmieniająca całość dorobku pisarza. Każdy kolejny utwór, wbudowując się w tę całość, stwarza możliwość dalszych dopełnień; nie tyle zatem domyka ten specyficzny układ, co go na nowo otwiera. Znaczna większość prozatorskich tekstów Odojewskiego zbudowana jest wedle zasady aneksu:

utwór staje się zrozumiały tylko jako kontynuacja innego utworu, jako dodatek do istniejącej już konfiguracji tekstowej. W myśl takiej poetyki winna być czytana *Wyspa ocalenia*, bo jest ona — co deklaruje autor — „jak gdyby kontynuacją wydanych wcześniej: *Kwarantanny* i *Zmierzchu świata*”. Dopełnieniem zarysowanego tutaj układu jest powieść *Zasypie wszystko, zawieje...* — następne ogniwo tzw. cyklu podolskiego, cyklu rozwijanego dalej we fragmentach powstającej właśnie następnej powieści — *Odejść, zapomnieć, żyć...* Technika aneksu nie wymaga spójności fabularnej, dlatego utwory podolskie (mające wspólne wątki i wykorzystujące te same postacie) trudno uznać za paradygmatyczną realizację tej zasady tworzenia. Znacznie bardziej charakterystyczne pod tym względem są tu pozycje, w których suplementarność opiera się na luźniejszych powiązaniach — ideowych, względnie stylistycznych. Takim właśnie utworem–aneksem jest *Kwarantanna*, podejmująca wątki myślowe i chwytły językowe wcześniejszych *Miejsc nawiedzonych*: suplementarność została tu zresztą zaznaczona — druga część *Kwarantanny* nosi tytuł: *Prozy z miejsc nawiedzonych*. Oba utwory spaja niewątpliwie zawartość myślowa: dochodzi w nich do głosu egzystencjalistyczna teza o samotności człowieka. Istotniejsza jest jednak więź stylistyczna; oba teksty wypróbowują najrozmaitsze formy literackiego monologowania — wspólnota tematyczna tekstów stanowi poniekąd pochodną ich językowej jednorodności.

Zasada suplementarności z pozoru kłóci się z zasadą tekstowego równouprawnienia: pierwsza wprowadza swoiste ustopniowanie utworów (w układach: utwór — aneks), druga zdaje się tego nie dopuszczać. W rzeczywistości nie ma takiej sprzeczności: w pisarstwie Odojewskiego aneksowość stanowi cechę odwracalną — relacja dopełniania utworów przebiega zawsze w obu kierunkach; pewne uprzywilejowanie jednego wynikać może tylko z porządku fabularnej chronologii. *Wyspę ocalenia* można traktować jako dopełnienie *Zmierzchu świata*; akcja pierwszego utworu rozgrywa się w ciągu niewielu dni lata 1942 roku, fabuła drugiego obejmuje przedział: lato 1939 — lato 1946. Latem 1942 rozpoczyna się też akcja *Zasypie wszystko, zawieje...*, jej koniec przypada na przełom 1942 i 1943 roku. *Wyspa ocalenia* i *Zasypie wszystko, zawieje...* są przeto fabularnymi dopowiedziami *Zmierzchu świata*. Ale kompozycja wszystkich trzech utworów projektuje inną zgoła relację. *Wyspa ocalenia* i *Zasypie wszystko, zawieje...* to powieści o ciągłej linii fabularnej, możliwej do uchwycenia pomimo zsubiek-

tywizowanej narracji i obfitości partii retrospektywnych. Nie da się tego powiedzieć o *Zmierzchu świata*, gdzie fabularne rozbłyski dopiero w kontekście obu powieści nabywają pełniejszego znaczenia, układając się w spójną i zrozumiałą całość. Cykl podolski tworzą utwory wzajemnie się dopełniające i nie narzucające określonego porządku lektury: *Zmierzch świata* może ten cykl otwierać, ale może także go zamykać lub kontrapunktowo przerywać.

Podstawowym gatunkiem, jaki uprawia Odojewski, jest zbiór opowiadań — forma literacka, która dobrze harmonizuje z techniką wariantu i suplementu. Cykl opowiadań to jakby miniatura całej twórczości autora *Wyspy ocalenia*; zasadnicze cechy tego pisarstwa tu właśnie ujawniają się szczególnie silnie.

Całością „otwartą i rozrastającą się” — nazwała przed kilku laty pisarstwo Odojewskiego Maria Janion, konstatując z podziwem:

Nie ma tu [...] powtórzeń; na ponad tysiąc w sumie stron druku jedno tylko z opowiadań *Zmierzchu świata* pisarz wcielił do *Zasypie wszystko, zawieje...* ⁵

Otóż — nie. Odojewski powtarza się bez przerwy; robi to rozmyślnie i konsekwentnie. Nawroty ciągów słownych, zdań i dłuższych fragmentów tekstowych stanowią istotny składnik osobliwej strategii twórczej, którą nazwać by można strategią wielokrotnego mówienia. Zapowiadają ją już tytuły utworów — uderzająco do siebie podobne, skupione znaczeniowo wokół pojęć końca, słabości i wyczerpania. Podobieństwo to przekracza niekiedy poziom semantyki — zbieżności ujawniają się wtedy na poziomie leksykalnym. Dwa opowiadania z tomu *Kwarantanna I* i *Kwarantanna II*; w zbiorze *Zmierzch świata*, obok utworu tytułowego, jest też *Zmierzch secesji*; obok *Wirów* z tego samego zbioru jest jeszcze *Wir* w tomie *Zapomniane, nieuśmierzone...*

Poetyce wielokrotnego mówienia odpowiada powtarzalność tematów i części kompozycyjnych. Utwory autora *Zmierzchu świata* zdają się krążyć wokół tych samych myślowych zawężeń i wypadków dziejowych. Szczególnym *leitmotivem* tego pisarstwa jest obraz napierającej ku Zachodowi Azji, połączony z motywem kresów — ziemi niczyjej, przechodzącej z rąk do rąk, kulturowo amorficznej i naznaczonej tragicznymi sprzecznościami. Historycznym tłem cyklu podolskiego są

⁵ M. Janion *Ocalenie przez rozpacz*, w zbiorze: *Literatura źle obecna (Rekonesans)*, Londyn 1984, s. 128–129.

wydarzenia drugiej wojny światowej, rozgrywające się na wschodnich terenach Polski; rolę kompozycyjnego i ideowego łącznika odgrywa tu przede wszystkim tragedia katyńska. Mówi się o niej wielokrotnie w *Zasypie wszystko, zawieje...* — kluczowym ogniwem drugiego tomu powieści jest wyjazd Pawła Woynowicza z wujem Augustem do Katynia w nadziei odnalezienia ciała Aleksego; obraz porażonego widokiem katyńskich dołów z uporem narzucać się będzie potem chorej wyobraźni Katarzyny (zob. *Odejść, zapomnieć, żyć...*, s. 79–92). W *Wyspie ocalenia* — z powodów cenzuralnych — o Katyniu znalazła się jedynie drobna wzmianka („Pochowali go [Aleksego] w jednym z grobów masowych” — *Wyspa*, s. 204), sprawa śmierci Aleksego Woynowicza, męża Katarzyny, konsekwentnie jednak przejawia się w całym utworze.⁶

Do kwestii Katynia wraca pisarz w tomie *Zabezpieczanie śladów*; jest ona tematycznym jądrem opowiadania *Ku Dunynańskiemu Wzgórzui idzie las*, w aluzyjnym napomknieniu pojawia się również w opowiadaniu *Pod murem* (*Zabezpieczanie śladów*, s. 71). Temat katyński uwydatnia swą powtarzalność przez to, że jest on u Odojewskiego jednym z rzadkich odwołań do wydarzeń autentycznych, w cyklu podolskim zaś — odwołaniem bodaj jedynym, zapewne najdobitniejszym.

Metoda wielokrotnego mówienia tłumaczy powroty w różnych utworach tych samych bohaterów, miejsc czy sytuacji fabularnych. Jest to dość naturalne dla poetyki cyklu; powtarzalność postaci (pierwszoplanowych — Piotr Czerestwieński, Paweł Woynowicz, Katarzyna; drugoplanowych — Semen Gawryluk, Druga Julia, wuj Teodor; epizodycznych — pułkownik Laudański, Karpatka) i miejsc zdarzeń (Gleby, Czuprynia, Hańcza–Czacz, Nikorycza, Krzyżtopol) — jest zewnętrznym przejawem konstrukcyjnej jedności *Zmierzchu świata*, *Wyspy ocalenia* i *Zasypie wszystko, zawieje...* Donioślejszą rolę odgrywają tutaj nawroty motywów i wątków, powtórzenia scen i obrazów. O niektórych wypadkach opowiada się po wielokroć; każda taka relacja wsparta jest jednakże domysłem, hipotezą czy przypuszczeniem, wskutek czego świat przedstawiony ma w całym cyklu kontury mgliste i zlewające się. Narracja o ograniczonej perspektywie, wiązana z różnymi postaciami, umożliwia wprawdzie kilkakrotne odślonięcie tych samych wycinków ciągu zdarzeniowego, nie pozwala jednak na równo-

⁶ Zob. J. R. Krzyżanowski, op. cit., s. 25; w przekładzie angielskim (*Island of Salvation*, trans. by D. Welsh, New York 1965) w odnośnym fragmencie mowa jest już o Katyniu.

mierne oświetlenie całości; partie fabuły narracyjnie przesycone sąsiadują z odcinkami ledwie naszkicowanymi lub pozostawionymi w całkowitym niewysłowieniu.

(Powtarzalność części kompozycyjnych przekracza u Odojewskiego granice formalnie zaznaczonych cykli. Drobny przykład: bohater *Wyspy ocalenia*, Piotr Czerestwieński, przyjeżdża do posiadłości swego dziadka z miejscowości K., położonej w centralnej Polsce; w usytuowanym w Wielkopolsce prowincjonalnym miasteczku K. toczy się też akcja niektórych opowiadań z tomu *Kwarantanna*.)

Zasadniczym przejawem omawianej tu techniki powtórzeń są oczywiście nawroty stylistyczne, w dużym stopniu niezależne od dotąd przedstawionych. Repetycje motywów i scen fabularnych nie muszą bowiem angażować tych samych struktur słownych. W przypadku narracji zsubiektywizowanej jest to niemal regułą — idiomatyczność, swoistość stylistyczna poszczególnych partii opowiadania stanowi zazwyczaj wyraźny sygnał tożsamości podmiotu mówiącego. Personalność opowiadania zakłada stylistyczną indywidualizację relacji, dobitne wyeksponowanie w mowie aspektu podmiotowego; narracja musi tu nosić znaki tego, kto i w jakim momencie formuje wypowiedź. U Odojewskiego o tych samych wydarzeniach mówi się nierzadko tak samo; konwencja narracji spersonalizowanej nie przeszkadza językowym repetycjom. Można to też ująć inaczej: stylistyczne nawroty w poważnej mierze unieważniają konwencję opowiadania sprzęgniętego z perspektywą poznawczą postaci; narracja autora *Wyspy ocalenia* ma w większości przypadków charakter *quasi*-personalny.

Powtórzenia słowne mogą realizować się u Odojewskiego na bardzo krótkich odcinkach tekstu; mogą też zjawiać się w obrębie odcinków dłuższych, kilkustronicowych (zob. *Miejsca*, s. 134, 137, 148, 154).

Aby pokazać intensywność nawrotów słownych w tytułowym opowiadaniu *Zmierzchu świata*, należałoby na dobrą sprawę przytoczyć cały tekst. Zatem — tylko próbka chwytu (s. 107, 134, 135).

[Piotr] trząsł się cały, choć nie mogło być mu zimno wcale, bo opływał potem, który stygł mu zaraz na ciele i, Jezu, jak zimno, szeptał, a oni patrzyli na niego z uwagą, jakby się chcieli dowiedzieć, co o tym wszystkim myśli;

spływał potem od góry do dołu i, Jezu, szeptał [...] i oni wciąż patrzyli na niego z uwagą i uparczywie;

[...] i spływał potem, i pot stygł zaraz na ciełe, i później, kiedy, Jezu, jak zimno, szepnął, a oni patrzyli na niego z żądaniem, żeby im powiedział wreszcie, co o tym wszystkim myśli;

bo już kiedy znalazł się wśród nich, to spływał nim [potem] od góry do dołu i, Jezu, szepnął.

Repetycje stylistyczne wykraczają niekiedy poza ramy utworu: dialog, jaki w Nikoryczy toczy Piotr Czerestwieński z Gawrylukiem, z drobnymi zmianami powtarza się w *Zmierzchu świata* (s. 116, 126) i w *Zasypie wszystko, zawieje...* (s. 382, 383, 387); w skład tej ostatniej powieści (s. 122–139) weszło też nieco tylko przestylistyzowane opowiadanie *Będzie znów upalny dzień* z drugiego wydania *Zmierzchu świata*. Odojewski stosuje niekiedy powtórzenia na przestrzeni utworów kompozycyjnie nie powiązanych. Wydaje się, że wtedy technika wielokrotnego mówienia osiąga swą modelową postać. Powtórzenie staje się zabiegiem bardziej wyrazistym, gdy można je zaobserwować w kontekstach maksymalnie różnych — poniekąd przypadkowych. W powieści *Odejść, zapomnieć, żyć...* uciekająca na zachód Katarzyna spotyka tajemniczego karła; karzeł mówi bohaterce o Azji:

Tej pracy ze stepów, z pustyni, rozradzającej się jak myszy, silnej swym głodem. Wiecznie szukającej przestrzeni, która by dała jej chleb. I barbarzyńskiej. I nie niosącej stamtąd nowych, zapładniających idei, umiejętności i cywilizacyjnych zdobyczy. Ani kultury, sztuki, filozofii. Ani nowych sił wytwórczych. Nawet jeśli je nieraz zdołała wytworzyć. Bo w naszą stronę niosła tylko spustoszenie, dzikość, okrucieństwo, krew, pożogę, grabież i gwałt [*Odejść*, s. 1].

W opowiadaniu *I duch się skupił w jedno ziarno* (z tomu: *Zabezpieczanie śladów*) fragment ten, wtopiony w rozmyślania narratora–bohatera, rozwija się jak następuje:

i znowu o Wschodzie myślałem, i jeszcze o tym dalszym, o Azji, co przez stulecia parla tymi samymi szlakami ze Wschodu na Zachód, wdzierając się w głąb Europy, o Azji stepowej, pustynnej, barbarzyńskiej, nie niosącej z tamtych stron zapładniających idei, nowych umiejętności, cywilizacyjnych zdobyczy, kultury, sztuki, filozofii ani sposobów wytwarzania, nawet jeśli tam powstały, ale spustoszenie, dzikość, okrucieństwo, krew, pożogę, grabież i gwałt [*Zabezpieczanie*, s. 58–59].

Odojewski przenosi z utworu do utworu pokaźne bloki tekstowe: usamodzielnia pewne partie (opowiadanie *Sen bohatera z Kwarantanny* — wypreparowane z narracji *Miejsc nawiedzonych*; s. 86–97), inne — na odwrót — pozbawia autonomii (*Będzie znów upalny dzień* włączone do warstwy fabularnej *Zasypie wszystko, zawieje...*); manipuluje w obrębie

opowiadań tymi samymi grupami słownymi, odpodabniając je nieco przez stosowanie inwersji, różnicowanie form gramatycznych, a nade wszystko — zmianę kontekstu. Technika wewnętrznych cytatów wprowadza do utworów system wzajemnych odesłań; aneksowość twórczości Odojewskiego realizuje się przez to na poziomie stylistyki. Bez względu bowiem na różnice tematyczne, utwór staje się językowym suplementem do innego, umacniając w ten sposób bogatą sieć międzytekstowych połączeń.

Powtarzalność i wewnętrzna nieoryginalność mają w prozie autora *Kwarantanny* również wymiar ogólniejszy, wynikający z jej osobliwej relacji wobec tradycji literackiej. Pisarstwo Odojewskiego wręcz prowokuje do pytań o naturę tej relacji; poszukiwania odpowiedzi wytyczały zasadniczą linię praktyk recepcyjnych, jakie ukształtowały się zaraz po opublikowaniu debiutanckich *Opowieści leskich*. Pisarstwem „doskonale wtórnym i niesamodzielnym” nazwał Wacław Sadkowski prozę *Zmierzchu świata*,⁷ określając tym sformułowaniem program zabiegów interpretacyjnych; czytać Odojewskiego — znaczyło: tropić literackie inspiracje, wzory, zapożyczenia; szukać cudzych głosów, masek, artystycznych przebrań. Mniej więcej od momentu wydania *Zmierzchu świata* i *Wyspy ocalenia* krytyka stała się zgodna w kwestii związków Odojewskiego przede wszystkim z tradycją XX-wiecznej prozy eksperymentalnej, w mniejszym stopniu — z rodzimą tradycją literacką. Spory kłopot sprawiała jednak bliższa identyfikacja tych związków (wpływ, stylizacja, nawiązanie, pastisz); przeważała opinia, że związki te są po prostu *j a k i e ś*. Nawet czytelnik o przeciętnym słuchu literackim bez trudu rozpozna w głosie Odojewskiego echa Faulknera, Camusa, Kafki czy Becketta; czytelnik wrażliwszy dojdzie zapewne do wniosku, że głosu tego w ogóle nie ma, że idiolekt pisarza uległ radykalnej dysymilacji, stając się jednostką zupełnie niewyodrębnialną. Odojewski jest programowo mało oryginalny w wyborach tematycznych; sięga często po tematy literacko zużyte, niekiedy — krańcowo zbanalizowane. Z sytuacyjnych klisz i psychologicznych szablonów zbudowane jest *Białe lato* (studium dogasającej miłości) i *Miejsca nawiedzone* (ostatnie godziny umierającego na gruźlicę i znękanego samotnością pisarza); w *Wyspie ocalenia* powraca schemat powieści o inicjacji, w *Czasie odwróconym* — motyw amnezji, rodem z popularnej beletrystyki

⁷ Zob. W. Sadkowski *Naśladowanie z Faulknera*, „Kultura” 1963 nr 1.

sensacyjnej.⁸ *Zasypie wszystko, zawieje...* nazwała Maria Janion „najbardziej romantyczną polską powieścią, jaka została napisana w XX wieku”, rozpoznając w całej twórczości Odojewskiego bogaty katalog romantycznych tematów i obrazów (problematyka egzystencjalna; fascynacja czasem, pamięcią; fatalizm dziejów).⁹

W cyklu podolskim wyczuwalny jest nie tylko romantyzm — tak przekonująco wyinterpretowany w pracy Janion; w aluzyjnych napomknieniach ujawniane są też inne sektory rodzimej tradycji: pisarstwo Orzeszkowej, Sienkiewicza, Żeromskiego czy Iwaszkiewicza. Przywołania te mają jeden rys wspólny: są stosunkowo łatwe w identyfikacji — realizowane są bowiem przy znacznym udziale warstwy stylistycznej. Dwa przykłady. W *Wyspie ocalenia* oczekuje na przyjeżdżającego Piotra „dwukonna bryka” (*Wyspa*, s. 27); „koczobrykiem” zaprzężonym w dwójkę koni przyjeżdża z listem do Katarzyny Paweł w *Zasypie wszystko, zawieje...*; aluzyjność tych szczegółów wzmacniają dalsze mikrocytaty: „Konie objechawszy klomb ruszyły w głąb topolowej alei i przed stajnią zatrzymały się same, parszkając głośno.” (*Zasypie*, s. 22), przywołujące na pamięć scenę przyjazdu Tadeusza do Soplicowa. I przykład drugi: scena obrony Tuczańska w *Zasypie wszystko, zawieje...* ma uchwytne Sienkiewiczowskie wymodelowanie: odesłanie do *Trylogii* zostaje jeszcze wzmocnione przez językowe zamknięcie pierwszego tomu — w okrzyku „Nieszczęstja! Czuprynia zhorila! Dwir wziaty! Wse znyszczeno!” zawiera się aluzyjne powtórzenie finału pierwszego tomu *Ogniem i mieczem*: „— Bar... wzięty!”.¹⁰

W obu razach nie chodzi tylko o odesłania do innych utworów; istotniejszą rolę zdaje się odgrywać przejęcie gotowego rozwiązania stylistycznego — swoista pożyczka stylowa. Teksty Odojewskiego

⁸ Inny przykład: tom *Dobrej drogi, Mario — Kretowisko* opublikowany został w momencie, gdy socrealizm stał się już konwencją zanegowaną, a przynajmniej — kwestionowaną; trudno zatem przyjąć, by Odojewski nie odczuwał anachroniczności podjętej poetyki. To, co przed 1956 było żywą literacką formą, w tomie Odojewskiego pojawia się na prawach artystycznego preparatu.

⁹ Zob. M. Janion, op. cit., s. 128.

¹⁰ Na aluzyjność tych elementów wskazuje Krzyżanowski (op. cit., s. 22); o innych nawiązaniach do *Trylogii* pisze Ewa Wiegandt (*Austria Felix, czyli o miecie Galicji w polskiej prozie współczesnej*, Poznań 1988, s. 98, 106). O Sienkiewiczowskiej aurze zdarzeń mowa jest też w *Wyspie ocalenia* (stryj Teodor do Piotra: „Wymyśliłeś sobie sienkiewiczowską historyjkę, której chcesz być głównym bohaterem”, s. 111; zob. s. 237), co dodatkowo sankcjonuje ten kierunek literackich odniesień.

budowane są przy udziale takich właśnie segmentów zapożyczonych. Ich drobinowość i łatwość w identyfikacji nie pozwalają mówić o nawiązywaniu gry tekstowej. Przejmując stylistyczne okruciny Sienkiewicza, Odojewski ani nie anektuje historiozoficznej perspektywy *Trylogii*, ani — tym bardziej — nie wszczyna z nią literackiego sporu. Raczej próbuje tej tonacji słownej, tak jak gdzie indziej — tonacji Faulknera, Joyce'a czy polskich romantyków.

Odojewski wypróbowuje też literackie obrazy. W opowiadaniu *Ku Dunzynańskiemu Wzgórzu idzie las* przewijają się w końcowej części odwołania do spełnionej przepowiedni Makbeta. Ten klasyczny motyw obudowuje Odojewski treściami współczesności, kreśląc obraz lasu katyńskiego, który rusza ku murom „trzeciego Rzymu”:

Las Birnam idzie, choć odgłos jego marszu jest niedosłyszalny. Idzie w przyszłość, nieubłagalnie zbliżając się pod mury trzeciego Rzymu na Dunzynańskim Wzgórzu i te mury kiedyś skruszy (*Zabezpieczanie śladów*, s. 113).

I znów nie chodzi w tym przedstawieniu o semantyczną grę z tekstem Makbeta, a o zaskakujący koncept, próbę zręcznościową, jaką przeprowadza pisarz z Szekspirowskim motywem. Sens prozy Odojewskiego zawiera się w takim właśnie mówieniu o współczesności językiem wielkich symboli kulturowych.¹¹

Trzy dotąd scharakteryzowane właściwości tekstów: niegotowość, niesamodzielność i wewnętrzna powtarzalność, składają się na definicję poetyki etiudy — naczelnej zasady pisarstwa Odojewskiego.

¹¹ Interesującego materiału dostarcza motyw żony Lota, który pojawia się u Odojewskiego kilkakrotnie, za każdym razem w innym literackim opracowaniu. W *Zasypie wszystko, zawieje...* odgrywa on rolę kompozycyjnego (i ideowego) *leitmotivu*, obsługującego najważniejsze węzły konstrukcyjne powieści. Biblijny epizod jest budulcem finałowego obrazu: uwożąc ciało matki, Paweł „jeszcze o b e j r z a ł s i ę z a s i e b i e” raz. Najdalej były czarne płoty z patycza i chaty z białymi czapami śniegu na strzechach rysujące się ostro na tle p ł o n ą c e g o n i e b a bliżej na rozstaju stały dwie postacie okutane w wiejskie chusty, ale n i e r u c h o m e, że nie mógł odgadnąć, która z nich jest figurą Matki Boskiej, a która kobietą” (*Zasypie*, s. 483). Wcześniej, motyw osłupienia w obliczu zagłady pojawia się w scenie śmierci Mikołaja Czerestwieńskiego (zob. też opowiadanie *Zmierzch świata*) i matki Pawła („jak biblijna żona Lota za jedno spojrzenie wstecz, być może wcale nie z próżnej ciekawości, lecz z bólu i rozpaczyny za traconym domem obrócona w słup soli, tak ona, za ten ostatni powrót pod dach rodzinny obrócona w bryłę lodu”; *Zasypie*, s. 472) — spinając w ten sposób dwa zasadnicze ciągi fabularne: upadku Czupryni i Gleb. Aluzje do biblijnego motywu widoczne są również w organizacji sekwencji katyńskich (zob. *Zasypie*, s. 174: *Odejść, zapomnieć, żyć...*, s. 92).

Utwór–etiuda nie ma pełnego przyzwolenia na reprezentowanie intencji autorskich. Jest on jakby stylistyczno-kompozycyjną wprawką; wypowiedzią, z której kształtem autor zamierza się identyfikować. Kształt to bowiem w dużej mierze zapożyczony, przejęty z innych tekstów, powielający konstrukcje o zazwyczaj czytelnym literackim etykietach. Etiuda jest wypowiedzią nieautonomiczną, ujawniającą tożsamość w serii analogicznych przedsięwzięć tekstowych; dopiero na tle serii utwór odsłania swój rys zasadniczy — jawi się jako rozwiązanie prowizoryczne, nietrwałe, jedno z wielu możliwych. Pisanie etiudami uwypatnia formotwórcze działania autora, obnaża artystyczną naturę tekstów. Taki sposób tworzenia sytuuje się na przeciwnym biegunie mimetycznego wzorca opowiadania, gdzie literackość mówienia bywa skrzętnie maskowana. Poetyka nie daje się pogodzić z ideą przezroczystości języka; dla tej pierwszej charakterystyczne jest bowiem eksponowanie stylistycznego wymodelowania tekstów, uwyrażnienia ich funkcji poetyckiej. Język w etiudzie nie wyzbywa się całkowicie referencyjności — jest to jednak referencyjność przytłumiona i zmediatyzowana. Przedmiotem przedstawienia są tu przede wszystkim różne modele literackiej mowy, układane w utworach w katalogowe szeregi. Ma to oczywiście konsekwencje dla porządku motywacyjnego: w etiudzie motywacja realistyczna odgrywa rolę zdecydowanie drugoplanową — porządek literackiego świata tylko częściowo tłumaczy się wymogami życiowego prawdopodobieństwa.

Poetyka etiudy dotyczy zabiegów podejmowanych w procesie formowania tekstu i całości wielotekstowej, stąd uznać ją trzeba za manifestację planu biografii pisarza. Im silniej poetyka ta zaznacza się w utworach, tym wyraźniej rysuje się ich aspekt biograficzno-dokumentarny. Spośród ról, w jakie wcielać się może piszący, w utworze–etiudzie artykułuje się przede wszystkim rola literata, badającego różne rejestry artystycznej mowy.

Bohaterem wielu utworów Odojewskiego jest pisarz (dziennikarz), co umożliwia włączenie refleksji autotematycznych także do wypowiedzi postaci. W tytułowym opowiadaniu z tomu *Zapomniane, nieuśmierzone...* w rozmyślaniach narratora–bohatera zjawia się między innymi sprawa zadań literatury — krytycznemu zanegowaniu ulega tu model twórczości instrumentalnej, wyrzekającej się odrębności artystycznych celów:

Myślał teraz o tej przeklętej tradycji wiary w literaturę, która miała spełniać specjalną misję narodową. [...] Zdumiewał się [...] nad naiwnością tej wiary. W sztukę, która oczyszcza, zmienia ludzi, przeobraża świat. W prawdy, które zna jakoby tylko artysta i tylko on może je wyrazić i utrwalić [*Zapomniane*, s. 29].

Nie ma wątpliwości, że poetyka etiudy mieści się na antypodach pisarstwa interwencyjnego, z rolą pisarza–mentora, angażującego w utworze cały swój moralny i artystyczny autorytet. W polemice z takim typem twórczości wyraża się zatem opcja na rzecz literatury, która chce realizować wyłącznie wartości autonomiczne i kultywować swą niezależność. Autotematyczna warstwa utworów Odojewskiego wskazuje na tradycję niezmiernie ważną dla interpretacji tej prozy: poetyka etiudy stanowi kontynuację estetyzującej linii pisarstwa modernistycznego. W systemie literackich odniesień ta wersja modernizmu stanowi niewątpliwie dla Odojewskiego tradycję ważną; tytuł *Zmierzch secesji*, jaki nosi jedno z opowiadań, można rozumieć jako rodzaj artystycznego credo.

Poetyka etiudy wnika do wnętrza utworów na różne sposoby; autotematyczne motywy w narracji i mowie postaci to jeden ślad takiego wnिकnięcia. Inny, nie mniej ważny, objawia się we wspomnianym już ograniczeniu roli motywacji realistycznej. Warto to pokazać na przykładach; pierwszy będzie dotyczyć zasad formułowania opisów.

Drastyczne pogwałcenie motywacji realistycznej w opisie następuje u Odojewskiego poprzez wykorzystanie w różnych miejscach narracji spersonalizowanej identycznych jednostek deskrypcyjnych. Opisy, które powielają te same (nieraz bardzo długie — zob. *Miejsca nawiedzone*, s. 5–6, 155–156) sekwencje słowne, nie dają się pogodzić z regułami życiowego prawdopodobieństwa; reguły te wymagają bowiem, by w opisie odciskała się indywidualność podmiotu postrzegającego i czasowo-przestrzenna perspektywa obserwacji. Powtarzalność struktur słownych przełamuje zatem realistyczne uzasadnienia opisu.

Uzasadnienia te kwestionowane bywają także inaczej — chodzi o liczne w prozie Odojewskiego przypadki opisu realizowane z perspektywy bohatera pozostającego w stanie półsnu, choroby czy przemęczenia. Deskrypcja rozwija się wtedy według schematu:

[miasteczko] przesłonięte było, gdy na nie patrzył, ową pajęczyną dymu, jakieś rozmazane, ale wrażenie to złożył na karb swego samopoczucia, budzącego w nim coraz żywsze wątpliwości [*Zmierzch*, s. 160].

Opis tego typu bardzo rzadko trzyma się ograniczeń, jakie narzuca motywacja realistyczna. Narracyjna rama opisu, która taką motywację uruchamia („i [Piotr] ujrzał...”, *Zmierzch*, s. 128, 129, 130, 133), wchodzi w konflikt z organizacją samej sekwencji deskrypcyjnej, której styl i semantyka legitymują się innymi uzasadnieniami (zob. *Zmierzch świata*, s. 128–134).¹²

Większość opisów słabo wyodrębnia się z narracji — głównie dlatego, że nie mają one stylistycznej swoistości. Opis, na równi z opowiadaniem, stanowi jednostkę, której kształt podlega regułom literackich prób. Narracja u Odojewskiego służy nie tyle prezentacji szeregu zdarzeniowego, ile pokazywaniu rozmaitych chwytów, jakie mogą być w tej funkcji wykorzystywane. W zgodzie z tymi regułami budowany jest też opis. Motywacja artystyczna (jako przeciwieństwo motywacji realistycznej) uwalnia opis z ograniczeń przedmiotowych. „Normalny” opis zawdzięcza swą spistość semantyczną tematowi, który ogarnia poszczególne elementy deskrypcyjne i zapewnia ich przewidywalność. Opis u Odojewskiego ma niekiedy temat negatywny, to znaczy rozwija się w porządku wyliczenia tego, czego w jakimś układzie brakuje:

Nie zobaczył nigdzie ani jednego automobilisty, ani cyklisty, ani woźnicy zaopatrzonego w bat i inne narzędzia tortur, nie zobaczył też [...] [*Miejsca*, s. 83].

Cisza trwała zapiekła, stężała, nie działo się w niej nic, zabrakło nawet pojedynczego brzęczenia trzmieli i pszczoł, cykad i suchego szelestu biegnących po trawie jaszczurek [...] [*Wyspa*, s. 56].

W opisie negatywnym nie ma semantycznej ramy, która ograniczałaby pojawienie się jednostek słownych; w realistycznym planie powieści jednostki te są nieprzewidywalne — organizacją szeregu wyliczeniowego rządzi zasada *variety*.

Drugi przykład redukcji motywacji realistycznej dotyczy przytoczeń w *Zmierzchu świata*. Cykl podolski ma budowę bardzo niejednorodną; stałość tematu, postaci i wątków, kontrastuje z kompozycyjnym zróżnicowaniem poszczególnych ogniw. Najłatwiej uchwytnie jest, co oczywiste, zróżnicowanie gatunkowe: *Wyspa ocalenia* i *Zasypie wszystko, zawieje...* to powieści, *Zmierzch świata* ma formę zbioru opowiadań.

¹² W przywołanym fragmencie trzeba dodatkowo uwzględnić odwołania do stylistyki i obrazowania z *Objawienia św. Jana*; zapowiada je już apokaliptyczna wymowa tytułu opowiadania.

Ale na tym nie koniec: obie powieści nawiązują do odmiennych wzorców konstrukcyjnych. W *Wyspie ocalenia* obecny jest schemat kompozycji zamkniętej; utwór ma spoisty porządek fabularny, z czytelnym rozczłonowaniem (zawązanie akcji, rozwinięcie, punkt kulminacyjny, zamknięcie) i jasnym rozkładem ról postaci (protagonista — antagonist, figury drugoplanowe i epizodyczne).¹³ *Zasypie wszystko, zawieje...* charakteryzuje się strukturalną otwartością: linia fabuły jest tu posuplana i gęsto poprzątkowana wstawkami retrospekcyjnymi; w powieści brak zasadniczego momentu kulminacyjnego — w każdym z trzech tematów rozwija się względnie autonomiczny przebieg zdarzeniowy, co w rezultacie daje układ wyjątkowy i wieloplanowy, ze znacznym udziałem wypadków luźno spojonych z fabularnym trzonem.

Z innej nieco perspektywy ujęte, utwory cyklu podolskiego przejawiają odmienną bardziej podstawową, tyjącą ukształtowania relacji: opowiadanie — przytoczenie. Udział mowy postaci w narracji cyklu odznacza się dużą amplitudą: wartość najmniejszą osiąga on w *Wyspie ocalenia*, wartość pośrednią — w *Zasypie wszystko, zawieje...*, największą — w *Zmierzchu świata*. W tym ostatnim utworze mowa bohaterów z rozmałą intensywnością przesąca się do mowy narratora — w wielu fragmentach opowiadań pojawia się przeto mowa pozornie zależna. Nie ta jednak forma przytoczenia dominuje w utworze, znacznie większą częstotliwość występowania mają w *Zmierzchu świata* dwie inne konstrukcje — mowa niezależna i zależna.

Najpobieżniejszy nawet przegląd obu form pozwala dostrzec niebywałą rozmaitość ich odmian; obok odmian klasycznych stosuje Odojewski rozwiązania nietypowe, mieszane, hybrydyczne. W przypadku mowy niezależnej szczególnie często korzysta z tej jej postaci, która pozabawiona jest graficznych i interpunkcyjnych sygnałów przytaczania:¹⁴

Płynęła już z powrotem, zaraz wyskoczyła z wody i, co Pietrek takiego narobił! to Pietrek swojego kwiatu nie mógł pilnować? teraz już po nim! krzycząc ze złością przypadła do niego z zaciśniętymi piąstkami [...] [*Zmierzch*, s. 23–24; kolejne cytaty: s. 115, 56, 117, 57–58, 60–61].

¹³ Z tego m. in. względu Tomasz Burek (*Zamiast powieści*, Warszawa 1971, s. 234) uznał, że *Wyspa ocalenia* „jest współczesnym przedłużeniem porządku tragedii greckiej”.

¹⁴ W literaturoznawstwie polskim nie ma nawet terminu nazywającego ten rodzaj przytoczenia. Wojciech Górny (*Składnia przytoczenia w języku polskim*, wydane z: A. Wierzbicka, *System składniowo stylistyczny prozy polskiego renesansu*, Warszawa 1966, s. 297) proponowałby mówić w takich razach o przytoczeniu ukrytym.

[...] rozdzielono mężczyzn od kobiet, potem od gromady kobiet te młodsze i ładniejsze, później, rozbieraj się, już ty nie pan — Piotr nie wiedział do kogo było to skierowane.

Niekiedy mowa niezależna jest wprowadzana przez spójnik upodrzędniający, co może dawać efekt „ześlizgiwania” *oratio obliqua* w *oratio recta*.¹⁵

[Fiodorczyk] powiedział, że ostatni czas, żeby wracać, panicz sam wie jak było, gdy w tę jechaliśmy stroną, niewiele teraz zostało.

W mowie zależnej Odojewski stosuje nietypową dla niej dosłowność przytoczenia:

[...] kazano im [Polakom] wyklinać jęwejskiju i lackuju wiru, później zlewano wodą. strzyżono głowy i kazano krzyczeć, wiruju w Boha!

łączy w jeden ciąg słowny wypowiedzi wielu podmiotów:

Mówili wszyscy naraz [...]: szarża kawalerii co pan mówi Beck mówił nie ocet nie pomaga na przyszcze pani dobrodziejo dzieciom takie pomysły co proszę z kawalerią śmiechu warte tych parę samolotów mamy za mało Boga w sercu [...]

albo, odwrotnie, różnicuje taki ciąg, drobiąc przytoczenia i mnożąc sygnały reprodukcji wypowiedzi:

[Piotr słucha] mówiących o tym samym, że kawaleria, że iperyt, że zdrada, że LOPP, że bomby, że droga, że szpieg, że Halifax, że atakowała, że wypuszczają, że rządu, że instruował [...].

Różnicowanie sposobów przytaczania, jakie stosuje Odojewski, w niewielkim stopniu da się uzasadnić wzmacnianiem mimetyczności przedstawienia; w zasadzie bowiem wszystkie zastosowane rozwiązania mogłyby spełniać taką funkcję samodzielnie. Poza tym Odojewski nie nadużywa w *Zmierzchu świata* formy najlepiej chyba nadającej się do takiego celu: tylko jedno z opowiadań zbioru (*Ucieczki*) ma w całości postać monologu wewnętrznego. W *Zmierzchu świata* chodzi głównie o katalogowanie odmian tej samej struktury tekstowej (przytoczenia) i wypróbowywanie różnych technik reprodukcji mowy postaci. I tutaj działa zasada *variety*. Odojewski moduluje ciąg przytoczeniowy, zestawiając go z wielu wariantów obu form podstawowych. Każdy z wariantów sprawdzany zwykle bywa w reprodukcji monologu

¹⁵ O stylistycznych funkcjach tej odmiany mowy zależnej zob. G. Schuelke „*Slipping*” in *Indirect Discourse*, „*American Speech*” 1958 (XXXIII), nr 2, cz. 1.

i dialogu; zasada *varietas* działa też w odwrotnym kierunku: kolejne odcinki jednej wypowiedzi odtwarzane są przy użyciu różnych technik (np. mowy niezależnej i pozornie zależnej).

Omawiana zasada obowiązuje nie tylko w *Zmierzchu świata*; intensywne różnicowanie przytoczeń znamionuje też *Miejsca nawiedzone* i *Kwarantannę*. We wszystkich tych książkach, a także w niektórych późniejszych (np. w tomie *Zabezpieczanie śladów*), występuje również zjawisko w jakimś sensie pokrewne, a mianowicie alternacja form podawczych (narracji trzecioosobowej, pierwszoosobowej, relacji ustnej, monologu wewnętrznego, wizji sennej) i tonacji stylowych (patos, groteska, persyflaż).¹⁶

Każde z podobnych uporządkowań przynajmniej problematyzuje mimetyczność przedstawienia; mówienie niejednorodne, oparte na rozmaitych regułach, staje się bowiem dla czytelnika wyczuwalne, a zatem — nieprzezroczyste. Element kompozycyjny nie pozwala się całkowicie podporządkować funkcji przedstawiającej, jego interpretacja musi poza takie uzasadnienie wykroczyć. Motywacja artystyczna, do jakiej apelują utwory Odojewskiego, oznacza, że w charakterze przedmiotu przedstawienia występuje w nich głównie rzeczywistość tekstu. Poetyka etiudy polega na zagęszczeniu literackości do takiego stopnia, by stawała się ona w utworze zasadniczym przedmiotem prezentacji.

Dwie wypowiedzi wyjątkowo trafnie podchwytyją osobliwości pisarstwa Odojewskiego:

wyduje się, że napisał on dwa albo trzy zdania i tylko powtarzał je w rozmaitych wariantach i tonacjach, że stworzył zaledwie kilka obrazów, które obsesyjnie wracają w jego twórczości, odbijane w coraz to innym autorskim zwierciadle.

[Autor tworzy] imitacje powieści, które nie przedstawiają bezpośrednio samego życia, lecz przedstawienie życia; [pisarstwo tego rodzaju] to obraz wyczerpania lub próby wyczerpania możliwości — [...] literackich możliwości.¹⁷

¹⁶ Opublikowane dotąd fragmenty *Odejść, zapomnieć, żyć...* zdają się zapowiadać inny rodzaj alternacji. W powieści tej rolę narracyjnego medium pełni Katarzyna — utwór stanowiłby więc dopełnienie istniejącego już układu: *Wyspa ocalenia* prezentuje bowiem wypadki głównie z perspektywy Piotra Czerestwieńskiego, zaś *Zasypie wszystko, zawieje...* — z perspektywy Pawła Woynowicza. Łatwo zauważyć, że w nowym układzie wyraźnie wyczuwalna stanie się nieobecność jeszcze jednego elementu — narracji prowadzonej z punktu widzenia Semena Gawryluka.

¹⁷ Cytat pierwszy: K. Miklaszewski *Cena świadomości (Próba analizy opowiadania Brunona Schulza pt. „Pan”)*, „Ruch Literacki” 1966 nr 6, s. 285; cytat drugi: J. Barth

Mogłyby to być z całą pewnością najwartościowsze sądy o twórczości Odojewskiego, gdyby tylko ich autorzy tę właśnie twórczość mieli na myśli. W rzeczywistości bowiem pierwszy fragment charakteryzuje pisarstwo Brunona Schulza, drugi zaś, w trybie wypowiedzi programowej, definiuje „literaturę wyczerpania”. Warto jednak trochę bliżej przyrzeć się ujawnionym zbieżnościom; fakt, że do prozy Odojewskiego świetnie przystają cytowane formuły, wcale nie musi oznaczać, iż w grę wchodzi tylko zbieżność przygodna.

W twórczości Odojewskiego istnieją liczne odesłania do prozy Schulza — zjawisko to doczekało się już nawet dwu różnych interpretacji. Recenzując *Zmierzch świata* Łukasz Ligęza¹⁸ dostrzegł w tym utworze przejaw „obsesji końca”, widocznej — zdaniem krytyka — także we wcześniejszych utworach: *Białym lecie*, *Miejscach nawiedzonych* i *Kwarantannie*. „Obsesja końca” ma w literaturze XX-wiecznej bogate tradycje; sytuuje *Zmierzch świata* w tym nurcie profetyzmu, który w świecie skazanym na zagładę widzi szansę na ocalenie jedynej wartości — sztuki. „Apokalipsa w stylu estetycznym” spaja pisarstwo Odojewskiego z twórczością Prousta, Tomasza Manna i Brocha. Do tego samego kierunku należy także proza autora *Sklepów cynamonowych*; „pod znakiem Schulza, a nie Faulknera — konkluduje krytyk — zrodził się *Zmierzch świata* Włodzimierza Odojewskiego”.

Wedle Ewy Wiegandt Schulza i Odojewskiego łączy udział ich tekstów w budowaniu „mitu galicyjskiego”.¹⁹ W literaturze „mitu galicyjskiego” dochodzą do głosu nastroje dekadenskie; właściwa jej fascynacja przeszłością objawia się m. in. w preferowaniu tematu adolescencji. Powieści o dojrzewaniu, wpisane w scenię Kresów, przesycone są atmosferą rozkładu, wyczerpania, końca. Utwory te mówią o młodości bohaterów, przypadającej na fazę schyłku świata; mówią o wchodzeniu w dojrzałość, które przebiega w cieniu zbliżającej się katastrofy. Dla pisarstwa omawianej formacji (m. in. Kuśniewicza, Strykowski, Odojewskiego, Buczkowskiego) znamienne są chwytły stylizatorskie i operacje metatekstowe — służące zacieraniu granicy pomiędzy światem opowiadany a rzeczywistością tekstu. Zdaniem Wiegandt, proza Schulza leży u początków charakteryzowanych zjawisk pisarskich.

Literatura wyczerpania (1967), tłum. J. Wiśniewski, w zbiorze: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, wybór, oprac. i wstęp Z. Lewicki, Warszawa 1983, s. 49. 50–51.

¹⁸ Zob. Ł. Ligęza *Estetyczny koniec świata* „Więź” 1964 nr 3.

¹⁹ Zob. E. Wiegandt, op. cit.

Związki Odojewskiego z Schulzem ujmowane są w przywołanych odczytaniach głównie jako pokrewieństwa tematyczno-koncepcyjne; autor *Sklepów cynamonowych* zjawia się jako reprezentant orientacji artystycznych, obejmujących pisarstwo stylistycznie dość różnorodne. Obie interpretacje traktują idiolekt Schulzowski przede wszystkim instrumentalnie: jest on nośnikiem sensu, w znikomym stopniu zaś — suwerenną i samowystarczającą strukturą artystyczną. Tymczasem właśnie wyczuwalność słowa Schulza wydaje się odgrywać w prozie Odojewskiego rolę donioślejszą. Proza ta, zagęszczając literackie chwyt, eksponuje bowiem samą materię językową. Mówiąc pożyczonymi językami, powołuje pisarz do istnienia mozaikową rzeczywistość tekstu. Częstką tej rzeczywistości jest m. in. idiolekt autora *Sklepów cynamonowych*:

Ten nieustanny szum, którym dom wydawał się być przepełniony po brzegi, i równocześnie przyniatająca cisza domu, a w niej właśnie szum. Ta apodyktyczność Wiktoryny, której nie potrafiłem się przeciwstawić. Owa martwota przedmiotów dziwaczna, bo jakby powierzchowna, gdyż zdawała się ukrywać jakieś niezrozumiałe życie [*Kwarantanna*, s. 55–56].

[Myślałem] o tych domach, gdzie wśród ciszy w warstwach tynków i tapet żyły jeszcze szepty, zmowy, zawiść, strach i krzyk nabrzmiały bólem, w których jednak czułem się dobrze, bo w nich przecież wyrosłem, przez lata oddychałem ich legendami i nie zagrażały mi niczym, z czym nie mógłbym się łatwo uporać [...] [*Zmierzch*, s. 288–289].

Są w prozie Odojewskiego Schulzowskie słowa–klucze (manekin, tapety), są charakterystyczne motywy opisowe (upał, miasteczko na głębokiej prowincji) — wszystko to wszakże związki akcesoryjne. Istota zależności tkwi w czymś innym — chodzi o pokrewieństwo zasad konstrukcyjnych: twórczość Odojewskiego, pomimo jej całej specyfiki jest mocno osadzona w tradycji Schulzowskiej. Od wzorca prozy modernistycznej poprzez prozę *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod klepsydrą* biegnie linia artystycznych poszukiwań, w którą wpisują się utwory autora *Zmierzchu świata*. Realizowana przez Odojewskiego poetyka etiudy nosi znaki firmowe warsztatu literackiego Schulza.²⁰

²⁰ O własnościach prozy Schulza, pozwalających mówić o jej „etiudyczności” (w przyjętym tu rozumieniu), pisali: Miklaszewski, op. cit.; tenże, *O pewnej modernistycznej właściwości prozy Brunona Schulza (na przykładzie „Sklepów cynamonowych”)*, „Zeszyty Naukowe UJ. Prace Historycznoliterackie”, z. 21, Kraków 1974 (sprawa powtórzeń i rytmu prozy); W. Panas, *Regiony czystej poezji*, „Roczniki Humanistyczne KUL” 1974 (kwestia ciągów peryfrastycznych i „wypróbowywania” metafor); W. Wyskiel, *Inna twarz*

Recepcja prozy Odojewskiego — poza przypadkami wyjątkowymi — przebiegała pod znakiem aprobaty tego, co zbliżało tę prozę do modelu realistycznego (psychologicznego); istotne znaczenie dla jej oceny miało uformowanie warstwy anegdotycznej, a nade wszystko — dobór materiału tematycznego.²¹ Tymczasem twórczość autora *Wyspy ocalenia* rozwijała się w kierunku przeciwnym tendencjom realistycznym: po niewątpliwie realistycznych pierwszych książkach (*Opowieści leskie*, *Upadek Tobiasza*, *Dobrej drogi*, *Mario — Kretowisko*) z wyczuwalnymi ambicjami pisarstwa interwencyjnego, przeszedł Odojewski ku pisarstwu, w którym anegdota przedstawieniowa odgrywa rolę poślednią i w którym artystyczną ambicją stają się penetracje literackich możliwości. Właśnie w cyklu podolskim (a w szczególności — w *Zmierzchu świata*) ambicja ta najsilniej zdominowała realistyczny wzorzec pisania. Na obwołucie *Wyspy ocalenia* Odojewski wyjaśnił sens tego rodzaju twórczości: zadaniem, któremu usiłował sprostać, było wszak szukanie dla powieści „bardziej nowoczesnego rytmu”.

Bohatera *Miejsc nawiedzonych*, pisarza, dręczy przed śmiercią myśl o bezwartościowości tego, co robił: pisanie to „przeżywanie nieustanne tej samej papki”; nie ma nadziei, by wypowiedzieć coś nowego i własnego — „wszystko już dawno było” (*Miejsca*, s. 40, 41). Zwątpienia fikcyjnego pisarza Odojewski zmienia w artystyczny program: literatura musi osiągnąć poziom samopoznania — ambicje iluzyjności muszą ustąpić miejsca działaniom autentycznym; miejsce autora, który naśladuje życie, winien zająć pisarz, który nie naśladuje niczego, a zatem — autor imitujący rolę Autora.

Taka formuła pisarstwa, przynajmniej od końca lat pięćdziesiątych, decydowała o kierunku przeobrażeń literatury światowej; zjawiskiem reprezentatywnym dla tych przeobrażeń był francuski *nouveau roman*. Debiut Odojewskiego przypadł na moment z wielu względów wyjątkowy: przełom październikowy przywrócił literaturze polskiej związek z głównymi nurtami prozy światowej. Wzorzec „nowej powieści” nie mógł pozostać niezauważony...

Hioba. *Problematyka alienacyjna w dziele Brunona Schulza*, Kraków 1980 (koncepcja „cudzysłowowej opowieści” i „techniki wariacyjnej”) oraz — najszerzej — W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wrocław 1982 (problematyka poetyckości prozy Schulza).

²¹ Mowa cały czas o recepcji Odojewskiego przed rokiem 1971 .