

Joanna Ciepłńska

Joanna Ciepłńska, absolwentka Uniwersytetu Gdańskiego. Autorka książki *Montaż i rytuał, czyli o autokreacjach pisarskich* (Universitas 2003), a także m.in. cyklu reportaży o Ukrainie. Inicjatorka licznych międzynarodowych projektów artystycznych. Współpracuje z UG.

Gry i idee czyli biograficzne wariacje Tadeusza Konwickiego

Charakterystyczna dla krytyki literackiej dotyczącej twórczości Tadeusza Konwickiego wydaje się niemożność jednoznacznego określenia przyjmowanej przez pisarza postawy. Włodzimierz Bolecki starał się znaleźć odpowiedź na pytanie, dlaczego Konwicki z jednej strony jest autorem zjadliwych ataków na sowietyzację polskiej rzeczywistości, z drugiej zaś oskarżeń pod adresem młodych literatów o dokonywanie rewizji historycznych jedynie dla chęci zysku. Jedni krytycy skłonni są uznawać go za pierwszorzędnego przedstawiciela nurtu bladeńskiego w polskiej literaturze (Przemysław Czapliński), inni natomiast oceniają jego pisarstwo jako wyraz najgłębszej potrzeby kultywacji wartości moralnych, bohaterów tej prozy określając mianem „etycznych maksymalistów” (Elżbieta Sawicka). Tadeusz Lubelski pisał o Konwickim: „uporczywe, konsekwentne, namiętne ocalanie jednostkowej pamięci, prywatnej tradycji, osobistej mitologii – jest w dziele Konwickiego obroną przed zalewem powszechnej niepamięci, przed zbiorowym odwracaniem się od tradycji, przed ogólnym odżegnywaniem się od wartości”¹.

Sam pisarz zaś dbał będzie o falowanie nastroju, o zmianę porządków, o kontrolowaną spontaniczność, wiódł będzie czytelnika przez meandry swojej „łże-biografii” spiswanej na kartach – jak sam je nazywa – „łże-dzienników”. Zabiegi te doprowadzić mają do skonstruowania formuły biografii otwartej, niedopowiedzianej, na którą składają się także fakty po części niewyjaśnione lub celowo utajone. Pisarz używa w tym celu zabiegów mitologizacji, po których nastąpi niechybna demitologizacja i demaskacja narodowych, a zwłaszcza pokoleniowych mitów. Ciągłe mieszanie szyków, konwencji, zmiana tonacji wypowiedzania się ma utrudnić scalenie i ujednolicenie biograficznego wizerunku pisarza, ma wzbudzać w czytelniku nieufność i podejrzliwość. Wileński gawędziarz, umieszczający swoje genealogiczne korzenie raz w (wątpliwej) tamtejszej szlachcie, innym razem w proletariacie, wprowadzić ma czytelnika w chaos biograficznych przypadków, dających w efekcie pozornie „autodemaskacyjną trylogię”, „kamień nagrobny”, o którym pisarz w końcu sam powie, że „rozpada się na trzy części i kruszy się na żwir”².

¹ T. Lubelski, *Tadeusz Konwicki*, [w:] *Autorzy naszych lektur. Szkice o pisarzach współczesnych*, red. W. Maciąg, Wrocław 1987, s. 280.

² T. Konwicki, *Nowy Świat i okolice*, Warszawa 1986, s. 106.

Bo jedynie taki twór, z literackiego kruszcu ironii i groteski wzniesiony, oparty na systemie gier z czytelnikiem, działający w warunkach „wolnorynkowego marketingu literackiego”, obroni się w świecie skompromitowanych idei, w przestrzeni manipulacji wartościami i umysłami. Błażeńska postawa i szyderczy ton, zakładające bojkot wszelkich aksjomatów, pozwalają na chwilę zmienić ustalony porządek rzeczy, odwrócić bieg wydarzeń oraz dać – co ważne dla bohatera tego tekstu – chwilowe, choćby pozorne i złudne, poczucie wolności i „wygranej”, czasem będącej tylko oszustwem, mistyfikacją, kłamstwem i uludą, ale umożliwiającej wyjście z wyznaczonych życiowych kolein i nieodwracalności faktów.

Chcę być winnym najprościej. Chcę być winnym wobec nieznanych ludzi, którzy zatopieni w morzu anonimowości wypełniają zgrzebny człowieczy obowiązek, którzy w mroku beznadziei zagradzają swoimi kośćmi drogę potopom zła czasu albo historii, którzy w mozołe i ból rodzą mnie po to, żebym krzyczał jak najgłośniej, żebym wył do końca Ziemi i do końca Nieba, żebym ocucił siebie i Boga³

– głosi narrator *Kompleksu polskiego*, natomiast w *Kronice wypadków miłosnych* czytamy: „ja was rozpoznam i zjednoczę w związek skrzywdzonej boskości i odpłyniemy na tej małej planecie jak na ratunkowej łodzi do naszej utraconej ojczyzny bogów”⁴. Niekoniecznie chce on zająć pozycję przywódcy, bardziej ma być czymś w rodzaju siły sprawczej, która zdolna jest jednoczyć, która dotykając każdego z osobna, jest w stanie skonsolidować duchowo zbiorowość. Ta siła, metaforycznie nazywana przez Konwickiego „moralnym wirusem”, „bakterią sumienia”, uaktywnia się raz po raz:

Może mnie czasem zobaczą albo wyczują jak ich bracia – psy, zobaczą albo wyczują w raptownym lęku sennym, na kartach książki, w powolnym zachodzie słońca, w nieznanym przechodniu, w biciu dzwonów, w raptownym skurczu rozkoszy lub bólu, w szarym losie bliskiego człowieka⁵.

Często narrator powieści Konwickiego używa swoistej metafizyki, określając się mianem boga, którego boskość wyrasta z przeciętności, z dobroduszości, ze zubożenia, boga – odbicia grzesznego człowieka, boga, którego poklepuje się serdecznie po ramieniu, u którego zaciąga się pożyczki, którego prosi się o protekcję, od którego oczekuje się współczucia. Ma pozostawać wielkim zbiorowym współczuciem, „wielkim uchem” do wysłuchiwanie ludzkich skarg: „jestem tylko kolosalną membraną wibrującą od waszych jęków, jestem tylko echem, co przenosi w wieczność wasz ludzki płacz”⁶. Narrator zdaje się wysyłać ten komunikat do określonego odbiorcy, często podkreślając, że jego publiczność stanowią ci, z którymi łączy go wspólnota pokoleniowego i historycznego doświadczenia. Zgodnie z tą koncepcją Polacy to naród szczególny, wybrany, to „najbardziej doświadczeni niewolnicy w Europie”:

Polacy nie chcą żyć w takich warunkach ustrojowych i politycznych. Polacy jak wieloryb wyłazą na brzeg niebytu. Polacy popełniają zbiorowe samopalenie.

³ Idem, *Kompleks polski* (1977), Warszawa 1989, s. 132.

⁴ Idem, *Kronika wypadków miłosnych* (1974), Warszawa 1976, s. 92.

⁵ Ibidem, s. 94.

⁶ Ibidem, s. 97.

A może naszym przeznaczeniem jest zagłada komunizmu? Może z naszych rąk, z rąk krnąbrnych weteranów niewolnictwa musi zginąć ta straszliwa odmiana totalitaryzmu. Polacy nie obłaskawiają potwora, nie malują na jego pysku ludzkiej twarzy, nie humanizują wściekłego zwierza⁷.

Co zrobić jednak z biografią jednostki, z faktami z życia pisarza, które często wzbudzały zainteresowanie badaczy i czytelników. Konwicki nie zaleca, aby pytać o socrealistyczną część jego biografii; podobnego rodzaju zakusy kojarzą mu się z pornograficzną odmianą ciekawości (WZK 32)⁸. Wszelkie swe wyznania w tej materii zawsze będzie określał jako prowokacje:

W *Kalendarzu i klepsydrze* dla lepszego ruchu umysłowego wykonałem pewną prowokację. Otóż przedstawiłem się tam w specjalnym eseiku jako weteran ruchu »pryszczatych« i zarogowały stalinista z lat pięćdziesiątych, uczestnik najtajniejszych jaczek partyjnych. Chodziło o to, żeby sprowokować jakąś dyskusję, jakiś obieg myśli, jakiś proces laboratoryjno-analityczny tego czegoś, co najładniej zostało nazwane »okresem błędów i wypażeń«.

(WZK 30)

Dalej przeczytamy:

Dla dobra sprawy zdemonizowałem troszkę swój pryszczaty portret w *Kalendarzu*. Wsadziłem sobie w zęby nóż, wytrzeszczyłem przekrwione oczy, zarzęziłem okrutnie. Żeby zepatować eleganckie panie i przeintelektualizowanych panów.

A może, jak przy spowiedzi w dzieciennych latach, bałem się, że zapomnę niektórych grzechów, że opuszczę pewne przewinienia? A może lękałem się, że podświadomie umniejszę swoją winę, zbagatelizuję swoją rolę? A może po prostu wstydzilem się ewentualnej małoduszności? (WZK 31)

Spowiedź pisarza ma być więc po części sfingowaną prowokacją, zawiadackim puszczaniem oka pod adresem kolegów literatów. Konwicki żartobliwie potwierdza, iż dopuścił się tego rzekomego gwałtu na samym sobie, gdyż chciał sprowokować publiczną dyskusję⁹. Później dojdzie do wniosku, że jego „bohaterska i zawiadacka spowiedź” (WZK 31) nie przyniosła społeczeństwu żadnej korzyści, a jedynie „wstyd i despekt” jej autorowi. Przez to znamienne w pewnym sensie wyznanie ujawni autor *Władzy* potrzebę upublicznienia kwestii rozliczeń. Jednak woli o tym mówić nie z perspektywy prywatności, lecz raczej z pozycji zbiorowości, pokazując przez to kwestię pokoleniowego uwikłania w sys-

⁷ T. Konwicki, *Wschody i zachody księżycy* (1982), Warszawa 1990, s. 14. Dalej przywołania ze skrótem WZK i numerem strony.

⁸ Wokół jednego sądu o pornograficznej ciekawości młodych literatów Bolecki skonstruował ocenę pisarza. „Z relacji Konwickiego wynika bowiem – zaczynam od końca – że pytania o postawę pisarzy w epoce stalinowskiej były wywołane najniższymi pobudkami młodych literatów [...]” – J. Malewski (W. Bolecki), *Pornografia. (Wokół jednego zdania Tadeusza Konwickiego)*, [w:] idem, *Widziałem wolność w Warszawie. Szkice 1982–1987*, Londyn 1989, s. 85. Zob. też choćby: A. Wrzeszcz, *Dlaczego fascynuje mnie pornografia?*, „Wezwanie” 1986, nr 9.

⁹ Kontrowersyjny fragment *Kalendarza i klepsydry* (1976) zaczyna się następująco: „Najwyższy czas porużyć pewną sprawę, sprawę dosyć dwuznaczną, która zresztą bardziej animuje moich przyjaciół i nieprzyjaciół niż mnie. [...] Otóż przez pewien czas, w pewnej epoce, uchodziłem za »pryszczatego« i za stalinistę. Powiedziałem jednoznacznie: byłem pryszczatym i byłem stalinistą. Rzecz jest o tyle ciekawa, że z tego licznego ongiś gatunku naszych dziwnych, tragicznych i odrobinę śmiesznych inteligentów zostałem sam na świecie. Inni rozmydlili się, zniknęli z powierzchni ziemi albo dokonali zdumiewających reinkarnacji. Tak że właściwie ja ostatni i jedyny mógłbym służyć sobą do badań naukowych”. Cytat z wersji nieocenzurowanej: wyd. IV rozszerzone, Warszawa 2005, s. 58.

tem. Narrator ma być jednym z wielu, „anonimem homo sapiens”, któremu kaprys historii, żart opatrności powierzył „do zapisania” tajemnicę losu zbiorowości, biografii i doświadczenie całego pokolenia¹⁰.

Narrator powieści Konwickiego często kokieteryjnie podkreśla swoją nijakość, umieszczając opisywaną biografię na poziomie „przeciętnej statystycznej Wielkiego Rachunku” (MA 195). Powiada, iż myli rzeczywistość z literaturą, a swój pospolity życiorys po wielokroć rozpisuje na głosy poszczególnych utworów literackich, ubarwiając go przy tym nieco, aby nie zanudzać czytelnika. Owa pospolitość rodzi się ze specyfiki czasu, w jakim przyszło mu żyć i tworzyć:

Mnie mój czas przymuszał do monotonii, do jednostajnego, jękliwego bełkotu, do odpychającej hysterii, do pospiesznego gładzenia, do jednostronnych oskarżeń, do niepowabnej brzydoty. Mnie przymuszał, bezimiennego literata, nieznanego człowieka, doskonałą przeciętność schyłkowej epoki, przeciętność o rozwydrzonych ambicjach. (MA 230)

Jestem taki jak czas, w którym żyję, jestem taki jak społeczność, która mnie otacza; jestem taki, jak historia, która wpłynęła na moje życie, jestem jednym z wielu przeciętnych Polaków, nie jestem nikim wyjątkowym i specjalnym – niemalże mantrycznie powtarza także w swoich dziennikach Konwicki, stosując metodę „rozmycia” wyjątkowości swojej biografii (której ma świadomość) w szarych realiach ówczesnej polskiej rzeczywistości, w przeciętności „średniej społecznej”. Jednak w tym samym momencie, w którym pisarz rozwodzi się nad nijakością i przeciętnością swego życiorysu, nad własną bezimiennością i bezbarwnością, usłyszymy o zupełnie innym wymiarze jego biografii. Będzie to po wielokroć budowany i przeformułowany wzorzec biografii symbolicznej¹¹. W *Małej apokalipsie* ma się okazać, iż narrator nie jest przeciętnym warszawskim literatem, za jakiego chce uchodzić, lecz ostatnim Petroniuszem lub wręcz Mesjaszem¹², kiedy przybiera pozę odkupiciela, poświęcającego swoje życie w ofierze za winy całego narodu. Usłyszymy, jak modli się za siebie i za swoich bliskich, a tej modlitwie niezmiennie towarzyszy bluźnierstwo:

Jestem jednym z niewielu ludzi wolnych w tym kraju przezroczystego zniewolenia. Zniewolenia pokrytego niechlujnie lakierem nowoczesności. Walczyłem długo i bezkrwawo o tę

¹⁰ „Poznałem całą zwierzęcość swego gatunku i całą niezwykłą anielskość. Przeszedłem tę ciernistą drogę pojedynczej ewolucji, którą zowią losem. Jestem jednym z was. Jestem doskonałym anonimem homo sapiens. Dlaczego więc kaprys przypadku nie miałby mnie zawierzyć tajemnicy, jeśli w ogóle jest przeznaczone jej ujawnienie” – czytamy w *Małej apokalipsie* (1979), Warszawa 1998, s. 8. Kolejne cytaty z tej powieści oznaczone skrótem MA i numerem strony.

¹¹ Zob. M. Janion, *Tam gdzie rojsty. Przypadek romantycznego mediumizmu*, [w:] eadem, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991.

¹² Pałac Kultury staje się ołtarzem ofiarnym, do którego bohater przychodzi przez kolejne stacje męki. „Powiniem otrzeć chustą pana twarz. Ale nie mam chusty” – mówi do narratora Tazio (MA 227). Por. interpretację tej powieści dokonaną przez J. Arlt w monografii *Tadeusz Konwickis Prosawerk von „Rojsty” bis „Bohrii”*. *Zur Entwicklung von Motivbestand und Erzählstruktur* (Bern 1997), a także rozdz. „Chłopiec z prowincji” w książce Arlt *Mój Konwicki*, Kraków 1999.

marną wolność osobistą. Walczyłem o moją wolność z pokusami, z ambicjami i z głodami, które wszystkich gnają na oślepu ku rzeźniom. (MA 10)

Oczywiście, wiele z tych kreacji można uznać za refleksy groteski, za szyderstwo Konwickiego z narodowej mitologii. Spod błazeńskich szat narratora *Kompleksu polskiego* raz po raz wyzierają jednak purpurowe szaty kapłana; kryjący się pod błazeńską maską prześmiewca niekiedy odsłania surowe i poważne oblicze moralisty¹³. Oblicze to widoczne jest także w *Małej apokalipsie* (gdzie narrator zastanawia się notabene, czy jego działanie bliższe jest błazenadzie, czy wniebowstąpieniu – s. 30):

Oni przychodzą do kina jak do spowiedzi. Oczyszczyć się z grzechów przez wspólną komunie pod postacią aluzji. W bezpiecznym mroku sali mrugają do autora i on do nich mruga. Na baticu podsuniełym przez reżysera haftują swoje potępienie dla przemocy. To jednorazowy seans magnetyczny, który cześnie z chwilą, kiedy wychodzą z kina uwolnieni od wyrzutów sumienia, od męki moralnej, od widma odpowiedzialności. Wracają, żeby grzeszyć od nowa prywatą, służalczą, zdradą. (MA 89)

Tu, jak widać, Konwicki rezygnuje z błazeńskiego tonu. Wyraźne zabarwienie moralizatorskie mają też ataki na „udręczoną opozycję”, kiedy to narrator stwierdza, iż produkuje ona „piękną sztukę uniwersalną”, a nie zwraca uwagi na codzienne cierpienia społeczeństwa ani na pisarzy „człogających się w błocie”, do których zaliczy także siebie. Zarzuca im, między innymi, zaprzepaszczenie nienaganej postawy moralnej, wzorców etycznego wartościowania. Podobne zarzuty skieruje pod adresem pisarzy współpracujących z systemem:

Kiedy zsovietyzowaliśmy się do tego stopnia, że i u nas wybuchł kult niedozwolności, dwuznaczny głód lizania zabronionego, żalonna rozkosz z pornografii politycznej ubranej w desusy aluzji, kiedy i u nas pojawiło się to zбочzenie udziału w wychytrzonej kontestacji dla samousprawiedliwienia się za wszystkie grzechy kolaboracji, to oni pierwsi, chciwi polklasku, żądni powodzenia, chwycili się nowej koniunktury i zaśmiecili sztukę fałszywymi gestami szczwanych Rejtanów, skołowali tę naszą biedną sztukę, zdeptali w niej resztkę sumienia. (MA 20–21)

Podobne sądy często spotykamy w twórczości Konwickiego. Błazeński ton ustępuje wtedy prawieniu kazań, morałów. Narrator, jak powiada, chce być „bakterią sumienia”, która stale krąży w społecznym krwiobiegu, dręcząc umysły i sumienia, chce być „moralnym wirusem”, który (za pomocą każdej swojej książki) niszczy bezpowrotnie dobre samopoczucie rodaków, po wielokroć ubolewając, że we współczesnym świecie zatartły się granice między dobrem a złem. Więcej – że zło podszywa się pod dobro i dzięki temu zwycięża, że „Wyschły, wsiąkły w piasek zapomnienia źródła ożywcze niegdyśiejszej moralności” (MA 191), nie istnieją wzorce, z których można czerpać natchnienie i dlatego narodziła się noc, „noc obojętności, noc apatii, noc chaosu” (MA 191). Jednak sam narrator, na przekór takiej rzeczywistości, maniakalnie szukał będzie prawdy. Stanie się to jego obsesją, a później sposobem na literacką kreację własnego wizerunku. Po-

¹³ O relacji nauczyciel–uczeń we wczesnych powieściach Konwickiego pisał W. Tomasiak. Zob. idem, *Polska powieść produkcyjna 1949–1955. Problemy perswazji literackiej*, Wrocław 1988, s. 156–157. W powieści tendencyjnej czytelnikowi była wyznaczana właśnie rola ucznia. Zob. ibidem, s. 158.

zostanie wiecznym poszukiwaczem prawdy, „prawdziwej prawdy”, jednocześnie w wypowiedziach autobiograficznych z lubością mieszając fikcję i realność. Okazuje się, że ma to swoje uzasadnienie przy kreacji biograficznego wizerunku. I dlatego w *Małej apokalipsie* stanie się głosem swojego pokolenia, przedstawicielem zawiedzionych, głosicielem szczytnych idei; dlatego też ten „mandatariusz głupich i mądrych, chytrych i naiwnych, kombinatorów i świętych” (MA 223) postanawia dokonać samospalenia. W kreacji podobnych ambiwalencji pisarz po raz kolejny zaznacza swoją „pograniczność”, lokując się między świętością a kpinią.

Pisarstwo Tadeusza Konwickiego jest zapisem różnych wariacji na temat tożsamości i własnej biografii, a jednocześnie świadectwem dochodzenia do prawdy o sobie. Ta gra między kolejnymi wariantami biograficznymi (wpisanymi w zagmatwane życiorysy bohaterów literackich jego twórczości) jest grą o wysoką stawkę – o duchową treść biografii, jest zapisem trudnych, czasem groźnych epizodów na drodze w poszukiwaniu autentyczności. To nierzadko również próba wymknięcia się losowi, zmiany biegu wydarzeń i odroczenia ich konsekwencji. Dlatego bohaterowie Konwickiego zawieszani są między światem żywych i umarłych, między snem a jawą, naznaczeni przeważnie piętnem odmieńców i samotników¹⁴. Status ontologiczny postaci z jego utworów (także bohatera dzienników) głęboko związany jest z doświadczeniami historycznymi. Pisanie miało być w tym kontekście swoistą autoterapią. Dlatego też Konwicki stosuje metodę powtarzania życiorysów, toposów, motywów, analizuje sny, powraca w nich do wydarzeń biograficznych konstytuujących duchową biografię – wydaje się, że w pewnym sensie modelową biografię pokoleniową. Swój życiorys rozpuści w przeżyciach postaci powieściowych, nadając mu tym samym status zbiorowego losu, biografii pokolenia.

Walkę o idee we współczesnym świecie określa Konwicki mianem hazardu. Twórcy powinni – wedle pisarza – obstawiać najbardziej nośne idee, atakować swoich czytelników codziennym wniebowstępowaniem, ferować moralne wyroki, respektować system wartości. W *Kalendarzu i klepsydrze*, zresztą w rozdziale dotyczącym krytyków, pisze o prozaikach (s. 41): „miotamy się, skryci za fabułą, za metaforą, za bezwstydną figurą stylistyczną, my się też [podobnie jak krytycy – dop. J.C.] szamoczymy między opisem i wytłumaczeniem a dziesięciorgiem przykazań i kaznodziejstwem”.

Jednak dekalog czasem przyjdzie wymieniać Konwickiemu z głównymi zasadami parodii. Bo – jak sam uznaje – parodia wpisana jest w polską mentalność, w przebieg dziejów tego narodu. Polacy żyją cudzym życiem, istnieniem przedrzeźnionym, odbitym. Kolejnym krokiem może być już tylko parodiowanie samych siebie wcześniej spar-

¹⁴ Por. uwagi o biograficznym wizerunku H. Grynberga w artykule D. Krawczyńskiej *Henryk Grynberg. Tożsamość odzyskana*, „Teksty Drugie” 2000, nr 5, s. 159. W *Żydowskiej wojnie* (1965) pisał Grynberg o swoistym zawieszeniu pomiędzy prawdą a fikcją, w którym ciągła gotowość do ukrywania własnego „ja” przynosi poważne konsekwencje w dalszym życiu.

diowanych. Replika parodystycznych powtórek wynika z braku powagi i autentyzmu¹⁵. To historia wymusiła na nas postawę parodystyczną, która okazuje się czasem jedyną skuteczną bronią – brzmi dewiza autora *Rojstów*. Takie podejście spowodowane jest lękiem i poczuciem zagrożenia, własną słabością. Szyderstwo Konwickiego ma być nie tylko drażniącą przypadłością, ale też jedyną drogą do zbawienia, stąd tak często pokazuje on jego drugie dno – tragiczność.

Wbrew temu, co nieustannie opisuje w swojej twórczości, Konwicki przekornie zastrzega, że sesja dotycząca lat stalinowskich już dawno go znudziła, że nie ma nic więcej do powiedzenia na ten temat, a poza tym nie uważa, aby to doświadczenie było czymś szczególnym na tle biografii zbiorowej Polaków. Podstawowa gorzka nauczka, jaka płynie z tego doświadczenia to przekonanie, że już nigdy nie przyjmie żadnej wiary, nie da się zwieść żadnej ideologii. „Powiedziałem sobie, że nawet do kółka sportowego się nie zapiszę”¹⁶ – ironizuje pisarz. Co więcej, literatura w tej perspektywie też okaże się ideologią. Czy pozostanie tylko dręczący *Abschmack*? Czy pisarstwo posłuży za poligon do testowania różnego rodzaju prowokacji? Konwicki sam mianuje się byłym stalinistą, po czym zabieg ten zrzuci na karb własnej lekkomyślności¹⁷. W *Pół wieku czyśćca*, powoli odkrywając kolejne karty, kreuje nowy wizerunek siebie z tamtych lat. Ulegając po części wpływom aparatczyków, miał mimo wszystko pozostać „nieprzemakalny” i stwarzać tylko pozory całkowitego oddania: „Byli ludzie, którym wydawało się, że zdobyli już moją duszę, a potem czuli się oszukani, gdy widzieli mnie na drugim brzegu rzeki” (PWC 77); dalej zaś: „Niestety ja swój los zaoferowałem niefortunnie i już wkrótce wiedziałem, że nie jest klawo. Mnie wciągali, a ja stawałem dęba” (PWC 94). Miał realizować wizerunek literata niepewnego, szamocącego się inteligenta polskiego¹⁸. Był za systemem i nie był, wierzył i nie wierzył, przyjął nową wiarę i wypierał się jej, pozostając znów w bliżej nieokreślonej pograniczności. Poddawał się uwodzeniu i nieustannie bronił się przed całkowitym zaprzęciem się systemowi. Wynikało to z wszechogarniającej manipulacji: „Otaczała mnie cała masa fetniaków i wyjadaczy, którzy manipulowali nami, jak tylko chcieli” – tłumaczy pisarz (PWC 91). To wszystko było ogólnoludzkie, to wisiało po prostu w polskim powietrzu ówczesnych czasów – twierdzi autor *Kompleksu polskiego*. Ostatecznie przyznaje się do tego, iż wiedział, w czym uczestniczy, miał tego pełną świadomość. Jednak nowa rzeczywistość prześwietlona była doświadczeniem drugiej wojny światowej, przeżyciem faszyzmu. Poza tym lewicowość była w modzie – to kolejny ar-

¹⁵ W *Kalendarzu i klepsydrze* (s. 226–227) Konwicki pisze: „Polska to kraj parodystów, Polska to ojczyzna parodii. [...] Parodia stała się naszą penicyliną. Parodia stała się naszą cudowną bronią. Cały kraj przez całą dobę coś parodiuje. Bo parodia to zbroja słabych i zalęknionych. Bo parodia to świetne pozory nicości. [...] Nikt tak nie parodiuje jak my. A ponieważ sparodiowaliśmy już wszystko: wolność i niewolę, cierpienie i radość, patriotyzm i służalczość, rządzenie i anarchię, uniesienie i rozpacz, hierarchię i chaos, Pana Boga i ateizm, parodiujemy już teraz nasze własne parodie. Uzbrojeni w parodystyczne lusterka świecimy sobie w oczy paradiami. Parodiujemy nas samych stokrotnie sparodiowanych”.

¹⁶ S. Nowicki [S. Bereś], *Pół wieku czyśćca. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim*, Warszawa 1990, s. 98. Dalej ze skrótem PWC i numerem strony.

¹⁷ „Przez lekkomyślność i frajerstwo zdemonizowałem siebie jako symbol stalinizmu. A niechby mi to udowodniali męcząc się i śledząc moją przeszłość. Przecież wszyscy w tym uczestniczyli, a ja jeden biedak od rana do nocy jestem atakowany i duszony, żebym zeznawał” (PWC 104).

¹⁸ Mówi o *Władzy* (PWC 90): „No bo ja wchodziłem i nie wchodziłem. Leciałem do przodu i nie leciałem. Byłem i nie byłem. Te lęki widać w moich książkach. Przetłumaczone na pewien rodzaj psychologizmu we *Władzy* są wyrazem mojego oporu. Matko Święta, że w tej książce nie widać tej zgryzoty! Przecież pokazałem tam całe cierpienie inteligenta, który jest wciągany i nieustannie się szamoce”.

gument Konwického. Zgoła racjonalnemu aktowi przystąpienia do partii towarzyszyła wszakże irracjonalna atmosfera, w tym między innymi rodzaj „społecznej hysterii”. Wy tłumaczenia dla swoich wyborów pisarz poszukuje w „nie zbadanych jeszcze zjawiskach psychologicznych o charakterze ogólnoludzkim [...]” (PWC 96), w pewnej powszechnej aurze emocjonalnej¹⁹. Akcentuje tu znów zbiorową perspektywę wydarzeń.

Konwicki nie decyduje się na formę dziennika intymnego (jako najbardziej osobistą), natomiast przemienia wyznania w utwór beletrystyczny, czym uzasadnia wprowadzanie elementów czysto kreatywnych i fikcyjnych. Z góry uprzedza swoich czytelników, iż mają oni do czynienia z „łże-dziennikami”, z „autobiograficzną eseistyką”, ze „wspomnieniami w artystycznej obróbce”, z „utworami nie-epickimi”. Próbuje zachować formę pogranicza, tak charakterystyczną dla jego wypowiedzi literackich. Konstrukcja ta ma zawieszac granicę między fikcją a prawdą, dzięki niej autor na przemian zawiera i zrywa pakt autobiograficzny z czytelnikiem, aby podważyć prawdziwość swych wyznań, a odbiorcę uwiklać w sieć gier. Czytelnik ma przede wszystkim zrozumieć, iż pisarza nie stać na mówienie prawdy i tylko prawdy, gdyż – przyjmując Gombrowiczowskie założenia – uważa on, iż naturą samego pisarstwa jest aktorstwo. „Autor miota się między prawdą (do której chce dążyć) i różnymi zafałszowaniami (wypada dodać – nieuchronnymi), które deformują szczerłość wypowiedzi i kompromitują konfesyjną postawę. Konwicki wybiera jednak mówienie prawdy do końca, a więc mówienie i o tym, że pisarzowi nigdy chyba nie uda się uwolnić z okowów fikcji – nawet tam, gdzie będzie pragnął tego całym sercem, nawet wtedy, gdy zechce się spowiadać” – pisze Klejnocki²⁰. Jest to rozumowanie zgodne z oczekiwaniem i planem samego autora *Nowego Świata i okolic*. Stworzenie modelu, w którym sama natura formy literackiej odpowiedzialna jest za niemożność powiedzenia prawdy, jest dla niego niezmiernie wygodne, przynajmniej w kwestiach związanych z socrealistyczną przeszłością. Wnioski Klejnockiego odpowiadają założeniom autora *Czytadła*, gdyż w innym świetle stawiają jego twórczość z okresu stalinizmu.

Znamienna jest kontrowersja wokół *Rojstów* (powst. 1948, wyd. 1956). Ludwik Flaszten stwierdzał po ukazaniu się powieści, że Konwicki wprawdzie dotyka drażniących narodowych kompleksów polskich, że domeną pisarza są sprawy czule i bolesne, jednocześnie jednak, iż pisze w tonie, jakiego po nim nie oczekiwano. W miejsce spowiedzi rozczarowanego dziecięcia wieku kataklizmów, w miejsce dramatu otrzymaliśmy – wedle Flasztena – jedynie „chłodną relację”, „opis”, „wypracowanie”, które mało kogo porusza i niewiele znaczy. „Jakiś filtr tonował głos pisarza, układał czyste, równe zdanka”²¹. Po

¹⁹ Dyskutując na ten temat z Beresiem, poirytowany Konwicki wykrzykuje (PWC 96): „Ani Pan, ani nikt z Pańskiego pokolenia nie bierze pod uwagę aury i sytuacji emocjonalnej! Dopiero co to powiedziałem, ale powiem jeszcze raz i będę powtarzał co pięć minut: cała Europa była na lewo!!! (rozjuszony) Na lewo to było w porządku!!! Na lewo to był szpan!!! Na prawo natomiast ohydna, straszna reakcja!!!”

²⁰ J. Klejnocki, *Autobiografia jako powieść*, „Miesięcznik Literacki” 1988, nr 6.

²¹ Flaszten pisze o *Rojstach* (elef [L. Flaszten], *Spóźniony debiut*, „Życie Literackie” 1956, nr 29): „Spodziewa[li]śmy się rozpaczliwego kłębowańska treści, historii straconych złudzeń, wielkiego ideowego obrachunku. Otrzy-

latach, poproszony przez Beresia o odniesienie się do tych zarzutów, Konwicki odpowiada: „Na pamflet jest kontrpamflet. Gładkich zdanków tam nie ma, bo to jest powieść debiutancka, a więc jest chropowata i szorstka” (PWC 82).

Wojna pojawia się w twórczości Konwickiego poczynając od zabaw dzieci z *Dziury w niebie* (1959), a kończąc na jej wpływie na kształt świata współczesnego w *Nic albo nic* (1971) i *Wniebowstąpieniu* (1967), kiedy to doświadczenie wojenne staje się przyczyną alienacji bohatera. Paweł z *Sennika współczesnego* (1963) stwierdza, iż w biografii człowieka pojawiają się takie incydenty, które określają jego dalsze życie, determinują jego przebieg i kształt. Szczególnie doświadczone jest tu pokolenie, które przeżyło wojnę: „Naszym losem można by obdzielić kilka pokoleń. Więc chyba dlatego odczuwamy potrzebę jakiegoś podsumowania, wniosku, doprawdy nie wiem, jakiegoś porządku, który by wszystkim uzasadnił” – wyznaje bohater²². Właśnie głównie temu pokoleniu Konwicki wyznacza rolę swojej publiczności. Jednak odwołuje się do doświadczeń swoich rówieśników przede wszystkim dla naświetlenia innej problematyki. Otóż uważa on, iż ta generacja szczególnie podatna była na nowe, porządkujące zrujnowany świat idee, na teorie oferujące ład i spójność. Konwicki, używając tak często kategorii pokoleniowości, tłumaczy w ten sposób własne uwikłania i porażki, błędy i złe wybory. Nie chcąc mówić o przeszłości w perspektywie osobistego doświadczenia, z ochotą przyjmuje wariant optyki zbiorowej, powszechnej nieodporności na pokusy nowej wiary, a przez to także teorię wspólnej, zbiorowej odpowiedzialności za przeszłość.

W postawie Konwickiego można odnaleźć punkty stykowe z koncepcją, jaką zaproponował w swoim dzienniku Leopold Tyrmand. Wspólne dla tych pisarzy jest nie tylko przeżycie wojenne, ale również doświadczenie golemowego uścisku powojennego reżymu (mimo że pozostawali wówczas po przeciwnych stronach). Tytułowy bohater powieści Tyrmanda *Filip* (1961), tkwiąc „po dziurki od nosa w samym środku monstrowej, wszechkontynentalnej kadzi, pełnej ohydnej mazi kłamstwa, podłości, zbrodni, totalizmu i gróźb unicestwienia [...] na każdym kroku”, dokonuje zabiegu *p r e p a r o w a n i a* własnej tożsamości²³. Przeszłość jest negatywnie obciążona, pochodzenie i narodowość bohatera stanowią śmiertelne niebezpieczeństwo. Podobnie jak Konwicki, Tyrmand kwestionuje polskie ideały narodowe proveniencji romantycznej. To nie Wallenrod, ale

maliśmy chłodną relację, dziennik bojowy podziemnego ugrupowania. Spodziewaliśmy się dramatu – otrzymaliśmy opis. Spodziewaliśmy się spowiedzi pokolenia – otrzymaliśmy wypracowanie”. Bronić będzie pisarza m.in. A. Bukowska (*Tadeusza Konwickiego obrachunki z epoką i samym sobą*, „Miesięcznik Literacki” 1988, nr 6, s. 53): „Konwicki niezwykle wiernie ukazał stan świadomości wojennej młodzieży – i tej, która brała udział w walce, i tej, która ze względu na wiek »nie zdążyła«, lecz myślała i czuła podobnie. *Rojsty* nie są może »spowiedzią pokolenia«, lecz są na pewno »historią straconych złudzeń«, o którą upominał się Ludwik Flaszen”.

²² T. Konwicki, *Sennik współczesny*, Warszawa 1970, s. 209.

²³ L. Tyrmand, *Filip*, Londyn 1993, s. 48. Filip wyznaje (s. 49): „Stary paszport trzeba spalić, jest obciążony tym, co się wyczyniało w Wilnie, a potem więzieniem, jest odnotowany w najmniej potrzebnych kartotekach, na przykład w kancelarii więziennej na Łukiszkach, którą ma teraz w łapach gestapo. Nie, tak nie można, trzeba spalić starą, a nową wypełnić na nowe nazwisko, nową narodowość i obywatelstwo”.

smukły desperado z czasów traperskiej Ameryki staje się uosobieniem modelowej postawy. Pojawia się w postaciach Tomów Mixów kształtujących nowe dwudziestowieczne wzorce postaw i ideały moralnego piękna. Maski, oszustwa, wszelkie kamuflaże, podobnie jak w twórczości Konwickiego, w powieściach Tyrmanda nabrzmiewają wartością i znaczeniem. Czytamy w *Filipie*:

Dotrzymujący słowa gangster więcej był wart w naszych oczach niż umierający pod sztandarem rycerskości szwoleżer; ulubionym bohaterem stał się aktor filmowy, którego rola polegała na tym, że miał rację, wbrew opinii policji i społeczeństwa, i racji tej potrafił dowieść na ekranie, umiał ją wywalczyć, posługując się kamuflażem, fałszywym nazwiskiem, oszustwami wszelkiego kalibru²⁴.

Konwickiego i Tyrmanda łączy ta sama (dodajmy – gombrowiczowska z ducha) potrzeba zmiany, ciągłego przykuwania uwagi czytelnika. To stała obsesja: jak zrobić, aby było ładnie, to znaczy błyskotliwie, żywo, interesująco. Biografia ma być zapisem zdarzeń, ma być intrygującą opowieścią opartą na ciągłym napięciu, ma się realizować w sekwencji zdarzeń – stąd potrzeba fabularyzacji życiorysu. Byle nie poddać się nudzie, nijakości („Boję się szyderstw i zapomnienia, i nijakości” – powie Tyrmand²⁵). Tyrmandowi i Konwickiemu towarzyszy potrzeba ciągłego przebywania wśród publiczności. O tej postawie pisał Bachtin: „zbudować i utrwalić swoje życie, rozwinąć się nie w s o b i e i d l a s i e b i e, l e c z w i n n y c h i d l a i n n y c h, zdobyć pozycję w najbliższym świecie współczesnych i potomnych”²⁶. Bachtinowska koncepcja wzorca „biografii awanturничo-heroicznej” jest jednak przez autora *Kalendarza i klepsydry* realizowana w nieco inny sposób. Awanturniczość określa błazeńską scenerię jego poczynań, natomiast heroicność odnieść by można do postawy kapłańskiej, do spełnianej – mimo wielu zastrzeżeń – roli pisarza moralizatora.

Podobnie jak Gombrowicz i Konwicki, Tyrmand stwierdzi, że prawdziwa natura podmiotu to rola, maska, poza²⁷. Tym, co jednak zdecydowanie różni postawy tych pisarzy, jest fakt, iż Tyrmand silnie odczuwa i podkreśla własną wyjątkowość, Konwicki natomiast kreuje się na bezimiennego literata, którego biografia nie wyróżnia się niczym szczególnym. Tyrmand (w czym przypomina Gombrowicza) pewien jest swych postaw, wyborów, sądów i wyznawanych wartości, Konwickiemu natomiast towarzyszy niepewność, wikłanie się w sieć sprzeczności i niedopowiedzeń. Wizerunek pisarski autora *Fi-*

²⁴ Ibidem, s. 42.

²⁵ L. Tyrmand, *Dziennik 1954*, Londyn 1993, s. 195.

²⁶ M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, oprac. przekł. i wstęp E. Czaplejewicz, Warszawa 1986, s. 215; wyróżn. oryg.

²⁷ Tyrmand pisze w swoim *Dzienniku...* (s. 35): „Bo ja nie jestem sobą. A kim? Cholera wie. Tak się upozowałem na stłamszonego i zapoznanego przez rewolucję, dziejowy moment, moje społeczeństwo, a nawet samego siebie, że sam nie mogę się rozpoznać”. Podobnie Konwicki bardzo często uświadamia czytelnikom, iż jego literacka biografia opiera się na przemieszaniu prawdy i fałszu, jest konstrukcją, a nie relacjonowaniem życia. Wśród podobieństw między tymi pisarzami odnajdujemy też wspólne zainteresowanie nizinami społecznymi, ciemnymi zakamarkami egzystencji, a także niskimi formami literackimi. Jeśli idzie o Tyrmanda, należy przywołać jego powieści *Zły* (1955) bądź *Gorzki smak czekolady Lucullus* (1957). O zaszyfrowanej biograficzności mówi W. Bolecki w wywiadzie przeprowadzonym przez C. Michalskiego: *Modernistyczny autor nie chce umrzeć*, „Życie” 2000, nr 214 (14 IX). Bolecki stwierdza na temat twórczości G. Herlinga-Grudzińskiego: „Autobiograficzność zawsze jest w jego twórczości »rozpuszczona« w zdarzeniach i postaciach fikcyjnych, ale przede wszystkim podporządkowana jest mistyfikacji, czyli grze z czytelnikiem, która jest zasadniczym filtrem przekształcającym biografie pisarza w tekst literacki”. Wedle takiej teorii zadaniem biografistyki jest badanie obecności „śladów” biografii w dziele.

lipa jest wyrazisty, w miarę stabilny, natomiast autor *Kompleksu polskiego* przepuszcza swój obraz przez filtr niejednoznaczności, wątpliwości co do samooceny. Wynika stąd, że poczucie własnej wyjątkowości jest u Tyrmanda związane z poczuciem wolności i niezależności (przynajmniej tej literackiej), którą uważa on za szczególny luksus, a także za wyjątkowe wyróżnienie. Wolność zdobywana jest nawet za cenę usunięcia z obiegu literackiego, za cenę pisania do szuflady. Konwicky ma inne doświadczenia związane z okresem socrealizmu. Nigdy jednoznacznie nie deklaruje on swojej niezależności, wręcz przeciwnie – stwierdzi, iż przyzwyczał się do chodzenia na manieżu; kpiąc, uznaje, że nie potrafi pisać bez świadomości, iż to, co stworzy, będzie poddane czujnemu oku cenzury. Dlatego najbezpieczniejsza jest gra w prawdę i fałsz, która niekoniecznie prowadzi do poczucia wolności, choćby złudnej, ale która jest dla pisarza rodzajem psychicznego alibi. Kreowanie podwójnej tożsamości to nie tylko wytwarzanie mitu o sobie samym, ale również działanie unikowe, kompensacyjne, które daje szansę na ucieczkę od przeszłości lub od terażniejszości²⁸. Literatura byłaby więc formą samoobrony, stąd potrzeba pisania, a także potrzeba poruszania wciąż tych samych bolesnych wątków biograficznych.

Podobne metody, dla innych wszakże celów, zastosuje Gustaw Herling-Grudziński używając masek, wymyślając rozmaite postacie i wersje biograficzne, które jednak pozwalają domyślić się „śladów” autorskiej biografii. W *Rozmowach w Neapolu* Herling powiada o zapisach biograficznych, że są „raczej meandryczne – uciekam od siebie, wracam do siebie, wypożyczam sobie postacie, które znałem. To jest tak, jakbym wypróbował materiał, temat, który tkwi we mnie gdzieś bardzo głęboko i który po latach staje się wyznaniem”²⁹. Dla Grudzińskiego instancja biografii autora jest gwarantem spraw, z którymi zwraca się do czytelnika. Konwicky zbliża się więc do Herlinga-Grudzińskiego pod względem stawiania prawdy w centralnym punkcie zainteresowania literatury. Autor *Dziennika pisanego nocą* często wyznaje, iż jego wypowiedzi mają być pełne napięcia moralnego, by każde słowo było daniem świadectwa prawdzie. Wypowiadając prawdę, pisarz wspina się – wedle Grudzińskiego – na wyżyny duchowego heroizmu³⁰. Konwicky stara się podążać w podobnym kierunku, jednak nie odrzuci nigdy pancerza ochronnego w postaci maski błazeńskiej.

Krytycy analizowali artykułowaną przez Konwického potrzebę wartości, powagi, zachowania zasad etycznych – ową kapłańską stronę natury pisarza. Andrzej Kijowski uważa, iż Konwicky złożoną w *Nowym Świecie i okolicach* obietnicę mówienia słowem nowym, niezbrukanym, niemalże świętym spełnił w powieści *Bohiń*³¹. Maria Janion z ko-

²⁸ O tego typu mechanizmach pisze S. Jaworski (*Piszę, więc jestem*, Kraków 1993, s. 53–54): „Lecz podobnie jak w journal intime czy w innych gatunkach »pisanie o sobie«, także w dziele literackim innego rodzaju może przebiegać gra pomiędzy »ja« prawdziwym a »ja« fałszywym, przeznaczonym na zewnątrz; gra, której ceną – i rezultatem – jest równocześnie maskowanie się jak i odkrywanie. Rola dziennika może bowiem polegać (polega?) także na stwarzaniu sobie psychicznego alibi, na tłumaczeniu się przed samym sobą, jeśli nawet nie przed czytelnikiem. Dzieło może być więc ustanawianiem »fałszywej osobowości«, chodzi tu nie tylko o kreowanie »mitu o samym sobie«, lecz również o działanie unikowe czy kompensacyjne, ucieczkę od rzeczywistości lub/i projekt przyszłości”. Por. H.-G. Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, wybrał, oprac. i wstępem poprzedził K. Michalski, przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 1979, s. 136.

²⁹ G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Neapolu*, rozmowy przeprowadził, oprac. i przyg. do druku W. Bolecki, Warszawa 2000, s. 348.

³⁰ Zob. A. Waśko, *Prawda i parabola. O Gustawie Herlingu-Grudzińskim*, [w:] *Polski esej*, red. M. Wyka, Kraków 1991.

³¹ Zob. A. T. Kijowski, *Oddalenie od miejsca*, „*Twórczość*” 1988, nr 9, s. 102.

lei odwołuje się do filmowej części twórczości Konwickiego, pisząc o *Lawie* (1989): „Nasz babiloński kapłan całą kulturę symboliczno-romantyczną, która była naszą tarczą i ochroną przez dwa wieki bez mała, jeszcze raz odtwarza i dotwarza w *Lawie*. We *Wschodach i zachodach księżycy* opisywał wynalazek Polaków: bezkrwawe powstania, powstania psychologiczne, insurekcje w stanie samoświadomości: 1956, 1968, 1970, 1976, 1980. Teraz dodamy do tego jeszcze rok 1989. *Dziady* Mickiewicza i *Lawa* Konwickiego współtworzą te dziwne powstania”³².

Oscylacja między boskim, sacrum a niskim, tłumnym profanum – to metoda autora *Wniebowstąpienia*. Podobnie rzecz się ma ze stosunkiem pisarza do idei romantycznych. Raz są one traktowane poważnie, innym razem natomiast poddane zostają demistyfikacji. Konwicki często opisuje losy postaci przegranych, pokonanych przez historię. Wtedy właśnie artykułuje teorię romantycznego ideału ofiary, klęski przegranego, który poświęca się w imię odkupienia win zbiorowości. Zachowuje się tu tak jak romantycy, którzy skłonni byli do upodmiotowienia zbiorowości, do traktowania jej na wzór indywidualności, jako „jaźni zbiorowej”, „masy lirycznej”³³. W tej perspektywie pisarz solidaryzuje się z przegranymi, sam będąc na straconej pozycji – to rys polskiej historii, szkoła romantyków³⁴. *Rojsty* natomiast i bunt po wyjściu Konwickiego z lasu Maria Janion uznaje za „typową reakcję antyromantyczną, których tyle już przebiegło przez polskie życie duchowe. Zazwyczaj rodzi się wówczas albo postawa pozytywistyczna, albo do niej podobna. W wypadku Konwickiego, jak i całego jego pokolenia, taką rolę odegrał marksizm, reprezentujący wówczas zdrowy rozsądek”³⁵. Często właśnie w ten sposób tłumaczono akces autora *Małej apokalipsy* do rzeczywistości powojennej, zauważając, iż po odrzuceniu dziewiętnastowiecznej mitologii narodowej, umysłowości pisarza potrzebne było myślenie pozytywistyczne. Jego efektem miało być przyjęcie światopoglądu marksistowskiego i zaangażowanie w socjalizm³⁶. Z kolei mistrzem i wzorem dla Konwickiego w zastosowaniu ironii miał być Stanisław Dygat, siejąc w autorze *Rojstów* ziarno niewiary w teorię mesjanizmu literatury. Pisarz pozostał jednak wierny wielu romantycznym założeniom³⁷, dzięki czemu mógł „oddać nam zagubione, zatracone ogniwo romantyzmu polskiego [...]”³⁸.

Paralelnie do przeciwstawienia postaw błazna i kapłana można odnieść dwa podstawowe style pisarstwa Konwickiego zdefiniowane przez Janion, z których pierwszy ma charakter symboliczny, a drugi parodystyczno-satyryczny³⁹. Symboliczny charakter w takim zestawieniu wiązałby się z postawą moralizatorską, natomiast parodystyczno-

³² M. Janion, *Krwotok lawy*, [w:] eadem, *Projekt krytyki fantazmatycznej...*, s. 174. Określeniem „babiloński kapłan” autorka nawiązuje do wypowiedzi samego Konwickiego z filmu Andrzeja Titkova *Przechodzień*, w którym pisarz stwierdził, iż czuje się jak skrachowany babiloński kapłan po II wojnie światowej.

³³ Podobne cechy znajduje M. Janion w poezji Broniewskiego, zob. esej „*W starych szmatach żołnierskich*”, [w:] eadem, *Plac generała. Eseje o wojnie*, Warszawa 1998, s. 245–247.

³⁴ M. Janion przytacza słowa Conrada z listu do Garnetta (cyt. za: eadem, *Plac generała...*, s. 264): „Zawsze pamiętasz o tym, że jestem Słowianinem, ale wydajesz się zapominać, że jestem Polakiem. Zapominasz, że jesteśmy przyzwyczajeni chodzić w bój bez złudzeń. To tylko wy, Brytyjczycy, »dziecie po zwycięstwo«. My, przez ostatnie sto lat, chadzaliśmy tylko po to, by dostawać po głowie”.

³⁵ Zob. M. Janion, *Tam gdzie rojsty...*, s. 154. Konwicki powtarza to wielokrotnie.

³⁶ Zob. A. Bukowska, op. cit., s. 54.

³⁷ Zob. M. Janion, *Tam gdzie rojsty...*, s. 154 i n.

³⁸ Ibidem, s. 169.

³⁹ Zob. ibidem, s. 162.

-satyryczny ze strategią błazna. Swobodę wymieniania tych dwóch stylów mówienia porównać można z lekkością i błyskawicznością przechodzenia od postawy kapłańskiej do opartej na permanentnej wymianie przyjmowanych wcieleń błazeńskiej. Potrzebę wielkości i wzniosłości niweluje Konwicki poczuciem klęski i upadku, potrzebę stwarzania lub odnajdywania systemu wartości moralnych zagłusza szyderczą negacją hierarchii etycznych⁴⁰. Często okazuje się w gruncie rzeczy moralistą, który nakłada czasami kostium filozofującego błazna, ukazując w krzywym zwierciadle pustkę i bezsensowność wszelkich wier i idei, eksponując w swej twórczości ich upadek i rozpad. Po raz kolejny propozycja pisarza mieści się w sferze p o m i ę d z y – pomiędzy wiarą w romantyczne wartości, ich akceptacją a nieustannym ich kompromitowaniem.

Szydercza postawa prezentowana w twórczości Konwickiego wiąże się także z koncepcją błazna tragicznego (po części w wersji Gombrowiczowskiej). Gra okazuje się odpowiedzią na poczucie zagrożenia, na uświadomienie sobie nadchodzącej katastrofy. Krzyżowanie się postaw katastroficznej i ludycznej opisywał Krzysztof Dybciak w swojej książce *Gry i katastrofy*⁴¹. Popularność gier i zabaw wynika z tego, iż są one najłatwiejszą reakcją na sytuację zagrożenia, wciągającą swoich uczestników w świat przynoszący uczucie radości⁴². Podobnie Konwicki uruchamia grę w sytuacji lęku, w obliczu dręczących wspomnień z przeszłości. Podejście katastroficzne jest wynikiem prawdziwego rozpoznania sytuacji, uświadomienia sobie zagrożeń ludzkiej kondycji, natomiast ludyczność, proponowanie czytelnikowi uczestniczenia w grze i zabawie byłoby odpowiedzią na taki stan rzeczy.

Perspektywa etyczna staje się dla Konwickiego niezmiernie ważnym punktem odniesienia. Opisując polskie urazy, kompleksy, obsesje i bolączki sumienia uwzględnia pisarz wartości etyczne. Tylko ci bohaterowie są dla niego interesujący, którzy przeżywają tego rodzaju dylematy duchowe. Taką perspektywę oglądu przyjmuje autor *Kompleksu polskiego* także w momencie analizy problematyki wolności, wierności ideałom, kultuwowania polskich mitów. Podobne kryteria zastosuje do kwestii swojej przeszłości. Okres powojenny stanie się drugim etapem (po doświadczeniu wojennym) zagłady starożytności, w którym giną wartości kulturowe i etyczne. Bo tylko w tamtym (starym) świecie panował ład i porządek, a wszelkie hierarchie i zasady miały swój cel, sens i uzasadnienie, dlatego też ów świat będzie przez pisarza po wielokroć przywoływany, a także

⁴⁰ M. Janion pisze, iż Konwicki celowo przeplata akcenty tragiczne z szyderczymi w swojej twórczości (eadem, *Tam gdzie rojsty...*, s. 163): „W biografiach symbolicznych konstruowanych przez Konwickiego pojawiają się jakieś ohydne, upokarzające, przerażające epizody. W *Rojstach* – pomyłkowe zastrzelenie kolegi z partyzantki opatrzone ironicznym pocieszeniem: »Stefana nie było. Zginął, chociaż omyłkowo, za sprawę« [...]».

⁴¹ K. Dybciak, *Gry i katastrofy*, Warszawa 1980.

⁴² Zob. ibidem, s. 182. „Zwrot w stronę radosnych zabaw i gier, kultuwowanie cech *homo ludens* jest niczym innym niż paseistyczną i hedonistyczną ucieczką w sztuczne raje” – pisze K. Dybciak (op. cit., s. 183) wymieniając typy związków między zabawą a apokalipsą.

mitologizowany. Przykładem może być choćby „tamten świat” z *Kroniki wypadków miłosnych*, świat, który nie toleruje zdrady, dla którego naczelną kategorią jest sumienie. Jego odbicie odnajdziemy także w *Dziurze w niebie*, *Zwierzoczkoupiorze*, *Rojstach* czy *Senniku współczesnym*.

Wobec uporządkowanego świata zmitologizowanej przeszłości terazniejszość staje się przestrzenią chaosu i negacji wartości, przestrzenią, w której zatarły się granice między dobrem a złem, między prawdą a fałszem. Skrajnym przykładem literackiej realizacji takiej wizji współczesności jest *Mała apokalipsa*⁴³, gdzie grzech przybiera pozór cnoty, gdzie zdezaktualizowały się etyczne hierarchie: rządzi amoralność i to ona kształtuje etyczne kody. Paradoksalnie, w ironicznych ujęciach najbardziej uwidacznia się etyczna strona twórczości Konwickiego. To właśnie w *Małej apokalipsie* narrator stwierdzi szyderczym tonem, iż nastał czas dla ludzi słabych wewnętrznie oraz że najpopularniejszą kategorią stała się „szlachetna wątpliwość” i „błogosławiona niepewność”. Jakże często pisarz, stawiając się w szeregach wątpliwych, wśród przedstawicieli pokolenia bez autorytetów i aksjomatów, pozostaje w swojej twórczości tak naprawdę po przeciwnej stronie – po stronie kultuwowania mitologii narodowej i wartości etycznych. I cóż z tego, że jego program literacki opiera się na współodczuwaniu, współmęce, na pisaniu w celach terapeutycznych, skoro na drodze do realizacji tego projektu terapeutycznego (i autoterapeutycznego) stoi totalna nieufność wobec możliwości literatury, która – jego zdaniem – ani specjalnie nikogo nie zdeprawuje, ani też nie uświęci. Z takich założeń wynika również postawa Konwickiego oscylująca między błazeństwem a kapłaństwem. Pisarz nie decyduje się ostatecznie na żadną z nich, gdyż nie ma to większego znaczenia, bo wśród czytelników zabrakło przedstawicieli pokolenia „chorego na literaturę”. Dlatego literatura, która niegdyś odgrywała rolę światotwórczą, fundowała nowe religie i nowych bogów, kształtowała życie narodów, staje się teraz bezsilną – raz tragiczną, a raz śmieszną. To powoduje pisarskie załamania, zwątpienie i gorycz, doprowadza do twórczej niemocy. Stan ten nie trwa jednak długo, bo Konwickiego nie opuszcza chęć walki ze światem, z ludźmi, z ograniczeniami literatury wreszcie. W takich momentach ujawnia się jego autentyczna pasja sporu, walki o wartości. Nie byłby sobą ten wychowanek silnie zhierarchizowanego społeczeństwa kresowego, świadek narodzin i upadku dwóch totalitaryzmów, gdyby wciąż na nowo nie podejmował walki o swoje ideały, o wartości i – co najważniejsze – o ponowne nadanie literaturze powagi, sensu i znaczenia⁴⁴. Z drugiej strony, nauczony, iż nie należy za wszelką cenę wszystkiego wyjaśniać, iż błazeńska mina okazuje się bardziej bezpieczna, zamiast rozjaśniać i tłumaczyć, będzie błędził, zaciemniał z preme-

⁴³ O spełnieniu się niektórych proroctw z *Małej apokalipsy* pisał J. Łukasiewicz, *Po dekadzie. Tadeusz Konwicki: Mała Apokalipsa*, „Odra” 1990, nr 2, s. 48. Łukasiewicz także zauważa dążenie Konwickiego do obrony wartości moralnych. Świat w *Małej apokalipsie* jest światem zdegradowanym, bohater porusza się w nim jak w koszmarnym śnie, jedynym wyzwoleniem okazać się ma śmierć: „Obudzić się z amoralnego snu, znaleźć się w moralnej rzeczywistości – takie są, wydaje się, najgłębsze motywy podjęcia przez głównego bohatera decyzji samospalenia” (s. 49).

⁴⁴ D. Patkaniowska (*Tadeusza Konwickiego dialog z tradycją i własną pamięcią*, „Odra” 1988, nr 3, s. 8) stwierdza: „Wychowani w patriotycznej atmosferze, obdarzeni akcesoriami-talizmanami romantycznego mitu (literatura romantyczna, pieśni patriotyczne, medaliki, kult Matki Boskiej Ostrobramskiej), zapatrzeni we wzniósłe ideały walki i poświęcenia za ojczyznę, o władnięci mitem »polegnięcia« – dostojnej, wzniósłej, uświęcającej śmierci w obronie romantycznych ideałów, bohaterowie *Rojstów* i innych książek Konwickiego poznają cały mozół żołnierskiego trudu, dramat pełnego strachu i okrucieństwa »błąkania się po lasach«, codziennego »ocierania się« o śmierć – bezwzględną, niepotrzebną, niezauważoną”.

dytacją, celowo utajniał. Pisząc „łże-dzienniki”, często stosując przemilczenia, udawaną szczerłość, „produkuje” pisarz „cały ten lękliwy szum literacki, bitą pianę nad rzeką faktów, wielką mgłę, w której błądzimy z wyciągniętymi rękami”⁴⁵. Programowo chce błądzić między pożądaną świętością a zbawienną kpina, która ochraniać ma go przed grozą przeszłości i przed zagrożeniami teraźniejszości. Jedynym wyjściem jest pozostawanie w sferze zawieszenia, w świecie pomiędzy, bez zdecydowania się na ton, w jakim krytykuje, naucza, ocenia, dokonuje rozrachunków, w jakim kpi, szydzi oraz moralizuje.

⁴⁵ T. Konwicky, *Nowy Świat...*, s. 31.