



Monika Brzóstowicz-Klajn

Senniki, czytała, powieści młodzieżowe, czyli Konwicki jako pisarz popularny

„[...] wyduszam z siebie myśli i słowa jak z pustej butelki. Od kilku lat wyciskam resztki kropelek, bo ostatecznie przez te kilka dziesiątków lat człowiek wszystko uruchamia i wszystko sprzedaje. Ciężko jest nagle błysnąć czymś zupełnie nowym 9...]”¹.

„Kiedy piszę, to muszę nieco oszukiwać, by choć przez parę godzin przytrzymać czytelnika przy lekturze”².

Wybrane cytaty łączą postawę pisarza zwróconego ku czytelnikowi, ujawniająca swoje strategie wobec odbiorcy – klienta, potencjalnego nabywcy – dla którego trzeba tworzyć atrakcyjne powieściowe światy lub zauroczyć go kształtem narracji i grą, do jakiej chce się go wciągnąć.



¹ S. Nowicki [S. Beres], *Pół wieku czyśca. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim*, Warszawa 1986, s. 7.

² *Ibidem*, s. 30.

Nazwisko Konwickiego było w czasach PRL-u i jest do dziś rozpoznawalne, znane. Wskazuje się na poczytność jego dzieł, zastanawiając się nieraz nad przyczynami tego stanu rzeczy. Jest on również ceniony jako filmowiec: reżyser i scenarzysta. Ten pasjonat kina zdaje się tym samym człowiekiem, który łatwiej akceptuje potrzeby widzów i zaspokajającą je kinematografię. Chciałabym się jednak skupić na twórczości literackiej i spojrzeć na nią z perspektywy refleksji nad samą kulturą popularną w czasach Polski Ludowej. W jakim zakresie poetyka utworów Tadeusza Konwickiego zawiera typowe cechy powieści popularnej, opisane chociażby wiele lat temu przez Annę Martuszeuską³? W jakim stopniu mogły mieć znaczenie wykorzystywane przez niego – dodajmy: dość niekonwencjonalnie, przewrotnie – znane, chwytliwe konwencje kryminału czy romansu? Jaki stosunek do kultury popularnej można odnaleźć u autora *Dziury w niebie*? Trzeba tu uwzględnić dwuznaczną sytuację tego modelu kultury w czasach PRL-u, na które przypada prawie cała ta twórczość: co wówczas określenie „popularny” oznaczało? Z drugiej strony Konwicki bez wątpienia był nie tylko cenionym przez krytyków pisarzem, ale też autentycznie jego książki czytelnicy rozchwytywali i zasługiwały one na miano bestsellerów, chociaż to pojęcie – związane w sposób naturalny z działaniem wolnego rynku książek – w sytuacji gospodarki socjalistycznej nie funkcjonowało.

Niejeden autor przedstawiający twórczość Konwickiego podkreśla fenomen popularności jego książek w czasach PRL-u. Przemysław Czapliński w 1998 roku, po przeszło 20 latach od pierwszego wydania *Kalendarza i klepsydry*, pisał:

„Sezon literacki roku 1976 zaczął się nie w styczniu, lecz w kwietniu. Bo wtedy właśnie pokazała się na rynku książka Konwickiego *Kalendarz i klepsydra*. Od kwietnia *Kalendarz...* nie schodził z łam czasopism przez trzydzieści siedem tygodni. Z dużą dozą prawdopodobieństwa orzec można, iż w całej polskiej literaturze powojennej nie zdarzyła się książka, którą w rejestrze recenzenckim omawiano by tak długo i tak zażarcie. Pisali o niej wszyscy [...]”⁴.

Tom *Nowy Świat i okolice*, stanowiący razem z *Kalendarzem* i *Wschodami i zachodami księżycy* tryptyczną całość, choć mniej był ceniony przez krytyków, cieszył się poczytnością i odniósł rynkowy – jak na PRL-owskie czasy – sukces, szybko znikając z półek księgarskich. Weześniejsze utwory również spotkały się z żywym odbiorem: „*Dziurę w niebie* Konwicki podbił czytelników”⁵. Jan Walc wskazywał, że książki tego autora rozchodziły się w nakładach znacznie wyższych od przeciętnych nakładów prozy współczesnej i że był to pisarz popularny także w kręgach czytelników nie bardzo wyrobionych literacko⁶. Przemysław Kaniecki nawet się dziwił: „Cieszący się olbrzymią popularnością czytelniczą *Sennik* jest, paradoksalnie, utworem bardzo trudnym i elementem jego poetyki nastroczały problemy nie tylko krytykom, ale także badaczom”⁷. Z kolei

³ A. Martuszeuska, *Jak szumi Dewajtis? Studia o powieściach Marii Rodziewiczówny*, Kraków 1989 (zwłaszcza rozdziały II i III).

⁴ P. Czapliński, *Tadeusz Konwicki*, Poznań 1994, s. 98.

⁵ Ibidem, s. 53.

⁶ J. Walc, *Tadeusza Konwickiego przedstawianie świata*, postowie T. Lubelski, Warszawa 2010, s. 53.

⁷ P. Kaniecki, *O „snach” w „senniku bez snów”. Między oniryzmem a autotematyzmem*, [w:] A. Fiut, T. Lubelski, J. Mamro, A. Morstin-Popławska (red.), *Kompleks Konwicki*, Kraków 2010.

według Czaplńskiego „*Mała apokalipsa* (1979, NOWA) i *Rzeka podziemna, podziemne ptaki* (1984, Krag), utworzyły wspólnie z *Kompleksem...* jeden z najsłynniejszych tryptyków polskiej literatury powojennej i zapewniły Konwickiemu ogromną popularność. Ogromną, ale i brzemioną w różne, często opaczne skutki”⁸. *Mała apokalipsa* była przy tym jednym z największych bestsellerów nieoficjalnego, tak zwanego bezdebitowego obiegu – miała w okresie 1979–1988 aż osiem wydań. W znaczący sposób powieść ta wpłynęła na społeczny obraz Polski końca lat 70. – z jej napięciami, biedą, paradoksami, które nie omijały również sytuacji środowisk opozycyjnych. Ukazywała także stałe poczucie zależności od kremlowskiego cienia. Za sprawą wspomnianego tryptyku Konwicki realizował model niezależnego pisarza politycznego, antyreżimowego twórcy, który potrafi krytycznie pokazywać rzeczywiste paradoksy i biedę komunistycznej Polski, a zarazem diagnozować stan społecznej świadomości. Popularny Konwicki zdawał się wielu młodszym pisarzom swoistym „magiem prozy” – wyznał po latach Paweł Huelle.

Kultura popularna w czasach PRL-u – jak ujmują Teresa Walas⁹ – była w swoim rozwoju „skażona” brakiem swobodnego rozwoju. Z jednej strony komuniści chcieli ją wykorzystywać propagandowo, z drugiej strony miała wówczas miejsce w naszym kraju jakaś wersja modernizacji społeczeństwa i gospodarki, której towarzyszyły przemiany w kulturze, nawet jeżeli pozostawała ona bardzo upolityczniona, zależnie od okresu mniej lub bardziej poddawana obowiązkowi propagandowemu i – szerzej – socjotechnicznemu, służącemu trwałej przebudowie mentalności ludzkiej. Lata tuż-powojenne to czas gwałtownej industrializacji Polski, połączonej z daleko zakrojoną kampanią na rzecz powszechnej oświaty i łatwego dostępu do dóbr kultury. Doświadczenie socrealizmu mocno wpłynęło na postawę artystów wobec twórczości dla masowego odbiorcy – stała się ona dwuznaczna ze względu na dążenie do jej propagandowego wykorzystania. Miała emancypować społeczeństwo, otwierać na kulturę, ale mecenat państwowy nie był tym samym co wolny rynek w państwach gospodarki kapitalistycznej¹⁰. Z kolei według władz sztukę masową należało uważnie kontrolować, gdyż pozostawała zbyt powiązana z ekspansją kultury amerykańskiej. W połowie lat 70. drugi, niezależny obieg stworzył szansę – mimo ograniczeń, jakie niesła nielegalność tego typu ruchu wydawniczego i dystrybucji – na bardziej naturalny układ między autorami a czytelnikami. Jednak publikacje bezdebitowe nie miały pełnić czysto rozrywkowej funkcji.

Poetyka

Konwicki wobec kultury przejawia postawę wyraźnie antysnobistyczną. Z dystansem wypowiada się o dziełach, które reprezentują według niego artyzm formalny, oderwany od życiowego doświadczenia, ceni sobie kontakt z czytelnikiem, a przy tym, choć potrafi

⁸ P. Czaplński, *Tadeusz Konwicki*, op. cit., s. 136.

⁹ T. Walas, *Kultura polska po komunizmie – między kulturą socjalistyczną a postmodernizmem*, [w:] eadem, *Zrozumieć swój czas. Kultura polska po komunizmie: rekonesans*, Kraków 2003, s. 35.

¹⁰ Choć nie oznacza to, że w warunkach wolnorynkowych kultura popularna nie podlega próbom kontroli, a jej produkty nie są nacechowane ideologicznie. Zob. P. Zwierzchowski, *Zapomniani bohaterowie: o zapomnianych bohaterach polskiego socrealizmu*, Warszawa 2000.

pisać pastisze znanych i lubianych gatunków, daleko mu do kiczu i uproszczonych struktur świata przedstawionego typowych dla prozy popularnej. Właściwie jedynie pierwsze, młodzieńcze utwory, takie jak *Rojsty* (1948), socrealistyczne *Przy budowie* (1950) i *Władza* (1954) oraz *Godzina smutku* (1954), mają ściśle epicki charakter, zawierają przejrzyste skonstruowaną fabułę, jednorodną narrację, w sposób uporządkowany wprowadzającą czytelnika w powieściowy świat, nad którym do końca panuje. Za taką konstrukcją kryje się przekonanie o możliwości zrozumienia praw rządzących życiem. To przekonanie wraz z przewartościowaniami związanymi z odwilżą się załamuje, co w powstającej po 1956 roku twórczości przejawia się w destrukcji narracji i tym samym w zerwaniu z epickością.

Odtąd żaden tekst Konwickiego nie opiera się na jednej, dobrze znanej czytelnikom formule gatunkowej¹¹. Pisarz tworzy niejednoznacznie i wielokrotnie złożone światy, w których mieszają się czasy i miejsca, a warstwa narracji nie spaja kompozycji powieści, ponieważ prowadzona jest w kilku przeplatających się formach, w których zmieniają się czas gramatyczny i osoba mówiąca. Na przykład w *Senniku współczesnym* rzeczywistość współczesna opisywana jest w pierwszej osobie czasu przeszłego, a przeżycia wcześniejsze związane z partyzantką w pierwszej osobie czasu teraźniejszego, natomiast dzieciństwo w drugiej osobie czasu przeszłego. W *Kronice wypadków miłosnych*, pisanej głównie przy użyciu narracji trzecioosobowej czasu przeszłego, pojawiają się fragmenty w pierwszej osobie czasu teraźniejszego oraz drugiej liczby mnogiej czasu teraźniejszego. Sama warstwa narracji podlega zatem w tej twórczości skomplikowanej grze różnych perspektyw, związanych z odmiennymi jej formami, które się przeplatają. Jan Walc podkreślał nieepickość jako jedną z głównych cech prozy autora *Małej apokalipsy* i związanych z tym trudności interpretacyjnych. Z drugiej strony – Konwicki chętnie przywołuje poetyki popularnych formuł gatunkowych: romansu, kryminału, powieści autobiograficznej i dla młodzieży, kroniki prasowej, dziennika, a dwa tytuły jego książek odnoszą się bezpośrednio do mało wyrafinowanej, komercyjnej, użytkowej literatury popularnej – sennika i czytadła. Pisarz przyznaje, że wciąż parafrazuje i pastiszuje („Nie byłbym sobą, gdybym zarówno w *Dziurze w niebie*, jak i w *Zwierzoczekoupiorze* nie pastiszował literatury młodzieżowej”¹²).

Czy to wystarczy, by wytłumaczyć popularność i poczytność utworów Konwickiego? A może mamy w tym przypadku do czynienia z formułą literatury, która w duchu postmodernistycznych tendencji prze-pisuje znane konwencje, gra odniesieniami intertekstualnymi i zaprojektowana została tak, by można ją było czytać na różnych poziomach, także w stylu odbioru, który Martuszevska nazywa „życzeniowym” lub „popularnym”¹³?

Badacze twórczości Konwickiego podkreślają występujące w niej te same, powtarzające się motywy, problemy, typy bohaterów i rodzaje miejsc. Przemysław Czapliński przygo-

¹¹ Zob. pojęcie formuły gatunkowej za: A. Fulińska, *Dlaczego literatura popularna jest popularna?*, „Teksty Drugie” 4/2003, s. 59.

¹² S. Nowicki [S. Beres], *Pół wieku czyścica*, op. cit., s. 20–21.

¹³ A. Martuszevska, *Jak szumi Dewajtis?*, op. cit., s. 213–215.

tował nawet stały schemat fabularny, typowy dla powieści autora *Sennika współczesnego*¹⁴. W wywiadzie rzece *Pół wieku czyścica* Stanisław Beres (posługujący się pseudonimem Stanisław Nowicki)¹⁵ stwierdził, że światy literackie tworzone przez Konwickiego przenikają obawy, przeczucia nadchodzącego niebezpieczeństwa i dominuje ogólna atmosfera zagrożenia. Pisarz rzeczywiście stawia swoich bohaterów w sytuacji, gdy ma nadejść jakaś katastrofa: akcja w *Senniku współczesnym* (1963) przypada na kilka dni przed zalaniem doliny, w *Zwierzoczekoupiorze* (1969) wszyscy mówią o spodziewanym uderzeniu w Ziemię komety, natomiast w *Nic albo nic* (1971) ludzie żyją w cieniu przepowiedni o końcu świata, a wydarzenia w *Kronice wypadków miłosnych* (1974) rozgrywają się tuż przed wybuchem drugiej wojny światowej; z kolei *Mała apokalipsa* rozpoczyna się w chwili, gdy Polska ma utracić do końca swoją już i tak bardzo ograniczoną suwerenność i zostać przyłączona do Związku Radzieckiego jako kolejna republika... Konwicki odpowiada na to:

„[...] wytłumaczenie tego jest bardzo trywialne. Chodzi po prostu o zdynamizowanie ilości oraz sytuacji, by zyskać większy «gaz» literacki”. „Praktycznie w każdej książce wchodzi Pan od pierwszego zdania w środek sprawy” – dodaje Beres, by usłyszeć od pisarza: „Szkoda mi czasu i fatygi na preludia, wstępy i przygotowania. To trzeba robić jak do filmu. Jak napisze Pan scenę i po paru dniach do niej zajrzy, to okaże się, że można wyciąć pięć zdań, tam cztery. Trzeba od razu wpadać *in medias res*”¹⁶.

Tę powszechnie znaną zasadę zarówno literatury popularnej, jak i rzemiosła filmowego przywołał ostatnio w wywiadzie reżyser Borys Lankosz w związku z adaptacją kryminału Zygmunta Miłoszewskiego *Ziarno prawdy*, gdy przyznał, że mniej więcej wiadomo, jak należy skonstruować historię, żeby w ciągu pierwszych decydujących dziesięciu minut widzowie uznali, czy im się film podoba. „Więc dobrze jest przywalić na początku. Dlatego zaczynamy od sceny, w której archiwista znajduje trupa”¹⁷. No cóż, *Czytadło* (1992) Konwickiego zaczyna się sceną, w której bohatera budzi w mieszkaniu policja i odkrywa w jego łóżku nagiego trupa młodej kobiety. To jawna konwencjonalność, ekspozycja na pierwszym planie literackości, wejście w kicz. Pisarz przy okazji innej swojej książki, *Kroniki wypadków miłosnych*, sformułował znamieny komentarz. Odnosił się w nim bezpośrednio do wykorzystanych w tej powieści fragmentów kilku autentycznych kronik wypadków policyjnych, które epatowały tanią sensacją. Były one przepisane z gazet z 1939 roku, co autor tak podsumował w rozmowie z Beresiem:

„Na ogół pisarze robią w ten sposób, że biorą jakąś wzniosłą i artystyczną sytuację, którą przemieniają w kicz. Czasem robi im się to samo. Ja spróbowałem zrobić odwrotnie: wyszedłem od kiczu, aby go nobilitować. [...] Ta niezdrowa symbioza kiczu i sztuki wyrafinowanej bawi mnie, więc lubię na tym terenie pochuliganic. [...] Kicz jest bardzo ciekawy, a nawet pasjonujący. Jego pojęcie jest bardzo szerokie. Nawet uwielbiana postać historyczna bywa kiczem. Mam prawo bawić się takimi rzeczami. Znam słabostki czytelnika i idę mu w ten sposób na rękę. Nigdy nie twierdziłem, że jestem

¹⁴ P. Czaplirski, **Tadeusz Konwicki**, op. cit., s. 8.

¹⁵ S. Nowicki [S. Beres], *Pół wieku czyścica...*, op. cit., s. 231.

¹⁶ Ibidem, s. 232.

¹⁷ A. Kublik, **Kryminał moralnego niepokoju. Z Borysem Lankoszem, reżyserem filmu *Ziarno prawdy* rozmawia Agnieszka Kublik**, „Gazeta Wyborcza” 31/2015, 7–8.02.2015, s. 32.

służką i podnóżkiem tego, kto wchodzi do księgarni i kupuje moją książkę. [...] Zawsze wychodzi się od «niskiego» do «wysokiego». Taka jest przecież struktura życia! Aby nobilitować to, co niskie, wykonujemy na ogół całą masę rytuałów i magicznych przysudów. Nasza egzystencja w rzeczywistości jest bardzo niziutka. Przyjmuję to zatem do wiadomości i umyślnie, wbrew naszym pięknoduchom, obnażam strukturę naszych dążeń”¹⁸.

Można uogólnić na całą twórczość powyższy komentarz. Swoista słabość do kiczu odnajdywanego w materii rzeczywistego życia łączy się u tego pisarza ciekawie z potrzebą budowania swoich utworów z konkretności, także autobiograficznej. Jego powieści czy sylwiczne książki – wszystkie niezwykle silnie są osadzone w realiach czasowo-przeznaczonych, a jednocześnie pozostają poza konwencją realistyczną. Odnajdywane przez czytelników odniesienia do rzeczywistości wcale nie dają spójnego obrazu życia, choć z drugiej strony ich obecność może też stanowić jedną z przyczyn poczytności. Opisy warszawskiego Pałacu Kultury i Nauki zawarte w prozie Konwickiego bywają wykorzystywane przy prezentacji historii miasta albo opisie czasów komunizmu jako wiarygodne źródło, trafnie ujmujące specyfikę tej architektury i jej oddziaływanie na emocje i wyobraźnię pokoleń Polaków. Dziś powieści autora *Wniebowstąpienia* stają się także źródłem dla badań codzienności PRL-u¹⁹, co dowodzi wiarygodności tej niezwykle nieepickiej, nierealistycznej twórczości. I zarazem potwierdza, że czytelników Konwickiego przyciągała możliwość odnalezienia w jego tekstach odprysków własnych doświadczeń, fragmentów swojego świata, jakkolwiek by on był: pasjonujący czy przeciwnie – banalny i nieciekawny. Gdy jeszcze dodamy do tego portrety znanych postaci z życia kulturalnego, które zawarł Konwicki na przykład w *Kalendarzu i klepsydry*, to otrzymamy już wiązkę przyczyn, dla których Konwicki mógł stać się popularny. Co więcej, czytelnicy zdawali się szukać odniesień do konkretnych osób także tam, gdzie ich wcale pisarz nie umieścił. Na nadmierne dopatrywanie się personalnego klucza pisarz nieraz się zżymał, uznając to za bezsensowne. Jednak zadziałał w tym wypadku mechanizm stylu odbioru „życzeniowego”, nad którym autor nie ma już żadnej władzy, nawet zaprzeczenia zawarte w wywiadach nie powstrzymają od takiego stylu lektury.

Jerzy Ziomek²⁰ postulował rozpatrywanie kategorii prawdy w literaturze na dwóch planach: globalnym (prawda dzieła) oraz szczegółowym (prawda w dziele odnajdywana/odkrywana). Dotychczasowe rozpoznania wskazują na bogactwo realiów odnajdywanych u Konwickiego (plan szczegółowy). Ale jest jeszcze jedna pasjonująca kwestia: na jakich zasadach złożona kompozycja i utrudniona nieepicka poetyka, zawierająca niespójności, oniryczne motywy mogła poddać się stylowi odbioru popularnemu. Wyjaśnienie zdaje się kryć w ujęciu globalnym utworów autora *Kompleksu polskiego*, w odnajdywanej, może nie do końca w sposób uświadomiony przez czytelników, prawdziwej jego dzieł.

¹⁸ S. Nowicki [S. Beres], *Pół wieku czyścica*, op. cit., s. 224–225.

¹⁹ Zob. P. Perkowski, „Cała Polska stoi dziś w kolejkach”. *Powieści Konwickiego jako źródło do badań codzienności PRL-u*, „Litteraria Copernicana. Konwicki” 1/2008.

²⁰ J. Ziomek, *Prawda jako problem etyki*, [w:] idem, *Prace ostatnie*, Warszawa 1994.

Podświadomość i wyparte doświadczenia

Istotne dla prozy Konwickiego są niedopowiedzenia, klimat pół snu, pół jawy, niepewności. Współtworzą go częste motywy snu, śnienia. Wojciech Owczarski²¹ podkreśla, że w całej twórczości Konwickiego odnajdziemy motywy senne, wzmianki o zjawiskach podobnych do snu, których nie da się interpretować jako rodzaju literackiej figury sumienia, realizacji romantycznego etosu wiecznie czuwających bohaterów. Sny zdają się w tym przypadku mieć także inny wymiar – tajemniczy, wyrażają rodzaj „permanentnej niepewności”²² i wiążą się ze sferą pamięci. Konwicki stosuje swoją strategię zarówno w prozie, jak i w wywiadach – podsuwa różne wyjaśnienia, po czym je unieważnia, przywołując inne, nowsze. Jakby chciał pokazać, że nie możemy liczyć na żadne konkluzje czy spójny pogląd. Dlatego sny zaciemniają, ale i mogą wyjaśniać niezwykle odbiór tej twórczości. Odbijają się w nich i bieżące doświadczenia życiowe, i te z głębokiej przeszłości, zagrzebane w pokładach niepamięci, i te pochodzące ze świata lektur i opowieści. Wszak sen jest przekształceniem rzeczywistości, a nie jej wiernym obrazem. Bohaterowie Konwickiego żyją jakby na granicy snu i jawy, czasu teraźniejszego i treści ukrytych w pamięci. Sny te są nieraz męczące i niepokoją. Owczarski pisze, że dzięki fantazjowaniu o snach możliwa staje się metamorfoza tożsamości, pamięci i historii. Jednocześnie sny nie oznaczają oderwania od rzeczywistości. Konwicki zaś, jak to podkreśla w rozmowie z Beresiem, najwyraźniej ceni bardziej utwory, które odwołują się do naszego doświadczenia, opierają na rzeczywistości – bez tego nie apelują do nas, nie dotykają nas, nawet jeśli uznajemy ich oryginalność, ich spekulatywny charakter.

Trudno jest interpretować powieści Konwickiego, ponieważ narrator sam nie bardzo wie, kim jest, a bohaterowie zdają się poruszać jak w błędnym kole, stale wracając do tych samych miejsc. Szczególnie znaczenie ma obraz doliny powiązanej z dzieciństwem i wczesną młodością. Do niej się wraca i za nią tęskni, szukając wartości podstawowych: prawdziwej miłości, dobra, piękna, codzienności nie tyle łatwej i pogodnej, ile przeżywaną w poczuciu jej sensu i znaczenia. Mimo niepowodzeń i rozczarowań wciąż ponawiane są poszukiwania, zmieniają się poetyki, realizm przeplata z różnorodną fantastyką z jej charakterystycznymi chwytami, takimi jak przenoszenie się bohatera w czasie i w przestrzeni czy – przypominające o tradycji baśniowej – mówiące zwierzęta (w *Zwierzoczekoupiorze*), pojawiają się fantazje senne, ale też dziwnie bywa ukształtowana przestrzeń, a odniesienia czasowe są mylące i niespójne. Geograficzne nieścisłości zdumiewają: na przykład Soła, która płynie w rzeczywistości – jak większość rzek w Polsce – na północ, w *Senniku współczesnym* okazuje się, że „gdzieś na południe”, a przy niej mają się znajdować Zajelniaki i Podjelniaki – miejscowości, które czytelnik na mapie też wprawdzie odnajdzie, ale w okolicach Wilna. Z kolei przy omawianiu *Małej apokalipsy* niezgodności czasowe i przestrzenne stanowią wręcz wybijającą się cechę tego utworu, wyraz katastroficznej wizji życia w Polsce PRL-owskiej. Przykłady można mnożyć. Ta niespójność świata ma oddawać stan rozchwianej tożsamości i zdruzgotanej świadomości. Wojciech Owczarski, zapożyczając się u Zygmunta Baumana, określa twórczość Konwickiego jako

²¹ W. Owczarski, *Sennik polski. Literatura, wyobraźnia i pamięć*, Gdańsk 2014, s. 179–196.

²² *Ibidem*, s. 180.

ewokującą obrazy „płynnej biografii”, wszak wciąż opowiada w niej o własnej pamięci i tożsamości, gdzie poczuciu nadmiaru w skupieniu na swej świadomości towarzyszy jednocześnie brak pewności co do tego, kim się jest. To stanowi oblicze płynnego doświadczenia „ja”. Wydaje się, że właśnie taka kreacja podmiotu – problem zachwiania tożsamości, wypartych niektórych treści z przeszłości, ewokowanie obrazami utraczonych miejsc, przeżytych wydarzeń – może być źródłem atrakcyjności książek Konwickiego. To w tym wymiarze całościowym, globalnym czytelnicy odnajdywali prawdę dzieł Konwickiego, odkrywali świat własnych emocji, wypartych niepokojów i przeczuć, pochodzących z ich własnej przeszłości lub odziedziczonych po bliskich, którzy przeszli przez piekło drugiej wojny światowej i uczestniczyli w olbrzymich transformacjach powojennych obejmujących całą Polskę. Jaki to był rozmiar doświadczeń i jak były one intensywne i skrajne, uświadamiają zwłaszcza najnowsze prace historyków. Wrażenie pod tym względem wywiera książka Marcina Zaremby *Wielka trwoga. Polska 1944–1947*. Stanowi ona rodzaj komentarza wyjaśniającego do dyskusji wokół poznawanej dziś na nowo przeszłości naszego kraju, zwłaszcza tej dotyczącej wojny, Holokaustu, repatriacji i czasów tużpowojennych, z ich chaosem, skrajną biedą, powszechnym „zarażeniem śmiercią” i dylematami moralnymi, z brutalnością nowej władzy, poczuciem zdrady przez aliantów i częstą bezwzględnością w zwykłej, codziennej walce o przetrwanie²³. Wydaje mi się, że pisarz poniekąd zdawał sobie sprawę z zawartych w jego tekstach treści emocjonalnych, niewyrażonych wprost, lecz właśnie poprzez kompozycję, kształt narracji, ciągle powroty tych samych motywów, przypominając pracę pamięci i mechanizmy działania podświadomości, która niepokoi.

„Ale ja nie opisuję snów. Nie jestem starą babą rozkochaną w nocnych wróżbach. Nienawidzę nocy i nigdy nie śpię, z lekka tylko drzemię jak zając w przydrożnym rowie. Mnie się nic nie śni z waszego albo mego życia. Ja snem, dla waszej wygody i waszego bezpieczeństwa, nazwałem magiczne letargi waszej i mojej podświadomości. Ja snem nazwałem wasze i moje sumienie”.

Przez cały okres trwania PRL-u wiele z tego, co Polakom się przydarzyło, nie mogło znaleźć wyrazu, pozostawało nieprzepracowane. Od stosunkowo niedawna rozbudowujemy obraz zmian i ciśnień, którym podlegali ludzie na polskich terenach, analizujemy, jaka była skala przeobrażeń społecznych, mentalnych, gospodarczych. Wcześniejsze przedstawienia były ograniczane przez komunistyczną politykę historyczną, co nie oznacza, że wiele treści nie było zawartych od początku w tekstach literackich. Znów na nowo je czytamy, tak jak Jan Błoński na nowo zinterpretował w 1987 roku wiersz Czesława Miłosza *Biedny chrześcijanin patrzy na getto*, czym przyczynił się do otwarcia szerszej debaty społecznej na temat stosunków polsko-żydowskich podczas wojny i na kwestie współodpowiedzialności za Holokaust.

Książki Konwickiego zawierają ten багаż niepokojów; treściami i swoją poetyką uobecniały od początku doświadczenie rozpadu świata i niemożność rozpoznania/przepracowania wielu z tych doświadczeń. Tak dzisiaj postrzegam rolę twórczości Konwickiego.

²³ Dają tego obraz również prace socjologów i historyków nad pamięcią zbiorową, np. Barbary Szackiej *Czas przeszły, pamięć, mit*, Warszawa 2006.

Dopiero dostrzeżenie tego wymiaru jego kreacji pozwala w pełni przybliżyć się do źródeł ich popularności. W tym przypadku zatem ukazuje ona znaczenie, jakie może mieć literatura, jaką prawdę może ona wyrażać. Przy czym nie chodzi tu o powtórzenie wzorca twórczości zaangażowanej, posługującej się językiem ezopowym wobec cenzury PRL-owskiej, ale raczej o zawarte treści emocjonalne, nieokreślone jak owe sny, o to autobiograficzne nacechowanie utworów Konwickiego, które jego kreacje uwiarygodniają i zarazem pozwalają połączyć to, co indywidualnie przeżywane, z możliwym jego wymiarem społecznym. Z perspektywy najnowszych dyskusji prowadzonych także przez literaturę i dzieła filmowe bohaterowie Konwickiego ewokują rodzaj niepokoju, którego doświadczają ludzie przedstawieni na przykład w *Pokłosiu*, głośnym filmie Władysława Pasikowskiego z 2012 roku. U autora *Kompleksu polskiego* literackie diagnozy dotyczące współczesności i stanu naszej świadomości w znaczącym stopniu wskazują na wciąż doznawany ciężar dramatycznej przeszłości. Groteskowy humor czy strategia pastiszu popularnych form gatunkowych nie tyle pozwalają zachować dystans, ile – jak sądzę – wzmacniają tragifarsową wymowę całości.