



Tadeusz Konwicki —

(auto)kreacje przechodnia

Jacek Nowakowski

Tadeusz Konwicki, najlepszy pisarz wśród filmowców i najlepszy reżyser wśród pisarzy (być może nie tylko w Polsce), dysponował doskonałym zmysłem auto-kreacji. Był świadomy miejsca, jakie zajmuje w rodzimej kulturze, wiedział na przykład, czym jest postawa autorska w świecie kina, także w momencie zmiany – po wygaśnięciu paradygmatu modernistycznego rozumiał swoją pozycję człowieka obejmującego artystycznym dwie dziedziny sztuki. Wchodząc w pewne role, budując swój publiczny, ale przede wszystkim artystyczny wizerunek, czynił to dyskretnie, z klasą, zarazem nie unikając paradoksów i sprzeczności świadczących o braku kunktatorstwa z jego strony. Funkcjonując jako pisarz i filmowiec, a więc w dwu najbardziej zmitologizowanych społecznie rolach artystycznych, pogłębiał swój wyrazisty obraz, często przy tym podkreślając w wywiadach, że ludzi takich jak on na ulicach Warszawy (a pewnie każdego dużego miasta) można spotkać wielu – typowych jedermannów czy everymanów, którymi bywali bohaterowie jego twórczości – i jak oni (o paradoksie!?) sam chciał być postrzegany.

—>

Obserwując zmienność ról i postaw Tadeusza Konwickiego jako artysty i świadomego swej pozycji autora, będę, po pierwsze, wybierał tylko niektóre z nich (pomijając ze względu na brak miejsca np. wizerunek nostalgicznego Kresowianina oraz pisarza opozycyjnego), a po drugie, częściej będę się koncentrował na obszarze filmowym, uznając zarazem, że podział na literaturę i film jako odmienne sztuki w przypadku tej twórczości nie istniał (często role „literackie” wspierały lub wyprzedzały te drugie). Ponadto uważam, że wizerunek Konwickiego jako autora-filmowca jest wciąż mniej rozpoznany, a przez to tutaj ciekawszy.

Przyszły twórca *Zwierzoczekoupiora* nie zawsze mógł świadomie kreować swój image. Nikt nie wybiera sobie miejsca i czasu urodzenia, ale w jego przypadku los mocno naznaczył późniejsze życie pisarza, wybierając dlań jako miejsce urodzenia Nową Wilejkę na Wileńszczyźnie w 1926 roku: rodzinne strony jego wielkiego poprzednika Adam Mickiewicza, obszar, na którym miała rozgrywać się nadszarpnięta druga wojna światowa, oznaczająca dla nastoletniego Konwickiego udział w AK-owskiej partyzantce (od połowy 1944 do wiosny 1945 roku) i poniesienie jej konsekwencji. Te zaś wiązały się z absurdalnym faktem, że przeciwnikami byli na początku Niemcy, a następnie – oddziały quasi-wyzwolicielskie, sowieckie. Inny, głębszy wymiar udziału w ruchu oporu (przeciwko dwóm okupantom) wiązał się z charakterem tej walki, jej nieheroicznym obliczem – nie tylko zabijaniem wroga, ale także kradzieżami, bijatykami, gwałtami i pozostawianiem na pastwę losu zwykle niewinnej ludności cywilnej. Ten obraz partyzantki zostanie zarysowany w powieści *Rojsty*, napisanej w 1948, a wydanej dopiero w 1956 roku, w której młody pisarz mierzy się z okupacyjno-podziemnym dziedzictwem. Wcześniej uczynił to jeszcze we wczesnym opowiadaniu *Kapral Koziołek i ja* (ukazało się w prasie¹ w 1947 roku), w którym pokazał dylematy młodej osoby mającej wykonać wyrok. Nim doświadczenia wojenne znalazły swą pierwszą postać artystyczną, młody Konwicki szukał sobie miejsca i roli w nowej, powojennej Polsce. Studiował polonistykę w Krakowie, a następnie w Warszawie, gdzie znalazł pierwszy twórczy azyl – pracę w tygodniku „Odrodzenie” (od 1946 roku, jeszcze przez krótki czas wydawanym w Krakowie), pierwszym poważnym piśmie społeczno-literackim, kształtującym życie intelektualne w kraju, oczywiście w zgodzie z polityką nowych władz. Okres pracy korektorskiej, a później redakcyjnej zbiegł się z młodzieńczymi dokonaniem artystycznymi. Rola redaktora nie była wystarczająca dla początkującego autora; ta ostatnia, jak się wkrótce wraz z nadejściem socrealizmu w sztuce okazało, wymagała dopełnienia ideologicznego. Konwicki stał się twórcą zaangażowanym.

Pisarz zaangażowany

Akces do socrealizmu nastąpił w życiu Tadeusza Konwickiego nie tylko na płaszczyźnie poetyki twórczej; miał też wymiar bardziej, by tak rzec, praktyczny i bezpośredni. Najpierw, jesienią 1949 roku, pojechał do podkrakowskiej Nowej Huty, gdzie przez kilka miesięcy pracował jako robotnik kopiący w ziemi, na której wyrastał obiekt marzeń budowniczych nowej Polski i nowego ustroju. Nieco później, w 1951 roku, zapisał się do jedynowładczej PZPR (przyjęty w jej szeregach w 1953 roku), a w międzyczasie, jak wielu, w swej publicystyce chwalał Stalina i komentował bieżące kwestie kulturalne oraz społeczno-polityczne. Tych kilka lat entuzjazmu dla socjalizmu nie wzięło się z niczego i zniknęło:

¹ T. Konwicki, *Kapral Koziołek i ja*, „Nurt” 2/1947, s. 40–56.

było konsekwencją rozczarowania przegraną wojną (choć przecież wygraną), degrengoladą życia ludzi podziemia, słabością Polski przedwrzesniowej, wreszcie – poszukiwaniem racjonalności w świecie, w którym przez kilka lat jej zabrakło lub była rozumiana opacznie. Wypada dostrzec, że jako lewicowy pisarz, wierzący w możliwość naprawy czy wręcz zbawienia świata, Konwicki był w tym okresie bardzo konsekwentny. Swoje doświadczenia nowohuckie przełożył na język sztuki w dziele *Przy budowie* (1950), będącej modelowym przykładem powieści produkcyjnej (obok powstałych w tym czasie m.in. takich utworów, jak *Węgiel* (1950) Aleksandra Ścibor-Rylskiego czy *Lewanty* (1952) Andrzeja Brauna), a problemem nowo rodzącej się na prowincji administracji, także w kontekście działań partyzanckich i rozterek inteligencji, zajął się w powieści *Władza* (1954), należącej do gatunku politycznego. Jednocześnie w obu, niemalże modelowo socrealistycznych utworach tego autora znajdziemy elementy wskazujące na możliwość wyjścia z okopów poetyki normatywnej, związanej z ideologią marksistowską: brzydota świata przedstawionego w *Przy budowie* i rozdarcie wewnętrzne (do pewnego stopnia) głównych postaci *Władzy* pokazują, że Konwicki nie był w tym okresie artystą „wiernym i miernym”, jak mimowolnie postulował socrealizm. Jeszcze lepiej świadczy o tym długie opowiadanie (czy minipowieść) *Godzina smutku* (1954), zaliczane do tekstów „odwilżowych”, w których pisarze nie chcieli (musieli) już za wszelką cenę poddać się postulatом oficjalnej doktryny. Mimo że akcja utworu toczy się współcześnie i wiąże z tematem budowy w małym miasteczku, a jej bohater jest jej kierownikiem, to właściwym obszarem zainteresowań autora są kwestie egzystencjalne i psychologiczne: piękno i szarość życia, uroki i problemy związane z życiem miłosnym i erotycznym, cena płacona za uczucie. Czołowy badacz literatury tego okresu Jerzy Smulski zauważył: „Przede wszystkim pisarz uwypukla fakt, że istotne miejsce w życiu ludzkim zajmuje uczucie miłości, w socrealistycznej wizji świata spychane na plan dalszy. [...] Tytułowa «godzina smutku» symbolizuje tu sferę emocjonalnego życia jednostki, sferę nie poddającą się interpretacji w kategoriach racjonalnych (czy, co gorsza, klasowych), a więc i samokontroli. Opowiadanie Konwickiego jest apelem – w pewnych partiach wypowiedzianych dość nieśmiało – o uszanowanie tego właśnie kręgu intymnych przeżyć ludzkich”². Późniejszy autor *Wniebowstąpienia* powoli przestaje być entuzjastą nowego ustroju i nowej doktryny literackiej; w zerwaniu z rolą pisarza zaangażowanego przyszło mu z pomocą także kino.

Filmowy *auteur*

Już w 1948 roku, przy powstającej wtedy Wyższej Szkole Filmowej w Łodzi, przyszły reżyser, scenarzysta i kierownik literacki kilku zespołów filmowych przeszedł kurs scenariopisarstwa zorganizowany przez Bolesława Lewickiego. Potem były recenzje filmów pisane między innymi do „Odrodzenia”, „Nowej Kultury” (gdzie Konwicki kierował działem filmowym), coraz częstsze spotkania z filmowcami na pokazach prasowych, wreszcie propozycja pisania scenariuszy na zlecenie Centralnego Urzędu Kinematografii, czyli instytucji, która zmonopolizowała po wojnie rynek produkcji i dystrybucji. Początkujący scenarzysta zaczął od pracy przy filmie szpiegowskim, jawnie propagandowym; była to *Kariera* (1954) Jana Kochera. Szybko się jednak okazało, że domeną Tadeusza Konwickiego była, z jednej strony, aktywna współpraca z innymi

² J. Smulski, *Pęknięcie lodów. Krótkie formy narracyjne w literaturze polskiej lat 1954–1955*, Toruń 1995, s. 103–104.

w charakterze kierownika literackiego i scenarzysty najważniejszego zespołu filmowego w historii rodzimej kinematografii – „Kadru” Jerzego Kawalerowicza, którym kierował w jego najlepszym okresie (1956–1968), a z drugiej – własne, autorskie, osobne realizacje, skorelowane z charakterem uprawianej sztuki powieściopisarskiej. Pierwszy rodzaj aktywności to wsparcie artystyczne i intelektualne filmów, które – jak się szybko okazało – zapisały się w nurcie Polskiej Szkoły Filmowej, a także w całej naszej kinematografii – w ramach „Kadru” powstały między innymi *Kanał* (1957) oraz *Popiół i diament* (1958) Andrzeja Wajdy. Drugi to realizowane już poza wspomnianym nurtem adaptacje ważnych dzieł polskiej literatury, które dzięki scenariuszom Konwickiego i reżyserii mistrzów naszego kina stały się arcydziełami (m.in. *Zimowy zmierzch*, 1958 Stanisława Lenartowicza, a zwłaszcza *Matka Joanna od Aniołów*, 1960, *Faraon*, 1966 i *Austeria*, 1982 – wszystkie Jerzego Kawalerowicza). Domeną Tadeusza Konwickiego okazało się jednak bycie reżyserem-autorem, kimś w rodzaju postaci hołubionej przez francuskich krytyków, a potem reżyserów nowofalowych – doskonałym wcieleniem idei *auteurs*, reżyserów-autorów, a nie tylko sprawnych, czy nawet wybitnych, realizatorów-rzemieślników. Wszystko to wydarzyło się nagle, choć Konwicki – pisarz, scenarzysta i publicysta – przygotowywał się do tej roli od dawna, doprowadzając w pewnym momencie do własnego debiutu reżyserkiego, jakim był w 1958 roku *Ostatni dzień lata*.

To „narodziny” z ducha nowofalowe, wpisujące się w rozumienie reżysera-autora w tym okresie czy też, ściślej, właśnie twórcy nowofalowego. Gdy słowo „autor” pojawiło się w świadomości krytycznej we Francji już na początku lat 50. ubiegłego wieku, zwrócono zwłaszcza uwagę, że film jest sztuką indywidualną, którą określają między innymi temat i styl, a spójność powtarzających się motywów, obsesji i rozwiązań technicznych pomagała podkreślić autorską odrębność. Model ten wypracowała tak zwana polityka autorska wspomnianych krytyków (czasopismo „Cahiers du Cinéma”), przyszłych reżyserów-autorów, debiutujących na ekranie u schyłku tamtej dekady. To między innymi Louis Malle i jego *Winda na szafot* (1957), François Truffaut i *Czteryście batów* (1959) czy Alain Resnais i *Hiroszima, moja miłość* (1959), a byli jeszcze Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Claude Chabrol... Badacz francuskiej nowej fali Tadeusz Lubelski zwrócił uwagę na rolę krytyka jako autora-profesjonalisty³ w budowaniu przez nowofalowców własnego *emploi* i prestiżu. Nieco podobnie, zauważmy, jest z Konwickim w momencie filmowego debiutu: i jego, i tamtych łączy wspólna droga – fascynacja filmem, czy wręcz kinofilia, u Polaka wynikająca jeszcze z litewskich doświadczeń dzieciństwa, kiedy kino było bramą do cudownego świata, następnie pasje krytyczno-filmowe, a wreszcie – wzięcie kamery we własne ręce. W debiucie Konwickiego – *Ostatnim dniu lata* – splatają się cechy francuskiego kina nowofalowego i jego własnej postawy twórczej. Będą to kult autentyczności, przyzwolenie na reżyserską i aktorską improwizację, eliptyczny charakter narracji, otwarta dramaturgia, stawianie na autentyczność i próbę wyrażania wewnętrznych, emocjonalnych stanów człowieka, często przybierających formę strumienia świadomości. Niektóre z tych cech zanikły w późniejszych filmach francuskich mistrzów, inne się rozwinęły w autorskim kinie (zawsze bliskim jego własnej literaturze) Konwickiego. W późniejszych filmach, takich jak *Zaduszki* (1961), *Salto* (1965), *Jak daleko stąd, jak blisko* czy *Dolina Issy* (1982), zrealizowana według prozy Czesława Miłosza, znajdziemy autora o rozpoznawalnej błyskawicznie fakturze. To

³ T. Lubelski, *Nowa Fala. O pewnej przygodzie kina francuskiego*, Kraków 2000, s. 80.

„poetyka powieści i filmów” (by się odwołać do tytułu innej książki⁴ Lubelskiego), charakteryzująca się między innymi rzeczowym, a zarazem lirycznym stylem, przywiązaniem do konkretnego przełamывanego metaforycznością, poszukiwaniem wzniosłości, którą ogranicza jednocześnie użycie ironii, umieszczanie bohaterów w kilku czasach i przestrzeniach naraz, umiejętnością połączenia świata snu, fantazji z realnością, unikaniem jednoznaczności zdarzeń, odwoływaniem się, oczywiście alinearne, do własnej biografii, mocno naznaczonej wojną i okupacją. Tadeusz Konwicki jako autor filmowy wyróżniał się na tle innych polskich reżyserów, takich jak na przykład Wojciech J. Has, Jerzy Skolimowski, Andrzej Żuławski i wielu innych, tym zwłaszcza, że, jak sam mówi, „był literatem, który robi sobie wakacje filmowe”⁵, a więc kimś, kto nie uzależnił swojego życia od kina, nie stawiał na jedną kartę, potrafił zachować do swej drugiej muzy dystans. Stąd poczucie lekkości w oglądaniu jego filmów, wrażenie, że są zrealizowane niekoniumkturalnie, w poprzek mód stylistycznych i tematycznych, oraz że w planie fabularnym i czasoprzestrzennym wszystko może się w nich wydarzyć. Pamiętajmy, że *Ostatni dzień lata* to film kameralny i ascetyczny, jeśli chodzi o użyte środki, właściwie lapidarny w każdej warstwie, zwłaszcza dialogowej i scenograficznej, co tylko przyczyniło się do jego uniwersalności. Z czasem filmy Konwickiego zagarniały coraz większy fragment ówczesnej ikonosfery, by w *Jak daleko stąd, jak blisko* dać się jej niemal pochłoniąć (współczesna Warszawa), ale nadal oddziaływały intensywnością każdego szczegółu. Sam autor wypowiada się na ten temat w rozmowie z Przemysławem Kanieckim następująco: „Już panu mówiłem, że ta skłonność do lapidarności zmuszała mnie do użycia tylko tych rekwizytów, które są ważne, nie jakichś służących nastrojowi tła, zapisowi jakiejś mojej wiedzy topograficzno-przyrodniczej, tylko tych, które czemuś służą. Dlatego może one się jak gdyby narzucają”⁶. Z tego połączenia bierze się ostatecznie autorska sygnatura Konwickiego: lapidarność i gorączkowość, intensywność i drobiazgowa precyzyjność szczegółu, wizyjność, która realizuje się obok kondensacji i redukcji używanych środków.

Jednak autorski wymiar dzieła reżyserskiego i pisarskiego to nie cały Konwicki; ma on w zapasie jeszcze jeden patent na siebie – jest doskonałym obserwatorem i komentatorem własnej twórczości i postawy artystycznej, wręcz stwarza się we własnym (wzmocnionym często cudzym) spojrzeniu.

Spoglądający na siebie

Nie sposób określić, jak dalece ze świadomością zmiany paradygmatu w kulturze, ale z pewnością skutecznie i trafnie Tadeusz Konwicki obiera z czasem nową strategię artystyczną, lecz także wizerunkową. Staje się, w zgodzie z modelem sztuki w dobie postmodernistycznej, autorem, który sytuuje się także poza tekstem, docenia coraz mocniej odbiór dzieła poprzez image, budowany również poprzez – swoisty w jego przypadku – marketing. Staje się autorem komentującym własne dzieło, przechodniem, który chętnie (namawiany przez innych) spogląda wstecz, ale także kreuje konsekwentnie swoje emploi kogoś, kto wiele przeżył i stworzył, stając się wyrazistą figurą artysty emblematycznego, określonego przez gest i przestrzeń, jaką zajmuje.

⁴ Idem, *Poetyka powieści i filmów Tadeusza Konwickiego*, Wrocław 1984.

⁵ T. Konwicki, *Pamiętam, że było gorąco. Rozmowy Katarzyny Bielas i Jacka Szczerby*, Kraków 2001, s. 78.

⁶ Idem, *W pośpiechu. Rozmowa z Przemysławem Kanieckim*, Wołowiec 2011, s. 81.

W dorobku autora *Czytadła* znajdziemy wiele utworów o charakterze nie tylko autobiograficznym, ale również autoreferencyjnym i autotematycznym. Są w nim zatem teksty sylwiczne w rodzaju *Kalendarza i klepsydry* (1976), *Kompleksu polskiego* (1977), *Zorzy wieczornych* (1991) czy niezobowiązującego i autoironicznego *Pamfletu na siebie* (1995), który jest w zasadzie pożegnaniem Konwickiego z beletrystyką. W utworach tych bohater-autor nie tylko komentuje na serio współczesną, bywa, że smutną i absurdalną, rzeczywistość (do pewnego momentu Polski peerelowskiej), ale i swoim zwyczajem wraca pamięcią do Kolonii Wileńskiej, swojej młodzieńczej arkadii. Zarazem pisarz często też bawił się i droczył z czytelnikiem. Z jednej strony, jak pisał Przemysław Czapliński: „Szczególny kontrakt sylwiczny, jaki zawiązał się pomiędzy Konwickim i jego czytelnikiem, oscylował wokół prawdy. [...] Pisarz obiecywał, że da swoje świadectwo, że powie, co widział, przeżył, przemyślał. Jego przewrotność polegała jednak na tym, że od samego początku przeformułowywał ów kontrakt na «wyznanie odroczone»”⁷. Oznaczało to zwodzenie, unikanie puenty, czasem zatajenie, zwlekanie, słowem – tylko grę w pełen autentyzm. Uzupełnieniem autoportretu budowanego w sylwach stały się książkowe wywiady-rzeki. Dawały głębszy, intymniejszy i bardziej bezpośredni dostęp do autora, ale nadal mocno kontrolowany przez artystę. Pierwszy książkowy wywiad ukazał się jeszcze w epoce cenzury politycznej, dlatego mógł zostać opublikowany w drugim obiegu wydawniczym, a nazwisko rozmówcy Tadeusza Konwickiego, Stanisława Beresia, było ukryte pod fikcyjnym (Stanisław Nowicki). *Pół wieku czyścica* (1986)⁸ sygnalizuje już tytułem, że będzie relacją z kilku dekad czasu trudnego i bolesnego, relacją mocno rozliczeniową, także w kontekście ówczesnej sytuacji politycznej – trwania niesławnej „dekady generała Jaruzelskiego”. Pisarz będzie pod tym względem konsekwentny i później – kiedy wydawał kolejny wywiad-rzekę, *Pamiętam, że było gorąco* (2001), w zmienionych warunkach społeczno-politycznych, a także tematycznych (książka dotyczy głównie jego dokonań filmowych), w pełni pozbawia się martyrologicznych „okowów”, zarazem stawiając na gawędziarski styl i takież, niemal krotochwilny miejscami, charakter autorskiego przekazu. Tytuł sugeruje, że artysta spędził życie intensywnie, a rozwinięcie tej sugestii okazuje się napisane z przymrużeniem oka, pozbawione rozliczeń, ale też precyzyjnej dbałości o faktografię. Najdalej pod tym względem idzie w ostatnim wywiadzie-rzecz, zbiorze rozmów z Przemysławem Kanieckim *W pośpiechu* (2011), kiedy nie tyle za sprawą tytułu, ile świadomie bardzo luźnej konstrukcji opowieści czytelnik ma wrażenie obcowania ze zbiorem anegdot, wspomnień, dygresji, wręcz przekomarzania się z interlokutorem, co w sumie sugeruje pospieszny remanent tematów i spraw kogoś, kto nie ma już ochoty (a także czasu) porządkować swojej artystycznej biografii, wygładzać jej dla pożytku własnego w oczach potomnych. Powtórzmy: to także odpowiedzialna strategia autorska, a nie wynik chwili. Przy czym zabiegi Konwickiego polegają na ciągłej ucieczce przed umieszczeniem siebie, także przez innych, na piedestale, zaliczaniem do twórców kanonicznych, renomowanych, wciąż mających dużo do powiedzenia, zwłaszcza „żywych klasyków”. Podobnie jak niechciane, a przecież jak najbardziej aprobowane przez artystę, obszerne

⁷ P. Czapliński, *Ślady przelomu. O prozie polskiej 1976–1996*, Kraków 1997, s. 78.

⁸ Notabene do książki weszły także fragmenty wypowiedzi Konwickiego z filmu dokumentalnego *Przechodzień* (1985) Andrzeja Titkowa, który to film, wraz z kilkoma innymi dokumentami o twórcy (m.in. *Całkiem sporą apokalipsą* z 2002 roku tegoż autora), pomaga za pomocą innego medium zbudować wizerunek artysty – dyskretnego spacerowicza przez życie, co przecież jest tylko rewersem jego dokonań artystycznych, nigdy pełną prawdą.

rozmowy z badaczami i dziennikarzami wydawane w formie książkowej można traktować legendarne już przebywanie Konwickiego z przyjaciółmi w warszawskiej kawiarni Czytelnika, gdzie od 1956 roku twórca miał „swoj” stolik, przy którym na początku siadał Leopold Tyrmand, a z czasem dwaj mu najbliżsi – Andrzej Łapicki i Gustaw Holoubek. Ponadto warto podkreślić, że artysta bardzo często pomniejsza siebie, budząc tym tylko żywsze zainteresowanie. Tak też rozwiewał poglądy, że we wspomnianym wyżej miejscu prowadził z innymi działalność opozycyjną: „Bo jeśli była jakaś opozycja, jej spotkania nie odbywały się przy naszym kawiarnianym stoliku. Stolik był nie od tego. Ludzie tu wpadali przywitać się, książkę dać, książkę odebrać, porozmawiać, pożartować. Żadnych nadzwyczajności, które wymagają spiżu i trąb, nie było”⁹. Ale w kolejnym wypowiedzianym zdaniu następuje antyteza poprzedniego: „Oczywiście, stolik przez wiele lat był może nawet odrobinę trwalszym punktem Warszawy niż Pałac Kultury”¹⁰. Jak dalece zatem wierzyć wspomnieniom i dywagacjom Konwickiego? Gdyby jeszcze było ich niewiele! Chciałoby się rzec: szczęśliwy odbiorca, który obcuje wyłącznie z dziełami twórcy, ale jednocześnie: jeszcze szczęśliwszy ten, który może obcować z jego autokomentarzami i wyznaniem. Jedne i drugie pozostaną wyzwaniem, może małą prowokacją. Nie sposób nie zareagować...

⁹ T. Konwicki, **Pamiętam, że było gorąco**, op. cit., s. 121.

¹⁰ Ibidem, s. 121.