

Wiesława Tomaszewska
Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

Zmierzch i noc, czyli o czasoprzestrzennym *imaginarium* w prozie Włodzimierza Odojewskiego

Key words: Vladimir Odoevsky, Jozef Czapski, the subject of history, historiography, metaphysics in prose, evil in literature, the enigma of being, space-time continuum in narrative, indirect interior monologue, consciousness, phantasm

1. Autor *Zmierzchu świata* we współczesności literackiej jest rozpoznawany jako pisarz kresowy, bo tak określa się jego twórczości tematyczne centrum, jej hipertemat. Pisał Jean-Paul Weber, że „prawie całe dzieło pisarza [...] tworzy modulujący obszar wybranego tematu, czy, jak kto woli, może być interpretowane jako zespół modulacji tematu” (Weber 1974: 399). Tak też jest u Odojewskiego. Wybrany przezeń kresowy temat zyskuje realizację w wielorakich rozgałęzieniach wątków łączących się z tematem historycznym, a niosąc treści znaczące, prowadzi ku treściom oznaczanym (Stoff 2003: 132), m.in. metafizycznym, historiozoficznym. Temat katyński w prozie Odojewskiego jest jedną z modulacji kresowego hipertematu, modulacją o znaczącej trwałości i to nie tylko w prozie artystycznej, ale również w eseistyce, w wywiadach pisarza (Rabizo-Birek 2002: 90–91).

Pierwszą próbę wprowadzenia tematu katyńskiego do literatury pisarz podjął w pierwszym krajowym wydaniu *Wyspy ocalenia*, ale fragment ten, stroniczka ezopowo zredagowanego tekstu, został zauważony i skreślony przez cenzurę. W późniejszym nieco krajowym przedruku fragmentów *Zasypie wszystko, zawieje...*, nie używając newralgicznej nazwy „Katyń”,

pisarz przemycił semantycznie przejrzyste sformułowanie o „upodlanych strzałem w tył głowy” (Odojewski 1969b: 57). Realizację *explicite* tematu katyńskiego przyniosły utwory emigracyjne, poczynając od wydanej w roku 1973 w paryskiej „Kulturze” arcy powieści *Zasypie wszystko, zawieje...* Z rokiem 1984 wiąże się publikacja opowiadania *Ku Dunzynańskiemu Wzgórzcu idzie las*, o Polaku-emigrancie, poszukującym prawdy o Katyniu. Do utworów z kręgu katyńskiego można włączyć również tekst *Pod murem*, zadedykowany „Józefowi Czapskiemu i innym jeńcom obozu Starobielsk I na przełomie 1939 i 1940 roku” (Odojewski 1984c: 61); zresztą Czapski jest pierwowzorem głównej postaci tego opowiadania, „chudego malarza”. Ostatnim głosem pisarza w sprawie Katynia jest „opowieść katyńska” *Milczący, niepokonani* z roku 2003.

Analizując temat katyński w prozie Odojewskiego, zajęłam się zawartą w niej czasoprzestrzenią, określeniem swoistości metonimizowanych w tych tekstach porządków czasowych. A są to świt (jako „ledwo rozrzedzający się półmrok”), zmierzch (jako „światło mierzchnącego dnia”) i noc (jako „przepastne wnętrze ciemności”) wraz z bogactwem semantycznych konotacji. W naturalnym biegu rzeczy porządek dnia wygląda następująco: świt – ranek – południe – zmierzch – noc. Takie doświadczenie czasu przekazuje cała twórczość Odojewskiego, jest on bez wątpienia pisarzem wszystkich pór dnia, zachodzących pod różnymi szerokościami geograficznymi. Co jednak ważne: wewnętrzny rytm czasu w utworach katyńskich – ramą modalną fabuły, niejako centralną porą dnia, jest noc, której podporządkowane są inne pory dnia. Zmierzch jest przedprożem nocy, a świt czy poranek jej mrocznym finałem; i ranek, i zmierzch bywają równie ciemne jak noc, ta zaś niekiedy tym silniej uwydatnia „obfitość światła” (sformułowanie Lévinasa). Wydarzenia fabularne związane z Katyniem toczą się więc „w mroku i ciemności”; można rzec, że pisarz tworzy świat przedstawiony swoich tekstów – z nocy, wiążąc ów systemowy element czasoprzestrzenny z główną w jego warsztacie artystycznym kategorią *gravitas*, rozumianą jako powaga, dostojeństwo, tragiczna wzniosłość. W twórczości tej noc nie jest bynajmniej służebnym tłem wydarzeń, ale czasoprzestrzenną wielką figurą semantyczną.

2. Mroczny zmierzch przechodzący w noc i nocna czasoprzestrzeń, którą finalizuje mroczny świt – taka konstrukcja epickiego świata implikuje określony model narracji.

Odojewski kreuje ów specyficzny układ czasowy jako (z)interioryzowany przez podmiot. Czas w jego prozie nie jest „czymś bezwładnym, a jego bieg nie jest po prostu chronologicznym [...] następowaniem chwil. Czas

to wewnętrzny rytm historii [...]” (Pàttaro 1988: 328). Stąd narracji tej – utrzymanej w konwencji półsnu czy półjawy, na poły sennych wyobrażeń – niemal nigdy nie rozwija „zewnątrzna” postać mówiąca, obiektywizująca rzeczywistość. Domeną przekazów jest synchroniczny układ wewnątrztekstowych, zróżnicowanych punktów widzenia, układ uwarunkowany zachodzącym symultanicznie procesem kreacji czasu i przestrzeni. Akt kreacji jest dokonywany przez podmiotowo traktowane postacie literackie, oparty o ich osobowe poznanie kształtów i barw świata. Narracja, jako „protokół rzeczywistości” (określenie Tomasza Burka), jest zapisem poznania „niewidocznego (pierwszoosobowego) narratora”, przekazywanego w prozie Odojewskiego najczęściej w formie mowy pozornie zależnej, „trzecioosobowym stylem sprawozdawczym” (Banfield 1990: 276–277), ale także w postaci monologu wewnętrznego, z rzadka strumienia świadomości. Inaczej mówiąc: Odojewski podporządkowuje dyskurs historiograficzny nieprzezroczyściej „mowie mówionej”, gdy rzeczywistość w utworze jest przez kogoś opowiadana (Janion 1976: 221, 228). Przedmioty w tekstowej przestrzeni i zjawiska zachodzące w czasie istnieją *in statu nascendi*, kształtowane procesualnie przez podmiot i na miarę jego świadomości, bowiem świadomość bohatera rozwija się w czasie i od niej zależy tekstowa czasoprzestrzeń, nieodłączna od samego działania świadomości (Starobinski 1972: 217). Dlatego też narracje katyńskie Odojewskiego można określić jako *byty wyobraźniowe* (Kundera 2004: 27), podporządkowane prawdziwie immanentnej dzieła literackiego. Jest to historiograficzne, opowiedziane *imaginarium*.

3. Badając „znaczenia czasów wewnętrznych” (Pàttaro 1988: 303) w omawianych tekstach, a zarazem nawiązując do symboliki Hegłowskiej sowy Minerwy, trzeba podkreślić, że sowa ta, wpisana w czasowe *perpetuum mobile*, przekracza granice czasów – wylatując o zmierzchu, bytuje w ciemnościach nocy, by zniknąć o świcie. Sowa to w języku łacińskim *noctua* i *nycticorax* (według innych źródeł *nocticorax*). Określenia te niosą ambiwalentne wartości znaczeniowe. Sowa jako *noctua* jest ptakiem nocnym, złowróżbnym, złym omenem, kocha ciemność, ucieka przed blaskiem słońca, gdyż światło ją oślepia. Interpretowana zazwyczaj pesymistycznie, *noctua* symbolizuje ludzi unikających prawdy, pogrążonych w ciemnościach nieustannej ślepoty szatana (Kobielus 2002: 300–301). Zgodnie z drugą wykładnią symbolu sowa to nyktikora, czyli ‘widząca w nocy’ (Forstner 2001: 247)¹.

¹ Autorka cytując św. Paulina z Noli, podaje, że greckie *kôre* oznacza ‘zrenicę oka’. Negatywną wykładnię *nycticorax* przekazuje Kobielus (228–231); tam też forma *nocticorax*.

Nie odrzucając znaczenia pierwszego, katyńska proza Odojewskiego przede wszystkim ekstrapoluje znaczenie drugie, nyktikoralne, gdy w *nocy najciemniejszej* bohaterowie pragną widzieć coraz wyraźniej, chcą zobaczyć nierozpoznane widzącym okiem wewnętrznym, „żrenicą oka”. Noc, okrywając przestrzeń mrokiem i uniemożliwiając widzenie, wyostrza bowiem możliwości postrzegania wewnętrznego. Jest zatem w ciemnych tekstach Odojewskiego moment optymistyczny, implikujący narrację o wydzwiku nyktikoralnym. Postać literacka jest wyposażona w „żrenicę oka”, która jest *nyktikora*, jakby „sową w domu”, o bystrym wzroku nawet wśród najgrubszych ciemności (Forstner 2001: 247). Właśnie wówczas, w ciszy mroku, gdy „człowiek wie sam w sobie wewnętrzną rozmowę” (Pascal: frag. 77), najdokładniej może wniknąć w istotę rzeczy. Uruchamiając wyobrażenie, poznając „oczyma duszy”, poznaje się prawdziwie, jak twierdzi autor. Tak brzmi jedna z czasoprzestrzennych reguł tej prozy.

Jeśli przyjąć, że tekstowe „ja” manifestuje się poprzez trzy niezbywalne formy, to znaczy: jest – poznaje – działa, to szereg ten dookreślają kolejno: egzystencja – epistemiczność – postępowanie moralne. I jeśli – dalej – odnieść je do fenomenu zmierzchu i nocy, to w prozie Odojewskiego są one konstytuowane przez potrójny sens. Jest to sens egzystencjalny (zmierzch i noc stanowią metaforę egzystencji) – sens epistemiczny (zmierzch i noc odnoszą się do poznania) – sens moralny (gdy zmierzch i noc metaforycznie określają zmaganie się dobra i zła).

Wyłonione tu trzy sensory zmierzchu i nocy wytyczają kierunek dalszych rozważań nad tematem katyńskim w prozie Odojewskiego.

4. Rozpoczynając od sensu pierwszego, egzystencjalnego, trzeba zauważyć, że najbardziej oczywiste, czyli noktualne, sensory zmierzchu i nocy ujawnia wczesna proza Odojewskiego, zdominowana przez egzystencjalizm. Jest to proza kładąca nacisk na bezsens ludzkiego życia, proza *Miejsc nawiedzonych*. Jej narrator-bohater żyje w przestrzeni zagęszczonej, z której zdaje relację w silnie zdialogizowanym monologu. Forma literacka oddaje zredukowaną świadomość człowieka opanowanego przez śmiertelną chorobę, a zarazem coraz silniejsze w miarę postępu choroby, nieosiągalne pragnienie zdrowia. Żyjąc w stanie rozpaczliwej prostracji, postrzega on ledwie fantazmaty rzeczywistości. Oto fragment jego monologu: „Wielka i kręta droga przez noc, jaka mnie otacza, bo może to być nasza wspólna droga, moja, Elżbiety [żony] i wielu jeszcze ludzi, przez noc, którą może uda mi się zamienić w dzień, może uda się, jeżeli odkryję źródła, [...] dlaczego jestem taki [...]” (Odojewski 1959a: 118). Tragiczny hermeneuta

własnej egzystencji wyraża własną bezsiłę, a zarazem egotyczne przyłgnięcie do niej. Nikły cień nadziei, o której od czasu do czasu sobie jednak przypomina, jest elementem li tylko retorycznym, (auto)ironicznym, formą sarkastycznie wyrażanego zawodu. Rozterki utwierdzają stan daremności wszelkiego działania, pogrążają w beczynności.

W utworach późniejszych Odojewskiego, w jego tekstach katyńskich, pojawia się dążność do usensownienia egzystencji takiej, jaka jest. Tytuł opowiadania *Pod murem* ma wydźwięk paraboliczny i aksjologiczny zarazem. Odnosząc się do sytuacji granicznej, przywodzi na myśl frazę z *Dżumy* Camusa, gdzie ojciec Paneloux mówi: „Tu – Bóg stawia nas u stóp muru” (Czapski 2005: 248). „Chudy malarz”, więzień Starobielska, niejako automatycznie, z nawyku obserwując świat, czyni to ze szczególnego punktu w przestrzeni, a mianowicie stając pod murem ze śladami kul, gdzie Sowietci dokonywali masowych egzekucji. Widząc zapadający zmierzch, pojmując, że światło dnia trwa krótko, a „nastający, wydłużający się zmierzch” (Odojewski 1984c: 61) osacza, uwydatnia tragizm osamotnienia. Malarz ma świadomość, że w tym momencie miejscem jego bytowania jest ta właśnie mroczna przestrzeń. Skupiony na tym, co dzieje się „tu i teraz”, w narracji odpowiadającej oglądowi zmysłowemu uszczegóławia detale tej przestrzeni. Widzi, że „w promieniu najbliższych kilku kroków wszystko przenika już chłodny mrok: czarne drzewa za bramą o konarach w odcieniu tylko nieco mniej czarnym niż pnie strzelają w górę płataniną niezrozumiałych linii gałęzi, na których nanizane tkwią nieruchomo smoliste kawki i wrony” (Odojewski 1984c: 63). Dominuje czarna barwa – śmierci, obumierania i martwoty i, dodatkowo, przenikliwego zimna. „Kawki i wrony” to ptaki złowróźbne, ich tłem jest alogiczny chaos gałęzi, metonimiczny obraz otaczającej rzeczywistości. W taki pejzaż wpisuje się również przestrzeń zamknięta, starobielskie więzienie, sowieckie więzienie dla jeńców wojennych. Choć odcinek drogi między murem a więzienną celą jest krótki, malarz przebywa, zda się, długą drogę: przez „ciemne, zimne wnętrza sieni” dociera „cierpliwie drogą przez mrok” do swojej przyczty. Wie doskonale, że to jest jego obecne miejsce na ziemi, „u stóp muru”, mały wycinek w przestrzeni zatłoczonej, brudnej i cuchnącej. Innej nie ma. Los człowieka, u Odojewskiego symbolicznie rozpięty między mrokiem a światłem, rozgrywa się wprawdzie „pod murem”, ale ta sytuacja, o cechach graniczności, owocuje momentami olśnień. Jak mówi „chudy malarz”: „mroki duszy” rozświetla „światło łaski”, które ocala przed rozpaczą.

Odsuwając zatem od siebie powierzchnię rzeczywistości, która, niczym w *Miejscach nawiedzonych*, jawi się jako *mare tenebrarum*, malarz „leżąc z za-

mkniętymi oczami zupełnie nieruchomo”, zastanawia się, „jak ustrzec się od ślepej nienawiści, jak zachować jasność spojrzenia, niezmacony umysł, czystość serca” (Odojewski 1984c: 70), czyli – jak zachować człowieczeństwo. „Chudy malarz” rozumie, że sytuacja bytowania „pod murem” – w mroku, w „półświecie”, gdy na zewnątrz „ciemne, zaciągnięte niebo bez jednej gwiazdy”, w dławiącej ciasnocie przestrzeni – nie ogranicza możliwości działania dla dobra Innych.

Poranek dnia następnego, „słoneczny i zimny” (Odojewski 1984c: 70), malarz rozpoczyna od mycia wiader na zupe. Dzielne światło nie eliminuje pejzażowej czerni, ale malarz, niczym Camusowski Syzyf, podejmuje swą codzienną pracę, cały, zda się, tylko nią pochłonięty. I jeśli pod powierzchnią materii świata wyczuwa „nieodgadniony mrok”, kres poznania i rozumienia rzeczy, to akceptuje taką dysproporcję w kształcie świata, w którym przewagę ma nieznanne, niepojęte.

5. Ów „nieodgadniony mrok” jest epistemiczną metaforą zmierzchu i nocy, odnoszącą się do poznania i jego granic, gdy całość rzeczywistości wyznacza asymetryczna w prozie Odojewskiego relacja między tym, co poznawalne, i tym, co niepoznawalne. A mimo to bohater tej prozy jako daleki od sceptycyzmu *homo quaerens*, tę granicę ostrożnie przesuwa, powoli poszerzając obszar poznawalnego. Zwykle jednak jego umysł trafia na ‘coś’ niewytłumaczalnego.

Taką sytuację poznawczą obrazuje opowieść katyńska *Milczący, niepokonani...*, której akcja rozgrywa się tuż po zakończeniu wojny, w roku 1945. Główny bohater, Roman, przedwojenny komunista i były wiceprokurator wojewódzki, jedzie do Krakowa prosto z oflagu w Murnau, by prowadzić śledztwo „przeciwko niemieckim zbrodniarzom z Katynia”². Gdy w retrospekcji powraca epizod z Murnau, rozmowy z oficerami werbunkowymi, z „ludowymi oficerami z Polski” o „sympatycznych twarzach”, którzy namawiają Romana do powrotu do kraju, on sam przeciwstawia im zagadkową postać wojskowego-niewojskowego, z boku przysłuchującego się tej rozmowie. Człowiek ten zachowuje obojętność, ale „twarz ma czujną, lisią”, spojrzenia „długie” i „przeszywające”, wywołujące w Romanie „niezrozumiałe uczucie niepokoju”. Przywołując to wspomnienie, prokurator doświadcza ograniczoności poznawczej swego umysłu. Może powiedzieć tylko tyle: „jakby otarł się o coś, co mu jest nieodwracalnie przeznaczone, nie do uniknięcia, ani odsunięcia, ani nawet ominięcia, groźne jednocze-

² *Milczący niepokonani. Opowieść katyńska* jest przykładem „interferencji sprawdzalnych historycznie realiów i nieistniejących zdarzeń tudzież postaci” (Ziomek 1994: 109); postaci literackie mają swoje pierwowzory, na przykład prokuratora Romana Martiniego, „katyński” wątek jego biografii wyjaśnia Urbanowski (2007: 161–164).

śnie, niszczące, sam bezlitosny los” (Odojewski 2003d: 6). W zacytowanym fragmencie ważną funkcję pełni partykuła „jakby”, kwestionuje bowiem prawomocność, pewność poznania lub przynajmniej tę pewność osłabia. Natomiast to, co przez Romana zostaje ujęte jako „coś (nieokreślone)”, sugeruje doświadczenie rzeczywistości nie w pełni uchwytej, ale przecież jakoś znanej i w sobie samej w pełni określonej, takiej, która na pewno jest, tyle że nie poddaje się zwerbalizowaniu.

Na gruncie metafizyki klasycznej ‘coś’ to „cokolwiek, przedmiot w najszerszym sensie”, ale i „jedno z transcendentaliów (łac. *aliquid*)”, zamienne z „bytem”, bowiem „każdy byt jest to coś, czyli tak właśnie określona (nie tamta oto) treść istniejąca” (Stępień 1964: 214), która jedynie do pewnego stopnia odsłania się podmiotowi. W utworach Odojewskiego ‘coś’ to nie ‘cokolwiek’, lecz to, co samo jest określone, a przecież ani nie jest w pełni znane, ani w pełni zrozumiane, może też nieudolnie eksplikowane w języku, zbyt mało nośnym, by adekwatnie oddać bogactwo ludzkiego doświadczenia; ‘coś’ jest bowiem przez Romana doświadczane jako sprzeczne, bo zarazem ‘określone’ i ‘nieokreślone’ (Tomaszewska 2011: 231–235). Będąc schematycznym określeniem rzeczy nieuszczegółowionych (Tabakowska 2001: 183), poznawcze ‘coś’ koresponduje z rozpoznaniem prokuratora, który śledztwo katyńskie określa jako „same niedopowiedzenia, same niejasności, [...] gmatwaninę, z której trudno [...] wyjść na prostą drogę prowadzącą do poznania prawdy” (Odojewski 2003d: 97).

Staość doświadczenia nieokreślonego ‘czegoś’ symbolizuje wizja pająka, nocna, na pół senna, wyimaginowana wizja własnego losu bohatera. Gorączkowa wędrówka pająka, jednostajnym i gwałtownym ruchem po prostej, „w górę i w dół, w dół i w górę”, to *exemplum* losu, naznaczonego próżną nadzieją i daremnym trudem (Forstner 2001: 288). Dzięki temu widzeniu prokuratury uzmysławia sobie własną rolę w śledztwie katyńskim: „zawieszony w powietrzu jak pająk na nitce pajęczyny, [Roman] zaczynał zapadać się gdzieś pod ziemię, coraz szybciej i głębiej do nowego raptownego zatrzymania się [...] i przed kolejną, żmudną wędrówką na powrót w górę” (Odojewski 2003d: 48). Kluczowe określenie ‘górze – dół’, naprzemiennego zapadania się i wydźwignania, kieruje myśl Romana ku katyńskim mogiłom. Czuje się on „jednym z nich, tam leżących”, równie bezsilny wobec przemocy, równie bezradny wobec niewiedzy, pogrążony w jej mrokach. Gdy „w pokoju pojaśniało” i „światło zaczynającego się dnia, przeniknęło mrok” (Odojewski 2003d: 50), nocne widziadła zniknęły, ale wytwory wyobraźni, groby i mroczne lasy, zawładnąwszy wyobraźnią, powracają również na jawie. Roman właśnie w Katyniu stracił brata, oficera, „owia-

nego obłokiem legionowych legend”. Doskonale zna prawdę o sowieckiej zbrodni, ale wobec piętujących się utrudnień administracyjnych nie zdoła jej ani dowieść, ani jej ogłosić, ani tym bardziej ukarać sprawców. Co gorsza: milcząco postawiono przed nim zadanie zatuszowania prawdy. Droga „góra – dół” bo innej nie ma, bezwzględnie determinuje działania, a poznanie czyni niemożliwym.

Mroczość jest cechą jakościową świadomości prokuratora, wynika z niej jego nastawienie, to znaczy szczególne uwrażliwienie na zło. Ten znamienity dlań negatywizm powoduje swoistą percepcję (i kreację) przestrzeni, będącą projekcją jego postawy wewnętrznej, strachu, zwątpienia i rozpaczy. Poruszając się w przestrzeni miasta, Roman identyfikuje je jako gęsto zabudowany system murów, motyw muru jest jednym z ważnych elementów w tekstowej przestrzeni. Jest to przestrzeń niby wielkowiejska, niby oswojona, rodzima, a jednak do gruntu mu obca. Przestrzeń zadziwiająca, bo nacechowana wszechogarniającą ciemnością, jednorodna: „siąpił zimny, drobny deszcz”, „gazowe latarnie ledwo mżyły światłem” (Odojewski 2003d: 33), dom bratowej, wdowy katyńskiej, to „ciemna fasada nieznanomiejnej bramy”, przepastna „ciemność bramy” i „mroczna studnia podwórka” (Odojewski 2003d: 34–35). Mroczość, obcość i jednorodność – to cechy przestrzennej tożsamości, cechy nieprzezwyciężalne właściwie wszystkich miejsc, w których przebywa Roman. Murnau, Kraków, Warszawa, Smoleńsk, Katyń – jednako osnute są ciemnością. Takie przestrzenie widzi bohater podczas dręczących podróży po rosyjskich pustkowiach, licznych podróży nocnymi pociągami. Przemierzany przez niego świat jawi mu się lub jako przestrzeń nieogarniona, skuta lodem, szczelnie okryta śniegiem, lub obmywana drobnym, zimnym deszczem, zamazującym przedmioty, stąd wypowiedziana skarga: „Wciąż błędzę w ciemności [...] W zupełnej ciemności” (Odojewski 2003d: 167), jest formułą sytuacji, skargą „człowieka-w-sytuacji”.

W miarę upływu powieściowego czasu słowa ‘jakby’ i ‘coś’ na stałe zagościły w świadomości bohatera; dręczących pytań bez precyzyjnych odpowiedzi rodzi się coraz więcej. Tajemnicą okryte są również losy najbliższych, jej rąbka od czasu do czasu uchylają słowne drobiazgi, niczym prześwity zmierzchu w nocy, gdy reszta pozostaje okryta ciemnością niewiedzy. Znakiem zapytania Roman opatruje losy wszystkich niemal bohaterów powieści, także Anny i jej córki Małgorzaty. Śledzony zewsząd (stąd tak liczne w narracji postacie strażników, o uważnym wzroku; motyw cudzego wzroku powtarza się w *Opowieści katyńskiej* w różnych wariantach), sam bacznie śledzi Jurija Pachomowa, Rosjanina, człowieka o nieuchwy-

nej tożsamości, niby pracownika moskiewskiego turystycznego biura, niby dziennikarza, a najprawdopodobniej enkawudzisty, który jest i serdeczny, i wylewnie przyjacielski, ale do złudzenia przypomina wojskowego-nie-wojskowego z Murnau, o twarzy „czujnej, lisiej”. Niewiedzę ujawnia także trzecioosobowy narrator, gdy w zakończeniu powieści, wyjątkowym na tle narracyjnej całości, faktycznie nie rozumie, jaką rolę odegrał Pachomow w przebiegu zdarzeń finalnych. W *epilogu pierwszym* nie domyka bowiem losów Romana, rezygnując z pewności, czy faktycznie został on zamordowany w wigilijną noc Bożego Narodzenia, czy też, co niewykluczone, Pachomow ocalił mu życie.

Narracja „opowieści katyńskiej” przekonuje do wartości poznawczej obrazu wyobrazonego, poprzez który podmiot tej prozy, zgłębiając prawdę o rzeczywistości w postawie „najwyższego natężenia wyobraźni” (Odojewski 2008e: 743), może wielokrotnie dokonywać hermeneutycznej egzegezy tego wyobrażenia. W *Milczących, niepokonanych...* są dwie takie sytuacje, najbardziej istotne dla idei powieści. Są to widzenia o scenicznie ukształtowanej strukturze narracyjnej, dwa antytetyczne widzenia, czy raczej: uobecnienia mogił katyńskich, obrazy wytworzone co prawda przez umysł, ale percypowane wszystkimi zmysłami. Pierwsze z tych widzeń pochodzi od Romana, drugie – od Małgorzaty. Roman pojechał do Katynia jako polski urzędnik państwowy, by, podczas tegiej rosyjskiej zimy, przeprowadzić ekshumację zwłok pomordowanych oficerów. Małgorzata zaś, bratanica Romana, była w Katyniu za przyzwoleniem niemieckim, widziała rozpad ekshumowanych ciał.

Widzenie pierwsze, noktualne, dokonuje się po powrocie Romana z Katynia, „w nieprzeniknionej ciemności panującej w pokoju, jakby w czarnej, absolutnej pustce” (Odojewski 2003d: 197). Jest to obraz zapośredniczony, bo wysnuty głównie z rozmów z Anną, przekazującą Romanowi relacje Małgorzaty („mówiła Anna, że mówiła jej Małgorzata”), a po części i z jego własnych doświadczeń. W tym widzeniu, ciągu „prerażających obrazów” mogił katyńskich, uderza osobliwe ukształtowanie składniowe tekstu. Przekaz gwałtownych przeżyć, podporządkowany „najwyższemu natężeniu wyobraźni”, każe autorowi sięgnąć po formę monologu wewnętrznego, by nacechowaną empatycznie *mimesis* mowy wewnętrznej oddać przez zawiłą strukturę potoku składniowego. We fragmencie tym, utrzymanym w mowie pozornie zależnej, wyobraźnia uszczegóławia jeden nadrzędny element: potworny odór śmierci, „odór spustoszenia, rozpadu i rozkładu [...] niehumaniczny, niewyobrażalny nigdy przedtem, odrażający”, otaczający groby „jak gęsta chmura” (Odojewski 2003d: 198, 201). Frenetycznemu

opisowi zdeformowanych zwłok towarzyszy cisza, przerywana rytmicznym szmerem zsuwania ciał do grobu... To widzenie, mimo że tylko wewnętrzne, niesie empiryczne wręcz doświadczenie li tylko brzydoty.

Widzenie drugie, będące zarazem sceną finałową powieści, jej *epilogiem drugim*, wpisuje się w perspektywę nyktikorálną. Jest to oniryczna retrospektywa Małgorzaty, która w środku nocy, w słabo oświetlonym przedziale kolejowym pędzącego pociągu, widzi w lustrze szyby katyńską polanę i otwarte groby. Małgorzata odsuwa empiryczną frenezję, patrząc poza „gęsty mrok, zrazu nieprzenikniony”, który ustępuje miejsca światłu, tajemniczemu światłu księżyca. Niepewny rozpoznania narrator dodaje, że jest to „może jakieś inne odbicie nieznanego światła”. Ważne jest samo światło, jasne i łagodne, nie zaś jego źródło, bo w tym świetle makabra rozkładu zmienia się w swoje przeciwieństwo, żołnierze katyńscy w widzeniu Małgorzaty ożywają. W porównaniu z widzeniem Romana, zmienia się również składnia narracji, która sugeruje inne sensy „przerazających obrazów”, składnia wyrażająca postawę pewności, ruch i działanie.

Ciała te nabrały ciała i mundury, w których leżały, przestały być rozłożonymi przez zgniliznę i czas łachmanami. Już widziała wyraźnie twarze, wcale nie zniekształcone. Wyłaniające się jak z jakiegoś ciemnego, odległego snu, ale jednak żywe. Może nawet twarz ojca widziała, rozpoznała. I poruszające się dłonie widziała, zrywające więzy, wypłatające się z nich, wyszarpujące się z czegoś głowy, wyciągające się do przodu ręce.

I zaraz te ciała podnosiły się z głębi dołów, żyły, wydźwigały się na polanę, warstwa po warstwie, ustawiały się w szeregi, formowały, żyły, ruszały szeregami naprzód, maszerowały, szereg za szeregiem, dziesiątkami, setkami szeregów... Maszerowały... (Odojewski 2003d: 216).

Zmarli żołnierze, milczący i niepokonani, odzyskują życie, ożywieni przez pamięć i miłość bliskich żyjących. Ich twarze są wyraźne, o rozpoznawalnych rysach. Światło księżyca uwyraźnia marzenia Małgorzaty o usensownieniu tej śmierci: wskrzeszeni oficerowie udają się w „wieloletnią wędrówkę w zimny, obojętny świat”, aby ożywić sumienie „zimnego, obojętnego świata”. Jest to światło życiodajne, światło, które „[...] wywodzi się z dobra i jest wizerunkiem dobroci”, by przywołać tu interpretację Pseudo-Dionizego (Blandzi 2013: 202). Przytoczony tu fragment z drugiego widzenia może być odczytywany również jako prefiguracja motywu biblijnego, ożywienia martwych kości na cmentarzu w krainie wygnania z Księgi Ezechiela (Ez 37, 1–14), tę prorocką wizję egzegeci biblijni odczytują jako zapowiedź zmartwychwstania.

Małgorzata, jedna z bohaterских kobiet w prozie Odojewskiego, przeżyła więc doświadczenie negatywne. Jej widzenie, przekraczając frenetyzm doczesności, odnosi się do wymiaru ponaddoczesnego. Wyraża wiarę w nieśmiertelność, w zwycięstwo prawdy, dobra i piękna nad straszliwą siłą śmiertelnego rozpadu.

6. Sens trzeci, czyli moralny, w prozie kresowej Odojewskiego dotyczącej lat 1939–1945 przybliży zmierzch jako początek nocy, który nasila strach przed złem, przed oczekiwaniem na gwałtowną, okrutną śmierć. Noc bowiem zasłania czyny straszliwe i ludzi jako sprawców tych czynów, świt natomiast odsłania zniszczenie, rozpad form. Ten typowy dla prozy kresowej Odojewskiego schemat fabularny ilustruje tezę o „filozofii wojny – jako przerażającej, nie dającej się oswoić okropności” (Janion 1976: 205). Rozpętane, demoniczne zło jest doświadczane bezpośrednio. „Te właśnie fakty zła, których wyliczanie można mnożyć w nieskończoność, [...] przyczyniły się do ujawnienia niemal psychicznej choroby i obsesji zła” (Krapiec 1962: 13–14). Zło zachodzi bezspornie, ale nie jest do końca zrozumiałe (Krapiec, Maryniarczyk 2002: 61). Tak brzmi negatywna, noktualna interpretacja związku pomiędzy zmierzchem i nocą a nasileniem zła moralnego.

Ale zapadający zmierzch, wyciszając gwar codzienności, może być również czasem wyrazistego widzenia rzeczy, dzięki któremu rodzi się dobro. Zmierch i noc wzmagają bowiem intensywną pracę świadomości, dają możliwość „zobaczenia” nieznanego i niewyobrażalnego. Ilustracją tej tezy jest opowiadanie o szekspirowskim tytule *Ku Dunzynańskiemu Wzgórzu idzie las*, w którym Profesor i Dziennikarz rozmawiają o jedynym oficerze, rzekomo ocalonym z katyńskiej zagłady, *jurowym* uparcie poszukującym mogił swoich towarzyszy. Zainteresował się nim Polak, współczesny zachodni Dziennikarz, i uległ sile „wciągającej ciemności tamtego lasu”. Skojarzenie dwóch paralelnych lasów, Lasu Birnamskiego i Katyńskiego, ożywia imaginację Dziennikarza, gdy ten, „wsluchując się w mrok”, widzi „żrenicą [wewnętrznego] oka” poszczególne punkty katyńskiej przestrzeni: las „czarny, czarniejszy niż niebo nad nim”; pociąg stojący w „wilgotnej zimnej ciemności”; miejsce zbrodni oświetlone silnym światłem reflektorów. W takim sztucznym świetle widzi twarze zabijanych i skryte w cieniu, jakby nieobecne, twarze ich morderców. Gdy kończą oni zbrodnię, nad „ciemną, gęstą, zieloną ścianą, czarną właściwie w nocnej ciemności” pojawia się mroczny świt, „jakaś sinoszara poświata, jakby przebrzaskującego nieba” (Odojewski 1984d: 86–87). Dziennikarz utwierdza się w prze-

konaniu, że zbrodnia katyńska nadal trwa w czasie i przestrzeni, bo taki punkt widzenia oddaje jego komentarz, w którym roztrząsa wywiedzioną z wyobraźni scenierię zbrodni:

[...] panowanie tego największego w historii zła skończy się totalnym upadkiem, dzikim buntem, rzezią wewnętrzną [...]. Las Birnam ruszył już wtedy przed laty, kiedy oni tych oficerów gnali przez dwuszeręg, wyłamywali, krępowali im ręce, po strzale kopniakiem spychali ciało w dół... i idzie. Mimo nakazu milczenia, totalnego zakłamania, fałszowania faktów, wymazywania z historii wydarzeń, cenzury, fizycznego i psychicznego przymusu i całej łżepropagandy (Odojewski 1984d: 113).

Dziennikarz wie, że rozmowom o zbrodniach popełnianych na ludziach niewinnych towarzyszą gesty wycofywania się w przestrzeń cienia i mroku, gesty milczenia i odmowy uczestnictwa, zawodowego ostracyzmu. I że są one regułą historiozoficzną. Noc rozmyślań owocuje ugruntowaniem poczucia misji. Odojewski zgodziłby się na to, by takich, jak Dziennikarz, głoszących prawdę o Katyniu, nazwać tymi, „którzy mają dość rozumu, aby widzieć prawdę, mimo oporu, jaki znajdują” (Pascal: frag. 455).

7. Celem literatury kresowej, szczególną misją literatury emigracyjnej, było „ocalanie pamięci o losach obywateli polskich na wschodnich terenach II Rzeczypospolitej podczas II wojny światowej. Na pozór był to wymiar polityczny dotyczący tematu tabu, jakim była w Polsce sprawa okupacji sowieckiej. Ale dla literatury był to przede wszystkim problem, z którym nie mogła uporać się w PRL, tzn. problem prawdy o historii” (Bolecki 1999: 244).

Katyńskie narracje Odojewskiego ocalają tę pamięć w literackich „opowieściach”, posługując się językiem zależnym od punktu widzenia postaci literackich. Czynią to, poruszając się w obszarze historiograficznego *imaginarium*. Opisują temat drobiazgowo, ponieważ dla nich, mówiąc słowami Dziennikarza, „Zaden ślad, żeby nie wiem jak nikły, nie jest bez wartości. Nawet ludzkie sny, zjawy, przywidzenia, nawet majaczenia” (Odojewski 1984d: 98). Poświadczają tym samym wartość wyobraźni, która najgłębiej dosięga rzeczywistości, dochodząc aż do jej wymiaru metafizycznego.

Bibliografia:

- Banfield Ann, *Styl narracyjny a gramatyka mowy niezależnej i zależnej*, tłum. Przemysław Czapliński, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 4.
- Blandzi Seweryn (2013), *Między aletejologią Parmenidesa a ontologią Filona. Rekonstrukcyjne studium historyczno-genetyczne*, Warszawa.
- Bolecki Włodzimierz (1999), *Polowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice*, Kraków.
- Czapski Józef (2005), *Rozproszone. Teksty z lat 1925–1988*, oprac. Paweł Kądziała, Warszawa.
- Forstner Dorothea (2001), *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, tłum. i red. Wanda Zakrzewska i in., Warszawa.
- Janion Maria (1976), *Wojna i forma [w:] Literatura wobec wojny i okupacji. Studia*, red. Michał Głowiński, Janusz Sławiński, Wrocław.
- Kobielus Stanisław (2002), *Bestiariusz chrześcijański. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Warszawa.
- Krąpiec Mieczysław A. (1962), *Dlaczego zło. Rozważania filozoficzne*, Kraków.
- Krąpiec Mieczysław A., Maryniarczyk Andrzej (2002), *Rozmowy o metafizyce*, Lublin.
- Kundera Milan (2004), *Sztuka powieści. Esej*, tłum. Marek Bieńczyk, Warszawa.
- Odojewski Włodzimierz (1959a), *Miejsca nawiedzone*, [Łódź].
- Odojewski Włodzimierz (1969b), „Zasypie wszystko, zawieje...”, „Twórczość”, nr 6.
- Odojewski Włodzimierz (1984c), *Zabezpieczanie śladów*, Paryż.
- Odojewski Włodzimierz (2003d), *Milczący, niepokonani. Opowieść katyńska*, Warszawa.
- Odojewski Włodzimierz (2008e), *Zasypie wszystko, zawieje...*, Warszawa.
- Pascal Blaise (1977), *Myśli*, tłum. Tadeusz Żeleński (Boy), Warszawa.
- Pàttaro Germano (1988), *Pojmowanie czasu w chrześcijaństwie*, tłum. Bogdan Chwedeńczuk, w: *Czas w kulturze*, tłum. Bogdan Chwedeńczuk i in., red. Andrzej Zajęczkowski, Warszawa.
- Rabizo-Birek Magdalena (2002), *Między mitem a historią. Twórczość Włodzimierza Odojewskiego*, Warszawa.
- Starobinski Jean, *Wskazówki do historii pojęcia wyobraźni*, tłum. Władysław Kwiatkowski, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4.
- Stępień Antoni B. (1964), *Wprowadzenie do metafizyki*, Kraków.
- Stoff Andrzej (2003), *Temat utworu literackiego [w:] Z teorii dzieła literackiego*, red. Andrzej Stoff, Marzenna Cyzman, Toruń.
- Tabakowska Elżbieta (2001), „Natężenie świadomości”. *O związkach poezji z gramatyką [w:] Semantyka tekstu artystycznego*, red. Anna Pajdzińska, Ryszard Tokarski, Lublin.
- Tomaszewska Wiesława (2011), *Metafizyczne i religijne. Problem subtematu w dziele literackim na przykładzie prozy fabularnej Włodzimierza Odojewskiego*, Warszawa.

- Urbanowski Maciej (2007), *Dezerterzy i żołnierze. Szkice o literaturze polskiej 1991-2006*, Kraków.
- Weber Jean-Paul (1974), *Obszary tematyczne*, tłum. Wojciech Karpiński [w:] *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, oprac. Wojciech Karpiński, Warszawa.
- Ziomek Jerzy (1994), *Prace ostatnie. Literatura i nauka o literaturze*, red. Janina Abramowska, Warszawa.

Wiesława Tomaszewska

Dusk and night, or on the spatiotemporal *imaginarium* in Włodzimierz Odojewski's prose.

This article presents the problem of space-time constitution analysing realisation of the Katyń theme in narrative prose of the author of *Dusk of the world* in which dusk and night gain a clearly special consideration. The basis for consideration is a distinction between two meanings of the symbol of Hegelian owl: as *noctua* is a bird of night and darkness, while as *nycticorax* is the one that sees clearly at night. These two meanings organise the way of representing the world in this prose which is closer to the first or the second meaning of the symbol. Dusk and night gain a triple interpretation: the existential one, the epistemic one, and the moral one. The specificity of Odojewski's historiographical prose consists in the primacy of imagination, textual creation, and realism of the narrative form.