

Stanisław Burkot

Tryptyk trochę autobiograficzny

Przedmiotem rozważań będą problemy genologicznych kwalifikacji trzech tekstów Tadeusza Konwickiego – *Kalendarza i klepsydry* (1976), *Wschodów i zachodów księżycy* (1982) oraz *Nowego Świata i okolic* (1986). Kłopoty z określeniem cech gatunkowych nie są dzisiejsze. W *Słowniku biobibliograficznym: Współcześni polscy pisarze i badacze literatury* (1996) *Kalendarz i klepsydra* określony został jako „wspomnienia”; *Wschody i zachody księżycy* jako „powieść”, a *Nowy Świat i okolice* jako „szkice autobiograficzne”. A przecież utwory te, przy pewnych różnicach, należą do tego samego zbioru: gatunek literacki istnieje zawsze, zgodnie z zasadami logiki, jako zbiór dystrybutywny, wyodrębniany ze względu na wspólne cechy tworzących go elementów. Nie może być wątpliwości, że przywołane tu utwory należą do tego samego zbioru, problemem pozostaje jednak sama nazwa gatunku. W recenzjach i opracowaniach dotychczasowych istnieje cała grupa określeń, nigdy jednak dość jednoznacznych i ostatecznych. Jerzy Kandziora¹ i Jerzy Smulski² zgrupowali ich długą listę. Nie ma powodu powtarzać jej tutaj szczegółowo, wystarczy przywołać rejestr określeń w przybliżeniu synonimicznych: więc „niby-dzienniki”, „raptularze”, „pamiętniki” i „quasi-pamiętniki”, „sylwy”, „gawędy”, „dzienniki kreatywne”, „opowieści beletrystyczne”, „eseje autobiograficzne”, „coś w rodzaju dziennika intymnego”, „hybrydy [gatunkowe]”, także ironicznie – „teatr jednego aktora” itd. Bezradność krytyków, badaczy i teoretyków literatury wynikała z faktu, że w utworach tych współlistnieją cechy sprzeczne, wywodzące się z różnych konwencji gatunkowych³. Smulski proponuje dla poszczególnych części tryptyku osob-

¹ J. Kandziora, *Czytelnik w poszukiwaniu autora: O dziennikach kreatywnych Tadeusza Konwickiego*, „Akcent” 1985, nr 4.

² J. Smulski, „Ulepiec”. Kilka uwag o formie gatunkowej tryptyku Tadeusza Konwickiego: „*Kalendarz i klepsydra*”, „*Wschody i zachody księżycy*”, „*Nowy Świat i okolice*”, [w:] *Formy i strategie wypowiedzi narracyjnej*, red. Cz. Niedzielski, J. Speina, Toruń 1993, s. 137–161.

³ Zwrócił na to uwagę Tadeusz Lubelski. Za J. Smulskim, „*Ulepiec*”, s. 143.

ne określenia: dla *Kalendarza i klepsydry* – paradiennik; dla *Wschodów i zachodów księżycy* – parapamiętnik, a dla *Nowego Świata i okolic* – zbiór parafelietonów⁴. Wspólne pozostaje tylko owó „para”; założmy, że nie pochodzi z greckiego „obok”, lecz od łacińskiego „parum” – mało, trochę. Ale wówczas odrzucona zostaje podstawowa właściwość zbioru. Określenia „quasi”, „niby” wskazują na falsyfikację istotnych cech. Zasadnicza wydaje się właściwość strategii narracyjnej Konwickiego, którą określić można jako palimpsestową, ironizującą grę z konwencjami gatunkowymi. Dotyczy to przecież także jego powieści – *Dziury w niebie*, *Zwierzoczeko-*cupiora**, *Kroniki wypadków miłosnych*, *Bohini*, *Czytadła*.

Odkrywczość krytyków nie była jednak zbyt wielka, bo znaczną część tych określeń podpowiedział sam Konwicki. Od niego pochodzą „łże-dzienniki”, „niby-dzienniki”, „eseje” i „eseiki”, „pokraczne raptularze”, „utwory sylwiczne”, felietonowe „broszurki”, „labirynty”, „ulepce”. Ma pisarz wyraźną świadomość znaczących cech omawianych utworów, a także procederu, jaki uprawia:

Ze usiłuję mówić o sprawach ostatecznych dla naszego społeczeństwa i o jakiś tam mało ważnych kolegach. Ze prawie co nieco o moim rozumieniu kosmogonii i przypominam sobie jakieś erotyczne incydenty. Ze piszę o literaturze przez wielkie el i o warszawskich kurwach [...]. Bo ja jestem ostatnim szlacheckim gawędziarzem. Jeszcze co dopiero żyli tacy mistrzowie tego polskiego gatunku literackiego jak Wańkowicz, Mackiewicz, książd Meysztołowicz. Ale już ich nie ma⁵.

Dla naszych rozważań ważne wydaje się objaśnienie, dlaczego powieściopisarz porzuca uprawiany od lat gatunek powieści i poszukuje innych form wypowiedzi – w granicach „literatury faktu”, intymistyki, autobiografii. Przyczyny mogą być prywatne, ale mogą być także bardziej ogólne, związane z sytuacją literatury, z gatunkami „w stanie podejrzenia”, z subiektywnym odczuwaniem ich wyczerpania się, kryzysu. Ten kryzys gatunków stawał się częścią świadomości twórców w różnych okresach po II wojnie światowej. Zaraz po wojnie wielka fala wspomnień, dokumentów, „literatury faktu”, wynikała z utraty zaufania do fikcyjnych fabuł, a także z potrzeby zapisania przerażających doświadczeń. *Dymy nad Birkenau* Szmaglewskiej, *Medaliony* Nałkowskiej, oświęcimskie opowiadania Borowskiego, *Inny świat* Herlinga-Grudzińskiego są dowodem poszukiwania w literaturze nowych relacji między prawdą i zmyśleniem.

Po raz drugi tak wyraźnie zwracano się ku literaturze afikcjonalnej od połowy lat siedemdziesiątych, a ściślej – zaraz po 1970 roku⁶. W wyniku napięć społecznych fabularyzacja świata według tradycyjnych zasad powieściowych stawała się coraz bardziej wątpliwa. Wydawało się nawet, że pojawiają się gatunki, które zastąpią powieść, gatunki-hybrydy z etykietką: „zamiast powieści”. Przypomnieć tu można *Mieszaniny obyczajowe* Andrzeja Kuśniewicza, *Z dnia na dzień* Jerzego Andrze-

⁴ Ibidem, s. 157.

⁵ T. Konwicki, *Nowy Świat i okolice*, Warszawa 1990, s. 71–72.

⁶ Por. J. Klejnocki, *Autobiografia jako powieść*, „Miesięcznik Literacki” 1988, nr 6 s. 62–69.

jewskiego, *Małą księgę* i *Miesiące* Kazimierza Brandysa, *Krakowskie Przedmieście pełne deserów* Adolfa Rudnickiego, *Rodowód literacki* Teodora Parnickiego, *Pamiętnik moich książek* Romana Bratnego. Ale także utwory w sensie genologicznym znacznie bardziej skomplikowane jak *Pamiętnik z powstania warszawskiego* i *Zawał* Mirona Białoszewskiego. W tym kręgu odejść od tradycyjnie budowanych fabuł zjawiała się, jak w twórczości Henryka Grynberga, innego typu konstrukcja, polegająca na zacieraniu granicy między fikcją i zmysłem – w sensie poznawczym niekiedy aż do całkowitego utożsamienia, uniemożliwiającego odróżnienie. W ten sposób kształtowała się nowa kategoria – prawdy subiektywnej, autorskiej wersji wydarzeń. Różnicę między pierwszą powojenną fazą autentyzmu, a tą z lat siedemdziesiątych i późniejszych daje się ująć w usytuowaniu przedmiotu narracji. Narracja, choć wsparta na doświadczeniach osobistych autorów, zaraz po wojnie nakierowana była na utrwalenie wydarzeń, faktów, w mniejszym stopniu na prezentację osobistych poglądów autorów, ich przeżyć prywatnych. W latach siedemdziesiątych i później mówić można o głębszej subiektywizacji zapisu rzeczywistości. Ten ryt autorski utrwalił się i nasilił w tekstach paraliterackich okresu stanu wojennego, pełniących niekiedy – w perspektywie autorskiej – funkcje terapeutyczne: usprawiedliwień bądź kombatanckich samodowartościowań.

Na tym tle znaczące wydaje się wyznanie Tadeusza Konwickiego:

A ja się porywam na rzecz trochę absurdalną. Wiele lat trzymałem się fabuły, tego mocnego łańcucha, co skuwa rozwichrzone słowa. Ile razy, poniesiony nadmierną ambicją, odchodziłem od fabuły, zaczynałem się pieścić prozą refleksyjną, czy jak ją tam zwać, tyle razy ponosiłem sromotną klęskę [...]. Ta fabuła prowadziła mnie jak ślepeca po trzęsawiskach powieściopisarstwa.

No i wreszcie znudziła się, znudziła się zwykle i po prostu, niczym monotonna, automatyczna czynność wykonywana przez wiele lat. [...] Trzeba złego trafu, że to moje osobiste, incydentalne znudzenie przyszło w takiej chwili, kiedy i inni romansopisarze, i inne mrówy tego mozolnego fachu, kiedy wszyscy wyrobownicy pióra jęli ukradkiem wypuszczać spod siebie tę fabułę jak niepotrzebny już nikomu balast wieziony na wszelki wypadek nie wiadomo dokąd⁷.

Tego wyznania nie należy traktować zbyt dosłownie. Nie daje bowiem żadnych wskazówek dlaczego wybrał formę „łże-dzienników” czy hybrydycznych „ulepców”. Przez przewyciężanie czy odrzucanie fikcyjnych fabuł, jakie się wówczas dokonywało, starano się zasugerować czytelnikom „prawdę”, inaczej jednak niż zaraz po wojnie, bo poprzez nasilenie i zagęszczenie elementów autobiograficznych, wyeksponowanie w narracji doświadczeń osobistych pisarza, więc prawdę prywatną, z natury subiektywną. Tylko w takiej perspektywie – twierdzono – poznajemy świat, poznajemy wydarzenia i innych ludzi. Przypisywany sobie przez pisarzy autorytet, wynikający ze strategii świadka, uczestnika bądź mentora, nadawał wypowiedziom autobiograficznym specyficzny ton wzniosłej moralistyki. Ale często odejście od

⁷ T. Konwicki, *Kalendarz i klepsydra*, Warszawa 1976, s. 5–6.

„kłamliwych fabuł” prowadziło do „kłamliwych autobiografii”. Obowiązuje w nich przecież reguła sformułowana dobitnie przez Philippe’a Lejeune’a:

„Autobiograf nie jest kimś, kto mówi prawdę o swoim życiu, ale kimś, kto powiada, że ją mówi”⁸.

Miał Konwicki pełną świadomość tego faktu już w *Kalendarzu i klepsydrze*. Obawiał się

wpaść w pułapkę obrzydliwego, minoderyjnego egotyzmu, w której uduśliło się już wielu [...]. Najbardziej to mi szkoda tej prawdy o współczesnych. Mógłbym sobie nieźle pogłować. Ileż warstw bujdy nosimy w sobie niczym cebulowych łusek. Niektórzy wyglądają jak stare karczochy. Prawda to jest instynkt gwałcony codziennie przez nas wszystkich. Prawda to jest ostatni łyk tlenu. Prawda to jest przedśmiertne rozgrzeszenie⁹.

Wybór więc formy narracyjnej i zasad konstrukcyjnych w omawianych utworach nie był dziełem przypadku, lecz polemiczną reakcją na falę autobiograficznych, prawdziwych czy fałszywych, rewelacji. Jawne manifestowanie stałej gry między zmysleniem i prywatną prawdą okazuje się u Konwickiego określeniem możliwości pisarza i możliwości samej literatury. Może ona dać świadectwo czasów i epoki, ale tylko przeżytej i przetrwionej przez pamięć, przez osobiste doświadczenie autora.

Do tych kwestii powracał Konwicki wielokrotnie w dygresjach pomieszczonych i w innych częściach tryptyku. W *Nowym Świecie i okolicach* wyznawał:

Ja nie piszę prawdy. Ja piszę jakieś półprawdy, zawijasy, omamienia, przemilczenia, niby to szczerości, udawane otwartości, produkuję ten cały szum literacki, bitą pianę nad rzeką faktów, wielką mgłę, w której błądzimy z wyciągniętymi rękami¹⁰.

W opisach „tryptyku trochę autobiograficznego” zwracano dotychczas uwagę na jego zawartość wspomnieniową, pomijano refleksję autotematyczną, liczne dygresje dotyczące jakości prezentowanych tekstów, problemów warsztatowych, polemicznych wycieczek nie tyle personalnych, co dotyczących teatralnych gestów pisarza, środowiskowych mód i snobizmów, portretowych szkiców przyjaciół. W kontekście mody na autobiografizm przeczytać można na przykład taką inwektywę:

I widzę wokół siebie osobników, którzy sami ze sobą gadają, choć im się zdaje, że dyskutują ze współczesnymi. To jest straszny widok artysty przenoszonego, artysty, który jeszcze głądzi, choć jego publiczność dawno wyszła, dawno przeniosła się na tamten świat¹¹.

Równie ostrą inwektywą objął młodszych, wypowiadających się w wydawnictwach II obiegu:

⁸ Ph. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, Kraków 2001, s. 2.

⁹ *Kalendarz i klepsydra*, s. 6.

¹⁰ T. Konwicki, *Nowy Świat i okolice*, wyd. II, Warszawa 1999, s. 31.

¹¹ *Nowy Świat i okolice*, s. 87.

Przepuszczam namaszczony esej jakiegoś pysznego gówniarza, który maluje przed naszymi oczami swój dramat jako artysty w minionym okresie, czyli przed Sierpniem 80. Nic w nim nie ma, w tym esej, ciekawego oprócz jakiejś niesamowitej pychy rozpieszczonej hybrydy [...]. A nasz pieszczoch snuje myśli głębsze i płytsze o tym, jak pracował i jak musiał pracować w minionym okresie. Mówił półprawdy, bo prawdy nie dał powiedzieć reżym [...]. A żesz ty w półprawdę kopany¹².

Między zmyśleniem i prawdą rozgrywa się wszystko w twórczości Konwickiego. Przestrzeń autobiografizmu (określenie Lejeune'a) w szerokim znaczeniu obejmuje publikowane wywiady, powieści, omawiany „tryptyk autobiograficzny” i wywiad-rzekę, „wymuszony” przez Stanisława Nowickiego [Stanisława Beresia] (chodzi o rozmowy z pisarzem przeprowadzone wiosną i latem 1984 roku). Wywiady okazjonalne, publikowane w prasie, nie poszerzają naszej wiedzy o biografii Konwickiego. Pisarz powraca w nich do faktów już znanych, spożytkowanych nawet w fabułach powieściowych. Bo – jak to ujął Jacek Fuksiewicz – „Konwicki jest pisarzem jednego tematu”¹³. „Tryptyk trochę autobiograficzny” – w sensie faktograficznym – niewiele dodaje. Wbrew pozorom Tadeusz Konwicki nie jest zapatrzonym w siebie narcyzem, nie grzeszy ani dokładnością, ani wylewnością wyznań. Jeśli w jego utworach, a także filmach istnieje autobiografia, to wyraźnie uschematyzowana, uproszczona: w powieściach jest głównie szkieletem konstrukcyjnym, na którym rozpina pisarz swoje fikcyjne historie. Bo co nam powiedział o sobie? Że się urodził w Nowej Wilejce, wcześniej stracił ojca. Że dzieciństwo i młodość spędził w Kolonii Wileńskiej w domu „przyszywanych” dziadków Blinstrubów (niewiele zmienił ich nazwisko w *Dziurze w niebie*). Że wziął udział w partyzantce antyradzieckiej (o tym mówią *Rojsty*), w AK, w akcji Burza (po części *Sennik współczesny*). Że szczęśliwie przedarł się przez granicę i znalazł się na Śląsku i w Krakowie (*Z obłęzonego miasta*). Że budował „pierwsze miasto socjalistyczne” Nową Hutę (*Przy budowie*). Sam się mianował „stalinistą”¹⁴. Wszystko to – przetworzone – odnaleźć można w powieściach. Najbardziej autobiograficznym utworem z wczesnego okresu są *Rojsty*, choć ich autobiografizm maskuje narracja trzecioosobowa, która bierze w obiektywizujący nawias doświadczenie osobiste pisarza, przenosi na płaszczyznę doświadczenia generacji, do której on należy. Niewiele zmienia fakt, że od *Wniebowstąpienia* poczynając dominująca staje się narracja pierwszoosobowa, nawet wówczas, kiedy, jak w *Kompleksie polskim*, po inicjującym zdaniu: „Stoję w ogonku przed sklepem państwowej firmy „Jubiler” i jestem dwudziesty trzeci”, spółkolejkowicz rozpoznaje w narratorze „Tadeusza Konwickiego”. I narracja, i bohater (ów „Tadeusz Konwicki”, różny od autora) są zanurzeni w konwencji powieściowej.

Ironicznie powiedzieć można, że „tryptyk trochę autobiograficzny” migawkowo dorzuca nieco szczegółów rodzinnych: dowiadujemy się, że pisarz ma żonę, córkę, teścia. Najważniejszą jednak osobą w domu jest kot Iwan... Beres zanotował ironiczne zdanie: „Konwicki mizdrzy się jak stara zdzira”.

¹² *Wschody i zachody księżycy*, s. 49.

¹³ J. Fuksiewicz, *Tadeusz Konwicki*, Warszawa 1967.

¹⁴ S. Nowicki [S. Beres], *Pół wieku czyszcza*, Warszawa 1990, s. 100.

jestem – jak pisarz „zeznaje” przed Beresiem – niewiarygodny w historiach, które opisuję. Brzydę się szacunku dla samego siebie, czczenia własnej osoby, opisywania i niezwykłe uważnego analizowania samego siebie. W związku z tym czasem „polecę w bok” i przekłamię. Czasem zdarza mi się „zagrać” na swoją niekorzyść. Cóż, taki już mój pański obyczaj¹⁵.

W tryptyku nie może być mowy o intymnych wyznaniach, o uważnym pochylaniu się nad własnym losem, o analizie rozwoju osobowościowego.

Powróćmy do cytowanego zdania z Lejeune’a o autobiografii: Konwicki nie tylko nie zapewnia, że mówi prawdę, ale stale, wręcz demonstracyjnie przypomina, że „kłamie”. Czy więc może być mowa o „pakcie autobiograficznym” z czytelnikiem? O przekonywaniu go, że „wszystko jest prawdziwe”? Podpowiadaniu sposobu lektury innej niż w przypadku umowy dotyczącej fikcji? Zasadę gry Konwickiego z czytelnikiem można by nazwać stałym ufikcyjnianiem autobiografii, przeniesieniem realnego w magiczne, osobistego w generacyjne, tworzeniem prywatnych mitów i to okazjonalnych, na potrzeby jednego tekstu. W *Nowym Świecie i okolicach* Konwicki, wyraźnie z perspektywy autorskiej, smuje opowieść o romansie, o uwodzeniu i uwiedzeniu żony znajomego. Całość nasycona jest zmysłowością, ostrym erotyzmem; wejście w sferę intymną zostaje jednak zakwestionowane: „Ale czy ja to kiedyś przeżyłem, czy ja dawno temu zapisałem literacki pomysł do jakiego opowiadania albo książki?”¹⁶

Opowieści o kocie Iwanie, tyranizującym autora i jego rodzinę, anegdoty i facje o przyjaciółach, o Dygacie, Łapickim i Lenicy, pomysł, aby Adam Michnik był bohaterem opowiadania o akcji *Burza*, ostra scena erotyczna – w tych epizodach uchwycić można samą zasadę przemiany realnego (autobiograficznego) w fikcyjne. „Pół-jawa” i „pół-sen” (określenie z *Kalendarza i klepsydry*), magiczność jako podstawa świata przedstawionego, zyskuje jednak natychmiast realistyczną i racjonalistyczną wykładnię. Konwicki przeprowadza jednoznaczny w tym względzie interpretację *Sennika współczesnego*:

Ale ja nie opisuję snów. Nie jestem starą babą rozkochaną w nocnych wróżbach [...]. Ja snem, dla waszej wygody, bezpieczeństwa, nazwałem magiczne letargi waszej i mojej świadomości¹⁷.

W rozmowie ze Stanisławem Beresiem precyzował dalej te sformułowania:

Moje magiczności są umotywowane. Nie jestem oszustem i szarlatanem, lecz umagicznięm swój świat dokładnie o tyle, o ile mam prawo to uczynić. Pragnę i chcę, żeby te światy, które z wysiłkiem piłuję „laubzega”, rządziły się pewnymi prawidłowościami, żeby nie były to światy pierdnięcia czyli biologicznej demonstracji¹⁸.

¹⁵ Ibidem, s. 25.

¹⁶ *Nowy Świat i okolice*, s. 132–134.

¹⁷ *Kalendarz i klepsydra*, s. 271–272.

¹⁸ *Pół wieku czyścica*, 149.

Dichtung und Wahrheit Konwickiego nie stanowi opozycji, określa konieczną jedność, tożsamość w dziele literackim. W tym względzie powieści Konwickiego od „tryptyku trochę autobiograficznego” różnią się proporcjami elementów składowych, stopniem ich stężenia. Za najbardziej wiarygodne, choć tylko z tego względu, że niemożliwe, okazuje się sprawdzanie ich asercji, uznać trzeba liczne dygresje dotyczące warsztatu twórczego. Wątki autotematyczne mają pieczęć autobiografizmu, natomiast opowiadane anegdota, minifabule, liryczne felietonowe wstawki należą do strefy *Dichtung* a nie *Wahrheit*.

Wątki autotematyczne, przedstawiające zasady światopoglądu czy reguły sztuki pisarskiej, opatrywane w nadmiarze zaimkiem osobowym „ja”, zwłaszcza w *Kalendarzu i klepsydrze* – sugerować mogą wyraźne spokrewnienia z *Dziennikiem* Witolda Gombrowicza. Wydaje się nawet, że omawiany wcześniej wzrost autobiografizmu jako postawy twórczej u innych autorów ma takie właśnie źródło. Ale tylko u Konwickiego sparafrazowana została sama zasada podszytej ironią gry literackiej Gombrowicza – pewnej równoważności prawdy i mistyfikacji. Dialog z Gombrowiczem prowadzi Konwicki we wszystkich częściach tryptyku, także w *Pół wieku czyścica*. Ale jest to dialog ironiczny, polegający na przewrotnym parafrazowaniu tez autora *Dziennika*. Dystans jest łatwo uchwytyny:

Okazuje się, że Gombrowicza trzeba traktować ze śmiertelną powagą. Jak profesora psychologii albo nawet ekonomii. Z uśmiechem rozbawienia przyjmowałem zawsze jego tezę o antagonizmie między wyższością i niższością [...]. Walka wyższości z niższością. Jeszcze jeden wesoły wymysł strasznego dziadunia z filozoficznego zaścianka [...]. I oto raptem widzę, że Gombrowicz miał i ma rację [...].

Ja na przykład, biedny, należę do naznaczonych piętnem wyższości. To znaczy, moje myśli, moje zamiary, moje uczynki i moja praca są wyższe od podobnych myśli i zamiarów oraz uczynków moich kolegów pozostających w stanie niższości¹⁹.

Jest to bardziej parodia niż parafraza. Zresztą nie jedyna. Przywołajmy i inną, także wyraźnie ironiczną:

Kocham ja tego Gombrowicza i od czasu do czasu łapie mnie króciutki paroksyzm nienawiści do mego pysznego bożka [...]. Rozkochany w sobie, rozsakatany w sobie, rozjątrzony sobą do ostateczności. A rozsakatany to po wileńsku rozgdakany²⁰.

Konwicki podszyty Gombrowiczem nie naśladuje; demonstruje stale swoją plebejskość, niższość, „doraźność”, nietrwałość swoich tekstów. Z drugiej jednak strony udaje arystokratyczną pogardę dla czytelnika, którego – jak ongiś w kabarecie Zielony Balonik – uwodzi obelgami („trogłodycy”, „mieszczanie”, „filistry”, „pretenjonałni inteligenci” – we *Wschodach i zachodach księżycy*). Kiedy znudzi go „uwodzenie” czytelników, zamknie fragment narracji dobrze znaną pointą:

¹⁹ *Wschody i zachody księżycy*, s. 110.

²⁰ *Ibidem*, s. 198.

A jechałże was sęk. Tak mi się napisało i już. Poruszyłem tę sprawę tylko dlatego, aby uwiarygodnić ten fałszywy dziennik, aby uczynić go podobnym do innych dzienników literackich narcyzów i pieszczochów. Koniec i bomba – kto czytał, ten trąba²¹.

Rozmowy Beresia z Konwickim – *Pół wieku czyścica* – mają wartość osobną. Dociekliwość rozmówcy powodowała, że raz po raz rozpryskiwała się skorupa konwencjonalnych ujęć w powieściach; pisarz niechętnie, niekiedy przy wybuchach złości, składał „zeznania”. Prawdziwe? Zagrane? A kto to może wiedzieć... Weryfikacje w stosunku do ujęć wcześniejszych nie są zasadnicze, można je określić jako dopowiedzenia.

Autobiografia – zdaniem Lejeune'a – rozważana w perspektywie odbioru stwarza dwie możliwości: czytania jej jako wypowiedzi prawdziwej, określającej więc reguły poznawczego dyskursu, i jako „dzieła literackiego”, więc tak czy inaczej artystycznie ukształtowanego. Jednak – w sensie gatunkowym – spełniać musi określone warunki. Przywołajmy Lejeune'a: „Definicja [autobiografii]: retrospektywna opowieść prozą, gdzie rzeczywista osoba przedstawia swoje życie, akcentuje swoje jednostkowe losy, a zwłaszcza dzieje swej osobowości”²². Definicja ta wyróżnia jako cechy znaczące formę wypowiedzi (opowieść, proza), sytuację autora (jego tożsamość z narratorem i bohaterem). Zaopatrzona zostaje na koniec w jedno ważne podkreślenie: chodzi o retrospektywną wizję opowiadania. Kategoria pamięci ze sprawności psychicznych autobiografa wydaje się najważniejsza, a retrospektywnej perspektywie narracyjnej towarzyszyć musi namysł – próba zrozumienia własnej osobowości.

W naszych rozważaniach istotna wydaje się także lista gatunków pokrewnych, które nie spełniają warunków definicji: autobiografiami, zdaniem Lejeune'a, nie są pamiętniki, biografie, powieści, w których narrator i bohater są tożsami, poematy autobiograficzne, dzienniki intymne, autoportrety i eseje²³. Można powiedzieć, że Konwicki popełnia „w tryptyku trochę autobiograficznym” same grzechy główne: nie zachowuje konsekwentnie retrospektywnej perspektywy narracji, jej tok przypomina tradycję romantycznych poematów dygresyjnych bądź gawęd, w których refleksja autotematyczna, zwroty do słuchaczy (czytelników) raz po raz rozbijają iluzję realności. Trudno by uznać, że w tryptyku przedstawione zostały w wymiarze pełnym „losy jednostkowe” czy też „dzieje osobowości”. „Ja nie piszę prawdy. Ja piszę jakieś półprawdy” – to oświadczenie nie jest tylko „mizdrzeniem się” autora, lecz ważną wskazówką przy próbie określeń genologicznych. Lejeune, poza przywołaną tu definicją ścisłą, przyjmuje istnienie „elementów dyskursu autobiograficznego” w opowiadaniach, które „porzuciły troskę o prawdopodobieństwo”. „Elementy dyskursu autobiograficznego są rozmieszczone jak kolorowe plamy (odmienny tembr głosu) w czymś w rodzaju montażu czy kolażu”²⁴.

²¹ *Kalendarz i klepsydra*, s. 283.

²² Ph. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu...*, s. 22.

²³ *Ibidem*, s. 23.

²⁴ *Ibidem*, s. 117.

Dosyć przykładów. W tym miejscu warto postawić pytanie, jaką przyjąć podstawę kwalifikacji gatunkowych? Czy wziąć pod uwagę „treść” – zawartość utworów: na przykład zapisy przeżyć osobistych, refleksję nad przemianami własnej osobowości, dziennikowe utrwalanie wydarzeń rejestrowanych „z dnia na dzień”, „przygód życia” przypominanych z perspektywy lat w pamiętniku, czy też rejestrację codzienności jak w „kronice domowej”. Oczywiście każdorazowo zjawia się jakaś gotowa forma – znany z przeszłości gatunek: dziennik, pamiętnik, kronika domowa (sylwa). W tych przypadkach mamy do czynienia z narracją zsubiektywizowaną, prywatną, nie przeznaczoną – przynajmniej w częstych mizdrzeniach się autorów – do upowszechnienia, do druku. „Tryptyk trochę autobiograficzny” Konwickiego nie jest wolny od tego typu spokrewnień, ale nie realizuje żadnego z tak ustalonych wzorców gatunkowych. Tylko w *Kalendarzu i klepsydrze* mamy ślady zapisu dziennikowego: chodzi o utrwalenie daty opowiadanych wydarzeń. Bo trudno uznać za dziennikowe takie określenia: „Nowy Rok na ciężkim kacu”, „Czwartek i tyle”, „Niedziela, szara niedziela”, „Niedziela, ale nie ta, tylko zupełnie inna”, „Środa, czyli znormalizowana nuda”, „Środa, mój dzień urzędnika filmowego”. Tego typu datowanie spotkać można było w opowiadaniach Mirona Białoszewskiego. Gombrowicz – w porównaniu z takimi zapisami – może być wzorem porządku, choć określa tylko dni tygodnia, bez miesięcy, zbiorczo zaś wyróżnia granice lat w poszczególnych częściach *Dziennika*. Parafrazowy, ironiczny zapis u Konwickiego jest jednak wyraźnym sygnałem ostrzegawczym: uwaga, nie są to dzienniki w tradycyjnym znaczeniu. I sygnał ten trzeba przyjąć do wiadomości.

W pamiętniku, jak i w autobiografii, obowiązuje „retrospektywna wizja opowiadania”: czas narracji i czas zdarzeń są – inaczej niż w dzienniku – wyraźnie różne, z reguły od siebie odległe. Tymczasem we wszystkich częściach tryptyku mamy wesołe, wręcz nonszalanckie pomieszczenie rzeczy: odległa przeszłość i bliska terażniejszość „w jednym stoją domku”, co w istocie „nikomu nie wadzi”. Raptularz i sylwa – oba określenia bliskie znaczeniowo – wiązały się w kulturze staropolskiej z domową księgą gospodarską, „kroniką”, w której notowano – od przypadku do przypadku – wydarzenia rodzinne, sąsiedzkie plotki, urodzaje i klęski gospodarcze, ceny wołów i okowity itp. Jeśli tego typu określeń używa się w refleksji genologicznej, to oczywiście jako metaforycznego nazwania tekstu literackiego sensu stricto, a nie autentycznej „kroniki domowej”²⁵. W przypadku tryptyku trzeba byłoby używać form: „falszywa-sylwa” i „falszywy-rapularz”, na prawach analogii do określenia „falszywy dziennik”, użytego przez Konwickiego.

Sylwiczność tryptyku, jeśli istnieje, uzewnętrznia się przede wszystkim w licznych dygresjach (stąd skojarzenia krytyków z romantycznym poematem dygresyjnym) dotyczących „literackiego gospodarstwa” pisarza, jego warsztatu, odmiennego niż w powieści. Narrację tę nazywa on „strukturą labiryntową”²⁶. Jeśli zgodzić się

²⁵ Określenie „raptularz” użyte zostało przez J. Katz-Hewetson, *Fikcje i raptularze* („Puls” 1985, nr 24), zaś „sylwa” wcześniej przez A. Sobolewską *Teatr jednego aktora...* („Teksty” 1981, nr 3).

²⁶ *Pół wieku czyścica*, s. 209.

z określeniem, że Konwicki „mizdrzy się”, że stara się pozyskać, uwieść czytelnika²⁷, to dygresje – nawet kiedy zmieniają się w inwektywy – wzmacniają emocjonalną jakość kontaktu. Labiryntowa pokrętność minifabuł sąsiadujących z „eseikami”, dygresjami, wstawkami autotematycznymi wskazuje, że określenia cech gatunkowych nie da się wyprowadzić z szerokiej refleksji na temat zawartości i właściwości świata przedstawionego w tych utworach. Na tej drodze docieramy – co najwyżej – do pokrewieństw z różnymi odmianami piśmiennictwa, więc owej długiej listy „łże-dzienników”, „niby raptularzy”, „falszywych sylw” itd.

Może więc warto inaczej postawić pytanie? Co uznać należy za cechę wyróżniającą w tych utworach? Niewątpliwie typ narracji i jej adresata. Zaczniemy od tej ostatniej sprawy: do kogo jest kierowana wypowiedź, jaki jest – jak się w epoce strukturalizmu mówiło – założony przez autora „wirtualny odbiorca”? Przy tak postawionym pytaniu szczególną uwagę objąć trzeba liczne – z imienia i nazwiska – przywołania przyjaciół, a także anonimowe i zbiorcze ewokacje środowisk twórczych, głównie warszawskich – literackich, filmowych, rzadziej plastycznych. W ten sposób Konwicki „kreuje” potencjalnych odbiorców swoich tekstów. Nie ma pewności, że może to zainteresować „filistrów”, „troglodytów”, „pretensjonalnych inteligentów”. Przywołani są więc adresatami wypowiedzi, należą do tego samego klanu ludzi pióra, kamery filmowej, znają wszystkie rozterki procesu tworzenia. Jednym przypina Konwicki humorystyczne łatki, innych wyraźnie głaszczę. W równym stopniu mówi o nich i do nich równocześnie. Bo ciekawość – „co on o mnie napisał” – sadowi się w głębokich pokładach naszego egotyzmu, może wymuszać lekturę tekstu. Dygat się obraził, co stało się pretekstem do zabawnej opowieści o przyjaźni obu pisarzy; Łapicki prostował w telewizyjnym wywiadzie, że to nie tak było w czasie hotelowego bankietu, a Roman Bratny – pogodził się chyba z faktem, że Konwicki wpisał się do pewnej księgi pamiątkowej w NRD jego nazwiskiem. Anegdota i facecje (np. pomysł „dialogu z cenzorem” w stylu rozmowy Gerwazego z Protazym w *Panu Tadeuszu*) obok wydarzeń dramatycznych i tragicznych budują labiryntową jakość narracji, w części nieco prywatnej, adresowanej do najbliższego kręgu przyjaciół, w części publicznej, bo podejmującej sprawy losów polskich. Ale „czytanych Gombrowiczem”. Oto przykład:

Polacy są ślicznym, pełnym wdzięku, inteligentnym narodem, ale narodem infantylnym, prostackowatym, zatrzymanym w rozwoju w stadium dzieciństwa. Wspaniali Polacy, tak dumni ze swego polactwa, są dziecinni.

Dlatego cierpią na kompleks ojca [...]. Dlatego Polacy nie potrafią żyć bez ojców narodu²⁸.

I to niezależnie od tego, jacy trafiają się ojcowie. Jesteśmy w kręgu relacji opisanych (bez ironicznej degradacji) w *Pamiętkach Sopolicy* Henryka Rzewuskiego.

²⁷ Na potrzebę dialogu z czytelnikiem u Konwickiego zwracał uwagę Stanisław Gawiński, *Przemiany powieści Tadeusza Konwickiego*, „Ruch Literacki” 1981, nr 6, s. 426.

²⁸ *Wschody i zachody księżycy*, s. 84.

Z tym, że trzymająca się pańskiej klamki drobna szlachta, biorąca udział w gawędowym rytuale, nie zastanawia się nad morale patrona, jest „podrostkowata”, zatrzymana w rozwoju. W gawędzie mówimy o narratorze naiwnym, którego świadomość nie przekracza poziomu świadomości środowiska. Konwicki kreując warszawską, można powiedzieć kawiarnianą, środowiskową świadomość literatów, rozszerza, ale i powtarza gawędowy rytuał narracji. Wypowiedź kreująca środowiskowego odbiorcę wskazuje na zapraszanych do gawędowego współbiesiadowania. Nie trzymają się pańskiej klamki, ale upodobnia ich do siebie sytuacja zawodowa – żyją z konstruowania fabuł, mają kłopoty z cenzurą, z seksem i alkoholem. Środowiskowe anegdoty utrwalają poczucie towarzyskich więzi. Narracje Konwickiego, w których powtarzają się użyte i już wcześniej opowiedziane „przypadki”, w myśl zasady z *Pana Jowialskiego* rodem: „znacie, to posłuchajcie” – przesuwają punkt ciężkości w utworach z tego, co zostało opowiedziane, na to, jak zostało powiedziane. Gawędowe historie, opowiadane w wąskim kręgu znajomych, były wszystkim dobrze znane jeszcze przed rozpoczęciem opowiadania. Nie co, ale jak decydowało o powodzeniu narratora. Jest to jedna z ważnych cech gawędy literackiej – nie w swojej wersji pierwotnej, oralnej, lecz późniejszej – opowieściowionej w okresie romantyzmu. Jakość narracji w „tryptyku trochę autobiograficznym” – przeskakiwanie z tematu na temat, ciągła wymiana perspektywy czasowej, skojarzeniowy porządek wypowiedzi, wymieszanie tonacji dramatycznej, groteskowej, humorystycznej i satyrycznej, „ja” narratora, który raz mówi w swoim imieniu, to znów w imieniu generacji czy też środowiska, do którego należy – wszystko to upoważnia do stwierdzenia, że tryptyk jest nie tyle związany z gatunkiem autobiografii, co gawędy. To z niej wyprowadza sam Konwicki podstawowe właściwości omawianych utworów. Porzucenie „łańcucha fabuły”, którego się wcześniej trzymał mocno, stwarzało nowe możliwości:

O co mi chodzi? O porządek? O logikę? O kryteria? Świat utworzony w porządku byłby nudny. Życie oparte na żelaznej logice byłoby nieciekawe. Sztuka tworzona według niewzruszonych kryteriów byłaby nieznośna. Chyba jest lepiej, że naszą egzystencją nie rządzą filozofowie. Chyba jest atrakcyjniej, że naszymi losami kieruje pozbawiony sentymentów i mózgu przypadek²⁹.

Takie uzasadnienie zwrotu ku gawędzie jest efektowne, ale i trochę banalne. Istotne jednak wydaje się usytuowanie narratora: ma on – paradoksalnie – zdecydowaną przewagę nad autorem prezentującym czytelnikowi swoją autobiografię. Nie każda autobiografia, a ściślej – opowieść autobiograficzna, nawet najprawdziwsza i najszczerza, może zmienić się w dzieło sztuki. Kiedyś przy takiej okazji Karol Irzykowski wypowiedział zjadliwe zdanie: „Co mi po szczerości głupca!” Wypowiedzi autobiograficzne, prawdziwe i fałszywe, a nie brakło w nich zwykłej minoderii, z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych szybko zwietrzały, stawały się martwe z dnia na dzień. Zwłaszcza te, które zufały relacji naturalnej, akcentowały swoją wiarygodność. Czas obszedł się z nimi bezwzględnie. Co ciekawe – zachowały ży-

²⁹ Ibidem, s. 164.

wotność te teksty, które przekraczały konwencje prostego zapisu autobiograficznego. Nie *Miesiące Brandysa*, *Krakowskie Przedmieście pełne deserów* Adolfa Rudnickiego, *Pamiętnik moich książek* Romana Bratnego, *Kadencja* Jana Józefa Szczepańskiego zachowują poznawczą i artystyczną wartość, lecz *Pamiętnik z powstania warszawskiego* i „tryptyk trochę autobiograficzny” Konwickiego. Od zezarzenia ratuje wszystkie jego części konwencja gawędowa. Dotyczy to także *Mieszanin obyczajowych* Andrzeja Kuśniewicza; tytuł zawiera czytelną aluzję do głośnego w pierwszej połowie XIX wieku utworu Henryka Rzewuskiego.

Somewhat Bibliographical Triptych

Abstract

Tadeusz Konwicki's *Kalendarz i klepsydra* (1976), *Wschody i zachody księżycy* (1982) and *Nowy Świat i okolice* (1986) were categorised as “memoirs”, “novels” or autobiographical sketches although, owing to their formal properties, they belong to the same set. The fundamental feature is transforming autobiographical elements into bigger or smaller plot structures, which cannot be judged as true or false. Truthfulness may suggest constant identification of the narrator with the author and also with the protagonist in the stories told. And yet, simultaneously in the author's commentary there appear permanent warnings that those are “made-up-diaries”, memories somewhat true and somewhat false. Genre characteristics of those works can be defined not by checking authenticity and reliability of autobiographical detail and not by the author's form of narration, but thanks to overt and covert reference to the addressee: that is narration addressed to Warsaw literary and film circles – ironic, mocking, and anecdotal. Autobiographical elements combined with the author's narration and “addressee” creates the form of a contemporary folk tale, which is the continuation of an old Polish literary genre.