

Jerzy Borowczyk*

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

Reversals and partings
Over the manuscripts for
Włodzimierz Odojewski's
*Nie można cię zostawić samego
o zmierzchu* and *Jeżeli jeszcze
kiedyś będę...* (from the writer's
Poznań archive)

Summary

The study retraces and investigates Włodzimierz Odojewski's (1930–2016) process of writing two short stories between 1976 and 1993 by interrogating the manuscripts (handwritten and typed) from the writer's personal archive, maintained by the Faculty of Polish and Classical Philology of the Adam Mickiewicz University in Poznań. To document the genesis of the stories, the author draws on analytical methods proposed by French text geneticists (Pierre-Marc De Biasi, Jean Bellemain-Noël) and American scholar John Bryant (author of the fluid text concept). The investigation is focused on selected clusters of revisions made in Odojewski's manuscripts – edits made to the title and the opening paragraphs, alongside various deletions, corrections, and additions.

* Associate Professor, Adam Mickiewicz University, Faculty of Polish and Classical Philology, ul. Fredry 10, 61-702 Poznań; jerzy.borowczyk@amu.edu.pl

The investigation is premised on the argument that in the course of a long creative act, writers typically strive for compositions that most precisely reflect the nuances of their characters' mental states and the settings of their stories. As performed by Odojewski, the creative act serves as an example of the inherent volatility of writing, which ultimately produces highly fluid characters

Keywords: Włodzimierz Odojewski, Polish prose in the 20th century, text genetics, fluid text, draft, manuscript, literary archive

“...they shall reclaim their names and their place in time...”

In search of a foothold

For what seems like the hundredth time, I find myself shuffling through the files (or just colorful cardboard dust jackets sometimes) in which Włodzimierz Odojewski collected the records of his writing of the two short stories that this study is concerned with. In the text below, I explore, at length, the act of writing *Nie można cię zostawić samego o zmierzchu* [You Can't Be Left Alone At Dusk] (after its core came together in 1976, the story was first published in 1991, but kept evolving until 1993, when it was collected in the volume *Jedźmy, wracajmy* [Let's Go, Let's Return], to eventually undergo final albeit minute modifications in 2008, when three longer paragraphs were split into smaller ones, and three more were added)¹ and *Jeżeli jeszcze kiedyś będę...* [If I Ever Find Myself] (completed in 1985, the story premiered in the 1987 collection *Zapomniane, nieuśmierzone...* [The Forgotten, the Uncomforted]).² The former was a quintessential Odojewski coming-

1 The time of writing is indicated by the author's footnote featured in both book editions. This essay's analysis of the writing process suggests that the story was subject to further revisions after 1976. The first edition bore the original spelling of the title: Włodzimierz Odojewski, “Nie można cię samemu zostawić o zmierzchu,” *Tydzień Polski* (weekly Friday supplement to the *Dziennik Polski* published in London), January 10, 17, 24, and 31, 1991. The story's book editions bore the amended title “Nie można cię zostawić samego o zmierzchu”: Włodzimierz Odojewski, *Jedźmy, wracajmy. Opowiadania*, Wydawnictwo Znak, Krakow 1993, pp. 5–23; Włodzimierz Odojewski, *Jedźmy, wracajmy*, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warsaw 2008, pp. 79–100.

2 Włodzimierz Odojewski, *Zapomniane, nieuśmierzone...*, Archipelag, Berlin 1987, pp. 119–137. Two subsequent printings of the story, within in the same collection, were published by the underground press: Włodzimierz Odojewski, *Zapomniane, nieuśmierzone...* n.p.: Oficyna Wydawnicza Margines, 1989, pp. 119–137, and later through official, above-ground channels:

of-age-story set in Podolia, while the latter represented an equally important area of his work, centering the memory work of a Polish émigré residing in Southern Europe (Sicily, to be exact). The rich dossiers documenting the genesis of both stories are part of the writer's personal archive maintained by the Faculty of Polish and Classical Philology at the Adam Mickiewicz University in Odojewski's hometown of Poznań.³

The aforementioned, repeated reshuffling and rereading of manuscripts (and individual sheets covered in both handwritten and typed text, in various proportions thereof) always (I have also done this with preliminary, incipient elements of many other Odojewski stories, particularly those from the 1970s and '80s, as these two decades produced the largest volume of records⁴) brings about that particular stage of the effort, mired in tedium and a sense of futility, and accompanied by a strong sense of chasing after something that might not even be there at all – a specter of some sort of rudiment, a phantom offering glimpses of a more structured investigation of a specific text, manifested in drafts and notebooks. The quest soon begins to resemble efforts to break a remarkably complex cipher. And just when surrender seems inevitable, you come across that single sheet on paper bearing the phrase that surely must have been the start of it (the work) all, or

Włodzimierz Odojewski, *Zapomniane, nieuśmierzone...*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warsaw 1991, pp. 145–167. Lastly, the final edition, with small revisions and retouching, Włodzimierz Odojewski, *Bez tchu*, Rosner i wspólnicy, Warsaw 2002, pp. 404–440. The 1991 and 2002 editions feature the date “1985” at the end of the story, indicating, it would seem, the time of the story's writing, and most certainly the year it was finished.

- 3 Jędrzej Krystek, Jolanta Nawrot, Dagmara Nowakowska, “Archiwum pisarskie Włodzimierza Odojewskiego w świetle krytyki genetycznej. Rekonesans,” [in:] *Przed-tekstowy świat. Z literackich archiwów XIX i XX wieku*, ed. Marzena Woźniak-Łabieniec, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, pp. 87–101.
- 4 Jerzy Borowczyk, “Zmagania z początkiem. Przed-tekst wybranych opowiadań Włodzimierza Odojewskiego (na materiale z poznańskiego archiwum pisarza),” *Forum Poetyki*, no. 22 (2020), pp. 26–51. In the essay, I analyze the writing process for the opening portions of three Odojewski stories penned in the 1970s, '80s, and early '90s: *Ku Dunzynańskiemu Wzgórzcu idzie las* [The Forest Marches on Dunsinane Hill] (from the collection *Zabezpieczenia śladów* [Securing Evidence], the first edition of which was published in 1984), *Co słycać w ojczyźnie* [How Are Things Back Home] (*Zapomniane, nieuśmierzone...*, first edition published 1987), and *Sezon w Wenecji* [A Season in Venice] (from the second edition of *Jedźmy, wracajmy*, published 2008) Writing that essay and the one you're reading right now involved in-depth interrogation of the rough drafts for the majority of stories included in all three aforementioned short story collections: *Zabezpieczenie śladów*; *Zapomniane, nieuśmierzone...*; *Jedźmy, wracajmy*. Particular attention was given to the stories: “*I Duch się skupił w jedno ziarno*” [“And So the Spirit Came Together Into a Single Seed”]; *Pod murem* [By the Wall]; *W stepie, w ostach, i burzanie* [In the Steppes, Amidst the Thistles and Bents]; *Zapomniane, nieuśmierzone*; *Udany weekend* [A Good Weekend].

the vague outline of the paragraph (or paragraphs, plural) that reveals (sometimes by the narrowest of margins, but still) the structure underlying a key part of the story the genesis of which you are so desperately trying to unravel.

The phantom materializes after over two and a half hundred pages making up the drafts for *Jeżeli jeszcze kiedyś będę...*; a piece of paper, produced by cutting an A4 sheet in half, covered in handwriting (black-inked pen) from top to bottom on the recto side, and only near the top on the verso side. It was the single line of writing, found on the reverse of sheet no. 36, that shed light on the process of writing the story. The phrase seems to have been jotted down casually, in a rush, maybe even frantically: “they shall reclaim their names and their place in time.”⁵ Whence the certainty that the snippet was some kind of beginning? Two reasons. First, I see in it the essence of the experiences and the struggles of not only the protagonist, a Polish émigré who left his adopted home in the United States and retired to Sicily, where he was forced to confront his past, the youth spent in the country of his birth, that part of his life he has been trying for so long – and in vain – to purge from his mind. Second, I believe that Odojewski used the phrase to formulate, albeit somewhat elliptically, the objective of his writerly and philosophical struggles stemming from the process of writing yet another piece exploring the experience of emigration set, as many of his previous works treading the same ground, in an Italian *theatrum* of nature, art, and everyday life.⁶

During one his vacations in Sicily, the protagonist of *Jeżeli jeszcze kiedyś będę...* is forced to surrender to the rising wave of the past, which he believed far behind him. While he was fully convinced that this man (of whose death he learns from the telegram in the opening of the story) and his homeland no longer hold any sway over him and his present-day circumstances, especially after he’s remade himself into a success in the United States and liberated himself, or at least seemed to, from the heavy burden of distinctly Polish dilemmas and defeats, the shock brought on by the death of someone who was once so close to him ultimately compels the protagonist to engage in a bout of memory work that lays bare a host of uncomfortable

5 The Włodzimierz Odojewski Archive at the Faculty of Polish and Classical Philology of the Adam Mickiewicz University in Poznań (subsequently abbreviated “AWO”), “Spuścizna literacka Włodzimierza Odojewskiego. Opowiadania z tomu *Zapomniane, nieuśmierzone*,” file 1, sheet no. (subsequently sh.) 36v. The entire collection of rough drafts and fair copies for works making up the *Zapomniane, nieuśmierzone...* volume comprises seven files. Further citations from the collection will use the following notation: AWO, *Zapomniane*, file number, sheet number.

6 See: Grzegorz Czerwiński, *Po rozpadzie świata. O przestrzeni artystycznej w prozie Włodzimierza Odojewskiego* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011), particularly the fifth chapter of the monograph, “Przestrzeń otwiera się na Południe, czyli pejzaż włoski oczami emigranta” [The Space Opens South or an Italian Landscape Through the Eyes of an Émigré] (pp. 153–192).

experiences. With each of the twenty-four hours the story is set in, the protagonist's grip over the Polish portion of his biography, which allowed him to remain safely detached from it, grows ever looser. Without his prompting, the names of persons one close to him reappear within his self, and reclaim their rightful places in the temporal continuum. I believe that when he jotted down the phrase "they shall reclaim their names and their place in time," the writer was still in the early stages of his work on the story (in the published version of the story, the phrase will be located a little past its halfway point, in a narratively, existentially, and psychologically key point of the plot, which I will come back to later in this study). Hence my tendency to interpret this short phrase as a sort of instruction, a metatext-forming, genetic inscription, supposed to remind the author of his intended objectives for the story. As such, the words from the verso side of sheet no. 36 could be read as a dual manifestation of the literary work *in statu nascendi* – simultaneously exemplifying Odojewski's story in the course of its writing, and identifying the fundamental objective defined by the writer caught up in this particular act of creation. The crux here would be the writerly pursuit of something that was once lost and without which writing is a pain. For Odojewski, meanwhile, time has remained one of the main objects of his efforts and deliberations since the earliest days of his writing journey.

Conceptions, rough drafts, revision clusters (choosing instruments)

If we were to reconstruct him from the papers collected in his Poznań archive, we would have seen Odojewski who goes through a lot of paper during his creative process, covering sheet upon sheet with typed and handwritten words. My examination of the origin dossiers for stories hailing from three collections published in between 1984 and 1993, reveals that the writer duly archived all the stages of his creative efforts: from manuscripts, through typescripts, all the way to the clean copy and subsequent galley proofs. In the course of writing a story, the manuscript–typescript sequence is repeated anywhere between several and a dozen times. Typically, the seed of a story is written out by hand, and then relatively early typed out. Initial typewritten drafts are often covered with strikethroughs and additions made in pen, alongside splotches of correction fluid overwritten with fresh typescript. After retyping these pages, peppered with corrections, the writer then circles back to handwritten (and often penned in quickly, and consequently barely legible) renditions of certain portions of the work, only to type them out and move onto manual corrections again. This process was usually repeated until the writer was left with a near-clean copy, with barely a handwritten note. When the work moved onto galley proofs, it usually entailed minute corrections. Rather than conclude the process, however, the publication of the work merely moved it onto

a stage that Pierre-Marc de Biasi termed the “genetics of print.”⁷ In each of the aforementioned collections, the writer made some changes, usually limited to single words, longer phrases, or individual sentences. Elsewhere, he also either multiplied or – much more rarely – combined paragraphs together.

As an aside, I would like to bring up a passage from Odojewski’s letter to Jerzy Giedroyc, concerning the printing of an excerpt from his *Odejść, zapomnieć, żyć* [To Leave, To Forget, to Live] (the planned fourth installment in the Podolian series).⁸ Dated January 15, 1980 and sent from Munich, the letter read:

my most heartfelt thanks for publishing my excerpt in your latest double issue, even though it was merely a rough draft. After taking in the text with “fresh eyes” during proofreading, I reworked my typewritten manuscript and made a handful of additions, and now my current draft does not match the printed version. But it’s good that even something I would consider a “draft” still made it into print.⁹

The passage offers a clear illustration of just how ceaseless the writing process was for Odojewski, as it continued throughout subsequent stages of the process. Portions or wholes considered complete were reopened and reworked. What seemed finished became a challenge, an invitation to further modifications.

This restless labor produces hundreds of sheets that make up the genesis dossiers, alongside material that bears rich traces of a work *in statu nascendi*. And so the handwritten and typewritten manuscripts for *Nie można cię* total nearly 140 sheets (excluding other records related to the story preserved in our archive

7 Pierre-Marc de Biasi, *Genetyka tekstów*, trans. Filip Kwiatek and Maria Prussak, Instytut Badań Literackich PAN, Warsaw 2015, pp. 50–52. The faculty archive contains copies of the aforementioned collections (particularly *Zabezpieczenie śladów*) with numerous author revisions (multiple copies, in some instances, labeled with annotations on title pages or covers: “corrected copy,” “revised copy,” “I have made alterations to the text”).

8 Włodzimierz Odojewski, “Odejść, zapomnieć, żyć,” *Kultura*, no. 1–2 (1980), pp. 70–102. The aforementioned fourth installment was supposed to be called either *Katarzyna* or *Powieść berlińska* [The Berlin Novel]. Cf. Magdalena Rabizo-Birek, “W poszukiwaniu Katarzyny. Ostatnie dwa ogniwa cyklu podolskiego (cz. I),” [in:] *Zabezpieczenie śladów. Wokół życia i twórczości Włodzimierza Odojewskiego*, eds. Alicja Przybyszewska and Dagmara Nowakowska, Wydawnictwo “Poznańskie Studia Polonistyczne,” Poznań 2018, pp. 13–24; Magdalena Rabizo-Birek, “W poszukiwaniu Katarzyny. Ostatnie ogniwa cyklu podolskiego (cz. II),” [in:] *Zapomniane, nieuśmierzone... Pamięć, zapomnienie, trauma w twórczości Włodzimierza Odojewskiego*, eds. Alicja Przybyszewska and Dagmara Nowakowska, Wydawnictwo “Poznańskie Studia Polonistyczne,” Poznań 2020, pp. 151–198.

9 Letter from Włodzimierz Odojewski to Jerzy Giedroyc, Munich, January 15, 1980, Archives of the Literary Institute at Maisons-Laffitte, signature: ILK KOR RED Odojewski.

and at other locations),¹⁰ whereas the process of writing *Jeżeli jeszcze* can be retraced over more than 250 sheets. In both cases, the dossiers include sheets covered in handwriting and typescript, with the latter being the dominant form. The records also stand as fascinating testimony of the writer's struggles with finding the right titles for his works, drafting their first paragraphs, and developing their plots. Somewhat provisionally, I decided to name the two most prominent of Odojewski's writerly methods (and habits) "reversals" and "partings." In the course of composing the two stories, Odojewski rewrote their beginnings at least several (*Nie można cię...*) or even a dozen (*Jeżeli jeszcze kiedyś...*) times, changed titles, and repeatedly reworked their opening portions. He also drafted outlines of following paragraphs. Each subsequent edit of each story brought additional strikeouts, and even more additions and elucidations, a process which I provisionally came to call the parting of exposition and plot.

In the attempt to master the writerly ardor we are dealing with here, I draw on the toolkit developed by the field of genetics of texts and genetic criticism, particularly their interpretations devised by the aforementioned de Biasi. The terminological findings of one of the founders of the French school, Jean Bellemin-Noëla, outlined in the opening portions of his monograph¹¹ (namely the concepts of conception, sketch, and rough draft) would prove likewise helpful, as would the method of identifying and marking specific tropes appearing in the drafts of a poem by Oskar Miłosz,¹² which became the subject of key chapters of that treatise. And so, the text defines the rough draft as "the body of writings edited 'with regard

¹⁰ The origin dossier for the story comprises two files:

- AWO, file 1: "The literary legacy of Włodzimierz Odojewski. Typewritten manuscripts for *Nie można cię samego zostawić o zmięczeniu*". The twenty-two sheets in the file make up the latest of preserved fair copies of the story. The remaining seventy make up the rough drafts (handwritten and typed manuscripts) dated to the early and middle stages of the author's work on the text. The file will be subsequently abbreviated as AWO, *Nie można*, followed by the sheet number.
- AWO, files 1-5, "The literary legacy of Włodzimierz Odojewski. *Jedźmy, wracajmy*". File 4 includes nearly forty sheets of handwritten and typed manuscripts, half of which come from the later stages of the author's efforts to shape the plot (they hold the text of the story covered in numerous revisions, which would give rise to the latest of the preserved fair copies, located in the above-mentioned file 1), alongside press clippings from *Tydzień Polski*, featuring successive episodes of the 1991 edition (as well as photocopies of the clippings). The file will be subsequently abbreviated as AWO, *Jedźmy*, file 4, followed by the sheet number.

¹¹ Jean Bellemin-Noël, *Le texte et l'avant-texte. Les brouillons d'un poème de Miłosz*, Librairie Larousse, Paris 1971.

¹² Oscar Venceslas de Lubicz Miłosz, *La Charrette. Wóz*, trans. Czesław Miłosz, in: idem, *Wybór poezji*, ed. Maria Leśniewska, Wydawnictwo Literackie, Krakow 1982, pp. 92-95. Bellemin-Noël interrogates this text in the chapter "Les brouillons," *Le texte*, pp. 33-60.

to' the text being prepared for publication and leading thereto," where the phrase "with regard to" results from the perspective of a finished work, while the concept itself rests on the premise that in a given moment of the writing process, the rough draft functions already as "a standalone work, not a preparation thereof." A sketch, meanwhile, is "a part of the rough draft that can be considered a complete composition," but still unfit for print on account of the fact that "it is indeed a text, but not a literary work." Finally, Bellemin-Noël defines a conception as "a part or the whole of the rough draft which is transformed, nullified, or complemented by the stage directly following it," and which – in contrast to the sketch – "may not be interpreted as a finished work."¹³

The aforementioned concepts, or should we say instruments, which I want to use to interrogate the rough drafts of two of Odojewski's short stories, will only prove useful insofar as they are brought to bear on the selected portions of the genesis dossiers. As I have already mentioned, the selections in question total over 400 sheets of typewritten and handwritten manuscripts. The dossier for *Jeżeli jeszcze kiedyś* is particularly striking – while the published story is merely seventeen pages long, the dossier runs nearly two hundred and fifty! As the story, like many in Odojewski's body of work, was composed over a rather lengthy period of time, it was crucial to identify the key stages of the process and establish which portions of the text underwent the most substantial changes and evolutions (in terms of scope, size, and time required). From these, I selected two or three sizable passages (from *Jeżeli jeszcze kiedyś* and *Nie można cię*) which I then subjected to microgenetic analysis.

The breadth of these phenomena (which I also observed across other stories from the 1970s, '80s, and '90s) suggests the use of John Bryant's fluid text concept,¹⁴ which sits on the intersection of editorial, textological, and purely literary studies. The notion could also be applied to the phenomenon, or maybe even a specific stamp, of Odojewski's particular approach to writing, which, in my opinion, is best embodied by the image of the writer seized by his rough drafts, besieged by version and variants, a writer confined to his workshop, his archive. Poring over the dozens of files documenting his work on his novels, we can see that with time, Odojewski found it increasingly more difficult to control his vast repository of rough drafts. While he has done a splendid job with the sprawling dossier for *Zasypie wszystko* or *Oksana*, the documents for *Katarzyna/Powieść berlińska* ultimately overwhelmed him. Scholars of his writerly archives, therefore, may find themselves dealing with an author trapped in a permanent *in statu nascendi* condition.

¹³ Jean Bellemin-Noël, "Tekst i przed-tekst. Bruliony wiersza Oskara Miłosza (fragmenty)," trans. Karol Krzyżosiak, *Forum Poetyki*, no. 21 (2020), pp. 58–59.

¹⁴ John Bryant, *The Fluid Text. A Theory of Revision and Editing for Book and Screen*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2005.

Conceived this way, the artist resembles the protagonist from the opening paragraphs of *Jeżeli jeszcze kiedyś*: immobile, almost paralyzed, facing a sprawling wall of his own thoughts, his consciousness gripped by apathy. Hence my reliance on Bryant's findings, which I have made a crucial component of my efforts to capture Odojewski, engrossed in his drafts, in the very act of artistic creation. I believe that it is possible to draw simultaneously on the methodologies of textual genetics and genetic criticism, and the investigative methods of fluid text analysis, without bringing about any unnecessary academic eclecticism.

The American philologist is interested in any literary work that exists "in more than one version," and considers fluidity inherent "in the phenomenon of writing itself," an act that is "fundamentally [...] arbitrary hence unstable," resulting in interminable variability of this "approximation of thought." "The only 'definitive text' is a multiplicity of texts," Bryant declares, "or rather, the fluid text."¹⁵ Such an approach to the act of writing is a key element of any effort to interrogate the work Odojewski, as the writer put considerable emphasis on the solemn yet tedious act of shaping his works. In his case, Bryant's assertion that fluid texts constituted a "constant 'deferral' of the literary work itself,"¹⁶ rang most definitely true. When the status of the literary work is conceived in such a manner, the concept Bryant calls "revision code" becomes paramount, as it seemingly obliges the scholar "to make process rather than object manifest." Hence the explicit instruction: "Thus before we can begin to explore what meaning revision might have, we need to ask questions about the work of revision (*travail*)."¹⁷ Investigations so oriented may ultimately produce an image showing the writer, in the grip of zealous revision, "getting at self and language," and bringing about a shift in the "relation of self to culture," resulting in a "strategic reconception."¹⁸

Later on, I try to identify in the rough-draft documentation of the origins of two of Odojewski's stories two locations I have come to provisionally call "revision clusters," which I expect to help me better spotlight fluidity as an essential attribute of Odojewski's literary efforts, spanning not only his work on the conceptions, sketches, and rough drafts, but also his published texts. What I seek, therefore, is a narrative¹⁹ about the revisions that unfolded in several key parts of the sto-

¹⁵ John Bryant, "Introduction," in: idem, *The Fluid Text*, pp. 1-2.

¹⁶ *Ibid.*, p. 10.

¹⁷ John Bryant, "Readers and Revision," in: idem, *The Fluid Text*, p. 94.

¹⁸ *Ibid.*, p. 104.

¹⁹ Recently, while pondering the ability to digitally present documentation retracing the origins of a literary work, Paweł Bem, a leading figure in text genetics and genetic criticism, emphasized that the narrative efforts of scholars employing the methodology are still irreplaceable: "In my view, D'Iorio's findings about the potential forms of digital representation of the writing process are still of fundamental significance. Despite the indisputable effectiveness of these instruments, the stories behind the origins of literary works are much easier told

ries about an émigré trying, to no avail, to free himself from the snares of the past, and a twelve-year-old struggling against the trauma of experiencing the effects of mass murder first-hand.

The “Miracle” of (Dis)Memory (*Jeżeli jeszcze kiedyś będę*)

The opening sentence, the opening paragraph, sometimes the second paragraph or at least its opening: these are the main sites in which Odojewski’s distinctive sprawling, labyrinthine manner of beginning his works (novels and shorter forms) typically transpires, building an incipient of his prose, so to speak – poetic in spirit and, to some extent, in form. While the genesis dossier shines little light on the opening of *Nie można cię samego zostawić o zmierzchu*, thus precluding us from retracing the writer’s path to forging the story’s opening verses, the rough drafts for *Jeżeli jeszcze kiedyś będę* threaten to inundate investigating scholars with testimony showing the work in its nascent stages. In the first book edition of the story of a day in the life of a Polish émigré, the shape of the first paragraph and the opening line of the second are as follows:

The news seem to bounce off his mind, as if glancing against a wall around his brain. A screen that was not indifferent or insensitive, as much as plainly impermeable. He has to cross the short distance separating him from the revolving doors, pass through them, cut through the lobby thick with dust packed dense by the heat, open another door, and then come out into sunlight baking this side of the street a white so harsh that it’s hard to look at.

The street is named for Archimedes. All the shade and chill, or at least a semblance thereof, seem to have taken shelter across the alley...²⁰

The records hold as many as fourteen sheets documenting Odojewski’s efforts to craft the first two paragraphs of the story. Such extensive avant-textes of the opening portions of novels and short stories are the norm for Odojewski. Out of these fourteen attempts at an opening, the first seven illustrate the early stages of the

than shown. An editor must become, to a much deeper degree than before, an interpreter and narrator of the revisions, leaving the true origins of the story to situate itself, D’Iorio says, somewhere between the genetic edition and genetic criticism, which is ‘just’ the story.” Paweł Bem, “Ton manuskryptu. Literatura – edycja – życie,” *Forum Poetyki*, no. 21 (2020), p. 18. D’Iorio’s findings mentioned by Bem can be found in: Paolo D’Iorio, “Qu’est-ce qu’une édition génétique numérique?” *Genesis*, no. 30 (2010), pp. 49–53.

²⁰ Włodzimierz Odojewski, “Jeżeli jeszcze kiedyś będę...,” in: idem, *Zapomniane*, p. 120.

writing effort – focused around the place the opening is set in: Via Archimede in the Sicilian town of Syracuse. The paragraph that sat second in the first printing was initially envisioned as the opener, and furthermore, two sheets from the earliest stages of the process suggest that the protagonist himself was the narrator, speaking in the first person, and reminiscing about the day he received news of the death of his childhood friend. In the third of the early revisions, “I remember” became “he remembered,” shifting the narrator into the third person where he would stay until the very end of the writing process.²¹ In the picture below is the transcript of subsequent revisions from the earliest attempts to compose the opening, which we could tentatively call the “Via Archimede.” These are, I believe, the most crucial changes and revisions made in this stage:²²

[1] *Ulica nazywała się Archimedes, pamiętam, cały cień był
po przeciwnej stronie*

[2] Ulica nazywała się Archimedes, pamiętam, ^{te chwilę dokładnie} cały cień
^{skupił się} ~~był~~ po przeciwnej stronie

[3] A więc pamiętał ^{te chwilę dokładnie}, jakby zatrzymaną
~~w upale~~ w gorąco: ulica Archimedes w samym środku starych
Syrakuz na wyspie

In the first phase, tentatively called “Via Archimede,” the writer makes two momentous although ostensibly minute changes: he changes the mode of narration

²¹ For the sake of precision, we ought to note one additional minute revision (changing “I” to “he” with a strikethrough) which can be found in: AWO, *Zapomniane*, file 1, sh. 12r. The manuscript there features the following shape of the story’s conception: “And so I he remembered the moment precisely: it was the siesta in Syracuse on Via Archimede.”

²² Italics denotes Odojewski’s handwriting. The next three revisions come from:

[1] AWO, *Zapomniane*, file 1, sh. 9v, sh. 11r. On both sheets, the manuscripts are handwritten. Sheet 9v was written later, as indicated by the inclusion of the adjective “whole,” which on sh. 11r was penned in over the word “shade” and inserted before the noun with an editing mark. Furthermore, the text on sh. 9v is crossed out with two intersecting lines – which was likely Odojewski’s way of marking portions of the handwritten manuscripts that he’s managed to type out.

[2] AWO, *Zapomniane*, file 1, sh. 10. The revision changing “remember” to “remembered” was made using a typewriter: the Polish letter “ł” is typed over the letter “m.”

[3] AWO, *Zapomniane*, file 1, sh. 19. The text in this sheet is crossed out with a diagonal line (and rewritten in the course of a subsequent revision).

and pushes the toponyms, including the name of the Sicilian town and the street, ever further outward. According to Bryant's analytical premise, I am more interested in the process of revision than its particular import – Odojewski's works *in statu nascendi* are realms of ceaseless, repeated alteration, producing small changes in the form of either deletions of previously written phrases (usually coupled with suggestions for new phrasing), or new expressions penned in right above the verse (or in the left margin).

In the subsequent phase of his work on the opening passages and paragraphs of *Jeżeli jeszcze*, the writer picks up a fountain pen and redrafts the beginning in black ink (earlier, he used a black ballpoint pen), only to rework it over six sheets of rough-draft typescript – stubbornly speckled with handwritten strikethroughs, postscripts, and inscriptions – until it finally reaches the form I cited in the starting point of this subchapter. The milestones of Odojewski's efforts in the second stage of his work on the opening – which I have come to call “inside the brain” – are as follows (given the limited scope of this study, I will focus only on the very beginning of the newly conjured paragraph):²³

[1] *Zrazu ta wiadomość, jak gdyby odskoczyła od jego świadomości, jak gdyby tam wewnątrz mózgu natrafiła na ścianę, nie obojętną i nieczułą, ale po prostu nieprzenikalną.*

[2] Zrazu ta wiadomość, jak gdyby odskoczyła od jego świadomości. Jakby tam wewnątrz mózgu natrafiła na twardą ścianę, nie obojętną, nieczułą, po prostu nieprzenikalną.

[3] Wiadomość ta zrazu odskakuje od jego świadomości. Jakby ~~gdzieś tam~~ w głębi mózgu natrafiła na ścianę. Nie obojętną, czy choćby nieczułą tylko, po prostu nieprzenikalną.

²³ Italics denotes Odojewski's handwriting. The next three revisions come from:

[1] AWO, *Zapomniane*, file 1, sh. 13. The text in this sheet is crossed out with a diagonal line, once again denoting a portion of the handwritten manuscript that has been typed out.

[2] AWO, *Zapomniane*, file 1, sh. 16.

[3] AWO, *Zapomniane*, file 1, sh. 45. The typed manuscript for this portion of the work features multiple uses of white correction fluid, either covering up earlier revisions or serving as background for new alterations. Putting the sheet against the light allows us to decipher what the text looked like before and see that no major changes have been introduced in the revisions.

The revisions, therefore, are radical, and predicated upon several premises. The first, and most fateful, is focused on the news and the attempt to retrace or to analyze the thought processes and memories of the protagonist. The message, and the mind of the Polish émigré trying to make sense of it, are elevated above the setting of the story and its weather conditions, which the author wanted to open the story in its earlier incarnation. The second pertains to the fact that in the third of the revisions shown above, the tense is switched from past to present. The third, meanwhile, involves successive renditions of the nuances illustrating the protagonist's mental state, which include reshuffling the word order, altering the syntax (splitting into separate clauses only to chain them back into longer verses), and attempting to emphasize the protagonist's inner struggle by adding, and then removing, the adjective "rigid" meant to describe the "screen" inside his brain.

From the rich dossiers documenting the process of writing the story, I would like to select two more fragments that bring into focus changes attesting to Odojewski's intention to illustrate the deepest twists and turns in the memory work performed by his protagonist. The three successive paragraphs that I find particularly compelling are located halfway through the story and ought to be of interest for at least three reasons. First, they contain the seeds of intriguing revisions that both parts of the text underwent. Second, in each of the paragraphs (the second and third, to be more precise²⁴), the writer calls on a device he would rarely use, and encrusts his text with fragments of poetry – a passage from Giovanni Pascoli's *L'Aquilone* [The Kite],²⁵ and Mieczysław Jastrun's untitled work, the opening lines of which ("Jeżeli jeszcze kiedyś będę w mieście tamtym..." [If I ever find myself again in that town...]) gave the Odojewski story its title. Finally, both links bring a sort of turn in the internal turmoil of the protagonist, along with some relief after a long day of dreadful experiences, and a sense of reconciliation with himself and the present around him.

Both parts of the story are set on the seashore, far from the old quarters of downtown Syracuse. Searching for solace and wracked by a strange inner turmoil (on

²⁴ In narrative terms, the second paragraph is strongly tied to the first, which is why I consider them a single whole. Here, the author introduces a character I discuss in my commentary to the transcript of the handwritten revisions of the passage and its subsequent alterations.

²⁵ AWO, *Zapomniane*, file 1, sh. 1–5 includes a photocopy of an Italian poem and its Polish translation, written in red pen by someone with a different handwriting than Odojewski. I have not (yet) managed to determine who authored the translation. More importantly, sh. 5v features Odojewski's handwritten annotation identifying the Italian poet: "Giovanni Pascoli," whereas in the first and subsequent editions of the story, in the footnote referencing the poem recited by Giovanna (who just might be named after the poet?), the name is misspelled as "Pascali." It is not clear why a reader as careful as Odojewski, who pored over not only his galley proofs but even subsequent editions of his own works, failed to spot the error.

the one hand, the burden of memory weighs heavy on him, while on the other, he realizes how many memories of people and places from his past in Poland slid into oblivion), the protagonist lays down on a quay jutting out into the sea. There, he's found by an Italian girl by the name of Giovanna, whom he met previously and struck up a peculiar acquaintance with. In the passage in question, the two play a game – he's pretending to be asleep, while the girl ostensibly respects it. The rough drafts for *Jeżeli jeszcze* document the author's five attempts²⁶ to revise this part of the story, which suggests that it marked a key point in the writing process. Below is my selection (of transcripts) of the most notable of the alterations:²⁷

Chodzi potem wzdłuż ~~tego wąskiego paska~~
~~wilgotnego piasku~~ po płytkiej wodzie
 unosząc wysoko ^{to jedną to drugą} ~~no~~gę i ostrożnie ^{ją} ~~napowrót~~
~~ją zanurzając~~, jak brodzący ~~ptak~~
 w poszukiwaniu pożywienia

In the course of subsequent revisions, changes are made to both descriptions of the setting (the “narrow strip of wet sand” is removed) and the actions of Giovanna. The alterations are important to the extent that the writer uses them to prepare the field for the girl's reciting of Italian verse. As the subject of the poem thinks reminisces about flying kites with his friends back when he was a boy, Odojewski's protagonist is immersed in the “murky, thickened matter of the memory of these times.”²⁸ In the revision retraced above, and in subsequent revisions, the image of Giovanna wading through the water like a bird endures, only to change slightly in the third attempt (sh. 80 from file 1); the initial “She paces through the shallows” turns into “She wades through the shallows,” and the verb

²⁶ The first four attempts at writing the Giovanna-centered paragraphs I focus on come from AWO, *Zapomniane*, file 1, and can be arranged in the following sequence: 1) sh. 83v → 2) sh. 72, 74 → 3) sh. 86, 30, 87, 80, 88 (these sheets feature only minute changes made to a block of text that remains more or less unaltered, which is why I group them here as a single attempt) → 4) sh. 36r. The final attempt (which made its way into fair-copy revisions and in galley proofs) can be found in: AWO, *Zapomniane*, file 7, sh. 12–13.

²⁷ AWO, *Zapomniane*, file 1, sh. 83v.

²⁸ Odojewski, *Jeżeli*, 128.

“wade” remains unchanged all the way the final version. Rephrasing the participle “brodzący” [wading], used here as part of a simile, into the verb “brodzi” [wades] (explicitly indicating the girl as its subject) was a crucial part of the writer’s efforts at this stage. The wading, it seems, is the preserve of the protagonist, as he struggles to deal with the burden of the bitter past and the chaos of the present, both existential and moral (he’s in Sicily with his wife and her friend, who’s also his lover – and all three are in on the secret). Additionally, wading in shallow water also carries a distinct visual potential and, to quote Gaston Bachelard, the “literary image is a nascent meaning. From it, the word – the old word – gets a new meaning. [...] Such is the dual function of the literary image: to mean something different and to make readers dream another way.”²⁹ It was only when the verb “brodzi” [wades] appeared in the rough drafts that the path to an even more profound alteration opened. In the above-mentioned sheet no. 36 (its *verso* was brought up in the earlier subchapter; this time, we’re looking at its *recto* side) Odojewski seems to have found a way to tie closer the image of Giovanna wading in the water with the emotional and spiritual condition of the protagonist. This idea gave rise to the passage, which in the first (and subsequent) printings reads as follows:

It’s fine. That world that Stefan belonged to (and which Stefan reminded him of with his annual letter), the same one he was once a part of, disappears from his mind. It’s more than fine. When the girl withdraws some time later, he forces himself to open his eyes and watch as she wades through the shallows, lifting one leg then the other, like a bird looking for food.³⁰

The passage is followed by Giovanna’s aforementioned recitation of the poem and – provoked by her pleading – the émigré’s declamation of a text (Jastrun’s) suddenly resurfaced from oblivion, which seeks to revive the past using a medium more perfect than fallible memory:

If I ever find myself again in that town,
[...]
If I ever come back not to memories,
But to a city very much alive, and see there a boy
Kneeling to drink from a spring...³¹

²⁹ Gaston Bachelard, “Part I: The Literary Image,” in: idem, *Air and Dreams. An Essay on the Imagination of Movement*, trans. Edit R. Farrell and C. Frederick Farrell, Dallas Institute of Humanities and Culture, Dallas 2011, p. 249.

³⁰ Odojewski, *Jeżeli*, p. 128.

³¹ *Ibid.*, p. 129.

The protagonist sees it a miracle, transpired mere moments before, when he was still waiting for the poem about the kites to end: “[...] and so he thinks that if she finishes the poem, a miracle will surely happen (which was not his desire), the faces from his dreams, close but unrecognizable, they shall reclaim their names and their place in time.” This is the place that the writer chose for that verse brought up in the opening of this essay, which spoke of people ostensibly consigned to oblivion by the protagonist retaking their identities. Let me reiterate here that the phrase first appeared penned down on the obverse side of the sheet on which the writer formulated and then preliminarily revised the passage about the émigré’s seeming liberation from the burden of the past.

Following Bryant’s findings,³² we might attempt to reconstruct the strategy of revision traces of which still remain in the rough drafts for *Jeżeli jeszcze*. The reversals (repetitions and their attendant strikethroughs and additions) and the partings (involving insertions in preliminarily composed paragraphs or reshuffling the elements in these new structures) bring about revisions that the writer deploys first and foremost to penetrate deeper into the inner workings of the consciousness (sometimes also sub- but never unconsciousness) of the profoundly lost – in himself and in his life – protagonist, with whom the author shared, during the time of the story’s writing, the life of the émigré.

“Do you want to touch?” (*Nie można cię zostawić samego o zmierzchu*)

The twelve-year-old Marek, the protagonist of *Nie można*, serves a leitmotif of three stories first published together in the 2008 collection *Jedźmy, wracajmy*. The volume marked the third time the story in question was published, but the first time it appeared alongside *Sezon w Wenecji* and *Cyrk przyjechał, cyrk odjechał*.³³ The Poznań archives hold the rough drafts for *Sezon* and *Nie można*. A key

³² Bryant, *The Fluid Text*, p. 4.

³³ The stories *Sezon* and *Nie można* are separated here by *Koń pułkownika* [The Colonel’s Horse]; it could also be argued that it acts as a sort of link between them, a counterpoint of sorts, as while it does not feature Marek, its cast includes boys his age, which allows us to see the three narratives as a sort of coming-of-age series, another one in Odojewski’s oeuvre. Grzegorz Czerwiński noted that the three Marek-centric stories were spun off from an abandoned novel that Odojewski wanted to write in the 1970s. See: Czerwiński, *Po rozpadzie świata*, 268. Here, the scholar brings up Odojewski’s interview with Krzysztof Masłoń, during which the writer explained the reasons behind that decision: “‘Bawiliśmy się w żołnierzy.’ Z Włodzimierzem Odojewskim rozmawia Krzysztof Masłoń, *Rzeczpospolita*, no. 205 (2006). The intention of writing a larger narrative was a key element of the process of writing the aforementioned short stories.

distinguishing mark of the genesis dossier for the latter is the aforementioned fact that the text's first edition was published already in 1991, after which the author continued to shape and alter it, sometimes to a considerable extent. The efforts are well illustrated by one of two revision clusters that I'd like to examine here. The cluster under discussion involves repeated revisions of the title of the story, which, in turn, is strongly tied with the reworking of its final paragraph, featuring the phrase that would finally give the story its name.

Odojewski made at least six attempts to nail down the opening form. The list of subsequent revisions (informed by in-depth analysis of the changes made to the first paragraph) goes as follows [the titles are left in their original quote marks rather than italicized, to preserve the author's original emphases – transl. note]:

1. "Don't be alone at dusk..."³⁴
 - 1a. "Don't be alone at dusk..." / "*Don't leave me alone at dusk.*"³⁵
2. "Don't leave me alone, dusk."³⁶
3. *Sleep at Dusk.*³⁷
4. "You can't be left by yourself at dusk."³⁸
5. "You can't be left alone/*left to yourself*/at dusk."³⁹
6. "You can't be left alone at dusk."⁴⁰

We would be hard pressed to find a more pivotal place for revisions than the title and the closing lines of a story. In the ending here, the protagonist, horrified by the memory of the sight of murdered women with their breasts removed, victims of a pogrom in Podolia (a flashback triggered by close contact with Karol's cousin, which I will discuss promptly), finds himself in the embrace of his mother. The woman tries to calm and comfort her son, and utters the phrase that the writer

³⁴ AWO, *Nie można*, sh. 79.

³⁵ AWO, *Nie można*, sh. 66. Italics denote a handwritten revision of the title that will be used in the subsequent approach as well.

³⁶ AWO, *Nie można*, sh. 53.

³⁷ AWO, *Nie można*, sh. 23. Italics denote the title rendered in handwriting above the phrase: "Nie /*można*/ zostawiając mnie cię samego o zmierzchu [the phrase is left in the original Polish, as it would be impossible to reflect the specific changes and the structure in English – transl. note] (here, slashes denote words written out by hand over typescript).

³⁸ The first edition of the story was published in a January 1991 issue of *Tygodnik Polski*. AWO, *Jedźmy*, file 4 contains press clippings from the four subsequent issues the story was published across. It also contains a photocopy of the publication – on the first page, in the title, the author used correction fluid to turn "left to yourself" into "left alone."

³⁹ AWO, *Jedźmy*, file 4, sh. 1. Italics between slashes denote words written out by hand over typescript.

⁴⁰ AWO, *Nie można*, sh. 1, and book editions (1993, 2008).

will use as the title of the story.⁴¹ Subsequent revisions present a veritable roller coaster of change: from forms addressed to Marek, to those that see him utter the phrase, up to attempts to impose a dreamlike frame on the story (*Sleep at Dusk*) and polishing the syntax in the phrase that determines the consequences of leaving the twelve-year-old alone at sundown. The sheer number of changes suggests that the writer's primary objective was to try and paint as deep, multidimensional, and intriguing a picture as possible of an adolescent who had experienced something transcending his cognitive and perceptual abilities. Odojewski wanted to point out the ruinous impact of such experiences on the child psyche, but without an adopting an overly emphatic or sententious (or even moralizing) tone for the conclusion of the story. The revisions were intended to rework the title and ending of the story into a suggestive bookends using by way of repeating the pregnant phrase.

A similar strategy, of introducing nuance without diluting powerful experiences, was used by the writer in one of the final paragraphs of the story, closing out the sequence in which Marek accompanies his slightly older cousin Karola as she tries on her grandmother's evening gowns one December evening (planning to wear them at carnival parties). As she changes dresses, the boy glimpses Karola's pubescent body. His eyes are drawn to her small breasts, inevitably triggering a flashback to the horrific scenes he's witness late last summer, when he and his older brother came across the bodies of Jewish and Romani women, gruesomely mutilated in a pogrom.

The significance of this passage to the overall writing process is best evinced by the fact that it was revised as many as five times before it reached the final shape it was published in 1993 (and printed again without any alterations in the second edition in 2008), fundamentally different from the iterations penned in earlier stages.⁴² In the five preceding stages, the phrase "Do you want to touch?", twice-uttered by Marek's cousin, resurfaces repeatedly, although each time amidst slightly

⁴¹ Three renditions of the phrase are preserved in the rough drafts of the final paragraph. The earliest matches the revision of the title which I labeled "1" and "1a," and appears three times throughout the rough drafts: AWO, *Nie można*, sh. 46, 63, 90. The second (AWO, *Nie można*, sh. 22 and AWO, *Jedźmy*, file 4, sh. 41) remains closest to the revisions of the title labeled "4" and "5." Finally, the third rendition (AWO, *Nie można*, sh. 34) most closely resembles the sixth title revision, the one which ended up making it into print.

⁴² The order in which the stages of revisions unfolded looks as follows: 1) AWO, *Nie można*, sh. 89, 45 (the latter is basically a copy of the first, although with a few corrections; in both sheets, the paragraph I focus on here is still attached to the two before it) → 2) AWO, *Nie można*, sh. 32 (which is where the paragraphs are pulled apart) → 3) AWO, *Jedźmy*, file 4, sh. 38, 19 (sh. 19 is a photocopy of sh. 38 with some revision suggestions that will be implemented down the line) → first edition of the story in *Tydzień Polski* → 5) AWO, *Nie można*, sh. 20.

different wording.⁴³ The question appears also in the first edition, and even in the subsequent rough draft of the magazine edition, only to disappear in the volume *Jedźmy, wracajmy*, where, rather than open the paragraph, it is replaced with a significant alteration. The two paragraphs that sat there in the first edition, and in the typewritten manuscript that followed it, focused around the cousin's inviting remarks and Marek's act of touching a private part, are instead merged into a single passage with Karola's questions taken out. In this final version, the whole situation unfolds in silence:

Trying to shake the vision, he slowly extended his arm, as if reaching out; seeing this, his cousin drew half a step closer, looking at him without saying anything. Then he touched and gently pressed against the billowing flesh. And because she neither moved or said anything in response, he wrapped his fingers around it even more gingerly and felt [...] But suddenly, before he could take his hand away, those horrifying images from months back flashed into his mind and sent a shudder through him, taking his breath away. He pulled away.⁴⁴

It seems that Odojewski needed the experience of being published (the first edition went to print in 1991), to find within himself the impulse to make another change and remove the suggestiveness implied by the cousin's repeated invitation.⁴⁵ This likely came about due to the fact that the revision strategy for this portion of the story was designed to focus reader attention on what is happening with the body (the experience of touch and caught breath) and the realm of emotions (as Marek is about to start crying) of the adolescent protagonist, who is incapable of articulating the trauma of the past summer, and who remains a boy balancing between mirage and touch, anchored in the present and the visible world by conversations with his cousin, by her glances and her pubescent body.

⁴³ Odojewski, "Nie można," *Tydzień Polski*, January 31, 1991.

⁴⁴ Odojewski, "Nie można," p. 22.

⁴⁵ In the first edition, at the point in the story when Marek's breath catches in his throat after he flashes back to the vision of the pogrom victims, the writer leaves in place another invitation from Marek's cousin, telling the boy to come see her naked again, should he be so inclined. The remark will disappear only in the revisions that Odojewski will make in sh. 20 of AWO, *Nie można* (this final form will make it into the book editions of the story).

Textual lability, character fluidity

A good author, who writes carefully, often finds that the expression he has been looking for some time, and which he did not know, proves, when found at last, to be the most simple, the most natural, and the one which was most likely to present itself to him spontaneously at first.

Jean de La Bruyère⁴⁶

Poring over the hundreds of sheets making up the rough drafts of Odojewski's two stories, studying the reversals and partings in both his writing and thinking, may prompt the investigator interrogating Odojewski's work to ponder the meaning behind all these efforts. All the repeated rewrites, incessant revisions, corrections, penning ever new conceptions, drafting sketches that never make it into the final version may lead us to question the writer and the sense of his arduous labor – was all of it in vain? And is attempting to retrace these efforts likewise futile? No! All the alterations, including the most minute reshuffling of both smaller and larger blocks of text, changes to word order, and cosmetic revisions, are just as import to capturing Odojewski's stories *in statu nascendi* as the more evident and substantial changes – such as changes in the grammatical person or tense, or the excision of certain phrases and expressions. Revisions both big and small reveal certain distinctive features of the writing process of the author of *Zasypie wszystko, zawieje*. One of these features is the instability of the very act of writing – also brought up by Bryant – which prompts a certain fluidity in Odojewski's characters, both the adult man (the Polish émigré lost in the world and in himself) and the adolescent twelve-year-old. Here, the creative act resembles a chase, pursuing characters that elude themselves and their creator alike. And reconstructing revision narratives⁴⁷ provides us with the opportunity to follow in the author's footsteps as he, once himself the pursuer, now becomes the pursued.

⁴⁶ Jean de La Bruyère, "Of Works of the Mind," in: *The Characters of Jean de La Bruyère*, trans. Henri Van Laun, Scribner & Welford, New York 1885, p. 12.

⁴⁷ Bryant, *The Fluid Text*, p. 148.

Jerzy Borowczyk*

Nawroty i rozsunięcia. Nad brulionami opowiadań Włodzimierza Odojewskiego *Nie można cię zostawić samego o zmięczeniu* oraz *Jeżeli jeszcze kiedyś będę...* (na materiale z poznańskiego archiwum pisarza)

Streszczenie

W studium dokonano rekonstrukcji i analizy procesu pisania dwóch opowiadań Włodzimierza Odojewskiego (1930–2016) powstałych w latach 1976–1993. Autor bada bruliony (rękopisy i maszynopisy) przechowywane w archiwum pisarza na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM w Poznaniu. Praca nad dokumentacją genezy opowiadań odbywa się przy pomocy narzędzi zaproponowanych przez francuskich genetyków tekstu (P-M. de Biasi, J. Bellemin-Noël) i amerykańskiego badacza J. Bryanta (pojęcie płynnego tekstu /fluid text/). Analiza dotyczy wybranych skupisk zmian w brulionach utworów Odojewskiego – redakcje tytułu, początkowych akapitów, a także skreślenia, poprawki, uzupełnienia. Punktem dojścia studium jest stwierdzenie, że toku długotrwałego aktu twórczego pisarz dąży do konstrukcji, które w sposób maksymalnie precyzyjny oddają niuanse stanów psychicznych bohaterów oraz scenerii akcji opowiadań. Akt twórczy w wykonaniu Odojewskiego jest przykładem niestabilności pisania, którego efektem są kreacje płynnych postaci.

Słowa kluczowe: Włodzimierz Odojewski, polska proza w XX wieku, genetyka tekstów, płynny tekst, brulion, rękopis, archiwum literackie

„...odzyskają imiona i swe miejsce w czasie...”. Poszukiwanie punktu zaczepienia

Po raz nie wiadomo który przerzucam karty z teczek (czasem tylko tekturowych, kolorowych obwolut), w których Włodzimierz Odojewski przechowywał materiał dokumentujący pisanie dwóch interesujących mnie w tym studium opowiadań.

* Dr hab., prof. UAM, Uniwersytet im. A. Mickiewicza, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej, ul. Fredry 10, 61-702 Poznań; jerzy.borowczyk@amu.edu.pl

Zajmę się bowiem procesem tekstotwórczym następujących utworów: *Nie można cię zostawić samego o zmięczeniu* (jego zasadniczy zrąb powstał w 1976 roku, pierwodruk prasowy miał miejsce w 1991 roku, po czym rzecz jeszcze ewoluowała, by nabrać ostatecznego kształtu w 1993 roku w obrębie zbioru *Jedźmy, wracajmy*, a potem jeszcze poddana nieznacznym przekształceniom – trzy dłuższe akapity zostały rozbite na mniejsze, doszły więc trzy kolejne – w ostatniej edycji z roku 2008)⁴⁸ oraz *Jeżeli jeszcze kiedyś będę...* (utwór ukończony w 1985 roku miał swój pierwodruk w zbiorze opowiadań *Zapomniane, nieuśmierzone...* z 1987 roku)⁴⁹. Pierwsze z nich, to jeden z koronnych gatunków Odojewskiego – opowiadanie inicjacyjne rozgrywane się na Podolu, drugie reprezentuje równie istotny nurt w tym piśmiectwie, a więc pracę pamięci polskiego emigranta przebywającego w południowoeuropejskiej (sycylijskiej) scenerii. Oba opowiadania mają bogate dossier genezy przechowywane w archiwum pisarza na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, w rodzinnym mieście pisarza⁵⁰.

Wspomniane wielokrotne wertowanie i odczytywanie rękopisów i maszynopisów (oraz kart z obiema formami zapisu pozostającymi w najprzeróżniejszych proporcjach) zawsze (robiłem to także z elementami przed-tekstów wielu innych opowiadań Odojewskiego, szczególnie tymi z lat 70. i 80. ubiegłego wieku, gdyż z tych dwóch dekad zachowało się najwięcej dokumentów genezy⁵¹) doprowadza

48 O czasie powstania informuje adnotacja pisarza pod utworem, zamieszczona w obu wydaniach książkowych. Analiza procesu tekstotwórczego zawarta w niniejszym tekście wskazuje na to, że opowiadanie było redagowane również po roku 1976. Pierwodruk opowiadania z pierwotną redakcją tytułu: W. Odojewski, *Nie można cię samemu zostawić o zmięczeniu*, „Tydzień Polski” (cotygodniowy, piątkowy dodatek do: „Dziennik Polski”, Londyn), nr 10, 17, 24 i 31 stycznia 1991. Edycje książkowe z ostatecznie ukształtowanym tytułem *Nie można cię zostawić samego o zmięczeniu*: W. Odojewski, „*Jedźmy, wracajmy*”. *Opowiadania*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1993, s. 5–23; W. Odojewski, *Jedźmy, wracajmy*, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2008, s. 79–100.

49 W. Odojewski, *Zapomniane, nieuśmierzone...*, Archipelag, Berlin 1987, s. 119–137. Potem były dwa kolejne wydania krajowe opowiadania w ramach tego samego zbioru – drugoobiegowe: Oficyna Wydawnicza Margines, [bez miejsca] 1989, s. 119–137 oraz w obiegu oficjalnym: Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1991, s. 145–167. Wreszcie edycja ostatnia, z drobnymi redakcyjnymi retuszami: W. Odojewski, *Bez tchu*, „Rosner i wspólnicy”, Warszawa 2002, s. 404–440. W wydaniu z roku 1991 oraz z 2002 pisarz na końcu umieścił datę roczną: 1985, wskazującą – jak się wydaje – czas pisania utworu, a na pewno moment jego ukończenia.

50 J. Krystek, J. Nawrot, D. Nowakowska, *Archiwum pisarskie Włodzimierza Odojewskiego w świetle krytyki genetycznej. Rekonesans*, [w:] *Przed-tekstowy świat. Z literackich archiwów XIX i XX wieku*, pod red. M. Woźniak-Łabieniec, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2020, s. 87–101.

51 J. Borowczyk, *Zmagania z początkiem. Przed-tekst wybranych opowiadań Włodzimierza Odojewskiego (na materiale z poznańskiego archiwum pisarza)*, „Forum Poetyki” 2020, nr 22,

do tej fazy pracy, która skutkuje znużeniem i wrażeniem jałowości. Doświadcza się wtedy przemożnego odczucia ścigania czegoś, czego może w ogóle nie ma – widma zaczątku, zjawy, w której choć na chwilę zamajaczyłby porządek faz pracy nad konkretnym utworem, poświadczonych przez szkice i bruliony. Poszukiwania coraz mocniej przypominają próby złamania niezwykle skomplikowanego szyfru. I gdy akt kapitulacji wydaje się nieuchronny, natrafia się na tę jedną jedyną kartkę, na której wreszcie dostrzega się frazę, od której wszystko (czyli dane dzieło) musiało się zacząć lub na której widzi się kształt akapitu (akapitów), odsłaniający (czasami bardzo skąpo, ale jednak!) sekret kompozycji kluczowej partii opowiadania, nad którego tekstotwórczym procesem się ślęczy.

Zjawia się więc wśród przeszło dwu i pół setki stron, składających się na bruliony opowiadania *Jeżeli jeszcze kiedyś będę...*, karteluszka powstała z przecięcia na pół papieru formatu A4, pokryta ręcznym pismem (czarno piszący długopis) w całości na stronie *recto* i od samej góry na stronie *verso*. I właśnie ta jedna linijka tekstu na odwrocie karty numer 36 rzuca nieco światła nad proces pisania utworu. Pospiesznie i niestarannie, jakby gorączkowo zanotowana fraza: „odzyskają imiona i swe miejsce w czasie”⁵². Skąd przekonanie o zaczątkowym statusie tego urywka? Z dwóch powodów. Po pierwsze, dostrzegam w nim esencję przeżyć i zmagania nie tylko głównego bohatera, polskiego emigranta, który ze swej przybranej amerykańskiej ojczyzny przybył odpocząć na Sycylię i został zmuszony do konfrontacji z przeszłością, a dokładniej z młodością spędzoną w kraju urodzenia, z tą fazą życia, którą na wszelkie sposoby stara się od wielu lat – i ciągle daremnie – wymazać ze świadomości. Po wtóre, uważam, że w tym zapisie Odojewski określił – w eliptyczny sposób – cel swych pisarskich i myślowych zmagania związanych z procesem pisania kolejnego swego utworu dotyczącego doświadczenia emigracji,

s. 26–51. W artykule analizuję proces tekstotwórczy początkowych partii trzech opowiadań Odojewskiego napisanych w latach 70., 80. oraz na początku lat 90.: *Ku Dunzynańskiemu Wzgórzu idzie las* (z tomu *Zabezpieczania śladów*, pierwsze wydanie 1984), *Co słyhać w ojczyźnie* (*Zapomniane, nieuśmierzone...*, pierwsze wydanie 1987) oraz *Sezon w Wenecji* (drugie wydanie tomu *Jedźmy, wracajmy* z roku 2008). W kontekście prac nad tamtym artykułem oraz nad niniejszym tekstem znajduje się wnikliwe studiowanie brulionów większości utworów ze wszystkich trzech wymienionych zbiorów opowiadań: *Zabezpieczania śladów*; *Zapomniane, nieuśmierzone...*; *Jedźmy, wracajmy*. Szczególnie zaś utworów: „*I Duch się skupił w jedno ziarno*”; *Pod murem*; *W stepie, w ostach i burzanie*; *Zapomniane, nieuśmierzone...* (tu tytuł opowiadania, a nie zbioru); *Udany weekend*.

52 Archiwum Włodzimierza Odojewskiego na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM w Poznaniu (dalej skrót: AWO), zespół: „Spuścizna literacka Włodzimierza Odojewskiego. Opowiadania z tomu *Zapomniane, nieuśmierzone*”, teczka nr 1, k. 36v. Na cały zespół brulionów i czystopisów utworów z tomu *Zapomniane, nieuśmierzone...* składa się siedem teczek. Kolejne przytoczenia z tej kolekcji sygnować będę za pomocą skrótu: AWO, *Zapomniane*, numer teczki oraz numer karty.

a osadzonego – jak wiele innych jego dzieł poświęconych podobnej tematyce – we włoskim *theatrum* przyrody, sztuki, codzienności⁵³.

Bohater *Jeżeli jeszcze kiedyś będę...* podczas kolejnych sycylijskich wakacji będzie zmuszony skapitulować wobec rosnącej fali tego, co minione i o czym sądził, że ma to już za sobą. Był przekonany, że go już tamten człowiek (o którego śmierci dowiaduje się z telegramu, czego dotyczy sam początek utworu) i ojczysty kraj nie dotyczą, nie mają wpływu na jego teraźniejszość, na sytuację mężczyzny, który w Stanach zdobył pozycję i majątek, a także uwolnił się – jak mu się wydawało – od balastu polskich dylematów i klęsk. Szok wywołany zgonem tak mu kiedyś bliskiej osoby uruchamia pracę pamięci, odsłaniającej niewygodne przeżycia. Z każdą kolejną godziną doby, w trakcie której rozgrywa się akcja utworu, emigrant rozluźnia uchwyt, za pomocą którego trzymał na bezpieczny dystans polską fazę swojej biografii. Niejako samoczynnie dokonuje się w nim proces restytucji imion bliskich mu kiedyś osób i odtworzenia należnego im miejsca w czasowym kontinuum. Sądzę, że gdy pisarz zanotował sobie tę frazę „odzyskają imiona i swe miejsce w czasie”, był jeszcze na początku pracy nad tekstem opowiadania (w opublikowanym opowiadaniu fraza ta znajdzie się nieco za jego połowę w szczytowym fabularnie i egzystencjalnie oraz psychicznie przełomowym fragmencie, do którego powrócę w dalszej części tego studium). Dlatego postrzegam te kilka słów jako coś w rodzaju instrukcji dalszego postępowania, jakby metatekstotwórczej, genetycznej inskrypcji, która ma przypominać autorowi, co jest w tym opowiadaniu jego celem. Byłyby więc one (słowa z karty 36 *verso*) zarazem dwojaką manifestacją dzieła *in statu nascendi* – ukazywałyby konkretne opowiadanie Odojewskiego w trakcie powstawania, a zarazem nazywałyby zasadniczy cel, jaki stawia sobie ten pisarz uwikłany w ten konkretny akt twórczy. Sednem byłoby tu pisarskie dążenie do odzyskania czegoś, co zostało utracone, a bez czego trudno dalej pisać. Od samego początku pisarskiej drogi Odojewskiego głównym obiektem poszukiwań i roztrząsań pozostawał zaś czas.

Zaczątek, brulion, skupiska zmian (dobór instrumentów)

Odojewski w trakcie tworzenia, jeśli rekonstruować go na podstawie materiałów zgromadzonych w poznańskim archiwum, zużywa dużo papieru, który zapełnia pismem ręcznym i maszynowym. Z przebadanej przez mnie dokumentacji genetycznej opowiadań z trzech zbiorów opublikowanych w latach 1984–1993 wynika,

⁵³ Zob.: G. Czerwiński, *Po rozpadzie świata. O przestrzeni artystycznej w prozie Włodzimierza Odojewskiego, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2011. Chodzi tutaj przede wszystkim o piaty rozdział monografii zatytułowany „Przestrzeń otwiera się na Południe, czyli pejzaż włoski oczami emigranta” (s. 153–192).

że pisarz archiwizował wszystkie etapy pracy nad utworami: od rękopisu przez maszynopis do czystopisu, a potem do korekty szczołek wydawniczych. Sekwencja rękopis – maszynopis powtarza się w toku tworzenia jednego opowiadania kilku-, a niekiedy kilkunastokrotnie. Zazwyczaj najpierw pojawia się rękopiśmienny zaczątek utworu i bywa, że dość wczesnie jest przepisywany na maszynie. Wstępny maszynopis pokrywają odręczne skreślenia, dopiski, czasami zaś dochodzą zamazania za pomocą korektora, by na białym pasku znów maszynowo nanieść nowsze rozwiązanie. Te upstrzone ingerencjami maszynopisy znów są przepisywane, a następnie pisarz powraca do odręcznych (nierazko pospiesznych, słabo czytelnych) rzutów kolejnych fragmentów utworu, które znowu zostają przeniesione na karty za pomocą czcionki maszynowej i następuje faza odręcznych skreśleń i uzupełnień. Cały proces trwa tak długo, aż pisarz sporządza niemal wolny od odręcznych dodatków czystopis. Z kolei w fazie pracy nad wydawniczymi szpaltami najczęściej pojawiają się drobne korekty. Publikacja tak powstałego dzieła nie przerywa tekstotwórczego procesu. Dalej następuje więc faza pracy nad tekstem, którą Pierre-Marc de Biasi nazywa „genetyką druku”⁵⁴. W każdy ze wspomnianych zbiorów pisarz dokonuje zmian, zazwyczaj dotyczących pojedynczych słów, dłuższych fraz, zdań. Kiedy indziej mnoży lub – znacznie rzadziej – scala akapity.

W trybie dygresji warto przywołać wzmiankę Odojewskiego z listu do Jerzego Giedroycia dotyczącą druku fragmentu prozy pod tytułem *Odejść, zapomnieć, żyć* (planowanego czwartego ogniwa cyklu podolskiego)⁵⁵. Pisał więc z 15 stycznia 1980 roku z Monachium:

[...] serdecznie Panu dziękuję za opublikowanie w podwójnym numerze mojego fragmentu. Choć to właściwie wersja brulionowa. Czytając „świeżymi oczami” w korekcie, równocześnie swój maszynopis przeorałem i o różne rzeczy uzupełniłem,

54 P-M. de Biasi, *Genetyka tekstów*, przeł. F. Kwiatek, M. Prussak, IBL PAN, Warszawa 2015, s. 50–52. W wydziałowym archiwum posiadamy egzemplarze wspomnianych zbiorów (szczególnie chodzi tutaj o tom *Zabezpieczanie śladów*) z licznymi poprawkami autora (niekiedy w kilku nawet egzemplarzach, które pisarz opatrywał między innymi takimi adnotacjami na stronach tytułowych czy okładkach: „egz. z korektą”, „egz. z poprawkami”, „naniostem poprawki na tekst”).

55 W. Odojewski, *Odejść, zapomnieć, żyć*, „Kultura” 1980, nr 1–2, s. 70–102. Mowa o planowanej powieści, która miała nosić jeden z dwóch tytułów: *Katarzyna* lub *Powieść berlińska*. Por. M. Rabizo-Birek, *W poszukiwaniu Katarzyny. Ostatnie dwa ogniwa cyklu podolskiego (cz. I)*, [w:] *Zabezpieczanie śladów. Wokół życia i twórczości Włodzimierza Odojewskiego*, pod red. A. Przybyszewskiej i D. Nowakowskiej, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2018, s. 13–24; M. Rabizo-Birek, *W poszukiwaniu Katarzyny. Ostatnie ogniwa cyklu podolskiego (cz. II)*, [w:] *Zapomniane, nieuśmierzone... Pamięć, zapomnienie, trauma w twórczości Włodzimierza Odojewskiego*, pod red. A. Przybyszewskiej i D. Nowakowskiej, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2020, s. 151–198.

tak że już moja obecna wersja tekstu nie zgadza się z opublikowaną. No, ale dobrze, że nawet to, co traktuję jako „brulion” ukazało się⁵⁶.

Widać tu wyraźnie, że proces tekstotwórczy w przypadku Odojewskiego oznacza permanentną pracę nad kolejnymi postaciami pisanego utworu. Rzecz w danej fazie pisania uznana za gotową pisarz ponownie bierze na warsztat. Coś, co wydawało się ukończone, staje się wyzwaniem, zaproszeniem do dalszych przekształceń.

Efektom tej niezmożonej pracy nad utworami są setki kart składające się na *dossier* genezy i materiał podatny na wychwytywanie w nim przejawów dzieła *in statu nascendi*. I tak zachowane rękopisy i maszynopisy opowiadania *Nie można cię...* to blisko 140 kart (nie licząc innych materiałów związanych z utworem i znajdujących się w naszym archiwum oraz w innych miejscach)⁵⁷, z kolei proces pisania *Jeżeli jeszcze...* można śledzić na przeszło 250 kartach. W obu przypadkach mowa jest zarówno o kartach wypełnionych pismem odręcznym, jak i maszynowym, przy czym dominuje ten drugi charakter zapisu. Fascynujące są w tym materiale dowody zmagania pisarza z tytułowaniem utworów, pisaniem ich pierwszego akapitu oraz rozwijaniem fabuły. Roboczo określam dwie najbardziej widoczne procedury (i zwyczaje) pisarskie Odojewskiego mianem nawrotów i rozsunieć. Pisarz w toku pracy nad każdym z tych utworów po kilka (*Nie można cię...*) oraz kilkanaście (*Jeżeli jeszcze kiedyś...*) razy na nowo pisze początek, po kilka razy zmienia tytuły, ciągle na nowo przepisując początkowe partie opowiadań. Tworzy też brulionowe konspekty dalszych akapitów. Każda kolejna redakcja jednego i drugiego utworu przynosi wiele skreśleń, ale jeszcze więcej uzupełnień, rozwinięć, czyli coś, co również roboczo mianuję procesem rozsuwania opisów i fabuły.

Przy próbie okiełznania pisarskiego żywiołu, z jakim mam tu do czynienia, sięgam po instrumentarium genetyki tekstów i krytyki genetycznej przede wszystkim

56 List Włodzimierza Odojewskiego do Jerzego Giedroycia, Monachium, 15 stycznia 1980, Archiwum Instytutu Literackiego w Maisons-Laffitte, sygn.: ILK KOR RED Odojewski.

57 Dokumentacja procesu pisania opowiadania obejmuje dwie teczki:

- AWO,teczka nr 1: „Spuścizna literacka Włodzimierza Odojewskiego. Maszynopisy opowiadania *Nie można cię samego zostawić o zmierzchu*”. 22 karty w tej teczce to najpóźniejszy z zachowanych czystopisów opowiadania. Pozostałe blisko 70 kart – bruliony (rękopisy i maszynopisy) pochodzi z wczesnej i środkowej fazy pracy nad tekstem”. Dalej będę stosował skrót: AWO, *Nie można* oraz będę podawał numer karty.
- AWO,teczki nr 1-5, „Spuścizna literacka Włodzimierza Odojewskiego. *Jedźmy, wracajmy*”. W teczce nr 4 znajduje się niemal 40 kart rękopisów i maszynopisów, z czego połowa to jedna z późniejszych faz kształtowania utworu (w postaci tekstu całego utworu opatrzonego licznymi poprawkami, z którego wyrósł najpóźniejszy z zachowanych czystopisów, znajdujący się w we wskazanej wyżej teczce nr 1), a ponadto wycinki z czasopisma „Tydzień Polski” z kolejnymi odcinkami pierwodruku utworu w roku 1991 (także kserokopia wycinków). Dalej skrót: AWO, *Jedźmy*,teczka nr 4 oraz numer karty.

w ujęciu przywoływanego już de Biasiego. Pomocne okażą się także terminologiczne propozycje jednego z założycieli francuskiej szkoły Jean Bellemin-Noëla, zamieszczone w początkowej partii jego monografii⁵⁸ (chodzi o pojęcia zaczątku, szkicu i brulionu), a także sposób wyznaczania i znakowania motywów występujących w obrębie brulionów poematu Oskara Miłosza⁵⁹, które stały się przedmiotem jednego z głównych rozdziałów tej pracy. I tak brulion postrzegany jest tutaj jako „ogół pism redagowanych «z myślą o» publikowanym utworze i doń prowadzących”, gdzie sformułowanie „z myślą o” wynika ze spojrzenia z punktu widzenia ukończonego utworu, zaś najważniejsze jest jednak tutaj założenie, iż brulion w danym momencie tekstotwórczego procesu funkcjonuje już jako „utwór, nie zaś przygotowanie do niego”. Z kolei szkic stanowi „część brulionu, którą traktować można jako twór ukończony”, nienadający się jednak do druku, gdyż „jest to już utwór, czy też tekst, lecz jeszcze nie dzieło. Wreszcie zaczątek według Bellemin-Noëla to „część lub całość brulionu, którą następujący po niej etap przekształca, anuluje lub uzupełnia” i która w odróżnieniu od szkicu „nie może być odczytywana jako utwór ukończony”⁶⁰.

Przywołane terminy, czy może lepiej powiedzieć: instrumenty, za pomocą których chcę analizować bruliony dwóch opowiadań Odojewskiego, okażą się przydatne, o ile zostaną zaprzężone w pracę nad wytypowanymi fragmentami teje dokumentacji genezy. Jak już sygnalizowałem, mam tutaj do dyspozycji w sumie blisko 400 kart maszynopisów i rękopisów. Szczególnie uderza *dossier* opowiadania *Jeżeli jeszcze kiedyś...*. Otóż opublikowany tekst opowiadania liczy zaledwie 17 stron, a dokumentacja liczy ich 250! To kolejne z opowiadań Odojewskiego, którego powstawanie jest procesem bardzo rozłożonym w czasie. Istotne byłoby więc określenie faz pracy oraz ustalenie, które partie tekstu przechodziły największe (czas, skala i rozmiar przekształceń) zmiany, ewoluowały. Z tak wytypowanych stref przekształceń wyselekcjonuję (zarówno w przypadku procesu pisania opowiadania *Jeżeli jeszcze kiedyś...*, jak i *Nie można cię...*) dwa-trzy miejsca, które w tym studium chciałbym poddać mikrogenetycznym przybliżeniom.

Całość zaś tych zjawisk (obserwowanych przeze mnie w innych opowiadań z lat 70., 80. i 90.) skłania by sięgnąć po edytorsko-tekstologiczny, ale i po prostu literaturoznawczy koncept „płynnego tekstu” (*a fluid text*) Johna Bryanta⁶¹. Odnieść

58 J. Bellemin-Noël, *Le texte et l'avant-texte. Les brouillons d'un poème de Milosz*, Librairie Larousse, Paris 1971.

59 O.V. de L. Milosz, *La Charrette. Wóz*, przeł. Cz. Miłosz, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, oprac. M. Leśniewska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 92–95. Bellemin-Noël zajmuje się tym utworem w rozdziale *Les brouillons* (J. Bellemin-Noël, *Le texte*, dz. cyt., s. 33–60).

60 J. Bellemin-Noël, *Tekst i przed-tekst. Bruliony wiersza Oskara Miłosza (fragmenty)*, przeł. K. Krzyżosiak, „Forum Poetyki” 2020, nr 21, s. 58–59.

61 J. Bryant, *Płynny tekst. Teoria zmienności tekstów i edytorstwa w dobie książki i ekranu*, przeł. Ł. Cybulski, IBL PAN, Warszawa 2020.

go także do fenomenu, a może nawet piętna pracy pisarskiej Odojewskiego, który oddałbym za pomocą figury pisarza uwięzionego w swoich brulionach, osaczonego przez wersje, twórcy, który utknął w swej pracowni, w swoim archiwum. Gdy się ogląda dziesiątki teczek dokumentujących pracę nad powieściami, widzi się, iż z biegiem lat Odojewskiemu było coraz trudniej zapanować nad ogromnym zbiorem brulionów. Owszem bardzo skutecznie zapanował nad olbrzymim dossier *Zasypie wszystko...*, czy *Oksany*, ale już z *Katarzyną/Powieścią berlińską* ostatecznie sobie nie poradził. Badacz jego pisarskiego archiwum może więc obcować z twórcą znajdującym się w stanie permanentnego *in statu nascendi*. Artysta ten przypomina w tym bohatera z początkowych akapitów opowiadania *Jeżeli jeszcze kiedyś...*, czyli kogoś unieruchomionego, niemal sparaliżowanego, stojącego przed wielkim murem swoich myśli, którego świadomość znajduje się w jakimś letargu. Dlatego warto odwoływać się do koncepcji Bryanta, którą traktuję jako istotny składnik moich prób przyłapania zanurzonego w swych brulionach Odojewskiego na gorącym uczynku aktu twórczego. Sądzę, że możliwe jest współbieżne korzystanie z metodologii genetyki tekstów i krytyki genetycznej oraz metody analizy płynnego tekstu, które nie będzie skutkowało badawczym eklektyzmem.

Amerykańskiego filologa interesują dzieła literackie istniejące „w więcej niż jednej wersji”, a pojęcie płynności uznaje za nieodłączne od „zjawiska pisania”, czyli czynności „z gruntu arbitralnej, a przez to niestabilnej”, co skutkuje ciągłymi zmianami w procesie „wyrażania myśli”. Bowiern „jedynym «tekstem kanonicznym» jest tekst wielopostaciowy [*multiplicity of texts*], a właściwie płynny tekst”⁶². Takie podejście do aktu twórczego jest czymś nieodzownym w przypadku badań nad twórczością Odojewskiego, który przykładał olbrzymią wagę do aktu solennego, ale i bardzo żmudnego kształtowania swoich utworów. Z pewnością jest jednym z tych pisarzy, do których odnieść można konstatację Bryanta, że „płynne teksty są nieustannym «odraczaniem» dzieła literackiego”⁶³. W tak postrzeganym statusie dzieła literackiego pojęciem kluczowym staje się zjawisko nazwane przezeń „kodem zmiany”, które niejako obliguje badacza, aby „zamiast obiektu wysunąć na pierwszy plan proces” powstawania zmian. To pociąga za sobą ważną instrukcję: „Zanim zaczniemy poznawać znaczenie, jakie może mieć zmiana, musimy postawić pytania na temat działania zmiany (*travail*)”⁶⁴. Efektem tak zorientowanych dociekań może się okazać uchwycenie, jak pisarz w żywiole dokonywania zmian dociera „do własnego ja oraz do języka” i osiąga efekt w postaci metamorfozy „związku ja z kulturą”, skutkującej „strategiczną rekonceptualizacją”⁶⁵.

62 Tamże, s. 23, 25 (z wprowadzenia pt. „Płynny tekst”).

63 Tamże, s. 38.

64 Tamże, s. 160–161. (Rozdział: „Czytelnicy i zmiana”).

65 Tamże, s. 174.

Dalej spróbuję więc uchwycić w brulionowej dokumentacji powstawania dwóch opowiadań Odojewskiego miejsca, które nazwałbym roboczo skupiskami zmian. Mam nadzieję, że pozwoli to ukazać płynność jako zasadniczą cechę dzieł tego pisarza, która rozciąga się nie tylko na fazy pracy nad zaczątkami, szkicami i bulionami, ale także nad opublikowanymi już utworami. Chodzi mi więc o opowieść⁶⁶ o tym, jak kształtowały się zmiany w kilku kluczowych partiach opowiadań o emigrancie, który daremnie próbuje wyzwolić się z sideł czasu minionego oraz o dwunastolatku, zmagającym się z traumatycznym doświadczeniem naocznego kontaktu z efektem masowego mordu.

„Cud” (nie)pamięci (Jeżeli jeszcze kiedyś będę)

Pierwsze zdanie, pierwszy akapit, czasem także drugi akapit lub choćby jego pierwsze zdanie oto obszar, na którym dokonuje się charakterystyczny dla Odojewskiego, rozbudowany, labiryntowy sposób rozpoczynania utworów (zarówno powieści, jak i form krótszych), to by tak rzec incipity tej prozy – poetyckiej z ducha, a częściowo i z formy. O ile w przypadku nagłosu utworu *Nie można cię samego zostawić o zmierzchu* dokumentacja genezy nie dostarcza zbyt wiele materiału pozwalającego śledzić drogę pisarza do wykucia niczym inskrypcji pierwszych fraz opowiadania, o tyle w brulionach opowiadania *Jeżeli jeszcze kiedyś będę* badacz procesu pisarskiego zostaje wręcz osaczony świadectwami dzieła *in statu nascendi*. W książkowym pierwodruku niewielkiego opowiadania o dniu polskiego emigranta kształt pierwszego akapitu oraz inicjalnego zdania członu drugiego brzmią następująco:

Wiadomość ta zrazu odskakuje od jego świadomości. Jak gdyby w głębi mózgu natrafiła na ścianę. Nie obojętną, czy choćby nieczułą tylko, po prostu nieprzenikalną.

⁶⁶ Niedawno Paweł Bem, jeden ze znawców genetyki tekstów i krytyki genetycznej, zastanawiając się nad cyfrowymi możliwościami prezentacji dokumentacji genezy utworu literackiego podkreślił, iż nadal niezastąpiona wydaje się narracyjna aktywność badacza posługującego się tą metodologią: „Kluczowy, uważam, jest nadal wniosek D’lorio dotyczący ewentualnych form cyfrowej reprezentacji procesu tekstotwórczego. Mimo niezaprzeczonej skuteczności tych narzędzi historię powstawania dzieła można łatwiej opowiedzieć niż pokazać. Edytor musi stać się w większym niż dotychczas stopniu interpretatorem i narratorem zmian, a rzeczywista historia narodzin tekstu, powiada D’lorio, pozostanie najpewniej między edycją genetyczną a krytyką genetyczną, która jest «jedynie» opowieścią”. P. Bem, *Ton manuskryptu. Literatura – edycja – życie*, „Forum Poetyki” 2020, nr 21, s. 18. Autor odwołuje się tutaj do pracy: Paolo D’lorio zatytułowanej *Qu’est-ce qu’une édition génétique numérique?* („Genesis” 2010, nr 30, s. 49–53).

Musi dopiero przejść tych kilka kroków dzielących go od obrotowych drzwi, uruchomić je, minąć przedsionek pełen stężonego w upale kurzu, odemknąć drzwi następne i zderzyć się ze światłem słonecznym rozprężającym tę stronę ulicy do białości tak ostrej, że trudno na nią patrzeć.

Ulica nazywa się Archimedes. Cały cień i chłód, albo złudzenie chłodu być może, skupiły się po jej przeciwnej stronie...⁶⁷.

Zachowało się czternaście kart dokumentujących pracę pisarza nad dwoma pierwszymi akapitami utworu. Tak obszerne przed-teksty inicjalnych partii czy to powieści, czy opowiadania, to w przypadku Odojewskiego standard. Z owych czternastu podejść do początku wcześniejszych siedem ukazuje pierwszą fazę pracy – wówczas pisarz akcentował bardziej miejsce, czyli syrakuzzańską ulicę Archimedes. Akapit występujący w pierwodruku jako drugi, pierwotnie zaczął utwór, a ponadto w rzucie najwcześniejszym owej pierwszej fazy, na dwóch kartach narratorem jest sam bohater, który mówi w pierwszej osobie, przypominając sobie moment otrzymania wiadomości o śmierci przyjaciela z młodości. W trzecim podejściu owej pierwszej fazy pracy nad początkiem utworu czasownik „pamiętam” otrzymał formę „pamiętał” i odtąd już do końca procesu tekstotwórczego pisarz pozostanie przy trzecioosobowej narracji personalnej⁶⁸. Oto transliteracja kolejnych redakcji z pierwszej fazy układania początku, którą roboczo nazwać by można „ulicą Archimedes”. Wybieram najbardziej węzłowe zmiany, zwroty w tej fazie⁶⁹:

[1] *Ulica nazywała się Archimedes, pamiętam, cały cień był po przeciwnej stronie*

[2] Ulica nazywała się Archimedes, pamiętam, ^{te chwilę dokładnie}cały cień ^{skupił się}był po przeciwnej stronie

[3] A więc pamiętał tę chwilę dokładnie, jakby zatrzymaną w upale w gorączy: ulica Archimedes w samym środku starych Syrakuz na wyspie

⁶⁷ W. Odojewski, *Jeżeli jeszcze kiedyś będę...*, [w:] tegoż, *Zapomniane*, s. 120.

⁶⁸ Gwoli ścisłości odnotować trzeba jeszcze jedną redakcję pograniczną (przejście od „ja” do „on” za pomocą skreślenia) widoczną w: AWO, *Zapomniane*, teczka nr 1, k. 12 r. W tym rękopisie pojawia się następujący kształt zaczątku opowiadania: „A więc pamiętam tę chwilę dokładnie: sjesta w Syrakuzach na ulicy Archimedes”.

⁶⁹ Kursywa oznacza odręczny zapis Odojewskiego. Kolejne trzy redakcje pochodzą z:

[1] AWO, *Zapomniane*, teczka nr 1, k. 9v, k. 11r. Na obu kartach rękopis ręką Odojewskiego. Zapis na k. 9v jest późniejszy, na co wskazuje uwzględnienie epitetu „cały”, który na k. 11r

W pierwszej fazie, określonej roboczym mianem „ulica Archimedes” pisarz dokonuje dwóch niezwykle doniosłych, choć z pozoru drobnych zmian: decyduje się na zmianę trybu narracji oraz w każdym kolejnym zapisie coraz dalej odsuwa toponimy – nazwę sycylijskiego miasta i jego ulicy. Zgodnie z założeniem Bryanta bardziej będzie interesuje mnie sam proces zmiany, niż jej znaczenie – dzieło *in statu nascendi* w twórczości Odojewskiego to przestrzeń kolejnych podejść, których owocem są małe przekształcenia już to w wyniku skreśleń wcześniej zapisanych wyrazów (zazwyczaj powiązanych z propozycją nowych sformułowań), już to nadpisanych nad wersem (lub dopisanych na lewym marginesie) wyrazów nowych.

[1] *Zrazu ta wiadomość, jak gdyby odskoczyła od jego świadomości, jak gdyby tam wewnątrz mózgu natrafiła na ścianę, nie obojętną i nieczułą, ale po prostu nieprzenikalną.*

[2] *Zrazu ta wiadomość, jak gdyby odskoczyła od jego świadomości. Jakby tam wewnątrz mózgu natrafiła na twardą ścianę, nie obojętną, nieczułą, po prostu nieprzenikalną.*

[3] *Wiadomość ta zrazu odskakuje od jego świadomości. Jakby ~~gdzieś tam~~ w głębi mózgu natrafiła na ścianę. Nie obojętną, czy choćby nieczułą tylko, po prostu nieprzenikalną.*

W następnej fazie pracy nad inicjalnymi zdaniami i akapitami opowiadania *Jeżeli jeszcze...* pisarz sięga po pióro napełnione czarnym atramentem (w fazie pierwszej korzystał z czarnego długopisu) i kreśli nowe ujęcie początku utworu, które następnie na sześciu kartach maszynopisu-brulionu – uporczywie pstrzonego odręcznymi skreśleniami, do- i nadpiskami – szlifuje, aż osiągnie postać, którą przytoczyłem w punkcie wyjścia tego podrozdziału. Milowe słupy drugiej fazy pracy nad incipitem – nazwę ją „wewnątrz mózgu” – przedstawiają się

został nadpisany na wyrazem „cień” i wstawiony znakiem graficznym przed ów rzeczownik. Ponadto tekst na karcie 9v przekreślony dwoma krzyżującymi się liniami – wiele wskazuje na to, że w ten sposób Odojewski zaznaczył fakt przepisania rękopiśmiennego fragmentu (zaczątku) na maszynie.

[2] AWO, *Zapomniane*, teczka nr 1, k. 10. Poprawka w wyrazie „pamiętam” na „pamiętał” sporządzona za pomocą maszyny do pisania: czcionka „ł” podstawiona na uprzedniej czcionce „m”.

[3] AWO, *Zapomniane*, teczka nr 1, k. 19. Tekst na tej karcie przekreślony ukośną linią (przepisany w toku ponownej redakcji).

następująco (z racji ograniczonych rozmiarów studium skupiam się na samym początku nowo powołanego do życia akapitu)⁷⁰:

Zmiana jest więc radykalna, na co składa się kilka okoliczności. Pierwsza, najbardziej brzemienna w skutki, dotyczy skupienia na owej wiadomości i próbie rekonstrukcji lub też analizy procesów myślowych i pamięci głównego bohatera. Wiadomość i próbujący się z nią uporać umysł polskiego emigranta otrzymują prymat nad miejscem i panującymi w nim warunkami atmosferycznymi, od czego pisarz chciał zacząć opowiadanie w fazie pierwszej. Druga okoliczność polega na tym, że w trzecim z powyżej ukazanych podejść następuje zmiana czasu gramatycznego z przeszłego na teraźniejszy. Okoliczność trzecia to kolejne ujęcia niuansów opisujących stan świadomości bohatera. Są to zmiany szyku wyrazów, przekształcenia składniowe (rozcłonkowywanie na poszczególne zdania, które ponownie są łączone w dłuższe frazy), a także próba wzmocnienia wewnętrznych trudności poprzez wstawienie, a potem jednak usunięcie epitetu „twardą” określającego „ścianę” wewnątrz mózgu.

Z bogatego materiału dokumentującego proces tekstotwórczy tego opowiadania chciałbym wybrać jeszcze dwa fragmenty, w których ogniskują się zmiany istotne ze względu na dążenie Odojewskiego do ukazania najgłębszych zwrotów świadomościowo-pamięciowej pracy głównego bohatera. Interesujące mnie i sąsiadujące ze sobą trzy akapity usytuowane zostały w połowie opowiadania i z co najmniej trzech powodów warto skupić na nich uwagę. Po pierwsze, badacz dysponuje tutaj wzmiankowanym już zarzewiem intrygujących zmian, jakim oba człony tekstu ulegały. Po wtóre, w każdym z tych akapitów (dokładniej w drugim i trzecim z nich⁷¹) pisarz sięga po rzadki dla siebie zabieg: inkrustuje je utworami lirycznymi – fragmentem wiersza Giovanniego Pascoli’ego *L’Aquilone* (*Latawiec*)⁷²

70 Kursywa oznacza odręczny zapis Odojewskiego. Kolejne trzy redakcje pochodzą z:

[1] AWO, *Zapomniane*, teczka nr 1, k. 13. Tekst na tej karcie przekreślony ukośną linią, co znów oznacza, iż został przepisany na maszynie.

[2] AWO, *Zapomniane*, teczka nr 1, k. 16.

[3] AWO, *Zapomniane*, teczka nr 1, k. 45. Maszynopis tej partii utworu z licznymi ingerencjami za pomocą białego korektora albo zakrywającego pierwotną redakcję, albo będącego tłem nowej redakcji. Karta oglądana pod światło umożliwia odszyfrowanie poprzednich zapisów, z których wynika, że nie doszło tu do znaczących zmian.

71 Drugi z tych akapitów fabularnie ściśle wiąże się z pierwszym, dlatego też traktuję je tutaj jako jeden człon. Została w nim wprowadzona postać, o której piszę w komentarzu do transliteracji rękopiśmiennej redakcji fragmentu i jego dalszych przekształceń.

72 W AWO, *Zapomniane*, teczka nr 1, k. 1–5 znajduje się kserokopia włoskiego wiersza oraz jego polski przekład zapisany czerwonym długopisem i charakterem pisma odmiennym od Odojewskiego. Nie zdołałem (na razie) ustalić, kto jest autorem przekładu. Co ważne, na k. 5v widnieje zapis – ręką Odojewskiego – imienia i nazwiska włoskiego poety: „Giovanni Pascoli”, zaś w pierwodruku oraz w kolejnych publikacjach opowiadania, w przypisie odnoszącym się

oraz utworem bez tytułu Mieczysława Jastruna, z którego incipitu („Jeżeli jeszcze kiedyś będę w mieście tamtym...”) czerpnięty został tytuł opowiadania. Wreszcie po trzecie, oba ogniwa przynoszą pewien zwrot we wewnętrznej szamotaninie głównego bohatera i przynajmniej na pewien okres długiego i pełnego trudnych przeżyć dnia pozwalają mu odczuć pewną ulgę, dają poczucie zgody na siebie i na terażniejszość.

Akcja obu ogniw opowiadania rozgrywa się z dala od centrum starych Syrakuz, na morskim wybrzeżu. Szukający ukojenia, zmagający się z przedziwnym wewnętrznym zamętem (z jednej strony czuje napór pamięci, z drugiej uświadamia sobie ile wydarzeń i osób ze spędzonej w Polsce młodości skrywa zapomnienie) bohater kładzie się na wychodzącym w morze pomoście. Tutaj odnajduje go włoska dziewczynka imieniem Giovanna, z którą już wcześniej zawarł coś w rodzaju znajomości. W omawianym fragmencie oboje toczą grę – on udaje, że śpi, a dziewczynka pozornie to respektuje. W brulionach opowiadania *Jeżeli jeszcze...* odnaleźć można dokumentację pięciu podejść⁷³ pisarza do redakcji tej części utworu, co świadczy o tym, że był to jeden z neuralgicznych punktów procesu tekstotwórczego utworu. Wybieram dalej brulionowe reprezentacje najbardziej zasadniczych przekształceń.

Chodzi potem wzdłuż ~~tego wąskiego paska~~

~~wilgotnego piasku~~ po płytkiej wodzie

*unosząc wysoko ^{to jedną to drugą} ~~no~~ ^{ją} ~~gę~~ i ostrożnie ~~napowrót~~
~~ją zanurzając~~, jak brodzący ~~ptak~~
 w poszukiwaniu ~~pożywienia~~*

do wiersza recytowanego przez Giovannę (być może swoje imię zawdzięcza cytowanemu przez Odojewskiego poecie?) widnieje błędna postać nazwiska: „Pascali”. Trudno dociec, dlaczego tak uważnemu czytelnikowi szczotek drukarskich i kolejnych publikacji własnych utworów jak Odojewski umknął ten rzeczowy błąd.

⁷³ Cztery pierwsze rzuty interesujących mnie akapitów o Giovannie pochodzą z AWO, *Zapomniane*, teczka nr 1 i układają się w następującą sekwencję: 1) k. 83v → 2) k. 72, 74 → 3) k. 86, 30, 87, 80, 88 (na tych kartach można zaobserwować mikrozmiiany w obrębie tak samo redagowanego układu kilkudzaniowej całości, w związku z czym ujmuję je jako jedno podejście) → 4) k. 36r. Ostatnie podejście (powtarzane potem w redakcjach czystopisowych oraz na drukarskich szczotkach) znajduję w: AWO, *Zapomniane*, teczka nr 7, k. 12–13.

Pierwsza, rękopiśmienna (spisywana w dużym pośpiechu, sądząc po charakterze pisma) redakcja momentu, w którym bohater ukradkowo śledzi zachowanie swej młodziutkiej towarzyszki, wygląda następująco (umieszczam transliterację)⁷⁴:

W toku kilku następných podejść zmianie ulegać będzie zarówno opis przestrzeni (zniknie „wąski pasek wilgotnego piasku”), jak i zachowania Giovanni. Jest to o tyle ważne, że w ten sposób pisarz przygotowuje przedpole do wprowadzenia recytacji przez dziewczynkę włoskiego wiersza. W nim zaś dorosły wspomina siebie jako chłopca puszczającego z rówieśnikami latawce, co w słuchaczu (bohaterze opowiadania) wywołuje poczucie zanurzenia w „cienistej materii zastygłej pamięci tamtych lat”⁷⁵. W odtworzonej powyżej i w kolejnych redakcjach długo utrzymuje się obraz Giovanni brodzącej jak ptak, by w trzecim podejściu (na k. 80 z teczki nr 1) przybrać kształt pozornie tylko nieznacznie zmieniony – pierwotne „Chodzi potem w płytkiej wodzie” zostaje zmienione na: „„Brodzi w płytkiej wodzie”. Czasownik „brodzi” utrzyma się już do końca pisania opowiadania. Sądzę, że przekształcenie imiesłowu „brodzący” (człon porównujący w obrębie porównania) w czasownik „brodzi” (odniesiony wprost do małej bohaterki) było czymś istotnym w tej fazie pracy nad opowiadaniem. Brodzi bowiem przede wszystkim główny bohater, nie mogąc sobie poradzić z balastem gorzkiej przeszłości i swoim terazniejszym nieuporządkowaniem zarówno egzystencjalnym, jak moralnym (sycylijskie wakacje spędza z żoną i jej koleżanką, a swoją kochanką, o czym cała trójka wie...). W dodatku brodzenie w płytkiej wodzie ma swój potencjał wizualny, a jak – twierdził Gaston Bachelard – „obraz literacki to znaczenia *in statu nascendi*: słowo, stare słowo – zyskuje tu nowe znaczenie. [...] Podwójna funkcja obrazu literackiego – to znaczyć coś innego i pobudzać do marzenia o czymś jeszcze innym”⁷⁶. Dopiero gdy w brulionach stanął wyraz „brodzi”, otwarła się droga do jeszcze poważniejszego przekształcenia. Otóż na przywoływanej już karcie 36 (w pierwszym podrozdziale mówiłem o jej stronie *verso*, tu o *recto*) Odojewski wpadł na pomysł, jak silniej związać obraz brodzenia Giovanni z emocjami i stanem ducha głównego bohatera. Tak zrodziła się sekwencja tekstu, która w pierwodruku (i następných wydaniach) brzmi następująco:

Jest dobrze. Tamten świat, do którego należał Stefan (a już tylko Stefan mu raz w roku o nim listem przypominał), świat do którego i on sam przed laty należał, przepada w jego świadomości zupełnie. Jest bardzo dobrze. Gdy po jakimś czasie

⁷⁴ AWO, *Zapomniane*, teczka nr 1, k. 83v.

⁷⁵ W. Odojewski, *Jeżeli*, s. 128.

⁷⁶ G. Bachelard, *Powietrze i marzenia* [rozdział: „Obraz literacki”], przeł. A. Tatarkiewicz, [w:] tegoż, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, oprac. H. Chudak, J. Błoński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 214.

mała się oddala, on już musi otworzyć oczy, żeby ją widzieć, jak brodzi w płytkiej wodzie unosząc to jedną, to drugą nogę, niby poszukujący pożywienia ptak⁷⁷.

Dalej następuje wspomniana już recytacja Giovanny oraz – sprowokowana jej prośbami – deklamacja emigranta zaskoczonych nagłym przypomnieniem sobie tekstu (Jastruna), który w jakże znamiennej sposób usiłuje wskrzesić to, co minione za pomocą doskonalszego medium, niż zawodna pamięć:

Jeżeli jeszcze kiedyś będę w mieście tamtym,
[...]
Jeżeli jeszcze kiedyś wrócę nie do wspomnień,
Lecz do żywego miasta i ujrzę, jak chłopiec
Kłęcząc pije ze źródła...⁷⁸

Główny bohater uznaje to za cud, który miał nastąpić chwilę wcześniej, gdy czekał na wybrzmienie wiersza o dziecięcych latawcach: „[...] i myśli, że jeżeli ona dokończy ten wiersz, pewnie stanie się cud (którego zresztą wcale nie pragnie), twarze ze snu, bliskie, ale nierozpoznane, odzyskają imiona i swe miejsce w czasie”. Oto miejsce, które pisarz znalazł dla przywoływanej na początku tego studium frazy o odzyskaniu tożsamości przez osoby jakoby trwale zapomniane przez głównego bohatera. Przypominam, że zwrot o odzyskaniu po raz pierwszy rzucony został na odwrocie kartki, na której pisarz wymyślił i wstępnie zredagował urywek o rzekomym uwolnieniu się emigranta od balastu przeszłości.

Idąc za wskazówkami Bryanta⁷⁹ można by spróbować pokusić się o nakreślenie strategii zmian, których świadectwem pozostają bruliony opowiadania *Jeżeli jeszcze...* Nawroty (powtórzenia oraz związane z nimi skreślanie i dopisywanie), a także rozsunęcia (za pomocą wstawek we wstępnie skomponowanych odrębnych zdaniach, kilkuzdaniowych sekwencjach, czy akapitach albo poprzez przedstawienie kolejności różnych elementów tych konstrukcji) skutkują zmianami, których pisarz dokonuje przede wszystkim w celu głębszego wniknięcia w tryby funkcjonowania świadomości (czasami także pod-, ale i nie-świadomości) zagubionego w sobie i w życiu głównego bohatera, z którym w trakcie pisania tego utworu dzielił los emigranta.

⁷⁷ W. Odojewski, *Jeżeli*, s. 128.

⁷⁸ Tamże, s. 129.

⁷⁹ J. Bryant, dz. cyt., s. 28.

**„Chcesz dotknąć?”
(Nie można cię zostawić samego o zmierzchu)**

Dwunastoletni Marek, główny bohater opowiadania *Nie można...*, jest swego rodzaju łącznikiem spajającym trzy opowiadania po raz pierwszy ujęte w jedną sekwencję w edycji zbioru *Jedźmy, wracajmy* z roku 2008. W publikacji tej utwór, o którego procesie pisania będzie tutaj mowa, ukazał się po raz trzeci, ale zarazem po raz pierwszy w bardzo bliskim sąsiedztwie *Sezonu w Wenecji* oraz *Cyrk przyjechał, cyrk odjechał*⁸⁰. W poznańskim archiwum zachowały się bruliony *Sezonu...* oraz *Nie można...* Istotnym wyróżnikiem *dossier* genezy tego drugiego jest wspomniany już fakt prasowego pierwodruku w roku 1991, po którym pisarz nadal kształtował jego tekst, poddając go znaczącym metamorfozom. Dobrze to oddaje jedno z dwóch skupisk zmian, którymi chciałbym się zająć w tym miejscu. Chodzi mianowicie o wielokrotne próby redakcji tytułu opowiadania, co z kolei mocno wiąże się z kształtowaniem jego ostatniego akapitu, zawierającego frazę, która stała się źródłem nagłówka całego utworu.

Co najmniej sześciokrotnie Odojewski mierzył się z formułą tytułową. Lista z kolejnością podejść (ułożoną na podstawie analizy zmian tekstu pierwszego akapitu) przedstawia się w następujący sposób:

1. „Nie zostawaj sam o zmierzchu...”⁸¹.
- 1a. „Nie zostawaj sam o zmierzchu...” / „*Nie zostawiaj mnie samego o zmierzchu*”⁸².
2. „Nie zostawiaj mnie samego zmierzchu”⁸³.
3. „*Sen o zmierzchu*”⁸⁴.

⁸⁰ Opowiadania *Sezon...* oraz *Nie można...* przedziela tutaj utwór *Koń pułkownika*. Zresztą może raczej, na zasadzie kontrapunktu, łączy, gdyż nie ma w nim co prawda Marka, ale są chłopcy w jego wieku, co pozwala widzieć we wspomnianej sekwencji swoisty cykl inicjacyjny, kolejny w twórczości Odojewskiego. Grzegorz Czerwiński zauważył, iż trzy opowiadania z Markiem w roli głównej stanowią pozostałość projektu powieści, z którym Odojewski nosił się w latach 70. G. Czerwiński, dz. cyt., s. 268. Badacz przywołuje tutaj wywiad udzielony przez Odojewskiego Krzysztofowi Masłoniowi, gdzie pisarz wyjaśnia motywy tamtej decyzji: „*Bawiliśmy się w żołnierzy*”. Z *Włodzimierzem Odojewskim rozmawia Krzysztof Masłoń*, „*Rzeczpospolita*” 2006, nr 205. Zamiar napisania większej całości jest więc istotnym ogniwem procesu tekstotwórczego wspomnianych opowiadań.

⁸¹ AWO, *Nie można*, k. 79.

⁸² AWO, *Nie można*, k. 66. Kursywą zaznaczono odręcznie nadpisaną odmienną redakcję tytułu, która będzie także używana w podejściu następnym.

⁸³ AWO, *Nie można*, k. 53.

⁸⁴ AWO, *Nie można*, k. 23. Kursywa oznacza odręczny zapis tytułu, który umieszczony został nad formułą: „*Nie /można/ zostawiając mnie cię samego o zmierzchu*” (tutaj wyrazy ujęte w ukośnikach oznaczają słowa odręcznie nadpisane nad wyrazami zapisanymi na maszynie).

4. „Nie można zostawić cię samemu o zmierzchu”⁸⁵.
5. „Nie można zostawić cię samego /*cię samego zostawić*/ o zmierzchu”⁸⁶.
6. „Nie można cię samego zostawić o zmierzchu”⁸⁷.

Trudno o bardziej niewralgiczne miejsce dokonywania zmian, jak tytuł i ostatnie zdania utworu. W zakończeniu opowiadania prerażony wspomnieniem widoku pomordowanych i pozbawionych piersi kobiet, ofiar podolskiego pogromu (reminiscencją wywołaną bliskim kontaktem z kuzynką Karola, o czym za chwilę będzie tutaj mowa) jest przytulany przez mamę. Kobieta próbuje uspokoić synka i wypowiada frazę, której pisarz użyje w nagłówku utworu⁸⁸. Kolejne redakcje tytułu są istną karuzelą zmian. Od form apelatywnych już to zwróconych do Marka, już przezeń artykułowanych, przez próbę narzucenia utworowi onirycznej ramy („*Sen o zmierzchu*”) po cyzelowanie szyku w frazie konstatującej skutek pozostawienia dwunastolatka samego o zmierzchu. Tylokrotne zmiany skłaniają do obserwacji, że głównym celem pisarza była próba nakreślenia jak najbardziej pogłębianego, wielowymiarowego, a zarazem czytelniczo intrygującego wizerunku dwunastolatka, który musiał doświadczyć czegoś ponad jego siły percepcyjne i poznawcze. Odojewskiemu zależało na zasygnalizowaniu rujnącego wpływu takich przeżyć na dziecięcą psychikę, ale zarazem chciał uniknąć dobitności i sentencjonalności (a nawet być może moralizatorskiego tonu) w puencie utworu. Redakcyjne zmiany miały doprowadzić do tego, by tytuł i zakończenie utworu – za pomocą zdublowanej frazy – stały się wyraźnie wybrzmiewającą sugestią.

Podobną strategię niuansowania, ale nierozmywania mocnych przeżyć zastosował pisarz w jednym z końcowych akapitów opowiadania, zamykających sekwencję, w której podczas grudniowego wieczoru Marek towarzyszy nieco starszej kuzynce Karoli, przymierzającej wieczorowe suknie babci (z myślą o nadchodzącym karnawale). W toku kolejnych przymiarek i przebieranek chłopiec obcuje z dziewczęcym ciałem, które wchodzi właśnie w fazę dojrzewania. Uwagę Marka

⁸⁵ Pierwodruk opowiadania w „Tygodniu Polskim” ze stycznia 1991 roku. W AWO, *Jedźmy*, teczka nr 4 znajdują się wycinki z czterech numerów, w których ukazywały się kolejne odcinki utworu. Jest tutaj także kserokopia tej publikacji – na pierwszej jej stronie, w obrębie tytułu opowiadania, pisarz użył białego korektora zamieniając zaimek „samemu” na „samego”.

⁸⁶ AWO, *Jedźmy*, teczka nr 4, k. 1. Kursywą w ukośnikach zaznaczono tekst odręcznie nadpisany nad maszynopisem.

⁸⁷ AWO, *Nie można*, k. 1 oraz publikacje książkowe (1993, 2008).

⁸⁸ Zachowały się trzy postacie tej frazy w brulionach zawierających różne zapisy ostatniego akapitu. Najwcześniejsza z nich odpowiada redakcji tytułu oznaczonej przeze mnie jako „1” oraz „1a” i występuje w brulionach trzykrotnie: AWO, *Nie można*, k. 46, 63, 90. Druga (AWO, *Nie można*, k. 22 oraz AWO, *Jedźmy*, teczka nr 4, k. 21) pozostaje najbliższą redakcją tytułu oznaczonym jako „4” i „5”. Wreszcie trzecia (AWO, *Nie można*, k. 34) najbardziej przypomina redakcję tytułu nr 6, czyli tę, którą opowiadanie nosi w publikacjach książkowych.

przykuwają drobne piersi Karoli, które nieuchronnie prowokują nawrót obrazu, ujrzanego u schyłku minionego lata, gdy wraz ze starszym bratem zobaczył okaleczone ciała ofiar pogromu – żydowskich i romskich kobiet.

O wadze fragmentu dla tekstotwórczego procesu opowiadania najlepiej świadczy fakt aż pięciokrotnego podchodzenia do jego redakcji, zanim otrzyma on w edycji książkowej z 1993 roku (powtórzonej w wydaniu następnym z roku 2008) postać ostateczną i w sposób zasadniczy różną od tych zapisanych w fazach poprzednich⁸⁹. W pięciu wcześniejszych rzutach powraca, choć za każdym razem w nieco innym otoczeniu słownym, dwukrotny zwrot półnagiej kuzynki skierowany do Marka: „Chcesz dotknąć?”⁹⁰. Pytanie wybrzmiewa także w pierwodruku, a nawet w kolejnej brulionowej przeróbce publikacji prasowej, by zniknąć w tomie „*jedźmy wracajmy*”, gdzie zamiast pytania kuzynki, inicjującego interesujący mnie teraz akapit, pojawia się daleko idąca zmiana. Oto dwa akapity z pierwodruku i powstałego po nim jeszcze jednego maszynopisu, skupione wokół zachęty ze strony kuzynki i aktu dotknięcia intymnej części ciała przez Marka, zostają scalone w jeden i pozbawione pytań Karoli. Ostatecznie wszystko odbywa się w milczeniu:

I próbując otrząsnąć się w przywidzenia, powoli wyciągnął rękę, kuzynka zaś przysunęła się wtedy o pół kroku, nie mówiąc nic, tylko na niego patrząc. Potem dotknął jednej z wypukłości i nacisnął ostrożnie. A potem, bo ona nie poruszyła się i znowu nie powiedziała nic, ujął jeszcze ostrożniej w palce i poczuł [...]. Aż nagle, zanim oderwał dłoń, tamto straszne przypomnienie sprzed miesiący zatrzęsło nim całym, podcinając oddech. I się cofnął⁹¹.

Wygląda na to, że Odojewski potrzebował doświadczenia publikacji (pierwodruk w roku 1991), aby zrodził się w nim impuls dokonania kolejnej zmiany, dzięki której znika swego rodzaju dosadność, która wybrzmiewa w ponowionej zachęcie kuzynki⁹². Stało się tak, gdyż strategia zmian dokonywanych w tej partii utworu miała za cel jak najściślejsze skupienie uwagi czytelnika na tym, co dzieje się

⁸⁹ Kolejność faz redakcji wygląda tutaj następująco: 1) AWO, *Nie można*, k. 89, 45 (druga z kart jest zasadniczo kopią pierwszej, choć widać na niej pewne korekty; na obu kartach interesujący mnie akapit stanowi jeszcze całość z dwoma poprzednimi) → 2) AWO, *Nie można*, k. 32 (tu następuje rozbiecie na akapity) → 3) AWO, *Jedźmy*, teczka nr 4, k. 38, 19 (k. 19 jest kserokopią k. 38 opatrzoną jednak pewnymi sugestiami zmian, które dokonają się później) → 4) pierwodruk opowiadania w gazecie „Tydzień Polski” → 5) AWO, *Nie można*, k. 20.

⁹⁰ W. Odojewski, *Nie można*, „Tydzień Polski”, 31 stycznia 1991.

⁹¹ W. Odojewski, *Nie można...*, [w:] tegoż, „*Jedźmy...*”, s. 22.

⁹² Jeszcze w pierwodruku, po tym, jak Marek doznaje podcięcia oddechu wskutek przypomnienia sobie obrazu ofiar rzezi, pisarz pozostawia kolejną zachętę kuzynki rzuconą Markowi na odchodnym, by jeszcze kiedyś – jeśli będzie miał ochotę – znów przyszedł zobaczyć jej piersi. Kwestia ta zniknie dopiero w zmianach, jakim Odojewski podda finał utworu na k. 20 z teczki AWO, *Nie można* (i w tej formie umieści w publikacjach książkowych).

z ciałem (doświadczenia dotyku i podciętego oddechu) i światem emocji (niebawem Marek zacznie płakać) małego bohatera, który żadną miarą nie może wyartykułować traumy z późnego lata, chłopca balansującego między przywidzeniem a dotykiem, a w świecie widzialnym i w chwili obecnej zakorzenia się dzięki rozmowom z kuzynką, za sprawą jej spojrzeń i jej dojrzewającego ciała.

Niestabilność tekstu, płynność bohaterów

Dobry autor, który przy pisaniu nie szczędzi wysiłku, przekonuje się często, że zwrot, którego tak długo szukał nadaremnie, to właśnie zwrot najprostszy i najbardziej naturalny, na który – zdawałoby się – powinien był wypaść od razu i bez trudu.

Jean de La Bruyère⁹³

Wertowanie setek kart brulionów dwóch opowiadań Odojewskiego, studiowanie jego pisarskich i myślowych nawrotów i rozsunień, może zrodzić w studiującym pytanie o sens aż tak tyłu pisarskich działań. Wielokrotne przepisywanie, nieustanne skreślanie, poprawianie, notowanie kolejnych zaczątków, sporządzanie szkiców, po których nie ma śladu w publikacji – wszystko to prowadzi do pytania o sens wysiłków artysty. Czy nie był to daremny trud? I czy na daremność nie jest skazane podążanie śladem tych przekształceń? Otóż nie! Wszystkie, najdrobniejsze nawet przesunięcia mniejszych i większych partii tekstu, zmiany szyku wyrazów, cała ta redakcyjna kosmetyka jest tak samo ważna dla pochwycenia opowiadań Odojewskiego *in statu nascendi*, jak wyraziste i zasadnicze metamorfozy – na przykład zmiany gramatycznej osoby czy czasu, usunięcia pewnych wyrażeń lub zwrotów. W jednych i drugich, drobnych i dużych, zmianach objawiają się cechy szczególne tekstotwórczego procesu autora *Zasypie wszystko, zawieje...* Widać tutaj, ową – wskazywaną przez Bryanta – niestabilność czynności pisania, która u Odojewskiego skutkuje również płynnością bohaterów jego opowiadań – zarówno dojrzałego mężczyzny (polskiego emigranta zagubionego w sobie i świecie), jak i wchodzącego w czas dojrzewania dwunastoletniego chłopca. Akt twórczy jest tu jakby ściganiem postaci, które wymykają się i sobie samym, i ich twórcy. Sporządzanie zaś „narracji o poszczególnych zmianach [*revision narratives*]”⁹⁴ daje okazję podążania po śladach pisarza, który ze ścigającego staje się ściganym.

⁹³ J. de La Bruyère, *Charaktery czyli obyczaje naszych czasów. Les Caractères ou les Moeurs de ce siècle*, przeł. A. Tatkiewicz, postłowie J. Smoleń-Starowiejska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2021, s. 22.

⁹⁴ J. Bryant, dz. cyt., s. 46.

Bibliography

- Bachelard Gaston, *Air and Dreams: An Essay on the Imagination of Movements*, translated by Edith R. Farrell and C. Frederick Farrell, Dallas Institute of Humanities and Culture, Dallas 2011.
- Bellemin-Noëlm Jean, *Le texte et l'avant-texte. Les brouillons d'un poème de Miłosz*, Librairie Larousse, Paris 1971.
- Bellemin-Noël Jean, "Tekst i przed-tekst. Bruliony wiersza Oskara Miłosza (fragmenty)," translated by Karol Krzyżosiak, *Forum Poetyki* 2020, no. 21, pp. 58–59, <https://doi.org/10.14746/fp.2020.21.26053>
- Bem Paweł, "Ton manuskryptu. Literatura – edycja – życie," *Forum Poetyki* 2020, no. 21, pp. 8–29, <https://doi.org/10.14746/fp.2020.21.26049>
- Biasi Pierre-Marc de, *Genetyka tekstów*, translated by Filip Kwiatek and Maria Prussak, Instytut Badań Literackich PAN, Warsaw 2015.
- Borowczyk Jerzy, "Zmagania z początkiem. Przed-tekst wybranych opowiadań Włodzimierza Odojewskiego (na materiale z poznańskiego archiwum pisarza)," *Forum Poetyki* 2020, no. 22, pp. 26–51, <https://doi.org/10.14746/fp.2020.22.27423>
- Bryant John, *The Fluid Text. A Theory of Revision and Editing for Book and Screen*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2005.
- Czerwiński Grzegorz, *Po rozpadzie świata: O przestrzeni artystycznej w prozie Włodzimierza Odojewskiego*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
- Krystek Jędrzej, Nawrot Jolanta, Nowakowska Dagmara, "Archiwum pisarskie Włodzimierza Odojewskiego w świetle krytyki genetycznej. Rekonesans," [in:] *Przed-tekstowy świat. Z literackich archiwów XIX i XX wieku*, edited by Marzena Woźniak-Łabieniec, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, pp. 87–101.
- La Bruyère Jean de, "Of Works of the Mind," [in:] *The Characters of Jean de La Bruyère*, translated by Henri Van Laun, Scribner & Welford, New York 1885, pp. 7–38.
- Odojewski Włodzimierz, *Bez tchu*, "Rosner i wspólnicy," Warsaw 2002.
- Odojewski Włodzimierz, *Jedźmy, wracajmy. Opowiadania*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1993.
- Odojewski Włodzimierz, *Jedźmy, wracajmy*, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warsaw 2008.
- Odojewski Włodzimierz, "Nie można cię samemu zostawić o zmierzchu." *Tydzień Polski* (weekly Friday supplement to *Dziennik Polski* in London), January 10, 17, 24, and 31, 1991.
- Odojewski Włodzimierz, *Zapomniane, nieuśmierzone...*, Archipelag, Berlin 1987.
- Odojewski Włodzimierz, *Zapomniane, nieuśmierzone...*, n.p.: Oficyna Wydawnicza Margines, 1989.
- Odojewski Włodzimierz, *Zapomniane, nieuśmierzone...*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warsaw 1991.

Rabizo-Birek Magdalena, "W poszukiwaniu Katarzyny. Ostatnie dwa ogniwa cyklu podolskiego (cz. I)," [in:] *Zabezpieczanie śladów. Wokół życia i twórczości Włodzimierza Odojewskiego*, edited by Alicja Przybyszewska and Dagmara Nowakowska, Wydawnictwo "Poznańskie Studia Polonistyczne," Poznań 2018, pp. 13–24.

Rabizo-Birek Magdalena, "W poszukiwaniu Katarzyny. Ostatnie ogniwa cyklu podolskiego (cz. II)," [in:] *Zapomniane, nieuśmierzone... Pamięć, zapomnienie, trauma w twórczości Włodzimierza Odojewskiego*, edited by Alicja Przybyszewska and Dagmara Nowakowska, Wydawnictwo "Poznańskie Studia Polonistyczne," Poznań 2020, pp. 151–198.

Jerzy Borowczyk – associate profesor Adam Mickiewicz University in Poznań, Faculty of Polish and Classical Philology (Institute of Polish Philology, Literary Documentation Laboratory); literary scholar, literary historian; deals with Polish literature of the nineteenth, twentieth and twenty-first centuries. The latest publications: *A Generation in Exile. The Philomaths in Russia (1824–1870)*, Poznań 2014; *Struggling with the opening. The avant-text of selected short stories by Włodzimierz Odojewski (based on materials from his Poznań archive)*, "Forum Poetyki" 2020; *Literary Grammars of Continuity and Excess. Philological Attempt*, Kraków 2021 – together with prof. Krzysztof Skibski. Scientific specialties and interests: history of romanticism literature; polish and world poetry of the 20th and 21st centuries; text genetics; literary biographies; geopoetics literary regional studies.