

Bernadetta Żynis

Bernadetta Żynis, adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury Instytutu Polonistyki Akademii Pomorskiej w Słupsku. Napisała pracę doktorską o katastroficznych wątkach w twórczości Tadeusza Konwickiego.

„To jest Konwicki, czy nie jest?” O podmiotowości sylleptycznej

Jan Walc w swej rozprawie doktorskiej dotyczącej twórczości Tadeusza Konwickiego postawił tezę, iż jego powieści mogą być dla badacza literatury dobrym przykładem realizacji założeń teoretycznoliterackich¹. Nie sądzę jednak, by jakikolwiek badacz literatury śledził świat przedstawiony w tych powieściach jedynie przez pryzmat teorii tam realizowanych i by sugerował, iż dla Konwickiego stanowią one główną inspirację. Zatrzymywanie się na poziomie teorii literatury byłoby zubażaniem przekazu autora *Dziury w niebie*, niepotrzebnym zawężaniem pola badań². I choć zawsze bardziej interesowało mnie u tego pisarza to, co rozumiemy jako szeroko pojętą *mimesis*, reprezentację rzeczywistości, szczególnie w jej egzystencjalnym, antropologicznym aspekcie, fascynowało przedstawianie egzystencji uwikłanej w historię, politykę, stojącej wobec tego, co przerasta ludzką miarę³ – to nie o tym (wyłącznie) zamierzam pisać. Chcę natomiast zauważyć, że problemy egzystencjalne, aksjologiczne współlistnieją w jego książkach z mocno zarysowanymi wątkami zapisanej świadomości i narratora, i bohaterów, a także świadomości „literackości” naszych doświadczeń⁴. Pisarz korzysta z wiedzy historyczno- i teoretyczno-

¹ J. Walc, *Tadeusza Konwickiego przedstawianie świata*, Warszawa 1975, maszynopis złożony w Bibliotece IBL PAN w Warszawie, sygn. Masz. 1407, s. VI: „Pisarz buduje swoje książki w taki sposób, aby nie można było znaleźć ich tematu centralnego, problemu, który mógłby pretendować do miana najważniejszego. W związku z tym hierarchizacja dokonuje się zależnie od punktu widzenia czytelnika. Jeżeli tym czytelnikiem jest badacz literatury, może on uzasadnić karkołomną na pierwszy rzut oka hipotezę, że centralnym tematem powieści Konwickiego są zagadnienia teoretycznoliterackie”. Również we fragmentach swej rozprawy opublikowanych w „Pamiętniku Literackim” (*Nieepickie powieści Tadeusza Konwickiego*, „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 1) Walc wskazuje na skomplikowanie powieści na poziomie fabuły i poetyki, co nazywa „nieepickością” i „antyiluzyjnością”, a co też stanowi ciekawy materiał badawczy dla teoretyka literatury (i nie tylko).

² Za komentarz niech posłużą słowa samego Konwickiego: „Co to jest literatura? Jest to zapis naszej kondycji. Tylko i wyłącznie” – S. Beres [S. Nowicki], *Pół wieku czyśćca. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim*, Londyn 1986, s. 187; dalej lokalizacje cytatów z tego wywiadu w tekście głównym – ze skrótem PWC i numerem stron.

³ Walc twierdzi wręcz (idem, *Nieepickie powieści...*, s. 103–104), że to aksjologia stanowi „generalny problem twórczości Konwickiego” oraz że w każdej jego książce miejsce centralne zajmują „zupełnie poważna dyskusja światopoglądowa” („choć niejednokrotnie bywa nieco zakamuflowana”).

⁴ Konwicki wspomina lekturowe „zacytanie” także w *Kalendarzu i klepsydrze* (Warszawa 2005, s. 63): „Więc te książki, które były oknem na świat i oknem w niebie, połykałyśmy gorączkowo w dzień i w nocy kryjąc się przed najbliższymi. I każdą książkę przechorowaliśmy ciężko, bo wierzyliśmy każdej książce. Kiedy spadła pierwsza bomba na Wilno, ja wypełzłem na świat, na niewielki, prowincjonalny świat wileński, opity ambrozją książkową jak pijawka krwią. A z tych naszych polskich i polsko-polskich i nadpolskich książek wy-

literackiej⁵, czemu niejednokrotnie dawał wyraz. Śledzenie tropów stylistycznych w jego twórczości to z pewnością pasjonująca przygoda czytelnicza. Chcę jednak spróbować pogodzić te dwa tropy interpretacyjne i sprawdzić, czy można je badać bez wykluczania jednego na rzecz drugiego. Do takiej próby świetnie nadaje się syllepsis. Badający syllepsis często konstatowali, że jest to figura⁶ charakterystyczna dla twórczości Tadeusza Konwickiego. Jednak choć powieści tego pisarza poddawane były przeróżnym próbom interpretacji, nic nie wiem o tym, by przyglądano się dokładniej ich sylleptyczności⁷. Tymczasem, jak sądzę, może to doprowadzić do ciekawych wniosków.

Syllepsis, głównie dzięki Ryszardowi Nyczowi, cieszy się u nas ostatnio dużym zainteresowaniem. Wydaje się, że ten trop retoryczny trafił w tę refleksję nad literaturą, która domagała się pilnego sformułowania na nowo. Chodzi o przeformułowanie związków, jakie zachodzą między tym, co nazywamy rzeczywistością a pismem, między autobiografią a literackością, znaczącym a znaczonym.

Jan Walc tropiąc nieścisłości w powieściach Konwickiego robi to po to, by wykazać teoretyczność, fikcyjność przedstawionych światów, liryzm i „nieepickość”. „Przylapanie” na kłamstwie (fabulacji, a może nawet konfabulacji) służyło potwierdzeniu tezy o „nieepickich powieściach”⁸. Nieścisłości są środkiem budującym antyiluzyjność przedstawiania, podważają realizm, wskazują na pozorną zwierciadlaność⁹ tej prozy. Tymczasem owo „nie tak było w rzeczywistości” jest zaprzeczeniem „prawdzie”, ale zaprzeczeniem, które jednak tworzy jedną, choć wewnętrznie sprzeczną, całość świata przedstawionego. Jest sylleptyczne przez swą nierozstrzygalną podwójność, „niezakończoność” figury. Innymi słowy, ba-

rwaliśmy niczym główną stronicę jeden jarzący się imperatyw: umrzeć za Polskę”. A. Czajkowska („Kraj lat dziecinnych, ten zawsze zostanie...”? Współczesne realizacje romantycznego toposu powrotu w twórczości Andrzeja Chciuka i Tadeusza Konwickiego, [w:] *Stare i nowe w literaturze najnowszej. Z problemów literatury polskiej po 1945 roku. Materiały z sesji naukowej, Prądocin koło Bydgoszczy, 7–9 maja 1996*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 1996) pokazała, jak Konwicki korzysta z klisz literackich w konstruowaniu opisów wileńskich krajobrazów. I jeszcze Walc, który twierdzi (*Nieepickie powieści...*, s. 93): „świat jego bohaterów jest światem raczej myślanym niż opisywanym, i to myślanym z reguły przez narratorów o dużej świadomości kulturowej [...]”.

⁵ Dowodem tego jest nie tylko „teoretyczność”, którą zauważa Walc, ale też to, co Konwicki mówi w wywiadach, np. *Pół wieku czyścica* (s. 161): „Znajduję się na tym stopniu samoświadomości i autodemaskacji, że zawsze jestem w stanie sprowadzić siebie do czynników pierwszych. Panuję nad swoimi tak zwanymi procesami twórczymi i mam dużą autokontrolę. Powiedziałem panu uczciwie: prowadzę grę ze swoim otoczeniem, ze swoimi partnerami”. To fragment rozdziału „Gry i determinacje”, w którym interlokutorzy omawiają „gry powieściowe”, schematy fabularne itp., do których chętnie sięga Konwicki.

⁶ O związkach i różnicach w klasyfikowaniu syllepsis zob. E. Winiecka, *Białoszewski sylleptyczny*, Poznań 2006, s. 7–33.

⁷ Do problemu powrócę pod koniec tego tekstu. Oczywiście, badacze literatury zwracali uwagę na „niepokojąco” bliskie sąsiedztwo „empirii i literatury” u Konwickiego. Wydaje mi się jednak, że zabrakło w tych pracach właśnie teorii dotyczącej struktury sylleptyczności, dzięki której to, co zawsze było przedstawiane oddzielnie, mogło zacząć funkcjonować wspólnie. Syllepsis zniosła (a przynajmniej usiłuje znieść) nieprzekraczalną granicę między *semiosis* i *mimesis*. Dokładniej o tym: T. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historii nolliterackie*, Wrocław 1997, ale też przywołana wyżej E. Winiecka, op. cit., oraz eadem, *O sylleptyczności tekstu literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 2004, z. 4, czy H. Gosk, *Bohater naszych czasów. Postać literacka w powojennej prozie polskiej o tematyce współczesnej*, Izabelin 2002.

⁸ Szczegółowa analiza świata przedstawionego pozwoliła Walcowi na sformułowanie tezy o „nieepickich” powieściach Konwickiego: onirycznych, opartych na kategorii subiektywności, a przez to pozwalających traktować się bardziej jak liryka niż epika. Trafniejsze wydają mi się analizy Beresia w kontekście gier prowadzonych przez pisarza z odbiorcą czy Kandziory o niereferencjalnym, ale raczej parabolicznym piśmactwie Konwickiego. Zob. *Pół wieku czyścica...* oraz J. Kandziora, *Zmęczeniu fabułą. Narracje osobiste w prozie po 1976 roku*, Wrocław 1993, rozdz. „Kalendarz, czyli parabola”.

⁹ Chodzi tu zarówno o pozorne „odbicie rzeczywistości”, jak i o pozory samopowtórzeń (nazwisk, miejsc, schematów fabularnych) tej literatury.

dacz może stwierdzić, że „fakty historyczne, geograficzne itp.” nie istnieją w sposób, w jaki zostały przedstawione w powieści, ale funkcjonując w niej (i być może w pamięci, w umyśle piszącego lub czytającego, który się o nich właśnie dowiaduje), stanowią one rzeczywistość świata przedstawionego, „rzeczywistość”, która w tym świecie się staje. Nie chodzi więc tu o referencjalność, wierność „rzeczywistości istniejącej obiektywnie”, ale raczej o wzajemne warunkowanie rzeczywistości i języka (świadomości, pamięci, wyobraźni). Owo „wykluczanie się” (faktów historycznych, geograficznych itp. i tego, co wykreowane w powieści), wewnętrzna aporia nie tyle dotyczy relacji prawda–fałsz, nawet nie tego, co empiryczne – co zmyślone, jak rzecz ujmował Walc, ile raczej relacji: indywidualne–uniwersalne, idiomatyczne–językowe, *parole–langue*.

Choć przyjęto uważać za dobrą ilustrację obecności syllepsis utwory z pogranicza literatury fikcjonalnej i dokumentarnej, a do takich należą powieści sylwiczne¹⁰, to według mnie każda z powieści Konwickiego jest pisana w ten sposób, że wydaje się „realistyczna”, a stanowi zapis twórczej wyobraźni, kreacji rzeczywistości historycznej czy wręcz mentalnej¹¹. Innymi słowy, ważne jest nie to, by stworzyć świat, by powołać go do istnienia, ale by go zinterpretować i – często – zdeinterpretować, zmienić zastane znaczenie. Teza ta o tyle łatwo się nasuwa, że każda z powieści Konwickiego ma specyficznego narratora, cechuje je charakterystyczna narracja. Mnie interesować będzie sposób kreowania narratora we wszystkich powieściach tego autora. Narratora¹², którego za Nyczem (i przywołanymi badaczami) będę rozumiała jako podmiotowość sylleptyczną, umiejscawianą na pograniczu tego, co dokumentarne i tego, co fikcyjne. Jednak rzecz dotyczy nie tylko sylw Konwickiego¹³; także w jego powieściach mamy do czynienia z takim konstruowaniem podmiotowości, które spaja i dzieli jednocześnie prawdę i wyobraźnię, fakty i fikcję, empirię i marzenie, słowa i rzeczy, autora i narratora. Jak napisała Elżbieta Winiecka: „Syllepsis jest pomostem między słowem i rzeczą, a czasem po prostu słowem-rzeczą. Łączy świat rzeczy codziennych i świat tworów sztuki; świat rzeczywisty i wyobrażony; to co jednostkowe i to co powszechne”¹⁴.

Figura syllepsis pozwala uniknąć zapoczątkowanej przez Walca dyskusji o prawdziwości i fałszu w tekście literackim (a dokładniej: przesuwając dyskusję na nieco inne tory). Już nie skupiamy się na dokumentarnej wierności szczegółów, faktów, zdarzeń (tych i tak nie ma, jak wiemy, są jedynie interpretacje). Interesuje nas sposób, w jaki podmiot sylleptyczny ujawnia się w tekście, jak autor-narrator wykorzystuje figurę „ja” (do skonstruowania „siebie” w pisaniu). Dlatego też nie jest potrzebne ściśle oddzielenie literatury nurtu autobiograficznego od nurtu fabulacyjnego, by pokazywać funkcjono-

¹⁰ W rozumieniu, jakie nadał tego rodzaju pisaniu R. Nycz, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984.

¹¹ Wcześniej wspominałam, iż J. Walc zwrócił uwagę na mentalny status świata przedstawionego.

¹² Konwicki korzysta z każdej postaci syllepsis – i jako figury stylistycznej, i jako tropu, zarówno w kontekście autobiograficznym, jak i fikcyjnym. Ponieważ nie zajmuję się teoretycznym rozróżnianiem między tych ujęć, problem zostawiam nierozwikłany. W moim tekście będę się odnosiła do różnych ujęć i perspektyw, choć najbardziej interesuje mnie narrator sylleptyczny i sylleptyczna podmiotowość.

¹³ Nie nawiązując do syllepsis, pisze M. Czermińska w analizach dzienników współczesnych (eadem, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie, wyzwanie*, Kraków 2000, s. 224; autorka odwołuje się do Michała Głowińskiego): „proces literaryzacji dziennika doprowadził [...] do pewnego punktu krytycznego i stworzył możliwość zniesienia granicy pomiędzy dziennikiem a powieścią”. Konwicki zaś stwierdza: „wydaje mi się, że każda literatura nierozrywkowa jest zawsze biograficzna. [...] wszystko jest autobiograficzne poza literaturą rozrywkowo-wagonową, która jest robiona z literackich pustaków” (PWC 161–162).

¹⁴ E. Winiecka, *Białoszewski...*, s. 44.

wanie podmiotu sylleptycznego. Ostatecznie i w powieściach sylwicznych, i fabularnych występuje bohater o tym samym (lub podobnym) nazwisku (imieniu) co autor, o podobnej biografii, jak też bohaterowie, których postacie łatwo „przepisać” na osoby realnie żyjące¹⁵. I we „łże-dziennikach”, i w powieściach spotykamy wydarzenia fikcyjne¹⁶; jedne i drugie są, można rzec, „nieautentyczne” i „autentyczne” jednocześnie. Jak pisze Nycz: „podmiot sylleptyczny jest nie tyle językowo zastępowany, tropologicznie reprezentowany w tekście, co raczej f i g u r a l i z o w a n y – to znaczy figuruje w nim, poddaje się procesom figuracji i dysfiguracji, i w końcu staje się figurą: indywiduum o niepowtarzalnym kształcie”¹⁷.

Konwicky jest świadom tych problemów. O swoim bohaterze (którego krytycy przyzwyczaili się nazywać „jednym”) powiada:

Mój bohater jest w pewien sposób zbiorczy i persyflażowy. Jest to równocześnie bohater i pastisz na bohatera. W tym bohaterze jestem ja, ale zarazem to wszystko, co można wziąć z zewnątrz, by maksymalnie sprawnie przeprowadzić pewien zamysł intelektualny. [...] Nieustannie staram się go osadzić w ziemie, jesieni, w stanie wojennym, w jakiejś ogólnej emocji. Niemniej jest to ciągle ten sam bohater. Widocznie jest we mnie jakiś nakaz, który zmusza mnie do konstruowania wciąż tego samego bohatera, będącego w jakiejś mierze mną. Skąd inąd jednak jest on także jakby wyrazicielem, mandatariuszem ludzi podobnych do mnie, ludzi, którzy chcą mnie czytać i solidaryzują się ze mną. W ich właśnie imieniu przeżywam pewne stany i sytuacje. Bo przecież mimo że nieustannie sugeruję, iż ten bohater jest mną, a nawet manifestacyjnie nosi moje nazwisko, to przecież to nie jestem ja! Jestem bezosobowym medium, złożonym z ich oczu, włosów, nosów i brodawek. To przez nich jestem zmontowany i wysłany w egzystencję. Z ich powodu przeżywam różne stany naszej rzeczywistości. (PWC 126)

Innymi słowy, bohater to „ja i nie ja” jednocześnie. To Tadeusz Konwicky (często nosi jego nazwisko, ma podobną biografię, wiek, miejsce zamieszkania, wspomnienia), ale jednocześnie pozostaje figurą łączącą kolejne teksty, „indywiduum o niepowtarzalnym kształcie”. Winiecka zwraca uwagę, iż imię własne autora staje się nie tylko znakiem osoby, ale i znakiem dzieła, metonimią¹⁸. Może dlatego Konwicky z żalem stwierdza: „Póki nie wyrobiłem sobie nazwiska, byłem sam w książce telefonicznej. Teraz Konwických jest zatrzęsienie”¹⁹. Związek z nazwiskiem jest związkiem reprezentowanym i przez osobę, i przez jej dzieło, jest tym, co wyróżnia indywiduum i co wpisuje owo indywiduum w przestrzeń pisma, czymś własnym i czymś, co wymyka się prywatnemu zawłaszczeniu („zatrzęsienie Konwických”). Jest tym, co jest własne i co (przez „zatrzęsienie”) staje się uniwersalne²⁰.

¹⁵ Por. J. Walc, *Nieepickie powieści...*, s. 103.

¹⁶ Nie darmo Przemysław Czapliński stwierdził, że sylwy Konwického kreują raczej mitobiografię niż autobiografię. Zob. P. Czapliński, *Tadeusz Konwicky*, Poznań 1994, s. 42. Skądinąd każda autobiografia to swego rodzaju mito-biografia. Z kolei Paul de Man (*Autobiografia jako od-twarzanie*, [w:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000, s. 109) zauważa: „rozdzielenie między fikcją i autobiografią nie sprowadza się do opozycji albo-albo, lecz prowadzi do sytuacji, w której nie sposób rozstrzygnąć, czy coś jest jednym, czy drugim”, co wydaje się doskonale odnosić do nierozstrzygalności syllepsy.

¹⁷ R. Nycz, *Język modernizmu...*, s. 116; wyróżn. oryg.

¹⁸ E. Winiecka, *Białoszewski...*, s. 63. I choć autorka pisze o Białoszewskim, jej konstatacje można odnieść do każdego podmiotu sylleptycznego.

¹⁹ T. Konwicky, *Pamflet na siebie*, Warszawa 1995, s. 58.

²⁰ P. de Man interpretując myśl Lejeunea zauważa (op. cit., s. 112): „Nazwisko na stronie tytułowej to nie imię własne pewnego podmiotu zdolnego do samowiedzy i rozumienia, lecz sygnatura, która nadaje tej umowie prawomocność, przy czym nie jest to prawomocność epistemologiczna”.

Dobrą ilustracją kreowania podmiotowości sylleptycznej może być historia związana z udziałem Tadeusza Konwickiego w leśnej partyzantce. Postrzelenie kolegi w rękę zaowocowało w *Rojstach* opowieścią o śmiertelnym, choć przypadkowym strzale. Po tym nieumyślnym zabójstwie bohater utworu nie czuł żalu, nie współczuł, odegrał „komedię” bólu²¹, ale był wściekły, że wypadek oddalił od niego szansę na awans i możliwość zaimponowania pewnej pannie. To oczywiście przesunięcie sensu nie bez znaczenia. W lesie wypadki tego typu po prostu „zdarzały się” (zob. PWC 35). Ale gdy „postrzelenie” zmienia się w strzał śmiertelny, a reakcja bohatera jest „komedią”, to sytuacja przestaje znaczyć „wypadek” – staje się ilustracją „zbójckiego” zaszczepienia formą, odgrywaniem zadanej przez kulturę i obyczajowość roli, oznacza rezygnację z empatii na rzecz aktorstwa, jakiegoś rodzaju cynizmu albo też oddaje „porażenie śmiercią”: „Na nas oddziaływały, niemalże jak maszyny piekielne, zespoły narodowo-moralno-intelektualnych wzorców” (PWC 43). W ten sposób ujawnia się w tekście i sylleptyczna podmiotowość (uobecnia się autorskie „ja”), inaczej – figuralizuje się jako twór z pogranicza „rzeczywistego” i „fikcyjnego”, i sylleptyczna rzeczywistość – rzeczywistość doświadczona empirycznie przefiltrowana przez pamięć, świadomość, literacki zamysł piszącego, więc nie do określenia w sposób jednoznaczny. Zapisana zyskała jeszcze inne znaczenie. Jest jednocześnie tym, co było, i tym, co chcę poprzez tamto wydarzenie powiedzieć²²; stała się dwuznaczna, realna i fikcyjna.

Ten sposób budowania narracji, narratora, świata przedstawionego charakteryzuje nie tylko dwuznaczną fikcję powieści sylwicznych. Według mnie, jedną z najwyraźniej sylleptycznych powieści jest *Bohiń* (1987). To powieść zainspirowana pewnym „odkryciem”: „Mój ojciec był nieślubnym synem jakiejś szlachcianki z wileńskiej prowincji, co nazywała się Konwicka”²³. Ale te „sensacje” pochodzą z „łże-dziennika”, jak sam autor określił *Kalendarz i klepsydrę*. W *Pół wieku czyścićca* nic już o udokumentowanym rodowodzie „grzesznego romansu” nie wspomina:

napiszę duże opowiadanie, małą powieść o życiu mojej babki, o którym także nic nie wiem. Jest to zamysł o charakterze koła ratunkowego. Nie było czasu podczas wojny, gdy miałem wokół siebie bliskich, zapytać o te rzeczy, a teraz, kiedy chciałbym zapytać, na ogół już nie żyją. Sprawy wileńskich rodów są niezwykle zaplątane. A oprócz tego w każdej rodzinie pojawiają się jakieś niedopowiedzenia, tajemnice, jakieś dziwne przypadki, których przyczyny i początku nie można dociec. Chcę więc napisać historię o miłości mojej babki, która w opowiadaniu nazywa się Helena Konwicka. Będzie to rzecz o jej domniemanym romansie i pojawieniu się na świecie nieślubnego dziecka. Z tym, że nie jest to wynik mody na „poszukiwanie korzeni”. Nie, to jest raczej literacka zabawa. Jest w niej chęć odkrycia i zbadania praw socjologicznych, a może historycznych świata, w którym żyłem. (PWC 12–13)

Z kolei w wywiadzie udzielonym Elżbiecie Sawickiej wręcz zaprzecza prawdziwości źródeł, do których sięgnął:

²¹ „Zostałem umyślnie na dworze, by zagrać romantyczną komedię samotnego bólu” – T. Konwicki, *Rojsty* (1956), Warszawa 1992, s. 75.

²² „Przywoływane w tekście topograficzne realia, faktycznie istniejące przedmioty, autentyczne osoby czy dzieła sztuki pozostają sobą, a jednocześnie stają się znakiem wartości, jaką nadaje im podmiot utworu” – pisze E. Winiecka, *Białoszewski...*, s. 45; szerzej cytuję fragment poniżej (zob. przypis 32).

²³ T. Konwicki, *Kalendarz...*, s. 12.

Puszczam się tu w świat kompletnej fikcji, fantazji i wyobraźni. Mianowicie wymyślałam domniemane losy mojej babci, matki mojego ojca. Nigdy jej nie widziałem i nie słyszałem żadnych przekazów czy rodzinnych opowieści. Jak pani wcześniej mówiłem, mój ojciec umarł – już jako niemłody człowiek – kiedy miałem trzy lata. [...] Więc wymyśliłem sobie familijną historię²⁴.

Fragmenty te wyjaśniają przynajmniej dwie rzeczy. Po pierwsze, „szczerłość” wypowiedzi z „łże-dziennika” (*Kalendarza i klepsydry*, ale także innych) musi być traktowana z pewnym dystansem; po drugie, Konwicki – jak zwykle – prowadzi grę z czytelnikiem. Udaje, że opiera się na brukowej sensacji rodem z „kronik miłosnych”, tym bardziej sensacyjnej, że „wyciągniętej” z domowego, prywatnego stryszku, a chodzi mu o sprawy, dla których ów kresowy romans jest tylko pretekstem. Tak jak pretekstem stawały się wszelkie konwencje wykorzystane we wcześniejszych powieściach – romansu w *Kronice wypadków miłosnych* (1974), sensacji we *Wniebowstąpieniu* (1967) i *Nic albo nic* (1971), powieści młodzieżowej w *Dziurze w niebie* (1959) czy *Zwierzoczekoupiorze* (1969)²⁵. To pretekst do ponownej próby opanowania jednocześnie mitycznej przestrzeni „małej ojczyzny”, tak natrętnie powracającej w kolejnych tomach, i mitycznego czasu historii – którego intelektualne oswojenie, być może, pozwoliłoby uwolnić się twórcy od tych obsesji, jak i konkretnego miejsca i czasu doświadczonego przez Konwickiego. Postać „babki” Konwickiego staje się figurą „wspólnego” przodka. Ktoś, kto przynależy do świata literackiej fikcji, nie może być rozpatrywany wyłącznie jako postać literacka, choć właśnie nią jest – postacią literacką. Trafnie te zabiegi artystyczne ujął Kijowski (notabene nieposługujący się terminem syllepsis): „Konwicki nazywa postaci swym własnym nazwiskiem. Twór literacki tak nazwany przestaje być dla mnie fikcyjnym bohaterem, lecz staje się przodkiem. Przodkiem może nieznanym, może bardziej uogólnionym, idealnym, wspólnym – ale osobą autentyczną, choć wyobrażoną i niedookreśloną naturalnie”²⁶.

Konwicki boryka się z „własnym” / „nie własnym” „kompleksem polskim”. Odpowiedź na pytanie o źródło tego kompleksu została zawarta w *Bohini*, która daje podsumowanie pewnego stanu świadomości „Polaka” – opis hipotetycznego momentu narodzin jego świadomości: myśli, przekonań, schematów mentalnych, poznawczych, klisz sytuacyjnych, do których odwoływały się zawsze postacie z powieści Konwickiego (i sam Konwicki). Stan świadomości bohaterów *Nic albo nic*, *Kompleksu polskiego*, *Rzeki podziemnej*, *podziemnych ptaków*, *Bohini*, ich przeżycia zapętłają się w czasie i przestrzeni z historyczną pamięcią o czasie i przestrzeni przodków. Konwicki kreuje światy mentalne²⁷, więc jego „podróż” w czas historyczny nie może być pisaniem historycznej powieści. Będzie stylizacją, pastiszem, grą wyobraźni, fantazją, budowaniem i burzeniem kresowego mitu²⁸:

²⁴ *Nasi bracia w grzechach i świętości. Z Tadeuszem Konwickim rozmawia Elżbieta Sawicka*, „Odra” 1987, nr 12, s. 16.

²⁵ Pisze o tym, podobnie rzecz akcentując, S. Beres (S. Nowicki, *Romans z nicością*, „Aneks” 1988, nr 49, s. 132): „Za każdym razem realizował ten schemat wyłącznie »zewnętrznie«, czasem wręcz pretekstowo, w istocie dążąc do znacznie głębszych rozważań i kwestii”.

²⁶ A. Kijowski, *Oddalenie od miejsca*, „Twórczość” 1988, nr 9, s. 98.

²⁷ Dokładnie o tym pisał J. Walc (*Nieepickie powieści...*, s. 85–91, i maszynopis pracy doktorskiej, s. 14). Interpretacji *Bohini*, choć w innym – mitologicznym – aspekcie, dokonuję w książce *Koniec świata raz jeszcze. Katastroficzne wątki w prozie Tadeusza Konwickiego*, Słupsk 2003, s. 42–48.

²⁸ Może też „autoterapią” i „terapią” dla odbiorcy – co podkreśla pisząc o twórczości Konwickiego T. Lubelski, zob. m.in. prace: *Poetyka powieści i filmów Tadeusza Konwickiego (na podstawie analiz utworów z lat*

przebijam się przez mroki zapomnienia, przez mgły niemożności, przez tumany raptownych bólów pamięci, żeby dobrnąć do mojej babki, Heleny Konwickiej [...]. A po drodze zobaczyłem innych wędrowców, co tak jak ja wracają w głąb historii, w płytką niszę osiemnastego i dziewiętnastego wieku, żeby otruci się straszną prawdą albo znaleźć pełne clikiwości fałszywe pocieszenie²⁹.

Narracja powieści jest tak konstruowana, by „tworzyć rzeczywistość mityczną”³⁰, choć lepiej byłoby tu użyć słowa „od-tworzyć”. Nadrzędny narrator pierwszoosobowy organizuje tok narracji, zaznacza swą obecność w świecie przedstawionym, poświadcza własną podróż w głąb historii. Jednak losy bohaterów w znacznej mierze poznajemy przez narratora trzecioosobowego wszechwiedzącego, choć jego opowiadanie jest przerywane „wtrętami” narratora pierwszoosobowego, niebędącego bezpośrednim uczestnikiem toczącej się historii. Narrator pierwszoosobowy przynależy do niezbyt ściśle określonej „współczesności”, jest świadomy wydarzeń związanych z obecnością komunistycznego i faszystowskiego totalitaryzmu w świecie. Przywołuje bowiem postacie noszące niechlubne nazwiska z mających dopiero nadejść czasów – Dżugaszwili, Wołodzia z rodziny Ilji Nikołajewicza³¹ czy błędzący po drogach „ludojad z czarnym wąsikiem”. Ich obecność potęguje u współczesnego odbiorcy (bez problemów odczytującego niezbyt starannie skrywane aluzje do przywołanych postaci) nastrój oczekiwania na „koniec świata”, a przecuciom bohaterów nadaje piętno niezwykle prawdopodobieństwa. Jednocześnie podawany jest w wątpliwość sens natrętnego dopatrywania się we wszelkich znakach znamion zapowiedzi jakiegoś kataklizmu, właśnie dlatego że pierwszoosobowy narrator „zna” przyszłość i „wie”, że przyniesie ona czas „prawdziwego końca świata”. Znaki „znaczą” nie przez to, że zawarte jest w nich „znaczenie” – „zapowiedź” tragicznej przyszłości, ale dlatego że narrator wie, że przyszłość przyniesie „prawdziwy koniec” i może sobie pozwolić na „nadawanie znaczeń”. Jak zauważa Elżbieta Winiecka: „rzeczywistość przefiltrowana przez świadomość podmiotu piszącego podlega powtórnej semiotyzacji, zachowując zarazem pamięć o wcześniej przypisywanym jej sensie. Przywoływane w tekście topograficzne realia, faktycznie istniejące przedmioty, autentyczne osoby czy dzieła sztuki pozostają sobą, a jednocześnie stają się znakiem wartości, jaką nadaje im podmiot utworu”³².

Obok współczucia „przerażonego” czytelnika, dostrzegającego w świecie literackiej fikcji obecność „proroczego znaczenia”, pojawia się więc dystans do tak starannie wypracowywanych katastroficznych nastrojów. Autotematyczne uwagi dotyczące powsta-

1947–1965), Wrocław 1984 (zwłaszcza dwa ostatnie rozdziały tej monografii); *Wędrowniki realne i wyobrażone. O filmach Tadeusza Konwickiego*, „Kino” 1981, nr 1; *Bohater Konwickiego*, [w:] *Człowiek ekranu. Z antropologii postaci filmowej*, red. M. Jankun-Dopartowa, M. Przyłipiak, Kraków 1996 (s. 64: „Najkrócej można by ów sposób myślenia przedstawić tak oto: jeśli dla mnie samego pisanie jest autoterapią, to czytanie moich utworów może stać się terapią dla moich bliźnich”).

²⁹ T. Konwicki, *Bohater* (1987), Warszawa 1988, s. 104–105.

³⁰ P. Bukowiec, *Bohater mityczny*, [w:] *Litwa. Dzieje, naród, kultura. Materiały z konferencji naukowej, Kraków 8–10 maja 1997*, red. G. Lemańska i P. Bukowiec, Kraków 1998, s. 134.

³¹ Właściwe nazwisko Lenina brzmi *Władimir Iljicz Ulianow*. W *Bohater* czytamy, jak Ilja Nikołajewicz spieszył na narodziny syna: „No i zdążyliśmy, żeby ojciec mógł zobaczyć dziecko, syna wydającego pierwszy głos na tym Bożym świecie. Dostał on potem na chrzcie imię Włodzimierza, i wszyscy go lubili, i nazywali Wołodzią” (s. 75–76). Warto podkreślić ironię komentarzy – ironię czytelną tylko z perspektywy odbiorcy, który zna prawdę o sowieckim totalitaryzmie.

³² E. Winiecka, *Białoszewski...*, s. 45.

wania powieści podkreślają iluzyjność przywołanego świata. Świadczą o konstrukcji rzeczywistości właśnie sylleptycznej, rozgrywającej się jednocześnie w świecie literackiej fikcji i w „umyśle”, w wyobraźni opowiadającego. Dzięki tej charakterystycznej – „konwickiej” (tego określenia użył Paweł Bukowiec) – narracji następuje uobecnienie tego, co wydaje się nie do spełnienia: rzeczywistości historycznie istniejącej postaci Tadeusza Konwickiego w fikcyjnej „rzeczywistości” fabuły. Opowieść o tamtym czasie oraz mityzacja czasu i przestrzeni są zarazem pewnym wyobrażeniem 1875 roku w szlacheckim dworcu na Litwie – *Bohiń*, udając rodzinno-historyczną kronikę, aktualizuje czas przeszły. W stworzonym przez siebie świecie pisarz umieszcza te elementy, które odzwierciedlają współczesną wrażliwość i które stanowią przyczynek do dzisiejszego myślenia Polaków o ojczyźnie, człowieku, świecie. Przeszłość *Bohini* jest dla Konwickiego ważna o tyle, o ile może wytłumaczyć teraźniejszość³³. Pisarz powołuje do życia czas pradziadów, kreuje możliwy świat ówczesnych doznań i uczuć, ale „na własne podobieństwo”. Innymi słowy, sylleptyczność może stać się figurą, która oddaje nie tylko problem uwikłania „realnego” w „fikcyjne” i „fikcyjnego” w „realne”. Ona pokazuje, jak bardzo „twórczość organizuje duszę”³⁴, że „sztuka to człowiek, który się organizuje” i jednocześnie – że sparafrazuję – „człowiek to sztuka, która się organizuje”³⁵.

Wojna nie jest głównym tematem żadnej powieści Konwickiego. W *Rojstach* stanowi jedynie maskę, jest ekspresją złości wynikającej z rozczarowania klęską, potwierdzeniem słuszności zdrady minionego³⁶. W innych utworach pojawia się na zasadzie wspomnień, jako jeden z wątków, co powoduje, że czas wojny traci na swej „odrębności”, pogłębia poczucie, że wojna nie stanowiła czasu jakoś wyjątkowego, wprost przeciwnie – jest „prostą” powtórką odwiecznego losu Polski. Dlatego wszelkie nieścisłości w realiach kreowanych światów (w *Bohini* i we wszystkich innych powieściach, które stały się dla licznych badaczy pretekstem do „wylapywania” każdej „niereczywistości”, czasem jako błędu autora, czasem jako elementu znaczącego i nieprzypadkowego³⁷) są tak „znaczące” jak automobile poruszające się po podkieleckich drogach w latach osiemdziesiątych XIX wieku w *Urodzie życia* Żeromskiego. Jak pisze Michał Głowiński, nie chodzi tu o to, „czy rzeczywiście automobile jeździły”³⁸, ale o interpretację „określonych przebiegów historycznych”³⁹. Przeszłość u Żeromskiego była opisywana nie w porządku powieści historycznej, ale w porządku aktualnie doświadczanej i przeżywanej rzeczywistości.

³³ Według P. Ricoeura (*Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986, s. 8–9), „przez mit należy [...] rozumieć to, co dziś wyodrębnia pod tą nazwą historia religii – bynajmniej nie fałszywe wyjaśnienia utkane z obrazów i baśni, lecz należącą do tradycji opowieść o zdarzeniach mających miejsce w zaraniu czasów, opowieść, która służy za podstawę rytualnym czynnościom współczesnych ludzi, która w ogólności ustanawia wszelkie formy działania i myślenia, pozwalające człowiekowi rozumieć siebie w otaczającym go świecie”.

³⁴ Cytat z A. Potockiego (*Polska literatura współczesna, cz. 2: Kult jednostki 1890–1910*, Warszawa 1912, s. 396) podają za: R. Nycz, *Język modernizmu...*, s. 116.

³⁵ Podają za cytatem z Gombrowicza (*Varia*, Paryż 1973, s. 103) przywołanym przez R. Nycza (*Język modernizmu...*, s. 116).

³⁶ Również *Rojsty* analizuję w mojej pracy *Koniec świata...*, choć robię to w innej perspektywie interpretacyjnej (B. Żynis, op. cit., s. 26–33).

³⁷ Por. szczególnie T. Lubelski, *Poetyka powieści i filmów...*, zwłaszcza rozdz. „Męczarnia świadomości”; J. Walc, *Nieepickie powieści...*; S. Chwin, *Sny nad „wierną rzeką”*. *Tadeusz Konwicki i romantyczne przeżycie Losu*, [w:] idem, *Romantyczne przestrzenie wyobraźni*, Bydgoszcz 1987.

³⁸ M. Głowiński, *Anachronizm i konstrukcja czasu. (Z problemów poetyki Żeromskiego)*, [w:] idem, *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*, Warszawa 1968, s. 172.

³⁹ *Ibidem*, s. 173.

W swych powieściach Stefan Żeromski kształtuje „zjawisko, które nazwać można wielką współczesnością i wszystko, co się w niej pojawia, ma dla Żeromskiego aktualną wartość ideową i moralną, ujmowaną nie w rozwoju, ale – w istocie – poza czasem”⁴⁰. Ta pozornie realistyczna czasoprzestrzeń⁴¹ ukazuje jednak jakąś rzeczywistość „inną”, choć „podobną” i „prawdopodobną”. Dokonuje się uogólnienie i uniwersalizacja. Działa syllepsis. Przodkowie stają się przodkami mitycznymi – Konwickiego i „naszymi”, a Bohiń miejscem mitycznego początku współczesności, który to początek umieszcza Konwicki w powstaniu styczniowym. To wtedy zaczęła się prywatna historia jego i jego pokolenia. I jak rytuały sprawiają, że współczesność zostaje „nałożona” na mityczny początek, powtarza się akt stwórczy, tak współczesność Konwickiego została „nałożona” na ówczesny, mitycznie zobaczony początek i była jego nieustannym powtarzaniem⁴².

Młodzież wychodząca do lasu w 1943 roku, „opita ambrozją książkową jak pijawka krwią”, wpisuje wyobrażenia o swoim losie w literackie schematy. Powieści Konwickiego wyrażają przekonanie, że w polskim losie tkwi jakieś fatum nieustannego powtarzania „przekłętę losu”, udziału w powtarzających się powstaniach, klęskach, konspiracji. To przeświadczenie towarzyszy nie tylko powieściowym bohaterom z czasów drugiej wojny światowej. W *Małej apokalipsie* (1979) „biblią” bohatera nadal jest Żeromski⁴³. Bohater zastaje rzeczywistość już zinterpretowaną. I tę interpretację przyjmuje, ale też odrzuca. To, co zastaje, nie ma przekonującego wyjaśnienia. Pamięć przeszkadza w takim opowiedzeniu świata, by objąć możliwą całość – przeszłość, teraźniejszość i przyszłość, to, co własne i co społeczne. Pamięć przeszkadza, bo każe odwoływać się do złej (błędnej) opowieści, niedającej satysfakcji, niezaspokajającej głodu wiedzy, rozumienia, sensu. Jeden z bohaterów (*Wniebowstąpienie*) budzi się zupełnie pozbawiony pamięci (z pamięcią ma zresztą problem wielu bohaterów Konwickiego. Ale ta wolność od pamięci też nie pomaga. Tkanie nowej opowieści nie może zaczynać się w próżni. Konwicki więc godzi Żeromskiego i „huczącą entropię”, Polskę i kosmos, rok 1863 i 1944, i lata osiemdziesiąte. Uobecnia to, co wydaje się sprzeczne, bo wybór jednego jest zawsze złym wyborem. Nie da się żyć wyłącznie „Żeromskim” ani pisać nowej historii, jakby nie było powstania styczniowego. Bohaterowie powieści Konwickiego, jeśli chcą żyć – muszą i pamięć, i teraźniejszość godzić. W tej samej chwili są i powstańcami, i partyzantami, „pryszczatymi” i „opozycjonistami”.

Ta aporetyczność, świadomość uwikłania niesie ze sobą dystans i ironię. To też cechy sylleptyczne. W *Rojstach* (powst. 1948, wyd. 1956), we *Władzy* (1954), *Senniku współczesnym* (1963), *Nic albo nic* (1971), *Kompleksie polskim* (1977) partyzanci chodzą „tymi

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ O pozorach realizmu na przykładzie *Sennika współczesnego*, *Wniebowstąpienia* i *Zwierzoczkoupiora* pisał J. Walc, *Nieepickie powieści...*, s. 85–91; w odniesieniu do samego *Sennika* – także T. Lubelski, *Poetyka powieści i filmów...*, i S. Chwin, op. cit.

⁴² „Wszyscy zgromadzeni płakali i ty płakałaś, matka zęgnęła cię starym krucyfiksem przywiezionym do miasta z rodzinnych Bałwaniszek, ty pomyślałaś sobie zapewne, że tak ruszał kiedyś Byron po śmierć i po sławę, ale nie wiedziałaś, że wiele jeszcze pokoleń dwudziestoletnich w ten sposób będzie zęgnąć swój dom rodzinny i że ja także grudniowej nocy z tym samym posłaniem pójde ośnieżonymi drogami polnymi, pójde osiemdziesiąt lat po tobie, spełniać swój dwuznaczny i nigdy nie dokończony los” – pisze Konwicki w wątku Mineyki z *Kompleksu polskiego* (1977), Warszawa 1989, s. 31–32.

⁴³ Przy czym bohater tej powieści – prezentującej sowietyzację społeczeństwa – oskarża opozycję właśnie o utracenie kontaktu z literaturą od dziesięcioleci kształtującą etos „dawnych konspiratorów” – *Mała apokalipsa* (1979), Warszawa 1989, s. 117: „Was stworzył ten reżym. [...] Wy jesteście z *Biesów* Dostojewskiego, a nie z opowiadań Żeromskiego czy Struga”.

samymi” ścieżkami, co powstańcy, powtarzają „te same” rozmowy, nękają ich „te same” wątpliwości. Coraz wyraźniej dochodzi jednak do głosu możliwość „innej” interpretacji, innej kreacji bohatera, która pozwoliłaby – być może – lepiej zrozumieć, co znaczą „ja” i losy, historia „tego kraju”⁴⁴. Na bohaterów poszczególnych powieści „składa się” wiele postaci („Czy ty mnie z kimś nie mylisz?”⁴⁵), nie mają oni pewnego, jasno określonego bytu. Rzecz dotyczy wszak nie tylko bohaterów, ale też miejsc i wydarzeń. Świat przedstawiony staje się przez to nieco senny, „słaby”, o niejednoznacznym statusie ontologicznym. Jak sądzę, wątpliwości zaczęły się jeszcze wcześniej i nie przyszły ze „świata”, ale z niemożności jasnego określenia swojej pozycji wobec zastanego świata. Żubr z *Rojstów* mówi:

Czasem martwiłem się swymi pozami, ale w końcu przychodziły refleksje, z których wynikało, że cóż nie jest poza? A to była też swojego rodzaju poza. Kiwałem głową nad własnym przeczuleniem, rozżalony i pełen współczucia dla siebie, jak wtedy, kiedy będąc dzieckiem płakałem późnym wieczorem nad swą fikcyjną niedolą⁴⁶.

W *Małej apokalipsie* bohater przyznaje: „Mylę literaturę z życiem. Swoją pospolity życiorys ogłaszam dziełem literackim”⁴⁷. Związki tego, co fikcyjne z życiem, ale i „fikcyjnego” odnajdywanego w „samym” życiu stanowią wiernie towarzyszącą bohaterom Konwickiego trudność do rozwikłania, zagadkę postawioną przez życie, przekłete fatum, od którego nie można się oderwać (nawet zarzuty dotyczące moralnych postaw bohater formułuje poprzez przywołane książki). Gdy w *Czytadle* (już z 1992 roku) płonie komisariat, a wraz z nim dokumenty stanowiące dowód „prawdziwych zdarzeń”, można to wydarzenie interpretować jako symboliczną próbę oderwania życia od pisma, pójścia w swoją, inną niż pismo drogę. Czy to, co zapisane, jest prawdziwe, skoro nie potrafimy przypisać prawdziwości temu, co przeżywane i przeżyte, skoro „koszmar plagiatów” dotyczy w tym samym stopniu tekstów, co i życia? Nie chodzi wyłącznie o to, że nie można oddzielić empirii od pisma (fikcji), ale o to, że tekst i „życie” stanowią swego rodzaju wstęgę Moebiusa – przejście między nimi jest płynne, linia graniczna nie do wskazania. Nieprzeczytane książki „nie żyją”, niepodlegające narracji życie – nie istnieje⁴⁸.

Czy w związku z tym *Pamflet na siebie* Konwickiego (1995) nie jest zapisem „klęski” pisarza (odpowiednikiem „milczenia” Mickiewicza), który całe życie próbował „zapisać siebie”, wyrazić, powiedzieć o swoim doświadczeniu, ale okazało się, że mógł tylko „produkować plagiaty”: „W mojej biografii literackiej na pewno jest wiele nieświadomych naśladownictw. Może również bezwiednych kradzieży. [...] Przecież dokonywałem

⁴⁴ Innym problemem pozostaje odpowiedź na pytanie, czy bohaterom tę nową interpretację udaje się włączyć w swoje myślenie i w ten sposób uwolnić od „przekleństwa pamięci”, „magmy historii”, „tragicznych wyborów”.

⁴⁵ T. Konwicki, *Czytadło*, Warszawa 1992, s. 94. Motyw ten pojawiał się też wcześniej – dotyczył wielu postaci, choćby Pawła z *Sennika współczesnego*, Darka z *Nic albo nic*.

⁴⁶ Idem, *Rojsty...*, s. 100.

⁴⁷ Idem, *Mała apokalipsa...*, s. 143.

⁴⁸ Tu przywołam tekst M. P. Markowskiego *Przed prawem. Interpretacja, literatura, etyka*, „Teksty Drugie” 2002, nr 1/2. Markowski przytacza opowiadanie Kafki o człowieku zatrzymanym przed bramą wiodącą do prawa. Nie mógł jej przekroczyć i jednocześnie był jedynym, który mógł to zrobić. Bohater opowiadania poniósł klęskę. Według Markowskiego sytuacja ta stanowi ilustrację pewnej aporii – etycznego wyzwania do niemożliwego: do pogodzenia tego, co indywidualne z tym, co społeczne, tego, co jednostkowe z tym, co ogólne. Żyjemy między „chorobą tradycji” a „patologią prywatnych mniemań”, w trudzie „negocjacji między dwiema niemożliwościami: niemożliwością podporządkowania się wyłącznie prawu i niemożliwością stworzenia całkowicie prywatnej narracji”.

też naśladownictw świadomych [...]”⁴⁹. Ryszard Nycz podkreśla, że „Jeśli [...] język jest zawsze językiem Innego, który podmiot deformuje, dezintegruje lub ubezwłasnowolnia, to prawdziwa wolność, a także autentyczność i całkowitość wyrazu mogą być dostępne jedynie poza językiem”⁵⁰. Skoro tak, to Konwicki (ale nie tylko on oczywiście) dokonał rzeczy niemożliwej – wykorzystał język Innego, by przejść w stronę tego, co autobiograficzne. Skoro podlegamy koszmarowi plagiatów, przeczytanych lektur, gdzie mamy niczym nieograniczoną (poza własnym przekonaniem, co też jest efektem „lektury”) możliwość wyboru, to czy nie pozostaje nam tylko pisanie „pamfletów” albo autosatyry, będących jednocześnie demaskacją tego „prawdziwego kłamstwa”, któremu całe życie Konwicki wiernie służył, a które nazywa się literaturą? Podmiotowość sylleptyczna to skrótowa i celna formuła, która według mnie dobrze podsumowuje dyskusje odnoszące się do związków Konwickiego i bohatera/ów jego twórczości, rzeczywistości literackiej i doświadczanej. Tropieniem tych związków zajmowała się zdecydowana większość badaczy, w różny sposób łącząc „konwicką” narrację ze strategiami teoretycznoliterackimi. Mówiono już o autobiografizmie, o sylwiczności, o prozie intymistycznej, zaangażowanej, osobistej, autoterapeutycznej, plotkarskiej, „nieprzezroczystej”, antyiluzyjnej...⁵¹ Te wybrane określenia odzwierciedlają wysiłki powiązania (i jednocześnie pogodzenia) doświadczenia z literaturą, Tadeusza Konwickiego z narratorem, autobiografii z analizą poetyki. Sam autor ma wątpliwości co do tego, jak określić ten specyficzny dla siebie sposób pisania. W rozmowie ze Stanisławem Beresiem mówi o „prowadzeniu stałej gry” (PWC 160). Gra ta polega na fałszowaniu granicy, jaka przebiega między „ja” rzeczywistym a „ja” literackim:

W *Kompleksie polskim* milicjanci powiadają: „Panie Konwicki, niech pan już idzie do domu, bo późno”. [...] Wprowadzam siebie na benefis czytelnika. Tworząc tę sytuację czynię rzecz prawie dokumentarną, co zaspokaja zapotrzebowanie na faktograficzność, a zarazem prowadzę grę, bo naiwny czytelnik będzie się zastanawiał: „To jest Konwicki, czy nie jest?” (PWC 161)

Oczywiście czytelnik pozostanie bez odpowiedzi, a raczej zostanie obdarowany „nadmianem wyboru” między przytaknięciem a zaprzeczeniem. Decyzja o interpretacji nie polega na wyborze jednej z odpowiedzi („To Konwicki, tak było” lub „To kłamstwo, Konwicki zmyślił to sobie”)⁵², ale na trwaniu w możliwości jej dowolnego (lub naprzemiennego) wyboru, na wykorzystaniu tej czytelniczej wolności, jaką daje syllepsis. Czy – ujmując rzecz jeszcze inaczej – na poddawaniu nieustannej dekonstrukcji tego, co nam oferuje życie/literatura.

⁴⁹ T. Konwicki, *Pamflet...*, s. 113. Dalej Konwicki z pewną rezygnacją komentuje „oryginalność” ujęć zawartą w różnorodnych powieściach: „Ale przecież w gruncie rzeczy wszyscy jesteśmy przekonani o swojej oryginalności i srogo rozglądamy się dokoła, wypatrując złodziejasek, którzy chcieliby coś uszczknąć z naszej niepowtarzalności. Niepowtarzalności, powtarzającej się od zarania dziejów” – *ibidem*, s. 115; wyróżn. B.Ż.

⁵⁰ R. Nycz, *Język modernizmu...*, s. 104.

⁵¹ Rezygnuję z przypisów, gdyż terminy te są ogólnie przyjęte i funkcjonują nie tylko w kręgu badaczy, ale i w popularnych odczytaniach.

⁵² Odwołam się jeszcze do analizy przeprowadzonej przez T. Lubelskiego (*Siedem powodów niezbędności*, „Kino” 2001, nr 6), który pisał o występującym w *Salcie* Zbigniewie Cybulskim, iż jest on „równocześnie uosobieniem narodowego mitu romantycznego i tego uosobienia parodią. A zarazem jest Kowalskim, polskim »każdym«. Skłonni jesteśmy się z tą postacią utożsamiać i jednocześnie [wyróżn. B.Ż.] do utożsamienia podważać”.