

Kult, mit i kompleks

Figury autokreacji w twórczości
Leopolda Tyrmanda, Marka Hłaski
i Tadeusza Konwickiego

Rodzicom

Paulina Potasińska

Kult, mit i kompleks

Figury autokreacji w twórczości
Leopolda Tyrmanda, Marka Hłaski
i Tadeusza Konwickiego



WARSZAWA 2015

Wydano nakładem Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego
e-mail: wyd.polon@uw.edu.pl

Publikacja finansowana przez Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego
i afiliowana przy Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego

Recenzenci

Prof. UW, dr hab. Tomasz Wójcik

Prof. UW, dr hab. Andrzej Zieniewicz

Indeks osób zestawiała

Autorka

Korekta

Urszula Krzysiak

Projekt okładki i stron działowych

Konrad Zdziarski

Skład i łamanie

Małgorzata Kula

© Copyright by Paulina Potasińska

Warszawa 2015

ISBN 978-83-64111-17-4

Druk i oprawa

Zakład Graficzny Uniwersytetu Warszawskiego, zam. 1253/2014

Spis treści

Wstęp	7
1. Kulty Leopolda Tyrmanda	17
1.1. Kompensacyjny charakter <i>Dziennika 1954</i>	17
1.1.1. Rozpoznania wstępne	17
1.1.2. Autoportret z pejzażem w tle	23
1.1.3. Dziennik jako namiastka twórczości	28
1.2. Obrzędowość Tyrmanda	34
1.2.1. <i>Credo</i> , czyli w co wierzy diarysta	34
1.2.2. Kulty	37
1.2.3. Antykulty	44
1.3. Autoportret a biografia nieautoryzowana	50
1.3.1. Systematyzacja źródeł	50
1.3.2. Tyrmand o sobie – elementy autobiografii	51
1.3.3. Tyrmand w plotkach – biografia pozornie nieautoryzowana ...	56
1.3.4. Tyrmand według Tadeusza Konwickiego – biografia faktycznie nieautoryzowana	59
2. Mity Marka Hłaski	67
2.1. <i>Piękni, dwudziestoletni</i> jako <i>opus magnum</i>	67
2.1.1. Zagadnienia genologiczne i okoliczności powstawania tekstu	67
2.1.2. Strategie, zabiegi i chwytły	73
2.1.3. Narodziny legendy literackiej i jej ewolucja	80
2.2. Mitologia Hłaski	85
2.2.1. Trzy poziomy mityzacji	85
2.2.2. Tekstowe realizacje „mitów krajowych”	89
2.2.3. Emigracyjna modyfikacja mitokonstrukcji	95
2.3. Pamiętnik buntownika	102
2.3.1. Dwa antagonistyczne mity terytorialne	102
2.3.2. Komunistyczna Polska ze wspomnień – próba rekonstrukcji ...	104
2.3.3. Migawki z mitycznego Zachodu	110

3. Kompleksy Tadeusza Konwickiego	119
3.1. Sylwiczność <i>Kalendarza i klepsydry</i>	119
3.1.1. Sylwa – między dziennikiem a pamiętnikiem	119
3.1.2. Kreacje „pokazywacza” i „ogładaczy”	131
3.2. Sieć kompleksów Konwickiego	138
3.2.1. Wstęp do teorii „zakompleksienia”	138
3.2.2. (Nie)spowiedź dziecięcia wieku	142
3.2.3. Kompleks(y) polski(e)	148
3.3. Dychotomie „łże-diarysty”	156
3.3.1. „Dwoistość losu”	156
3.3.2. Kompleks podwójnej zdrady	162
Zakończenie	169
Aneks: Tabela ilustrująca tekstowe konsekwencje wyboru określonych modeli zmyślenia	175
Bibliografia	177
Indeks osób	181

Wstęp

„Sztuka”, „sztuczny” i „dosztukować” to trzy słowa, których wspólna etymologia aktualizuje się w kontekście literatury dokumentu osobistego. Wszelkie formy wspomnień, pamiętników i dzienników należą bowiem do szeroko pojętej *sztuki*, a zatem już z definicji są tworam *sztuwnymi*, czyli umownymi, fikcyjnymi i nienaturalnymi, nie zaś odzwierciedlającymi rzeczywistość. Czasownik *dosztukować*, znaczący ‘sztukując dodać do całości brakującą część, uzupełnić, doczepić, przyłączyć’¹, doskonale oddaje sens strategii narracyjnej, właściwej większości form autobiograficznych. Mam na myśli konstruowanie tożsamości poprzez częste zmienianie ról biograficznych, retuszowanie niewygodnych faktów oraz wypełnianie miejsc niedookreślonych.

Innymi słowy, podczas kontaktu z literaturą dokumentu osobistego czytelnik winien zachować szczególną ostrożność, ponieważ narracja autobiograficzna wcale nie musi być podporządkowana rzetelnemu relacjonowaniu faktów². *Postulat autentyczności* tego typu tekstów nosi znamiona utopii, autor bowiem – czy to ze względu na pragnienie wyeksponowania określonych aspektów, czy przemilczenia innych – modyfikuje materię faktograficzną i przefiltrowuje ją przez swoje późniejsze doświadczenia. Nie ulega zatem wątpliwości, że imperatyw „mówienia prawdy i tylko prawdy”, wpisany w literaturę autobiograficzną, nie może zostać zrealizowany.

¹ *Dosztukować* [hasło w:] *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, Warszawa 1978, t. 1, s. 439.

² Na tę prawidłowość zwracało uwagę wielu badaczy. Philippe Lejeune sądzi, że: „Autobiograf nie jest kimś, kto mówi prawdę o swoim życiu, ale kimś, kto powiada, że ją mówi”. Ph. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001, s. 2. Podobnie Paul de Man twierdzi, że autobiografia nie wyklucza fikcji, rozróżnienie między nimi nie sprowadza się do opozycji „albo – albo”. Zob. Paul de Man, *Autobiografia jako od-twarzanie*, przeł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1986 z. 2. Edward Kasperski dodaje, że nie da się uniknąć przeinaczeń: „By przenieść «fakty życia» do autobiografii, trzeba je zamienić w jednostki narracji, językowo, stylistycznie i kompozycyjnie «zakodować», dostosować do całości przekazu”. E. Kasperski, *Autobiografia. Sytuacja i wyznaczniki formy* [w:] *Autobiografizm. Przemiany, formy, znaczenia*, red. H. Gosk i A. Zieniewicz, Warszawa 2001, s. 14.

Takie przyjął założenie podczas analizowania „autorskich projektów siebie” zawartych w trzech odmianach dokumentu osobistego³, a mianowicie w *Dzienniku 1954* (publ. 1980, wersja oryginalna 1995) Leopolda Tyrmanda, *Pięknych, dwudziestoletnich* (publ. 1966) Marka Hłaski oraz *Kalendarzu i klepsydrze* (publ. 1976) Tadeusza Konwickiego. We wszystkich wymienionych książkach fakty przeplatają się z fikcją, a pisarze przyznają tym dwu elementom równouprawnienie, to znaczy traktują je na tych samych zasadach. Tak jak rzadko ostrzegają, że zamierzają mówić prawdę, tak nie widzą konieczności sygnalizowania zniekształceń faktów, co nie znaczy, że wyrzekają się prawa do fantazjowania⁴. Przeciwnie, Konwicki nazwał swoją książkę „łże-dziennikiem” i wyakcentował w ten sposób sam proces twórczy, a do tego zastrzegł prawo do swobodnego przedstawiania zdarzeń (zob. 3.1.1). Hłasko przyjął rolę obiektywnego świadka historii, ale równocześnie wyłożył w *Pięknych, dwudziestoletnich* teorię „prawdziwego zmyślenia”, według której celem literatury nie jest tworzenie kopii rzeczywistości, lecz wywoływanie w czytelniku określonych uczuć (zob. 2.1.2). Tyrmand zaś stwarzał siebie w diariuszu jak bohatera powieściowego, a zatem korzystał ze strategii narracyjnych przypisanych formom fikcyjnym. Co więcej, usiłował zrekonstruować swój wizerunek „publiczny”, a w tym celu przytaczał wiele plotek na własny temat i często pozostawiał je bez komentarza. Tym samym przyczyniał się do generowania sprzecznych wariantów swojego wizerunku (zob. 1.3). Innymi słowy, autoprezentacja tych trzech pisarzy przebiegała na granicy między dokumentarnością a zmyśleniem, dlatego uprawomocnione jest mówienie o autofikcji, nie zaś wyłącznie o autokreacji.

Moim zdaniem, wymienieni pisarze posługują się odmiennymi figurami autokreacyjnymi. Leopold Tyrmand uprawia w swojej opowieści rozmaite kulty, Marek Hłasko kształtuje swoją historię w postaci mitu,

³ Posługuję się pojęciem zaproponowanym przez Romana Zimanda. Zob. R. Zimand, *O literaturze dokumentu osobistego w ogóle a o diaryście w szczególności* [w:] tegoż, *Diarysta Stefan Ż.*, Wrocław 1990.

⁴ Małgorzata Czermińska przygląda się szeroko rozumianym dokumentom osobistym i dochodzi do wniosku, że „Sylwiczność (...) nie wymaga odrzucenia fikcjonalności. Obszar sylw współczesnych bynajmniej nie pokrywa się z obszarem prozy niefikcjonalnej, krzyżuje się tylko”. M. Czermińska, *Wobec tradycji gatunków* [w:] tejże, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie, wyzwanie*, Kraków 2000, s. 244.

natomiast Tadeusz Konwicki własne życie postrzega jako zespół k o m p l e k s ó w. O ile Tyrmand i Konwicki adaptują matryce do ukazania własnych wizerunków, o tyle u Hłaski proces przebiega odmiennie. Pisarz nie korzysta z mitów podczas transponowania doświadczeń w tekst literacki, lecz dostrzega wyłącznie te aspekty egzystencji, które mogą zaistnieć w mitokonstrukcji, pozostałe zaś pomija, unieważnia.

Co ciekawe, wszystkie te figury wykazują niezwykle istotną cechę wspólną, a mianowicie są g ł ę b o k o o s a d z o n e w t r a d y c j i, co sprawia, że kontrastują z nietrwałością PRL-u. Kulty, mity i kompleksy są od wieków powtarzane w niemal niezmienionej formie, dlatego pisarze przeciwstawiają je światu, który – wedle komunistycznej propagandy – po wojnie został stworzony po raz wtóry, a zatem nie był zakorzeniony w przeszłości. Stary świat miał solidne fundamenty, dzięki czemu dawał poczucie bezpieczeństwa, nowy zaś zanegował te podstawy i zawisł w próżni, a żyjący w nim ludzie mogli albo potajemnie odwoływać się do dawnych zasad, albo czekać na ugruntowanie się wartości socjalistycznych.

Uważam, że gesty autokreacyjne są odpowiedzią pisarzy na otaczającą ich rzeczywistość i wyrazem ich świadomości uczestniczenia w „dzianiu się” historii. W tym kontekście *Dziennik 1954*, *Piękni, dwudziestoletni* oraz *Kalendarz i klepsydra* to książki będące istotnymi głosami w d y s k u s j i o l o s i e g e n e r a c j i⁵. Perspektywa Tyrmanda była najszersza, ten bowiem, urodzony w 1920 roku, świadomie przeżył międzywojnie i gdy wybuchła druga wojna światowa, był już człowiekiem dojrzałym. Sądzę jednak, że o wyborze kultu jako figury autokreacyjnej nie przesądziło doświadczenie lat 1939–1945, lecz wcześniejszy epizod z życia autora *Złego*, a mianowicie jego współpraca z czasopismem „Prawda Komsomolska”. Przyjęcie antykomunistycznej postawy, wraz z wszelkimi konsekwencjami tej decyzji, mogło być rodzajem pokuty i taką interpretację zdaje się potwierdzać opinia Tadeusza Konwickiego (zob. 1.3). Tyrmandowska strategia kreacji osoby uwzględniała retuszowanie biografii (unieważnienie epizodu kolaboracji z socjalizmem, wymazanie pamięci

⁵ Andrzej Zieniewicz podkreśla, że „każde zachowanie bohatera (...) biograficznej opowieści staje się autoprezentacją czytelną kiedy narracja znajduje dlań historyczno-ideowy przykład na świadomość pokolenia lub normę obyczajną”. A. Zieniewicz, *Funkcja wartościująco-postulatywna. KONSTRUOWANIE. Tadeusz Konwicki: stygmat [w:] tegoż, Obecność autora. Style rzeczywistości w sylwie współczesnej*, Warszawa 2001, s. 140.

Holocaustu dzięki przemilczeniu własnego pochodzenia etc.) i działania rekompensujące. W tym sensie a n t y k o m u n i z m T y r m a n d a mógł być jego odpowiedzią na grzechy młodości, które postanowił przemilczeć, by tę pokutę odbywać jako nowy człowiek (wzorem bohaterów literackich: Jacka Soplicy – księdza Robaka czy Andrzeja Kmicica – Babinicza).

Uwikłanie w działalność propagandową zrodziło w Tyrmandzie potrzebę budowania wizerunku w oparciu o trwałe wartości, które stawiał na cokołach i którym ostentacyjnie oddawał cześć tak, by swoim postępowaniem wpływać na innych: część utwierdzać w buncie, dla pozostałych zaś być wyrzutem sumienia. Stąd gorliwość Tyrmanda w wyznawaniu kultów. Stąd też potrzeba uproszczeń, biegunowego sytuowania zjawisk oraz wskazywania wzorców i antywzorców (np. Herbert vs Koźniewski; zob. 1.2). Stąd wreszcie konieczność uwzględnienia zależności między uczestnikami tego „spektaklu” – wyraźnego wyakcentowania ról wzorca-kontestatora, antywzorca-konformisty i neutralnego widza, przyglądającego się opisywanym postawom.

Inaczej rzecz kształtowała się u Marka Hłaski, który był najmłodszy spośród trzech wymienionych pisarzy (ur. 1934). Doświadczeniem konstytuującym przeżycie pokolenia '56 było dojrzewanie w czasach r a c z k u j ą c e g o s t a l i n i z m u, by tak rzec, dojrzewanie równoległe do nowego ustroju. Kiedy skończyła się wojna, Hłasko był jedenastoletnim chłopcem, nie do końca rozumiejącym zdarzenia poprzednich lat, ale zazdroszczącym tym, którzy mogli wyrazić się w walce. Jego pokolenie odczuwało głód czynu, wzrastało w marazmie i świadkowało narodzinom nowej Polski, kraju zniewolonego, czy też okupowanego – jak lubił pisać Hłasko. Najdotkliwszym i najwstydlivszym problemem „młodych” była niemożliwość określenia własnej tożsamości, co przekładało się na konieczność przyjmowania kolejnych ról biograficznych, szybko jednak odrzucanych jako niewystarczająco przekonujących. Na taką rzeczywistość autor *Ósmego dnia tygodnia* odpowiedział stwarzaniem siebie w micie, który stał się podstawowym kryterium umożliwiającym rozgraniczenie między zagadnieniami ważnymi a błahymi. Pisarz ignorował te aspekty swojego życia, których nie mógł przedstawić w postaci zmitologizowanej, dlatego też wizerunek stworzony w oparciu o mitokonstrukcję okazuje się niepełny. Można go uznać raczej za p r o j e k t t o ż s a m o ś c i, nie zaś za kompletny obraz „ja” opisywanego.

Bez narzędzi zaproponowanych przez mit (matryce, klisze, archetypy i toposy) Hłasko w ogóle nie dostrzegwał szans na zrozumienie świata i swojej w nim roli (zob. 2.2).

Tadeusz Konwicki w swojej autokreacji musiał uwzględnić odmienne doświadczenia determinujące kształt jego biografii i postaw zajmowanych wobec życia. Urodzony w roku 1926, Konwicki zalicza się do pokolenia Kolumbów, nie tylko ze względu na metrykę, lecz także na swoją przynależność do struktur Armii Krajowej. Nie ulega wątpliwości, że przeżycie jego pokolenia było ufundowane na imperatywie działania i pogardzie dla bierności, z tego powodu pisarz tak łatwo przeszedł ideologiczną konwersję i całkowicie zawierzył socjalizmowi. Autoportret Konwickiego jest efektem pogłębionej refleksji historiozoficznej prowadzącej do wniosków o irracjonalności świata, w którym można świadomie funkcjonować wyłącznie zaakceptowawszy ten fakt. Innymi słowy, reakcja pisarza na rzeczywistość wynikała z postawy prześmiewcy, który na absurd świata odpowiadał śmiechem, ironią i parodią. W swoim „łże-dzienniku” stworzył raczej apokryf życiorysu czy też autokarykaturę, nie zaś autoportret, który można by traktować serio. Podczas autokreacji posłużył się figurą kompleksu, uznał bowiem, że jest to element odbierający znacznie wszelkim ludzkim poczynaniom, a tym samym ukomiczniający je. Aby jednak utrzymać się w roli prześmiewcy i nie wywoływać w czytelnikach poczucia zagrożenia, głównym „nosicielem” kompleksów Konwicki uczynił samego siebie, choć nie znaczy to, że oszczędził innych. Jego propozycja autoprezentacyjna była znakiem dystansu, którego niewątpliwie brakowało Hłasce i Tyrmandowi.

Kult, mit i kompleks są figurami umożliwiającymi przedstawienie doświadczeń biograficznych w postaci tekstów literackich. W niniejszych rozważaniach przyjrzę się sposobom realizacji tych trzech gestów autobiograficznych i spróbuję udowodnić, że budują one swoistą mowę tropologiczną, czynią strukturę odautorskiego wyznania spójną i czytelną. W efekcie przyjęcia Lejeune’owskiej teorii paktu autobiograficznego, zakładam, że można – choć nie bez zastrzeżeń – postawić znak równości między autorem, narratorem i bohaterem każdej z omawianych książek, z tego powodu w toku analizy będę stosowała te pojęcia wymiennie⁶.

⁶ Zob. Ph. Lejeune, dz. cyt.

Moim celem nie jest rekonstruowanie biografii pisarzy na podstawie ich wspomnień ani wskazywanie na rozbieżności między faktycznymi zdarzeniami a ich opisami. Decyduję się na tego typu konfrontacje wyłącznie tam, gdzie zniekształcenia mają wpływ na strategie narracyjne i autoprezentacyjne. Mam na myśli zwłaszcza casus Tyrmanda, który niezwykle zrećnie operował plotkami na swój temat, by skonstruować alternatywny wizerunek, który nazywam biografią nieautoryzowaną (zob. 1.3). Aby jednak w pełni zrozumieć ten zabieg, należy wersję przedstawioną przez autora *Filipa* zestawić z relacją świadka, na którego powołałam Tadeusza Konwickiego. Ten bowiem w *Zorzach wieczornych* zdemistyfikował wizerunek Tyrmanda i wyakcentował fakty biograficzne przemilczane przez autora *Złego*, a szalenie istotne w kontekście jego autokreacji.

O kolejności omawiania tekstów w zdecydowały dwa czynniki: przyjęta w nich perspektywa historyczna oraz data powstania. Wszystkie trzy teksty spotykają się bowiem w punkcie wspólnym – kreślą obraz lat pięćdziesiątych w Polsce Ludowej. Tyrmand koncentruje się na szczegółowym zrelacjonowaniu trzech miesięcy roku 1954, a w retrospekcjach wraca do wcześniejszych wydarzeń. Hłasko obejmuje spojrzeniem całe swoje życie, ale nacisk kładzie na zdarzenia okalające rok 1958 i konsekwencje swojego wyjazdu do Paryża. Konwicki natomiast pisze swoją sylwę w roku 1974, a zatem zyskawszy dystans do realiów Polski powojennej i przedodwilżowej, z tego powodu jego perspektywę, jako najszerszą, omawiam na końcu pracy.

Jeżeli chodzi o konstrukcję tej książki, to każdemu z pisarzy poświęcam trzy rozdziały. W pierwszym omawiam podstawowe informacje dotyczące specyfiki tekstów i zastosowanych w nich strategii, a także zdaję relację ze stanu badań. Drugi rozdział traktuję jako wprowadzenie do teorii gestów autokreacyjnych (kultu, mitu, kompleksu) i na konkretnych przykładach zaczerpniętych z analizowanych książek pokazuję, jakie zastosowanie może znaleźć ta teoria. Wreszcie, w trzeciej części przyglądam się bliżej tym aspektom autokreacji, w których najdobitniej realizują się figury autokreacyjne. U Tyrmanda będzie to relacja między jego autoportretem a wizerunkiem publicznym, u Hłaski postrzeganie opozycji Polska – Zachód, u Konwickiego zaś – jego dwa najboleśniejsze problemy wynikające z dwoistości losu: kompleks niedookreślonej tożsamości oraz łatwość przechodzenia światopoglądowej konwersji.

* * *

Książka jest rozszerzoną i znacznie zmienioną wersją pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem Prof. Andrzeja Zieniewicza i obronionej z wyróżnieniem w maju 2010 roku. Profesorowi chciałabym serdecznie podziękować za wszelkie uwagi, wsparcie w chwilach słabości i ogromny kredyt zaufania. Jestem również wdzięczna Prof. Tomaszowi Wójcikowi, bez którego wnikliwej recenzji nie mogłabym opublikować tej książki*.

Konradowi Zdziarskiemu dziękuję za zaprojektowanie okładki i cierpliwe nanoszenie poprawek.

* Fragmenty niniejszej książki zostały wykorzystane w dwu moich artykułach publikowanych w tomach pokonferencyjnych. Zob. P. Potasińska, „Walczyć z systemem bronią życiowego detalu”. *O praktykach kompensacyjnych w „Dzienniku 1954” Leopolda Tyrmanda* [w:] *Zanurzeni w historii. Zanurzeni w kulturze. Literatura czasów PRL-u o PRL-u*, red. M. Karwala, B. Serwatka, Kraków 2011, s. 117-126. Taż, *Przekłamanie w autobiografii. „Prawdziwe zmyślenie” i „łże-dziennik” (Hłasko i Konwicki)* [w:] *Strony autobiografizmu*, red. M. Pieczara, R. Ślodziak i A. Witkowska, Warszawa 2012, s. 138-145.



**Kulty
Leopolda
Tyrmanda**

1. Kulty Leopolda Tyrmanda

Chcę zawrzeć tu możliwie znaczny kęs mojej epoki i mojego społeczeństwa, ze sobą samym, wmontowanym w epokę i społeczeństwo jako zwykły element tych wspaniałych całości, a nie jako antagonistyczny podmiot⁷.

1.1. Kompensacyjny charakter *Dziennika 1954*

1.1.1. Rozpoznania wstępne

- pułapki autokreacji • prawda biograficzna a prawda autokreacyjna • zagadnienia genologiczne • kontrowersje wokół *Dziennika 1954* • dzieje rękopisów • różne warianty tekstu • zakrzyczany profeta • uzasadnienie wyboru wersji oryginalnej
- autoportret czy autoportrety? •

Choć Leopold Tyrmand (1920–1985) był postacią historyczną, można zaryzykować stwierdzenie, że stwarzał samego siebie jak dobrze napisanego bohatera literackiego i to nie tylko na kartach *Dziennika 1954*, lecz w całej twórczości: w opowiadaniach, powieściach i esejach, a nawet – co chyba najbardziej znamienne – w życiu. Trudno postawić wyraźną granicę między Tyrmandem-człowiekiem, a podlegającym interpretacji Tyrmandem-tekstem kultury, który jawi się jako efekt świadomej i dopracowanej autokreacji, zarówno na poziomie etycznym (poglądy, postawy), jak i estetycznym (wygląd fizyczny)⁸. Pisarz z niesłychanym oddaniem

⁷ L. Tyrmand, *Dziennik 1954. Wersja oryginalna*, Warszawa 1995, s. 56.

⁸ Wielu badaczy zwracało uwagę na fakt, że Tyrmand-bohater *Dziennika 1954* nie jest Tyrmandem-pisarzem, lecz efektem kreacji literackiej. Jako pierwszy podjął ten wątek Roman Zimand. Zob. R. Zimand, *Tyrmand '54* [w:] *Literatura źle obecna (rekonesans). Materiały z konferencji naukowej Instytutu Badań Literackich PAN 27 X – 30 X 1981*, Kraków 1986. Natomiast Lidia Burska wykorzystała tę myśl i stwierdziła, że: „Największym osiągnięciem artystycznym Leopolda Tyrmanda jest Leopold Tyrmand. Tyrmand – zjawisko, legenda, mistyfikacja i mitotwórca, którego postać bardziej niż dzieło przyciąga uwagę czytelników”. L. Burska, *Tyrmand* [w:] *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej: Kontynuacje*, red. A. Brodzka i L. Burska, Warszawa 1996, s. 179.

pielegnował swoją legendę biograficzną, aż w pewnym momencie wy-mknęła mu się spod kontroli. Wpadł w pułapkę autokreacji i być może jego wyjazd z kraju był nie tyle ucieczką przed komunizmem, ile przed pozą, którą przybrał, a potem nie mógł się od niej uwolnić. Ludzie poznani przez Leopolda w Ameryce nie uwierzyliby zapewne w jego poprzednie wcielenie, podobnie jak polscy znajomi Lola nie rozumieli nagłej metamorfozy, w efekcie której znany prowokator i skandalista stał się moralistą. Być może dopiero poza krajem Tyrmand mógł pozbyć się uwierającego kostiumu i w nowym otoczeniu zacząć wszystko od początku – stworzyć się od nowa.

Zachowanie pisarza znacząco wpływało na recepcję jego dzieł literackich, a z kolei dziennikowy autoportret modyfikował postrzeganie jego twórcy. W efekcie przemieszania się tych dwu porządków legenda biograficzna przesłoniła prawdę o żywym człowieku, która z biegiem lat stała się coraz trudniejsza do odnalezienia. Nie stawiam sobie za cel ustalenia faktów biograficznych, mam bowiem wrażenie, że ilu ludzi, tyle wersji życiorysu Tyrmanda, czego najlepszym dowodem jest książka Mariusza Urbanka *Zły Tyrmand*⁹. Opinii wygłaszanych przez krewnych, przyjaciół i wrogów pisarza nie da się zamknąć w ramach jednego, nawet bardzo rozbudowanego, portretu, ponieważ poszczególne wersje wykluczają się, jakby rozmówcy Urbanka mówili o różnych osobach. Świadoma karkołomności tego zadania rezygnuję zatem z poszukiwania p r a w d y b i o g r a f i c z n e j na rzecz p r a w d y a u t o k r e a c y j n e j. Na podstawie *Dziennika 1954* postaram się odtworzyć scenariusz zmyślenia, według którego Leopold Tyrmand grał w latach pięćdziesiątych swoją rolę.

Jeśli odwołać się do rozróżnienia wprowadzonego przez Michała Głowińskiego, trzeba by uznać, że *Dziennik 1954* jest „nie-dziełem”, formą bez formy¹⁰. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że konstrukcją tekstu

⁹ M. Urbanek, *Zły Tyrmand*, Warszawa 1992.

¹⁰ Zdaniem Michała Głowińskiego „Twórca autobiografii przedstawia swoje życie w myśl pewnych z góry przyjętych zasad i idei, poszukuje jego sensu, tworzy więc wizję całości. Dla dziennika intymnego jest to nieosiągalne, skoro składa się on z oznaczonych datą zapisów, niepozwalających na jakikolwiek dystans. Miejsce wizji całościowej zajmują uszeregowane według dat ujęcia momentalne. Różnice pomiędzy autobiografią a dziennikiem intymnym są różnicami pomiędzy dziełem a nie-dziełem”. M. Głowiński, *Powieść a dziennik intymny* [w:] tegoż, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973, s. 79.

Tyrmanda rządzi coś więcej niż sam upływ czasu¹¹. Diariusz jest skomponowany tak, aby zachować proporcje między wątkami prywatnymi a publicznymi, „towarzyskimi” a „uczuciowymi”, czy wreszcie patetycznymi a groteskowymi. Fragmenty poświęcone trudom życia w kraju komunistycznym są równoważone przez sceny z życia prywatnego Tyrmanda, zwłaszcza zaś przez opisy spotkań z Krystyną. Zjawiskiem paralelnym do recenzji reżymowych książek i filmów są sprawozdania z zamkniętych pokazów, na których elity mają możliwość zapoznania się z zachodnimi produkcjami. Opisy zniszczonej Warszawy i fatalnych warunków mieszkaniowych korespondują natomiast z humorystycznymi wstawkami dotyczącymi odbudowy stolicy. Długo mogłabym mnożyć podobne paralelle zestawienia, ale poprzestanę na najbardziej jaskrawych, bo chodzi mi wyłącznie o pokazanie zasady, która każe poddać w wątpliwość przypadkowość konstrukcji *Dziennika 1954*¹². Do tego tematu przyjdzie mi jeszcze wrócić, kiedy będę omawiała te fragmenty diariusza, w których pisarz dokonuje bezpośredniej autoprezentacji (zob. 1.1.2).

Diariusz jako taki wydaje się fenomenalnym materiałem do analizy autokreacji, zwłaszcza jeśli jest to utwór tak niejednoznaczny i trudny w klasyfikacji jak tekst Tyrmanda. Przez wszystkie lata, które upłynęły od opublikowania pierwszych fragmentów *Dziennika 1954*, narosło wokół niego wiele mitów, co utrudniało jednoznaczną klasyfikację utworu oraz wybranie najtrafniejszej drogi interpretacyjnej. Z jednej bowiem strony miał to być dziennik intymny, nieprzeznaczony do publikacji, z drugiej zaś Tyrmand wyznał, że pisze z myślą o przyszłym czytelniku:

Dziś zrozumiałem, że to może być ważne, doznałem – jak nigdy – uczucia, że to, jeśli zostanie, przetrwa, dotrze do prasy drukarskiej – zostawi po mnie ślad. Jasno też

¹¹ Jolanta Pastarska twierdzi, że jedynym wyznacznikiem biegu zdarzeń jest tu układ chronologiczny, jednak trudno zgodzić się z tą opinią, jeśli zwróci się uwagę na rozmieszczenie wątków w obrębie całego tekstu i precyzję wewnątrz notatek z każdego dnia. Uważam, że konstrukcja *Dziennika 1954* nie wynika wyłącznie z zależności temporalnych. Por. J. Pastarska, *Świat według Tyrmanda*, Rzeszów 2000, s. 55.

¹² Marcin Kowalczyk jest zdania, że kompozycją dziennika rządzi przypadek. Zauważa, że diarysta „nie wie przecież, co wydarzy się dnia następnego, więcej, nie wie nawet, o czym przyjdzie mu napisać za godzinę”. Zgadzam się, że Tyrmand nie może przewidzieć przyszłości, jestem jednak zdania, że sam może wybrać moment, w którym chce opisać pewne zdarzenia – nie musi notować ich na bieżąco i nie zawsze to robi. Por. M. Kowalczyk, *Tyrmand karnawałowy*, Kraków 2008, s. 100.

dojrzałem po raz pierwszy prawdziwego adresata tych kartek. Piszę ten dziennik dla ludzi, którzy przetrwają komunizm, piszę o komunizmie dla tych, którzy odczuli jego ciężar na grzbiecie i jego śmiertelny uchwyt na szyi¹³.

Z jednej strony Tyrmand postawił sobie za cel danie możliwie obiektywnego świadectwa swoich czasów, z drugiej – większość miejsca poświęcił analizie własnych doznań, co stawia pod znakiem zapytania niezawisłość sądów. Wreszcie, z jednej strony w *Przedmowie* dopisanej 31 grudnia 1979 roku w Rockford podkreślił, że nie modyfikował tekstu dziennika, z drugiej zaś różnice między rękopisem a kolejnymi wersjami przeznaczanymi do druku były kolosalne¹⁴. Jakby tego było mało, na okładce książki umieszczono fragment rękopisu, który – jak zaznacza Henryk Dasko – „okazał się niezgodny z tekstem zamieszczonym wewnątrz książki”¹⁵.

Nie dziwi zatem fakt, że kwestionowano autentyczność *Dziennika 1954* i zarzucano Tyrmandowi antydatowanie utworu. Wiele osób do dziś uważa, że książka powstała dopiero w latach siedemdziesiątych, a forma diarystyczna miała służyć wystylizowaniu tekstu na dokument epoki¹⁶. Sam autor w *Przedmowie* do wydania londyńskiego odtwarza dzieje brulionów od chwili powstania (1954), przez publikację fragmentów w „Tygodniku Powszechnym” (1956), „przemycenie” książki za granicę (1965), zdeponowanie jej w redakcji paryskiej „Kultury”, ponowne odzyskanie rękopisu (1968), przygotowanie go do druku i wreszcie publikację w odcinkach w londyńskich „Wiadomościach” (1974–1978)¹⁷. Choć wobec deklaracji Tyrmand warto zachować czujność, tym razem pisarz nie próbował zwodzić czytelnika, bo pierwsza wersja dziennika faktycznie

¹³ L. Tyrmand, *Dziennik 1954. Wersja...*, dz. cyt., s. 194. Co ciekawe, *Cywilizację komunizmu* Tyrmand pisał już na emigracji dla zupełnie innych odbiorców, którzy nie doświadczyli na własnej skórze życia w systemie totalitarnym. Zob. L. Tyrmand, *Cywilizacja komunizmu*, Warszawa 2001.

¹⁴ Tyrmand wyznaje: „niniejsza książka zawiera całość dziennika, nienaruszoną przez względy edytorskie, rozterki moralne, polityczne konieczności, towarzyskie koncesje”. Tenże, *Przedmowa* [w:] tegoż, *Dziennik 1954*, Warszawa 1980, s. 11.

¹⁵ H. Dasko, *Wstęp* [w:] L. Tyrmand, *Dziennik 1954. Wersja...*, dz. cyt., s. 8.

¹⁶ Wielu rozmówców Mariusza Urbanka twierdzi, że dziennik nie mógł powstać w 1954 roku, jednak w ostatnich latach badacze wykluczają taką możliwość. Zob. M. Urbanek, dz. cyt.

¹⁷ L. Tyrmand, *Przedmowa* [w:] tegoż, *Dziennik 1954...*, dz. cyt., s. 11.

została napisana w latach pięćdziesiątych, z tą różnicą, że w takim kształcie ukazała się dopiero po czterdziestu latach, w 1995 roku.

We *Wstępie* do nowego wydania Henryk Dasko zrekonstruował emigracyjne losy *Dziennika 1954*:

W New Canaan, w 1973 roku, Tyrmand sięgnął po bruliony *Dziennika 1954* i rozpoczął ich redagowanie. Historia podróży owych ośmiu zeszytów na Zachód nie jest całkowicie wyjaśniona. (...) Pewne jest, że były w posiadaniu Tyrmanda wkrótce po wyjeździe z Polski, kiedy zdeponował je u Jerzego Giedroycia, który w 1968 roku przesłał bruliony Tyrmandowi do USA¹⁸.

W *Autobiografii na cztery ręce* Jerzy Giedroyc potwierdza zresztą tę wersję zdarzeń:

Na emigracji znalazł się również Tyrmand, który podczas jednej ze swych pierwszych wizyt u nas zdeponował u mnie swój dziennik z 1954 roku, prosząc o przechowanie; jestem więc koronnym świadkiem na okoliczność tego, że ten dziennik nie został napisany już po wyjeździe Tyrmanda z Polski¹⁹.

Z czego zatem wynikają nieporozumienia i spory o autentyczność *Dziennika 1954*? Najprawdopodobniej z tego, że każdorazowo przed opublikowaniem fragmentów diariusza oraz przed wydaniem całej książki Tyrmanda coś uwierało w rękopisach i – choć deklarował, że mimo pokus pozostaje wierny oryginałowi – decydował się na redakcję tekstu. Najczęściej zmieniał stylistykę i wymowę istniejących fragmentów lub dodawał nowe, rzadko zaś dokonywał skreśleń, chyba że wątki straciły aktualność lub wydawały się niewystarczająco radykalne światopoglądowo. Poprawki wprowadzone w latach siedemdziesiątych nie były jednak wyłącznie koniecznymi zmianami edytorskimi, lecz stanowiły zasadniczą ingerencję w treść. Dodatkowo, pisarz zdecydował się na pseudonimowanie niektórych spośród opisywanych postaci, czego najjaskrawszym przykładem jest przemianowanie Krystyny na Bognę i – przy okazji – odmłodzenie jej o dwa lata.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że późniejszy autor *Cywilizacji komunizmu* usiłował radykalizować własne poglądy, a kolejne decyzje ukazać

¹⁸ H. Dasko, *Wstęp* [w:] L. Tyrmand, *Dziennik 1954. Wersja...*, dz. cyt., s. 29.

¹⁹ J. Giedroyc, *Autobiografia na cztery ręce*, Warszawa 1994, s. 197.

jako naturalną konsekwencję wyznawanych wcześniej zasad. Innymi słowy, *ex post* modelował pewne interpretacje rzeczywistości tak, aby kilkanaście lat po powstaniu książki wyglądały na ziszczone przepowiednie. Dzięki temu zaistniał nowy wymiar autoprezentacji: Tyrmand przestał być wyłącznie pisarzem skrzywdzonym przez system, a stał się także wnikliwym obserwatorem rzeczywistości i *z i g n o r o w a n y m* – jak to zwykle w sytuacjach wieszczania bywa – *profe tą*.

Dziennik 1954 należy zatem czytać jako utwór na poły faktograficzny, na poły fikcyjny, osadzony w realiach Polski przedodwilżowej albo – dokładniej – w wyobrażeniu pisarza o Polsce, ale więcej mówiący o świecie doznań Tyrmanda niż o otaczającej go rzeczywistości. W swoich rozważaniach posłużę się wersją oryginalną *Dziennika 1954*. Przede wszystkim dlatego, że już pierwotna koncepcja autoportretu Tyrmanda jest wystarczająco wielopłaszczyznowa i wielopiętrowa, a przeredagowany tekst przynosi też „przeredagowany” wizerunek pisarza, przefiltrowany przez jego późniejsze doświadczenia²⁰. Sukces wydawniczy *Złego*, który jest wyraźną cezurą w biografii autora, oraz decyzja o wyemigrowaniu z Polski wpłynęły na jego postrzeganie rzeczywistości, zwłaszcza zaś osób opisanych w diariuszu i sytuacji politycznej w kraju²¹. Również z tego powodu wersja oryginalna jawi się jako ciekawszy materiał do analizy, nie zawiera bowiem reinterpretacji faktów, dzięki czemu jest bliższa prawdzie swoich czasów.

Dodatkowo, gdybym zdecydowała się na analizę którejs z późniejszych wersji diariusza, musiałabym uwikłać się w niemające końca rozważania na temat różnic między poszczególnymi wariantami, a tę pracę wykonał znacznie wcześniej Konrad Niciński²². Wreszcie, jestem zdania,

²⁰ Inga Iwasiów jest przeciwnego zdania: „Twierdzenie o kanoniczności tego właśnie tekstu jest chwytym reklamowym, mającym ułatwić ponowne sprzedanie znanego dzieła, ale w gruncie rzeczy narusza prawo autora do decydowania o tym, co już jest gotowym produktem, a co dopiero jego projektem”. Por. I. Iwasiów, *Opowieść i milczenie. O prozie Leopolda Tyrmanda*, Szczecin 2000, s. 40.

²¹ Konrad Niciński sądzi, że zmiany wprowadzone do tekstu w latach siedemdziesiątych przenoszą „portret Tyrmanda w stronę kreacji bohatera powieściowego, podobnie jak cały tekst staje się raczej bliższą powieści esencjonalną reprezentacją rzeczywistości niż jej świadectwem”. K. Niciński, *Dwie wersje „Dziennika 1954” Leopolda Tyrmanda. Wokół problemu tożsamości tekstu*, „Pamiętnik Literacki” 4/2006, s. 84.

²² O różnicach między dwiema wersjami zob. tamże.

że tę pierwotną wersję pochodzącą z lat pięćdziesiątych czyta się najlepiej, ponieważ po wieloletniej emigracji zmianie uległy nie tylko poglądy Tyrmanda, lecz także jego styl, co nie pozostaje bez znaczenia dla przyjemności obcowania z tekstem literackim.

1.1.2. Autoportret z pejzażem w tle

- rok 1954 • życie mimo PRL-u • problemy kontestatora • brak dyscypliny formalnej
- autoportret a panorama • odwrócony układ „wstęp – zakończenie” • nieprzemysłana pointa czy prowokacja? •

W pierwszym kwartale 1954 roku Józef Cyrankiewicz został premierem, Bolesław Bierut – I sekretarzem KC PZPR, a nowohucki kombinat metalurgiczny otrzymał imię Włodzimierza Lenina. Do kin wszedł pierwszy kolorowy film polskiej produkcji zatytułowany *Przygoda na Mariensztacie*, twórcy Studenckiego Teatru Satyryków dali początek studenckiemu ruchowi teatralnemu, a Leopold Tyrmand prowadził diariusz, którego tło stanowią m.in. wymienione zdarzenia²³. Nie był to dla pisarza czas *prosperity*, ponieważ wraz z zamknięciem „Tygodnika Powszechnego” (marzec 1953) stracił stałe źródło dochodów i szanse na znalezienie nowego. Odrzucił jednak pokusę kolaboracji i – z pełną świadomością konsekwencji takiego kroku – postanowił wypowiedzieć komunistom wojnę.

Nie ulega wątpliwości, że Tyrmand budował własny wizerunek w oparciu o rolę kontestującego opozycjonisty, który ze względu na swoje przekonania stracił możliwość pracy zawodowej, borykał się z problemami finansowymi i nie mógł się rozwijać. W oczekiwaniu na zmianę okoliczności przystosował się do funkcjonowania w takich realiach, ale próbował egzystować nie tyle w PRL-u, ile mimo PRL-u. Twierdził, że walka z totalitaryzmem może – na poziomie jednostkowym – toczyć się w życiu codziennym, a *Dziennik 1954* dostarcza wielu przykładów tej walki, o czym szerzej opowiem w następnym podrozdziale (zob. 1.2).

²³ Ważną rolę odgrywają w dzienniku notatki z lektury prasy codziennej. Jolanta Pastarska sądzi, że to między innymi dzięki nim diariusz staje się czymś więcej niż zapisem doznań Tyrmanda. Zob. J. Pastarska, dz. cyt., s. 61.

Skoro zatem wizerunek pisarza był tak silnie uzależniony od otoczenia, nie powinien dziwić fakt, że autorowi *Złego* zależało na kreśleniu tła wszelkich zdarzeń, przy czym chodzi zarówno o okoliczności, jak i postawy innych ludzi. Ani w autokreacji Konwickiego, ani nawet Hłaski, który za cel stawiał sobie bycie świadkiem epoki, rzeczywistość nie odgrywała tak istotnej roli jako punkt wyjścia do snucia autonarracji. Być może dlatego, że Konwicki pisał z odległej perspektywy czasowej, natomiast Hłaskę od opisywanych zdarzeń dzielił dodatkowo dystans przestrzenny. Zapiski Tyrmanda były zaś dokonywane na bieżąco, z samego centrum zdarzeń²⁴, co zdeterminowało kształt tego świadectwa.

Pisarz dostrzegał niuanse, dlatego w swojej opowieści lubił punktowo oświetlać detale, jednak ze względu na brak dystansu jego uwadze umykały szersze znaczenia, nadbudowane nad tymi podstawowymi. W związku z tym nie mógł obiektywnie diagnozować zjawisk. Takie diagnozy wymagają bowiem zmiany perspektywy, aby drobiazgi mogły złożyć się w spójny obraz, który z bliska wygląda jak chaotyczny zbiór niepowiązanych ze sobą faktów. W konsekwencji Tyrmand nie był w stanie wywiązać się z obietnicy złożonej na początku dziennika. Miał stworzyć traktat dający możliwie szeroki i obiektywny obraz rzeczywistości, ale punkt ciężkości *Dziennika 1954* przeniósł się z tła na pierwszoplanowego bohatera. Innymi słowy, Tyrmand postawił czytelnika w nieco niezręcznej sytuacji: zwał go obietnicą ukazania panoramy, a napisał najwyżej autoportret z pejzażem w tle.

Jakkolwiek jest to obrazek arcyciekawy i wiele mówiący o rzeczywistości w początkach PRL-u, Tyrmandowi nie udało się zrealizować założeń:

Chcę zawrzeć tu możliwie znaczny kęs mojej epoki i mojego społeczeństwa, ze sobą samym, wmontowanym w epokę i społeczeństwo jako zwykły element tych wspaniałych całości, a nie jako antagonistyczny podmiot²⁵.

²⁴ Na tę perspektywę zwraca uwagę Roman Zimand, przy czym interesuje go fakt skumulowania kilku czynników: „*Dziennik* Tyrmanda jest (...) pierwszą opublikowaną próbą opisu socjalizmu rzeczywistego, ściśle czasów bierutowskich, stworzoną w kraju, w tamtym czasie, przez człowieka, który miał do systemu stosunek jednoznacznie negatywny”. Wszystko to sprawiło, że Tyrmand był prekursorem w takim opowiadaniu o PRL-u. Zob. R. Zimand, *Tyrmand '54...*, dz. cyt., s. 261.

²⁵ L. Tyrmand, *Dziennik 1954. Wersja...*, dz. cyt., s. 56.

Za cel postawił sobie wykreowanie koherentnej historii, w której losy jednostki zyskałyby uniwersalny wydźwięk i korespondowały z losami społeczeństwa. Z biegiem czasu to zadanie jawiło się jako coraz trudniejsze, a diarysta częściej wyrażał niezadowolenie związane z dominacją nad tekstem indywidualnej perspektywy. Można odnieść wrażenie, że chciał wyjść poza strukturę dziennika, który z założenia ukazuje zjawiska stroniczo. 8 lutego, czyli ponad miesiąc od rozpoczęcia prowadzenia notatek, Tyrmand zarzucił sobie:

Za dużo tekstu przepuszczam przez swój własny pryzmat, stąd eliminacja pierwiastka epickiego i faktograficznego na rzecz dość bezpłodnej refleksyjności. Boję się, iż własnymi impresjami nie oddam prawdy o epoce, mówić o niej powinny opisywane przeze mnie fakty i opisywani ludzie, a nie moje uwagi o faktach, ludziach i okolicznościach²⁶.

Poglądy Tyrmanda na funkcję dziennika ewoluują i każą mu ograniczyć jednostkowy punkt widzenia. Okazuje się jednak, że choć faktycznie coraz częściej wplata w tekst traktaty *quasi*-publicystyczne i szczegółowo analizuje sytuację polityczną, to wciąż wyraźnie brakuje mu dyscypliny. Nie potrafi, bądź nie chce, zrezygnować z zaznaczania jednostkowego stosunku do omawianych zagadnień i nie wyrzeka się opisywania własnego życia osobistego. W pewnym momencie godzi się jednak z porażką i pozwala sobie na pewne przewartościowania, dzięki czemu polska literatura zyskała jedną z ciekawszych autofikcji. Gdyby bowiem Tyrmand odjął z tych codziennych notatek siebie, wynikiem tego działania byłby nudnawy esej albo w najlepszym wypadku szybko starzejący się traktacik, który – podobnie jak *Cywilizacja komunizmu* – przeszedłby zapewne bez echa.

Na szczęście stało się inaczej i późniejszy autor *Filipa* konsekwentnie aż do końca prowadzenia dziennika wszystkie fakty filtrował przez własne doświadczenia i poglądy, dzięki czemu *Dziennik 1954* stanowi z jednej strony fascynującą opowieść o wczesnym PRL-u, z drugiej zaś o Leopoldzie Tyrmandzie. Warto zresztą przyjrzeć się dwu wpisom okalającym tekst, okazuje się bowiem, że został tu z a k ł ó c o n y t y p o w y s c h e m a t w s t ę p – r o z w i ń c i e – z a k o ń c z e n i e . Potwierdzałoby to

²⁶ Tamże, s. 188.

tezę o nieprzypadkowym układzie tego oryginalnego dziennika. Pod datą 2 kwietnia, czyli w ostatnim wpisie, diarysta dokonał spóźnionej auto-prezentacji:

Od pierwszej chwili, od samego początku, gdy zacząłem pisać ten dziennik, postanowiłem przedstawić się, czyli opisać siebie możliwie bezstronnie i dokładnie. Jakoś schodził dzień za dniem, ważniejsze sprawy spływały z ołówka albo zmęczenie czyniło ołówek zbyt powolnym i nie dość zręcznym dla podjęcia takiego zadania (...). Wreszcie dziś...²⁷.

Natomiast 1 stycznia, czyli wraz z formalnym rozpoczęciem tekstu, autor *Zlego* od razu wniknął w strukturę swoich codziennych doświadczeń, nie dostarczywszy koniecznych szczegółów, które mogłyby nakreślić tło zdarzeń czy wyjaśnić relacje między opisywanymi postaciami. Czytelnik zatem od razu wszedł w „p o w s z e d n i o ś ć” Tyrmanda, choć może należałoby napisać w „s w i ą t e c z n o ś ć”, ponieważ rozpoczęcie diariusza w Nowy Rok nie pozostaje bez znaczenia – koresponduje z zamiłowaniem pisarza do metafizyki oraz z dbałością o „oprawę” (znowu mam na myśli zarówno życie prywatne, jak i tworzenie literatury). Tyrmand dopuścił się nawet małej manipulacji kalendarzem, byle tylko nadać zwykłej sytuacji trochę więcej głębi. 27 lutego 1954 roku snuł rozważania na temat niemożności zaspokojenia ludzkich potrzeb w PRL-u i, choć tłusty czwartek wypadał w tym roku 25 lutego, diarysta bez skrepowania przesunął tę datę o dwa dni. Wszystko po to, by zanotować, że w dniu tego święta tłumy szarych, smutnych ludzi ustawiały się w długich kolejkach i czekały godzinami na „kawalek tradycji, (...) krztynę słodczy, która miała być dla nich (...) namiastką, okłamywaniem się, że mają coś z życia”²⁸. Podobnie i on zadowolął się substytutami, mimo że nie rezygnował z walki o przywrócenie normalności, co przez trzy miesiące na bieżąco dokumentował w swoim dzienniku.

Trzecim elementem strukturalnym tekstu jest zakończenie, przy czym w *Dzienniku 1954* próżno szukać podsumowania czy zamknięcia kolejnych wątków – zakończenia jako takiego nie ma, opowieść urywa się bowiem w przypadkowym miejscu. Sam Tyrmand tłumaczy, że przerwał

²⁷ Tamże, s. 314.

²⁸ Tamże, s. 225-226.

notatkę w połowie zdania z zamiarem kontynuowania jej następnego dnia, lecz już nigdy nie wrócił do pisania dziennika²⁹. Niezależnie od tego, czy widzi się tu zabieg literacki, czy też refleks autentycznej historii, okazuje się, że jedynym domknięciem tej narracji jest kontrowersyjne wyznanie:

Wartością moralną, którą wielbię najgoręcej, jest lojalność; nie przeszkadzało mi to zdradzać, przy każdej okazji, szczerze przeze mnie kochane kobiety. Jedno wiem na pewno – nigdy w życiu, o ile wiem, nie wyrządziłem żadnemu człowiekowi krzywdy³⁰.

Gdyby wyabstrahować ostatnie zdanie z kontekstu, okazałoby się świetnym zrekapitulowaniem poglądów pisarza, który budował swój wizerunek w oparciu o poszanowanie drugiego człowieka i kult wierności sobie. Przyznanie się do zdradzania ukochanych nie powinno specjalnie szokować, przecież diarysta w ciągu trzech miesięcy wielokrotnie opisywał liczne romanse i przygody erotyczne. Zaskakująca jest sama sprzeczność deklaracji, której Tyrmand nie wyjaśnia ani w wersji oryginalnej, ani w poprawionej, a przecież mógł wykreślić te zdania lub zmodyfikować je podczas redagowania wersji książkowej, tak jak robił to z innymi niewygodnymi opiniami czy niezgrabnymi sformułowaniami. Fakt pozostawienia tej pointy w przeredagowanej odmianie tekstu można uznać za sygnaturę postawy pisarza wobec czytelnika, rodzaj blefu czekającego na zdemaskowanie, lecz nie oczekującego go. Jedynym sensownym wytłumaczeniem wydaje się kolejna prowokacja ze strony pisarza, który nie chciał tworzyć swojego życiorysu na wzór legendy hagiograficznej i choć stylizował się na autorytet moralny w kwestiach politycznych, to przypisywał sobie pewne słabości dotyczące życia prywatnego, aby „uczłowieczyć” własny wizerunek.

²⁹ Swoistym zakończeniem może być *Posłowie* dopisane przez Tyrmanda w późnych latach siedemdziesiątych, w którym pisarz odpowiada na pytanie, dlaczego „Dziennik kończy się jakby w połowie długiego wywodu, autoportretu z komentarzem i tłem, pośrodku zdania”. Przerwanie zapisków tłumaczy podpisaniem kontraktu na *Złego* i koniecznością natychmiastowego przystąpienia do prac nad tym obszernym dziełem. Zob. L. Tyrmand, *Posłowie* [w:] tegoż, *Dziennik 1954. Wersja...*, dz. cyt., s. 383.

³⁰ Tenże, *Dziennik 1954. Wersja...*, dz. cyt., s. 320.

1.1.3. Dziennik jako namiastka twórczości

- zastępowanie oryginałów substytutami
- rytualizacja zamienników
- funkcje dziennika intymnego
- „dziennik-epizod”
- sublimacja
- ewolucja poglądów na temat diariusza
- metaforyka batalistyczna
- sprzeczne deklaracje
- autorytet Herberta

Aby złagodzić konsekwencje swoich życiowych wyborów, Tyrmand kreuje alternatywną rzeczywistość istniejącą paralelnie do tej prawdziwej. Dlatego też niebezzasadne jest twierdzenie, że bohater funkcjonuje w pewnym oderwaniu od świata i żyje raczej mimo PRL-u niż w nim. Już na początku dziennika stawia przed sobą dwa zadania: samodoskonalenie i możliwie wygodne zorganizowanie codzienności, które dla bezdzietnego kawalera sprowadza się do „kwestii przyjemności życiowych”³¹. Te zaś – ze względu na ustrój polityczny – są nieosiągalne, ale można wypreparować ich gorsze odpowiedniki i osiągnąć tym samym jako tako zadowalający efekt³². Widoczna staje się prawidłowość sprowadzalna do następującego schematu: utracony atrybut dawnej codzienności, nazywany dalej *o r y g i n a ł e m*, zostaje zastąpiony przez substytut³³. W celu zmniejszenia odległości między oczekiwaniami a rzeczywistością należy jeszcze dowartościować świeżo wypreparowane zamienniki, co najłatwiej można osiągnąć dzięki ich *ry t u a l i z a c j i*.

Warto podstawić pod ten wzór konkretne wartości, a nie ma czytelniejszego przykładu niż sam *Dziennik 1954*. Organiczną potrzebą literata jest publikowanie dzieł (oryginał), ponieważ jednak karą za negowanie ustroju było obłożenie Tyrmanda zakazem druku, pisarz decyduje się

³¹ Tamże, s. 59.

³² Można odnieść wrażenie, że konieczność zadowalania się substytutami była wpisana w codzienność PRL-u i dotyczyła każdego. Tyrmand prześmiewczo opisał sytuację przedstawicieli „Warszawki”, którzy musieli dostosować swoje „światowe” wymagania do polskich warunków, tak więc „lokal – «Kameralna», zamiast orkiestr – dobre radio, wyjazd – przynajmniej raz do roku Zakopane, sport – tenis, konie, narty, alkohol – sowiecki koniak eksportowy, garderoba – «ciuchy»”. Tamże, s. 137.

³³ W *Dzienniku 1954* można wskazać więcej takich par, np. komfort finansowy jest zastąpiony przez luksus moralny, a uczestniczenie w oficjalnym życiu kulturalnym – przez prywatne rozmowy z innymi „nieugiętymi” oraz takie korzystanie z przywilejów zarezerwowanych dla środowisk twórczych, aby nie zdradzić swych ideałów, ale jednocześnie nie rezygnować z podniesienia intelektualnych.

na działanie zastępcze – prowadzenie diariusza (substytut). Temu zajęciu, traktowanemu początkowo z dystansem, przypada coraz większa rola, aż w końcu dochodzi do odwrócenia proporcji – zapełnianie kolejnych brulionów staje się elementem organizującym codzienność, nie zaś dodatkiem do niej.

Od 1 stycznia do 2 kwietnia 1954 roku Tyrmand wszystkie siły twórcze wkłada w notowanie wrażeń z kolejnych dni, co ułatwia mu porządkowanie myśli i wypełnia czas, który w innych okolicznościach poświęciłby zapewne pracy zarobkowej. Michał Głowiński zwraca uwagę na podstawowe funkcje, które dziennik intymny może pełnić w życiu swojego twórcy:

Autor nie traktuje go [dziennika intymnego – P.P.] tylko jako przekazu, przypisuje mu zaś pewne funkcje w swoim życiu. (...) może być środkiem pozwalającym na *katharsis*, może być głównym czynnikiem wprowadzającym sens i porządek w biografii autora itp.³⁴

Sytuacja Tyrmanda okazuje się po raz kolejny dość nietypowa, głównie dlatego, że prowadzenie dziennika było działaniem zastępczym, a zatem doraźnym. Nie ulega jednak wątpliwości, że im więcej zapisanych brulionów pojawiało się w małym pokoiku przy ul. Marii Konopnickiej, tym silniejszy był prąd, któremu diarysta początkowo stawiał opór, by wreszcie dać mu się ponieść.

Po niecałym miesiącu prowadzenia dziennika wyznaje: „Chodzę po ulicy i myślę o tym, co napiszę w tym pamiętniku. W tramwajach układam zdania, przy obiedzie obmyślam tematy do zapisania. Rzecz nabiera powoli charakteru patologicznego”³⁵. Ta „patologia” została ukrócona po trzech miesiącach, gdy Tyrmand podpisał z wydawnictwem „Czytelnik” umowę na stworzenie *Złego*. Czas powstawania diariusza wyznaczył mu szczególne miejsce w literaturze dokumentu osobistego, co podkreśliła Małgorzata Czermińska, która przeciwstawiła ten „dziennik-epizod” bardziej popularnym „dziennikom-rzekom”³⁶. Sygnalizowałam już, że prowadzenie dziennika było dla Tyrmanda tyle tymczasowe, ile kompensacyjne – trochę jak nagroda pocieszenia w prestiżowym konkursie.

³⁴ M. Głowiński, dz. cyt., s. 85.

³⁵ L. Tyrmand, *Dziennik 1954. Wersja...*, dz. cyt., s. 150.

³⁶ M. Czermińska, dz. cyt., s. 239.

O takim charakterze dziennika czytelnik dowiadyuje się z licznych komentarzy metatekstowych:

Ten dziennik jest namiastką. Namiastką twórczości. Jest moim usprawiedliwieniem wobec samego siebie, a nie czymś oryginalnym, konstruktywnym, czymś, z czego mógłbym być dumny. I to wcale nie jestem ja. Ja mógłbym siebie wyrazić albo w dziele, albo w działalności. I jedno, i drugie jest mi teraz odmówione³⁷.

Co ciekawe, taka próba zadowolenia się rozwiązaniami zastępczymi daje się opisać przy pomocy jednego z mechanizmów obronnych ego, a mianowicie s u b l i m a c j i. Polega ona na znalezieniu alternatywnego ujścia popędów, jeśli pierwotny cel jest z jakichś powodów nieosiągalny. W tym wypadku popędem była potrzeba pisania uwieczniona publikacją książki („dzieło”) lub otwarte wyrażenie sprzeciwu wobec władzy („działanie”). Skoro jednak żadna z tych możliwości nie wchodziła w grę, pisarz postanowił usunąć się z oficjalnego obiegu, tworzyć do szuflady i czekać na koniec reżymu. Inaczej mówiąc, prowadzenie dziennika stało się celem zastępczym, którego realizowanie zaspokajało popęd, lecz nie przynosiło pełnej satysfakcji.

Regularne zagłądanie do diariusza – już nie tylko po to, by opisać kolejne dni, lecz także, by przeczytać opis dni poprzednich – stało się nałogiem, wewnętrzną koniecznością i nieodzownym elementem zrytualizowanej codzienności. Przede wszystkim dawało Tyrmandowi poczucie wolności, bo choć pesymistycznie przewidywał, że „Orwellowska *police of thoughts* jest już tylko kwestią czasu”³⁸, to ludzkie myśli wciąż jeszcze wymykały się cenzurze – w każdym razie tej zewnętrznej – bo auto-cenzurze należy się osobne miejsce w tych rozważaniach.

Warto podkreślić, że poglądy Tyrmanda na temat przydatności diariusza ewoluowały. Początkowo jawił mu się jako „namiastka twórczości” (s. 61)³⁹ i trawiący czas „polip” (s. 68), stopniowo zaczynał pełnić funkcję „duchowego rusztowania, w którym dokonuje się budowa (...) codziennego żywota” (s. 100), aż nabrał „cech bibliistycznych na prywatny użytek” (s. 244), a w przyszłości miał nawet posłużyć tym, którzy też zmagają się

³⁷ L. Tyrmand, *Dziennik 1954. Wersja...*, dz. cyt., s. 61.

³⁸ Tamże, s. 190.

³⁹ Wszystkie strony podane w nawiasach za: tamże.

z komunizmem (s. 194)⁴⁰. Granica między „użytkiem prywatnym” a „użytecznością publiczną” została przekroczona, zwiększył się zatem zakres potencjalnych zastosowań dziennika, który – jako broń o dużej sile rażenia – zaczął rokować nadzieje na przyszłość:

Piszę „do szuflady”, ale ten dziennik jest bronią automatyczną, pistoletem maszynowym, który, wydobyty za sto lat, będzie strzelać z równą skutecznością, jak dziś, tak jest naoliwiony zmaganiem⁴¹.

Opór, zmaganie i walka wydają się pojęciami o niebagatelnym znaczeniu dla odczytania *Dziennika 1954*, ale w niniejszych rozważaniach nie podejmę próby wyczerpującej analizy tego zagadnienia. Chciałabym wyłącznie zasygnalizować problem przez wskazanie interesujących tropów. Po powrocie do Polski w 1946 roku Tyrmand walczył – jak sam podkreśla – „na miarę jednostki”⁴², a rozumiał przez to stworzenie Polskiego Jazz-Clubu oraz pracę w „Expressie Wieczornym”, „Słowie Powszechnym”, „Przekroju” i wreszcie w „Tygodniku Powszechnym”. Kiedy te metody zawiodły, pisarz zdecydował się na taktyczny odwrót i dalszą walkę toczył na kartach brulionu:

Przegrałem wszystkie bitwy – jak dotąd. Ten dziennik jest moim ostatnim okopem, spoza niego mam się bronić tak długo, jak to będzie konieczne. Ale przegrane bitwy nie oznaczają jeszcze przegranej wojny. Wierzę w zwycięstwo i dlatego trwam na tym szafcu z ożywającą radością⁴³.

Diariusz – a trzeba jeszcze raz podkreślić, że jest to diariusz krajowy – staje się sposobem na ucieczkę od przymusowej beczynności. Zdecydowaną większość uwag metatekstowych zajmuje analiza emocji, które w autorze *Filipa* wywołuje sama myśl o tej namiastce aktu twórczego. Okazuje się, że budzi ona ambiwalentne uczucia, ponieważ „zabiera (...)”

⁴⁰ „Olśniła mnie nagle myśl, że to, co piszę w tym dzienniku, może mieć wartość doniosłą i nieprzemijającą. Dotychczas uważałem to za bzdury przynoszące co najwyżej odprężenie psychiczne na prywatny użytek. Dziś zrozumiałem, że to może być ważne”. Tamże, s. 194-195.

⁴¹ Tamże, s. 219.

⁴² Tamże, s. 157.

⁴³ Tamże, s. 159.

mnóstwo czasu. Ale i daje wspaniałe satysfakcje”⁴⁴. Tyrmand podkreśla, że prowadzenie zapisków jest wymagającą pracą:

Jakże trudno jest pisać dziennik. W nikim, kto się do tego nie brał, nie może skryształizować się pojęcie tych trudności. (...) No, bo jak tu oddać mikrokosmos myśli, doznań, odczuć i paletę wrażeń nawarstwiających się w psychice człowieka w ciągu jednego dnia?⁴⁵

Po tym kokieteryjnym wyznaniu diarysta zapełnia kolejne strony finezyjnie skonstruowanym tekstem pełnym tych nieuchwytnych detali.

To nie jedyne miejsce, w którym ujawniają się sprzeczności związane z postrzeganiem przez twórcę jego własnego dzieła, ale nie ma tu nic dziwnego, bo każdemu autorowi zdarzają się chwile zwątpienia. Bardziej zastanawiające są fragmenty, w których diarysta wygłasza sprzeczne opinie bądź notuje swoiste motto literackie, a potem ostentacyjnie je ignoruje. Weźmy pierwszy z brzegu przykład, kiedy to Tyrmand podkreślał, że „niezapisane stronicie [dziennika – P.P.] nie wymagają kompozycji i konstrukcji, tylko wierności i systematyczności”⁴⁶, przy tym chętniej koncentruje się na formie niż na obiektywnym notowaniu treści.

Jednym z pierwszych czytelników i recenzentów *Dziennika 1954* był Z b i g n i e w H e r b e r t, a jego uwagi dotyczące tej formy dokumentu osobistego Tyrmand uznał za tak istotne, że włączył je w porządek swojej opowieści:

przy pisaniu dziennika postulat zupełnej szczerości jest *conditio sine qua non* sukcesu. (...) nie ma nic bardziej pochłaniającego jak prawdziwość uczuć i myśli ludzkich przekazanych stronicom. Dopiero stylizacja staje się źródłem nudy⁴⁷.

Mimo tych zapewnień, trudno o bardziej wystylizowanego pisarza i bohatera literackiego niż Leopold Tyrmand. Diarysta kolejny raz prowokuje czytelnika: z jednej strony obiecuje, że odsłoni karty i pokaże swój warsztat literacki, a przynajmniej zasady, którymi się kieruje, z drugiej zaś jego deklaracje mijają się z rzeczywistością. Cytuje Herberta i podkreśla,

⁴⁴ Tamże, s. 54.

⁴⁵ Tamże, s. 41.

⁴⁶ Tamże, s. 42.

⁴⁷ Tamże, s. 58-59.

że nie ma nic gorszego niż upozowany, sztuczny bohater, ale albo nie kontroluje swojej skłonności do reżyserowania rzeczywistości i ulega jej nieświadomie, albo przeciwnie – umyślnie igra z czytelnikiem⁴⁸. Łatwiej jednak uwierzyć, że opinia Herberta pełni tu funkcję kamuflażu, a nie prowokacji, można bowiem odnieść wrażenie, że Tyrmand świadomie dawał interpretacje faktów w miejsce ich obiektywnego relacjonowania, lecz dzięki zacytowaniu Herberta niejako rozmyślał kontury tej mistyfikacji, osłabiał czujność czytelnika.

Często zarzucano pisarzowi, że chociaż deklarował chęć stworzenia świadectwa, nie pokazywał zjawisk ani najdrastyczniejszych, ani najpowszechniejszych, lecz interesował się wycinkiem rzeczywistości prze-filtrowanym przez własne doświadczenia. Sądzę jednak, że te zarzuty są bezzasadne, po pierwsze dlatego, że perspektywa diarysty notującego wrażenia na bieżąco już z definicji jest pozbawiona obiektywizmu. Po drugie zaś, ponieważ Tyrmand nie żył w prawdziwej Polsce, lecz w swoim wyobrażeniu o niej, a dzięki licznym rytuałom mógł tę fikcję podtrzymywać. Najważniejszym z nich było prowadzenie dziennika, które – choć stanowiło ersatz – okazało się nieocenioną pomocą w przeczekiwaniu przymusowej bezczynności.

⁴⁸ Lidia Burska uważa, że w sytuacji konfliktu między niewygodną rzeczywistością i legendą, Tyrmand zawsze stawia na tę drugą. Zob. L. Burska, dz. cyt., s. 182-183. Postaram się to udowodnić w rozdziale poświęconym autoryzowaniu biografii.

1.2. Obrzędowość Tyrmanda

1.2.1. *Credo*, czyli w co wierzy diarysta

- życie pod rządami „totalizmów”
- moralitet o męczenniku
- trzy przykazania główne
- definicja kultu
- praktyki kompensacyjne
- stare a nowe
- małe akcje sabotażowe
- rama ideologiczna

Życie Tyrmanda przypało na burzliwe czasy w dziejach Europy. Pisarz, urodzony w 1920 roku, do napisania *Dziennika 1954* podlegał rządowi aż trzech władz autorytarnych, które sam lubił nazywać „totalizmami”. Wspomina:

spędziłem życie pod władzą trzech totalizmów: sanacyjnego, hitlerowskiego i komunistycznego, w których bądź źli, bądź głupi decydowali w najlepsze o moim losie, nie pytając mnie wcale o zdanie. Przeciwestawiałem się im, jak mogłem, ale niewiele mogłem⁴⁹.

Te doświadczenia naznaczyły jego egzystencję poczuciem bezsilności, które wygenerowało nieodpartą potrzebę buntowania się przeciwko wszystkiemu, co uwłaczało ludzkiej godności i było usankcjonowane wyłącznie przez autorytet władzy.

Pisarz sądził, że te systemy odbierały mu najważniejsze prawo wolnego człowieka – prawo do samostanowienia. Wszelkie próby przeciwdziałania skazane były *a priori* na klęskę, lecz Tyrmand podejmował walkę mimo tej świadomości. Na nic zdałby się bunt, gdyby nie był przeciwko komuś wymierzony i gdyby nikt go nie obserwował, stąd konieczne stało się wykreowanie bardzo precyzyjnego układu odniesień: buntownik – przeciwnik – widz. Dopiero istnienie tych trzech elementów konstrukcyjnych umożliwiało odgrywanie spektaklu, nie ulega bowiem wątpliwości, że Tyrmand grał nie tyle dla samego siebie, ile dla publiczności. Najchętniej zaś widział swoje nazwisko na afiszach zapowiadających moralitet o męczenniku z połowy XX wieku.

W dużym uproszczeniu obrzędowość Leopolda Tyrmanda można sprowadzić do trzech przykazań: 1. trwać w raz wybranych kulturach;

⁴⁹ L. Tyrmand, *Dziennik 1954. Wersja...*, dz. cyt., s. 156.

2. potępiać a ntykulty i piętnować ich wyznawców; 3. nawoływać „innowierców” do nawrócenia. Podobne obowiązki spoczywają zresztą na wyznawcach większości religii, którzy powinni propagować wartości uznane przez zbiorowość za dobre i potępiać te złe⁵⁰. Filarami wiary Tyrmanda są zatem odpowiednio zaadaptowane kulty i antykulty, w znacznej mierze pokrywające się z pojęciami wzorca i antywzorca. Różni je przede wszystkim natężenie czci, ponieważ o ile wzorce służą do naśladowania, o tyle przedmioty kultu należy bezwarunkowo wielbić, a wszystko co im zagraża – tępić, nie przebierając w środkach.

Ze słownikowej definicji kultu wynika, że jest to: „cześć religijna oddawana bóstwu (siłom nadprzyrodzonym), osobom, rzeczom (...), *przenośnie* wielki szacunek dla kogoś, uwielbienie, cześć”⁵¹. Kiedy mówię o kulcie u Tyrmanda, mam na myśli pojęcie szersze, które musi zostać wzbogacone o problem odległości między szacunkiem do pewnych postaw a wynoszeniem ich na pomniki. Odnoszę bowiem wrażenie, że Tyrmand nie może funkcjonować bez jednoznacznego zajęcia stanowiska – musi opowiedzieć się za czymś i przeciwko czemuś. Złożenie wyznania wiary przynosi mu ulgę, a ostentacyjne wygłaszanie własnych poglądów daje siłę do walki i uzasadnia trwanie w niezbyt wygodnych i równie niepopularnych przekonaniach.

Uprawianie kultów i antykultów okazuje się kolejną – obok rytualizowania codzienności – praktyką kompensacyjną, mającą wynagrodzić trudy życia w PRL-u. Przez rytualizację rozumiem podnoszenie prozaicznych czynności do rangi ostentacji. Bohater wykonuje je tak, jak gdyby nie dostrzegał ograniczeń i nadal miał wpływ na swój los, z tą różnicą, że przenosi punkt ciężkości ze spraw kluczowych na marginalne i na tym polu odnosi małe zwycięstwa. Genialność pomysłu polega na jego prostocie, chodzi bowiem o zachowanie autonomii tam, gdzie jest to jeszcze możliwe, czyli przede wszystkim w życiu prywatnym, które staje się ostatnim bastionem w walce z „nowym”. Co ciekawe, „nowe” jest symbolizowane przez tandetę i przeciwstawiane solidności „starego”, co nie pozostaje bez znaczenia dla teorii kultu. Kult bowiem jawi się jako

⁵⁰ Celowo nie przeciwstawiam tu sobie wartościujących określeń typu „moralne – niemoralne”, mam bowiem świadomość względności tych pojęć.

⁵¹ *Kult* [hasło w:] *Słownik...*, dz. cyt., s. 1083.

strażnik przekonań, gwarantuje ich trwałość i niezmiennność, a tradycja poświadcza sens pewnych postaw.

Autor *Filipa* konsekwentnie manifestuje swoje przywiązanie do dawności, dąży do wskrzeszenia przedwojennych standardów, nie tylko w życiu, lecz także w samym procesie twórczym. W *Dzienniku 1954* nawiązuje do anachronicznych form, w których ceniono arystokrację słowa, popisy erudycji i odwołania do tekstów kultury. Unika zaś nowomowy, rusycyzmów i języka potocznego (poza wyraźnymi stylizacjami), w tym wulgaryzmów. W tej interpretacji pisanie dziennika staje się kluczowym elementem rytualizowania codzienności, co dokładniej analizowałam w poprzednim podrozdziale (zob. 1.1.3).

W świecie przedstawionym *Dziennika 1954* przyziemne działania są obliczone na oderwanie od rzeczywistości. Chodzi o to, by nieustannie manifestować swój bunt przeciwko tym, którzy sprawiają, że w socjalizmie najprostsze czynności życiowe przestają być proste, a codzienność staje się groteskowa i trudna do uzasadnienia. Pisarz wyznaje: „Ja żyję w erze tego zorganizowanego chaosu, jakim jest komunizm, i codziennie doświadczam na własnej skórze jego ponurych błazeństw”⁵². Życie w tym ustroju wymaga zajęcia jednoznacznego stanowiska, Tyrmand zaś wybiera postawę buntu, który często wyraża się w drobnych *d z i a ł a n i a c h s a b o t a ż o w y c h*, skutecznie burzących obraz rzeczywistości budowany przez komunistów. W tym irracjonalnym świecie słuchanie jazzu czy noszenie kolorowych skarpetek to sabotaż na prywatną skalę, w gruncie rzeczy niegroźny, ale przynoszący sabotażyście niemałą satysfakcję.

Tę tezę można łatwo poprzeć wypowiedzią pisarza z wywiadu, w którym przyznaje, że „w społeczeństwie zamkniętym, totalitarnym, można walczyć z systemem bronią życiowego detalu”⁵³. Interesujące wydają się tu zarówno konkretne działania, w których „życiowy detal”, podniesiony do rangi broni, służy walce z systemem, jak i sama metaforyka batalistyczna, wiele mówiąca o emocjonalnym stosunku Tyrmanda do zagadnienia (zob. 1.1.3). Nie dziwi zatem fakt, że małe sprawy składające się na codzienność stają się w tym diariuszu tak istotne, a ich zrytualizowanie jawi się jako mechanizm obronny. Pisarz przenosi punkt ciężkości

⁵² L. Tyrmand, *Dziennik 1954. Wersja...*, dz. cyt., s. 105.

⁵³ W. Wierzewski, *Nie pozostało mi nic więcej jak zostać pisarzem. Rozmowa z Leopoldem Tyrmandem*, „Literatura” 1989, nr 11-12, s. 24.

ze spraw ważnych na powszednie: robienie zakupów, rozmowy ze znajomymi, spotkania z Krystyną, dobieranie strojów, analiza zjawisk kulturalnych, prowadzenie dziennika itd. Nie byłoby to możliwe bez kultów i antykultów, które tworzą ramę ideologiczną, z jednej strony ograniczającą diarystę, z drugiej zaś chroniącą go przed relatywizmem i pokusą kolaboracji.

1.2.2. Kulty

- podłoże powstawania kultów • kult niezłomności • dziennikowe kamuflaże • kult stylu bycia • kariera zawodowa Tyrmanda • luksus jako substytut komfortu • religijność fasadowa • kult wyglądu fizycznego • garderobiane rytuały • apoteoza niezłomnych • Herbert • Kisiel • obrona prawdy obiektywnej •

W tej części wskażę kulty i przykłady ich realizacji, natomiast w następnym podrozdziale postaram się pokazać ich rewers – wydobyte z tekstu ambiwalencje i antykultury wraz z konkretnymi ilustracjami pochodzącymi z *Dziennika 1954*. Analiza tych obrazków odsłoni pewne dysproporcje, okazuje się bowiem, że te skrajne postawy nie są opisywane przez Tyrmanda ani z jednakowym zaangażowaniem, ani przy pomocy tych samych środków artystycznego wyrazu. O ile o postawach propagowanych diarysta pisze finezyjne i przekonujące traktaty, o tyle postawy odrzucające usiłuje zmarginalizować i oszpecić, żeby ułatwić czytelnikowi wybór jedynego słusznego rozwiązania. Tłumaczenie tego zagadnienia problemami warsztatowymi byłoby równie niedorzeczne jak oskarżanie pisarza o świadome sabotowanie własnej pracy twórczej. Mam wrażenie, że po raz kolejny zadziałała tu podświadomość – trudno bowiem pisać o zjawiskach nieakceptowanych równie atrakcyjnie jak o wielbionych.

Właściwie wszystkie wyznawane przez Tyrmanda kultury można wywieść z jego postawy niezłomnego kontestatora, który krytykuje stanowiska mniej radykalne niż jego własne, a za wierność przekonaniom płaci ogromną cenę. Wyznaje:

Nie mogę ich [poglądów – P. P.] publikować, moje książki się nie ukazują, nie mogę oddawać się pracy w moim zawodzie, tracę najlepsze lata życia na pracę bezużyteczną dla mego indywidualnego rozwoju, nie mogę być naprawdę pożyteczny dla mego

społeczeństwa, zarabiam z organicznym trudem na życie, nie mogę otrzymać mieszkania, w wielu wypadkach traktowany jestem jak obywatel pośledniej kategorii⁵⁴.

Podobne refleksje wracają w *Dzienniku 1954* niemal refrenicznie, ponieważ pisarzowi szczególnie mocno zależy na utrwaleniu tego aspektu wizerunku. Podkreśla przy tym szerszy wymiar swojej jednostkowej tragedii, gdyby bowiem rozwijał talent i koncentrował się na życiu duchowym, a nie materialnym, mógłby służyć Polakom.

Ta pewność siebie nie jest cechą stałą diarysty, ponieważ zdarza mu się wątpić we własną przydatność. Nie szłabym jednak zbyt daleko i nie interpretowała tych fragmentów jako śladów krytycznej autorefleksji pisarza, ale raczej jako kolejny element kamouflażu, próbę zamaskowania narcystycznej miłości do samego siebie.

Nie mam żadnych danych, aby wierzyć, że życie moje i to, co noszę w sobie, przyniesie kiedykolwiek i komukolwiek jakąś korzyść. Ani mnie, ani ludziom. A mimo to postanowiłem być wiernym noszonej w sobie prawdzie i umiłowanym walorom, być wiernym samemu sobie za wszelką cenę⁵⁵.

Tym sposobem Tyrmand stawia na cokole samego siebie – kreuje się na autorytet moralny, choć zachowuje pozory skromności. Jego postawa ma uderzać nie tylko w komunistów, lecz także w konformistów, w których diarysta chce wywołać skruchę i pragnie skłonić ich do rewizji własnych przekonań⁵⁶. Jednak rozmówcy Mariusza Urbanka twierdzą, że autora *Złego* postrzegano raczej jako wentyl bezpieczeństwa, „psa puszczonego na długiej smyczy”⁵⁷ albo „listek figowy dla władz”⁵⁸, w żadnym razie wyrzut sumienia.

Kult niezłomności rodzi się z głębokiej potrzeby zmanifestowania niezgody na stan rzeczy, a wyznanie wiary w nonkonformizm staje się jednocześnie wyznaniem nie-wiary w inne drogi wybierane przez Polaków. Sam Tyrmand stawia na kult stylu bycia, który interpretuje przewrotnie jako zastąpienie komfortu finansowego luksusem moralnym:

⁵⁴ L. Tyrmand, *Dziennik 1954. Wersja...*, dz. cyt., s. 130.

⁵⁵ Tamże, s. 62.

⁵⁶ Szerzej o tym zagadnieniu zob. R. Przybylski, *O tym, jak Leopold Tyrmand waleął się w świecie kultury popularnej*, Poznań 1998, s. 87.

⁵⁷ M. Urbanek, dz. cyt., s. 48.

⁵⁸ Tamże, s. 81.

Moje życie jest życiem bez komfortu. Mieszkam źle, w warunkach uciążliwych, masę czasu zabiera mi organizowanie spraw gospodarskich, nieistniejących w cywilizowanych społeczeństwach – jak wystawanie w kolejkach po chleb czy masło, sprzątanie mieszkania itp. (...) Luksus nieodłączny jest od mego aktualnego bytu (...). Ma cechy urzędowej, wykwintnej rekompensaty za brak komfortu, samochodu, willi, żony, dzieci, ciepła rodzinnego. (...) Luksusem tym jest pełen ważkich konsekwencji fakt, iż jestem bezrobotnym⁵⁹.

Trzeba zwrócić uwagę na swoiste odwrócenie pojęć, zwykle bowiem luksus mieści w sobie ideę komfortu – ten, kto może pozwolić sobie na zbytki, musi mieć już zagwarantowany zadowalający standard życiowy. Jednak w tym wypadku pojęcia są rozłączne – komfort odnosi się do sfery materialnej, luksus zaś jest zagadnieniem *stricte* moralnym. Dopiero przy takim zastrzeżeniu elitarność luksusu zaczyna być czytelna, ponieważ bezrobocie jest świadectwem uczciwości i niezależności ideowej od reżymu.

W *Dzienniku 1954* Tyrmand chętnie pisze o swojej karierze z a w o d o w e j, przy czym traktuje ten temat wybiórczo, bo postanawia przemilczeć niewygodne dla siebie fakty, jak choćby swoje zatrudnienie w prasie socjalistycznej. Podkreśla natomiast, że współpracował z „Expressem Wieczornym”, „Słowem Powszechnym” i „Przekrojem”⁶⁰ dopóki były „polskie” i niezależne. W wywiadzie udzielonym Wojciechowi Wierzewskiemu przewrotnie twierdził, że prozaikiem został z powodu nieodwracalnych zmian w rozumieniu etosu dziennikarza: „Nie pozostało mi nic innego jak tylko zostać pisarzem. Być dziennikarzem oznaczało wziąć na siebie dobrowolnie jarzmo”⁶¹. Kontynuowanie kariery prasowej oznaczałoby sprzeniewierzenie się własnym przekonaniom, dlatego Tyrmand wybrał niepewność prac nieetatowych: „żyję z zajęć dorywczych – tak zwanych zleconych: tłumaczenia, adiustacje, stylizacje, konsultacje prasowe i różne inne różności”⁶². Autor *Złego* lubił powtarzać, że nigdy nie żałował dokonanego wyboru, bo choć często brakowało

⁵⁹ L. Tyrmand, *Dziennik 1954. Wersja...*, dz. cyt., s. 73-74.

⁶⁰ Tyrmand często i nie bez dumy wspominał o swoim karnym zwolnieniu z „Przekroju” za sprawozdanie z turnieju bokserskiego, podczas którego Rosjan ogłaszano zwycięzcami nawet wtedy, gdy wyraźnie przegrywali. Tyrmand sympatyzował w tym artykule z kibicami, którzy protestowali przeciwko kłamstwu sędziów i stracił pracę.

⁶¹ W. Wierzewski, dz. cyt., s. 22.

⁶² L. Tyrmand, *Dziennik 1954. Wersja...*, dz. cyt., s. 76.

mu pieniędzy na zaspokojenie podstawowych potrzeb, to żył w zgodzie z własnym sumieniem.

W tej postawie mógł wytrwać wyłącznie człowiek obdarzony głęboką wiarą, niekoniecznie w rozumieniu religijnym, choć ta niewątpliwie pomagała. Tyrmand nie reprezentował postawy ortodoksyjnego katolika, który wypełniał przykazania i wzorowo uczestniczył w niedzielnej mszy. Rzeczywiście, zastanawiał się nad istotą Boga, często relacjonował swoje wizyty w pustym kościele, a nawet przytaczał treść modlitw improwizowanych chociażby podczas golenia. Sam jednak zaznaczał, że jego religijność, którą nazywam *f a s a d o w ą*, była „bardzo szczerą i równie niegłęboką”⁶³.

Innymi słowy, diarysta dokonał swoistej selekcji – intrygowało go misterium rytuałów religijnych i prywatna rozmowa z potężnym, dobrym Bogiem, co nie znaczy, że zamierzał przyjmować na siebie ograniczenia związane z kultem religijnym. Mimo tego, patronem Tyrmanda-bohatera i Tyrmanda-diarysty jest właśnie Bóg, czuwający zarówno nad jego życiowymi wyborami, jak i nad powstawaniem tekstu. Pisarz wskazuje na tę prawidłowość już w zdaniu otwierającym diariusz: „Rano raz jeszcze ukorzyłem się przed Bogiem. W imię Boże rozpocynam ten dziennik”⁶⁴. Oto bowiem Leopold Tyrmand prosto z balu sylwestrowego udał się do kościoła na pierwszą mszę, aby dziękować Bogu za:

rok klęsk, trudów i rozczarowań, za wszystko, co ludzkie i gorzkie, za to, że pomógł mi pozostać sobą wśród porażek i trosk, za to, że ocalił we mnie szacunek do samego siebie w chwili próby, gdy upadł „Tygodnik Powszechny”, za to, że doświadcza mnie cierpieniem jak każdego człowieka, i za to, że nie gasi we mnie nadziei, którą żyję⁶⁵.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że nie są to podziękowania składane przez zwykłego człowieka, lecz przez *w s p ó ł c z e s n e g o h e r o s a*, który z godnością przyjmuje porażki, lecz nie poddaje się i postanawia kontynuować samotną walkę z systemem⁶⁶.

⁶³ Tamże, s. 316.

⁶⁴ Tamże, s. 41.

⁶⁵ Tamże, s. 45.

⁶⁶ Mam wrażenie, że podobnie tę postawę odczytała Lidia Burska, która mówi o roli „prawego szeryfa, [który – P.P.] w samotnej walce przeciw wszystkim przywraca ład w świecie bezprawia i absurdu ideologicznego”. L. Burska, dz. cyt., s. 187.

Wzmózione zainteresowanie życiem duchowym bywa formą ucieczki od nieakceptowanej rzeczywistości, ale w *Dzienniku 1954* to rozwiązanie nie jest realizowane w sposób jednoznaczny. Można bowiem zaryzykować stwierdzenie, że pisarz celowo wspomina o swoim kontrowersyjnym stosunku do religii katolickiej, by odwrócić czytelniczą uwagę od genealogii Tyrmandów – zasymilowanej rodziny żydowskiej. Mam wrażenie, że podobnie było z troską o wygląd zewnętrzny. Z jednej strony kryła się pod nią potrzeba walki z bylejąkością, z drugiej zaś kolorowe skarpetki i modnie skrojone kołnierzyki miały odwracać uwagę od ubóstwa pisarza, były więc kolejną formą kamuflażu. Ponad wszelką miarę pisarz nie chciał bowiem dać satysfakcji tym, którzy osiągnęli zadowalający standard życiowy kosztem czystego sumienia.

W manifestowaniu niezgody na rzeczywistość za pomocą ubioru przodowali oczywiście bikiniarze, których „duchowym ojcem” miał być właśnie autor *Złego*. Jego za krótkie wąskie spodnie odsłaniające kolorowe skarpetki stały się symbolem walki o prawo do oryginalności i własnego zdania. Błędem byłoby jednak ograniczenie u Tyrmanda kwestii ubioru do samego powinowactwa z bikiniarzami. Chodzi bowiem o coś więcej – zdaniem pisarza:

ubranie jest najbardziej zewnętrzną emanacją charakteru, indywidualności, zalet i wad, (...) mówi mnóstwo o człowieku, o jego stanach psychicznych, o jego usposobieniu, marzeniach i tęsknotach⁶⁷.

Żadne okoliczności nie zwalniają człowieka z obowiązku dbałości o wygląd, dlatego też sam Tyrmand, mimo słabej kondycji finansowej, zawsze wyglądał nienagannie i przechwalał się, że należy „do czołówki warszawskiej ubraniowego dandyzmu”⁶⁸. Osiągał ten cel dzięki dwóm rytuałom – kompletowaniu garderoby „na ciuchach” i przerabianiu ubrań u tzw. przedstawicieli „inicjatywy prywatnej”: krawca Bitkowskiego i bielizniarza Dyszkiewiczza.

⁶⁷ L. Tyrmand, *Dziennik 1954. Wersja...*, dz. cyt., s. 315.

⁶⁸ Tamże, s. 262. Choć zwykło się przypisywać Tyrmandowi określenie „dandys”, nie wszyscy badacze uważają tę charakterystykę za trafną. Przybylski na przykład wskazuje na brak w wizerunku Tyrmanda podstawowej cechy wyróżniającej dandysa – obojętności i to nie fingowanej, lecz prawdziwej, będącej organiczną reakcją na rzeczywistość, nie zaś pozą. Zob. R. Przybylski, dz. cyt., s. 95.

Najpierw bohater przeprowadzał się przez Wisłę, żeby dostać się na praski bazar Różyckiego, gdzie krążył między tzw. „ciucharami” i warszawskimi „kozakami” w poszukiwaniu raczej okazji niż konkretnego ubrania. Zauważywszy – przykładowo – godną uwagi marynarkę „na medal. Wełenka amerykańska, diagonal, w dechę”⁶⁹, rozpoczął proces targowania się, które było nieodzowną częścią rytuału, zmuszającą obie strony do wejścia w z góry ustalone role. Można przy tym odnieść wrażenie, że dyskusowanie ceny nie było celem samym w sobie, lecz miało przywracać poczucie kontroli nad rzeczywistością. Podobny efekt przynosiły wizyty u przedwojennych rzemieślników: Dyszkiewicza i Bitkowskiego, którzy obsługiwali klientów grzecznie, a do tego rzetelnie wykonywali swoją pracę. Kontakt z takimi ludźmi utwierdzał Tyrmanda w przekonaniu, że nie wolno uznawać aberracji za normę i że trwanie w buncie ma sens.

Dziennik 1954 jest p a m f l e t e m na tych, którzy ulegli pokusie oraz a p o t e o z ą n i e z ł o m n y c h, którzy sprzeciwiali się komunizmowi ze Zbigniewem Herbertem, Stefanem Kisielewskim, Wojciechem Brzozowskim, Janem Józefem Szczepańskim i samym Tyrmandem na czele⁷⁰. Najciekawsze są jednak sylwetki Herberta i Kisielewskiego, które niejako uzupełniają autoportret autora *Złego*. Herbert jawi się tu jako nieugięty, wybitny twórca, który odrzucenie współpracy z komunistami tłumaczył „kwestią smaku” i nie zamierzał zmieniać zdania, mimo dotykających go represji. Diarzysta tak charakteryzuje poetę:

Czystość moralna i wierność sobie są busołą życia tego człowieka. Oczywiście klepie będę przykładową, zarabiając kilkaset nędznych złotych jako kalkulator-chronometrażysta w jakiejś spółdzielni inwalidów⁷¹.

Absurd PRL-u sięgał dalej, ponieważ młody i utalentowany literat podejmował wiele podobnych prac, między innymi był zatrudniony w Centralnym Zarządzie Torfowisk. Tyrmand przewrotnie tłumaczył to „metafizyką

⁶⁹ L. Tyrmand, *Dziennik 1954. Wersja...*, dz. cyt., s. 255.

⁷⁰ Jolanta Pasterska wskazała trzy możliwości niewyklęcia się w komunizm, reprezentowane przez bohaterów powieściowych Tyrmanda: „rezygnacja z życia, bunt pojęty jako otwarta, jawna gra prowadzona przeciw komunistom oraz emigracja (czy jak wówczas mówiono, ucieczka z kraju)”. J. Pasterska, dz. cyt., s. 163. Warto podkreślić, że kolejne etapy biografii Tyrmanda dostarczają przykładów realizacji tych postaw.

⁷¹ L. Tyrmand, *Dziennik 1954. Wersja...*, dz. cyt., s. 57.

osobowości” i nie mógł wyjść z podziwu, jak dumnie przyszły „ojciec” Pana Cogito znosił tę uwłaczającą godności sytuację. Nie bez poczucia humoru zanotował:

Twórczość Herberta rozwija się pomyślnie w związku z pracą w tym biurze od torfu. Do roboty nie ma tam nic, czytać w czasie pracy nie wolno i nie wypada, wobec tego Zbynio pisze wiersze i śliczne bajki⁷².

Można odnieść wrażenie, że Tyrmand robi Herbertowi i Kisielowi trochę miejsca na swoim cokole – mogą stać na jednym pomniku, bo wyznają podobne kultury, w efekcie czego dotyczą ich podobne konsekwencje. O ile jednak skromny Zbynio zostaje zepchnięty na boczny tor i przez nikogo niezauważony pisze wiersze, o tyle Stefan Kisielewski głośno wyraża sprzeciw:

Kisiel jest w tej chwili jedynym człowiekiem w Polsce, któremu wolno, bez doraźnych skutków, uprawiać przynajmniej, a to jest ogromnie wiele, przekorę wobec *régime*’u. Drugim, o dużo mniejszym kalibrze, jestem ja. Kisiel robi to w klasie teorii kultury, krytykując otwarcie na przykład socrealizm, ja czynię to w teorii cywilizacji, nosząc kołnierzyki od Dyszkiewicza na co dzień⁷³.

Stefan Kisielewski pełni w *Dzienniku 1954* szereg istotnych funkcji. Przede wszystkim sprawia, że Tyrmand nie czuje się w swoim buncie osamotniony i z tej „wspólnotowości” czerpie siłę do dalszej walki; dodatkowo, jest jak „zwierciadło”, w którym Tyrmand może się przeglądać; wreszcie, głos przyjaciela w istotny sposób dopełnia autoportret diarysty, co dokładniej przeanalizuję w kolejnym rozdziale (zob. 1.3.2). Innymi słowy, Kisiel jest Tyrmandowi potrzebny do ukazania zbieżnych płaszczyzn w myśleniu dwu intelektualistów oraz toczących się między nimi polemik⁷⁴. Co szczególnie istotne, przytaczanie tych dyskusji ma uświadomić czytelnikowi różnicę między komunistami a opozycjonistami.

⁷² Tamże, s. 179.

⁷³ Tamże, s. 113-114.

⁷⁴ Jedną z takich rozmów Tyrmand próbuje możliwie wiernie przytoczyć z pamięci, zachowuje przy tym podział na argumenty i kontrargumenty oraz indywidualny styl dyskutantów. Tamże, s. 121-124. Marcin Kowalczyk zauważa, że w ten sposób manifestuje się wielogłosowość *Dziennika 1954*: „zdarza się, iż narrator udziela głosu innej osobie, przytaczając jej słowa. U Tyrmanda najczęściej przytaczane są wypowiedzi Stefana Kisielewskiego – autorytetu dla diarysty”. M. Kowalczyk, dz. cyt., s. 96.

Rzecz polega na dopuszczeniu pluralizmu opinii, który nie wyklucza prowadzenia kulturalnego dialogu, nawet na kontrowersyjne tematy. Przyjaciele, zamknięci w klaustrofobicznym pokoju Tyrmanda w YMCA, spierają się o przyszłość ojczyzny – pozbawieni prawa do wolności słowa, nie rezygnują z walki o prawdę, lecz przenoszą ją na szczebel prywatny. Obaj wierzą, że istnieje „p r a w d a o b i e k t y w n a”, nie zaś „uwarunkowana”, uzależniona od potrzeb chwili, dlatego też obaj drwią z komunizmu i z tych, którzy komunizmowi służą.

1.2.3. Antykulty

- psychomachia • teoria ketmanu • członkostwo w ZLP • chwyt formalne • szkolny apel: wyróżnienia i nagany • skala przewinień • pan S. • Kałużyński • obrona Hemingwaya • Koźniewski •

W poprzednim podrozdziale analizowałam sytuacje oraz postawy jednoznacznie pozytywne, wręcz czczone. Tu z kolei chciałabym przyjrzeć się całemu wachlarzowi zjawisk wartościowanych negatywnie: cynicznym aktom kolaboracji, szczerym działaniom ideowców i wreszcie gestom odsłaniającym walkę wewnętrzną bohaterów. Choć bowiem Tyrmand żąda od innych ostatecznego opowiedzenia się po jednej ze stron, to sam miewa chwile słabości. Inaczej rzecz ujmując, jego moralne zwycięstwo nie jest przesądzone, lecz dokonuje się na nowo każdego dnia, ponieważ o upolitycznioną duszę diarysty toczy się walka dobra ze złem. *P s y c h o m a c h i a* staje się zatem istotnym zagadnieniem literatury dokumentu osobistego i nieodłącznym elementem wizerunku człowieka żyjącego w komunizmie, co w pewnym sensie świadczy o zwycięstwie ustroju.

Na poziomie deklaracji pisarz kategorycznie odrzuca możliwość pracowania dla komunistów, ale zaskakująco często wspomina o potencjalnych korzyściach płynących z przyjęcia tego typu ofert, co z kolei można wziąć za znak walki wewnętrznej:

wystarczyłoby wstrzyknąć sobie w duszę normalnej, użytkowej w naszych warunkach ampułki cynizmu i zręczne sprzedawanie *régime*'owej propagandzie choćby cząstki mych publicystycznych możliwości, aby auto i mieszkanie ze służącą

znalazło się w dość krótkim czasie. Ale takie transakcje nie bawią mnie, najbardziej nie lubię nudy i psychicznych mdłości, toteż nie ma o czym mówić⁷⁵.

Co istotne, wielokrotnie wraca refleksja o bezwzględności ustroju, w którym nawet najuczciwsi rozważali złagodzenie swoich antyreżymowych przekonań lub chociaż przybranie maski. Nagminne było posiadanie dwu sprzecznych opinii na każdy temat: jednej na prywatny użytek, drugiej zaś korespondującej z oficjalnym dyskursem. Apogeum takiej postawy była teoria ketmanu, którą Tyrmand zdecydowanie odrzucił:

jest to termin z emigracyjnej publicystyki Czesława Miłosza, określający trudne i skomplikowane zjawisko zachowywania własnej czystości ideowej i moralnej przy jednoczesnym współdziałaniu z komunistycznym totalizmem⁷⁶.

Ketman polega na wymyśleniu nowej tożsamości i jednoczesnym pielęgnowaniu starej, a zatem implikuje życie w wewnętrznym rozdźwięku. Z tego powodu pisarz nie chciał zaakceptować tej teorii, sam jednak uwikłał się w podobną sytuację. Inaczej mówiąc, nie chciał być dwudziestowiecznym Konradem Wallenrodem i wnikać w struktury przeciwnika, by niszczyć je od środka, ale przyjął na siebie inną rolę, zmuszającą go do zmierzenia się z dychotomią.

Mam na myśli przynależność Tyrmanda do Związku Literatów Polskich – rysę na nieskazitelnym wizerunku opozycjonisty bądź kolejną formę zakpienia z systemem. Pisarz sam cynicznie przyznawał, że zależało mu na członkostwie, ponieważ przed posiadaczem legitymacji ZLP otwierały się drzwi ekskluzywnych sal balowych, kin, w których wyświetlano zachodnie filmy, oraz branżowej stołówki serwującej najtańsze obiady w mieście. Można tutaj dostrzec echo tworzenia zastępczych rytuałów, ponieważ ogromną satysfakcję sprawiało pisarzowi przechytrzenie systemu. Dochodziło tu bowiem do sytuacji groteskowej: te same prerogatywy przysługiwały kontestującemu Tyrmandowi i artystom wiernym reżymowi, przy czym ten pierwszy mógł z nich korzystać mimo jawnego wyrażania krytyki, pozostali zaś woleli profilaktycznie wyrzec się własnych przekonań, żeby nie ryzykować utraty przywilejów.

⁷⁵ L. Tyrmand, *Dziennik 1954. Wersja...*, dz. cyt., s. 73-74.

⁷⁶ Tamże, s. 168.

Przyjemność korzystania z prerogatyw zarezerwowanych dla członków ZLP okupiona była obowiązkiem regularnego pojawiania się na posiedzeniach: „Uczęszczanie na te zebrania jest przymusowe, wykładana jest lista do podpisania, ponieważ zaś z wielu przyczyn chcę utrzymać się w Związku – chodzę na nie dla świętego spokoju”⁷⁷. Podczas związkowych spotkań rozstrzygano abstrakcyjne spory i oceniano socrealistyczne dzieła, między innymi książkę Tadeusza Konwickiego, którego autor *Złego* nazywa „młodym, głupawym, wiernie komunistycznym literatem”⁷⁸. Można uznać, że to jedyny wypadek, w którym Tyrmand poszedł na kompromis z komunistyczną instytucją, jednak dowcipnie argumentował tę decyzję swoją nieuchronną śmiercią głodową, gdyby stracił dostęp do najtańszych obiadów w mieście. Twierdził, że to koronny argument przekonujący go do pojawiania się na zebraniach czy poddawania się pod sąd partyjnych literatów. Choć czuł się upokorzony sytuacją, oddawał swój los w ręce komisji kwalifikacyjno-weryfikacyjnej, mającej zdecydować, czy niepublikującemu pisarzowi należy się legitymacja ZLP. Poza tym jednym aspektem – który łatwo można uzasadnić, by następnie rozgrzeszyć przymierającego głodem buntownika – Tyrmand konsekwentnie kreował się na wojującego wroga komunizmu i nie pozwalał sobie na więcej ambiwalencji dotyczących przekonań politycznych.

Aby wyraziście zaznaczyć różnicę między postawami postulowanymi i potępianymi, pisarz posługiwał się kilkoma niezbyt wyszukanimi formami, właściwymi raczej słabym agitkom politycznym niż głębokim refleksjom intelektualisty. Przede wszystkim sytuował prezentowane zjawiska na dwu przeciwnych biegunach: rozpatrywał wszelkie kwestie w kategoriach dobra i zła, kultu i antykultu czy też wzorca i antywzorca⁷⁹. Przy tym Leopold Tyrmand był jedyną osobą znającą reguły tej gry – w *Dzienniku 1954* podjął próbę kodyfikacji zasad, zgodnie z którymi tak bezceremonialnie szafował wyrokami. Trochę jak na szkolnym apelu wywoływał kolegów do raportu:

⁷⁷ Tamże, s. 126.

⁷⁸ Tamże.

⁷⁹ Jolanta Pasterska zauważa, że takie operowanie opozycyjnymi zestawieniami może zostać odebrane jako sztuczne: „Taki wybór sprowadza się do stworzenia wyrazistych schematów, klisz postaci, charakterów czy zachowań, a niekiedy do nadania im pewnych cech karykaturalnych”. J. Pasterska, dz. cyt., s. 146.

jednych publicznie chwalił i wróżył im świetlaną przyszłość, drugim zaś dawał nagany, po których pozostał trwały ślad w kartotece historii literatury.

Trzej zwolennicy nowego ustroju najczęściej krytykowani przez Tyrmanda to Kazimierz Koźniewski, Zygmunt Kałużyński i Jan Dobraczyński. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że wymienieni panowie działali w sferze kultury, nie zaś gospodarki czy infrastruktury. Tyrmand celował zatem w środowisko najlepiej sobie znane, być może dlatego, że wiedział o nim najwięcej, być może zaś dlatego, że chciał się na nim odegrać. W każdym razie po latach tak tę sytuację chcieli widzieć ludzie niezbyt przychylnie opisani przez Tyrmanda w diariuszu⁸⁰. Można zaryzykować stwierdzenie, że Tyrmand atakuje swoich adwersarzy z różnym natężeniem, jak gdyby istniała bardzo precyzyjna skala przewinień. O randze wykroczenia nie świadczyłyby jednak poziom szkodliwości społecznej, lecz ideologicznego zaangażowania sprawcy. Okazuje się, że Tyrmand znacznie przychylniej ocenia tych, których postawa wynika z wiary w system i jego możliwości, nie zaś z chęci osiągnięcia prywatnych korzyści. Jako że Tyrmand neguje same założenia ustroju, nie zaś wyłącznie jego realizację, trudno mu zrozumieć postawę ideowców, niedostrzegających absurdu „totalizmów”. Szanuje ich jednak właśnie za tę gorliwość i wiarę.

W *Dzienniku 1954* pisarz kreśli portret marksisty z krwi i kości – ojca Krystyny, który „jest chemikiem, naukowcem i komunistą. Wierzy, że czyni dobrze i pożytecznie, podnosząc w dużym tempie przemysł i organizując silną ekonomikę kraju i społeczeństwa”⁸¹. Pan S. jawi się zatem jako współczesny pozytywista, koncentrujący się na dobru społeczeństwa i oddany temu, co robi. Nie jest jednak dla Tyrmanda partnerem do dyskusji, bo – zdaniem autora *Cywilizacji komunizmu* – wszelkie próby polemizowania z komunistami są skazane na klęskę: „Niestety – dialektyka marksistowska tak ustawia swych wyznawców w życiu, że zmusza ich do traktowania jako wrogów ludzi myślących inaczej”⁸².

Weźmy inny przykład ideowca – Zygmunta Kałużyńskiego, którego Tyrmand odsądził w swoim diariuszu od czci i wiary za podawanie

⁸⁰ Zob. M. Urbanek, dz. cyt.

⁸¹ L. Tyrmand, *Dziennik 1954. Wersja...*, dz. cyt., s. 49.

⁸² Tamże.

w „sosie propagandowym”⁸³ informacji o zachodnich książkach niedostępnych zwykłym obywatelom PRL-u. Na łamach „Nowej Kultury” Kałużyński szkalował pisarzy wielbionych przez Tyrmanda, w tym Ernesta Hemingwaya, i to wystarczyło, żeby diarysta wytoczył przeciwko publicyście najcięższe działa. Nie dość, że podjął działania mające na celu ośmieszenie Kałużyńskiego (wytknął mu błędy merytoryczne zawarte w jego artykułach, ale też przytoczył plotki na temat jego życia prywatnego), to jeszcze napisał do redakcji czasopisma list otwarty, swoistą obronę Hemingwaya. Dopóki Tyrmand nie przyłapał Kałużyńskiego na świadomym manipulowaniu faktami, był gotów traktować go jak równego sobie, potem zaś postanowił oczernić go tak, jak on usiłował oczerniać reprezentantów kultury zachodniej. Diarysta doskonale wiedział, że nikt nie weźmie jego buntu serio, a list nie zostanie wydrukowany, ale samo podjęcie próby traktował jako swój obowiązek moralny. Takich gestów wymagał również od innych, choć tylko nieliczni potrafili się na nie zdecydować.

Niewątpliwie nie należał do tej grupy Kazimierz Koźniewski – „komunistyczny filister”, który miał swoje „ciepło uwite gniazdko na rusztowaniach budującej się piramidy polskiego socjalizmu”⁸⁴ i wiele możliwości, z których i tak nie potrafił w pełni korzystać. Co ciekawe, krytyka Koźniewskiego była jeszcze bardziej bezwzględna niż krytyka Kałużyńskiego, ponieważ o ile Tyrmand usiłował zrozumieć motywację komunistów z powołania, o tyle gardził konformistami i swoją zdecydowaną postawą chciał budzić w nich wyrzuty sumienia. Tak w każdym razie tłumaczył się z utrzymywania stosunków z rodziną Koźniewskich, którzy zapraszali go do swojego (luksusowego jak na te czasy) mieszkania i próbowali mu wmówić, że jego sytuacja życiowa jest najlepszym dowodem na łagodność władzy:

Przy kolacji poddany zostałem misternej i dość perfidnej operacji. Rozmowa toczyła się na temat: czy i w jakim stopniu jestem prześladowany. Cała rodzina Koźniewskich z satysfakcją wytykała mi, że nie jestem aresztowany, że mam z czego żyć i że nie najgorzej wyglądam⁸⁵.

⁸³ Tamże, s. 80.

⁸⁴ Tamże, s. 129.

⁸⁵ Tamże.

To kolejny argument potwierdzający koncepcję Tyrmanda, że ludzie służący socjalizmowi usiłowali usprawiedliwiać swoje postawy nie tyle przed innymi, ile głównie przed samymi sobą. Bardzo głęboko tkwiła w nich potrzeba racjonalizacji własnych decyzji, przy czym wystarczyło im pokazać propagandowy obrazek i kilka razy powtórzyć powszechnie znane frazesy, by osiągnęli odpowiedni poziom samoakceptacji.

Nie ulega wątpliwości, że – niezależnie od natężenia krytyki – Tyrmand odnosił się do wszystkich komunistów negatywnie, czasem tylko z nieco większą rezerwą. Poświęcał im wiele miejsca w swoim dzienniku, przy czym portretował ich w znamienity sposób, zarówno pod względem wyglądu⁸⁶, jak i psychiki, żeby wydawali się jak najmniej atrakcyjni. Byli nosicielami antykultów, a ich postawa miała zniechęcać do wikłania się w komunizm – sposób, w jaki Tyrmand ich opisywał, miał zaś zwracać czytelniczą uwagę na postawy postulowane i otoczone kultem.

Te dwie operatywne kategorie (kult i antykult) okazały się niezwykle przydatne podczas charakteryzowania polskiej rzeczywistości w 1954 roku oraz współtworzących ją ludzi. Diarysta żądał od nich wyrzeczenia się swoich jednostkowych potrzeb oraz całkowitego podporządkowania się kultowi, przy czym nie wszyscy chcieli na ten apel odpowiedzieć. Tyrmand stawiał więc pomniki tym, którzy potrafili się poświęcić i „bez taryfy ulgowej” – chciałoby się rzec za Arturem Sandauerem – krytykował pozostałych. Co ciekawe, autor *Złego* wyszedł naprzeciw PRL-owskiej obłudzie, bo na kłamstwa komunistów odpowiedział poza, ucieczką w stylizację i reżyserowaniem rzeczywistości. Wbrew profanom, którzy odebrali znaczenie podstawowym pojęciom etycznym, sakralizował codzienność przez nadawanie zwykłym czynnościom wymiaru rytualnego. Kult zaś – rozumiany jako znak trwałości pewnych zasad – stał się nieodłącznym elementem tak pojmowanej egzystencji.

⁸⁶ Roman Zimand nazwał ten rodzaj prezentacji „taksonomiczną fizjonomiką”. Zob. R. Zimand, *Tyrmand '54*, dz. cyt. Aby uniknąć zbędnego wdawania się w szczegóły, przytoczę jeden ze znamienitych przykładów zaczerpnięty z *Dziennika 1954*: „Zygmunt Kałużyński jest mocno zbudowanym, łysiejącym brunetem o przystojnej twarzy, chwilami przypominającej oblicze zamyślonego szympansa, a chwilami rozświetlonej przemiłym uśmiechem”. L. Tyrmand, *Dziennik 1954. Wersja...*, dz. cyt., s. 79.

1.3. Autoportret a biografia nieautoryzowana

1.3.1. Systematyzacja źródeł

- źródła wiedzy o diaryście
- różne warianty wizerunku Tyrmanda
- elementy autobiografizmu
- biografia pozornie nieautoryzowana
- biografia faktycznie nieautoryzowana
- postać historyczna czy literacka?

Obraz Leopolda Tyrmanda, wyłaniający się z kart *Dziennika 1954*, jest wypadkową tego, co pisarz chciał o sobie opowiedzieć, co postanowił przemilczeć i wreszcie, co rzekomo mówili o nim inni. W pewnym sensie autoportret autora *Filipa* został już nakreślony w poprzednich podrozdziałach, chciałabym jednak zrekapitulować to, o czym pisałam wcześniej i uzupełnić ów obrazek o element biografii nieautoryzowanej. W tym rozdziale przyjrę się trzem poziomom i równocześnie alternatywnym metodom kształtowania portretu Tyrmanda, które składają się na – czasem komplementarne, częściej zaś sprzeczne – warianty wizerunku pisarza.

Pierwsza wersja pochodzi od diarysty, który – choć podkreśla swoje ambicje ukazania codzienności przeciętnego obywatela PRL-u – czuje się zobligowany do zaprezentowania na tym tle samego siebie. Nie stroni od retrospekcji (cofa się do wydarzeń z przeszłości wpływających na teraźniejszość), dzięki czemu dziennik nabiera cech **a u t o b i o g r a f i z m u**⁸⁷. Autoryzacja tekstu autobiograficznego wydaje się pozbawiona sensu, 59-letni pisarz autoryzuje jednak wypowiedź 34-latką, chociaż w *Przedmowie* napisanej pod koniec 1979 roku rzeka się tego prawa (zob. 1.1.1).

Żeby odczytać drugą wersję wizerunku Tyrmanda, trzeba najpierw złożyć obraz z porzrzuconych w obrębie dziennika plotek, wyselekcjonowanych przez ich bohatera i opatrzonych przypisem „tak się o mnie mówi”. Zrekonstruowany w ten sposób portret nazywam **biografią pozornie nieautoryzowaną** – pozornie, bo to diarysta decyduje

⁸⁷ Małgorzata Czermińska przekonuje, że dziennik „od biografii radykalnie różni się koncepcją czasu (teraźniejszy zamiast przeszłego), brakiem całościowego «projektu», addytywnością i nieciągłością”, można jednak odnieść wrażenie, że w diariuszu Tyrmanda granice się zacierają. Por. M. Czermińska, *O autobiografii i autobiograficzności* [w:] *Autobiografia*, red. taż, Gdańsk 2009, s. 14.

o uwiecznieniu bądź przemilczeniu pewnych treści. W trzeciej części tego podrozdziału chciałabym przeanalizować biografię faktycznie nieautoryzowaną, umieszczoną przez Tadeusza Konwickiego w *Zorzach wieczornych* w 1991 roku, czyli już po śmierci Tyrmanda. Omawiane teksty przynoszą odmienne spojrzenia na tę samą postać historyczną, a może raczej literacką – Leopolda Tyrmanda. Zasygnalizuję różnice między tymi wersjami, ale nie w celu rozstrzygnięcia, która z nich jest bliższa prawdzie, obie uznaję bowiem za realizacje Hłaskowskiego „prawdziwego zmyślenia”. Interesują mnie raczej mechanizmy budowania tego typu mistyfikacji (Tyrmand) i ich dekonstruowania (Konwicki).

1.3.2. Tyrmand o sobie – elementy autobiografii

- antykomunista • nadwiślański *everyman* • *flâneur* • portret psychologiczny • relacje damsko-męskie • deheroizacja diarysty • trzyetapowa prezentacja • kontrolwersje wokół nazwiska • blef literacki • lejtmotyw diariusza •

Na pytanie, kim jest autor i bohater *Dziennika 1954*, trudno odpowiedzieć inaczej niż: niezłomny antykomunista, sprzeciwiający się systemowi i ponoszący tego konsekwencje. Jak już próbowałam udowodnić, Tyrmand podporządkowuje swój dziennikowy wizerunek kategorii sprzeciwu – to ona stanowi jądro, wokół którego krążą zagadnienia poboczne. Z buntu bowiem wynikają wszystkie problemy młodego literata:

Mam trzydzieści cztery lata i gniję. Jestem pisarzem, nie mam co do tego żadnych wątpliwości, ale nie wydaję książek. Jestem dobrym publicystą, ale nie piszę artykułów ani polemik. Jestem bardzo dobrym dziennikarzem, ale nie pracuję w żadnej redakcji. (...) Po prostu – nie ma mnie. Wszystko dlatego, że się nie zgadzam, że sądzę inaczej, że chcę w swoim kraju żyć i tworzyć tak, jak uważam za słuszne⁸⁸.

Mimo że dominantę wizerunku Tyrmanda stanowiła postawa antykomunistyczna, pisarz nie budował autoportretu w oderwaniu od rzeczywistości, nie wycinał swojej sylwetki z tła, lecz przeciwnie, ukazywał siebie jako „uczestnika codzienności”, nadwiślańskiego *everymana*. Z jednej strony prezentował się jako bezrobotny dziennikarz, pisarz,

⁸⁸ L. Tyrmand, *Dziennik 1954. Wersja...*, dz. cyt., s. 212.

członek Związku Literatów Polskich, bywalec elitarnych wydarzeń kulturalnych i znawca jazzu, z drugiej zaś chciał być „każdym z nas”: czytelnikiem, katolikiem, przyjacielem, kochankiem, sąsiadem i wreszcie warszawiakiem, zmagającym się z realiami lat pięćdziesiątych (przechodniem, pasażerem komunikacji miejskiej, klientem sklepów i restauracji, petentem w urzędach itd.).

Ponieważ zaś wielokrotnie podkreślał swoje ambicje jak najwierniejszego ukazywania powszednich problemów przeciętnego obywatela PRL-u, nie mógł zawęzić swoich zainteresowań do środowiska literacko-dziennikarsko-filmowego. Chętnie wzbogacał obraz codzienności o perspektywę młodzieży szkolnej, swoich sąsiadek czy sprzedawców ulicznych. Tym, co niewątpliwie stanowi ogromną zaletę *Dziennika 1954*, są opisy życia w Warszawie, o której Tyrmand pisze „Moje Miasto”⁸⁹ i którą mitologizuje. Także tutaj posługuje się licznymi zestawieniami, służącymi wyeksponowaniu mankamentów komunizmu. Dawną Warszawę darzy kultem, nową zaś widzi jako wyraźny znak panowania marksistów nad Polską⁹⁰. Co ciekawe, autor *Złego* doskonale wyczuwa propagandowe założenia komunistów, lecz „przedrzeźnia” ich, buduje pozornie nieudolne interpretacje, które omijają meritum i przy okazji demaskują prawdziwe cele władz. Interesująca jest jego interpretacja symboliki Pałacu Kultury i Nauki jako bliźny po socrealizmie, która na zawsze będzie szpeciła centrum Warszawy. Dodaje przy tym, że warszawiacy w miejsce „Pekinu” woleliby dostać od swoich „rosyjskich przyjaciół” kilka wagonów tramwajowych, by zmniejszyć kilometrowe kolejki ludzi czekających na przejazd transportem publicznym.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że umieszczenie bohatera na tle miasta zmierza w kierunku wykreowania go na *flâneura*, czyli współczesnego włóczęgi, o czym pisał swego czasu Ryszard Przybylski⁹¹. Jako bezrobotny,

⁸⁹ Tamże, s. 61.

⁹⁰ Marcin Kowalczyk zestawiał socrealistyczne opisy stolicy z obrazem zawartym w *Dzienniku 1954* i uznał, że te pierwsze były sakralizowane, a te drugie – groteskowe. W ten sposób wyeksponował różnice między kulturą oficjalną i głosem zwykłego mieszkańca. Zob. M. Kowalczyk, dz. cyt., s. 114-132.

⁹¹ Zdaniem Ryszarda Przybylskiego najpełniejszą realizację archetypu *flâneura* można odnaleźć w *Złym*, ale podwaliny tej postaci dał Tyrmand właśnie w *Dzienniku 1954*. „*Flâneur* nie akceptuje świata jako czegoś raz na zawsze ukonstytuowanego (...). Lokuje się zatem nie w kulturze, a w cywilizacji”. R. Przybylski, dz. cyt., s. 104.

Tyrmand miał dużo czasu na przechadzanie się ulicami stolicy i obserwowanie jej życia, nie z okien dygnitarskich limuzyn, lecz z zatłoczonych do granic możliwości tramwajów. Codzienne obserwacje dały mu podstawy do uogólnień na temat funkcjonowania w zniewolonym kraju. Podczas charakteryzowania absurdów PRL-u posługiwał się opisem dziennikarskim, przez co stwarzał pozory obiektywizmu, np.: „domy są wadliwie budowane, ubrania źle szyte, kuchnie nie gotują, materiały się rozłazą, piece nie grzeją, stalówki nie piszą, meble się rozsypują, a grzebienie nie czeszą”⁹². Takie jest podłoże pytania zadanego przez Tyrmanda:

Czy istnieje tedy jakiś konflikt pomiędzy mną a władcami tego kraju? Istnieje. Różnica poglądów. Ja myślę inaczej. Różnimy się w poglądach na konstytucję i architekturę, na przemysł i sport, na wolność osobistą i szkolnictwo⁹³.

Wszystko to sprawiło, że jego bunt, choć irracjonalny, bo skazany na klęskę, znalazł niezwykle logiczne wytłumaczenie.

Pisarz doskonale wiedział, że kreowanie się na człowieka bez skazy oddaliłoby go od zwykłych ludzi, tak samo jak on skrzywdzonych przez komunizm, dlatego – choć najczęściej przedstawiał się w korzystnym świetle – przypisał sobie kilka wad i ułomności. Zwykle chodziło o kwestie związane z życiem prywatnym, rzadko zaś z labilnością poglądów politycznych (poza przynależnością do ZLP, z której czuł się usprawiedliwiony). Bohater *Dziennika 1954* jest zatem pedantem i hipochondrykiem, bywa przesądny i kłótlivy, a do tego cechuje go nieskromność i podatność na komplementy. Choć nie usiłuje kreować się na ideał, to gdy przyznaje się do jakichś słabości, momentalnie szuka okoliczności łagodzących i przekonywująco tłumaczy się z własnego postępowania.

Za swoją główną wadę uważa słabość do płci pięknej – czasem chce uchodzić za przyjaciela i powiernika, częściej zaś za boga seksu, który skrupulatnie opisuje własne doświadczenia w dzienniku. Z wprawą kasanowy kalkuluje wady i zalety Krystyny, swojej 18-letniej (w przeredagowanej wersji – 16-letniej Bogny) kochanki, której udzielał korepetycji z języka polskiego i dawał przyspieszony kurs życia. Niemal

⁹² L. Tyrmand, *Dziennik 1954. Wersja...*, dz. cyt., s. 266.

⁹³ Tamże, s. 130.

każdego dnia odtwarza kłótnie i pojednania oraz plany zakończenia tej burzliwej znajomości. Plany te jednak zawsze pozostają w sferze projektu, co nie przeszkadza Tyrmandowi w zdradzaniu dziewczyny i szczegółowym opisywaniu w dzienniku rozmaitych przygód erotycznych z pannami i mężatkami, kobietami ładnymi i brzydkimi, mądrymi i głupimi itd. Swoje wyrachowanie tłumaczy nieudanym związkiem z Rysią, o której mówi, że „była jedyną kobietą kochającą [go – P.P.] naprawdę i zdolną do dania [mu – P.P.] prawdziwego, trudnego szczęścia”⁹⁴.

Wątek miłosny nie pojawia się w *Dzienniku 1954* przypadkowo, jest on bowiem równie przemyślanym elementem autokreacji jak postawa antykomunistyczna pisarza⁹⁵. Przede wszystkim, dzięki tym żywym opisom fragmenty poświęcone tematom ważnym i poważnym (polityka, filozofia, literatura itd.) są przeplecione barwnymi historyjkami, podnoszącymi tętno opowieści. Dodatkowo, miłość staje się istotnym elementem codzienności zrytualizowanej, w której namiastki (romanse) niedostępnych wartości (założenie rodziny) tworzą rozbudowaną strukturę kompensacyjną (zob. 1.1.3). Nieograniczone relacje z kobietami kompensują bowiem brak swobody w innych dziedzinach życia i sprawiają, że z wizerunkiem *donkiszota* zaczyna konkurować wizerunek *donżuana*. Tyrmand dokonuje w ten sposób aktu *deheroizacji* – kreśli sylwetkę człowieka z krwi i kości, nie zaś tekturowego bożka, w którego perfekcyjność trudno uwierzyć.

Odrębne miejsce należy się najobszerniejszej autoprezentacji, zawartej w *Dzienniku 1954* pod datą 2 kwietnia i przebiegającej trój etapowo (przedstawienie się, zagajenie i zwierzenia). Uważam, że Tyrmand bawi się konwencją i bardziej tworzy dobrze napisanego bohatera literackiego, niż relacjonuje fakty. Trudno bowiem oprzeć się wrażeniu, że ulega swoim beletrystycznym skłonnościom i przedstawia na modłę powieściową pewne aspekty prawdziwego życiorysu. Rozpoczyna dość konwencjonalnie od przedstawienia się: „Nazywam się Leopold Tyrmand

⁹⁴ Tamże, s. 56.

⁹⁵ Na temat funkcji erotyki w *Dzienniku 1954* toczyły się liczne dyskusje: w latach osiemdziesiątych Roman Zimand usiłował – zgodnie z duchem epoki – ten wątek zmarginalizować, z kolei kilkanaście lat później Inga Iwasiów starała się go dowartościować. Zob. R. Zimand, *Tyrmand '54*, dz. cyt.; I. Iwasiów, *Milczenie Bogny. O „Dzienniku 1954” Leopolda Tyrmanda*, „Kresy” 1996, nr 1.

i na ogół gustuję zarówno w moim imieniu, jak nazwisku”⁹⁶, by następnie wywieść etymologię swojego nazwiska i wskazać na jego skandynawską proveniencję. Nie bez poczucia humoru zadaje pytanie „Skąd (...) te onomastyczne tradycje wikingów u spokojnego, siedzącego od pokoleń w centrum Polski pospółstwa”⁹⁷. Pomysł o tyle oryginalny, o ile Tyrmand skrupulatnie ukrywał swoje pochodzenie żydowskie, a snucie tak nietypowych domysłów wokół tego zagadnienia musiało zwracać na nie uwagę⁹⁸.

To zresztą nie pierwsza sytuacja, w której pisarz decyduje się na tak ryzykowne posunięcie, przypominające nieco ekwilibrystykę. Przykładem choćby epizod z jego wojennej biografii – ponieważ zdemaskowanie go jako Żyda byłoby jednoznaczne ze śmiercią, wyrobił sobie fałszywe dokumenty potwierdzające jego obywatelstwo francuskie i zgłosił się na roboty do Niemiec. Wokół tego zdarzenia wykreował po wojnie anegdotę i wielokrotnie powtarzał, że był jednym z nielicznych ochotników w obozie pracy przymusowej, nigdy jednak nie wspominał przy tym o swoim rodowodzie⁹⁹. Podobną prawidłowość można było zaobserwować, gdy notował uwagi Herberta o wiernym zapisie faktów jako warunku atrakcyjności dziennika, a potem trzykrotnie go przeredagowywał. Wymienione sytuacje eksponują szczególne upodobanie Tyrmanda do b l e f o w a n i a, stawiania wszystkiego na jedną kartę i obserwowania z miną pokerzysty rozwoju sytuacji. Można tu dostrzec znak desperacji autokreatora, który rzuca się w te sytuacje pozornie bez wyjścia i niczym linoskoczek usiłuje iść do przodu, nie patrząc w dół.

Zakończywszy formalności, pisarz przechodzi do drugiego etapu prezentacji, w którym istotna staje się jego p o w i e r z c h o w n o ś ć, stąd drobiazgowy opis twarzy, sylwetki i upodobań związanych z eleganckimi

⁹⁶ L. Tyrmand, *Dziennik 1954. Wersja...*, dz. cyt., s. 314. Rozmówcy Mariusza Urbanka twierdzą, że Tyrmand zmienił zarówno imię, jak i nazwisko – wśród wariantów podają Leonarda Tyrmana lub Tyrmonda. Zob. M. Urbanek, dz. cyt., s. 91-94.

⁹⁷ L. Tyrmand, *Dziennik 1954. Wersja...*, dz. cyt., s. 314.

⁹⁸ Roman Zimand wskazał na zaskakującą prawidłowość charakteryzującą literaturę dokumentu osobistego, a mianowicie, że „ani diarysta, ani pamiętnikarz nie mogą niczego istotnego ukryć, a już szczególnie wówczas, gdy starają się coś ukryć”. R. Zimand, *Tyrmand '54*, dz. cyt., s. 283. W tym kontekście można by zaryzykować stwierdzenie, że nie mamy tu do czynienia z prowokacją, lecz z działaniem nieuświadomionym.

⁹⁹ On sam mówi o tym epizodzie jako o ucieczce przed niebezpieczeństwem w oko cyklonu. Zob. W. Wierzewski, dz. cyt., s. 22.

strojami. Trzecim i ostatnim etapem zawierania znajomości jest etap zwierzeń – otwartego mówienia o zagadnieniach ważnych, często bolesnych lub wstydlivych. Tyrmand analizuje swoje relacje rodzinne i wyznaje, że choć w dzieciństwie nie zaznał biedy, nie było też mowy o dobrobycie, a wartości wyniesione z domu, zwłaszcza uczciwość i religijność, nie miały silnych podstaw i były raczej pozą niż głęboką wewnętrzną potrzebą. Wreszcie wylicza blisko trzydzieści wykonywanych przez siebie zawodów, aż dochodzi do terażniejszości. Zmierza do ukazania siebie jako bezrobotnego dziennikarza i niedouczzonego intelektualisty, którego głównym atutem jest talent. Nie może go jednak rozwijać, ponieważ żyje w kraju komunistycznym. Tym samym powraca na chwilę porzucony lejt motywu diariusza, a kreślenie tego specyficznego autoportretu można uznać za zakończone.

1.3.3. Tyrmand w plotkach – biografia pozornie nieautoryzowana

- korzyści z przytaczania plotek • źródła pomówień • Tyrmand oczami Kisiela • typologia znajomych • odrzucone prawo do autoryzacji • skandal obyczajowy czy prowokacja? •

Przez biografię pozornie nieautoryzowaną rozumiem zespół plotek i cudzych poglądów na temat Tyrmanda, które ten przytacza w swoim dzienniku. Sądzę, że jest to świadomy i przemyślany zabieg literacki, przynoszący pisarzowi szereg korzyści. Przede wszystkim umożliwia mu mnożenie wariantów własnego życiorysu bez obowiązku ujawnienia wersji kanonicznej, dzięki czemu inicjuje grę w (de)szyfrowanie autoportretu. Pogłoski można podzielić na dwie grupy: część z nich jest opatrzona przypisem bibliograficznym, co umożliwia ewentualną konfrontację ze źródłem; część zaś to zbiór obiegowych opinii pozbawionych autora, a zatem równie dobrze mógł nim być sam Tyrmand. Dzięki temu prostemu zabiegowi diarysta manipulował swoim wizerunkiem – eksponował te elementy stylu życia, które uważał za komplementarne wobec kreacji niezłomnego antykomunisty, inne zaś traktował selektywnie. Dodatkowo, mógł bez żadnych konsekwencji pisać o sobie

w superlatywach i tłumaczyć ten fakt kronikarskim obowiązkiem notowania wszystkich możliwych głosów. Wreszcie, prowadzenie dziennika dało mu szansę obrony przed pomówieniami – tutaj nikt nie zabraniał mu sprostowań.

Najczęściej Tyrmand przytaczał opinie kolegów po piórze, reprezentujących skrajnie odmienne światopoglądy i postawy wobec władz: z jednej strony: Stefana Kisielewskiego (przyjaciół i powiernik) oraz Zbigniewa Herberta (wyrocznia w kwestiach „prawdy życiowej”), z drugiej zaś: Kazimierza Koźniewskiego (twórca kolaborujący i werbujący Tyrmanda) oraz Jana Dobraczyńskiego (partyjny członek ZLP). Szkielet biografii pozornie nieautoryzowanej wyznaczają jednak opinie Kisielewskiego, który podczas licznych dyskusji z przyjacielem chętnie przypisywał mu cały zestaw wad:

Kisiel oskarżał mnie gwałtownie, chwilami prostacko, a chwilami obłudnie, sofistycznie i hipokratycznie, o kabotyństwo, małość, głupotę polityczną i ideową, brak koncepcji życiowej, tępotę w ocenie wydarzeń i zjawisk, o płytki heroizm wreszcie wiodący wyłącznie w tromtadracką nicność¹⁰⁰.

Paradoksalnie, dzięki przytoczeniu tych zarzutów Tyrmand łagodzi ich wydźwięk, bo wie, że opozycjonisty nie rozlicza się z małych błędów i potknięć, lecz analizuje się całokształt jego działań. Z tego powodu podczas charakteryzowania Kisielewskiego sam posługuje się „oceną sumaryczną”, przeciwstawiającą trwałą postawę życiową chwilowym stanom psychicznym¹⁰¹. Zarzuty Kisielewskiego nie są zatem groźne, bo wykształceni ludzie jego pokroju powinni przyzykać oko na małe słabości, a dla prostych ludzi, choćby dla koszularza Dyszkiewicza, Tyrmand i tak urasta do rangi bohatera narodowego i – jak diarysta dumnie konstatuje – jest niczym „postać z obrazów patriotycznych Grottgera”¹⁰².

Groźniejsze okazują się plotki rozsiewane przez wrogów pisarza, ci bowiem oskarżają go o pederastię, przynależność do zachodnich wywiadów oraz współpracę z Urzędem Bezpieczeństwa¹⁰³. Co jednak ciekawe, autor *Filipa* nie przytacza nazwisk tych wrogów, co nasuwa wniosek,

¹⁰⁰ L. Tyrmand, *Dziennik 1954. Wersja...*, dz. cyt., s. 250.

¹⁰¹ Zob. tamże, s. 120.

¹⁰² Tamże, s. 105.

¹⁰³ Zob. tamże, s. 308.

że być może to on wygenerował te plotki, żeby podkreślić tragizm swojego położenia. Tak jak Kazik Koźniewski potrzebował Tyrmanda do stłumienia wyrzutów sumienia i myślał, „że nie jest źle, skoro Tyrmanda nie aresztują i ma z czego żyć”¹⁰⁴, tak i diarysta szukał dopełnienia dla siebie. Świetnie w tej roli sprawdziła się silna i bezimienna grupa ludzi zniesławiających pisarza i podżegających społeczeństwo do buntu przeciw niemu. Diarysta zadał sobie nawet trud stworzenia typologii swoich znajomych (co znamienne, bez podawania nazwisk), za kryterium zaś przyjął postrzeganie przez nich jego „postawy ideowej”:

Pierwsza [kategoria – P.P.] uważa mnie za męczennika idei, niezłomnego patriotę, szlachetnego młodzieniaszka (...). Druga kategoria sądzi, że jestem cwaniak, że zabezpieczam się na przyszłość, że twardo czekam na swoje pięć minut, na wojnę, na Amerykanów, na Bóg wie co (...). Kategoria trzecia to ludzie uważający mnie za niemrawego abnegata, którego postępowanie płynie z lenistwa, inercji, wygodnictwa i w ogóle z jakichś niezrozumiałych, mętnych przyczyn. (...) Czwarta kategoria to ludzie uważający mnie *tout simplement* za głupca. Uważają oni, że moją największą w życiu zabawą jest ubieranie się po bikiniarsku, picie wódki, spanie z ładnymi dziewczętami i przekora wobec komunistów¹⁰⁵.

Taki wstęp zapowiada konfrontację z biografią pozornie nieautoryzowaną i tu przychodzi rozczarowanie, bo pisarz nie usiłuje się tłumaczyć i odpowiadać na zarzuty reprezentantów poszczególnych kategorii. Pełen rezygnacji wyznaje, że i tak nikt nie uwierzy w jego prawdziwą motywację – że nie kieruje nim ideologia, lecz potrzeba życia w prawdzie.

Dlaczego diarysta zrzekł się prawa do autoryzacji? Być może dlatego, że wrogowie ideologiczni byli mu potrzebni, żeby błyszczeć na ich tle, być może zaś dlatego, że znał strukturę plotki i wiedział, że jej dementowanie nie przynosi efektów: „Nonsensem by było, abym w rozmowach na prawo i lewo prostował, że nie jestem amerykańskim czy angielskim szpiegiem, pograżyłyby mnie to do reszty”¹⁰⁶. Z tego powodu w *Dzienniku 1954* przemilczał tematy kontrowersyjne i mogące narazić jego reputację na uszczerbek, a skoncentrował się na tych, dzięki którym mógł coś zyskać.

¹⁰⁴ Tamże, s. 130.

¹⁰⁵ Tamże, s. 135-136.

¹⁰⁶ Tamże, s. 308.

Posłużmy się przykładem głośnym, choć kontrowersyjnym: pisarzowi odsuniętemu na boczny tor zależało na rozgłosie, dlatego musiał się wyróżniać, szokować. Z tego powodu chętnie pokazywał się w miejscach publicznych z Krystyną i nie bez radości notował sygnały powszechnego zainteresowania. Chociażby po balu noworocznym w Klubie Dziennikarzy:

doskonale wiedziałem, że szeptano wokół: „Jaka wspaniała dziewczyna! Ten Tyrmand! Stary łotr!... Ten ma zawsze coś takiego przy boku... Jak on to robi, skąd on to bierze, ten niski, niemłody, wyzbyty pieniędzy i perspektyw facet...”¹⁰⁷.

Przyjrzyjmy się strukturze tego „donosu”: Tyrmand wymienił cechy negatywne (aczkolwiek niezaprzeczalne: wygląd, wiek, status finansowy), ale i tak wyakcentował pozytyw – swoją charyzmę, która sprawiła, że mimo wszystkich defektów, budził zainteresowanie pięknych kobiet. Tak działa zasadniczo większość historyjek składających się na biografię pozornie nieautoryzowaną – diarysta cytuje rzekome pogłoski tylko wtedy, gdy jest pewien, że coś na tym zyska. Wbrew pozorom, wizerunek autokreatora jest efektem zinterioryzowanych narad taktycznych, choć mogłoby się wydawać, że pewne fakty są przez diarystę ujawniane przypadkowo.

1.3.4. Tyrmand według Tadeusza Konwickiego – biografia faktycznie nieautoryzowana

- relacja Tyrmand – Konwicki
- proces odbrażawiania
- negacja filarów Tyrmandowskiej autokreacji
- przemilczane elementy biografii
- praca dla komunistów
- protezy wspomnień
- korzenie żydowskie
- apel Konwickiego
- modele lektury tekstów autobiograficznych

Odmiernym typem biografii nieautoryzowanej są prawdziwe opinie innych ludzi, które wzbogacają sylwetkę autora *Zlego* o nowe aspekty, całkowicie przez niego pomijane, jak współpraca z socjalistyczną prasą czy pochodzenie żydowskie. Jedną z ciekawszych propozycji konkurencyjnych wobec autoportretu Tyrmanda jest jego charakterystyka pióra

¹⁰⁷ Tamże, s. 44.

Tadeusza Konwickiego. *Portret mężczyzny w kolorowych skarpetkach* stanowi autonomiczną część sylwicznych *Zorze wieczornych*, w których swoje świadectwo daje były pryszczaty i późniejszy wróg komunizmu (przełożywszy tę prawidłowość na stosunki z Tyrmandem: przeciwnik ideowy, potem zaś „kibic i powiernik”¹⁰⁸). Relacje między dwoma pisarzami ewoluowały wraz ze stopniowym oddalaniem się autora *Małej apokalipsy* od socjalizmu. Poznali się w 1947 roku, a ich poglądy polityczne sytuowały ich – jak zaznacza Konwicki – na przeciwnych biegunach: „Tyrmand widział zapewne we mnie ponurego, pryszczatego aktywistę partyjnego, ja w nim dostrzegałem bikiniarza, picera, krzykliwego reprezentanta ówczesnej złotej młodzieży”¹⁰⁹.

Zwrot w ich stosunkach nastąpił po publikacji *Złego*, kiedy to Konwicki postanowił przerwać milczenie i wyznał Tyrmandowi, jak ogromne wrażenie zrobiła na nim historia Henryka Nowaka, tytułowego „Złego”. Ta rozmowa dała początek blisko dziesięcioletniej zżyłości dwu pisarzy, którzy nagle i dość dla siebie niespodziewanie stali się niemal nierozłączni: „Razem wysiadaliśmy w kawiarni, razem jedliśmy obiady, razem chodziliśmy do kina, a wieczorem bankietowaliśmy skromnie w knajpach”¹¹⁰. Co ciekawe, ta znajomość trwała mimo różnic światopoglądowych, bo choć Tyrmand wolałby uchodzić za idealistę, Konwicki widział w nim raczej wyznawcę „pragmatyzmu życiowego”¹¹¹.

W tym złośliwym określeniu mieści się właściwie całe nastawienie Konwickiego do dawnego przyjaciela – *Portret mężczyzny w kolorowych skarpetkach* jest konsekwentną próbą demistyfikacji i odbrązowienia wizerunku Tyrmanda. Tym, co uderza podczas konfrontowania tych dwu portretów jest fakt, że cechy, które Tyrmand uznawał za swoje największe walory, zdaniem Konwickiego były wyłącznie pozą. Przede wszystkim, Konwicki neguje erudycję diarysty i twierdzi, że był tylko mistrzem w „«oczytaniu skrzydełkowym», to znaczy zaglądał na skrzydełka obwolot książkowych, gdzie wydawcy zwykle podawali streszczenie tomu”¹¹². Wiadomości wycytane z tych abstraktów oraz wiedza

¹⁰⁸ T. Konwicki, *Zorze wieczorne*, Warszawa 1991, s. 39.

¹⁰⁹ Tamże, s. 38.

¹¹⁰ Tamże, s. 39.

¹¹¹ Tamże.

¹¹² Tamże, s. 42.

zdobyta w młodości stanowiły fundament erudycji Tyrmanda, pozującego przecież na omnibusa. Sęk w tym, że nie zawsze, bo w omawianym wcześniej autoportrecie z 2 kwietnia 1954 roku wyznał, że jest „intelektualnym dorobkiewiczem”, którego cechuje „erudycja czasopismowa”¹¹³. Tym samym słabnie moc rażenia ataku Konwickiego.

„Przybysz z Wilna” oskarża Tyrmanda również o to, że jako światowiec ulegał modom, co z kolei sam zainteresowany uważał za atut. Podobnie rzecz miała się ze snobizmem autora *Filipa*:

Lubił społeczności dyplomatyczne w starym stylu, lubił jazz, choć nie dałbym grosza za jego muzykalność, lubił sport, jakim go pamiętaliśmy z dawnych eleganckich lat, pewnie także miewał słabości w stosunku do interesujących pań¹¹⁴.

Wymienione tu zarzuty są jednak wyłącznie wstępem do prawdziwego ataku, w którym Konwicki neguje filar autoportretu Tyrmanda, a mianowicie jego trwały sprzeciw wobec komunizmu:

Młodsze kręgi towarzyskie czczą Tyrmanda jako proroka antykomunizmu. Ale ja w tym względzie mam sporo wątpliwości. (...) jeśli był antykomunistą, to tak, jakby należał do jachtklubu¹¹⁵.

Autor *Małej apokalipsy* uznaje, że bunt był dla Tyrmanda rozrywką, wpisywaniem się w modę kontestowania i w gruncie rzeczy niegroźnym przedsięwzięciem, ponieważ wyrażanie sprzeciwu za pomocą kolorowych skarpetek nie należało do form ryzykownych. Być może tak wyraziste manifestowanie oporu miało być również próbą unieważnienia pewnego epizodu biograficznego, a mianowicie współpracy z prasą socjalistyczną. Henryk Dasko potwierdza, że w czerwcu 1940 roku Tyrmand przebywał w Wilnie, gdzie podjął współpracę z dziennikiem „Prawda Komсомolska”. Od lipca 1940 do kwietnia 1941 pisał codzienne felietony propagandowe (miał własną kolumnę zatytułowaną *Na kanwie dnia*) i artykuły sportowe, a także prowadził młodzieżowy dodatek „Prawda Pionierska”¹¹⁶.

¹¹³ L. Tyrmand, *Dziennik 1954. Wersja...*, dz. cyt., s. 319.

¹¹⁴ T. Konwicki, *Zorze...*, dz. cyt., s. 43.

¹¹⁵ Tamże, s. 44.

¹¹⁶ Wiadomości na podstawie: H. Dasko, *Wstęp [w:] Dziennik 1954. Wersja...*, dz. cyt.

Tę sytuację uniezwykła fakt, że Tyrmand nie chciał autoryzować tego epizodu własnego biogramu, lecz usiłował go ukryć i unieważnić. W *Dzienniku 1954* wyznaje: „Nigdy nie byłem marksistą. Bismarck napisał gdzieś, że każdy uczciwy człowiek jest w wieku lat osiemnastu socjalistą. Myślę, że jestem uczciwym człowiekiem”¹¹⁷ i dalej dowodzi, że mimo swojej uczciwości, nigdy nie uległ tej ideologii. Podobne opinie wygłasza w późniejszym wywiadzie¹¹⁸, a na potwierdzenie przytacza tę samą anegdotę o Bismarcku. Czyżby zatem Tyrmand wykreował tylko jedną interpretację tego epizodu swojej biografii? Nie było w niej miejsca na kolaborację z władzami, dlatego wyparł ją ze świadomości i w miejsce powstałej luki stworzył swoistą protezę wspomnienia, historię o „odwiecznej niezłomności”. Jakikolwiek modyfikacje któregoś z elementów tej opowieści mogłyby zburzyć całą narrację, dlatego też za każdym razem pisarz powtarzał ją w niezmięnionej formie i powoływał się na tę samą sentencję Bismarcka.

Podobnie rzecz się miała z pochodzeniem żydowskim Tyrmanda, które – choć było tajemnicą poliszynela – autor *Złego* skrzętnie ukrywał. Konwicki nie byłby sobą, gdyby tego faktu nie wy dobył na światło dzienne, jednak tutaj bodaj pierwszy raz zadrżała mu ręka. Autor *Zorzy wieczornych* złagodził atak, bo wiedział, jak ryzykowne było dobrowolne zgłoszenie się do obozu pracy. Przypomniął, że Lolo wyrzekł się religii swoich przodków i w obliczu zagrożenia przyjął „sztuczną osobowość”:

z całą rozpaczą, najskrzętniej ukrywaną, przeobraził się w rosnącego blondyna o jasnym spojrzeniu, w katolika z dziada pradziada, w przedwojennego reakcjonistę, w zachodniego światowca, w demonstracyjnego przeciwnika narzuconego ustroju¹¹⁹.

Co ciekawe, pielęgnował tę nową wersję siebie już po zakończeniu wojny – ostentacyjnie nosił na piersi krzyżyk i lubił chwalić się swoim katolicyzmem, choć nie miał on solidnych fundamentów.

Część poświęconą Leopoldowi Tyrmandowi najlepiej spointuje Tadeusz Konwicki, który – choć sam nie czytał diariusza swojego kolegi – przestrzegają:

¹¹⁷ L. Tyrmand, *Dziennik 1954. Wersja...*, dz. cyt., s. 151.

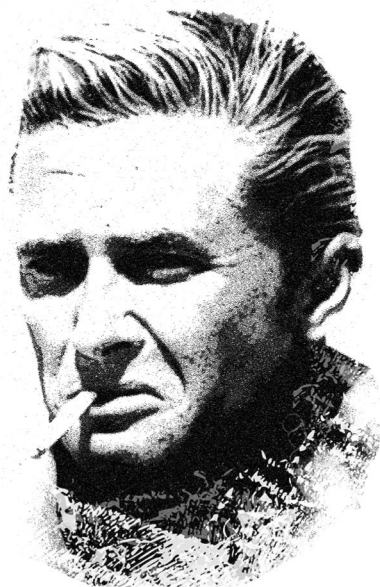
¹¹⁸ W. Wierzewski, dz. cyt., s. 22.

¹¹⁹ T. Konwicki, *Zorze...*, dz. cyt., s. 50.

współczesne pokolenia czytają *Dziennik 1954* jak zsakralizowany dokument historyczny. A to przecież świat z owego czasu widziany oczami Tyrmanda. (...) Czytajcie *Dziennik 1954* nie jak Kodeks Hammurabiego, ale jak książkę do czytania¹²⁰.

W tym pełnym dramatyzmu apelu autor *Zorzy wieczornych* namawia czytelników do zachowania dystansu i szukania nieścisłości oraz śladów po przemilczanych elementach biografii. Faktycznie, Tyrmandowska strategia kreowania wizerunku uwzględniała retuszowanie biografii (unieważnienie epizodu kolaboracji z socjalizmem, wymazanie pamięci Holocaustu dzięki przemilczeniu własnego pochodzenia etc.) i działania kompensujące (zastępowanie oryginałów przez substytuty, rytualizowanie codzienności, tworzenie protez wspomnień itd.). Konwicki, podważając prawdziwość tego obrazu, także popuszcza wodze fantazji, ale pokazuje coś, co łatwo umyka naszej uwadze, bo instynktownie ufamy pisarzom, a ich wyreżyserowane życiorysy traktujemy jak kroniki historyczne. Sam jednak popada w drugą skrajność – koncentruje się na tropieniu niezgodności, przekłamań i niedopowiedzeń. Żaden z tych modeli lektury dokumentów osobistych nie wydaje się wystarczający, stąd propozycja skonfrontowania informacji pochodzących z trzech różnych źródeł. Dopiero zestawienie tych perspektyw i punktów widzenia umożliwia wejście na wyższy poziom deszyfrowania wizerunku, wolny od balastu zbędnej autokreacji i nieautoryzowanych plotek.

¹²⁰ Tamże, s. 56.



**Mity
Marka
Hłaski**

2. Mity Marka Hłaski

*Życie, które mi dano, jest tylko opowieścią;
ale jak ja ją opowiem, to już moja sprawa.
Jedynie o to mi chodzi¹²¹.*

2.1. Piękni, dwudziestoletni jako *opus magnum*

2.1.1. Zagadnienia genologiczne i okoliczności powstawania tekstu

- prawda i fałsz jako równouprawniony budulec autofikcji • powstawanie utworu • historia wydań • recepcja dzieła • Hłaskowskie „życiopisanie” • korekta do legendy biograficznej • problemy z klasyfikacją • fingowana autobiografia literacka • paradygmat pokolenia • stroje i rekwizyty •

Marek Hłasko (1934–1969) bezustannie kreował swój wizerunek, wielokrotnie zawierał pakt autobiograficzny i łamał go, ponieważ zarówno w literaturze, jak i w życiu ważniejsze od faktów było dla niego „prawdziwe zmyślenie” (zob. 2.1.2). Wiązało się to z piętrzeniem małych kłamstw i wielkich mistyfikacji, w których pisarz sam się gubił, ale z których nie potrafił i nie mógł zrezygnować. Tę postawę najlepiej widać w *Pięknych, dwudziestoletnich* – p r a w d a i f a ł s z zyskują tu jednakowy status tekstologiczny, są równouprawnionym twórczym literackim, stąd tak wiele nieporozumień, błędnych interpretacji i sprzecznych wariantów legendy autora tych wspomnień.

Zgodnie z ustaleniami Andrzeja Czyżewskiego – biografą, spadkobiercą i starszego brata ciotecznego Hłaski, p r a c ę n a d *Pięknymi, dwudziestoletnimi* pisarz rozpoczął w czerwcu 1965 roku na Sycylii, gdzie spędzał ostatnie wspólne wakacje z żoną Sonią Ziemann¹²².

¹²¹ M. Hłasko, *Piękni, dwudziestoletni*, Warszawa 1989, s. 13.

¹²² Podczas pobytu na Sycylii Hłasko podjął decyzję o rozstaniu się z żoną. Informacje biograficzne przytaczam za: A. Czyżewski, *Piękny dwudziestoletni*, Warszawa 2012.

Z Włoch udał się do Paryża, żeby dostarczyć wydawcom pierwsze fragmenty wspomnień, które ukazały się w listopadowej i grudniowej „Kulturze”, oraz żeby kontynuować pisanie. W 1966 roku, czyli na trzy lata przed śmiercią autora, utwór doczekał się edycji książkowej w Instytucie Literackim, a w Polsce opublikowano go dopiero po transformacji. Wprawdzie w 1985 roku proponowano Marii Hłasko wydrukowanie tekstu, ale cenzura skróciła go o połowę, dlatego matka pisarza odrzuciła tę propozycję, uznawszy ją za niedorzeczną¹²³.

Biograf Hłaski podkreślał, że – choć książka jest owocem trudnych przeżyć Marka – przyjęto ją dobrze:

Co prawda na razie tylko w środowisku polskim, ale do dziś pozostaje w nim jedną z najchętniej czytanych i najlepiej sprzedających się książek Hłaski. Trochę wspomnieniowa, bardzo plotkarska, chwilami bardzo na serio. Napisana żywo i z pasją. Nawet tragiczne przeżycia ostatnich lat traktowane są, jakby były świadomym zamierzeniem mającym dostarczyć tworzywa do opisanych z humorem pobytów w więzieniu i domu wariatów¹²⁴.

Czyżewski wskazał na ciekawą prawidłowość, widoczną zresztą w całej twórczości Hłaski, a mianowicie na jego skłonność do inscenizowania rzeczywistości, by potem faktycznie zaistniałe zdarzenia zaserwować czytelnikowi w formie zbeletryzowanej dykteryjki. Adekwatne wydaje się tu pojęcie ukute przez Henryka Berezę na potrzeby analizy twórczości Edwarda Stachury – „życiopisanie”¹²⁵.

Z jednej strony autor *Pierwszego kroku w chmurach* szukał wrażeń, żeby doświadczać mocniej i bardziej przekonująco moc te doświadczenia opisywać, z drugiej zaś był świetnym obserwatorem rzeczywistości i sprawnie inkorporował cudze historie do własnej narracji. Ponieważ jednak mieszał te dwa porządki, wprowadzał w błąd zarówno badaczy literatury, jak i osoby, które w swoich utworach uwiecznił. Zdaniem Czyżewskiego, *Piękni, dwudziestoletni* to książka będąca „pułapką dla wszystkich tych, którzy odczytują ją dosłownie jako autobiografię pisarza. «Bo przecież sam to o sobie napisał». Nawet jego własna matka ulega tym

¹²³ Tamże, s. 385-407.

¹²⁴ Tamże, s. 406.

¹²⁵ H. Bereza, *Życiopisanie* [w:] E. Stachura, *Poezja i proza*, t. 5, red. K. Rutkowski, Warszawa 1982.

sugestiom”¹²⁶. Jakie są konsekwencje zastawienia przez Hłaskę tej pułapki? Przede wszystkim, zaczęto traktować tę sylwiczną opowieść jako rzetelny tekst autobiograficzny, ukazujący emigracyjne życie „barda Października”¹²⁷ oraz prawdę o jego domu rodzinnym. Stąd tak ostry sprzeciw matki, której nie przypadł do gustu obraz odmalowany przez jedynaka¹²⁸. Podobne pretensje zgłaszało wielu znajomych Hłaski, a ich polemiczne głosy przyczyniały się do mnożenia sprzecznych wersji zdarzeń i wspomnianych już (nad)interpretacji.

Odpowiedź na pytanie, jak traktować *Pięknych, dwudziestoletnich*, staje się jeszcze trudniejsza, kiedy udzieli się głosu samemu autorowi, który w swoich dociekaniach posłużył się metodą negatywną: wymienił odrzucane warianty i wskazał opcję najbardziej prawdopodobną, choć niekoniecznie prawdziwą. Warto zaznaczyć, że ta metoda znajduje zastosowanie zarówno podczas klasyfikowania dorobku literackiego, jak i dookreślenia autorskiej tożsamości (zob. 2.2.1). Hłasko zapewniał, że jego książka nie jest ani pamiętnikiem, ani opowiadaniem – „jest tylko próbą wyjaśnienia, którą winien jest (...) niektórym ludziom”¹²⁹. Innymi słowy, zarzekał się, że nie chce notować własnych dziejów, ale – odciążony od literatury dokumentu osobistego – posługiwał się jej strategiami w celu stworzenia korekty do legendy biograficznej. Adresatami tej korekty mieli być z jednej strony znajomi Hłaski, oddzieleni od niego żelazną kurtyną, z drugiej zaś czytelnicy, którym chciał wytłumaczyć, że informacje o jego szpiegostwie i powielaniu wzorów literatury zachodniej nie miały nic wspólnego z rzeczywistością.

W konsekwencji uwikłał się w bezsensowną walkę ze stereotypami, pomówieniami i etykietami typu „komunistyczny James Dean” albo „Hemingway z Kuluszek”. W *Pięknych...* podjął próbę oczyszczenia się z tych zarzutów i deklarował: „czytać go [Hemingwaya – P.P.] nie mogłem, ponieważ nie znałem wtedy angielskiego, a przestałem pisać właśnie

¹²⁶ A. Czyżewski, dz. cyt., s. 407.

¹²⁷ Trudno określić, kto jako pierwszy zaczął nazywać Hłaskę „bardem Października”, nie ulega jednak wątpliwości, że to sformułowanie przyłgnęło do autora *Pierwszego kroku w chmurach*, dlatego będąc się nim posługiwała w toku opowieści.

¹²⁸ W niedawno opublikowanych *Listach* pisarza można przeczytać, jak odpowiadał na zarzuty matki. Zob. M. Hłasko, *Listy*, Warszawa 2014, s. 433-434.

¹²⁹ Tenże, *Piękni...*, dz. cyt., s. 204.

wtedy, kiedy Hemingwaya zaczęto drukować¹³⁰. Mimo że odżegnywał się od form literackiej ekspiacji, nie potrafił oprzeć się pokusie retuszowania własnego wizerunku i dążył do sprostowania błędnych bądź niewygodnych informacji¹³¹. Ponieważ zaś snuł swoją opowieść z nici faktów i fantazji, nie można zakładać, że opisane zdarzenia przebiegały dokładnie tak, jak przedstawił je ich interpretator¹³². Hłasko – inaczej niż chociażby Tadeusz Konwicki czy Andrzej Stasiuk – był przekonany o swojej nieomyślności w przywoływaniu minionych zdarzeń. Z niezwykłą precyzją odtwarzał wszystkie szczegóły: daty, miejsca, stroje, nazwiska i okoliczności, a przy tym opowiedzianą wersję uznawał za jedyną słuszną i nie brał pod uwagę faktu, że pamięć bywa zawodna. Jedynym zabezpieczeniem sankcjonującym przekłamania i nieścisłości stała się teoria „prawdziwego zmyślenia” (zob. 2.1.2), wyłożona przez pisarza na kartach *Pięknych, dwudziestoletnich*.

Innymi słowy, tekst Hłaski wpisuje się w nurt wspomnieniowy, a kształtem przypomina niekiedy pamiętnik, ale stopień zbeletryzowania i opinia samego autora zmuszają do rewizji tego poglądu. Dlatego tak popularne stało się określenie zaproponowane przez Stanisława Stabrę – „quasi-pamiętnik”¹³³, w którym przedrostek sugerujący niepełną przynależność gatunkową powinien być dla czytelnika ostrzeżeniem. O ile bowiem badacze nie potrafili jednoznacznie zaklasyfikować *Pięknych, dwudziestoletnich*, o tyle zgodnie ostrzegali przed naiwnym modelem lektury. Bogdan Rudnicki pytał, czy jest to: „Pamiętnik? Kpina? Prowokacja? Stek kłamstw – czy sama «prawda»? Może wszystko naraz i w efekcie – «prawdziwe zmyślenie»?”¹³⁴. Podobnie Stabro widział tu raczej zbeletryzowany pamiętnik, którego zawartości faktograficznej nie wolno brać za autentyk, ponieważ „Hłasko operował (...) także kpina, plotką, persyflażem”¹³⁵,

¹³⁰ Tamże, s. 95.

¹³¹ Okazuje się zatem, że choć Hłasko odcinał się od literatury dokumentu osobistego, to kierowały nim podstawowe motywacje autobiografa: pragnienie opowiedzenia o sobie faktów nieznanych oraz skorygowanie wiedzy już utrwalonej. Zob. E. Kasperski, dz. cyt., s. 26.

¹³² Świadomie nazywam Hłaskę interpretatorem zdarzeń, nie zaś kronikarzem – jak sam by pewnie wołał. Jestem bowiem przekonana, że dystans czasowy uniemożliwił pisarzowi odtworzenie faktów, a jego rysy charakterologiczne – ich obiektywne zanotowanie.

¹³³ S. Stabro, *Legenda i twórczość Marka Hłaski*, Wrocław 1985, s. 38.

¹³⁴ B. Rudnicki, *Marek Hłasko*, Warszawa 1983, s. 9.

¹³⁵ S. Stabro, dz. cyt., s. 38-39.

zwykle pojawiającymi się w tekście bez wcześniejszej zapowiedzi. Jan Galant natomiast poszedł krok dalej i zauważył, że Hłasko świadomie wprowadzał czytelnika w błąd:

Z punktu widzenia tradycyjnego odbiorcy i tradycyjnego autobiografizmu dzieje się zwykle tak, że sugerując autobiograficzność swojej opowieści, autor zobowiązuje się jednocześnie mówić „prawdę i tylko prawdę”. Tymczasem autorska gra Hłaski polega na omijaniu tych reguł¹³⁶.

Uważam, że dzieje się tak, ponieważ *Piękni, dwudziestoletni* sytuują się gdzieś pomiędzy indywidualnym wyznaniem a uogólnionym portretem pokolenia. Bez większych trudności można tu dostrzec *fi ng o w a n ą* a u t o b i o g r a f i ę l i t e r a c k ą, która posługuje się jednostkowym przykładem, by ukazać szersze zjawisko. Świadczą o tym co najmniej dwa zabiegi. Po pierwsze, Hłasko nie usiłuje wiernie rekonstruować własnego biogramu i wybiórczo traktuje fakty (nawet datę urodzenia podaje na marginesie podczas opisywania rozmowy z funkcjonariuszem Urzędu Bezpieczeństwa¹³⁷). Po drugie, opowieść nabiera ogólniejszego wymiaru dzięki prostemu zabiegowi – posłużeniu się w tytule liczbą mnogą, sugerującą wspólnotę przeżyć generacji. Pisarz staje się wzorcową realizacją *m i t u b o h a t e r a t a m t y c h c z a s ó w*: ze „sportem” zwisającym w kąciku ust, butelką wódki w kieszeni amerykańskiej kurtki wojskowej i pozą na kontestatora. Bez tych atrybutów nie istniał, podobnie jak bez wyrazistych rekwizytów rozmywały się wizerunki innych ikon lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych: Zbigniew Cybulski stopił się ze swoimi ciemnymi okularami, Krzysztof Komeda bez osłony jazzu tracił śmiałość,

¹³⁶ J. Galant, *Marek Hłasko*, Poznań 1996, s. 103.

¹³⁷ Te fakty biograficzne Hłasko podaje już na początku swojej opowieści pod pretekstem zrelacjonowania przesłuchania przez pracownika Urzędu Bezpieczeństwa. M. Hłasko, *Piękni...*, dz. cyt., s. 20:

„– Jak się nazywacie?”

– Marek Hłasko.

– Urodzony?”

– Czternasty, pierwszy, trzydziesty czwarty.

– Gdzie?”

– W Warszawie.

– Ojciec.

– Maciej. (...)

– Matka?”

Roman Polański bez „panienki” uwieszanej u boku wypadła z roli, a Kalina Jędrusik nie była sobą bez mocnego makijażu i prowokacyjnego dekoltu.

Paradygmat pokolenia był ufundowany na dwu trudnych doświadczeniach: dorastania podczas wojny i wchodzenia w dorosłość w Polsce Ludowej. Tej formacji przypisywano wiele nazw, dużo mówiących o jej charakterze, m.in. generacja młodszych braci Kolumbów, pokolenie „Współczesności”, pokolenie kontestujące, pokolenie kaskaderów, pokolenie straceńców, pokolenie jazzu, pokolenie „wstrząsu”¹³⁸. Mnogość i różnorodność określeń wydaje się nieprzypadkowa. Przede wszystkim świadczy o tym, że teoretycy, którzy w celu zbudowania syntezy pozwalają sobie na daleko idące uproszczenia, tu byli bezradni i nie zdołali ustalić jednej determinanty generacyjnej, a co za tym idzie – jednej nazwy. Kiedy spojrzy się na to zagadnienie z drugiej strony i za punkt wyjścia przyjmie perspektywę samych zainteresowanych, okaże się, że również oni nie potrafili się w pełni utożsamić z żadną etykietką, co świadczy o ich problemach z samookreśleniem. Pokolenie Hłaski nie dysponowało bowiem gotową tożsamością, choć jej projekt istniał w scenariuszu zmyślenia, i usiłowało zakryć ten brak za pomocą póż oraz atrybutów. Dramatem generacji jazzu było przyjęcie imperatywu sytuowania się w opozycji, przy jednoczesnej potrzebie afirmatywności i posiadania pozytywnego doświadczenia pokoleniowego.

Rzeczywistość podsuwała kolejne odpowiedzi na pytanie o tożsamość, ale te propozycje okazywały się albo banalne, albo schematyczne. Bohater „przymierzał” się do nich, by szybko je odrzucić i poszukiwać nowych ról. Mimo przemożnej chęci utrzymania się w którejś z nich na dłużej, często zmieniał kostiumy i poszukiwał nowych rekwizytów. W efekcie dochodziło do konfliktu między pragnieniem poznania własnej tożsamości a niemożnością autentyku nieosiągalnego w uschematyzowanym ideologicznie świecie. Z jednej strony młodzi pragnęli ubierać się na ciuchach, słuchać jazzu i żyć jak ich rówieśnicy na Zachodzie, z drugiej zaś ze snów o normalności budziła ich codzienność PRL-u. Chcieli być jak James Dean albo Humphrey Bogart, a byli chłopcami „w welwetowych spodniach i o zmęczonych twarzach”¹³⁹. Stąd też pozy, będące

¹³⁸ Zob. B. Rudnicki, dz. cyt., s. 174-175.

¹³⁹ M. Hłasko, *Piękni...*, dz. cyt., s. 177.

sygnaturą niezgody, rozpaczliwego poszukiwania rozwiązań innych niż te, które miała im do zaoferowania rzeczywistość Polski Ludowej. Stąd też ucieczka w mit, fantazmat i stylizację.

2.1.2. Strategie, zabiegi i chwyt

- odkrycie teorii „prawdziwego zmyślenia” • mistyfikacje na prawach anegdoty • paradoksy prozy Hłaski • „czytelnik emigracyjny” i „czytelnik krajowy” • zdemaszkowane wzorce stylizacyjne • anegdoty z rynku wtórnego • Humphrey Bogart • Fiodor Dostojewski • charakterystyka przemyciona • recykling zgranych motywów • „drzwi do szafy dwudrzwiowej” •

Strategią uprawomocniającą tak swobodne operowanie elementami składającymi się na narrację jest „p r a w d z i w e z m y ś l e n i e”. Pisarz powołał tę teorię do życia na kartach swojego *quasi*-pamiętnika i następnie poparł ją licznymi przykładami. Głosi ona, że celem literatury jest wstrząśnięcie czytelnikiem, a efekt katartyczny nie wynika z mimetycznego odtworzenia rzeczywistości ani tym bardziej ze zgromadzenia w obrębie tekstu wielu prawdziwych zdarzeń. Wierność faktom jest tu kategorią marginalną, ponieważ wielu doświadczeń nie da się – zdaniem pisarza – rzetelnie przetransponować na zapis książkowy. Autor *Ósmego dnia tygodnia* ilustruje tę tezę często powracającym przykładem życia w komunistycznej Polsce – znalazłszy się na emigracji, próbował relacjonować sytuację swoich rodaków żyjących w okupowanym kraju, lecz jego opowieści były tak nieprawdopodobne, że je lekceważono¹⁴⁰.

Innymi słowy, Hłasko nie stanął przed dylematem: prawda czy zmyślenie, lecz połączył te dwa pojęcia i ogłosił o d k r y c i e (a nie wynalezienie!) teorii „prawdziwego zmyślenia”:

Napisałem opowiadanie *Cmentarze*, opowiadanie dziecinne i nieudane; ale postanowiłem zbudować je na faktach autentycznych, gdyż jeszcze wtedy nie wiedziałem, że w prozie liczy się nie fakt, a tylko prawdziwe zmyślenie¹⁴¹.

¹⁴⁰ Pisarz stwierdził, że „*Commies* (...) stworzyli świat fantastyczny, w który nie można uwierzyć”. Z tego powodu wszelkie próby zapisywania tych doświadczeń uznał za niedorzeczne i skazane na niepowodzenie. Tamże, s. 25.

¹⁴¹ Tamże, s. 159.

Swoją porażkę tłumaczył obraniem złej strategii: zestawienie kilku autentycznych zdarzeń nie gwarantuje napisania poruszającej opowieści. O wadze tej teorii świadczy – moim zdaniem – fakt, że pisarz wyłączył ją z porządku etycznego, a zatem w pewnym sensie zmitologizował. Ta teoria nie podlega ocenie moralnej: nie należy analizować jej w kategoriach dobra lub zła, lecz skuteczności lub jej braku. Konsekwencje takiego podejścia uwidaczniały się nie tylko w literackiej autonarracji snutej przez Hłaskę, lecz także w jego życiu. Pisarz twierdził, że istnieć, to tworzyć, a tworzyć to opowiadać poruszającą historię, nawet za cenę kłamstwa. Tak też sfabularyzował swoją biografię – efektownie i przekonująco, niekoniecznie zaś wiernie.

Jak już wspominałam, za jedną z najciekawszych realizacji „prawdziwego zmyślenia” uznaje się właśnie *Pięknych, dwudziestoletnich*, dlatego czytelnik winien zachować szczególną ostrożność i spodziewać się raczej fałszywych tropów niż życzliwych odautorskich wskazówek. Wielokrotnie podczas lektury będzie musiał zmierzyć się z m i s t y f i k a c j a m i n a p r a w a c h a n e g d o t y i to od niego będzie zależało, czy skupi się na lokalizowaniu przekłamań, czy na finezji przekazu. Gdyby jednak uparł się i zechciał dociekać prawdy biograficznej, stanąłby przed nie lada problemem, ponieważ kanoniczna wersja życiorysu Hłaski rozmyła się i jest – jak sądzę – bezpowrotnie utracona¹⁴². Stało się tak, gdyż autokreator żył równocześnie według kilku scenariuszy, a granice między nimi przekraczał na tyle dyskretnie, że nawet jego bliscy nie potrafili odróżnić prawdy od pozy¹⁴³. W tekst *quasi*-pamiętnika wpleciona jest historia doskonale ilustrująca tę tezę: oto bohater znudzony monotonną pracą w fabryce szkła wykreował autofikcję związaną z życiem rodzinnym,

¹⁴² Andrzej Czyżewski wiele trudu włożył w zgromadzenie dokumentów, pamiętek i wspomnień po Hłasce, a mimo tego obszerna biografia pisarza nie odpowiada na wszystkie pytania, które czytelnik chciałby zadać autorowi *Pięknych, dwudziestoletnich*. Trzeba również pamiętać, że Czyżewski – choć stara się zachować obiektywizm – nie przestaje być członkiem rodziny pisarza i jako taki dąży do rehabilitacji brata ciotecznego, w efekcie czego stare legendy zastępuje nowymi. Zob. A. Czyżewski, dz. cyt.

¹⁴³ Joanna Lato zauważa, że „Z biegiem czasu pisarz coraz jawniej autokreuje i zmierzra do tego, by nie pozostało po nim ani jedno prawdziwe wspomnienie, a przynajmniej niewiele tych na pewno prawdziwych”. J. Lato, *Hłasko neurotyczny* [w:] *Literatura i ja. Postacie autobiografizmu w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. B. Gutowska, Katowice 2007, s. 100.

a mianowicie wymyślił sobie żonę i córkę. Aby poczuć się pewnie w roli, zaczął zwierzać się kolegom z problemów rodzinnych, aż po pewnym czasie uwierzył w tę historię i tak trudno było mu się rozstać z piękną żoną i niesfornym dzieckiem, że w kolejnej pracy od razu przedstawił się jako mąż i ojciec.

Wynika z tego jasno, że Hłasko musiał wymyślać sobie role, ponieważ w przeciwnym wypadku nie istniał, a jedyną możliwością na wykreowanie biografii było rozpoznanie jej w kategoriach mityzacji. Co jednak szczególnie istotne, pisarz bez cienia zażenowania przyznał się do swojej skłonności do zmyśleń, dzięki czemu wprowadził dodatkowy element niepewności i – podważwszy autentyczność wszystkich wcześniejszych deklaracji – podjął grę z czytelnikiem. Tutaj rysuje się kolejny paradoks autobiografizującej prozy Hłaski: z jednej strony pisarz wyczulał czytelnika na kłamstwa, przekoloryzowania i mistyfikacje, z drugiej zaś głęboko pragnął zaufania i akceptacji.

Warto dokładniej przyrzeć się miejscu, które Hłasko wyznaczył czytelnikowi, okazuje się bowiem, że mieści się on w samym projekcie tekstu, lecz jego rola jest epizodyczna. Istnieje raczej w domyśle, ponieważ wspomnienia spisuje się zwykle dla kogoś, ale nacisk narracji pada tu na przekaz przeżywającej jednostki, nie zaś na odbiorcę. Inaczej niż Konwicki, Hłasko nie dbał o budowanie relacji z czytelnikiem, choć truistycznie przyznał, że pisze z myślą o nim:

Wiedziałem oczywiście, że nikt nie wierzy w to, że pracuję dla wrogich Polsce wywiadów; ale jeśli wśród moich czytelników znalazł się choć jeden, który w to wierzył – ta książka napisana jest dla niego¹⁴⁴.

Czytelnik jawi się jako pozatekstowa instancja weryfikująca, oczekująca od autora sprostowań, które się jej należą. Takie podejście uzasadnia autotematyczne wyznania pisarza, wielokrotnie deklarującego chęć stworzenia kroniki pewnej formacji, a w efekcie spisującego własne doświadczenia.

Hłasko nie zabiegał przesadnie o względy czytelników, bo nie korespondowało to z jego wizerunkiem, dlatego momenty pęknięcia odautorzkiego monolitu zasługują na szczególną uwagę. Otwarcie na adresata nie wydaje się przypadkowe:

¹⁴⁴ M. Hłasko, *Piękni...*, dz. cyt., s. 198.

pamiętając o tym, że „Kulturę” czyta młodzież wstępująca w życie, przytaczam go [„dowcip o dupie” – P.P.] tutaj w całości, aby wyjaśnić dlaczego tak bardzo odbiegam od historii najbardziej bojowego i bezkompromisowego pisma w Polsce. Robię to ze względu na czytelnika młodego; ludzie doświadczeni nie muszą czytać¹⁴⁵.

Autor *Ósmego dnia tygodnia* zdradził, że głównym odbiorcą jego prozy jest „czytelnik emigracyjny”, czyli jedyny, do którego mógł dotrzeć, ale też dość specyficzny. Po decyzji Hłaski o pozostaniu za granicą w ojczyźnie uznano go za pisarza antypaństwowego i zaliczono w poczet twórców zakazanych, a zatem „czytelnik krajowy” miał szanse zapoznać się wyłącznie z jego wczesnymi opowiadaniem. O ile jednak w Polsce „bard Października” powoli odchodził w zapomnienie, o tyle na emigracji stawał się ucieleśnieniem literata w opresji – „maskotką” kontestatorów, argumentem w dyskusjach i wdzięcznym tematem dla przedstawicieli mediów. Pisarz rzadko mógł się bronić przed pomówieniami, dlatego coraz łatwiej poddawał się bez walki i przekornie odgrywał przypisywane mu role, nawet jeśli nie uznawał ich za własne.

Teatralizacja życia i wyrazistość gestów skłaniają do rozpatrywania *Pięknych, dwudziestoletnich* w kontekście wyznań innych pisarzy, aktorów i gwiazd – dziś powiedzielibyśmy – celebrytów. Wyjątkowo interesujące są liczne paralele między biografią Bogarta i zbeletryzowaną wersją doświadczeń Hłaski. Zarysowanie tych analogii można rozumieć jako krzyk młodego pisarza o prawo do normalności i piękno życia, formę buntu wobec nieautentyczności autentyku. Wydaje się bowiem, że nawet mityzacja musi mieć solidny punkt wyjścia, żeby poza mogła zostać odegrana przekonująco, a w przypadku Hłaski ta baza była niestabilna. Być może z tego powodu – mimo długotrwałej fascynacji amerykańskim gwiazdorem – „bard Października” pozwolił sobie na budowanie jednoznacznych paralel dopiero kiedy zamieszkał za granicą i lepiej potrafił odtworzyć realia inne niż rodzime.

Z tego czasu pochodzi anegdota, która miała mieć miejsce w jednym z izraelskich barów: oto Marka Hłaskę zaczepia prostytutka i chce wypić na jego koszt parę kieliszków koniaku. Gdy bohater odmawia pokrycia rachunku, dziewczyna zabiera mu popielniczkę i rzuca pod jego adresem obraźliwe zdanie, a on bez chwili zastanowienia gasi papierosa na jej

¹⁴⁵ Tamże, s. 59.

policzku. Przeczytawszy tę historię, Hłasko skonstatował: „w parę lat później przeczytałem, że mój ukochany Humphrey Bogart zachował się kiedyś w analogiczny sposób”¹⁴⁶. Mimo świadomości, że ta dykteryjka pochodzi z rynku wtórnego, pisarz zdecydował się na jej utrwalenie, ale na wszelki wypadek poinformował czytelnika o zaistniałej koincydencji. To nie przypadek, ponieważ zwykle kiedy decydował się na korzystanie z klisz, robił to na zasadzie parafrazowania lub cytowania, przy czym niejako w przypisie podawał źródło i tłumaczył się ze znajomości konwencji.

W *Pięknych, dwudziestoletnich* pokazał, jak przetwarzał te wzorce, np. wyznał, że sztuki dialogu nauczył się od swojego idola:

Bogart był tym człowiekiem w filmie, który wszystko przewrócił do góry nogami (...) mówił źle, patrząc w bok i zacinając się. Długie zdania wyszcze kiwał prędko, krótkie rozciągał do granic maksymalnych. Stwarzało to wrażenie, że szuka słów, że mówienie przychodzi mu z trudem i męczy go, a do tego mówił bardzo niewyraźnie¹⁴⁷.

Kiedy zatem w *quasi*-pamiętniku pojawiają się sceny dialogowe, to bohaterowie, a zwłaszcza odtwórca głównej roli, wypowiadają się właśnie w taki sposób – charakternie, jak na warszawiaków przystało, ale z wyraźnymi wpływami amerykańskimi.

Drugim istotnym źródłem inspiracji okazują się książki Fiodora Dostojewskiego, a dokładniej stworzeni w nich bohaterowie, od których Hłasko uczył się wnikliwej analizy rzeczywistości i syntetyzujących wypowiedzi. Co ciekawe, autor *Ósmego dnia tygodnia* dostrzegał wyraźne analogie pomiędzy światem przedstawionym w *Biesach* a rzeczywistością Polski Ludowej. Wydawały mu się na tyle wyraziste, że raz zrezygnował z własnego komentarza na rzecz obszernego cytatu z tej doskonałej powieści. Jeżeli zatem Bogarta można nazwać popkulturowym idolem i ucieleśnieniem wytęsknionego Zachodu, to rosyjski pisarz byłby dla Hłaski niedoścignionym wzorem i mistrzem w dziedzinie reprezentacji, przypominającym o okrucieństwach Wschodu.

Intrygująca z punktu widzenia konstrukcji tekstu jest także strategia, którą nazywam charakterystyką przemyconą. Uświadamia ona,

¹⁴⁶ Tamże, s. 205.

¹⁴⁷ Tamże, s. 10.

że pisarz próbował przekazać wiedzę o sobie przy każdej możliwej okazji. Błyskotliwe porównania i rozbudowane epitety pełniły często podwójną funkcję: dookreślały opisywane zjawiska i stanowiły źródło dodatkowej wiedzy o samym narratorsze. Tak na przykład działo się podczas charakterystyki *Tramwaju zwanego pożądaniem* Tennessee Williamsa. Hłasko przywołał myśl Putramenta, który określił ten dramat mianem psychoanalitycznego i aby sprzeciwić się temu pogładowi, posłużył się frazą: „sztuka [ta – P.P.] ma tyle wspólnego z psychoanalizą, co ja z kontem bankowym”¹⁴⁸. W ten sposób autor *Pierwszego kroku w chmurach* wyraził opinię na temat tekstu Williamsa i mimochodem uzupełnił swój wizerunek lekkoducha o brak konta bankowego. Podobnie sytuacja kształtuje się w innym fragmencie: „Wszyscy trzej synowie mego dozorczy byli tak zwanymi «mistrzami bata», podczas gdy ja niegdyś byłem «mistrzem kierownicy»”¹⁴⁹. Charakterystyka przemyciona polega zatem na takim wkomponowaniu dodatkowych informacji na temat instancji nadawczej, aby czytelnik przyswajał je mimowolnie i bezwiednie uzupełniał o nie legendę pisarza.

Tworzeniu jasnego przekazu w zawołowany sposób służy także *recycling* z *granych* motywów. Hłasko zagląda do cmentarzyska kontekstów kulturowych i wybiera z niego wyeksploatowane elementy, by następnie dać im nowe życie. Czyni z nich centralny punkt danej historii, dzięki czemu dowartościowuje je i podnosi ich rangę. Potrafi tak pokierować czytelniczą uwagą, że choć początkowo nośnik komunikatu wydaje się mało atrakcyjny i sfatygowany, przekaz zapada w pamięć. Przy tym nie chodzi o posługiwanie się figurą *pars pro toto* w celu skrócenia fragmentów opisowych, lecz o wyrażenie głębszych treści za pomocą zwyczajnych obiektów, nasyconych przez narratora tak silnym ładunkiem emocjonalnym, że stają się czytelną reprezentacją konkretnych wrażeń i nastrojów.

Posłużę się prostym przykładem zaczerpniętym z *Pięknych, dwudziestoletnich*, a mianowicie anegdotą dotyczącą ogłoszenia prasowego przeczytanego przez Hłaskę podczas lotu do Paryża. Bohater udawał się tam z ramienia Związku Literatów Polskich, a zatem niejako za zgodą

¹⁴⁸ Tamże, s. 97.

¹⁴⁹ Tamże, s. 148.

komunistycznych władz. Chciał zobaczyć, jak żyje się na Zachodzie i wydać tam swoje książki niedopuszczone do druku w kraju, a potem wrócić do ojczyzny. Ze starym światem łączyła go polska gazeta, w której przeczytał ogłoszenie: „Mam drzwi do szafy dwudrzwiowej, oszklone, oczekuję propozycji”¹⁵⁰. Dla późniejszego „emigranta bez wyboru” to, zdawałoby się nieistotne zdanie, stało się kwintesencją polskości i znakiem prawdy o codzienności, od której chciał się uwolnić, ale bez której czuł się wykorzeniony. Cała skomplikowana relacja została zamknięta w jednym zdaniu, a nośnikiem przekazu stał się enigmatyczny anons o drzwiach, kilkakrotnie zresztą przywoływany w toku narracji. Na pierwszy rzut oka ten zabieg może wydać się bezsensowny, ale jeśli przyjrzy mu się dokładniej, okazuje się niebywale wymowny. Drzwi są kulturowo uwikłane w problematykę przejścia i jako takie stają się łącznikiem między dwoma światami. Ponieważ jednak są to drzwi do szafy i ktoś niecierpliwie czeka na poważne propozycje, patos miesza się z komizmem.

Dlatego bohater musi wygłosić komentarz jednoznacznie wartościujący opisaną sytuację:

I wtedy zrozumiałem, że w tych kilku słowach jest więcej prawdy o życiu, które pozostało poza mną, niż we wszystkim, co napisałem na kilkuset stronach swej prozy; i dopiero w tym samolocie zrozumiałem, iż kapelusz mój nabrał deszczu. Z poczuciem klęski i śmieszności wkroczyłem w nowy świat i w nowe życie i tak się kończy ta próba opowieści o pogoni za szczęściem, o której powiadają, iż jest przeważnie bezcelowa; ale dla której warto poświęcić życie¹⁵¹.

Opis tego zdarzenia został wymodelowany *ex post*, dlatego wybrzmiewają w nim echa późniejszych doświadczeń Hłaski. Pisarz posłużył się przy tym czytelnymi, choć nienatrętnymi, sygnałami: absurdalny anons prasowy symbolizuje realia, od których ucieka; drzwi stanowią granicę między starym i nowym; samolot jest narzędziem ucieczki; kapelusz zaś – odczytywany zwykle jako jeden z atrybutów wędrowca – „nabrał deszczu”, co tylko potwierdza tezę, że charakter tej wyprawy jest z góry przesądzony. Nie będzie to zwykła podróż, lecz wieloletnia tułaczka, czyniąca Hłaskę bohaterem legendy o młodzieńcu skrzywdzonym przez komunistyczne władze.

¹⁵⁰ Tamże, s. 182.

¹⁵¹ Tamże.

2.1.3. Narodziny legendy literackiej i jej ewolucja

- polifonia w przestrzeni • ewolucja legendy • elementy hagiografii • etapowe modelowanie wizerunku • faza krajowa • faza emigracyjna • „kaskaderzy literatury”
- rekonstrukcja młodzieńczego punktu widzenia • cezura roku 1958 • mistyfikowane aspekty życia • determinanty legendy •

O specyfice Hłaskowskiej legendy świadczy jej polifonia, która jawi się jako szczególnie interesująca, ponieważ rozciąga się zarówno w przestrzeni, jak i w czasie. Jak na aktora pierwszoplanowego przystało, Hłasko dostosowywał swoje zachowania do oczekiwań rozmówców i do okoliczności, w związku z czym generował symultanicznie istniejące rozbieżne warianty legendy – ten proces nazywam polifonią w przestrzeni¹⁵². Z drugiej strony wyraźna jest ewolucja legendy w czasie, co wiąże się ze zmianą sytuacji życiowej „barda Października”. Pierwsze zagadnienie omówię dokładniej w kolejnym podrozdziale i będę je łączyła z mitologią autora *Cmentarzy*, drugiemu zaś chciałabym przyjrzeć się teraz.

Kanonicznie definiowana legenda to – zdaniem Władysława Kopałńskiego – „opowieść z życia bohaterów, zazwyczaj świętych i męczenników, nieznajdująca potwierdzenia w materiale historycznym”¹⁵³. Pozornie takie rozumienie legendy niewiele ma wspólnego z casusem Hłaski, jeśli jednak skupić się na sposobie, w jaki narratywizuje on swoją biografię, okazuje się, że podczas charakteryzowania wczesnych etapów życia wykonywane elementy legendy hagiograficznej¹⁵⁴, potem porzuca

¹⁵² Moim zdaniem, jest to zagadnienie istotne przez całe życie Hłaski, ponieważ także na emigracji przyjmował liczne role biograficzne. Inaczej postrzega tę kwestię Iwona Kurz, która podobną prawidłowość nazywa „legendą w działaniu”, przy czym twierdzi, że proces ów zamyka się w krajowym okresie twórczości Hłaski: „Dla jednych robotnik, dla drugich «artycha», dla jednych buntownik, dla innych chuligan, amant lub pornograf. Przy tym ta «legenda w działaniu» (przez co rozumiem wizerunek sytuacyjny, za każdym razem definiowany na nowo, w zależności od kontekstu i obserwatora) nie trwała długo – i niemal idealnie zbiega się z czasem politycznej «odwilży»”. I. Kurz, *Niewywołany portret Marka Hłaski* [w:] *Twarze w tłumie. Wizerunki bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze polskiej lat 1955–1969*, Izabelin 2005, s. 25.

¹⁵³ W. Kopałński, *Legenda* [hasło w:] tegoż, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2003, s. 651.

¹⁵⁴ Elementy legendy hagiograficznej w życiorysie Marka Hłaski analizował wcześniej Andrzej Z. Makowiecki, przy czym badaczka interesowały wszystkie jej nośniki – wspomnienia członków rodziny, opinie publicystów i fragmenty literatury. Przedmiotem

tę konwencję i wraca do niej, gdy przewrotnie adaptuje jej składniki do dookreślenia sylwetki herosa-wygnąca.

Niczym w średniowiecznej hagiografii pojawiają się zatem informacje o narodzinach, wieku młodzieńczym i niezwykłych zdolnościach, dzięki którym Marek wyróżniał się spośród innych dzieci. Konwencja zostaje przełamana, kiedy chłopiec udaje się „na nauki” i wychodzi na jaw jego brak talentu do przedmiotów ścisłych. Z cudownego dziecka staje się tym, któremu stale przyczepiano ośle uszy, aby upokorzyć go przed klasą i w ten sposób zmobilizować do nauki. To pęknięcie jest czytelnym sygnałem odejścia od wzorców hagiograficznych i wywołuje efekt parodystyczny, Hłasko odrzuca bowiem fałszywie brzmiącą konwencję i wskazuje na jej nieprzystawalność do świata pochłoniętego wojną, a także na swoją odmienność od szkolnych kolegów. Nagłe porzucenie strategii właściwych literaturze parenetycznej doskonale oddaje „atmosferę draki”, będącej dla Hłaski synonimem dobrej zabawy, ale też dobrze napisanego tekstu literackiego. Nie ulega wątpliwości, że takie przedstawienie młodości pisarza miało dać podwaliny pod zmystyfikowany wizerunek chłopaka ze stołecznej złej dzielnicy, który wyłącznie przez przypadek umknął przeznaczeniu proletariusza i zajął się literaturą.

Modelowanie wizerunku Hłaski przebiegało etapami: tuż po debiucie myślano o nim jako o dobrze zapowiadającym się adeptcie sztuki literackiej, potem jednak górę zaczęła brać „czarna legenda” uwzględniająca jego udział w pijatykach i awanturach. Kiedy zaś wyjechał z Polski, okrzyknięto go plagiatorem i wrogiem ojczyzny, na co zareagował buntem utrwalającym wizerunek młodzieńca prześladowanego przez władze¹⁵⁵. W legendzie Hłaski można zatem wyróżnić dwa etapy analogiczne do podziału jego twórczości na fazy krajową i emigracyjną. Od roku 1958

moich dociekań będzie wyłącznie sposób wykorzystania elementów tej legendy do budowania wizerunku heroicznego bohatera *Pięknych, dwudziestoletnich*, dlatego ograniczę się do analizy wycinków *quasi*-pamiętnika Hłaski. Por. A. Z. Makowiecki, *Trzy legendy literackie. Przybyszewski, Witkacy, Gałczyński*, Warszawa 1980.

¹⁵⁵ O wizerunku Marka Hłaski w prasie pisali kolejno Jerzy Jastrzębski oraz Joanna Pyszny. Pierwszy badacz zajął się recepcją Hłaski w latach 1956–1958, a Pyszny postanowiła tę pracę rozwinąć i kontynuować aż do połowy 1989 roku. Zob. J. Jastrzębski, *Recepcja Marka Hłaski w krytyce literackiej i publicystyce lat 1956–1958*, „Odra” 12/1980; J. Pyszny, *Nie wszyscy byli odwrócenii. Wizerunek Marka Hłaski w prasie PRL*, Wrocław 1992.

zyskiwała na znaczeniu legenda politycznego kontestatora, która osiągnęła apogeum, gdy młodego stypendystę Związku Literatów Polskich zaczęto pośądzać o szpiegostwo, ponieważ poprosił o azyl w Berlinie Zachodnim.

Stanisław Stabro twierdzi, że nie potrafimy obiektywnie ocenić sytuacji Hłaski, głównie przez to, że stawiamy go w jednym szeregu z „k a s k a d e r a m i l i t e r a t u r y”, takimi jak Andrzej Bursa czy Rafał Wojaczek. Z tego powodu

legenda ta w ciągu dwudziestu paru lat od daty przymusowej emigracji pisarza stała się u nas sama w sobie symbolem i powojenną prefiguracją losu „artysty przekłętogo”, pisarza wydziedziczonego¹⁵⁶.

Oczywiście trzeba wziąć poprawkę na czas powstania szkicu Stabry: krytyk bezlitośnie rozprawia się z pisarzem antysystemowym, który początkowo był przez władzę wielbiony, potem zaś objęto jego książki zakazem druku. Mimo że Hłasko – kiedy tylko mógł – próbował bronić swojego dobrego imienia, zasięg jego działań był mocno ograniczony. Na przykład, gdy w „Trybunie Ludu” nazwano go „Primabaleriną Jednego Tygodnia”¹⁵⁷ i oskarżono o przystąpienie „do międzynarodowej bandy handlarzy bronią przeciw komunizmowi”¹⁵⁸, wystosował list otwarty do redakcji czasopisma. Zdawał sobie sprawę z tego, że list nie zostanie opublikowany, lecz podjął próbę, o której po latach napisał w *Pięknych, dwudziestoletnich* i tym samym utrwalił kluczowy element swojej legendy.

Autor *Ósmego dnia tygodnia* chciał uchodzić za heroicznego kontestatora i wygnańca, choć można odnieść wrażenie, że bardziej zabiegał o to w literaturze niż w życiu. Lubił podkreślać, że decyzja o pozostaniu poza Polską nie należała do niego, a mimo to podczas snucia narracji dwukrotnie powtórzył formułkę „po wybraniu wolności”¹⁵⁹. Inaczej mówiąc, gubił się w zeznaniach i wielokrotnie zmieniał linię obrony, ponieważ nie potrafił zdecydować, co stanowi dla niego większą wartość:

¹⁵⁶ S. Stabro, *W bursztynowej kuli (o twórczości i legendzie Marka Hłaski)* [w:] *Kaskaderzy literatury*, red. E. Kolbus, Łódź 1990, s. 67.

¹⁵⁷ Cytuję tę pomyłkę za Hłaską, w rzeczywistości tytuł artykułu napisanego pod pseudonimem „Skiz” i opublikowanego w „Trybunie Ludu” 5 kwietnia 1958 roku brzmiał *Primadonna jednego tygodnia*.

¹⁵⁸ M. Hłasko, *Piękni...*, dz. cyt., s. 183.

¹⁵⁹ Tamże, s. 102, 134.

powrót do ojczyzny czy godne życie i publikowanie w zgodzie z własnym sumieniem. Dlatego tak istotne stało się dla Hłaski zrekonstruowanie światopoglądu młodego człowieka, który tęskni za utraconym krajem, ale też stopniowo traci wiarę w możliwość powrotu.

Bohater *Pięknych, dwudziestoletnich* otwiera swoje zwierzenia wyznaniem:

W roku tysiąc dziewięćset pięćdziesiątym ósmym, w lutym, wysiadłem na lotnisku Orly z samolotu, który wystartował z Warszawy. Miałem przy sobie osiem dolarów; miałem dwadzieścia cztery lata; byłem autorem wydanego tomu opowiadań oraz dwóch książek, których wydać mi nie chciano. Byłem także laureatem Nagrody Wydawców, którą otrzymałem na kilka tygodni przed wyjazdem z Warszawy. I jeszcze jedno: zostałem uznany za człowieka skończonego i stwierdzone zostało ponad wszelką wątpliwość, że niczego już nigdy nie napiszę¹⁶⁰.

Ta krótka i beznamiętna charakterystyka pewnego etapu biografii wyznacza jednocześnie początek i koniec, wyjazd z ojczyzny stał się bowiem istotną cezurą w życiu Hłaski. Pisarz próbował nazwać swoje uczucia sprzed ośmiu lat, kiedy znalazł się w sytuacji patowej: nie mógł publikować w Polsce, ale z dala od niej nie był w stanie tworzyć. Wizerunek ryzykanta zawsze zachowującego zimną krew zmuszał go jednak do wydestylowania tej wypowiedzi z patosu i do nadania jej tonu rzeczowego stwierdzenia faktów. Przecież tak mówiłby Humphrey Bogart, gdyby został przeniesiony do polskiego piekiełka.

Wyraźnie zatem widać, że tekstowe działania podjęte przez Hłaskę w *quasi*-pamiętniku zmierzały do ukonstytuowania istniejącej już legendy. Co ciekawe, sama biografia autora *Pierwszego kroku w chmurach* nie jest zjawiskiem nadzwyczajnym, ale staje się nim w efekcie licznych zabiegów narracyjnych, które zmierzają do zaakcentowania antynomii, nietypowych zdarzeń i przygód łatwych do przetransponowania w dykteryjki. Legenda wykracza poza sferę publiczną i szuka uzasadnienia w życiu prywatnym, dlatego też autor *Cmentarzy mistyfikuje* wszystkie aspekty życia: pochodzenie, relacje rodzinne, związki, dorobek literacki, podróże czy też prace zarobkowe (nawet jeśli charakteryzuje swoje faktyczne zajęcia, to nie spisuje relacji, lecz interpretacje).

¹⁶⁰ Tamże, s. 7.

Niewątpliwie, do wykreowania zmitologizowanego wizerunku Hłaski niechcący przyczynili się także ci, którzy chcieli go oczernić. Nie wzięli jednak pod uwagę faktu, że rozgłos sprzyja rozwojowi legendy. Im intensywniejsze były ataki upolitycznionych dziennikarzy i krytyków literackich, tym większą popularnością pisarz cieszył się wśród zwykłych obywateli Polski Ludowej, zwłaszcza tych przebywających na emigracji. Swoją legendę Hłasko zawdzięcza zatem połączeniu wielu czynników, z których najważniejsze to przypadek, umiejętne manipulowanie własnym wizerunkiem oraz niechęć władz, połączona z zainteresowaniem środowisk artystycznych.

2.2. Mitologia Hłaski

2.2.1. Trzy poziomy mityzacji

- mitokonstrukcja • metoda negatywna • definicja mitu • poziom mitów osobowościowych • katalog mitów krajowych i zagranicznych • poziom językowy • stylistyki i socjolekty • kolaż językowy • gesty słowne • poziom mitów drugiego planu • rama ideologiczna •

Autonarracja Marka Hłaski jest zjawiskiem nietypowym, nie polega bowiem na adaptowaniu mitu do opowiedzenia biografii, lecz na dostrzeganiu biografii wyłącznie tam, gdzie pojawia się *mitokonstrukcja*. Inaczej niż Konwicki, który przedstawia swoją biografię jako zespół kompleksów, czy Tyrmand, który na rzeczywistość odpowiada uprawianiem kultów, Hłasko posługuje się w swojej narracji mitem, niejako wpisanym w interpretację zjawisk. Buduje pozatekstowy filtr odrzucający te aspekty życia, których nie da się przedstawić w postaci zmitologizowanej. Nie szuka mitu adekwatnego do opowiedzenia jakiejś historii, lecz odwrotnie – opowiada wyłącznie te historie, w które ów mit jest wpisany. Dzieje się tak, ponieważ narracja Hłaski jest próbą dookreślenia własnej tożsamości, przy czym pisarz korzysta z metody negatywnej, to znaczy nie wie, kim jest, ale wypróbowałszy kolejne role biograficzne, może stwierdzić, kim nie jest. Samostwarza się w mityzacjach, lecz porzuca kolejne role równie szybko jak w nie wchodzi i dezawuuje świeżo stworzone modele reprezentacji. W takim konstruowaniu bohatera *Pięknych, dwudziestoletnich* wyakcentowane jest legendotwórcze budowanie tożsamości, nie zaś próba rzetelnego opowiedzenia biografii.

Figurą autokreacji uzasadniająca tę opowieść jest – moim zdaniem – mit¹⁶¹, kanonicznie definiowany jako:

¹⁶¹ Mityczność wizerunku Hłaski jest na tyle oczywista, że po tę kategorię sięgali już nie tylko badacze literatury, lecz także publicyści i dziennikarze, m.in. Tomasz Raczek w artykule *Marek Hłasko – przegrywawcz. Mity i mitotwórcy*, opublikowanym w „Rzeczpospolitej” w 1982 roku oraz Piotr Bratkowski w tekście *Przyszedł znikąd i podbił świat. Legenda Marki Hłaski*, który ukazał się w tym samym roku w „Polityce”. Trafiłam na wzmianki o tych artykułach cztery lata po obronie pracy magisterskiej, więc moja koncepcja nie jest inspirowana wspomnianymi artykułami. Nie ulega jednak wątpliwości,

fantastyczna historia, opowieść o bogach, demonach, legendarnych bohaterach oraz o nadnaturalnych wydarzeniach z udziałem tych postaci; stanowi próbę wyjaśnienia odwiecznych zagadnień bytu, świata i człowieka, życia i śmierci, dobra i zła, *przenośnie* fałszywe mniemanie o kimś lub o czymś uznawane bez dowodu, ubarwiona wymyślonymi szczegółami historia o jakiejś postaci lub o jakimś fakcie, wydarzeniu; wymysł, legenda, bajka¹⁶².

W tej definicji interesuje mnie zwłaszcza zwolnienie z obowiązku udowadniania czegokolwiek, ponieważ znaczy to, że w postrzeganiu biografii jako mitokonstrukcji wpisane są przekłamania, fantazjowanie oraz igranie z faktografią. Co ciekawe, zarówno dosłowne, jak i przenośne znaczenia słowa mit znajdują odzwierciedlenie w autoportrecie Hłaski, ponieważ podczas opisu swojego buntu przeciw komunizmowi pisarz kreuje się na herosa (mit odczytany literalnie), natomiast gdy nazywa codzienność, odwołuje się do podkoloryzowanych historii i matryc (rozumienie mitu utrwalone w uzusie)¹⁶³.

Wyróżniam trzy poziomy mityzacji tekstu *Pięknych, dwudziestoletnich*. Pierwszym i najczytelniejszym jest poziom mitów osobowych, które kształtują się dzięki konkretnym epizodom fabularnym. Chodzi o rozmaite role biograficzne przyjmowane przez bohatera w toku opowiadania, a zatem o symultanicznie istniejące warianty legendy (zob. 2.1.3). Większość tych ról można przypisać albo fazie krajowej, albo emigracyjnej. Do pierwszej grupy należą mity romantyka, outsidera, „buntownika bez powodu”, awanturnika, robotnika, zdolnego

że krążymy wokół podobnych zagadnień, choć inaczej je nazywamy i gdzie indziej szukamy ich źródeł. Zob. J. Pyszny, dz. cyt., s. 38-39.

¹⁶² *Mit* [hasło w:] *Słownik...*, dz. cyt., t. 2, s. 187.

¹⁶³ Nie uważam jednak, aby pojęcia mitu, legendy i bajki były synonimiczne, choć istnieje praktyka stosowania ich wymiennie. Iwona Kurz przywołuje za Andrzejem Z. Makowieckim rozróżnienie między mitem i legendą, którego badacz dokonał w książce *Trzy legendy literackie*. Twierdzi, że mit jest pojęciem szerszym niż legenda, ponieważ składa się na niego ogół założeń, które dopiero w legendzie zyskują konkretną realizację. W związku z tym Kurz uważa, że pierwszym krokiem do stania się legendą jest wpisanie się w mitologię, na przykład w mitologię pokolenia. Zob. I. Kurz, *Wstęp* [w:] tejsze, dz. cyt., s. 9-11. Analizę struktur powtarzających się w całej twórczości Hłaski przeprowadził Jan Tomkowski, przy czym nie nazwał ich mitami, lecz bajkami. Wyodrębnił bajki: o miłości, okupacyjną, komunistyczną (z wątkiem ubeckim), „izraelską” i amerykańską. Zob. J. Tomkowski, *Marek Hłasko jako bajkopisarz* [w:] *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Następne pokolenie*, red. A. Brodzka i L. Burska, Warszawa 1995.

debiutanta pochodzącego z nizin społecznych i łamacza serc¹⁶⁴. Zupełnie inne mity okazały się płodne przy kreowaniu wizerunku Hłaski-emigranta, a były to mity wygnańca, młodzieńca gnębionego przez władze, *losera* i mizogina. Trzeba podkreślić, że rozmaite wcielenia bohatera nie kolidowały ze sobą, ponieważ pisarz dostosowywał je do czasu, miejsca i oczekiwań rozmówców (o polifonii w przestrzeni zob. 2.1.3). Rano szedł do pracy i do końca zmiany odgrywał rolę kierowcy, wieczorem pisał na desce do prasowania krótkie opowiadanie, a w nocy kierował się do Kameralnej, żeby przy wódce dyskutować z przedstawicielami elit.

Wyodrębnieniu tych ról służy drugi poziom mityzacji, na którym sytuują się szeroko pojęte *z a g a d n i e n i a j ę z y k o w o - s t y l i s t y c z n e*. Sposób, w jaki prowadzona jest narracja, oraz sam idiolekt bohatera mają bowiem niebagatelne znaczenie dla jego kreacji. Hłasko inspirował się innymi tekstami kultury, zapożyczał stylistyki z książek, filmów i komiksów, ale nie usiłował zatajać źródeł tych inspiracji. Nad drugim poziomem mityzacji nadbudowany jest bowiem *p o z i o m m e t a*, na którym pisarz demystyfikował wzorce i ujawniał swój stosunek do nich. Adaptowanie mitów do wykreowania autorskiej tożsamości wiązało się z koniecznością stworzenia nowego języka lub korzystania z języków już istniejących. Skoro jednak pisarz nie znalazł zadowalającego idiolektu, tworzył *k o l a ż j ę z y k o w y* – wybierał elementy przynależne do różnych stylistyk i włączał je w obręb własnej wypowiedzi¹⁶⁵. Nie próbował eliminować

¹⁶⁴ Jan Błoński przypisuje pokoleniu „Współczesności” cztery mity (odrębności, nieśczęścia, erotyczny oraz lumpenproletariusza), które jego zdaniem miały być potwierdzeniem niedojrzałości młodych pisarzy. Badacz sugestywnie ilustruje swoją tezę przykładami zaczerpniętymi z literatury tamtych czasów, m.in. z opowiadań Hłaski. W *Pięknych, dwudziestoletnich* sytuacja kształtuje się jednak, jak sądzę, nieco inaczej, ponieważ autor niemal całkowicie eliminuje mit erotyczny, choć faktycznie odwołuje się do pozostałych trzech. Por. J. Błoński, *Zmiana warty* [w:] tegoż, *Odmarsz*, Kraków 1978.

¹⁶⁵ Jerzy Jarzębski wskazuje na trzy „fałszywe” języki, którymi Hłasko dysponuje: „język literackiej tradycji narodowej, funkcjonujący w środowisku, które możemy umownie nazwać «sferą matki», język oficjalnej propagandy i piśmiennictwa, określający charakter kontaktów zinstytucjonalizowanych, a na koniec – język brukowego romansu związany organicznie ze światem podmiejskim nizin społecznych lub sfer przestępczych”. Okazuje się jednak, że żaden z tych języków nie wydaje się wystarczająco prawdziwy, by dało się w nim wyrazić emocje. J. Jarzębski, *Hłasko – retoryka grzechu i nawrócenia* [w:] tegoż, *Powieść jako autokreacja*, s. 191. Iwona Kurz zauważa zaś, że tę prawidłowość należy wiązać z nieprzystawalnością Hłaski do którejkolwiek z grup: „sam Hłasko, który nie wpasował się w żadną grupę, a jednocześnie był przypisywany

dysonansów ani zacierać granic między niewspółgrającymi często stylami, przez co sugerował, że jego mowa brzmi fałszywie. Najważniejsze style wplecione przez Hłaskę w tekst *Pięknych, dwudziestoletnich* nawiązują do poetyk większych formacji kulturowych, m.in. romantyzmu i realizmu oraz do konwencji kulturowych, m.in. do języka Dostojewskiego, filmów z Bogartem i westernów. Całości dopełniają odpowiednio zaadaptowane socjolekty czytanego młodzieńca, robotnika, więźnia, pacjenta oraz pijaka.

Wyraźnie zatem widać, że Hłasko swobodnie poruszał się między rejestrami wysokim i niskim, a zasadę decorum miał za nic – znał ją, lecz nie zamierzał jej respektować. W ten sposób manifestował niezgodę na niewystarczalność słowników oferowanych przez rzeczywistość. Autor *Ósmego dnia tygodnia* podjął nawet trud zrekonstruowania „języka tamtych czasów”, który scharakteryzował jako „dziwną mieszaninę slangu, komunikatów urzędowych, języka używanego na wiecach partyjnych i na ulicy”¹⁶⁶. Przywoływał elementy nowomowy, analizował wypowiedzi polityków i twórców socrealistycznych oraz tłumaczył kolokwializmy, których znaczenie z biegiem czasu się zatarało. Odtworzenie dyskursu publicznego nie zbliżyło jednak pisarza do przeszłości. Znacznie lepiej sprawdziła się w tej funkcji rekonstrukcja prywatnego słownika, zwłaszcza zaś rozmaitych idiolektów, adaptowanych przez Hłaskę do odgrywania poszczególnych ról biograficznych. Swobodne zmienianie języków można odczytać jako znaczące gesty słowne, sygnalizujące przejście między tymi rolami i umożliwiające etykietowanie poszczególnych wcieleń bohatera *Pięknych, dwudziestoletnich*.

Na trzecim i ostatnim poziomie kształtują się mity związane z otoczeniem, to znaczy te, które tworzą swoistą ramę ideologiczną, ponieważ stanowią drugi plan – tło konieczne do przekonywającego odegrania kolejnych ról biograficznych. Temu zagadnieniu przyjrze się dokładniej w następnym rozdziale (zob. 2.3). Autoportret Hłaski powstał na skrzyżowaniu pierwszego poziomu z trzecim przy udziale drugiego – bohater musiał wypracować kompromis między swoimi jednostkowymi potrzebami a uwarunkowaniami zewnętrznymi i znaleźć odpowiedni język, by opowiedzieć o tych negocjacjach. Bezustanne funkcjonowanie

do wielu – grając językami, ryzykował, że któryś zostanie wzięty za jego własny”. I. Kurz, dz. cyt., s. 55.

¹⁶⁶ M. Hłasko, *Piękni...*, dz. cyt., s. 49.

w rozdarciu przełożyło się na chwiejność tożsamości, a co za tym idzie – również języka. Z oscylowania między różnymi rolami biograficznymi Hłasko nie uczynił jednak prywatnej tragedii, ale grę-intrygę.

2.2.2. Tekstowe realizacje „mitów krajowych”

- mit outsidera • pijackie anegdoty • językowe i pozajęzykowe atrybuty ról biograficznych • chwiejny status ontologiczny • filmowe strategie i rekwizyty • mit uzdolnionego proletariusza • kontrowersje wokół debiutu • mit romantyczny • sytuacja artystów w PRL-u •

Sądzę, że wszystkie elementy „tożsamości krajowej” Hłaski można podporządkować mitowi outsidera lub – jak wolałby Błoński – mitowi odrębności, który jako jeden z nielicznych konstytuował wizerunek pisarza przez jego całe życie. Oczywiście zjawisko to nie jest niczym wyjątkowym, wręcz przeciwnie, stawało się udziałem większości „pięknych dwudziestolennych”, żyjących w czasach stalinizmu. Poczucie nieprzystawalności do świata wpisywało się w paradygmat ich pokolenia, podobnie jak niemożność wypowiedzenia lęków egzystencjalnych. Prawda o młodziźnie lat pięćdziesiątych była zagubiona gdzieś między jednostkowym dramatem a ponurym portretem pokolenia, przy czym te dwie kategorie stanowiły nierozzerwalną całość. Sam Hłasko wyszedł z założenia, że skoro nie znalazł odpowiednich słów, by wyrazić swoje obawy, to tym bardziej nie zdoła ich przezwyciężyć. Z tego powodu zamiast walczyć z przyczynami niepokojów, postanowił łagodzić ich skutki. Opinia, że reprezentant pokolenia '56 salwował się ucieczką w erotykę lub w alkohol, nabrała znamion frazesu, nie ulega jednak wątpliwości, że to te alternatywy zostały najmocniej przez Hłaskę wyeksponowane. O ile „bard Października” nie bardzo umiał opisywać uczucia (dlatego rzadko wspominał o miłości), o tyle barwne opowieści o pijackich wybrykach nie nastroczały już tylu kłopotów.

Autor *Cmentarzy* niezwykle chętnie mitologizował tę sferę swojego życia, nie tylko dlatego, że dysponował wieloma środkami stylistycznymi do jej opisu, lecz także dlatego, że współgrała ona z wizerunkiem „złego chłopca”. Naturalnym kontekstem okazały się tutaj amerykańskie filmy, zwłaszcza te z Humphreym Bogartem, w których szklanka whisky

stała się atrybutem bohatera i symbolem jego dylematów. Hłasko nie tyle nie chciał ukrywać swojej słabości do alkoholu, ile nawet ją podkreślał, co każe zdystansować się do tego elementu autokreacji. Chociaż wyznał „cokolwiek bym zaczął pisać, wszystko mi się kojarzy z pijaństwem”¹⁶⁷, to *Pięknych, dwudziestoletnich* trudno uznać za gawędę pijacką. Faktycznie, pisarz często przywoływał ten rys swojego wizerunku, jednak im gorliwsze deklaracje, tym ostrożniejszy winien być czytelnik przed wygłaszaniem pochopnych opinii. Rola awanturника podlega bowiem funkcjonalizacji – Hłasko wielokrotnie posługiwał się pijackimi anegdotami, by odwrócić uwagę od przeżywanych emocji albo by móc powiedzieć więcej i usankcjonować swój weredyzm.

Kiedy opisywał jedno z ważniejszych miejsc na kulturalnej mapie Warszawy, a mianowicie restaurację Kameralną, podkreślał swój nonszalancki stosunek do elit i wyznawanych przez nie zasad:

Odkrywczość tego pomysłu gastronomiczno-architektonicznego polegała na tym, że można było zacząć pijaństwo w „Kameralnej” drugiej dziennej już wcześniej rano; po czym można było przejść na obiad do „Kameralnej” pierwszej, bawić się kielichem do wieczora, kiedy to otwierano „Kameralną” nocną i tam dopiero wyrobić się towarzysko i dramatycznie¹⁶⁸.

Dostęp do trzeciej sali bronił szatniarz, sprawdzający, czy goście mają na sobie przepisowe stroje: marynarkę i krawat, które w razie czego można było odpłatnie wypożyczyć przy wejściu. Hłasko tłumaczył, że pomieszkiwał wówczas u różnych znajomych, dlatego jego wygląd fizyczny pozostawiał wiele do życzenia, jednak aby swobodnie (i stosunkowo małym kosztem) przekraczać granicę między rymsztkiem a salonami, kupił regulaminowe elementy garderoby i zostawił je w Kameralnej, by w razie potrzeby szybko się ucharakteryzować¹⁶⁹. Wykpiwał zatem hipokryzję

¹⁶⁷ Tamże, s. 60.

¹⁶⁸ Tamże, s. 54-55.

¹⁶⁹ Zyta Kwiecińska wspomina, że zobaczenie Hłaski w eleganckim stroju w ciągu dnia szokowało: „Któregoś dnia szłam w Warszawie Krakowskim Przedmieściem i zobaczyłam pięknego, smukłego, elegancko ubranego (garnitur, krawat) młodego mężczyznę. Był to mój mały cioteczny braciszek. Szalenie się ucieszył, że mnie widzi, ale bardzo się spieszył na ważne spotkanie. I chyba była to prawda, bo tak ubranego widziałam go tylko raz w życiu – zazwyczaj chodził w wiatrówkach, swetrach, kurtkach”. Z. Kwiecińska, *Opowiem Wam o Marku*, Wrocław 1991, s. 58.

ludzi ceniących pozory wyżej niż fakty i choć zestaw wyznawanych przez nich zasad nazywał pogardliwie etykietą, to dla świętego spokoju dostosowywał się do kanonów.

Chciałabym jeszcze raz wrócić do teorii recyklingowania zgranych motywów (zob. 2.1.2), ponieważ wydaje mi się użyteczna również w tym kontekście. Kolejnym rolom biograficznym Hłaski towarzyszyły bowiem gesty słowne i swoiste atrybuty¹⁷⁰, dzięki którym czytelniejszy stawał się „moment przejścia”. Pisarz znowu sięgnął do lamusa, wyciągnął z niego obiekt o klarownej symbolice i posłużył się nim jak etykietką, umożliwiającą uproszczone postrzeganie rzeczywistości. „D y ż u r n a m a r y n a r k a”, o której powstało tak wiele anegdot, pełniła funkcję atrybutu Hłaski-awanturnika, kpiącego z inteligentów, ale jednocześnie lgnącego do nich. Ciekawa była zresztą jego samoocena:

natychmiast po przyjęciu przemieniałem się z biednego łachudry w młodzieńca z klasycznym wykształceniem, rokującego nadzieję na przyszłość, i w radosnych podskokach wbiegałem na salę¹⁷¹.

Pisarz zaznaczył swój dystans i niepełną przynależność do świata PRL-owskich elit, zarówno poprzez stosunek do wspomnianej etykiety, jak i poprzez konwencje, które wybrał do jej opisanie.

Autor *Cmentarzy* chciał uchodzić za bohatera o c h w i e j n y m s t a t u s i e o n t o l o g i c z n y m: jednocześnie kłozarda i inteligenta, amatora wódki pitej w zaułkach zagruzowanej stolicy i bywalca najmodniejszych lokali warszawskich, złodzieja i porządnego pracownika. Bez wstydu, a nawet z odcieniem dumy, eksponował w swoim *quasi*-pamiętniku takie formy zdobywania pieniędzy, jak życie z pokera, sprzedaż płaszczy ukradzionych ze szkolnej szatni, obracanie nielegalnie zdobytymi częściami

¹⁷⁰ Podobną intuicję miała Iwona Kurz, która podczas analizy opowiadań Hłaski szukała tam „rekwizytów”, które niejako rzucone przez przypadek na scenę miały być znaczące dla postrzegania rzeczywistości. Jej zdaniem „Hłasko stwarza pewien pozór rzeczywistości w funkcji rekwizytów, a nie elementów wtopionych w tło. (...) Stwarza pozór, że to nie znaki, że po prostu na nich zatrzymał się «wzrok», ale nieuchronnie prowadzi do utożsamienia tych rekwizytów z całością rzeczywistości”. Trudno nie zgodzić się z badaczką, ponieważ pisarz posługiwał się gotowymi schematami, dzięki którym jednym trafnie sformułowanym określeniem charakteryzował postać lub sytuację w całej ich złożoności. Zob. I. Kurz, dz. cyt., s. 64.

¹⁷¹ M. Hłasko, *Piękni...*, dz. cyt., s. 58.

zamiennymi, przemyt przez granicę z Czechosłowacją, kradzieże na większą skalę w bazie przy ulicy Sokołowskiej czy nielegalną pracę przy wyrobie progów betonowych w Izraelu. W miejsce wstydu pojawiała się ekscytacja związana z podejmowaniem ryzyka, wyrażana za pomocą elementów zapożyczonych z westernów i filmów gangsterskich. Wszystkie te przygody opisywane były w szczególny sposób: nie brakowało w nich zwięzłych charakterystyk postaci i nagłych zwrotów akcji, partie opisowe zostały zaś zastąpione przez dialogi, tradycyjnie kojarzone raczej z prozą fikcjonalną niż autobiografizującą.

Te same konwencje okazały się przydatne podczas fabularyzowania scen pijaństwa, którego opisy ubarwiały niemal każdy etap biografii Hłaski, choć nie ulega wątpliwości, że najciekawsze anegdoty dotyczyły „konsumowania leczniczego trunku” w Polsce Ludowej. Bohater *Pięknych, dwudziestoletnich* jest zatem ukazany jako: kierowca ciężarówki, który za dyshonor poczytuje sobie prowadzenie na trzeźwo; bywalec bankietów, na których po kilku kieliszkach wódki robi awantury; przeciwnik polityczny Władysława Broniewskiego, co nie przeszkadza mu we wspólnym opróżnianiu butelki – jak wspomina – „aż do chwili, kiedy wspólnie straciliśmy przytomność usnąwszy na jednym łóżku, przy czym ja spałem przytulony do niego, jak szczenię do sukii”¹⁷².

Quasi-pamiętnik Hłaski pełen jest takich dykteryjek, a jedną z ciekawszych wydaje się ta, w której pisarz opowiada, jak za jego poręczeniem wypuszczono z aresztu późniejszego reżysera *Pianisty*:

Poląńskiego wypuścili; nabyliśmy litr wódki i razem z Romkiem, jego dziewczyną i tymi samymi policjantami, którzy go przed dziesięcioma minutami aresztowali, udaliśmy się w pobliskie gruzy celem konsumpcji¹⁷³.

Na tę opowieść składają się elementy tworzące klimat przygody, czy raczej „draki”, a filmowe strategie i rekwizyty wyraźnie przyczyniają się do budowania atmosfery. Rzecz dzieje przy świetle księżyca, dyskretnie maskującym mankamenty scenografii – malowniczych, choć mrocznych, ruin stolicy. Obsadę stanowią przyszły pisarz, początkujący reżyser i jego dziewczyna oraz policjanci. Hłasko operuje oświetleniem

¹⁷² Tamże, s. 42.

¹⁷³ Tamże, s. 23.

i kamerą z wprawą wytrawnego filmowca z Hollywood: umiejętnie ekspozuje pewne elementy i rozmywa kontury innych. Chce obnażyć jeden z wielu polskich absurdów, a mianowicie funkcjonowanie służb porządkowych, ale ważniejsze jest wykreowanie anegdoty, temu zaś służy mieszanina mowy inteligenta z socjolektem warszawskiego cwaniaka.

Tego typu historie nie pojawiają się w *Pięknych, dwudziestoletnich* przypadkowo, mają bowiem potwierdzać mit uzdolnionego proletariusa, czyli jedną z ciekawszych mistyfikacji zaproponowanych przez Hłaskę. Okazuje się, że choć pochodził z inteligentkiej rodziny, to swoim protektorom literackim (Igorowi Nowerlemu i Bohdanowi Czeszce) wolał przedstawić się jako niewykształcony kierowca, który po pracy chwyta za ołówek i opisuje codzienność. Naturalnie ta historyjka była w jakiś sposób umocowana w rzeczywistości, bo pisarz naprawdę został usunięty ze szkoły i dlatego dość wcześnie podjął pracę. Andrzej Czyżewski relacjonuje:

W styczniu 1950 roku Marek skończył 16 lat. Nie uczył się. Musiał zacząć pracować, aby nie zostać oskarżony o pasożytnictwo, bo takie obowiązywało wówczas prawo (...) Świadcstwo nr 2187 stwierdza, że obywatel Hłasko Marek ukończył kurs kierowców samochodowych kategorii III z ogólnym wynikiem dobrym (z prowadzenia samochodu wynik dostateczny)¹⁷⁴.

Wokół tego drobnego faktu, potwierdzonego przez świadectwo nr 2187, młody adept sztuki literackiej wykreował bajkę o robotniczym pochodzeniu, trudnej sytuacji życiowej i złym traktowaniu przez przełożonych oraz kolegów z pracy.

Co Hłasko przez to osiągnął? Przede wszystkim budził współczucie i dzięki temu łatwiej było mu dostać stypendium we Wrocławiu. Co więcej, kreując się na samorodny talent, zwiększał szanse na autopromocję, a zatem to niegroźne kłamstewko na prawach anegdoty ułatwiło mu zaistnienie. Zabieg ten okaże się jednak czytelniejszy, jeśli połączy się dwa fakty: mit proletariackiego pochodzenia i debiut książką socrealistyczną, którą Hłasko po latach nazwał plagiatem. W *Pięknych, dwudziestoletnich* przyznał, że po przeczytaniu powieści Rybakowa zatytułowanej *Kierowcy* napisał *Bazę Sokołowską* – socrealistyczne opowiadanie,

¹⁷⁴ A. Czyżewski, dz. cyt., s. 97.

którym zadebiutował na łamach „Sztandaru Młodych” w roku 1951¹⁷⁵. Kilka stron dalej twierdził już, że nie tyle zainspirował się tekstem rosyjskiego prozaika, ile ów tekst przetłumaczył i sygnował go własnym nazwiskiem¹⁷⁶, a zatem ogłosił się plagiatorem. Można uznać, że Hłasko zmyślił swoje robotnicze korzenie i dokonał aktu samooskarżenia o plagiat, aby stosunkowo niewielkim kosztem unieważnić własny debiut. Zdecydował się na ten krok, mimo że zdawał się nie przywiązywać większej wagi do kreowania się na wzór cnót ze średniowiecznej legendy. Chyba że chodziło o manifestowanie niezgody na zastaną rzeczywistość – wtedy autokreator okazywał się niezwykle konsekwentny.

Ten element wizerunku Hłaski każe przywołać m i t r o m a n t y k a¹⁷⁷, buntownika ze skłonnością do inscenizowania samego siebie, który auto-prezentuje się tak: „jestem chudym szatynem o melancholijnym spojrzeniu”¹⁷⁸. Ów wystylizowany młodzieniec (przecież nobilitacja młodości jest ze wszech miar romantyczna) za najwyższe wartości uznaje wolność i prawo do buntu. We wspomnianym już liście otwartym do „Trybuny Ludu” pisarz deklarował:

Wierzę w bunt jako najwyższą wartość młodości (...) I wierzę również w to, że nie ma buntu bez celu, chociaż w interesie świata, który kocha swoich buntowników, leży to, aby ich zabić. A bunt nie może być sprawiedliwy, tak jak nie jest sprawiedliwy świat, w którym rodzi się bunt¹⁷⁹.

Z tego pełnego gorzkości wyznania wynika, że bohater nie znajduje uzasadnienia dla świata, a w konsekwencji nie potrafi wyznaczyć w nim miejsca dla siebie. Chce się buntować przeciwko rzeczywistości, a jedynym orężem, którym dysponuje jako pisarz, jest słowo. Postanawia zatem dementować plotki na swój temat, a tym samym demaskować manipulacje

¹⁷⁵ M. Hłasko, *Piękni...*, dz. cyt., s. 15. Debiutem książkowym Hłaski był zbiór opowiadań opublikowany w roku 1956, zatytułowany *Pierwszy krok w chmurach*. Także w tych tekstach pobrzmiewają echa socrealizmu.

¹⁷⁶ Tamże, s. 27.

¹⁷⁷ Stanisław Stabro w krytycznym tekście pochodzącym z początku lat osiemdziesiątych sygnalizuje, że „po roku 1956 [Hłasko – P.P.] stał się w literaturze polskiej symbolem odnowionej, romantycznej postawy”. S. Stabro, *W bursztynowej kuli...*, dz. cyt., s. 65.

¹⁷⁸ M. Hłasko, *Piękni...*, dz. cyt., s. 58.

¹⁷⁹ Ten fragment artykułu Hłaski opublikowanego w paryskiej „Kulturze” w roku 1958 przytaczam za: B. Rudnicki, dz. cyt., s. 93.

komunistów oraz odkłamywać obraz Polski zniekształcony przez propagandę. Chociaż wie, że jego samotna walka pozbawiona jest większego sensu, to kiedy staje przed wyborem między biernością a skazanym na klęskę działaniem, decyduje się na tę drugą możliwość.

Takie zresztą jest doświadczenie pokolenia „pięknych, dwudziestoltnich”, których dalsze losy Agnieszka Osiecka opisała w książce zatytułowanej *Szpetni czterdziestoletni*¹⁸⁰. Reprezentanci pokolenia '56 pragnęli wyrażać się za pomocą sztuki, ale w komunistycznym kraju było im to odmówione. Ich położenie zostało zdeterminowane przez niekończące się oczekiwanie na nowe, na rodzimego Godota, mogącego odmienić ich los, ale wciąż nieprzychodzącego:

Ci wszyscy chłopcy, z którymi ja zaczynałem, wiedzieli, że jest fatalnie, ale czekali przez lata, aby móc napisać jeden wiersz, jedno opowiadanie; aby móc namalować jeden surrealistyczny obraz czy też wystawić rzeźbę niepodobną do niczego¹⁸¹.

Sytuacja artystów była patowa, ponieważ żadna z możliwości oferowanych przez PRL nie wydawała się w pełni satysfakcjonująca. Można było zaistnieć jako wybitny twórca socrealizmu i stracić do siebie szacunek; milczeć w oczekiwaniu na zmianę sytuacji i nie mieć z czego żyć; działać przeciwko propagowanym wzorcom i skazać się na szykany; albo – i do tej grupy zalicza się Hłasko – zdecydować się na emigrację i do końca życia żałować tego kroku. Głównie dlatego, że tęsknota za krajem nie pozwalała „zbiegowi” normalnie funkcjonować i tworzyć, ale również dlatego, że dużo energii musiał wkładać w walkę z pomówieniami.

2.2.3. Emigracyjna modyfikacja mitokonstrukcji

• pisarz-grafoman • konfrontacje z UB • *loser*, czyli przegrywacz • mit erotyczny • mizoginizm bohatera • język dyskursu miłosnego • przymiarki do mitów osobowościowych •

Paradoksalnie, Hłasko przyjął rolę pisarza dopiero po opuszczeniu Polski, a w każdym razie dopiero wtedy zaczął tak o sobie otwarcie

¹⁸⁰ Zob. A. Osiecka, *Szpetni czterdziestoletni*, Warszawa 1985.

¹⁸¹ M. Hłasko, *Piękni...*, dz. cyt., s. 157-158.

mówić. Wcześniej uchodził za zdolnego debiutanta, siłą wyrwanego z rodzimego Marymontu, na którym notabene nigdy nie mieszkał¹⁸². Początki swojej przygody z literaturą konsekwentnie dezawuował, wokół debiutu wytworzył fałszywą anegdotę, a kolejne utwory uznawał za nieudane:

W chwili, kiedy piszę te słowa, mam trzydzieści dwa lata; założyłem sobie, że jeśli nie napiszę do czterdziestki porządnej książki, to wezmę się za coś innego. Mam siedemnaście zawodów i w każdej chwili mogę pracować jako betoniarz, szofer czy spawacz; tak więc mam jeszcze osiem lat próby. Napisałem do tego czasu kilkadziesiąt opowiadań; z tych kilkudziesięciu mogę czytać tylko cztery; nie lubię jednak ani jednego¹⁸³.

Asekuracyjna postawa Hłaski zaskakuje, ponieważ z jednej strony autor *Ósmego dnia tygodnia* wielokrotnie zawierał w swoistym metatekście komentarze do własnych książek, omawiał ich fabuły, najciekawsze wątki i recepcję. Z drugiej jednak, rzadko nazywał się pisarzem, a kiedy już to robił, zwykle pozował na g r a f o m a n a, który zajmował się literaturą nieudolnie i do tego przez przypadek. Nie widział istotnej różnicy między tworzeniem książek a wylewaniem betonu i oświadczył, że żadnego z wykonywanych przez siebie zawodów nie uważa za hańbiący. Tę pełną pokory postawę można odczytywać jako znak niepewności pisarza – w kraju otaczali go ludzie nieszczęśliwi mu pochwał, na emigracji zaś czuł się coraz bardziej osamotniony. Inaczej rzecz ujmując, autor *Ósmego dnia tygodnia* widział w sobie pisarza, wyłącznie kiedy przeglądał się w oczach innych ludzi i to zarówno wielbicieli, jak i przeciwników czyhających na jego najmniejsze potknięcie.

Podczas jednej z rozmów, którą we Francji toczył z funkcjonariuszem Urzędu Bezpieczeństwa, pokazał – jak zwykle ironicznie, choć nie bez umocowania w rzeczywistości – swoją wizję wykonywania zawodu pisarza:

Zaczęło się pijaństwo; pytano mnie, dlaczego zdecydowałem się wydać książkę we wrogim wydawnictwie. Powiedziałem, że każde wydawnictwo jest wrogiem pisarzowi,

¹⁸² Andrzej Czyżewski zaznacza, że Hłasko poznał Marymont dopiero w wieku siedemnastu lat, kiedy przeprowadził się wraz z matką i ojczymem do ciasnego mieszkania na Żoliborzu. Zob. A. Czyżewski, dz. cyt., s. 103.

¹⁸³ M. Hłasko, *Piękni...*, dz. cyt., s. 166.

ponieważ skreślają nieprzyzwoite słowa i trzeba opowiadać o swoich chorobach i nieszczęściach, aby wyżebrać zaliczkę czy honorarium. Ale zaproponowałem im, aby zwrócili się ze swoim zapytaniem do wydawnictw w Polsce, a tam im podadzą motywy; ja nic bliższego na ten temat nie wiem, poza tym, iż mi odmówiono¹⁸⁴.

„Przesłuchiwany” musiał tak kluczyć wokół tematu, żeby nie powiedzieć nic, co mogłoby mu zaszkodzić, ale też żeby nie rezygnować z wyrażenia własnych poglądów. Jak długo można jednak kontrolować każde wypowiedziane słowo? W opiniach Hłaski na temat pisania i publikowania zawsze wybrzmiewała mieszanka ironii, kokieterii i rezygnacji. W efekcie powstawała skarga na okrutny los, system i polskie władze, które uniemożliwiały pisarzowi powrót do kraju, potem zaś prześladowały go za współpracę z wydawnictwami emigracyjnymi.

Autoportret kreowany przez Hłaskę po 1958 roku powstał niejako obok autoportretu krajowego, wyrósł z nieco innych korzeni, choć pewne składniki i strategie pozostały niezmienione. W projekcie nowej tożsamości wciąż istotną rolę grało pragnienie walki, ale stawało się ono coraz słabsze i łatwiej zagłuszane przez poczucie bezsilności. Przed młodym buntownikiem coraz wyraźniej zaczęła rysować się konieczność dokonania wyboru między statusem człowieka ubezwłasnowolnionego a statusem emigranta. Z tego powodu kreacja Hłaski zaczęła ciążyć ku mitowi *losera*, czyli „przegrywacza”, człowieka, w którego los wpisana jest aprioryczna klęska. Zbliżyło go to do bohaterów tragedii greckiej, naznaczonych przez fatum, świadomych tego faktu, ale niepokodzonych z nim.

Choć autor *Pierwszego kroku w chmurach* nie nazwał samego siebie „przegrywaczem”, to w tekście rozsiane są sygnały pozwalające na przypisanie mu tego epitetu. Oto bowiem Hłasko objaśnia ten termin przy pomocy następującej hipotetycznej historii:

Pisarz bez trudu może wymyślić sytuację, w której przegrał życie: pracował przez rok dla wielkiego reżysera z Hollywood; od tego zależała jego przyszłość; reżyser stał się jego najbliższym przyjacielem; jednak żona reżysera-milionera zakochała się w nim i dostaliśmy kopa w tyłek. Parę takich sytuacji i wreszcie nędza i wstyd, który nas zadreńczył, stały się powodem do desperackiego kroku: brak powodzenia, nędza, świadomość że jesteś na utrzymaniu żony¹⁸⁵.

¹⁸⁴ Tamże, s. 187-188.

¹⁸⁵ Tamże, s. 114.

Przyjrzyjmy się konstrukcji tego fragmentu. Narrator nagle zmienia osobę gramatyczną, rezygnuje z trzeciej osoby liczby pojedynczej na rzecz pierwszej osoby liczby mnogiej, tym samym daje czytelny sygnał współodczuwania, a może nawet sugeruje, że pisze o sobie. Wszystkie elementy tworzące tę hipotetyczną opowieść o *loserze* można bez problemu rozpoznać jako detale składające się na sytuację życiową samego autora *Pięknych, dwudziestoletnich*. Faktycznie współpracował z amerykańskim reżyserem, a ta kooperacja została przerwana, kiedy wyszedł na jaw jego romans z żoną reżysera-milionera; wiele razy żył na granicy nędzy; w końcu jednak wziął ślub z Sonią Ziemann i chociaż skończyły się jego problemy finansowe, coraz bardziej doskwierało mu niskie poczucie własnej wartości. Ta historia nie jest dana, trzeba ją zrekonstruować z krótkich epizodów pojawiających się we wspomnieniach pisarza, dlatego też można uznać, że Hłasko zostawia tropy, a od czytelnika zależy, czy zadowolony się pobieżną lekturą, czy będzie chciał wniknąć w opowieść głębiej i podążyć drogą niewyraźnie zasugerowaną przez autokreatora.

Z podobnych zabiegów reprezentant pokolenia '56 korzysta podczas wyrażania swoich uczuć, ponieważ zwykle ukrywa je pod maską cynika i twardziela. Przy tym sugeruje, że to tylko pozy, bo w rzeczywistości jest sentymentalny, lecz boi się zderzenia czystych uczuć z brudem świata. W związku z tym miłość sprowadza do potrzeb fizjologicznych, a m i t e r o t y c z n y buduje w oparciu o trzy role biograficzne, z których żadna nie zakłada mówienia o pozytywnych emocjach. Są to mity: mizogina, cynicznego kochanka i łamacza serc. Miejsce intymnego przeżycia zajmują wyreżyserowane pozy, a rzeczowa obserwacja i szydercze komentarze zabezpieczają przed poczuciem czegoś naprawdę i odsłonięciem własnego „ja”.

W Warszawie głośno było o romansach autora *Ósmego dnia tygodnia*, czego potwierdzeniem jest chociażby fragment *Podróży* Stanisława Dygata. W tej powieści warszawscy urzędnicy zastępują konwencjonalne sformułowanie „pies na baby” zrozumiałą dla wszystkich innowacją frazeologiczną „Hłasko na kobiety”¹⁸⁶, co może dać wyobrażenie o rozmiarze legendy erotycznej młodego pisarza. Tym bardziej zaskakuje fakt, że w *Pięknych, dwudziestoletnich* poświęcił on nieco więcej uwagi

¹⁸⁶ S. Dygat, *Podróż*, Warszawa 1969, s. 114.

tylko dwu spośród swoich licznych związków: z Hanną Golde (tożsamość krajowa) i Sonią Ziemann (tożsamość emigracyjna).

Stosunek Hłaski do kobiet w chwili tworzenia tej literackiej spowiedzi można zamknąć w jednym słowie – m i z o g i n i z m. Pisarz bez zażenowania wygłasza opinie przypominające wypowiedzi bohaterów amerykańskich filmów, którzy znad szklanki whisky usiłują wydukać kwestię:

Z każdej kobiety można zrobić prostytutkę, jeśli się użyje tego rodzaju argumentów jak ukończenie studiów muzycznych czy lekarskich, kupno małego domku poza miastem, czy rozpoczęcie nowego życia połączonego z odrodzeniem moralnym¹⁸⁷.

Taka postawa nie jest wynikiem wrodzonej nienawiści do kobiet, lecz przykrej historii z przeszłości – emigracyjny cynizm bohatera jest głęboko zakorzeniony w doświadczeniach z Polski. Po nieudanym związku z Hanną Golde Hłasce pozostał uraz i chociaż rana się zagoiła, to blizna nie pozwalała zapomnieć o doznanej krzywdzie. W chwili poznania pisarza Hanna Golde miała już męża i dwie córki. Uwikłała się w romans z młodym i przystojnym debiutantem, ale szybko zrozumiała, że jej miejsce jest przy rodzinie i opuściła rozgoryczonego kochanka. Wówczas coś w nim pękło i odbiło się echem nie tylko w jego życiu prywatnym, lecz także zawodowym. Po latach wyznał:

ja sam kochałem się w życiu tylko raz; było to jedenaście lat temu i potem już nigdy nie kochałem nikogo ani przez minutę, mimo iż bezustannie starałem się stworzyć sobie złudzenia. Wszyscy, którzy mnie znają i pamiętają, wiedzą, iż przestałem się interesować literaturą naprawdę z chwilą, kiedy rozstałem się z Hanią¹⁸⁸.

Skoro zatem Hanna Golde była jedyną miłością w życiu Hłaski, rodzi się pytanie, jak interpretować jego małżeństwo z Sonią Ziemann, niemiecką aktorką, którą pisarz poznał niedługo przed wyjazdem z Polski podczas ekranizacji jednego ze swoich opowiadań¹⁸⁹. Tak wspomina to zdarzenie: „Przy realizacji tego cholernego *Ósmego dnia* pomiędzy mną

¹⁸⁷ M. Hłasko, *Piękni...*, dz. cyt., s. 120.

¹⁸⁸ Tamże, s. 142.

¹⁸⁹ Chodzi o film *Ósmy dzień tygodnia*, będący ekranizacją opowiadania o tym samym tytule, wyreżyserowany przez Aleksandra Forda w roku 1958. Główne role grali Sonia Ziemann (Agnieszka) i Zbigniew Cybulski (Piotr).

a pierwszą naiwną zawiązały się tak zwane nieuchwytnie nici sympatii¹⁹⁰. Kilka lat później wzięli ślub, ale Hłasko nie uzasadniał swojej decyzji miłością, lecz przytomną kalkulacją i chęcią poprawienia sytuacji życiowej:

Została mi tylko żona, popatrzywszy na nią i będąc z usposobienia romantykiem, dokonałem pośpiesznej tylko analizy swych uczuć i skonstatowałem, iż nie mam absolutnie nie przeciw walucie zachodnioniemieckiej, postanowiłem ją [podkr. – P.P.] poślubić¹⁹¹.

To zdanie wybrzmiewające w zakończeniu *Pięknych, dwudziestoletnich* jest wzorcową realizacją języka miłosnego Hłasko. Imiesłowly uprzednie uwniosłają wypowiedź i archaizują ją, przy czym podniosły ton nie współgra z tematem. Dodatkowo pisarz popełnia błąd językowy, który równie dobrze może nie być pomyłką, lecz świadomym zabiegiem. Trudno bowiem jednoznacznie określić, czy chce powiedzieć, że poślubił Sonię czy „walutę zachodnioniemiecką”, co sugeruje znajdujący się w tym miejscu zaimek „ją”. Obrazu dopełnia prześmiewcze użycie słowa *romantyk*, rozumianego potocznie jako ‘rozpoetyzowany kochanek, ignorujący ograniczenia narzucane mu przez rzeczywistość’, a w tym kontekście mającego uzasadnić decyzję o małżeństwie z rozsądku.

Wyraźnie zatem widać, że język miłosny bohatera *Pięknych, dwudziestoletnich* jest wypadkową szorstkiej czułości, sarkastycznych komentarzy i frazesów, które Hłasko nazywał „niezbędną ilością najświętszych słów”¹⁹². W obawie przed patosem pisarz uciekał w ironię, dlatego o swojej żonie lubił mówić „pierwsza naiwna” i „gestapówka”, a ich związek określał jako „okupację niemiecką”. Wszystko to wyreżyserowane, przemyślane i pozbawione spontaniczności, jakby Hłasko chciał w ten sposób zmanifestować swój negatywny stosunek do otoczenia, które zmuszało go do przyjmowania takich póż.

¹⁹⁰ M. Hłasko, *Piękni...*, dz. cyt., s. 171.

¹⁹¹ Tamże, s. 218.

¹⁹² Tamże, s. 45. Warto przypomnieć, że w 1955 roku Hłasko napisał opowiadanie zatytułowane *Najświętsze słowa naszego życia*. To krótka historia kochanków, którzy po pierwszej wspólnej nocy zapewniają się o wzajemnych uczuciach. Baśka wypowiada kilka kwestii, które bohater uznaje za „święte słowa”, przeznaczone wyłącznie dla niego i sakralizujące tę relację. Po drodze do pracy dowiaduje się jednak od kolegów, że dziewczyna kierowała wcześniej te słowa do wielu innych mężczyzn. Zob. tenże, *Najświętsze słowa naszego życia* [w:] tegoż, *Opowiadania*, Warszawa 1986.

Cała Hłaskowska mitokonstrukcja jawi się jako twór sztuczny, służący nie tyle dookreśleniu tożsamości bohatera, ile w y p r ó b o w a n i u rozmaitych mitów osobowościowych, z których żaden nie jest tym właściwym. Z jednej strony pisarz funkcjonuje jako symbolicznym nieograniczonej młodości, zbuntowany „piękny dwudziestoletni”, z drugiej zaś jako kontestator i wygnaniec. W żadnej z tych ról nie czuje się jednak sobą, żadna z nich nie realizuje w pełni scenariusza zmyślenia i wreszcie żadna nie stwarza idiolektu pozwalającego na wyjście poza schemat. Bohater przymierza kolejne kostiumy, szuka rekwizytów i form wyrazu, ale na drugim planie sugeruje, że to tylko poza. Jego dramat polega na tym, że jego tożsamość nie może zostać dookreślona, dlatego jest skazany na miotanie się w świecie realizującym rozmaite warianty toposów i archetypów.

2.3. Pamiętnik buntownika

2.3.1. Dwa antagonistyczne mity terytorialne

- mit Polski • mit zagranicy • postulat obiektywizmu • mit bezdomności • rola świadka oskarżenia • podwójna chronologia •

W tej części rozważań chciałabym dokładniej przyjrzeć się drugiemu planowi – grupie mitów wyznaczających skomplikowaną siatkę zależności między kolejnymi rolami biograficznymi przyjmowanymi przez pisarza. Przestrzeń, po której poruszał się autor *Pięknych, dwudziestoletnich*, można przypisać do jednego z dwu antagonistycznych mitów: mitu Polski lub mitu zagranicy, przy czym warto podkreślić, że żaden z nich nie realizował toposu *locus amoenus*. Oba stały się zapleczem koniecznym do wyłonienia mitów osobowościowych, zwłaszcza mitów buntownika i uciekiniera-wygnańca, a zatem oba sytuują się na trzecim poziomie mityzacji, nakreślają bowiem ramę ideologiczną, nazywają rzeczywistość, do której bohater musi się ustosunkować.

Jak już wspominałam, *quasi*-pamiętnik Hłaski powstawał częściowo w Paryżu, pod czujnym okiem Zygmunta Hertza, który pierwszymi lekturymi wrażeniami dzielił się z Czesławem Miłoszem w liście z 1965 roku:

Na pewno wielki talent, łatwość pisania „dla ludzi”, ale w rozumowaniach swoich bardzo uproszczony – nie słoń a sprawa polska, a Hłasko a sprawy świata. Sporo pisze, wspomnienia z okresu przed- i tuż-postalinowskiego. Bardzo zabawne w czytaniu, ale ciągle, jak to w *memoirach* – piszący jest osobą centralną¹⁹³.

Trudno odebrać temu sformułowaniu trafność, ponieważ mimo że Hłasko usiłował obiektywnie i rzeczowo charakteryzować sytuację, to posługiwał się swoim jednostkowym doświadczeniem jako ilustracją. W związku z tym nawet jeśli nie wyrażał poglądów wprost, przemycił je, stosując odpowiednio nacechowane słownictwo, zestawiając postawy godne podziwu z krytykowanymi, kończąc opowieści znaczącym zdaniem itd. Otwarty komentarz nie był konieczny, podobnie jak niepotrzebne okazały się poświadczenia prawdziwości opisywanych faktów, mit jest bowiem

¹⁹³ A. Czyżewski, dz. cyt., s. 387.

strukturą przyjmowaną bez dowodów, dopuszczającą przekłamania i koloryzowanie zdarzeń.

W dużym uproszczeniu ówczesny świat składał się – zdaniem autora *Ósmego dnia tygodnia* – z dwu grup państw: zdominowanych przez komunizm i wolnych od niego. Hłasce udało się pokonać granicę dzielącą te dwa byty, ale dopiero potem okazało się, że była to dla niego podróz w jedną stronę. Wówczas przyjął rolę wygnańca i wiecznego tułacza, który krąży po świecie, lecz nigdzie nie jest u siebie, a zatem doszło do zaktualizowania m i t u b e z d o m n o ś c i. Tę figurę można rozumieć dwojako: dosłownie – jako brak własnego miejsca na ziemi, będący konsekwencją ciągłych przeprowadzek oraz przenośnie – jako kategorię egzystencjalną, niemożność porozumienia się z resztą świata. Hłasko nie czuł się komfortowo ani w ojczyźnie, ani w żadnym z krajów, w których pomieszkiwał, nawet na chwilę nie zapominając o swoim statusie obco-krajowca. Sam określił tę sytuację tak: „świat dzieli się na dwie połowy, z tym jednak, że w jednej z nich jest nie do życia, w drugiej – nie do wytrzymania”¹⁹⁴.

Ze względu na rolę „świadka oskarżenia”¹⁹⁵, którą pisarz sobie wyznaczył, nie chciał ograniczać perspektywy badawczej do czasu powstawania *Pięknych, dwudziestoletnich*, ale usiłował zrekonstruować swoje wcześniejsze poglądy, aby uzyskany obraz był jak najpełniejszy. Innymi słowy, kiedy odtwarzał mit Polski, próbował uwzględnić dwa punkty widzenia: ten sprzed wyjazdu do Paryża, kiedy chciał uciec z kraju, ponieważ nie mógł w nim normalnie funkcjonować („kraj nie do życia”) i ten, gdy bez rezultatu walczył o prawo powrotu do ojczyzny, ponieważ tęsknił za oswojoną nienormalnością i nie potrafił odnaleźć się w realiach Zachodu („kraje nie do wytrzymania”). Sądzę jednak, że Hłasko nie osiągnął tego celu, ponieważ w poglądach zrekonstruowanych wybrzmiewają echa jego późniejszych doświadczeń. Podobnie, kiedy starał się bezstronnie charakteryzować sytuację odwiedzanych przez siebie krajów, jego wypowiedzi zawsze były podszyte nostalgicznym wspomnieniem Polski.

¹⁹⁴ M. Hłasko, *Piękni...*, dz. cyt., s. 181-182.

¹⁹⁵ „Tak długo jak oni popełniają świństwa, a ja mogę o tym pisać – wszystko jest dla mnie OK. Jestem tylko świadkiem w procesie oskarżenia; sprawa jest dla mnie obojętna, byleby proces był ciekawy”. Tamże, s. 13.

Każde wydarzenie musiało być precyzyjnie osadzone na dwu osiach: miejsca i czasu. Co szczególnie interesujące, autor *Cmentarzy* wiele faktów odnosił równocześnie do dwu kategorii temporalnych. Przede wszystkim osadzał zdarzenia w prywatnej chronologii, a zatem umieszczał nowe historie między zdarzeniami już nazwanymi, precyzował swój wiek, wykonywaną w danym momencie pracę lub miejsce pobytu. Drugim punktem odniesienia były fakty historyczne, np.: „po wojnie” (s. 8¹⁹⁶), „po roku 1956” (s. 52), „przed Październikiem” (s. 65), „w czasie okupacji” (s. 169), „po referacie Chruszczowa” (s. 184). Czemu służy ten zabieg, który nazywam *podwójną chronologią*? Usytuowanie zjawiska względem powszechnie rozpoznawalnego zdarzenia zwalniało pisarza z obowiązku szczegółowego kreślenia tła historycznego. Wymienione cezury umownie określały atmosferę danych czasów – były jak zaklęcia, których wypowiedzenie wywoływało pewien utrwalony kulturowo obraz, dzięki czemu Hłasko unikał powtarzania truizmów i nadmiernego eksponowania goryczy. Dodatkowo, pokazał, jak mocno życie jednostki spleta się z historią i jak dalece człowiek jest wobec niej bezradny, niezależnie od tego, czy mieszka we własnym kraju czy poza jego granicami.

2.3.2. Komunistyczna Polska ze wspomnień – próba rekonstrukcji

- dojrzewanie do roli kronikarza • wygnaniec czy uciekinier? • mit założycielski • mit herosa • zmiana parametrów mitokonstrukcyjnego filtru • idealizacja utraconej ojczyzny • warszawskie punkty odniesienia • konfident na opak •

Jak już się rzekło, autor *Ósmego dnia tygodnia* był niezwykle wyczulony na udział jednostki w „dzianiu się” historii, a skoro jego życie przypadło na burzliwe czasy, za cel postawił sobie utrwalenie obrazu swojej epoki. Dopóki mieszkał w kraju, pozował na zbuntowanego młodzieńca, który chciał być indyferentny wobec świata polityki, jednak na emigracji zrozumiał, że spoczywał na nim moralny obowiązek spisania

¹⁹⁶ Numery stron podane w nawiasach za: tamże.

świadczenia. Innymi słowy, musiał dojrzeć do takiego postrzegania własnej roli – do ucieleśnienia mitu kronikarza. W *Pięknych, dwudziestoletnich* przytoczył fragment wywiadu, którego udzielił francuskiemu piśmie „L’Express”:

Kiedy zapytali mnie, jaką rolę wyznaczyłem sobie w literaturze, odpowiedziałem, iż rolę świadka [podkreśl. – P.P.]. Zapytano mnie, o jaki proces chodzi, powiedziałem, że jestem świadkiem procesu przeciw człowiekowi. Zapytano mnie, czy mam zamiar wrócić do Polski; odpowiedziałem, że oczywiście, że nie jestem aż takim idiotą, aby dobrowolnie pozbawić się przyjemności patrzenia na zbrodnie, rozpacz i te wszystkie rzeczy o których jedynie umiem pisać¹⁹⁷.

W tej wypowiedzi akcent pada na dwa wymiary tragedii: po pierwsze na sytuację tych Polaków, którzy nie mogli wyjechać z kraju, choć każdego dnia łamano ich podstawowe prawa; po drugie zaś na kondycję uciekinierów, którzy decydowali się na emigrację, a potem nostalgia uniemożliwiała im normalne funkcjonowanie.

Kiedy w 1958 roku autor dobrze przyjętego *Pierwszego kroku w chmurach* wyjeżdżał z Polski, nie przyszło mu do głowy, że osiągnie status wygnanca (jego perspektywa) czy też uciekiniera (perspektywa tych, którzy zostali w kraju): „Koledzy żegnając mnie na lotnisku nie wierzyli, iż wrócę; ja ani przez chwilę nie myślałem, że pozostanę”¹⁹⁸. Tekstowe konsekwencje tej deklaracji są niebywale istotne, ponieważ *Pięknych, dwudziestoletnich* można streścić w jednym zdaniu: to opowieść o człowieku miotającym się między mitami osobowościowymi realizowanymi w niewygodnych dla bohatera scenariach zniewolonej ojczyzny bądź wolnej obczyzny. Hłasce zależało na powrocie do kraju, ale im dłużej trwała „gra w podchody” z przedstawicielami polskich władz, tym częściej wątpił w powodzenie tego przedsięwzięcia, aż osiągnął dno rozpaczy: „Dzisiaj wiem, że nie wrócę do Polski już nigdy; pisząc to jednak wiem także, że chciałbym się omylić”¹⁹⁹.

Warto na chwilę zatrzymać się przy początkach tej historii stanowiącej mit założycielski legendy o młodzieńcu skrzywdzonym przez władze. Zaczęło się niewinnie: podczas pobytu w Paryżu Hłasce

¹⁹⁷ Tamże, s. 184.

¹⁹⁸ Tamże, s. 180-181.

¹⁹⁹ Tamże, s. 7-8.

zamarzyła się wycieczka do Stanów Zjednoczonych, dlatego wybrał się do ambasady, żeby dopełnić formalności:

Ponieważ (...) w moim polskim paszporcie ograniczono moją swobodę ruchów li tylko w granicach: *wsiech stran Jewropy*, poszedłem do Polskiej Ambasady w Paryżu z prośbą, aby wpisano mi również *wsie strany mira*²⁰⁰.

Cytując urzędowe formułki po rosyjsku, autor *Cmentarzy* w bardzo prosty sposób wykpił rzekomą polską niepodległość i wyakcentował rozbieżność między deklaracjami władz a stanem rzeczy. O skuteczności tego zabiegu świadczy fakt, że choć Hłasko nie dał bezpośredniego komentarza wartościującego sytuację polityczną, to i tak wyraźnie zaznaczył swoje stanowisko.

Pierwsza wizyta w ambasadzie okazała się przełomowa, ponieważ – po rozmowie z Warszawą – konsul rozszerzył wizę Hłaski, ale odmówił mu przedłużenia ważności paszportu. Beztrroski młodzieniec zignorował polecenie powrotu do kraju i kontynuował wyprawę, lecz od tej chwili dziennik podróży został podporządkowany notowaniu pertraktacji z kolejnymi przedstawicielami ambasad na różnych krańcach świata. Zaktualizował się tu m i t h e r o s a, który podjął walkę, choć przeczuwał, że klęska jest nieunikniona. Co ciekawe, podczas nazywania tego doświadczenia pisarz wrócił do elementów legendy hagiograficznej i odpowiednio uwznioślił ton wypowiedzi. Ostatnim gestem herosa był wyjazd do Berlina Zachodniego i złożenie tam wniosku o przyznanie azylu politycznego²⁰¹. Niespełna osiem miesięcy po opuszczeniu kraju Hłasko nie do końca świadomie podjął decyzję, która miała zaważyć na jego dalszych losach – „wybrał wolność”.

Poświęciłam temu zagadnieniu tyle miejsca, ponieważ za jedną z wyrazistszych cezur w życiu Hłaski uznaję właśnie datę 9 października, a nie – jak zwykle się przyjmować – 21 lutego 1958 roku, kiedy to głośny debiutant rozpoczął swoją zagraniczną przygodę, jeszcze bez świadomości

²⁰⁰ Tamże, s. 186-187.

²⁰¹ Z tym wiąże się mit skrzywdzonej niewinności, o którym wspomina Stabro i wyjaśnia, że w jego wyniku „cały dramat tego pisarza już wtedy zdominowany został przez zarysowującą się na horyzoncie czytelniczego odbioru upupiającą legendę, w której «gęba» antysocrealistycznego herosa walczyła później o lepsze ze stereotypem knajaka i chuligana”. S. Stabro, *Legenda...*, dz. cyt., s. 9.

jej finału. Proces dojrzewania Hłaski został zainicjowany w chwili, w której uzmysłowił sobie, jakie konsekwencje niesie za sobą pozytywne rozpatrzenie prośby o azyl. Sądzę, że równocześnie zmieniły się parametry mitokonstrukcyjnego filtra, który od tego momentu przepuszczał jeszcze mniej elementów pozytywnych i dających nadzieję. Odcięty od ojczyzny reprezentant pokolenia '56 stanął przed trudnym wyborem: pozwolić sobie na sentymentalizm i przyznać się do nostalgii czy raczej dalej zgrywać twardziela. Trzeba przyznać, że znalezione przez niego rozwiązanie wydaje się tyle dowcipne, ile przekorne. Obraz Polski wyłaniający się z *quasi*-pamiętnika jest podkolorowany i wyidealizowany, ale w taki sposób, żeby nie ucierpiał na tym wizerunek wyzutego z emocji zawiadziaki. Hłasko nie pozwalał sobie na wyznania o tęsknocie za pejzażem polskiej wsi, mógł za to rozwodzić się nad zaletami stołecznych komisariatów, ulic i lokali, których znacznie słabsze zamienniki znajdował potem w najgorszych dzielnicach Paryża, Zurychu czy Jaffy.

Jako fingowany „chłopak z Marymontu” wysoko cenił sobie niepowtarzalny klimat swojego miasta, który w literaturze potrafili – jego zdaniem – oddać dwaj pisarze: Wiech i częściowo Tyrmand²⁰². Warszawskie standardy stawały się dla niego punktem odniesienia, chociażby w zakresie lokali nocnych:

O „Kamerze” napisał w swoim czasie Poldek Tyrmand i nie będę już dłużej o tym mówić. Miałem tam swoje dobre dni i noce; przez wiele lat szukałem takiego lokalu po całym świecie i nie mogłem go nigdzie znaleźć²⁰³.

Hłasko, inaczej niż Tyrmand, zastępujący utracone oryginały substytutami (zob. 1.1), nie potrafił zadowolić się namiastkami i zappełnić tej pustki. Przekładało się to na coraz gorsze samopoczucie bohatera i prowadziło do pogłębienia przepaści między wyidealizowaną ojczyzną a zdeprecjonowaną zagranicą. Wróć do tego tematu w podrozdziale poświęconym mitowi zagranicy (zob. 2.3.3).

²⁰² Zdaniem Hłaski Tyrmand w *Złym* próbował opowiedzieć historię warszawską, ale zrobił to na skalę nowojorską. Mimo wszystko figura „Złego” utrwaliła się w mitologii stolicy. Kiedy autor *Ósmego dnia tygodnia* charakteryzował okolice, w której się wychował, odwołał się do nomenklatury zaczerpniętej z bestsellera Tyrmanda: „jak każda szanująca się warszawska ulica mieliśmy swego Złego”. M. Hłasko, *Piękni...*, dz. cyt., s. 144.

²⁰³ Tamże, s. 58.

Wspominałam już, że autor *Ósmego dnia tygodnia* w szczególności sposób okazywał tęsknotę za Polską, warto zatem odpowiedzieć na pytanie, jaką Polskę opisywał. Okazuje się bowiem, że w refleksji Hłaski nie było miejsca na trywialne elementy składające się na codzienność, ponieważ nie współtworzyły one mitokonstrukcji. Pisarz kolejny raz posłużył się filtrem i – dość tendencyjnie – odrzucił te aspekty, które nie mieściły się w jego wizji rzeczywistości. Podkreślał:

Polska jest krajem okupowanym i tylko nie zapominając o tym na chwilę, trzeba myśleć o Polsce (...). Każde inne myślenie na temat Polski jest myśleniem nie-Polaka, jest myśleniem dozorczy niewolników i głupca²⁰⁴.

Zgłosivszy ten postulat, przystąpił do charakteryzowania sytuacji w Polsce i trudno oprzeć się wrażeniu, że uciekając przed jednym fanatyzmem, popadł w drugi. Tak usilnie chciał pokazać przejawy zniewolenia, że zakłamał prawdę o codzienności zwykłego obywatela PRL-u. Pisał: „Mamy wszystko: nieszczęścia, mordy polityczne, wieczną okupację, donosicielstwo, nędzę, rozpacz, pijaństwo”²⁰⁵ i na tych filarach oparł swój obraz ojczyzny. Opisy powszedniości, w gruncie rzeczy komicznej w swoim absurdzie, nie przeszły przez mitotwórczy filtr, dlatego Hłasko nie uwzględnił ich w swojej wizji Polski. Mimo że w sklepach brakowało podstawowych towarów, mało kto mieszkał godnie, a polski pejzaż został zdominowany przez „instytucje kolejkowe”, to jednak ludzie starali się funkcjonować normalnie: utrzymywali ze sobą kontakty, zakładali rodziny, szukali rozrywek itd.

Tego w *quasi*-pamiętniku Hłaski nie ma, ponieważ pisarz koncentrował się na tragicznych wymiarach życia w kraju komunistycznym. Na zarzut, że w emigracyjnych tekstach opisał swoją ojczyznę „à la James Bond”, zareagował oburzeniem, choć faktycznie proporcje między rutyną a wydarzeniami nadzwyczajnymi wydają się zaburzone. Pisarz odpowiedział:

to ja wymyśliłem nędzę w Polsce, to ja wymyśliłem sprawy policji politycznej; to ja wymyśliłem skrytobójcze i jawne mordy; to ja wymyśliłem fakt, że przez dwa lata byłem szantażowany przez policję, to ja wymyśliłem likwidację „Po prostu”;

²⁰⁴ Tamże, s. 68.

²⁰⁵ Tamże, s. 12-13.

i te wszystkie rzeczy, o których wspominałem; a uczyniłem to tylko dlatego, aby redaktorowi Jerzemu Giedroycowi umilić przyjemne spędzanie wieczorów²⁰⁶.

Trudno zanegować istnienie tych elementów, jednak równie trudno założyć, że były one udziałem wszystkich Polaków i stałym punktem ich codzienności. Sądzę, że z tego wynika nieporozumienie – od Hłaski oczekiwano utrwalenia obrazu Polski znanej przeciętnym obywatelom, on zaś chciał pisać o terrorze, zbrodniach i donosicielstwie.

Swoją rolę w tym ostatnim zjawisku sfabularyzował zresztą niezwykle interesująco, z punktu widzenia – jak sam pisał – jedyne na świecie „*konfidenta à rebours*”²⁰⁷. Dystans do funkcjonariuszy Samodzielnego Wydziału Ochrony wyrażał między innymi za pomocą nomenklatury – nazywał ich „łapsami”²⁰⁸. Wskazywał na ich filmową proveniencję, dlatego podczas wspomniania swoich kontaktów z nimi posługiwał się konwencją filmów gangsterskich. Przewrotnie wyznawał, że wiele im zawdzięcza, ponieważ formułowanie donosów było dla niego świetną szkołą lapidarności, różnicowania temperamentów postaci oraz nadawania ich wypowiedziom indywidualnego charakteru. Te zabiegi były konieczne do wystylizowania fałszywych donosów na autentyk i wprowadzania funkcjonariuszy w błąd.

Hłasko dość przebiegle postanowił nie zatajać epizodu współpracy z SB. Być może dlatego, że miał czyste sumienie, bo za punkt honoru postawił sobie niekrzywdzenie niewinnych ludzi, a donosy pisał tak, żeby zaszkodzić wyłącznie służbom. Tym bardziej bolały go oskarżenia o szpiegostwo, które nasilały się po jego decyzji o zostaniu za granicą. Wspominał to tak:

Powiedziałem sobie: Polska to nie jest Putrament i Kruczkowski, i ci wszyscy inni. Polska to ci wszyscy ludzie, którzy mnie czytali i którzy we mnie wierzyli. (...) Powiedziałem sobie: mieliście odwagę pluć na mnie, mieliście odwagę nazwać mnie szpiegiem; zniszczyliście mi najlepszy kraj do pisania na świecie; moja rodzina wstydzi się za mnie; więc weźcie mnie teraz i ukarście. Jestem wariatem i nie przyznam się

²⁰⁶ Tamże, s. 157.

²⁰⁷ Tamże, s. 26. Błąd ortograficzny cytuję za Hłaską, widzę tu bowiem znak językowej bezradności pisarza, z jakichś powodów niewychwycony przez korektę.

²⁰⁸ Analogicznym zabiegiem mającym na celu zdeprecjonowanie wroga było pisanie o Stalinie „Genialny Ziutek” albo „Ziutek Słoneczko”. Tamże, s. 27, 115.

do niczego, choćby badano mnie nawet w najbardziej okrutny sposób; mieliście odwagę oskarżyć mnie, miejcie odwagę mnie skazać²⁰⁹.

Z jednej strony w tej wypowiedzi pisarz dał wyraz potrzebie demontowania plotek i autoryzowania własnej biografii, z drugiej zaś rzucił wyzwanie wszystkim tym, którzy go oczerniali. Podkreślił, że kiedy mówił o Polsce, miał na myśli ludzi: zarówno anonimowych czytelników, jak i swoich przyjaciół. To ze względu na nich przyjął rolę herosa i nigdy nie zrezygnował z walki o prawo powrotu do ojczyzny, choć miał świadomość, jak trudna jest jego sytuacja. Tę rozpaczliwą szamotaninę interpretowano w zależności od punktu widzenia jako konsekwencje niesprawiedliwego wygnania bądź zdrady ojczyzny i ucieczki do kuszących obcych krajów.

2.3.3. Migawki z mitycznego Zachodu

- „emigrant bez wyboru” • deprecjacja Zachodu • lokale Paryża • niemiecki landszaft
- anegdoty z Izraela • emigracyjne przygody jako rewers doświadczeń krajowych • zagraniczne adresy Hłaski • strategie przetrwania na emigracji • techniczne aspekty budowania przypowieści o tułaczu • „nowi piękni, dwudziestoletni” •

Wiemy już, dlaczego Hłasko znalazł się poza Polską i jak stał się „emigrantem bez wyboru”, uwięzionym w przestrzeni, która dla większości jego rodaków była nieosiągalną ziemią obiecaną, dla niego zaś zrealizowanym toposem przestrzeni wrogiej. Jeżeli bowiem uznamy, że do stolicy Francji pisarza zaprowadziła ciekawość, to po mieście oprowadzała go już wyłącznie tęsknota za Polską.

w Paryżu (...) na wystawach malarzy abstrakcjonistów nudziłem się jak pies; a w Warszawie przed każdym bohomazem popadaliśmy w zamyślenie, patrząc na obrazy Buffeta myślałem o wystawie, która odbyła się w roku pięćdziesiątym piątym w Arsenale, kiedy to po raz pierwszy, zamiast traktorów i murarzy, nasi młodzi malarze poczęli malować cebulę, martwe natury, kobiety. A ja chodząc po Paryżu wciąż myślałem o tym, który ma do drzwi szafy dwudrzwiowej i oczekuje propozycji²¹⁰.

²⁰⁹ Tamże, s. 198.

²¹⁰ Tamże, s. 186.

Bez wątplenia nie chodziło tu o jakościową przewagę polskich doświadczeń, lecz o świadomość, że w ojczyźnie bohater musiał się postarać, aby stały się jego udziałem, za granicą zaś wszystko przychodziło łatwo, dlatego mniej cieszyło. Im dłużej przebywał poza krajem, tym dalej szła idealizacja Polski, zaskakująco często splatająca się z deprecjacją mitycznego Zachodu. Znajdowało to odzwierciedlenie również w strukturze *quasi*-pamiętnika, ponieważ obrazki zza granicy momentalnie wywoływały wspomnienia z Polski – nawet kiedy Hłasko koncentrował się na epizodach emigracyjnych, dopełniał je anegdotami krajowymi.

Francuskie doświadczenia ustawiły Hłasce odbiór wszystkich państw, które później odwiedził i w których mieszkał. Wszędzie czuł się obco i podświadomie lgnął do najmroczniejszych zakamarków miast, gdzie szukał towarzystwa ludzi tak samo jak on realizujących mit *losera*:

Przyjechawszy do Paryża zachowywałem się jak ostatni idiota (...) Oczywiście nie przyszło mi nawet do głowy, że powinienem pójść do jakiejś szkoły i zacząć uczyć się francuskiego już tylko choćby po to, aby móc się przekonać, że oprócz mnie żyje w Paryżu również i kilku innych idiotów; ja chodziłem do lokalu „Chez Wania”, gdzie rosyjscy taksówkarze pijąc wódkę Smirnoff i rozmawiając o swych przepadłych milionach, mówili przy każdym kieliszku: „Eto wsio czerez jewreji”²¹¹.

Autor *Pięknych, dwudziestoletnich* opowiada o odwiedzanych przez siebie krajach w sposób tendencyjny, podporządkowany wizerunkowi złego chłopca i nieszczęśliwego emigranta, niedostrzegającego jasnych stron pobytu poza Polską. Francję sprowadza do dwu podrzędnych knajp: Chez Wania i La Bohème, a o Niemczech i Szwajcarii pisze niewiele, bo „niemieckie lokale są nudne jak nagła cholera; w Zurichu jest tylko jeden nocny lokal, który zamykają o godzinie dwunastej”²¹². Inne atrakcje zdają się go w ogóle nie interesować.

Czytelnik, który sięgnąłby po *quasi*-pamiętnik Hłaski, żeby dowiedzieć się czegoś o zabytkach europejskich miast lub o szczegółach życia codziennego obcokrajowców, byłby ogromnie rozczarowany. Te zagadnienia nie przeszły bowiem przez mitotwórczy filtr, czego najlepszym dowodem jest wypowiedź samego pisarza:

²¹¹ Tamże, s. 183.

²¹² Tamże, s. 58.

Nie umiem nic powiedzieć o Niemczech; nie bałem się ich podczas wojny i nie myślałem o tym już nigdy po wojnie; ale przelękłem się ich naprawdę wtedy, kiedy żyłem tam przez jakiś czas i kiedy zobaczyłem, jak oni żyją: spokojnie, przytulnie, cicho²¹³.

Oto bowiem uciekając przed zaborcą, Hłasko znalazł schronienie w kraju byłego okupanta, który podczas wojny z niebywałym okrucieństwem mordował, palił i niszczył, po wojnie zaś – jak gdyby nigdy nic – wiódł spokojne życie. Mimo świeżych wspomnień, Niemcy potrafili normalnie funkcjonować i to najbardziej przerażyło pisarza, który szybko utwierdził się w przekonaniu, że w tym kraju nigdy nie poczuje się bezpiecznie. Innymi słowy, ten s i e l a n k o w y l a n d s z a f t stał się – paradoksalnie – bezpośrednim bodźcem do kontynuowania tułaczki.

Nieco więcej miejsca autor *Opowiem wam o Esther* poświęcił Izraelowi, być może dlatego, że spotkał tam wielu Polaków, z którymi łączyło go poczucie wyobcowania, być może zaś dlatego, że poznał tam kobietę, z którą chciał zacząć wszystko od nowa – Esther Steinbach. Nie zmienia to jednak faktu, że swoim starym zwyczajem wplótł w tekst *Pięknych, dwudziestoletnich* kilka i z r a e l s k i c h a n e g d o t e k, ale nie miał ambicji wyczerpującego opisywania tego kraju:

Nie umiałbym nigdy napisać reportażu o Izraelu czy na ten temat czegoś sensownego, z tej prostej przyczyny, iż ludzie ci ocalili mi życie. Kiedy nie miałem co jeść, dano mi pracę w fabryce i wszyscy wiedzieli, że pracuję na lewych papierach; kiedy indziej skierowano mnie do pracy na budowie jako człowieka psychicznie chorego (...) Pomagali mi ludzie świeżo przybyli z Polski, choć sytuacja ich nie była dobra i mieli pełne prawo nienawidzić każdego, kto pochodził z Polski²¹⁴.

Zaskakujące, jak często podczas konfrontacji z mitem zagranicy Hłasko stosował tę samą taktykę: zagajał i bardzo szybko porzucał ledwie rozpoczętą historię. Raz nie potrafił opisać obcych krajów, innym razem nie dostrzegał takiej konieczności, ale niezależnie od tego, jaka motywacja nim kierowała, skutecznie unikał wyrażania jednoznacznych opinii i kreślenia pełnych historii. W emigracyjnych przygodach widzę – poza nielicznymi wyjątkami – r e w e r s d o ś w i a d c z e ń k r a j o w y c h, ich gorszą namiastkę, zamieniającą życie wygnańca w jednoosobowy dramat.

²¹³ Tamże, s. 197.

²¹⁴ Tamże, s. 210.

Wielokrotnie podkreślałam, że losy „barda Października” traktowano jako tekst kultury i jako taki interpretowano je zarówno kiedy pisarz jeszcze żył, jak i po jego śmierci. Świat podzielił się na dwie frakcje: jedna z nich widziała w Hłasce wyrachowanego zdrajcę ojczyzny, a dla drugiej pisarz uosabiał tragicznego wygnańca prześladowanego przez komunistyczne władze. *Piękni, dwudziestoletni* to próba udowodnienia, że słuszna jest wyłącznie druga wersja i choć bohater miał wiele adresów na wielu krańcach świata, mentalnie nigdy nie wyjechał z Warszawy:

Nie umiałem odpowiedzieć, dlaczego opuściłem mój kraj, ponieważ nie opuściłem go nigdy. Spróbuję jednak napisać o tym, dlaczego mieszkam w innym kraju, a właściwie w innych krajach: mieszkałem już w Anglii, Hiszpanii, w Niemczech, w Szwajcarii, Francji, Austrii, Danii, Izraelu i jeszcze paru innych²¹⁵.

Nietrudno się domyślić, że wymienione państwa nie zostały przez Hłaskę szczegółowo scharakteryzowane, bo *quasi*-pamiętnik nie miał być literackim przewodnikiem ani dziennikiem podróży. Pisarza interesowało to, co zwykle usuwano poza margines, stąd też zogniskowanie uwagi na punkcie widzenia loserów, więźniów, pacjentów szpitali psychiatrycznych, prostytutek itd.

W rozdziale *Feliks Dzierżyński i Bogey* Hłasko skonstruował przewrotny poradnik, który można by zatytułować *Jak pisarz-uciekinię może przeżyć na emigracji?*. W kierowanym do rodaków vademecum posłużył się przykładem hipotetycznego literata, w związku z tym zawiesił *pakt autobiograficzny* i zawarł dość szczególny *pakt powieściowy*²¹⁶, szczególny, bo na drugim planie nie przestawał sugerować, że to on jest bohaterem zdarzeń. Co ciekawe, ten rozdział jawi się jako autonomiczna część *Pięknych, dwudziestoletnich*, a jego odrębność jest podkreślona przez zmianę osoby gramatycznej. W znacznej części pierwsza osoba liczby pojedynczej zostaje zastąpiona przez pierwszą osobę liczby mnogiej, co doprowadziło do podwójnej fikcjonalizacji: nie dość, że w całej książce autor utożsamiał się z narratorem i głównym bohaterem zdarzeń, to w tej części *quasi*-pamiętnika wpisał się

²¹⁵ Tamże, s. 8.

²¹⁶ Oba określenia za: Ph. Lejeune, dz. cyt.

dotatkowo w nadrzędną strukturę – umowną grupę emigrantów-pisarzy i tym samym usankcjonował fantazjowanie. Balansował na granicy między zwierzeniem i zmyśleniem, a hipotetyczne historie łączył z własnymi doświadczeniami, co jeszcze skuteczniej wprowadzało czytelników w błąd.

W toku wyjaśnień oczywisty stał się tytuł rozdziału, ponieważ Hłasko zaproponował emigrantom, aby czerpali inspiracje z dwu źródeł. Zachęcał ich do naśladowania strategii komunistów i scen filmowych, zwłaszcza zaś tych z dramatów obyczajowych oraz filmów awanturniczych. Wiedza zdobyta podczas ich wnikliwej analizy pozwalała na przewidzenie rozwoju akcji, co okazywało się niezwykle istotne, gdy człowiek decydował się zastosować którąś z wymienionych dalej metod. Pisarz przedstawił pięć możliwości przetrwania na emigracji: 1. pozorowanie obłędu połączone z nieudaną próbą samobójczą; 2. udawanie rozczarowania komunizmem; 3. sutenerstwo; 4. świadome łamanie prawa skutkujące pobytem w więzieniu (nazywanym przez Hłaskę „przytuliskiem” i „cichą przystanią życiową”²¹⁷) oraz 5. uczciwą pracę, której zdobycie graniczyło z cudem. Autor *Cmentarzy* przyznał, że sam korzystał z wymienionych metod i aby uwierzytelnić to wyznanie, szczegółowo scharakteryzował zwyczaje panujące w szpitalach psychiatrycznych, więzieniach i domach publicznych, rozsianych po różnych zakątkach świata. Najchętniej zaś opisywał konsekwencje swoich zatargów z prawem: w Polsce łatwiej było uniknąć kary, ponieważ młody pisarz szybko zjednywał sobie sympatię funkcjonariuszy i przy odrobinie szczęścia zamiast do celi udawał się z nowymi znajomymi na wódkę (zob. 2.2.2 – anegdota o Polańskim). Za granicą natomiast trzeba było ponieść konsekwencje czynów, ponieważ zaś Hłasko lubił pielęgnować wizerunek zawiadziaki, to skwapliwie przytoczył w tym rozdziale anegdoty z więzień w Monachium, Paryżu, Jaffie i Palermo.

Wszystko po to, żeby pełniej nazwać doświadczenie uchodźcy narażonego na tułaczkę, cierpienie i ubóstwo, o czym sam bohater przekonał się najboleśniej podczas pobytu w Izraelu. Wyjechał tam na zaproszenie czasopisma „Maariv”, dla którego miał pisać felietony, jednak nie otrzymał wynagrodzenia i jego położenie było na tyle trudne, że zdecydował się pracować nielegalnie. Przez jakiś czas zatrudnił się na budowach,

²¹⁷ M. Hłasko, *Piękni...*, dz. cyt., s. 125-138.

w cementowni i hucie szkła, ale kiedy skończyły mu się pieniądze i nie mógł znaleźć nowego źródła dochodów, udał się do pobliskiego hotelu i w zamian za skradzioną lornetkę i swoją jedyną parę butów wynajął pokój, w którym miał – jak sam pisze – „wykorkować”:

Byłem tak zupełnie pewien swojej śmierci, że oddałem mu [portierowi – P.P.] buty i lornetkę, po czym położyłem się w spodniach w łóżku, gdyż nie miałem już siły, aby się rozebrać. Nie czułem ani niepokoju, ani rozpacz, ani niczego z tych rzeczy, o których czytamy; po prostu wiedziałem, że umrę. (...) nie byłem chory; byłem zdrow jak byk i umierałem z głodu mając lat dwadzieścia pięć, metr osiemdziesiąt trzy wzrostu i osiemdziesiąt kilo wagi²¹⁸.

Autor *Pięknych, dwudziestoletnich* rzeczowo opisuje kolejne dni agonii aż do chwili, w której nastąpił nagły zwrot akcji – portier zaczął go poić i dokarmiać, a następnie przekazał mu wiadomość o pieniądzach przyznanych mu przez konsulat amerykański. Kiedy Hłasko doszedł do siebie na tyle, że mógł o własnych siłach opuścić hotel, okazało się, że fanty, którymi opłacił wynajęty pokój, dawno znalazły nowego właściciela. Dlatego bohater udał się po czek w za ciasnych butach pożyczonych od przypadkowo spotkanego misjonarza, a po podjęciu pieniędzy skierował się prosto do sklepu obuwniczego. Ta anegdota świetnie pokazuje, jak pisarz recyklingował zgrane motywy. Buty są – drugim obok kapelusza – atrybutem wędrowca i podczas budowania przypowieści o tułaczu Hłasko w tym rekwizycie zakodował cały ładunek emocjonalny. Buty stają się znakiem życia i umocowania w rzeczywistości: bohater pozbywa się ich, gdy przeczuwa śmierć, a kolejny etap biografii inicjuje kupnem nowej pary. Poczucie klęski przeplata się z nadzieją na zmianę, a o kondycji bohatera można wnioskować na podstawie stanu jego obuwia.

Pisarz w taki sposób widzi doświadczenie emigracyjne swojego pokolenia, o którym pisze: „My, łysiejący już i nie piękni, i nie dwudziestoletni”²¹⁹. Ich miejsce zajmują tymczasem „nowi piękni, dwudziestoletni”, którzy nie popełniają błędów swoich poprzedników, trzeźwo oceniają sytuację Polski i nie przejmują się nią nadmiernie. W ich myśleniu dominuje pragmatyka, dlatego wybierają zawody gwarantujące byt, niezależnie od tego, czy zdecydują się zostać w kraju, czy zechcą poprosić

²¹⁸ Tamże, s. 203.

²¹⁹ Tamże, s. 157-158.

gdzieś o azyl. W pesymistycznej interpretacji Hłaski „młodym” nie zależy na zbawianiu świata przez sztukę, nie chcą być pisarzami czy plastykami, ale lekarzami lub inżynierami. Wszystko to, aby zagwarantować sobie dostatnie i spokojne życie:

Ci nowi piękni, dwudziestoletni nie będą już mieć tych problemów: po wybraniu azylu dalej będą lekarzami, inżynierami czy Bóg wie zresztą czym. Nie grozi im ani nędza, ani głód, ani tęsknota za krajem, który zostawili i który nie sprawiał im cierpienia. I to są ci nowi piękni, dwudziestoletni²²⁰.

Nowe pokolenie, scharakteryzowane przez Hłaskę tak gorzko, ma nad swoimi poprzednikami tę przewagę, że posiadało umiejętność zbrojenia się w swoisty pancerz. Być może dzięki temu będzie im w życiu łatwiej, ale pisarz konstatuje, że ich doświadczenie jest niepełne, ponieważ nie uwzględnia odczuwania więzi generacyjnej ufundowanej na wspólnych przeżyciach. Inaczej mówiąc, mimo że autor *Pierwszego kroku w chmurach* postrzega swoje położenie w kategoriach fatum i kreuje się na męczennika, to wciąż sądzi, że doświadczenie jego generacji jest wartościowe. Z tego powodu zdaje się godzić z takim losem, ale jest to zgoda pełna rezygnacji. Kolejny paradoks autokreacji „pięknego dwudziestoletniego” polega zatem na tym, że choć w teatrze jednego aktora gra rolę tragiczną, nie chciałby jej zmienić, co najwyraźniej widać w omówionym monologu, którego nie powstydziliby się sam Mickiewiczowski Konrad.

²²⁰ Tamże, s. 158-159.



Kompleksy Tadeusza Konwickiego

3. Kompleksy Tadeusza Konwickiego

*Kochane belfry, drogie ryjówki literackie, ja nie cierpię na brak tożsamości. Tożsamości mam w nadmiarze*²²¹.

*My wszyscy, to znaczy mieszkańcy dorzecza Wisły, cierpimy na kompleks niższości. (...) I nie ma się czemu dziwić*²²².

3.1. Sylwiczność *Kalendarza i klepsydry*

3.1.1. Sylwa – między dziennikiem a pamiętnikiem

- pięć sylw Konwickiego
- sylwa współczesna według Nycza
- hybrydyczność formalna i biograficzna
- „cztery kierunki penetracji”
- sylwa pierworodna
- „pakt autobiograficzny” czy „kontrakt sylwiczny”?
- metatekstowe określenia dziennika
- od odrzucenia fabuły po jej apologię
- realizowanie antyprogramu artystycznego
- rok z Konwickim
- kodowanie kalendarza
- znaczenie tytułu
- autoportret podwójny bądź zwielokrotniony

W dorobku literackim Tadeusza Konwickiego (1926–2015) znajduje się pięć książek sklasyfikowanych jako *sylwy współczesne* – by posłużyć się terminem zaproponowanym przez Ryszarda Nycza w klasycznym już artykule *Współczesne sylwy wobec literackości*²²³. Są to, obok omawianego tu *Kalendarza i klepsydry* (1976), *Wschody i zachody księżycy* (1982), *Nowy Świat i okolice* (1986), *Zorze wieczorne* (1991) oraz *Pamflet na siebie* (1995). O specyfice tego gatunku decyduje *zasada różnorodności*, która – jak podkreśla Nycz:

określa tu nie tylko zakres tematyczny, lecz także płaszczyznę stylistyczną – przekształcając te książki w encyklopedie stylów, od zupełnie kolokwialnego, przez różne specjalistyczne style wypowiedzi, po najbardziej wyszukane literackie sposoby

²²¹ T. Konwicki, *Kalendarz i klepsydra*, Warszawa 2005, s. 126.

²²² Tamże, s. 109.

²²³ Odwołuję się do artykułu Ryszarda Nycza z 1982 roku zatytułowanego *Współczesne sylwy wobec literackości*, ale trzeba zaznaczyć, że dwa lata później badacz rozwinął koncepcję sylwy i poświęcił jej całą książkę. Zob. R. Nycz, *Sylwy współczesne: problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984.

mówienia, jak również poziom technik narracyjnych – obejmujący encyklopedyczną prezentację sposobów opowiadania, od narracji wypowiadawczej i rozmaitych odmian technik powieściowych do inności, narracji lirycznych i dramatycznych, czy wreszcie wymiar genologiczny – zawierający antologię gatunkowych konwencji, gdzie prócz prostych form i odmian użytkowo-dokumentalnego piśmiennictwa znaleźć można gatunki *sensu stricto* literackie, a także różne metaliterackie formy wypowiedzi²²⁴.

Wynika z tego jednoznacznie, że sylwa jest formą tyle atrakcyjną dla pisarza (ze względu na omówioną „pojemność”), ile zwodniczą dla czytelnika (z powodu zawieszenia w niedookreślonej strefie „pomiędzy”).

Szczególnie kusząca z punktu widzenia twórcy jawi się nieobecność ram, które ograniczałyby go w doborze opowiadanych historii – g ł ó w n ą z a s a d ą k o n s t r u k c y j n ą wydaje się bowiem brak jakichkolwiek zasad. Dzięki temu niczym nieskrępowana żonglerka wieloma wątkami staje się już nie tylko prawdopodobna, ale wręcz wyczekiwana. Poszczególne historie są przywoływane na zasadzie luźnych asocjacji, a nie według klucza chronologicznego bądź tematycznego, a do tego bywają przerywane i kontynuowane po dłuższym czasie²²⁵. W efekcie zacierają się między nimi granice – trudno precyzyjnie ustalić i streścić poszczególne epizody, ponieważ nie da się wyznaczyć ich początków i końców. Przy tym Konwicky tak umiejętnie operuje antynomiami (zarówno tematycznymi, jak i *stricte* technicznymi), że z często nieprzystających do siebie elementów montuje koherentną całość. Podstawową cechą sylwicznych wyznań autora *Wniebowstąpienia* jest – moim zdaniem – h y b r y d y c z n o ś ć f o r m a l n a, w znacznej mierze ufundowana na poczuciu h y b r y d y c z n o ś c i b i o g r a f i c z n e j, do której sam „łże-diarysta” pośrednio się przyznał: „Przesadzano mnie z ukropu do przereźbli, a z przereźbli do letniej wody. Rosłem hybrydowo jak kundel”²²⁶.

²²⁴ Tenże, *Współczesne sylwy wobec literackości* [w:] *Studia o narracji*, red. J. Błoński, S. Jaworski i J. Sławiński, Wrocław 1982, s. 83.

²²⁵ Andrzej Zieniewicz zauważył, że „Wypowiedź przyrasta więc, niby meandrycznie i dowolnie, lecz w istocie wiedzona nieomylną intuicją autoprezentacji. Autoprezentacji będącej odpowiednikiem onegdajszej fabularności i pełniącej analogiczną funkcję – nadawania ciągłości, zgłębiania mechanizmów życia – tyle, że takich, dla których fabuła przestaje już być adekwatnym układem porządkującym”. Inaczej mówiąc, linearny porządek fabularny został wyparty przez nieco chaotyczny rytm autoprezentacyjny. A. Zieniewicz, dz. cyt., s. 136.

²²⁶ T. Konwicky, *Kalendarz...*, dz. cyt., s. 125.

Być może z zamiłowania do zmienności i heterogeniczności zrodziła się fascynacja Konwickiego sylwą – gatunkiem synkretycznym, pogranicznym i dopuszczającym wszystkie (bez wyjątku!) środki artystycznego wyrazu. Stanisław Bereś wymienił cztery powody (nazwane przez niego „kierunkami penetracji”), które wpłynęły na wybranie przez „łże-diarystę” tego rozwiązania formalnego:

Po pierwsze, jest to gatunek pozwalający na bezpośrednie wynurzenie autorskie i szczerość, ale jednocześnie odsuwający podejrzenia o ekshibicjonizm i prostacką konfesyjność, ponieważ rozwiewa je parodystyczno-pastiszowa konwencja (...); po drugie, utwory diarystyczno-sylwiczne przeplatające się chronologicznie z powieściami, stanowią ich dyskursywnie dopełnienie (...) oraz metaliteracki kontrapunkt (...); po trzecie, diariusze są obszarem wyrafinowanych gier pisarza z czytelnikiem (...); po czwarte, okazały się one także adekwatnym środkiem wyrazu dla metafizycznych rozważań Konwickiego²²⁷.

Trudno nie zgodzić się z wrocławskim badaczem, choć mam wrażenie, że nie wyczerpał tematu. Uzupełniłabym tę litanię o piątą – w moim odczuciu najważniejszą – punkt: to dzięki sylwie Konwicki mógł bezprecedensowo spleść ze sobą dwie perspektywy: węższą, czyli koncentrującą się na terażniejszości, i szerszą – wspomnieniową. Wrócę do tego tematu podczas objaśniania tytułu *Kalendarza i klepsydry*.

Chociaż we wszystkich sylwicznych tomach pisarz świadomie budował swój wizerunek i korzystał z podobnych metod autokreacyjnych, to będzie mnie interesować wyłącznie książka otwierająca ów cykl. Zasługuje ona na szczególną uwagę ze względu na co najmniej dwa atrybuty. Po pierwsze dlatego, że stanowiła forpocztę nowego zjawiska w polskiej literaturze i – jako taka – budziła ogromne emocje. Przemysław Czapliński, autor jedynego jak dotychczas kompendium ogarniającego całą twórczość literacką autora *Małej apokalipsy*, relacjonuje:

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: Słonimski i Kisiel, Putrament i Sokorski, Koźniewski i Maciąg, Żukrowski i Toeplitz²²⁸.

²²⁷ S. Bereś, *Konwicki w czyścicu PRL-u* [w:] tegoż, *Szuflada z Atlantydy*, Wrocław 2002, s. 237.

²²⁸ P. Czapliński, *Tadeusz Konwicki*, Poznań 1994, s. 98.

Po drugie, trzeba podkreślić, że *Kalendarz...* stanowił sylwę pierworodną Konwickiego – oto bowiem autor z niemałym doświadczeniem prozatorskim, który w całej twórczości skrzętnie obdarzał bohaterów swoją biografią, postanowił zawrzeć z czytelnikiem szczególny pakt autobiograficzny, czy też – jak chciałby Czaplński – „kontrakt sylwiczny”²²⁹. Przyznał, że kiedy miał pisać prozę całkowicie sfikcjonalizowaną, zawsze wkradały się do niej echa faktów²³⁰. Tym razem zapowiedział, że „to życie ułoży fabułę tego zapisu, ustawi tor przeszkód życiowych, wywikła dramat o tyle ciekawy, że autentyczny i spreparowany na waszych [czytelników – P.P.] oczach”²³¹. Wyraził zatem gotowość przeistoczenia się w pokornego kronikarza, ale w tekst deklaracji jakby mimochodem wplótł słowo *spreparować*. Słowniki notują jego dwa podstawowe znaczenia: po pierwsze, neutralne ‘tworzyć, przygotować coś do użytku’, po drugie, chyba powszechniejsze i istotniejsze z punktu widzenia tego opracowania, ‘fałszować’²³². Konwicki nie uściślił, które z dwu rozumień miał na myśli, ale czytelnik, choć pobieżnie znający twórczość pisarza i stosowane w niej strategie, nie powinien mieć wątpliwości.

Sprawa zresztą dość szybko się wyjaśnia, ponieważ autor *Bohini* już w pierwszych dziennikowych notkach zdradzał oznaki nieufności wobec samego siebie jako narratora i bohatera opisywanych zdarzeń. Skutkowało to zawieszeniem kategorii świadectwa i zmuszeniem czytelnika do uruchomienia nieufnego modelu lektury, a w dalszej perspektywie doprowadziło do obniżenia wiarygodności dziennika jako źródła informacji o jego autorze²³³. Jak bowiem bezgranicznie zaufać człowiekowi,

²²⁹ Tamże, s. 183.

²³⁰ Wiele takich wyznań można odnaleźć w *Kalendarzu i klepsydrze*, na przykład: „Piszę powieść z założenia całkowicie imaginacyjną, bo nie wiadomo dlaczego większość literatów wstydzi się autobiograficzności. Więc macham piórem najzupełniej kreacyjnie, lecz ten dziwny instynkt każe mi zapisać raptem prawdziwe imię dziewczyny, którą kiedyś krótko i beznadziejnie kochałem. Każe mi las, który mógłby być każdym innym, uczynić lasem, gdzie zobaczyłem pierwszy raz w życiu wisielca. Każe mi godzinę, co mogłaby być jakakolwiek, wziąć właśnie tę realną, w której zdradziłem przyjaciół”. T. Konwicki, *Kalendarz...*, dz. cyt., s. 85.

²³¹ Tamże, s. 7.

²³² *Preparować* [hasło w:] *Inny słownik języka polskiego*, red. Mirosław Bańko, Warszawa 2000, t. 2, s. 259.

²³³ Zdaniem Beresia ten proces rozpoczął się po publikacji *Kalendarza i klepsydry*. Zob. S. Beres, dz. cyt., s. 234.

który bezustannie wygłasza opinie pozostające ze sobą w rażącej sprzeczności? Na przykład, zarzeka się, że jego książka jest próbą wiernego odtworzenia faktów biograficznych, ale kilka stron dalej przyznaje:

Poruszyłem ową sprawę [obawy związane z publikacją *Kroniki wypadków miłosnych* – P.P.] tylko dlatego, aby uwiarygodnić ten fałszywy dziennik, żeby go uczynić podobnym do innych dzienników literackich narcyzów i pieszczochów²³⁴.

W efekcie o d t w a r z a n i e rzeczywistości niebezpiecznie zbliża się do jej s t w a r z a n i a. Czaplński zaproponował, żeby o sylwicznym życiorysie autora *Bohini* myśleć w kategoriach „mitobiografizmu”²³⁵, nie zaś tradycyjnie rozumianej autobiografii i to wydaje się jedynym słusznym rozwiązaniem.

Jeśli przyjmie się propozycję poznańskiego badacza, łatwiej będzie zaakceptować pozorne i rzeczywiste sprzeczności wyeksponowane przez Konwickiego w *Kalendarzu i klepsydrze*. Łatwiej będzie również zrozumieć, dlaczego pisarz w poszukiwaniu formuły dla swojej książki użył tak wielu pejoratywnych określeń, których część została wyeksportowana poza ramy dzieła i na stałe zagościła w podręcznym słowniku terminów literackich. Najciekawsze spośród tych m e t a t e k s t o w y c h e t y k i e t e k to:

„łże-dziennik”, „pokraczny raptularz”, „wulgarnie zapiski wyszantażowane przez naiwność i snobizm” (s. 83)²³⁶; „niby-dziennik [, który – P.P.] stanie się żerem dla pysznych felietonistów, dla samolubnych kalamburzystów, dla poirytowanych pieniaczy” (s. 323); „dziennik, który miał mnie podleczyć z przypadłości zawodowych beletrysty” (s. 362).

Każde z tych określeń można odczytywać jako manifestację pobłażliwego stosunku autora do własnej sylwy pierwotnej, traktowanej z jednej strony z dużym dystansem i poczuciem humoru, z drugiej zaś na tyle poważnie, by powierzyć jej funkcję zaskarbiania czytelnicznych względów.

²³⁴ T. Konwicki, *Kalendarz...*, dz. cyt., s. 260.

²³⁵ „Życiorys podlegać zaczyna stopniowej mistyfikacji, staje się – wbrew pozornej gotowości – rozdziałem w większej opowieści, która nie ma swej kanonicznej wersji; dlatego też metodę Konwickiego nazwać można mitobiografizmem”. P. Czaplński, dz. cyt., s. 42.

²³⁶ Strony w nawiasach za: T. Konwicki, *Kalendarz...*, dz. cyt.

Przyjęło się wierzyć Konwickiemu, że sięgnął po tę otwartą i pozbawioną rygorów formę literacką, ponieważ zbrzydła mu fabuła i narzucane przez nią ograniczenia:

Wiele lat trzymałem się fabuły, tego mocnego łańcucha, co skuwa rozwichrzone słowa. (...) No i wreszcie znudziła się, znudziła się zwykle i po prostu, niczym monotonna, automatyczna czynność wykonywana przez wiele lat. I pomyślałem, że byłoby miło pisać od chwili do chwili, od zachcenia do zachcenia, od przypadku do przypadku²³⁷.

Ta formuła tylko pozornie określa strategię przyjętą przez „łże-diarystę” w *Kalendarzu i klepsydrze*. Przede wszystkim dlatego, że wszystkie anegdoty i prawdziwe bądź zmyślane przygody bohatera są skonstruowane zgodnie ze stosowanymi od stuleci schematami fabularnymi – tyle na poziomie realizacji. Jakby tego było mało, konstrukcyjne domknięcie sylwy stanowi a p o l o g i a f a b u ł y – powrót syna marnotrawnego, który z fałszywą pokorą wyznaje:

Sam siebie złapałem w potrzask i wystawiłem na ogólne pośmiewisko. Beletrystyka jest przestarzała, niemodna i w złym guście, ale beletrystyka jest dobra, życzliwa, lojalna wobec autora. (...) Pora wrócić na staroświecki, dobrze wygrzany piec bezpiecznej fabuły²³⁸.

Oto historia zatacza koło: czytelnik spędza z pisarzem rok wyłącznie po to, by wrócić do punktu wyjścia – prześledzić pozorne odwrócenie się od fabuły, które w nieunikniony sposób prowadzi do jej gloryfikacji. Chociaż bowiem Konwicki kapryśnie deklaruje znudzenie beletrystką, to wciąż posługuje się jej narzędziami w celu wykreowania autoportretu, na co trafnie zwrócił uwagę Andrzej Zieniewicz:

Autor zdecydowanie rozgranicza fabułę od autoprezentacji, tę pierwszą zresztą traktując instrumentalnie, wyczuwając w niej pewien rodzaj społecznie akceptowanych zaciekawień (akcja, sensacyjne wydarzenie)²³⁹.

Inaczej rzecz ujmując, fabuła stała się podstawowym narzędziem autokreacji i umożliwiła budowanie wizerunku b o h a t e r a d y n a m i c z n e g o.

²³⁷ Tamże, s. 5.

²³⁸ Tamże, s. 362.

²³⁹ A. Zieniewicz, dz. cyt., s. 145.

Kolejne wcielenia „starego guślarza z lasów wileńskich”²⁴⁰ są w tej książce wywoływane z niebytu i – po sugestywnym odtworzeniu pewnego etapu biografii – odsyłane w zaświaty niczym zjawy z Mickiewiczowskich *Dziadów*. Aura kresowej metafizyki unosi się nad opisywanymi zdarzeniami.

Konwicky miał świadomość, że do obowiązków diarysty, nawet jeśli jest to „łże-diarysta”, należy wyznaczenie celów i realizowanie ich w toku narracji. Ponieważ jednak przekornie przyjmował strategię sytuowania się w kontrze do tradycji, schematów i czytelniczych oczekiwań, wyznał, czym nie planuje się zajmować:

Najmilej byłoby napisać prawdę. Całą prawdę o czasach, o ludziach współczesnych i o sobie. Ale jest to niewykonalne z wielu powodów. (...) O czasach naszych mogę pisać zaledwie ogólnikowo, o ludziach bezimiennie i ostrożnie, a o sobie nie warto, bo łatwo wpaść w pułapkę obrzydliwego, minoderyjnego egotyzmu, w której uduśliło się już wielu tęższych ode mnie literatów²⁴¹.

Oczywiście – wbrew zapowiedziom – sylwa pierworodna jest dokładnie tym, czym miała nie być, a zatem dochodzi tu do zrealizowania antyprogramu artystycznego. Konwicky wyrzeka się rozprawiania o pewnych kręgach tematycznych, a potem je omawia i to bez jakiegokolwiek unieważnienia pierwotnych deklaracji. Informacje o swoich czasach przekazuje w zawołowanej formie, aby przechrzyć cenzorów, ale nie rezygnuje z rysowania tła zdarzeń, chociaż wyraźnie stroni od polityki. Nie unika portretowania ludzi, przeciwnie, utrwała sylwetki wielu pisarzy, reżyserów, aktorów, plastyków – m.in. Stanisława Dygata, Romana Bratnego, Janusza Morgensterna, Jana Himilsbacha, Wojciecha Siemiona, Andrzeja Łapickiego i Alfreda Lenicy. Co ciekawe, ich nazwiska pojawiają się często jako dowody w prowadzonych przez Konwickiego studiach nad kompleksem lub w „rankingu roztargnionych”. Naturalnie, głównym „preparatem naukowym”²⁴² staje się sam „łże-diarysta”, przy czym koncentruje się nie tyle na kronikarskim opowiedzeniu swojego życia, ile na przekazaniu głęboko zsubiektywizowanego autoportretu wewnętrznego.

²⁴⁰ T. Konwicky, *Kalendarz...*, dz. cyt., s. 7.

²⁴¹ Tamże, s. 6.

²⁴² Tamże, s. 59.

W pierwszych zdaniach tego „niby-dziennika” Konwicky stawia sobie za cel prześledzenie roku ze swojego życia. Rozlicza się z tego zadania na ostatnich stronach *Kalendarza i klepsydry*, przy czym – jak zwykle autoironicznie – odwraca znaczenia powszechnie przyjętych pojęć:

Ta książka mogłaby być moją ostatnią książką. Ostatnią prawdą-nieprawdą, strachem-udaniem, kokieterią-jękiem. Mogłaby się zakończyć męską konkluzją: *omnis moriar*. Rok z Konwickim to prawie nagroda, pierwsza nagroda. Druga nagroda to dwa lata z Konwickim, a trzecia to trzy lata z Konwickim. (...) Klepsydra pamięci. (...) Gruzo-wisko rzeczy byłych i niebyłych. Co to kogo obchodzi. Co to mnie obchodzi²⁴³.

Przyjrzyjmy się, jak skonstruowany jest ostatni diarystyczny wpis sylwy pierwotnej Konwickiego. Nie ulega wątpliwości, że pisarz niejako na zasadzie rekapitulacji przypomina, że w jego książce jest tyle samo prawdy, ile fałszu; tyle strachu, ile pozorowania; tyle kokieterii, ile prawdziwego jęku. Zręcznie spaja kulturę wysoką, reprezentowaną przez karykaturalnie zniekształcony cytat z Horacego, z kulturą masową, symbolizowaną przez ogłaszanie zwycięzców konkursu, a może nawet teleturnieju, którego uczestnicy walczą o rok z Konwickim. Zdobycy kolejnych miejsc będą zaś skazani na autora *Bohini* nieco dłużej, bo najwyraźniej ilość nie przekłada się tu na jakość. Pisarz sugeruje, że im krótsza będzie wycieczka do jego mikrokosmosu, tym dla czytelników lepiej – rok w zupełności wystarczy.

Aby zaś ułatwić odliczanie dni do końca tej „prawie nagrody”, Konwicky zdecydował się na twórcze wykorzystanie formuły kalendarza. Michał Głowiński twierdził, że „podział dziennika na oznaczone datą zapisy jest jednym z jego najistotniejszych wyróżników i – jednocześnie – nie prowadzi do skonstruowania całości”²⁴⁴, tymczasem w „niby-dzienniku” próżno szukać konkretnych dat. Są one zastąpione przez z a g a j a j a c e h a s ł a pełniące funkcję rusztowania, wokół którego narastają kolejne wpisy²⁴⁵. Na te szyldy, pozornie organizujące dziennik, choć w rzeczywistości wyłącznie delimitujące opowieść, składają się

²⁴³ Tamże, s. 363.

²⁴⁴ M. Głowiński, dz. cyt., s. 80.

²⁴⁵ Szczegółową analizę zagadnienia nagłówków w *Kalendarzu i klepsydrze* przeprowadziła Arlt. Zob. J. Arlt, „O sobie nie warto” – „Kalendarz i klepsydra” (1976, 2005) [w:] tejsze, „Ja” Konwickiego, Kraków 2007.

nazwy dni tygodnia (*definiendum*) i krótkie charakterystyki (*definiens*), obejmujące stan ducha „łże-diarysty”, zobowiązania zaplanowane na dany dzień, komunikaty pogodowe lub informacje o obchodzonych rocznicach i świętach. Co zaskakujące, nie pojawiają się dane dotyczące miesiąca, jakby Konwickiego interesowała wyłącznie bardziej przewidywalna i łatwiejsza do domknięcia perspektywa tygodnia, ewentualnie osadzona w kontekście pory roku.

Całość zaczyna się znacząco wraz z nadejściem roku 1974 – „Nowy Rok w ciężkim kacu” (s. 5²⁴⁶), a kończy się w „Środę, na razie ostatnią” (s. 360), co można interpretować jako – słuszną, jak się później okazało – zapowiedź, że ciąg dalszy sylwicznych wynurzeń nastąpi. Pozornie elementem umożliwiającym orientację temporalną jest rytm zmieniających się pór roku, ale nawet tutaj Konwicki postanowił zabawić się kosztem czytelnika. Oto między zimę a wiosnę niepostrzeżenie wkradła się jesień, a o lecie w ogóle nie ma mowy:

Sobota, pierwszy śnieg od wielu tygodni (s. 20); Środa, trupia, jesienna, przedzawałowa (s. 36); Sobota, słońce wzeszło o godz. 6.05 (s. 174); Czwartek z wiosną w rękach (s. 198); Czwartek – już jesienny (s. 311); Środa z pierwszym przymrozkiem, a raczej znowu z przymrozkiem (s. 318).

Równie nieistotny wydaje się podział na czas święty i świecki, bo pisarz wspomina tylko o dwu świętach i to znowu raczej w funkcji latarni morskiej, dającej czytelnikowi pojęcie o istnieniu jakiegoś ładu, jednak bez sprawdzalnej informacji, gdzie go szukać: „Wtorek powielkanocny” (s. 247); „Sobota, w pobliżu Zaduszek” (s. 350). Uwagę zwracają również komunikaty meteorologiczne, które są trochę jak prognoza pogody emitowana tuż przed telewizyjnym dziennikiem, a w kalendarzu Konwickiego umożliwiają rejestrowanie jego nastrojów uzależnionych od opadów, zmian ciśnienia i horoskopów.

Zdarza się, że wśród nieprecyzyjnych zagajeń pojawiają się konkrety – wówczas naturalnym kontekstem interpretacyjnym staje się terminarz, spokrewniony z dziennikiem, choć z zasady bardziej esencjonalny, a przez to pozbawiony niuansów. Te notatki dotyczą zarówno życia zawodowego: „Wtorek, mój dzień jako urzędnika filmowego” (s. 76),

²⁴⁶ Wszystkie numery stron podane w nawiasach za: T. Konwicki, *Kalendarz...*, dz. cyt.

jak i prywatnego „Środa, otwarcie wystawy dziadka”²⁴⁷ (s. 161); „Czwartek, uroczystości dwudziestopięciolecia [ślubu]” (s. 261). Nie należy jednak wierzyć, że dany wpis będzie poświęcony wyłącznie zapowiedzianemu tematowi, ponieważ „łże-diarysta” szybko nudzi się opowiadanymi historiami i bez uprzedzenia je porzuca.

O zmianie miejsca pobytu autora *Malej apokalipsy* czytelnik dowiaduje się tylko raz: „Niedziela i poniedziałek w dalekiej podróży” (s. 298); „Czwartek – już w domu” (s. 305). Chociaż pisarz wzmiankuje o swoim wyjeździe do Berlina Wschodniego, równie dobrze mógł nie ruszać się z „nyży”, a relację z podróży zmyślić – przecież sam to zaproponował, kiedy początkowo odmówiono mu wizy²⁴⁸. Co jednak szczególnie interesujące, taki krok nie byłby interpretowany jako nadużycie, ponieważ fałszywy dziennik rozgrywa się przede wszystkim w głowie autora, któremu nie chodziło o pozostawienie po sobie dokumentu.

Gdyby chciał stworzyć przyczynek do rozważań nad „życiem i twórczością” wielkiego pisarza Tadeusza Konwickiego, sięgnąłby po kanoicznie rozumiany diariusz. Przyznał jednak, że choć podjął kilka prób dostosowania się do wymogów tej formy dokumentu osobistego, nie osiągnął większych sukcesów:

Nie umiem i nie lubię relacjonować. (...) Dlatego nie umiem prowadzić dziennika, jak czynią to szanujący się literaci. Pięć albo sześć razy w życiu zaczynałem taki raptularz, powodowany snobizmem, pięć albo sześć razy zarzucałem go po kilku dniach z braku materiału. Nic w moim życiu i w życiu otoczenia nie wydawało mi się godne zapisania²⁴⁹.

Paradoksalnie, zapisawszy 276 stron „łże-dziennika”, Konwicki deklaruje, że nie potrafi, nie chce i nie planuje dziennika prowadzić – jakby przepłynąwszy na drugi brzeg rzeki dalej się zarzekał, że nie umie pływać.

²⁴⁷ Mowa o Alfredzie Lenicy (1899–1977), ojcu Danuty Konwickiej.

²⁴⁸ Kiedy Konwickiemu nie przyznano paszportu, postanowił opisać swoją nieodbyłą podróż do Niemiec – zaczął nawet roztaczać przed czytelnikiem perspektywy dokładnie wyreżyserowanych wycieczek, ale ostatecznie nie zrealizował projektu, głównie ze względu na własne lenistwo: „Więc już teraz mógłbym was poprowadzić na atrakcyjne bulwary egzotyki, ale nie warto, bo w domu jest piękniej i lepiej”. T. Konwicki, *Kalendarz...*, dz. cyt., s. 225-226.

²⁴⁹ Tamże, s. 276.

Można to uznać za rażąco brak konsekwencji albo za sygnał dla czytelnika, żeby podczas obcowania z tą książką pod żadnym pozorem nie ufać autorowi. Konwicki pośrednio uprzedza, że opis rzeczywistości, który wychodzi spod jego pióra, nie spełnia kryteriów mimetycznego odwzorowania, ale jest efektem przekształceń i manipulacji. Dzięki temu może być atrakcyjnie zaserwowany „tu i teraz”, a nie za 50 lat, kiedy umrą wszystkie opisywane postaci, a o głównym bohaterze mało kto będzie pamiętał. Z tej perspektywy wierność faktom jawi się jako zagadnienie marginalne.

O ile Tyrmanda jesteśmy w stanie rozliczyć z każdego diarystycznego zapisu, a nawet wytknąć mu błędy i przekłamania w datowaniu (zob. 1.1.2), o tyle Konwicki unika tego typu odpowiedzialności. Obydwaj rozpoczynają prowadzenie dzienników wraz z nadejściem Nowego Roku i deklarują chęć zawierzenia się Bogu, ale na tym podobieństwa się kończą, bo Tyrmand pod datą 1 stycznia relacjonuje wydarzenia nocy sylwestrowej i noworocznego poranka, Konwicki zaś snuje ni to filozoficzne, ni to marketingowe rozważania o wyborze najatrakcyjniejszego opakowania dla własnych refleksji²⁵⁰. Co więcej, autor *Dziennika 1954* rejestruje upływ czasu przy pomocy skrupulatnie notowanych dat, natomiast autor *Kalendarza i klepsydry* – nieprecyzyjnych formułek, wymykających się chronologii. Zakotwiczenie w czasie i przestrzeni jawi się jako zdecydowanie mniej zajmujące niż samo uczestniczenie w grze, polegającej na gubieniu się i odnajdywaniu.

Śledzenie toku rozumowania Konwickiego wydaje się szczególnie skomplikowane, ponieważ wydarzenia rejestrowane „na żywo” inspirują „łże-diarystę” do przeszukiwania archiwów pamięci i otwierania ich przed czytelnikiem. W efekcie perspektywa linearna splata się z cykliczną, a wydarzenia bieżące z minionymi. Przy tym dochodzi tu do odwrócenia proporcji, ponieważ Konwicki znacznie więcej miejsca poświęca

²⁵⁰ Zdaniem Joanny Ciepłińskiej autokreacja Konwickiego jest równoznaczna z autopromocją, mającą na celu stworzenie atrakcyjnego i chętnie kupowanego produktu. W kontekście wpisu otwierającego „łże-dziennik” nie da się nie zgodzić z badaczką, która twierdzi: „Trudno (...) rozpatrywać wszelkie jego manipulacje w kategoriach zasad marketingowych, jednak za zasadą autopromocji przemawia także pogląd Konwickiego, że współczesna literatura to nic innego jak tylko światowy biznes”. J. Ciepłińska, *Biograficzne wariacje [w:] teże, Montaż i rytuał, czyli o autokreacjach pisarskich*, Kraków 2003, s. 177.

przeszłości niż terażniejszości²⁵¹, czego sam jest zresztą świadom. Zauważa, że jest to dziennik szczególnie, bo „omijający skrętnie dni 1974 roku”²⁵². Wbrew początkowym zapewnieniom pisarza, punkt ciężkości pada tu nie na terażniejszość, lecz na odtwarzanie scenek z dawno zakończonych tragedii, komedii i dramatów.

Dzięki przyjęciu takiej strategii Konwicki połączył dwie formy dokumentu osobistego, które można przyporządkować dwu członom tytułu omawianej książki – dziennik (kalendarz) spotyka się z pamiętnikiem (klepsydra). Innymi słowy, sprawy bieżące i dające się przypisać konkretnej dacie mieszają się z mglistą przeszłością składającą się z ziarenek prawdy i zmyśleń. Konwicki prowokacyjnie podkreśla nieprzypadkowość tytułu: „Nie rozpocząłem ich [zapisków – P.P.] wszak tego roku bez powodu i nie bez powodu nazwałem *Kalendarzem i klepsydrą*”²⁵³. Nie byłoby w tym nic dziwnego gdyby nie fakt, że pisarz dokończył tę wypowiedź dopiero w wywiadzie-rzecz przeprowadzonym przez Stanisława Beresia w 1984 roku, czyli 10 lat po powstaniu sylwy pierworodnej. Z tej rozmowy dowiadujemy się, że:

Pierwsza część tytułu jest rzeczowa i sygnalizuje, że poruszamy się wraz z kalendarzem. Druga natomiast oznacza, że czas nam się nieustannie sypie jak ziarenka piasku w klepsydrze (...). Jednocześnie jest to moja prywatna klepsydra, a zatem skromna suma wiadomości, która pozostanie po śmierci autora²⁵⁴.

Odpowiedź na pytanie, jakie elementy Konwicki chciał za sprawą *Kalendarza i klepsydry* utrwalić, wydaje się dość prosta. Niewątpliwie bardziej zależało mu na pokazaniu, jak myślał, niż kim był. W efekcie wykorzystania zarówno strategii pamiętnikowych, jak i dziennikowych, „łże-diarysta” wykreował autoportret pod ójny (jeśli przyjąć, że czas dzieli się na „teraz” i „wtedy”), a może nawet z wielokrotność (jeśli uwzględnić wewnętrzne cezury dzielące przeszłość na kolejne etapy),

²⁵¹ Zwróciła na to uwagę Czerwińska: „Niepostrzeżenie ten jeden rok, wybrany dla pisania dziennika, mieści w sobie na zasadzie *pars pro toto* resztę biografii, chwytaną (choćby ułomnie i wybiórczo) w pamiętnikowych skokach wstecz”. M. Czerwińska, *Rok z Konwickim*, dz. cyt., s. 226.

²⁵² T. Konwicki, *Kalendarz...*, dz. cyt., s. 354.

²⁵³ Tamże, s. 127.

²⁵⁴ S. Nowicki (właśc. S. Bereś), *Pół wieku czyśćca. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim*, Warszawa 1990, s. 178.

czym wprowadził czytelnika w zakłopotanie. Jeżeli jednak odbiorca potraktuje tę książkę jak apokryf, a nie dokument, wciąż będzie miał szanse na znalezienie wyjścia z labiryntu.

3.1.2. Kreacje „pokazywacza” i „ogładczy”

- dziennikowe realizacje sfery auto-
- elementy konstytuujące sylwę
- czytelnicza hierarchia
- symbioza pisarza z cenzorem
- techniki omijania cenzury
- oczekiwania „ogładczy”
- warsztatowe aspekty relacji między instancjami
- komentarze meta-tekstowe
- „ogładczy” czy podglądacz?
- obietnice bez pokrycia
- chór Kolumbów i jego solista

Istotę *Kalendarza i klepsydry* stanowi gra napięć między „p o k a z y w a c z e m” (autorem-narratorem-bohaterem) a „o g ł a d a c z a m i” (czytelnikami) – by posłużyć się nomenklaturą wprowadzoną przez Konwickiego w *Zorzach wieczornych*²⁵⁵. Podobnie jak Hłasko, „łże-diarysta” świadomie i konsekwentnie kreował swój wizerunek, ale od autora *Pięknych, dwudziestoletnich* odróżniają go co najmniej dwa szczegóły. Przede wszystkim Konwicki reprezentuje pokolenie, które niezbyt chętnie przybierało maski i pozy, co zostaje wyraźnie odzwierciedlone w sylwicznym autoportrecie pisarza. Po drugie, autor *Bohiny* potrafił zdystansować się do własnej kreacji i choć konsekwentnie grał wyznaczoną rolę, nie usiłował wpisywać nadmiernej powagi w scenariusz swojego życia. To z kolei przełożyło się na specyfikę wielopłaszczyznowej konstrukcji przekłamań, w prostej linii prowadzących do zdeprecjonowania jej narratora i obniżenia wiarygodności sylwy.

Uzasadnione wydają się skojarzenia już nie tylko z a u t o k r e a c j ą, lecz także z a u t o d e m a s k a c j ą, a może nawet – jak zaproponował Czapliński – „l i t e r a c k ą a u t o l u s t r a c j ą”²⁵⁶. Można bowiem odnieść wrażenie, że cały „łże-dziennik” skierowany jest na wiele realizacji

²⁵⁵ Rozróżnienie to wprowadził Konwicki w *Zorzach wieczornych*: „Wszyscy jesteście my ogładcami. Ktoś nas wyposażył w tę skłonność (...). Codziennie w milionach sal teatralnych, kinowych, koncertowych, kabaretowych, burdelowych oglądamy pokazywaczy. Może i ja jestem jednym z pokazywaczy”. T. Konwicki, *Zorze wieczorne*, Warszawa 1991, s. 6.

²⁵⁶ P. Czapliński, dz. cyt., s. 108.

auto-, a wszystko, co da się powiedzieć o *Kalendarzu i klepsydze*, mieści się w projekcie odautorskiego „ja”.

To przedsięwzięcie nie miało by sensu, gdyby zabrakło publiczności, zaprojektowanej jako element konstytuujący sylwę na równi z „opowiadaczem”. Co jednak szczególnie istotne, grupa odbiorców jest z hierarchizowana: najniższą warstwę stanowią zwykli czytelnicy, którzy będą znali wyłącznie stadium końcowe dzieła. Nieco wyżej plasują się krytycy, którzy na podstawie rozmów z pisarzem mogą wnioskować o procesie dostosowywania tekstu do oficjalnej linii światopoglądowej, ale – podobnie jak reprezentanci najniższej warstwy – są wyłącznie konsumentami, ponieważ otrzymują gotowy produkt i nie mają wpływu na jego kształt. To odróżnia ich od czytelniczej kasty uprzywilejowanej – cenzorów, wnikliwie analizujących książkę jeszcze na etapie produkcji i negocjujących z autorem ostateczną postać dzieła. Okazuje się zatem, że pracownik Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk²⁵⁷ stał na skrzyżowaniu nadania i odbioru, skąd czujnie obserwował obie strony: im inteligentniejszy wydawał się czytelnik, tym gwałtowniejsze były zamachy na autorską niepodległość.

Konwicki pragnie przede wszystkim poinformować mniej zorientowanych czytelników o istnieniu tej najwyższej (choć nienazwanej wprost) instancji, dzięki czemu wyczula ich na najcichsze szepty i najdrobniejsze półsłówka. W książce opublikowanej przez państwowe wydawnictwo nie pada słowo „cenzor”, ale peryfrazą ten, „kto za mnie dokonuje wyboru”²⁵⁸. Pisarz ironicznie przyznaje, że można przywyknąć do takiej formy zniewolenia, pod warunkiem, że dostrzeże się płynące z niej korzyści. Relacja z cenzorem ma bowiem wymiar symbolotyczny:

Wymyślamy sobie, nie widząc się nawzajem. Lecz on potrzebuje mnie, a ja jego. (...) On często prowadzi moją rękę z piórem, dodaje siłę i witalności słowom, on też wyciosuje dalekie prześwity między moimi słowami. (...) Zazdroszczą mi go gryzi-piórki znad Sekwany, znad Tybru czy znad Missisipi. Ja mam dobrze²⁵⁹.

²⁵⁷ Ta instytucja istniała w Polsce już od 1946 roku.

²⁵⁸ T. Konwicki, *Kalendarz...*, dz. cyt., s. 130. Warto przy tej okazji przypomnieć, że do 1980 roku cenzorskie ingerencje w tekst nie były w żaden sposób sygnalizowane, a zatem czytelnik mógł nawet nie domyślać się interwencji tej „najwyższej instancji”.

²⁵⁹ Tamże.

Faktycznie, widmo cenzora sprawia, że pisarz wznosi się na wyższy poziom wirtuozerii, ale w pewnym momencie ta zabawa przestaje przynosić satysfakcję. Warto przypomnieć, że *Kalendarz i klepsydra* (1976) to ostatni utwór Konwickiego, w którym cenzor pełni podwójną funkcję: pierwszego recenzenta i współtwórcy, ponieważ już *Kompleks polski* (1977) został opublikowany w obiegu niezależnym, a zatem poza zasięgiem GUKPPIW. Stało się tak, ponieważ cenzorzy „Czytelnika” zażądali od autora zbyt wielu skreśleń i przeformułowań, kompletnie zmieniających przekaz powieści. Innymi słowy, trójkąt autor – cenzor – czytelnik stał się w pewnym momencie na tyle niewygodny, że pisarz postanowił zakończyć ten burzliwy romans.

Zanim jednak podjął decyzję skazującą go na wieloletnią nieobecność w oficjalnym życiu literackim, wypracował pewne strategie współżycia z cenzorem, a precyzyjniej: dostosował swój warsztat literacki do wymogów chwili i stworzył techniki umożliwiające omińnięcie cenzury. Można sprowadzić je do trzech pojemnych haseł: generalizacja, aluzja i parodia. Sam „łże-diarysta” przyznał, że negatywny wydźwięk pewnych opinii można ukryć przed cenzorem właśnie dzięki uogólnieniom: „Formułuję każdą myśl tak, żeby była tak ogólna, że utonie w niej dotkliwość namacalnej, zwykłej, krwistej prawdy”²⁶⁰. Istnieje jednak ryzyko, że skoro tego typu uproszczenia umykały uwadze pracowników GUKPPIW, również czytelnik mógł tej krwistej prawdy nie dostrzec. Łatwiejsze do wychwycenia okazywały się aluzje, ubierane często w formę parabolicznych przypowieści, zwracających na siebie uwagę przede wszystkim ze względu na odrębność gatunkową.

Trudno bowiem nie zarejestrować historii o zwierzęcym megaliansie²⁶¹, okraszonym zdradą małżeńską, do którego doszło na gruncie niezwykle upolitycznionym – „na rządowych salonach”:

Otóż pewien łabędź zakochał się w pewnej gęsi. Łabędź był państwowy i należał zapewne do ministra, a gęś, wstyd powiedzieć, była zwykła, wiejska, co najwyżej

²⁶⁰ Tamże.

²⁶¹ Wiadomo, że Konwicki korzystał ze słownictwa związanego ze światem zwierzęcym w celu budowania fikcji literackiej, tę metodę wykorzystał na przykład w *Kronicie wypadków miłosnych*, w liście do Arlt pisał: „Notatki są prawie autentyczne, zmieniłem tylko nazwiska – dając familie odzwierzęce”. J. Arlt, *Mój Konwicki*, Kraków 2002, s. 149.

pegeerowska. Na domiar złego łabędź był żonaty i oboje z żoną stanowili jedyną parę właścicieli oraz mieszkańców stawu²⁶².

Jakby tego było mało, pegeerowska gąska odrzuciła zaloty ministerialnego łabędzia, który z żalu zdechł. Ta symboliczna historia ma zastąpić relację z wizyty Konwickiego na „ideowych rekolekcjach”²⁶³, odbywających się w pałacu Ministerstwa Kultury i Sztuki, czyli w miejscu rozgrywania się ptasiego dramatu. Zamiast wprost mówić o poczuciu wyobcowania na tego typu spotkaniach lub spowiadać się ze skończonego, choć wciąż bolesnego, flirtu z socrealizmem, pisarz posłużył się *s p a r o d i o w a n ą p r z y p o w i a s t k ą*, przy czym musiał zrezygnować z egzegezy i zdać się na intelekt odbiorców.

Jakie są podstawowe zadania czytelnika sylwy opublikowanej w 1976 roku w państwowym wydawnictwie? Przede wszystkim winien on filtrować tekst i oddzielać treści faktycznie wyrażające przekonania pisarza od treści będących haraczem dla cenzora. Bez wątpienia świadomość obecności w książce tego typu danin otwierała przed odbiorcą nowe perspektywy: zmuszała go do czytania między wierszami, doszukiwania się podtekstów politycznych i cenzorskich przeoczeń. Chwilami można nawet odnieść wrażenie, że „łże-diarysta” wierzył w intelekt „oglądaczy”, a w związku z tym traktował ich jak równych sobie. Ale nic bardziej mylnego. Choć Konwickiemu zdarzało się komplementować czytelników, to równie chętnie obrażał ich i podsyczał ich kompleksy. Z jednej strony zależało mu na zyskaniu ich przychylności, z drugiej zaś niezwykle często drażnił ich, żeby za chwilę znowu przywołać się do porządku, przeprosić urażonych i od nowa podjąć tę grę na granicy kiczu²⁶⁴.

Już od pierwszych stron tego „niby-dziennika” wyraźnie zaznacza się obecność instancji odbiorczej, ponieważ czytelnik ma być elementem determinującym narrację i nadającym jej kształt. Historie kreowane są

²⁶² T. Konwicki, *Kalendarz...*, dz. cyt., s. 36.

²⁶³ Tamże, s. 35.

²⁶⁴ Sam pisarz szuka usprawiedliwienia takiego stanu rzeczy i przyznaje, że kiedy zaczyna pisać, traci kontrolę nad samym sobą: „Kto wodzi moją ręką po papierze? Jaka to zła siła mnie, waszego lokaja, pochlebcę i pielęgniarza, kieruje przeciwko wam, rozkazuje czynić przykrości, obrażać uczucia, rozwścieczać bezkarną hucpą?”. Tamże, s. 183.

w oparciu o jego potencjalne oczekiwania, a należy podkreślić, że Konwicki spodziewa się po nim najgorszego:

Trzeba teraz po męsku rzec, że od początku świadomie i z rozmysłem odrobinę egzagerowałem. Żerując na ułomnej ciekawości potencjalnego czytelnika, obiecywałem jasno jakieś przygody, jakieś atrakcje, jakieś dwuznaczne świństwka²⁶⁵.

Innymi słowy, modelowy czytelnik jest żądny sensacji, spragniony plotek i pikantnych szczegółów, podobnie jak i autor, który spieszy z deklaracją „Ja jestem cały z was”²⁶⁶. Z rozkoszą przyznaje, że on także tropi skandale, wzrusza się szmirą i chętnie wysłuchuje pogłosek o własnych znajomych. W ten sposób buduje swoistą płaszczyznę porozumienia, wpisuje się w pospolite zachowania odbiorcze, dzięki czemu czytelnik nie traktuje tych wypowiedzi w kategoriach ataku na siebie. Skoro zaś czuje się bezpiecznie, może zaistnieć efekt parodystyczny.

Jeżeli chodzi o techniczne aspekty relacji między instancjami nadawczą a odbiorczą, trzeba wrócić do zasady hybrydyczności formalnej (zob. 3.1.1), ponieważ Konwicki bez najmniejszego skrępowania łączy w obrębie jednego *quasi*-diarystycznego wpisu różne gatunki, style i tony wypowiedzi. Należy to wiązać z jego lekceważącym stosunkiem do konwencji dziennikowej, ale też – jak sądzę – z głównym zadaniem utworu, a mianowicie prowokowaniem czytelnika. Nie dziwi zatem fakt, że forma podniosłej apostrofy, uwznioślonej konstrukcją anaforyczną, może być połączona z napastliwym atakiem na odbiorcę:

Drogi czytelniku, którego przez fałszywą kurtuazję nazywam powiernikiem. Drogi połykaczu cudzych słów. Drogi niezaspokojony leniu, co szukasz łatwych do strawienia piguł ulepionych z cudzych nieszczęść i trafów życiowych, z cudzych miłości i nienawiści, z cudzego piękna i cudzej szpetoty. Drogie medium wszystkich szczywnych wariatów, pyszałkowatych maniaków i zdradzonych półbogów²⁶⁷.

Jasno z tego wynika, że wszelkie działania tekstowe nastawione są na poruszenie czytelnika, zarówno za pomocą pochlebstw, jak i oszczerstw. W koncepcji Konwickiego przyjęcie na siebie ról opowiadacza i słuchacza jest bowiem jednoznaczne z rozpoczęciem walki:

²⁶⁵ Tamże, s. 276.

²⁶⁶ Tamże, s. 182.

²⁶⁷ Tamże.

Należy zatem uważać na klienta. Jeśli tylko zmruży powieki, kopnąc go dotkliwie przejmującym zwrotem lub przeinaczonym znaczeniem słowa, do którego za bardzo przywykł. I tak trwa ten ciężki pojedynek do ostatniej strony²⁶⁸.

Przytoczone przykłady mają dowieść, że rozmaite komentarze metatekstowe (między innymi zdradzające tajniki warsztatu „łże-diarysty”) odgrywają w *Kalendarzu i klepsydze* niebagatelną rolę. Dzięki nim Konwicki zwraca uwagę już nie tylko na opowiadane historie czy sposób snucia narracji, lecz także na kreację samego narratora-bohatera²⁶⁹. Czytelnik zaś – często wbrew swojej woli – staje się „wścibskim sąsiadem” – nie tyle „ogładcem”, ile wręcz podglądaczem. Sytuacja jest dwuznaczna, ponieważ podglądany autor ma świadomość czyjejś obecności, dlatego – choć nie przerywa snucia opowieści – nakłada na siebie kaganiec autocenzury. Mimo że wielokrotnie zapowiada zdradzenie najskrytszych tajemnic i wyznanie grzechów, nigdy nie robi tego do końca szczerze, a dodatkowo trudno orzec, które z występków są zmyślone, które zaś autentyczne.

Jednym ze stałych elementów „łże-diarystycznej” gry są obietnice bez pokrycia²⁷⁰: Konwicki rozbudza czytelniczą ciekawość i deklaruje, że dojrzał do wyjawienia najbardziej wstydliwych tajemnic. Zapowiada opowieść o pikantnych szczegółach swojego życia, np. o osiągnięciach na polu erotyki, po czym orientuje się, że zrobiło się późno: „No tak, ale już noc. Nawet sąsiedzi zasnęli. Już dziś nie zdążę o tym pobajać”²⁷¹. Oczywiście nigdy nie rozwija zagajonego wątku ani nie tłumaczy się

²⁶⁸ Tamże, s. 88.

²⁶⁹ Na proces powstawania pisarza jako bohatera wskazał Jerzy Kandziora, który zauważa, że dzięki tym zabiegom Konwicki wykracza poza podmiotowość. „Jawi się w podwójnej kondycji: jest tym, który mówi – diarystą, pamiętnikarzem, eseistą, gawędziarzem etc., ale zarazem «jest mówiony», istnieje poprzez język – nieprzezroczysta narracja w istocie rysuje kontury, powołuje do życia bohatera literackiego”. J. Kandziora, *Czas kalendarza – czas paraboli. (O cyklu autobiografii otwartych Tadeusza Konwickiego)* [w:] tegoż, *Zmęczeniu fabułą. Narracje osobiste w prozie po roku 1976*, Wrocław 1993, s. 35.

²⁷⁰ Przemysław Czapliński nazwał ten zabieg „uzasadnionym odroczeniem”, niemniej określenie to zdaje się omijać istotę zjawiska. Nie chodzi bowiem o odroczenie jako takie, lecz o nierealną obietnicę powrotu do danego tematu. Czytelnik przy kolejnych odsłonach tej metody zyskuje pewność, że temat jest odłożony *ad calendas graecas*. Por. P. Czapliński, dz. cyt., s. 184.

²⁷¹ T. Konwicki, *Kalendarz...*, dz. cyt., s. 183.

ze zmiany planów i trudno uwierzyć, że to tylko przeoczenie. O ile za pierwszym razem można dać się zwieść i niecierpliwie czekać na obsceniczne opowieści, o tyle później wyrabia się postawę zachowawczą, a deklaracje pisarza traktuje raczej z rozbawieniem. Konwicki powieła stworzony przez siebie *schemat gry na zwłokę*: składa te wprowadzające w błąd oświadczenia, po czym kryguje się i operuje ogólnikami. W końcu jednak decyduje się na akt odwagi i w kilku zdaniach zwierza się ze swojego braku doświadczenia w dziedzinie masturbacji czy rzekomego panowania kota Iwana nad domownikami albo wspomina niechlubny epizod okradania niemieckich transportów podczas wojny.

Czemu służą te pokrętne zapowiedzi wyjawienia najskrytszych sekretów? Niewątpliwie podlegają funkcjonalizacji, inaczej nie wracałyby z taką precyzją i wręcz refreniczną regularnością. Wyjaśnienia tej zagadki można szukać na poziomie pokoleniowym, okazuje się bowiem, że Konwickim miotają sprzeczne potrzeby. Z jednej strony chce śpiewać w chórze *Kolumbów* i traktować przeszłość jak prywatną świętość, z drugiej zaś zbiera się na odwagę bycia *solistą*, bo wstydlive wspomnienia przeradzają się w kompleksy, a te nie dają „łże-diaryście” spokoju. Chce o nich mówić, żeby pozbyć się ciężaru, dlatego reżyseruje transgresyjne widowisko sytuujące się gdzieś na przecięciu tragedii, komedii i dramatu – zdarzenia faktycznie żenujące równowazy prześmiewczymi historyjkami opowiadany z przymrużeniem oka. Dzięki temu sylwa nie traci statusu formy lekkiej i przyjemnej w lekturze, a „oglądacz” może czuć się bezpiecznie, bo cały ciężar sytuacji zwierzenia bierze na siebie „pokazywacz” dialogujący w efekcie z samym sobą²⁷². Raz broi, innym razem karci; raz wyznaje prawdę, innym razem zmyśla; wreszcie, raz popada w patos, innym razem ucieka w żart. Ten dwugłos współgra z *rolą błazna*, który żongluje stylami, konwencjami i nastrojami, żeby przez skompromitowanie nosiciela kompleksów zapobiec ich rozprzestrzenianiu. Wierzy, że figura śmiechu – nawet jeśli będzie to „śmiech przez łzy” – może tę epidemię powstrzymać.

²⁷² Nietrudno zauważyć, że postawa pisarza jest biegunowa – nie potrafi i nie chce wypowiadać się w obiektywnym tonie. Kandziora twierdzi, że: „Autorepliki, pozornie będące próbą obiektywizacji, aktem samokrytyki pisarza dbałego o właściwy poziom swojej prozy, w istocie zawierają tę samą dozę przesady co zapisy, do których się odnoszą”. J. Kandziora, dz. cyt., s. 26. Nie ulega jednak wątpliwości, że jest to zabieg celowy.

3.2. Sieć kompleksów Konwickiego

3.2.1. Wstęp do teorii „zakompleksienia”

- aneks do umowy autobiograficznej • auto-sceptycyzm narratora • kompleksy niższości i wyższości • klasyfikacja kompleksów ze względu na stopień uświadomienia • trójodniesieniowy układ kompleksów • konstrukt wyłączonego środka
- słownikowa definicja kompleksu • kompleks w nomenklaturze „łże-diarysty” • epidemia kompleksów •

Autor *Małej apokalipsy* reprezentuje postawę skrajnie asekuracyjną, ale lojalnie uprzedza o tym czytelnika w swoistym aneksie do umowy o zawarcie paktu autobiograficznego. Tę informację dopisuje jednak małą czcionką w nadziei, że nikt jej nie dostrzeże, a nawet jeśli – to uzna ją za kolejny element sylwicznej gry. Przede wszystkim, „łże-diarysta” zastrzega sobie prawo do niesygnalizowanego zmyślania, ale na tym nie koniec, bo systematycznie (choć dyskretnie) uzupełnia aneks o nowe zapisy. Od czasu do czasu obnaża fikcyjność swoich wspomnień, na przykład w relację z powrotu na Wileńszczyznę wplata zdanie „mijałem też krajobrazy, które znam ze swoich książek”²⁷³. Sugeruje zatem, że spreparowane historie znalazły odzwierciedlenie w rzeczywistości, nie zaś odwrotnie, ale czytelnik, który doczytał umowę do końca, nie ufa „pokazywaczowi” i wciąż go kontroluje (zob. 3.1.2). Słusznie, bo on sam jest w stosunku do siebie podejrzliwy: po pierwsze jako wobec podmiotu przeżywającego („nie jestem pewien, bo już mi się te zmyślane i opisane miłości mylą z przeżyтыми”²⁷⁴), po drugie zaś jako autora transponującego te doświadczenia na tekst literacki („pełno nostalgii autentycznej i wymuszanej na sobie przez literackie zboczenia”²⁷⁵).

Z czego wynika tak wysoki poziom auto-sceptycyzmu narratora i jakie to niesie konsekwencje? Poza na zinterioryzowaną podejrzliwość ma pomóc odbiorcom w zwalczaniu kompleksu niższości – sprawić, że poczują się już nie tylko równi pisarzowi, lecz

²⁷³ T. Konwicki, *Kalendarz...*, dz. cyt., s. 355.

²⁷⁴ Tamże, s. 244.

²⁷⁵ Tamże, s. 354.

wręcz od niego lepsi. Co szczególnie interesujące, Konwicki chce w ten sposób rozprawić się ze swoim k o m p l e k s e m w y ż s z o ś c i. Okazuje się bowiem, że wysokie poczucie własnej wartości jest dla niego kłopotliwe i stawia go w niezręcznej sytuacji, dlatego na wszelkie możliwe sposoby obniża autorytet instancji nadawczej. Taki zabieg powinien usuwać narratora w cień i odwracać uwagę od jego lęków, uprzedzeń i kompleksogennych urazów, ale ze względu na charakter sylwy dzieje się odwrotnie.

Koncept patrzenia na ludzkość przez pryzmat jej szeroko rozumianego „z a k o m p l e k s i e n i a” wydaje się jednym ze stałych elementów twórczości Konwickiego, a może nawet całokształtu jego światopoglądu. Książka, w której nazwał to zagadnienie wprost, jest wspomniany już *Kompleks polski* (1977), jednak znacznie ciekawszym materiałem badawczym wydaje się opublikowana rok wcześniej sylwa pierworodna. Pisarz dał w tej książce obszerny, choć niesystematyczny, wykład swojej teorii, którą postaram się zrekonstruować w kolejnych podrozdziałach.

Na podstawie *Kalendarza i klepsydry* da się wyróżnić kilka odmiennych klasyfikacji kompleksów. Po pierwsze, tożsamość opisywanych postaci kształtuje się w zderzeniu z kompleksami u ś w i a d o m i o n y m i, n i e u ś w i a d o m i o n y m i i p o d ś w i a d o m y m i. Wszystkie trzy typy równie mocno determinują ludzkie wybory, ale ich działanie czasami wykracza poza konwencjonalne rozumienie, w związku z tym bywa niedostrzeżone. Po drugie, za kryterium podziału przyjmuje się osobę bądź grupę zainfekowaną danym kompleksem. Znowu mamy do czynienia z u k ł a d e m t r ó j j o d n i e s i e n i o w y m: 1. Konwicki czyni podmiotem samego siebie (zgodnie z taktyką deprecjonowania własnej osoby); 2. obejmuje krytycznym spojrzeniem cały naród (a czasem rozszerza tę kategorię na ludzkość w ogóle); 3. omawia kompleksy przypisywane określonym ludziom lub grupom, z którymi się nie utożsamia. Inaczej mówiąc, z punktu widzenia narratora kompleksy da się podzielić na: „m o j e” (dodatkowo rozszczerzone na prywatne i zawodowe), „n a s z e” i „i c h”. Rzykuję teorię o istnieniu trzech grup „kompleksiarzy”²⁷⁶ – by posłużyć się neologizmem zaproponowanym przez Konwickiego, choć zdają sobie sprawę, że pisarz na tyle często redefiniuje pojęcia

²⁷⁶ Tamże, s. 151.

i przesuwa między nimi granice, że bezpieczniej byłoby dodać grupę -meta, niejako nadbudowaną nad omówioną klasyfikacją. Można by do niej zaliczyć nosiciele kompleksów nabytych i zbywalnych.

Honorowym członkiem tej grupy zostałyby bez wątpienia sam „łże-diarysta”, posługujący się ciekawym zabiegiem, który nazywam konstruktem wyłączonego środka. Kiedy Konwicki analizuje problemy Polaków, zwykle przypomina, że patrzy na nie z zewnątrz, z punktu widzenia „cudzoziemca tranzytowego”²⁷⁷:

Zawsze czułem się tutaj, w nowej ojczyźnie – Warszawie, jakoś trochę cudzoziemcem. Czułem się cudzoziemcem w zakresie myśli, upodobań, miar estetycznych i duchowych sympatii. (...) nauczyłem się chodzić po swojemu w zgielku warszawskim, mrużąc pod nosem mnie tylko zrozumiałe białoruskie przepowiednie i litewskie zaklęcia²⁷⁸.

Innymi słowy, chociaż Konwicki oswoił nową przestrzeń i nauczył się w niej funkcjonować, to wciąż czuł się przybyszem z Wileńszczyzny, który od wielu lat mieszka przy ulicy Górskiego w Warszawie. Przynależał do dwu porządków i równocześnie nie utożsamiał się z żadnym z nich, ponieważ kraina jego młodości przestała istnieć, a nowy pejzaż – z dominującym Pałacem Kultury i Nauki – niespecjalnie go satysfakcjonował. Niczym panna Holly Golightly (bohaterka *Śniadania u Tiffany’ego* Trumana Capote’a) był „w podróży”, a w związku z tym nie do końca dotyczyły i dotykały go problemy kraju, w którym się chwilowo zatrzymał. Z jednej strony chroniło go to przed zainfekowaniem kompleksami polskimi (zob. 3.2.3), z drugiej zaś wpędziło w znacznie poważniejsze kompleksy tożsamościowe (zob. 3.3.1).

Punktem wyjścia rozważań terminologicznych chciałabym uczynić słownikową definicję kompleksu:

układ skojarzeń silnie zabarwionych emocjonalnie, zwykle nieświadomych, przejawiających się w różnego typu dążeniach, obawach, zahamowaniach, wpływających na nerwicowe reakcje, na zachowanie się i przyjmowanie określonej postawy wobec innych; poczucie winy, niepewności, niższej wartości²⁷⁹.

²⁷⁷ Tamże, s. 211.

²⁷⁸ Tamże, s. 210-211.

²⁷⁹ *Kompleks* [hasło w:] *Słownik...*, dz. cyt., t. 1, s. 977-978.

Niewątpliwie, w nomenklaturze Konwickiego kompleks również budzi emocje, ale nie są to uczucia jednoznacznie negatywne, ponieważ zawdzięczamy mu wiele sukcesów, i to zarówno zbiorowych (np. zwycięstwa sportowe), jak i jednostkowych (przewyciężanie własnych słabości). Co więcej, *ex definitione* kompleks winien być trudny do wyrażenia i ukryty przed cierpiącym na niego człowiekiem, natomiast pisarz zdaje się bezbłędnie dostrzegać jego rozmaite realizacje we wszystkich aspektach życia, a łatwość, z jaką o nim rozprawia, każe spojrzeć na zagadnienie szerzej. Można tu dostrzec gotową formułę na nazwanie zasadniczej większości problemów związanych z wybujałymi ambicjami albo z traumatycznymi doświadczeniami z przeszłości.

Okazuje się, że w diagnozowanej przez pisarza rzeczywistości pojęcie kompleksu wypiera wiele innych określeń, jakby świat, a zwłaszcza Polskę, opanowała e p i d e m i a k o m p l e k s ó w. Twórca tej teorii, profesor Tadeusz Konwicki, podczas badania „warszawskich podstarzałych erotomanów” dokonał niezwykłego odkrycia, a mianowicie zlokalizował gruczoł odpowiedzialny za ich niestabną energię do działań. „Swoje siły czerpią oni z wielkiego gruczołu wypełnionego kompleksami”²⁸⁰ – donosi badacz, dzięki któremu znane są źródła i objawy choroby oraz grupy podwyższonego ryzyka i jednostki szczególnie podatne na działanie konkretnych resentymentów. W jednym profesor Konwicki pozostaje bezradny – wciąż nie znalazł antidotum, ale został królikiem doświadczalnym i systematycznie sprawdza na własnej skórze skuteczność poszczególnych metod. Istnieją różne sposoby radzenia sobie z kompleksem: można go stłumić, wyprzeć lub przekłamać, ale można też spróbować go opowiedzieć i, poznawszy jego podłoże, rozbroić go (co wydaje się najskuteczniejszą formą „rozkompleksiania”²⁸¹ – pojęcie Konwickiego). *Kalendarz i klepsydra* jest – jak sądzę – sparodiowanym raportem z przeprowadzania tych eksperymentów.

²⁸⁰ T. Konwicki, *Kalendarz...*, dz. cyt., s. 316.

²⁸¹ Tamże, s. 151.

3.2.2. (Nie)spowiedź dziecięca wieku

- stelaż autokreacji • sytuacja rodzinna • odruchy kameleonowości i mimikry • zanurzenie w kresowości • wileńskie gimnazjum • przemilczenie ze wskazaniem
- wojna i partyzantka • szukanie nowego miejsca: Gliwice, Kraków, Warszawa • wypieranie kompleksów prywatnych przez zawodowe • kompleksy pisarza, scenarzysty i reżysera • umniejszające peryfrazy • procedury (nie)spowiedzi •

Autokreacyjny stelaż *Kalendarza i klepsydry* stanowią finezyjnie splecione kompleksy: prywatne i zawodowe, piętnowane i traktowane pobłażliwie, wciąż żywe i zaleczone itd. Na pierwszy rzut oka ta konstrukcja może wydawać się niestabilna, a nawet prowizoryczna, ale sylwa współczesna umacnia ją swoim autorytetem. Jak się rzekło (zob. 3.1.1), jest to forma faworyzująca to, co eklektyczne i wymykające się logice, a do tego sankcjonująca równoczesny wertykalny i horyzontalny przyrost tekstu. Historie tworzące kolejne piętra wypowiedzi aktywizują odległe skojarzenia i inicjują nieliniarny bieg narracji, co z kolei ułatwia snucie opowieści o szeroko rozumianych resentymentach. Wszystko to pozwala „łże-diarysty” żywić nadzieję, że jego jednostkowe obsesje, choć zyskają tekstową realizację, nie wysuną się na pierwszy plan.

W tym podrozdziale chciałabym wyprostować tę pokrętną narrację i z drobnych wzmianek biograficznych (poutykanych między bon motami, metatekstami i obszernymi fragmentami eseistycznymi) odtworzyć losy „łże-diarysty”²⁸². Rekonstrukcja jego biogramu rzuci światło na teorię „zakompleksienia”, okazuje się bowiem, że formowanie się poszczególnych kompleksów bohatera można dość precyzyjnie przypisać konkretnym wydarzeniom bądź etapom jego życia. Konwicki opowiada te autobiograficzne historie, ponieważ czuje potrzebę wypowiedzenia się z przewinień, przy tym robi wszystko żeby tę (nie)spowiedź zamaskować: tworzy wielopiętrową narrację o narracji, pomija istotne szczegóły, za to wiele miejsca poświęca zagadnieniom marginalnym.

²⁸² Danuta Dąbrowska podkreśla, że bohater Konwickiego nie ma wpływu na przebieg swojego życia, ale to od niego zależy, w jaki sposób to życie zrelacjonuje: „Człowiek Konwickiego jest całkowicie zdeterminowany przez czas i przez pamięć. Nie tworzy swojego losu. Wszelka kreacja jest możliwa tylko jako rzutowanie siebie wstecz”. D. Dąbrowska, *Spektakl autobiograficzny [w:] Autor i jego wcielenia. Szkice o roli autora w literaturze*, red. E. Kuźma i M. Lalak, Szczecin 1991, s. 237.

Nie przestaje przy tym sugerować, że mniejszy dystans dzieli jego niby-biografię od spreparowanego tekstu literackiego niż od rzetelnie opowiedzianej historii życia. Narratywizuje bolesne kwestie, ale nie wyraża skruchy, nie prosi o przebaczenie i nie obiecuje poprawy, a dodatkowo dzieli się odpowiedzialnością z innymi „dziećmi wieku”.

Kiedy ułoży się te urywki w linearny ciąg, okaże się, że Konwicki – choć szczątkowo i bez zachowania chronologii – scharakteryzował większość etapów swojego życia i sprawnie wskazał momenty przełomowe. Co ciekawe, najczęściej zatrzymywał się na najbardziej zewnętrznym poziomie tych opowieści: zadowalał się ogólnikami i rzadko wracał do raz przywołanego wątku biograficznego, podczas gdy tematy egzystencjalno-filozoficzne potrafił omawiać w kilku oddalonych od siebie wpisach. Już na pierwszych stronach sylwy opisał swoją sytuację rodzinną (zarówno znacznie poprzedzającą jego narodziny, jak i bezpośrednio dotyczącą jego dzieciństwa), a potem – aż do publikacji *Bohini* – nie czuł potrzeby rozwijania tych historii. Informacje o rodzicach „Tadzi” są szczątkowe:

Mój ojciec miał pięćdziesiąt lat, kiedy się urodziłem. A ja miałem trzy lata, kiedy on umarł. (...) Moja matka była chorowita, często też wynajmowała się do pracy, w której dziecko mogło być ciężarem. Wobec tego, jak to często zdarzało się w naszych stronach, zostałem oddany na wychowanie. Brali mnie kolejno do siebie różni wujkowie, ciocie, babcie cioteczne albo inne²⁸³.

O konsekwencjach dorastania w takich warunkach wspominałam już wcześniej w kontekście hybrydyczności biograficznej i formalnej (zob. 3.1.1). Okazuje się, że konieczność ciągłego adaptowania się do nowych okoliczności wyrobiła w chłopcu odruchy kamelionowości, a może nawet mimikry, czyli szeroko pojętego upodobniania się do otoczenia. Taka umiejętność umożliwiła młodzieńcowi przetrwanie, ale też pogłębiła poczucie niezakorzenia i stawała się pożywką dla kompleksu wyobcowania.

Innymi słowy, Konwicki był jednocześnie zdystansowany do otoczenia i zanurzony w kresowości. Zarówno w domu (domach?), jak i w placówkach edukacyjnych wpajano mu takie wartości, jak życie

²⁸³ T. Konwicki, *Kalendarz...*, dz. cyt., s. 13-14.

w prawdzie, imperatyw samodoskonalenia czy szacunek dla Boga, ojczyzny i przodków. Trzeba podkreślić, że „Tadzia” uczęszczał do renomowanego wileńskiego gimnazjum im. króla Zygmunta Augusta, gdzie szczególnie zwracano uwagę na rozwój i morale wychowanków:

Do tego gimnazjum chodzili synowie urzędniczej arystokracji wileńskiej i patrycjatu mieszczańskiego. Było to gimnazjum elitarne, gimnazjum paniczów. Takich łachmyt jak ja widziało się w tej nobliwej szkole niewiele. Takich dwuznacznych nieudałot, co korzystały ze zniżek wpisowego i które to zniżki codziennie wypominali profesoremie przy każdej dwóji²⁸⁴.

Innymi słowy, mimikra zawiodła, ponieważ chłopak z Nowej Wilejki nie potrafił skutecznie upodobnić się do paniczyków i prymusów, a w efekcie popadł wobec nich w kompleksy. Mógł je przewyciężyć wyłącznie dzięki wyrazistym postawom ideowym, stąd tak ochocze zaangażowanie w późniejsze działania wojenne, które przerwały karierę naukową gimnazjalisty (maturę zdał już na tajnych kompletach), potem zaś doprowadziły do topograficznego pęknięcia jego biografii.

Co szczególnie istotne, Konwicki prawie do samego końca swojego fingoanego dziennika konsekwentnie milczał na temat wojny. Nie było to jednak zwyczajne zignorowanie tematu, lecz raczej przemilczenie z ewskazaniem, służące wyeksponowaniu danego wątku. W jednym z ostatnich diarystycznych wpisów padło bowiem pytanie:

Zauważyliście, ptaszki, że ani słówkiem nie wspominam o wojnie? Znam wasze guściki. Wiem, co was drażni. Fakt, że dotkliwie przeżyłem wojnę, to tak, jakbym się zesrał i przez to zesranie stał się niemły otoczeniu. Powiem wam tylko, że wojna to wielka powszechna agonia²⁸⁵.

Pozornie usiłował uchylić się od opowiadania o wojnie i związanych z nią walkach, ponieważ w omawianiu tego zagadnienia wpisane są niewygodne dla „łże-diarysty” patos i apoteoza bohaterstwa. Nie znaczy to, że chciał całkowicie pominąć „sześć lat potopu, gigantycznego pożaru, trzęsienia ziemi w skali całej planety”²⁸⁶, ale podskórnie przeczuwał, że tragicznych wydarzeń nie wypada opisywać w tej samej konwencji,

²⁸⁴ Tamże, s. 212.

²⁸⁵ Tamże, s. 349.

²⁸⁶ Tamże, s. 60.

w której przedstawił własne życie. Z tego powodu epizody wojenne ograniczył do minimum, a o swoim udziale w partyzantce wspomniął wyłącznie na marginesie, w dodatku poza kontekstem uznawanym za kanoniczny. Zamiast pisać o bohaterskim czynie młodych patriotów, którzy byli gotowi poświęcić życie dla ojczyzny, skupił się na zainteresowaniu tych młodzieńców sportem i dziewczynami²⁸⁷.

Potem sprawy potoczyły się szybko: po 1945 roku Konwicki musiał opuścić Wileńszczyznę i zacząć wszystko od nowa gdzie indziej. Wprawdzie kiedy trafił do Gliwic, chciał kontynuować działalność partyzancką, ale szybko wybito mu to z głowy i młodzieniec zaakceptował konieczność szukania dla siebie nowej formuły. W ramach przymerzania się do nowego życiorysu podjął pracę jako urzędnik w Tymczasowym Zarządzie Państwowym – oficjalnie „zajmował się mieniem poniemieckim”²⁸⁸, nieoficjalnie zalegalizowanym „szabrem”²⁸⁹, ale coś go w tym procederze uwierało i zdecydował się wyjechać z Gliwic. W Krakowie na początku 1946 roku dostał – jako student polonistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim i protegowany Wilhelma Macha – posadę korektora w „Odrodzeniu”. Rok później przeniósł się wraz z redakcją do Warszawy. Warto podkreślić, że o ile do tego przełomowego momentu w *Kalendarzu i klepsydrze* nie brakowało informacji biograficznych, o tyle po 1947 roku takie dane pojawiały się z mniejszym natężeniem, być może dlatego, że w Konwickim buzowało coraz mniej kompleksów prywatnych, a coraz więcej zawodowych. Pisarz wspomniął jeszcze lakonicznie o swoim ślubie z Danutą Lenicą (1949) i o pracy w nowohuckim Betonstalu, ale już narodziny córek (Anna, 1952 i Maria, 1959) nie zostały w żaden sposób odnotowane.

Faktem jest, że kariera „łże-diarysty” nabrała tempa po przeprowadzce do Warszawy, wtedy też powstała cała gama kompleksów związanych z działaniami twórczymi pisarza (produkcyjniak *Przy budowie*, 1950), scenarzysty (etiuda *Kurtyna*, 1954) i reżysera (melodramat *Ostatni dzień lata*, 1958). Sam „łże-diarysta” ostentacyjnie odcinał się od sztuki wykonywanych przez siebie zawodów i wołał patrzeć

²⁸⁷ Ten temat zostaje rozwinięty przez Konwickiego we wspomnianym już wywiadzie-rzece. Zob. S. Nowicki (właśc. S. Bereś), *Wileńska wojna* [w:] tegoż, dz. cyt., s. 36-69.

²⁸⁸ T. Konwicki, *Kalendarz...*, dz. cyt., s. 244-245.

²⁸⁹ Tamże, s. 64.

na siebie jak na rzemieślnika, w dodatku w żaden sposób niewyróżniającego się z tłumu:

Jesteście pewnie ciekawi, jak się czuje taki facet średniego wzrostu, trochę przygarbiony, ani blondyn, ani brunet, w niewyraźnych okularach, z nijaką fizjonomią, bez urody, ale i bez wyraźnych ułomności²⁹⁰.

Żeby uwiarygodnić ten opis, przytoczył kilka nieweryfikowalnych anegdotek, których lejtmotytem było mylenie Konwickiego z innymi ludźmi, m.in. z Romanem Bratnym, Tadeuszem Drewnowskim, Witoldem Fillerem, a nawet z proboszczem warszawskiej parafii.

W świecie nastawionym na bezustanne podkreślanie własnej wyjątkowości poza przeciętność wydaje się nienaturalna, ale nie u Konwickiego. Skoro bowiem wszyscy siłą się na oryginalność, on przewrotnie podkreśla swoją zwyczajność i czyni z tego swój największy atut. Z tego powodu chętnie posługuje się umniejszającymi peryfrazami, które w istotny sposób wpływają na jego autoportret, np:

„zwykły, normalny półinteligent” (s. 359)²⁹¹, „zwykły zjadacz chleba, zapisujący zwykłe, codzienne wydarzenia” (s. 210), „zwykły posiadacz legitymacji Związku Literatów numer taki i taki (ja przez niedbalstwo nie posiadam) i średni urzędnik naszej kinematografii” (s. 228).

To epatowanie przeciętnością jest o tyle nietypowe, o ile dopuszcza się go jeden z najważniejszych twórców zeszłego stulecia, który w latach 70-tych miał już ugruntowaną pozycję i – co najważniejsze – zdawał sobie z tego sprawę. Można jednak zaryzykować stwierdzenie, że ta fałszywa skromność wynika ze wspomnianego wcześniej kompleksu wyższości, na który Konwicki zapadł, kiedy zaczęło mu się lepiej powodzić. Innymi słowy, „łże-diarysta” podświadomie pragnął znaleźć się w blasku jupiterów, ale na samą myśl o zrealizowaniu tego marzenia zaczął krygować się niczym rasowy „kompleksiarz” i umniejszać swoje dokonania.

Kompleksy zawodowe Konwickiego krążą wokół dwu centralnych zagadnień: niewystarczających umiejętności oraz słabej pozycji rynkowej.

²⁹⁰ Tamże, s. 11.

²⁹¹ Numery w nawiasach podaję za: tamże.

Z tą pierwszą kategorią związane są niekończące się samooskarżenia „łże-diarysty”, który zwierza się z braku weny, problemów językowych i niedostatków swojego warsztatu²⁹². Konsekwentnie odbiera swojej pracy znaczenie i zarzeka się, że nie jest profesjonalistą:

Zapłatał mnie los, nie, nie los, zwykły przypadek, układ społeczny albo może towarzyski, coś mnie zapłatało w ten fach, który wykonuję amatorsko, ale konsekwencje ponoszę jak zawodowiec²⁹³.

Na te konsekwencje składały się m.in. negocjacje z wydawnictwami, skreślenia cenzorskie, niskie dochody, uczestniczenie w promocjach książek, przypochlebianie się czytelnikom oraz konfrontacje z krytykami. Trzy ostatnie punkty ściśle wiążą się z kompleksami niepoczytności i słabej pozycji rynkowej:

Moja poczytność to dziesięć tysięcy egzemplarzy rozprzedawanych dychawicznie przez rok. Moja poczytność to wielkie kosze z przecenionymi cegłami. Jestem honorowym klientem przeceny. Kosztuję na niej trzy złote od sztuki. Trzy złote za moje lewitacje, wadzenia się z Bogiem i kosmogoniczne poetyzowania²⁹⁴.

Innymi słowy, także tutaj pisarz nie potrafił zdecydować się na jedną strategię i raz deprecjonował wykonywaną przez siebie pracę, innym razem oburzał się, że nikt nie docenia jego lewitacji i uniesień. Można wręcz odnieść wrażenie, że samokrytyka uruchamiała procedury (nie)spowiedzi – pisarz sam się oskarżał, sam się bronił i sam się rozgrzeszał. Czytelnik-spowiednik wydaje się zbędnym balastem, ponieważ ważniejszy od aktu lektury był sam akt tworzenia, podczas którego „kompleksiarsz” nazywał swoje problemy, a w konsekwencji zyskiwał do nich dystans.

²⁹² Ciekawą prawidłowość zauważa Aleksander Fiut, którego zdaniem *Kalendarz i klepsydra* jest swoistą odpowiedzią na *Dzienniki* Gombrowicza, przy czym: „Dla Gombrowicza najważniejszym tematem jest on sam, jako konkretna jednostka, w zwycięskim starciu z innymi, narodem, światem. W *Kalendarzu*, przeciwnie, «ja» autora wprost niknie pod naporem rzeczywistości. Pierwszy mnoży oznaki dobrego pisarskiego samopoczucia, ostentacyjnie narzuca swoją wielkość, drugi z uporem wyraża niewiarę w swój talent, w swoją pozycję pisarską, znaczenie literatury wreszcie”. A. Fiut, *Histeria?* [w:] tegoż, *Pytanie o tożsamość*, Kraków 1995, s. 81.

²⁹³ T. Konwicki, *Kalendarz...*, dz. cyt., s. 7.

²⁹⁴ Tamże, s. 208-209.

3.2.3. Kompleks(y) polski(e)

- drugoplanowe zbiorowości • spersonalizowane definicje • klucz do „polskiej polskości” • amnezja narodowa jako katalizator kompleksów • zawłaszczenie cudzego sukcesu • kasandryczne przepowiednie • luki w narracji narodowej • ambiwalencja kompleksu „starszego brata” • kłopotliwy stosunek do Zachodu • głos pokolenia • kompleks jako blizna •

W poprzednim podrozdziale starałam się omówić indywidualne kompleksy aktora pierwszoplanowego, a teraz chciałabym skupić się na zbiorowościach: statystujących Polakach oraz drugoplanowych bohaterach z pokolenia Kolumbów. Ich doświadczenia, lęki i resentymenty stanowią tło autobiografizujących rozważań Konwickiego, przy czym jego przynależność do tych grup jest nie tyle wątpliwa, ile – by tak rzecz – przejściowa. Czasami „łże-diarysta” czuje się Polakiem, ale równie często przypomina o swoich wileńskich korzeniach. Nie wypiera się przynależności do generacji Kolumbów, ale odcina się od martyrologii związanej ze snutą przez nich narracją i szuka własnej formuły uogólniającej ich losy. Co gorsza, nie da się jednoznacznie określić, kiedy punkt obserwacyjny mieści się w obrębie tych grup, kiedy zaś poza ich granicami, co dodatkowo komplikuje tę tożsamościową grę. Z tego powodu kompleksy scharakteryzowane w tym podrozdziale najbezpieczniej będzie zaliczyć do grupy -meta, ponieważ sytuują się gdzieś na pograniczu, a może wręcz na przecięciu, kompleksów „naszych” i „ich” (zob. 3.2.1).

Chociaż „łże-diarysta” w celu zmylenia cenzury wielokrotnie posługiwał się uproszczeniami i uogólnieniami, to równie chętnie doprecyzowywał niezbyt klarowne terminy lub adaptował je na rodzimy grunt. Te spersonalizowane definicje rozdziły się na oczach czytelników – stanowiły kompromis między potrzebą rozważań historiozoficznych i plotkarskich analiz koncentrujących się na cudzych ułomnościach. Za przykład niech posłuży definicja polskości, tak istotnej z punktu widzenia tego podrozdziału:

Na co dzień emanujemy polską polskością. Włoch wariuje w erotyce, Francuz szaleje w kulinariach, Niemiec w bawarskim piwie i posepnej precyzji. A my biesimy się

w polskości. W słodkiej podniebnej polskości, która jest szatą królewską i torbą żebraczą. Olejem świętym i stygmatem przekleństwa²⁹⁵.

Konwicki charakteryzuje poszczególne okazy niczym „kolekcjoner kompleksów”, przy czym kiedy analizuje specyfikę innych narodów, nie wychodzi poza stereotypowe skojarzenia, takie jak temperament Włochów, kulinarny talent Francuzów czy bezbłędna organizacja Niemców. Gdyby dalej podążał tym tokiem rozumowania i chciał wskazać analogiczną etykietkę dla Polaków, musiałby posłużyć się kolejnym frazesem, np., że cechuje nas gościnność, tym większa, im mniej wódki zostało w butelce. Jednak autor *Małej apokalipsy* szuka klucza do „polskiej polskości” zupełnie gdzie indziej – w miotaniu się między biegunami sacrum i profanum, duchowego bogactwa i skrajnego ubóstwa, pamięci historycznej i jej historycznego wypierania.

Podobnie jak w przypadku autokreacji samego „kompleksiarza”, tak i tu, ciągle kołatanie się między dychotomicznymi propozycjami rodzi niepokój prowadzący do kompleksu niższości:

my wszyscy, to znaczy mieszkańcy dorzecza Wisły, cierpimy na kompleks niższości. Jeśli ktoś się do tego nie przyznaje, chętnie go wyłączam. Ale my pozostali, niewyłączeni, dręczymy się urazem mniejszej wartości. I nie ma się czemu dziwić. Nikt z nas nie pamięta, bo tradycja narodowa, bo ciągłość państwowości, bo skarbiec nawyków społecznych, bo to wszystko nie przechowało się, więc nikt z nas nie pamięta dawnej Rzeczypospolitej obojga albo trojga narodów²⁹⁶.

Katalizatorem kompleksu niższości okazuje się amnezja narodo-wa, wywołana przez „starszych braci”, czyli zaborców, którzy wymazali Polakom pamięć o sukcesach, za to ugruntowali w nich poczucie klęski. Konwicki twierdzi, że trudno zbudować trwałe i skonsolidowane społeczeństwo bez doświadczeń przodków, ponieważ ich porażki i zwycięstwa stanowią swoiste drogowskazy, dzięki którym łatwiej organizować państwowość, administrację czy armię.

Chwilowe uwolnienie się od kompleksów narodowych okazało się możliwe po zajęciu przez Polaków trzeciego miejsca w X Mistrzostwach Świata w Piłce Nożnej:

²⁹⁵ Tamże, s. 113.

²⁹⁶ Tamże, s. 109.

W tej chwili otwieram drzwi balkonowe i na cichą, senną ulicę Górskiego wywalam z drugiego piętra wszystkie moje własne i wszystkie nasze wspólne kompleksy. Nie potrzebuję już granic mocarstwowych, nie pragnę kolonii, nie chcę nikogo podbijać i ciemiężyć. Wystarcza mi, że jestem trzeci w skali globu po RFN-owcu i po Holendrze²⁹⁷.

Doszło tu do swego rodzaju sukcesu: o ile polskie resentymenty i porażki pisarz najczęściej charakteryzował jako „nasze” albo „ich”, rzadko zaś „moje”, o tyle miejsce na podium wywalczone przez polskich piłkarzy stało się jego osobistym zwycięstwem. Odzyskał dzięki niemu poczucie godności narodowej, a w konsekwencji uwolnił się od pragnienia zemsty na „starszych braciach” i gnębienia młodszego rodzeństwa.

Ten opis triumfu Polaków jest w *Kalendarzu i klepsydrze* zjawiskiem niecodziennym, ponieważ na ogół Konwicki z masochistyczną przyjemnością nurza się w rodzimych słabościach, a jego przewidywania noszą piętno k a s a n d r y z m u. Przepowiednie pisarza przywodzą na myśl sytuację z *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego: kiedy przyszedł czas mobilizacji i wszyscy czekali na sygnał ze „złotego rogu”, okazało się, że Wernyhora wytypował na przywódcę nieodpowiednią osobę. Podobnie Konwicki wyraża wątpliwość, czy znajdzie się ktoś, kto pokieruje narodem, o ile w ogóle kiedykolwiek dojdzie do zrywu niepodległościowego. Kompleks niższości budzi bowiem paraliżujący lęk, prowadzący do zaniechania wszelkich działań i ucieczki w „zdziecinnienie”, by posłużyć się terminem zapożyczonym od Witolda Gombrowicza.

Męczy nas nasza niedojrzałość [podkr. P.P.]. Wiemy o niej od innych i od samych siebie. Przez dwa stulecia powtarzali nam sąsiedzi, że nie dorośliśmy do własnej państwowości, a my zaprzeczaliśmy histerycznie pełni udręki, że może naprawdę nie dorośliśmy. Męczy nas kompleks młodziankowości [podkr. P.P.], wiecznego chłopięctwa, krótkich majtek. Dlatego jesteśmy skorzy i pochopni. Zawsze gorliwi do zademonstrowania męskości²⁹⁸.

Trudno jednoznacznie orzec, czy te diagnozy wyraża jeszcze „mieszkaniec dorzecza Wisły”²⁹⁹ czy już „stary guślarz z lasów wileńskich”³⁰⁰, który

²⁹⁷ Tamże, s. 283.

²⁹⁸ Tamże, s. 110.

²⁹⁹ Tamże, s. 109.

³⁰⁰ Tamże, s. 7.

opisywaną rzeczywistość ogląda z góry, dzięki czemu może pozwolić sobie na obiektywizm. Jedno jest pewne: do tego momentu „łże-diarysta” posługiwał się formą „my”, a zatem deklarował swoje uczestnictwo, albo przynajmniej „współodczuwanie”, ale w pewnym momencie tej tyrady niespodziewanie odłączył się od grupy i zaczął posługiwać się trzecią osobą liczby mnogiej, by z pozycji całkowitego dystansu skrytykować pewne postawy.

Ciągłość narracji nie znosi pustki, a opowieść narodoła Polaków pełna jest takich luk, które muszą się zabiżnić albo zostać wypełnione. Konwicki bezlitośnie atakuje tych, którzy po kilku kieliszkach wódki wpadają w martyrologiczny ton i w miejsce brakujących historii wstawiają atrapy:

Ten z niedopiętym rozporkiem przewodził powstaniu, tamten z obwisłym brzuchem umarł i zmartwychwstał w piecu krematoryjnym, ów z gilem u nosa kierował Intelligence Service. Opowiadają sobie zmyślone iliady, snują apokaliptyczne science fiction, cierpią za miliony, trzymając się poręczy baru³⁰¹.

Te wojenne, obozowe i spiskowe historie są w jakimś stopniu umocowane w rzeczywistości, ale trudno w nie uwierzyć, ponieważ bazarze karykaturalnie deformują fakty. Chcą zakrzyczeć kompleks polski i wierzą, że mogą to osiągnąć, jeśli tylko będą wystarczająco głośni i wyzywający, dlatego też bez umiaru posługują się hiperbolą, oksymoronem i symbolem. Konwicki przeprowadza śledztwo: piętnuje „opowiadaczy” i wytyka im nadużycia, ale też szuka winnych. Wreszcie dochodzi do wniosku, że winę ponoszą wszyscy Polacy, którzy tak długo koncentrowali się na nielicznych elementach wpisujących się w ramy „polskiej polskości”, że wszystko, co wykracza poza jej granice, straciło ostrość, a kategorie estetyczne i etyczne rozmyły się.

Wspominałam już, że o ile wątki związane z życiem prywatnym są przez Konwickiego traktowane po macoszemu, o tyle pisarz wielokrotnie rozwija raz postawione diagnozy społeczeństwa i jego problemów. Po pierwszym zrywie następuje faza wyciszenia, podczas której zbiera dalszy materiał dowodowy, by zaatakować rodaków ze zdwojoną siłą. W drugim starciu zarzuca im przede wszystkim, że w swoich działaniach

³⁰¹ Tamże, s. 111.

kierują się chęcią naśladowania innych, w związku z czym „parodiują zarządzanie gospodarką, parodiują działalność intelektualną, parodiują uprawianie sztuki”³⁰². Pisarz okazał się jednakowo bezwzględny wobec różnych grup społecznych: nie oszczędził polityków, intelektualistów ani artystów, a w polski dyskurs narodowy wpisał kategorię *niekontrolowanej parodii*. Tragedia płynnie przeszła w tragikomedie, a działania obliczone na realne skutki okazały się karykaturalnie wykrzywioną imitacją działań. Podstawowym warunkiem rozpoczęcia walki z kompleksem jest jego uzmysłowienie, skoro zaś kompleksy polskie jawią się jako uwierzytelnione przez uzus, ale sparodiowane i nieuświadomione przez „kompleksiarzy”, to tym trudniej je opanować.

Jednym z takich przemilczanych kompleksów jest *kompleks starszego brata*³⁰³, pod którym kryje się zaszyfrowany kompleks ZSRR:

Starszy brat będzie zawsze silniejszy fizycznie z racji swego starszeństwa. (...) Starszy brat ma rację, której ja na zawsze jestem pozbawiony. (...) Starszy brat moralizuje i poucza, starszy brat podporządkowuje nas swojej woli. Starszy brat karze nas i prześladowuje, kiedy ma tylko na to ochotę. Pozycja starszego brata skłania go i zachęca do tyranii. (...) Dlatego też, póki ziemia ziemią, każdy z nas będzie usiłował i w dzień, i w nocy oswobodzić się spod tyranii starszego brata³⁰⁴.

Przypomnijmy, że sylwę pierworodną Konwickiego opublikowało państwowe wydawnictwo, które dopuściło do druku książkę głoszącą, że argumenty wieku i siły stanowią jedyną legitymację przewagi „starszego brata”. Pisarz wykazał się mistrzowskim wykorzystaniem persyflażu, nie tylko w celu zmylenia cenzury, lecz także w celu ukazania *ambivalencji* związanej z tym kompleksem. Uczucia wobec starszego brata, choć ufundowane na przekonaniu o jego przewadze, nie są bowiem wyłącznie negatywne, co stawia autora tej wypowiedzi w niekomfortowej sytuacji. Przyznanie się do braterskiej miłości zawstydzia, ale pominięcie tego faktu milczeniem przekłamuje obraz rzeczywistości. Dwoistość uczuć

³⁰² Tamże, s. 226.

³⁰³ Judith Arlt w sformułowaniu „starszy brat” chce widzieć symbol braku autorytetu i dysfunkcyjnej rodziny: „«Starszy brat» – czyli brak starszego brata – to archetyp tworzący fundament walącego się świata przedstawionego”. J. Arlt, „*O sobie nie warto*”..., dz. cyt., s. 105.

³⁰⁴ T. Konwicki, *Kalendarz...*, dz. cyt., s. 159-160.

dezorganizuje narrację, przez co zmusza Konwickiego do poszukiwania takich zabiegów formalnych, które pozwolą na omówienie tego paradoksu w sposób zawoalowany. Dlatego też pisarz sięga po persyflaż, ironię, metaforę, wspina się na kolejne poziomy metatekstu i usiłuje dyskretnie dokonać wyznania, ale też oszczędzić sobie poniżenia.

Na przeciwnym biegunie kompleksu polskiego sytuuje się niejednoznaczny stosunek wobec Zachodu, „drugiego starszego brata”. Konwicki niechętnie przyznaje się do zabobonnego lęku i wstrętu, które rodziły się w nim na samą myśl o wojażach za żelazną kurtynę:

Dlaczego ten Wspaniały Zachód budzi we mnie zabobonny lęk i odrazę, jakie niecił w dziewiętnastowiecznych inteligentach rosyjskich, i w słowianofilach, i w narodnikach, i nawet, prawdę mówiąc, w zapadnikach? Dlaczego muszę powtarzać ich wszystkie neurozy, animozje i kompleksy? Dlaczego to powiedzonko „zgnili Zachód”, wymyślone za czasów mikołajowskich, tłukło mi się po głowie przez cały ciąg tej nerwowej podróży?³⁰⁵

W celu oswojenia kompleksu pisarz przywołał opozycję Wspaniały Zachód – „zgnili Zachód”, przy czym pierwszy element tego zestawienia zapisał wielkimi literami, symbolizującymi wręcz bałwochwalcze uwielbienie, drugi zaś opatrzył cudzysłowem, sygnalizującym dystans i wewnętrzną niezgodę „łże-diarysty” na użycie tego epitetu. Równocześnie usiłował dowieść irracjonalności własnych obaw i wspominał o zestawie krzywdzących przekonań wpojonych mu przez otoczenie, nie był jednak w stanie zracjonalizować swoich stanów psychicznych. Bez wątpienia czuł się uwięziony między Wschodem i Zachodem³⁰⁶, dwoma starszymi braćmi, którzy przestają być niebezpieczni wyłącznie wtedy, gdy walczą ze sobą i ignorują młodsze rodzeństwo.

Ta kłopotliwa sytuacja szczególnie boleśnie doświadczyła pokolenie Konwickiego, które było przekonane o własnej wyjątkowości, a potem musiało pogodzić się ze swoim znikomym wpływem na dzieje świata:

³⁰⁵ Tamże, s. 153.

³⁰⁶ Aleksander Fiut zauważa, że „Przenikliwy analityk polskiego kompleksu stał się jego mimowolną ofiarą. Kompleksu Rosji, odruchowej niechęci wobec Zachodu, oczekiwania od historii moralnej równowagi, a od Boga metafizycznych gwarancji”. A. Fiut, dz. cyt., s. 91. Warto jednak zauważyć, że Konwicki nie ukrywa tego faktu ani przed sobą, ani przed czytelnikiem, chociaż jego stale ironiczny ton każe powątpiewać w szczerość tych wypowiedzi.

„Wydawało nam się, że dzieje globu nazywanego ziemią zaczną się od naszego pokolenia, że czas wszechświata będzie liczony od naszych narodzin”³⁰⁷. Na losy Kolumbów złożyły się trzy wyraziste okresy: przedwojnie (dzieciństwo, naznaczenie paradygmatem romantycznym), wojna i okupacja (przedwczesne wejście w dorosłość, zaangażowanie dwudziestolatków w działania wojenne) oraz czas PRL-u (dojrzewanie, także do politycznych kompromisów)³⁰⁸. Wielość przełomowych wydarzeń historycznych sprawiła, że pisarz poczuł się „produktem historii”, wiele zawdzięczającym XIX w. (pisanemu wielkimi literami), ale też boleśnie zderzonym z nową rzeczywistością:

Dobrotliwy, czcigodny Wiek Dziewiętnasty. (...) Dożył do pierwszej wojny światowej, gdzieniegdzie przetrwał jeszcze na ostatnich nogach do drugiej światowej. I właśnie tam gdzieniegdzie spłodził nas, nazywanych Kolumbami (znowu ten Bratny), zarażonymi śmiercią, otrutymi wojną, pryszczatymi, inteligenciakami, marginesem społecznym, reakcjonistami, mięczakami, kompleksiarzami, zropaczonymi pesymistami, neurotykami, zbożeńcami, bezsilnymi opozycjonistami, odchodzącą klasą, niewierzącymi fideistami³⁰⁹.

„Łże-diarysta” wykrzyczał na jednym oddechu kilkanaście określeń swojego pokolenia, które żyło na kredyt paradygmatu romantycznego, a w związku z tym nie potrafiło odnaleźć się w nowej rzeczywistości. Wyraźnie widać, że Konwicki szukał dla swoich rówieśników formuły konkurencyjnej wobec nazwy „Kolumbowie”, pomijającej znaczną część posagu pokoleniowego. Z tego powodu prowokacyjnie zestawiał krańcowo różne pary: pryszczaci – opozycjoniści oraz margines – inteligenci, a także uwzględnił w tej litanii tak dużo pejoratywnych określeń, niemieszczących się w podniosłym terminie Bratnego.

³⁰⁷ T. Konwicki, *Kalendarz...*, dz. cyt., s. 61.

³⁰⁸ Andrzej Zieniewicz zauważył powtarzalność elementów strukturalnych tworzących autonomiczne opowieści dotyczące tych trzech okresów: „w kolejnych figurach życiorysu: wileńskiej, wojennej i stalinowskiej pojawia się ten sam układ napięć, charakteryzujący zarówno dramatyzm epoki, jak i dramatyzm biogramu”. A. Zieniewicz, dz. cyt., s. 141. Jerzy Kandziora zwrócił natomiast uwagę na parabolizację tak rozumianej biografii: „Sytuacja dyskursu zdeintegrowanego, rozchwianego i emocjonalnego otwarła w cyklu Konwickiego drogę ku uniwersalizacji, ku autobiografii w poetyce paraboli ludzkiego losu”. J. Kandziora, dz. cyt., s. 36.

³⁰⁹ T. Konwicki, *Kalendarz...*, dz. cyt., s. 134.

W życiowym repertuarze Konwickiego nie zabrakło żadnej z wymienionych ról, dzięki czemu jego opowieść autobiograficzna stała się niezwykle pojemna. Pisarza można uznać za godnego reprezentanta pokolenia „kompleksiarzy”, nie dlatego, że podejmował decyzje podobne do większości rówieśników, ale dlatego, że wypróbował najwięcej scenariuszy, a jego literacka (nie)spowiedź mieściła w sobie zarówno znarratywizowane fakty, jak i historie spreparowane oraz nieopowiadalne. Trzeba przy tym pamiętać, że pokolenie autora *Malej apokalipsy* cechowała refleksyjność, dlatego jego reprezentanci chętnie analizowali własne pomyłki, potknięcia i porażki. Blizną po tych rozważaniach jest kompleks, dzięki któremu można uniknąć powtarzania tych samych błędów, ale przez który traci się pewność siebie i odwagę podejmowania dyskusyjnych decyzji.

3.3. Dychotomie „łże-diarysty”

3.3.1. „Dwoistość losu”

- poszukiwania tożsamości • trzy usterki pamięci • *emploi* Konwickiego • biograficzny surowiec odnawialny • zarzut o monotematyczność • wileński exodus
- „podwójna biografia” • kompleks niedookreślonej tożsamości • niepełna wiedza genealogiczna • kompleks polszczyzny •

W książkach i filmach autora *Bohini* z niepokojącą wręcz częstotliwością wracał wątek poszukiwania klucza do poznania samego siebie. Warto przy tym odnotować, że dylematy Konwickiego miały zdecydowanie inny charakter i zasięg niż identyfikacyjne poszukiwania chociażby Marka Hłaski. Choć obaj pisarze cofali się w pamiętnikowych retrospekcjach do młodości, żeby odpowiedzieć na pytanie „kim byłem?”, autor *Pięknych, dwudziestoletnich* nie znajdował przekonującego rozstrzygnięcia, ponieważ nie potrafił w pełni utożsamić się z żadnym z przyjmowanych wcieleń. Inaczej „stary guślarz z lasów wileńskich”³¹⁰, który czuł, że każda z wykreowanych przez niego postaci była jego życiową rolą, ucieleśnieniem marzeń i szczytem możliwości. Konwicki wchodził w nowe realia z całkowitym zaangażowaniem i bez mrugnięcia okiem przekreślał swoje wcześniejsze postawy. Jeżeli można uznać, że cierpienia Hłaski były spowodowane problemami z zaakceptowaniem któregośkolwiek projektu siebie, u Konwickiego byłoby odwrotnie – afirmował każdy z nich, co prędzej czy później musiało doprowadzić do *erupcji kompleksów*. Dopóki patrzył prosto przed siebie i koncentrował się na wyznaczonym (dodajmy, zwykle szczytnym) celu, był przekonany o słuszności swojej postawy, ale kiedy tylko poszerzało się jego pole widzenia, szybko ogłaszał taktyczny odwrót. Po żołniersku wykonywał komendę w tył zwrot i – dokonawszy aktu apostazji – z równie imponującym zaangażowaniem przyjmował nowy światopogląd, najczęściej kolidujący z poprzednim (o tym szerzej zob. 3.3.2).

Być może z tego wynika symptomatyczne u bohaterów Konwickiego poczucie zagubienia, które zwykle można wiązać z jedną z trzech

³¹⁰ Tamże, s. 7.

usterek pamięci: jej utratą (powtarzający się motyw amnezji), niedostatkim (brak zachowanych dokumentów i żyjących świadków przeszłości) bądź n a d m i a r e m (konieczność zmierzenia się z kilkoma wcieleniami jednej postaci). Co ciekawe, z problemami tożsamościowymi borykali się zarówno stworzeni przez pisarza fikcyjni bohaterowie, jak i sam twórca, który w autobiografizujących utworach zwierzał się ze swojego rozdarcia, a może raczej – jak sam by wołał – z „d w o i s t o ś c i s w o j e g o l o s u”. Ta dualność umożliwiała godzenie sprzeczności, ale też stawiała Konwickiego w niejednoznacznej sytuacji:

Rzeczywiście pasłem krowy, ciąłem sieczkę, furmanilem, i w tym samym czasie szlifowałem posadzki w dygnitarskich domach Kolonii Wileńskiej. (...) Do dzisiaj prowadzę zręcznie podwójną biografię. Trochę rysztołka, trochę marginesu i trochę fatalnego towarzystwa, a także odrobina salonowości, snobizmu, szemranej warszawskiej elity. (...) Oba skrajne piętra społeczne przyglądają mi się nieżyczliwie, może nawet z pogardą. Wszystkie piętra są nieufne. A nieufność rodzi osamotnienie. A samotność – to jest to!³¹¹.

W cytowanym fragmencie „Tadzia” zręcznie podsunął czytelnikom dwie niebywale istotne myśli. Po pierwsze, że osamotnienie nie tylko mu nie przeszkadza, lecz wręcz napawa go radością. Po drugie, że źródeł dwoistości (a w konsekwencji źródeł wielu kompleksów) należy szukać już w najmłodszych latach jego życia.

Kalendarz i klepsydrę można czytać jako publiczne oświadczenie złożone w kontrowersyjny sposób przez równie kontrowersyjnego pisarza, który nie zamierzał się kajać ani prosić o wybaczenie, ale tak skomponował swoje zwierzenia, żeby wyjawić genezę pewnych postaw, a przez to trochę się usprawiedliwić. Wszystkie jego doświadczenia: począwszy od sierociego dzieciństwa, przez wojnę i AK-owską partyzantkę, a skończywszy na flircie z socrealizmem, odrzuceniu go i zaangażowaniu się w działania opozycyjne wyraźnie wskazują na pewną prawidłowość. „Łże-diarysta” z gorliwością prowincjonalnego aktora akceptował większość scenariuszy życiowych, które były dostępne jego pokoleniu, a tę gorliwość zawdzięczał umiejętności zaczynania wszystkiego od nowa. Po latach trochę wstydził się swojego *emploi*, dlatego stworzył teorię wyjaśniającą ten brak wybredności w doborze ról.

³¹¹ Tamże, s. 325.

Początkowo z niebywałą łatwością odcinał się od przeszłości i szybko wytyczał nowe szlaki, ale w pewnym momencie poczuł, że stracił orientację w terenie i nie wie, w którą stronę iść. Miotał się między binarnymi i opozycjami: wyidealizowana kraina młodości czy Warszawa, która stała się jego „przybraną ojczyzną”; literatura czy film; zagraniczne eskapady czy ukrycie się w „nyży”; gloryfikowana przeszłość czy mniej pończta terażniejszość; bezwarunkowa wiara w komunizm czy fanatyczny bunt przeciwko niemu itd. Ponieważ ta szamotanina nadwerżyła siły pisarza, postanowił ulokować się w sferze „pomiędzy”, traktowanej trochę jak pas ziemi niczyjej albo strefa buforowa, w której mógł odpocząć po wcześniejszych emocjonujących przeżyciach.

47-letni narrator *Kalendarza i klepsydry* zrozumiał, że te zmagania donikąd go nie doprowadziły: „wiem, że jeśli [pisarz – P.P.] był wszystkim, to znaczy, że był niczym. Bo ja też chciałem być każdym i w końcu stałem się nikim”³¹². Wreszcie zaakceptował fakt, że pytania o tożsamość bywają pytaniami otwartymi, na które nigdy nie znajdzie się zadowolającej odpowiedzi i zmienił taktykę: nie szukał już jednoznacznych rozwiązań, lecz uznał życiowe doświadczenia za interesujący budulec prozy autobiograficznej oraz fikcjonalnej. Ponieważ przez dłuższy czas bronił przed samym sobą dostępu do archiwów pamięci (tylko po odcięciu się od przeszłości mógł w pełni angażować się w traktowaną zadaniowo terażniejszość), zgromadziło się tam sporo materiału podatnego na literacką obróbkę, ale i te zbiory w końcu się wyczerpały. Pisarz jednak specjalnie się tym nie przejął i potraktował biograficzny surowiec jako źródło odnawialne:

Należę do tych, co w ogólnym rachunku zapożyczają się u siebie. To moja główna ułomność wytykana przez krytyków i czytelników. Zapożyczam się u innych, bezwiednie, nieświadomie, ale przede wszystkim zapożyczam się u siebie, również bezwiednie, również nieświadomie, choć ta nieświadomość – podejrzewam – jest sterowana przez podświadomość. A więc powtarzam się od rana do nocy, stawiam swoje budowle z tych samych zawsze prefabrykatów, ugniatam tę samą od lat glinę pod tragicznym murem, który jest ścianą płaczu³¹³.

³¹² Tamże, s. 337.

³¹³ Tamże, s. 215.

Ujawnia się tutaj jedna z ciekawszych strategii sylwicznych Konwickiego, a mianowicie realizowanie odrzuconych tematów (zob. 3.1.1). Pisarz wielokrotnie zarzeka się, że nie planuje dokonywać literackiej ekspiacji, po czym tłumaczy się z wytykanych mu błędów. Kiedy cytuje z a r z u t o m o n o t e m a t y c z n o ś ć, nic nie ryzykuje, ponieważ można tę cechę jego warsztatu uznać za wadę bądź zaletę, ale nie można jej nie dostrzec. Twórczość Konwickiego wyraźnie krąży wokół stałych zagadnień, kolejne książki permanentnie ze sobą dialogują, a biografie bohaterów łudzaco przypominają doświadczenia autora, który nie musi rozliczać się z tej powtarzalności, ponieważ winą za nią obarcza swoją podświadomość.

Kiedy w 1945 roku 19-letni młodzieniec musiał opuścić Wileńszczyznę i z Tadasa Konvickasa³¹⁴ stał się Tadeuszem Konwickim, jego życie rozpadło się na dwie nierówne części:

Mam dwie różne metryki i obie prawdziwe. (...) Miałem dwie matki i mam dwie ojczyzny krajobrazu, tęsknoty, pamięci. Kochane belfry, drogie ryjówki literackie, ja nie cierpię na brak tożsamości. Tożsamości mam w nadmiarze³¹⁵.

Autor *Rojstów* sugeruje zatem istnienie „p o d w ó j n e j b i o g r a f i i”, przy czym zaznacza, że granica między nimi jest labilna, ponieważ nie da się w pełni oddzielić doświadczeń z okresów wileńskiego i warszawskiego³¹⁶. Co ciekawe, z jednej strony wspomnienia rzutują na opis chwili obecnej, oglądanej przez pryzmat tęsknoty za utraconym, z drugiej zaś terażniejszość modyfikuje obrazki z dzieciństwa. W związku z tym sam pisarz miewa wątpliwości, czy przeszłość stworzyła jego, czy może odwrotnie – to on ją wymyślił i sfabularyzował na własne potrzeby.

³¹⁴ Czas przeszły czasownika *nazywać się* jest używany raczej rzadko, zwłaszcza w pierwszej osobie liczby pojedynczej rodzaju męskiego. Wyjątek stanowią narracje związane z doświadczeniami wojennymi, kiedy wielu ludzi (przede wszystkim Żydów) przyjmowało fałszywe nazwiska, żeby uniknąć śmierci. Również Konwicki zdecydował się na nową metrykę, żeby ratować życie. Kiedy wspomina czasy wileńskie, podkreśla: „Nazywałem się wtedy, w roku 1942, Konvickas Tadas”. Tamże, s. 127.

³¹⁵ Tamże, s. 126.

³¹⁶ Te dwa okresy można równocześnie przypisać do kategorii czasu i miejsca, na co zwróciła uwagę Joanna Ciepłińska: „Pisarz stwarza obraz człowieka, który błąka się między *tam* i *tutaj*, nie tylko w przestrzennym, ale i czasowym znaczeniu (*teraz* i *wtedy*)”. J. Ciepłińska, dz. cyt., s. 181.

Korzeni kompleksu niedookreślonej tożsamości należy jednak szukać znacznie wcześniej – dziesięciolecia przed narodzinami „Tadzi”. Od chwili przypadkowego kontaktu z pamiętkami po ojcu Konwickiemu nie dawała spokoju nieznaną tożsamość dziadka:

Znalazłem starą, żółkłą metrykę ojca, który już nie żył od wielu lat, i w tej metryce wyczytałem jego wstydliwą tajemnicę, tak prosto wyjaśniającą jego dramatyczny los. Mój ojciec był nieślubnym synem jakiejś szlachcianki z wileńskiej prowincji, co nazywała się Konwicka. I ja noszę nazwisko mojej babki i nigdy już nie będę wiedział, kto był moim dziadkiem³¹⁷.

Tajemnica okrywająca genealogię rodu Konwickich zrodziła kompleks, który „łże-diarysta” postanowił przewyciężyć za pomocą swoistej spowiedzi rodzinnej. Tożsamość projektowana jawi się jako znacznie atrakcyjniejsza niż żadna, dlatego pisarz dotworzył brakujące elementy historii i zapełnił lukę powstałą na skutek niedoboru pamięci.

Właśnie w *Kalendarzu i klepsydrze* zrodził się projekt dopisania nieznannej części drzewa rodowego, rozwinięty później w *Bohini* (1987). Oto Konwicki pod wpływem lektury *Wojny żydowskiej* Liona Feuchtwangera „poczuł się Żydem” i z tej inspiracji stworzył protezę wspomnienia, czyli wykreował autofikcję, która rzuciła nowe światło na jego życie. Potrzeba wypełnienia „miejsca niedookreślenia” okazała się bowiem tak silna, że pisarz był gotowy budować swoją tożsamość w oparciu o zmyślenie. Dokonawszy tego aktu, zaakceptował nowy projekt siebie, a w związku z tym zyskał dystans, zarówno do własnych przeżyć, jak i do historii rodowej.

Rzecz daje się opisać w psychologicznych kategoriach przepracowania (*working through*)³¹⁸, które ściśle wiąże się z ponownym przeżyciem traumatycznego zdarzenia. W efekcie, opowiedziana fabuła oddaliła się od sfery „auto-”, by zbliżyć się do sfery „-fiction” i zaakceptować swoją nierealność. To z kolei pozwoliło Konwickiemu na dalsze operacje tekstowe, idące w parze ze wzmocnionym sceptycyzmem wobec zaprojektowanego wcielenia, a nawet z jawną manipulacją nim. Pisarz wyznaje bowiem, że prędko znaleźli się wśród Żydów tacy, których postawa mu

³¹⁷ T. Konwicki, *Kalendarz...*, dz. cyt., s. 12.

³¹⁸ Zob. Z. Freud, *Przypominanie, powtarzanie i przepracowanie* [w:] K. Pospiszyl, *Zygmunt Freud: człowiek i dzieło*, Wrocław 1991, s. 266-272.

nie odpowiadała, więc lekceważąco przekreślił całą swoją tożsamościową teorię:

Ale potem Żydzi mnie zdenerwowali, a właściwie zdenerwowali niektórzy koledzy, i przestałem się czuć Żydem, i od tego czasu raczej rzadko czuję się Żydem. A inne hipotezy objaśniające moje pochodzenie już mi się wydają nie dość romantyczne, ubogie w tragizm, pozbawione pierwiastków piekła i boskości³¹⁹.

Z kompleksem pochodzenia ściśle wiąże się kompleks polszczyzny, jednak i tutaj autor *Małej apokalipsy* pozornie oskarża samego siebie po to, by czytelnik mógł go wziąć w obronę. Pisze zatem: „Wywodzę się od Piasta Kołodzieja, a ten język siedzi w mojej gębie nie-dbale, krzywo, byle jak”³²⁰ i w grze słów „polszczyzna – moja obczyzna”³²¹ unieważnia utrwalone połączenie wyrazowe. Przypomina, że wszelkie usterki stylistyczno-językowe są uzasadnione, wynikają bowiem z jego pochodzenia, po czym dodaje, że najpiękniej mówią i piszą po polsku przybysze, sakralizujący język obcy i traktujący go jak szczególnie narzędzie. Znowu posługuje się figurą wyłączonego środka, bo równocześnie mówi i nie mówi o swojej sytuacji, tak że trudno powiedzieć, kto jest chwalony, a kto ganiony.

Konwicki po raz kolejny wodzi czytelników na pokuszenie i przekornie definiuje idealny styl, który winien być posłuszny regułom składni, charakteryzować się bogatą leksyką i wystrzegać zapożyczeń, zwłaszcza germanizmów oraz rusycyzmów. Wygłosiwszy ten traktat, pisarz konstatuje:

W moim biednym, niezamożnym stękanii (...) skrzętnie często gęsto jakiś lituanizm, zaskowycze znienacka białoruskość. Zdarzy się też, wstyd powiedzieć, i anglicyzm, choć z mowy Szekspira nie znam ani słowa. Groza. Groza, powiadam wam z płaczem³²².

Wszystkie te samokrytyki złożone są potoczystą, poprawną polszczyzną, zindywidualizowaną niekiedy zapożyczeniem lub archaizmem, ale pod żadnym pozorem nie ubogą albo zaprzeczającą regułom gramatyki.

³¹⁹ T. Konwicki, *Kalendarz...*, dz. cyt., s. 14.

³²⁰ Tamże, s. 168.

³²¹ Tamże, s. 87.

³²² Tamże, s. 86.

Oznacza to, że niejako na mocy rozróżnienia między deklaracjami a stanem faktycznym, autor inicjuje kolejny etap sylwicznej gry. „Oglądacz” musi wysłuchać tej kompleksogennej litanii, zweryfikować słuszność samooskarżeń „pokazywacza” i rozgrzeszyć go (choć ten etap nie jest pisarzowi do niczego potrzebny, ponieważ odczuwa ulgę dzięki samemu aktowi opowiadania). Ta bezbłędnie zaprojektowana gra ma zaprowadzić czytelników na kolejne piętro „zakompleksienia”, ponieważ stanowi łącznik między dwiema sferami życia i równocześnie dwiema kategoriami kompleksów: prywatnymi i zawodowymi.

3.3.2. Kompleks podwójnej zdrady

- (r)ewolucja poglądów • literacka rozprawa sądowa • spektakularny atak na czytelników • „łże-diarystyczny” mesjanizm • komunizm jako remedium • działania terenowe • mowa obronna • zeznania świadków epoki • etyczne i estetyczne konsekwencje uwikłania • rozliczenie z socrealizmem • ława oskarżonych • kompleks jako kara za błędy młodości •

Jednym z najpoważniejszych kompleksów Konwickiego jest kompleks zdrady własnych ideałów, i to zdrady podwójnej. Kiedy na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych wszedł w środowisko pryszczatych, a w 1952 roku wstąpił do PZPR, zanegował zasady wyznawane przed wojną. Oczywiście początkowo nie postrzegał tej decyzji w kategoriach rewolucyjnego zamachu na własną godność, ale raczej koniecznej ewolucji – wierzył, że dzięki współpracy z partią będzie mógł przyczynić się do odbudowy ojczyzny, której wcześniej nie zdołał obronić jako partyzant. Dość szybko poczuł jednak dyskomfort, wynikający z nieprzekładalności na rzeczywistość obietnic władz, dlatego zaczął stopniowo wycofywać się z wiernopoddańczych deklaracji i manifestować swoją niezgodę na ideologię, której początkowo dał się uwieść. W 1966 roku został karnie usunięty z partii za podpisanie listu protestacyjnego w obronie prof. Leszka Kołakowskiego. Ten gest był postawieniem kropki nad i, bo już od początku lat pięćdziesiątych w Konwickim ponownie dokonywała się duchowa konwersja. Okres pełnej akceptacji własnego światopoglądu nie trwał zatem zbyt długo.

Kalendarz i klepsydre da się porównać do rozprawy sądowej, w której dochodzi do bezprecedensowego skumulowania ról: Tadeusz Konwicki pełni funkcje oskarżonego (to jego postawy są osądzone), oskarżyciela (sam wnosi o rozpoczęcie postępowania), obrońcy (szuka okoliczności łagodzących) i głównego świadka (relacjonuje kluczowe zdarzenia). Proces obserwują zaś czytelnicy, którzy po wysłuchaniu zeznań byłego partyzanta, stalinisty i opozycjonisty muszą zaakceptować wyrok niewinniający, wydany wcześniej przez historię.

Pozornie „łże-diaryście” nie zależy na przychylności sędziów, ale ponieważ pragnie opowiedzieć swoją wersję zdarzeń do końca, musi zachowywać się zgodnie z ogólnie przyjętymi zasadami. Od opisywanych zdarzeń dzieli go znaczny dystans czasowy, dlatego zwykle radzi sobie z opanowaniem emocji. W całym jego zeznaniu można wskazać tylko jeden moment, w którym *autocenzura zawaodzi*, a „pokazywacz” spektakularnie atakuje „oglądaczy”:

Błagam was, nie bierzcie tego jako kwilenia. Nie usprawiedliwiam się przed wami, drodzy mali staruszkowie, młodzieniaszkowie, którym już nie staje z nadmiaru samowiedzy, prześmiewcze, smutne cipy, co po nocy skowyciecie z niedopieszczenia³²³.

Co ciekawe, tego gwałtownego wybuchu nie można tłumaczyć wstydem za dawny fanatyzm i podejmowane w związku z nim decyzje. Konwicki ze stoickim spokojem relacjonuje swoją karierę jako „dobrze zapowiadającego się aktywisty”, „dziarskiego pryszczatego, bezkompromisowego działacza” i „żadnego czynu człowieka aparatu”³²⁴, ale traci nad sobą panowanie, kiedy wyobraża sobie, że czytelnicy mogliby potraktować tę autobiograficzną opowieść jak samobiczowanie się byłego partyjniaka. Zarzeka się, że gdyby miał przeżyć młodość jeszcze raz, dokonałby takich samych wyborów i popełnił te same błędy, dlatego nie zamierza się przed nikim kajać i prosić o litość.

Okazuje się bowiem, że „łże-diarysta” interpretuje swoje skalenie w kategoriach metafizycznych – sądzi, że było ono konieczne, aby inni pozostali czysti. Ta koncepcja przypomina szczególnie realizację *mesjanizmu*, w którym jednostka cierpi i poświęca się dla zbawienia

³²³ Tamże, s. 74.

³²⁴ Tamże, s. 88-89.

ogółu. Podobny wymiar zyskałby akt samospalenia bohatera *Małej apokalipsy* (1979), którego odważny gest miał otworzyć oczy tysiącom ludzi omamionym przez komunizm.

Takie napady hysterii zdarzały się „łże-diaryście” rzadko, zdecydowanie częściej udawało mu się trzymać emocje na wodzy. Bez tego nie mógłby rzeczowo relacjonować zdarzeń i kreślić ich tła, a przecież zależało mu na przedstawieniu motywów swojego postępowania, związanych z atmosferą duchową panującą w Polsce powojennej. Konwicki liczył, że będzie to jedna z okoliczności łagodzących, tłumaczących jego łatwo wierność:

[Komuniści – P.P.] przytaczali słowa różnych brodatych panów, którymi straszono u nas dzieci. A te urywki, te bon moty, te slogany wydawały mi się nadzwyczajnie trafne, bardzo aktualne i podniecające w swoim nagim realizmie³²⁵.

Innymi słowy, pisarz postanowił wyciągnąć wnioski z klęski wojennej: zrezygnował z walki z bronią w rękę i całkowicie zawierzył słowu, póki co nieanalizowanemu pod kątem wiarygodności czy skuteczności. Komunizm jawił mu się jako cudowne remedium na gorycz wywołaną przez porażkę i ośmieszenie wcześniej wyznawanych poglądów.

Trzeba podkreślić, że Konwicki – w przeciwieństwie do wielu innych stalinistów – nie zadowolił się abstrakcyjnymi dywagacjami i postanowił na własnej skórze sprawdzić przekładalność teorii na praktykę. Tuż po ślubie zostawił młodą żonę w Warszawie i wyjechał do Nowej Huty, gdzie pracował w Betonstalu jako kopacz przy budowie linii komunikacyjnej. Ten epizod okazał się w jego życiu przełomowy z co najmniej dwu powodów: po pierwsze, podczas tej kilkumiesięcznej wycieńczającej pracy fizycznej zdobył materiał do napisania produkcyjniaka *Przy budowie* (1950); po drugie, poznał tam czołową postać przyszczytanych – Wiktora Woroszylskiego, który skruszył w Konwickim resztki oporu:

W tamtym okresie albo może przedtem skolegowałem się już trochę z literacką młodzieżą akowską, która dryfowała z wolna na lewo. Zza jej pleców wychynął nieoczekiwanie Witek Woroszylski i swoim bladym okiem wypatrzył mnie w tej pstrokatej gromadzie. Zaczął nade mną odprawiać czary, zauroczać, kusić, a ja niby

³²⁵ Tamże, s. 67.

sprzedawałem swoją duszę i nie sprzedawałem duszy, już niby stękałem w podwójnym nelsonie zapalczywej ideowości i nagle wyslizgiwałem się jak piskorz³²⁶.

Mimo początkowych sprzeciwów partyzancka dusza została zaprzędana komunistom, ale Konwicki z rozbijającą szczerością przyznał, że nie nie działa się wbrew jego woli. Inaczej mówiąc, świadomie odrzucił jedną z najbardziej popularnych, i równocześnie absurdalnych, linii obrony, zgodnie z którą świeżo zwerbowany komunista nie zdawał sobie sprawy z powagi sytuacji.

M o w a o b r o n n a „łże-diarysty” wyróżnia się pośród innych dokumentów epoki, ponieważ pisarz przekornie podkreślał, że choć niewiele brakowało, żeby wybrał dla siebie drogę mniej ryzykowną światopoglądowo, to sam kusił los i chciał ulec nieznannej sile, dającej nadzieję na lepszą przyszłość. Przed zrealizowaniem tej utopijnej wizji powstrzymywała go wierność starym ideałom, od których musiał się jednoznacznie odciąć, żeby móc iść do przodu. W tym momencie zrodził się kompleks, początkowo niedostrzegalny i niegroźny, potem zaś dezorganizujący autobiografię pisarza.

Konwicki musiał opowiedzieć swoją wersję zdarzeń, choć wiedział, że jego zeznania zostaną skonfrontowane z z e z n a n i a m i i n n y c h ś w i a d k ó w e p o k i. Trochę ze strachu przed tą konfrontacją, trochę zaś z powodu potrzeby ponownego przeżycia młodości postanowił trzymać się prawdy i nie uległ pokusie napisania swojego życiorysu na wzór biografii świętych:

Wiele głupstw zrobiłem, wiele mogłem zrobić. Sporo martwych stron napisałem. Nie posiadam czystej, jasnej, ślicznej biografii. To padałem w rynsztok, to podnosiłem się mozolnie. Innych biblioteczki osobiste wyglądają jak regał św. Tomasza z Akwinu, moja jak kosz do śmieci³²⁷.

Auto-narracja Konwickiego miała głęboki wymiar terapeutyczny, ponieważ kompleks podwójnej zdrady mógł zostać rozbrojony wyłącznie w efekcie ponownego odegrania traumatycznych zdarzeń³²⁸.

³²⁶ Tamże, s. 68.

³²⁷ Tamże, s. 73.

³²⁸ Użyłam słowa *rozbroić*, ponieważ ten kompleks należy do kategorii nieusuwalnych – można go uspić, ale nie da się go całkowicie wyeliminować.

Uwikłanie w komunizm niosło za sobą dwojakie konsekwencje: po pierwsze, „kompleksiarz” wstydział się po latach swojej światopoglądowej niedojrzałości (wymiar etyczny), po drugie zaś, musiał ustosunkować się do własnych tekstów pisanych w tamtych czasach (wymiar estetyczny). Konwicki nie mógł sobie darować tworzenia artykułów publicystycznych i reportaży, które nazywał „zgałą” i „bękartami”:

te artykuły publicystyczne, których tu nie wymienię ze wstydu i przykrości, te artykuły wymuszone na mnie przez szczególną histerię otoczenia i przez moją własną osobliwą histerię, te artykuły są moimi bękartami³²⁹.

Co ciekawe, nie traktował tekstów prasowych jako przymusowej daniny dla władz, raczej jako dobrowolną ofiarę, pisaną tym gorliwiej, im bardziej oniryczna była atmosfera. Tę sferę własnej działalności Konwicki kategorycznie potępia, ale nie potrafi przekreślić swoich wczesnych powieści³³⁰. Żeby nie koncentrować się na ich mankamentach, zmieni ich klasyfikację gatunkową: przenosi je ze sfery literatury do sfery dokumentów, podtrzymujących pamięć o minionej epoce. O *Władzy* (1954) myśli nawet z pewnym sentymentem, ponieważ znajduje w tej powieści „całego siebie ograniczonego i natchnionego przez czas ówczesny”³³¹.

Jednak kiedy po przełomie październikowym oficjalnie odrzucono socrealizm, Konwicki bez większych trudności odciął się od tej poetyki. Czapliński podkreśla, że autor *Przy budowie* nie był w tym osamotniony, przeciwnie:

literacką prawidłowością tamtego okresu – normą postępowania pisarskiego i wzorem nawiązywania kontaktu z czytelnikiem – była palinodia [podkr. P.P.], czyli odwoływanie wcześniejszych poglądów, przekreślanie socrealistycznej wizji świata³³².

Warto przez chwilę przyjrzeć się zbiorowości, która najpierw owacyjnie przyjęła socrealizm, później zaś pokornie się z niego wycofała. „Łzędiarysta” chętnie widziałaby obok siebie na ławie oskarżonych

³²⁹ T. Konwicki, *Kalendarz...*, dz. cyt., s. 272.

³³⁰ Debiutem powieściowym Konwickiego był produkcyjniak *Przy budowie* (1950) – obok książki *Traktory zdobędą wiosnę* Witolda Zalewskiego – oficjalnie uznawany za jeden z pierwszych polskich utworów socrealistycznych.

³³¹ T. Konwicki, *Kalendarz...*, dz. cyt., s. 70-71.

³³² P. Czapliński, dz. cyt., s. 30.

paru znajomych, ale wcześniej wspaniałomyślnie zadeklarował, że proces będzie toczył się wyłącznie w sprawie Tadeusza Konwickiego. W swoich zeznaniach ironicznie zauważył, że spośród wielu ludzi dzielących jego los, tylko nieliczni mieli odwagę zmierzyć się z własną przeszłością, ale obiecał, że nie wymieni ich nazwisk. Kolejny raz posłużył się przemilczeniem ze wskazaniem, ponieważ właśnie przez to zastrzeżenie zogniskował uwagę na postaciach, których personalia i tak są znane z innych przekazów. Dwuznaczna postawa Konwickiego zyskała dzięki temu szersze tło, a uwikłanie w socjalizm nabrało znamion s k a z y p o k o l e n i a.

Rodzi się pytanie, jak należy traktować ten epizod jego biografii. On sam chciał go widzieć jako efekt chwilowego zaćmienia umysłu, fascynację nową ideą, która miała ułatwić pogodzenie się z klęską poprzednich przekonań. Zbudował ciekawą paralelę: twierdził, że pornografią jest ciekawość tych, którzy bezustannie wypominają mu ten epizod, podobnie jak pornografią było tworzenie powieści produkcyjnych. W ramach tego fingowanego procesu sądowego Konwicki podjął próbę opowiedzenia swojego uwikłania w socjalizm, przy czym zrezygnował z usprawiedliwiania się, proszenia o pokutę i rozgrzeszenie. Wystarczającą karę za grzechy młodości stanowił kompleks, który z biegiem lat doskwierał skazanym coraz mniej, ale nigdy nie zniknął.

Zakończenie

W literaturze dokumentu osobistego szczególnie ważne są zależności między trzema elementami strukturalnymi tekstu: autorem (tu tożsamym z narratorem i bohaterem), modelowym czytelnikiem oraz tłem zdarzeń, które w niniejszych rozważaniach nazywałam ramą ideologiczną. W koncepcji autobiograficznego trójkąta³³³, zaproponowanej przez Małgorzatę Czermińską, stosunek pisarza do wierzchołków trójkąta („ja”, „ty”, „świat”) pozwala na rozpoznanie jednej z trzech postaw biograficznych (wyznanie, wyzwanie, świadectwo). Nastawienie na „ja” sprawia, że utwór należy postrzegać w kategoriach wyznania, skupienia się na samym sobie, a zatem tutaj należałoby zaklasyfikować *Dziennik 1954* Tyrmanda. Koncentracja na wierzchołku „ty” każe widzieć tekst jako prowokację, wyzwanie rzucone czytelnikowi i tu znalazłby się „łże-dziennik” Konwickiego. Trzecia postawa biograficzna wiąże się ze skupieniem się na „świecie”, by móc dać świadectwo i tę rolę wyznaczył sobie Hłasko w *Pięknych, dwudziestoletnich*. Autobiografizująca proza nie może w pełni zaistnieć bez tych trzech elementów, przy czym to od pisarza zależy, które z nich będzie chciał wyakcentować³³⁴.

Nie ulega wątpliwości, że w *Dzienniku 1954* Leopolda Tyrmanda (1920–1985), *Pięknych, dwudziestoletnich* Marka Hłaski (1934–1969) oraz *Kalendarzu i klepsydrze* Tadeusza Konwickiego (1926–2015) niezwykle istotną funkcję pełni kreacja bohatera, wyznaczająca tok całej opowieści. Nawet jeśli pisarz stawia sobie za cel prowokowanie czytelnika (Konwicki), bycie kronikarzem (Tyrmand) lub obiektywnym świadkiem zdarzeń (Hłasko), to nie uniknie filtrowania zjawisk przez własne „ja”. Na autorski wizerunek składają się elementy autoprezentacji, przytaczane w tekście opinie innych ludzi oraz indywidualne cechy stylów pisarzy (idiolekt, bogactwo środków stylistycznych, nawiązania do tekstów kultury etc.).

Błędem byłoby czytanie jakiegokolwiek książki autobiografizującej w oderwaniu od kreacji jej „opowiadacza”, dopiero zrozumienie

³³³ Zob. M. Czermińska, *Autobiograficzny...*, dz. cyt.

³³⁴ Zdaniem Czermińskiej niemożliwie jest całkowite wyeliminowanie któregośkolwiek z biegunów. Zob. tamże.

odautorskich założeń pozwala bowiem na wprowadzenie rozróżnienia między zagadnieniami kluczowymi i marginalnymi. Tak więc Tyrmand (34 lata) akcentował swoją postawę kontestatora, stąd jego krytyczny stosunek do otoczenia wyrażany w niezwykle szczegółowych diagnozach codzienności. Pisarz chciał być oskarżycielem i w nazwaniu absurdów Polski Ludowej upatrywał jedyną szansę na wierne oddanie obrazu swoich czasów. Hłasko (32 lata) z kolei czuł się wygnańcem niesłusznie skrzywdzonym przez komunistyczne władze (choć w oczach wielu rodaków był uciekinierem), dlatego jego perspektywa rysowała się inaczej. Ignorował elementy powszedniości i eksponował zjawiska ekstremalne, które jednoznacznie świadczyły przeciwko reżymowi. Zarzekał się przy tym, że jest tylko bezstronnym „świadkiem procesu przeciw człowiekowi”³³⁵. Konwicki (47 lat) natomiast miał dużo dystansu do opisywanych zdarzeń ze względu na co najmniej trzy fakty: po pierwsze, pisał swoją książkę z perspektywy dojrzałego mężczyzny; po drugie, planował ją opublikować w państwowym wydawnictwie, a zatem liczył się z krępującą obecnością cenzora; po trzecie zaś strategia narracyjna pisarza wynikała w znacznej mierze z jego stosunku do rzeczywistości. Autor *Małej apokalipsy* określał swoją kondycję jako sytuację ciągłej podróży, twierdził, że jest przybyszem, dlatego nie utożsamiał się z żadnym miejscem na ziemi. To umożliwiło mu wypracowanie postawy pełnej ironii, kierowanej zarówno do wewnątrz, jak i na zewnątrz. Innymi słowy, narracje trzech pisarzy były snute z różnych perspektyw (kontestator, wygnańiec i przybysz), co również rzutowało na sposób, w jaki postrzegali rzeczywistość.

Drugim czynnikiem, który istotnie wpływa na kształt tekstów autobiograficznych, jest o b e c n o ś ć m o d e l o w e g o c z y t e l n i k a: tego, do którego pisarz kieruje swoją wypowiedź, przed którym chce się obnażyć lub dzięki któremu znajduje uzasadnienie dla aktu twórczego (zgodnie z przekonaniem, że istnienie potencjalnego adresata nadaje sens spisывaniu wspomnień)³³⁶. Publiczność, albo raczej projekt publiczności, staje się

³³⁵ M. Hłasko, *Piękni...*, dz. cyt., s. 184.

³³⁶ Zdaniem Edwarda Kasperskiego pisarz „uwzględnia zatem z konieczności punkt widzenia odbiorcy, uwewnętrznia go, ustosunkowuje się doń. Dopasowuje się do niego, nagina go do racji autora, próbuje, zazwyczaj daremnie zresztą, wywikłać się zeń. Strategie tego rodzaju rzutują na stosowną – egocentryczną, konformistyczną, nauczycielską, buntowniczą, defensywną, brązowniczą itd. – intencję i wymowę biografii”. E. Kasperski, dz. cyt., s. 28.

tym elementem, bez którego dokument osobisty nie mógłby zaistnieć, choć nie we wszystkich gatunkach (i ich realizacjach) jego obecność jest jednakowo ważna. W takim układzie pisarz podejmuje z czytelnikiem grę³³⁷ (Konwicki), podaje dodatkowe wyjaśnienia uzupełniające snutą narrację (Hłasko, Tyrmand) czy próbuje wyjść naprzeciw wymaganiom odbiorcy (wszyscy trzej).

Nie bez znaczenia pozostaje przynależność gatunkowa o m a w i a n y c h k s i ą ż e k. Tyrmand prowadził swoje zapiski w porządku chronologicznym i odwoływał się zarówno do zdarzeń bieżących, jak i dawniejszych. Choć początkowo kreował swój tekst na dziennik intymny, to w toku zwierzeń zaczął brać pod uwagę jego przyszłą publikację, mimo to nie przypisywał czytelnikowi szczególnej roli. Tekst Hłaski ma charakter wspomnieniowy, a zatem musiał mieć hipotetycznego adresata. Pisarz brał pod uwagę zarówno czytelników znających opisywane realia, jak i młodych, którzy z jego książki mogliby dowiedzieć się czegoś o Polsce epoki gomułkowskiej i sytuacji na Zachodzie w latach sześćdziesiątych, przy czym zastrzegał się, że nie uznawał *Pięknych, dwudziestoletnich* za pamiętnik. Ostatnią z omawianych książek jest *Kalendarz i klepsydra* – zdaniem historyków literatury – sylwa współczesna (forma plasująca się na pograniczu eseistyki, nurtu wspomnieniowego i beletrystyki). Sam Konwicki natomiast posługiwał się licznymi określeniami, spośród których kilka utrwaliło się w uzusie. Warto przypomnieć chociażby formułę „łże-dziennik”, doskonale oddającą charakter tekstu, którego istota polega na dramatyzowaniu napięć między zmyśleniem a zwierzeniem, a zatem zakłada swobodne „kodowanie” faktów biograficznych i ich deszyfrowanie³³⁸.

Inaczej mówiąc, autoprezentacje Tyrmanda, Hłaski i Konwickiego przebiegały na granicy między dokumentarnością a fikcją. Moim zdaniem, podczas projektowania własnej tożsamości pisarze posługiwali się figurami kultu, mitu i kompleksu. Łączy je operowanie gotowymi matrycami i zakorzenienie w tradycji, dzieli zaś wydzwięk (mit

³³⁷ W tym wypadku jest to gra szczególna, ponieważ jej trzecim uczestnikiem jest polityczny cenzor.

³³⁸ Jak zauważył Kasperski, w akt kreacyjny wpisana jest konieczność „zakodowania” biografii, to znaczy przetransponowania faktów w elementy literackie. Zob. E. Kasperski, dz. cyt., s. 14.

i kult – pozytywne i patetyczne, kompleks – negatywny i autoironiczny) oraz udział woli w adaptowaniu ich do kreowania biografii (mit i kompleks mimowolne, kult wolicjonalny). Hłasko miał świadomość przyjmowania kolejnych ról biograficznych, lecz nie kontrolował tego procesu. Podobnie u Konwickiego kompleksy były uwierzytelnione przez tradycję i stawały się nieodzowną częścią życia, niemniej pisarz nie miał wpływu na ich powstawanie i nie mógł ich trwale usunąć. Postawa Tyrmanda była zaś efektem świadomego wyboru – złożony przez pisarza akt wiary stawał się jednocześnie aktem nie-wiary w inne opcje, ponieważ wybór jednego kultu wykluczał tolerowanie kultów alternatywnych. O ile zatem postrzeganie rzeczywistości w kategoriach mitokonstrukcji bądź sieci kompleksów ograniczało do minimum świadomość jednostki, o tyle wyznawanie kultów wiązało się z dobrowolnym podporządkowaniem jednostkowej biografii konkretnym rytuałom.

Wszystkie wymienione figury autokreacji, choć operują matrycami i kliszami, nie są strukturami prostymi, lecz wielopoziomymi, zmieniającymi wydźwięk w zależności od układu odniesienia, a zatem podlegającymi wielu równouprawnionym interpretacjom. Aby uporządkować te możliwości, u Tyrmanda wprowadziłam podział na kultury i antykultury (te zaś dodatkowo mogą być prywatne i publiczne), u Hłaski posłużyłam się trzema poziomami mityzacji (mity osobowościowe, idiolekty i rama ideologiczna), natomiast kompleksy Konwickiego usytuowałam w układzie trójodniesieniowym („moje”, „nasze” i „ich”), przy czym nadbudowałam nad nimi grupę -meta.

Ze specyfiką tych trzech figur należy wiązać proces modelowania autorskich tożsamości. Skoro autor *Złego* zawarzył kultowi, nie powinien dziwić fakt, że ukazał swój wizerunek jako *constans*, bezustannie powtarzał swoje credo i pielęgnował taką wersję zdarzeń, która kazała widzieć go jako nieugiętego kontestatora krzywdzonego przez władze. Jeśli zaś pojawiały się w jego biografii aspekty, które mogłyby zaburzyć tę stałość wizerunku (pochodzenie żydowskie, współpraca z reżymem), pisarz decydował się na ich przemilczenie i przyjęcie sztucznej osobowości. Jednocześnie wierzył, że te mistyfikacje nie zostaną odkryte i że jego milczenie będzie obligowało do milczenia wszystkich tych, którzy mogliby ujawnić kompromitujące fakty. Co ciekawe, przeciwwagę dla elementów niewypowiedzianych stanowiły elementy wyakcentowane,

na przykład Tyrmand lubił podkreślać swoją walkę z pokusami i fakt, że wychodził z tej psychomachii zwycięsko. Wówczas czynił wewnętrzną walkę centralnym zagadnieniem diariusza, żądał uznania i naśladowania, a tym samym odwracał uwagę od zjawisk mniej dla niego korzystnych.

Gestem autofikcyjnym, dzięki któremu wyraża się Hłasko, jest m i t, a zatem struktura niewymagająca dowodów, oferująca wiele alternatywnych wariantów tej samej opowieści i uaktualniająca się wraz z biegiem czasu. Modelowanie wizerunku Hłaski przebiega etapami i uwzględnia możliwość wygenerowania fikcji literackiej, aby tę sylwetkę uspołnić. Amalgamat faktów i zmyśleń pełni w *Pięknych, dwudziestoletnich* funkcję mitotwórczą, która przekłada się na sposób odczytywania tekstu. Innymi słowy, autor *Pierwszego kroku w chmurach* często zmienia role biograficzne, a zatem korzysta z mnogości propozycji oferowanych przez mit. Jeśli zaś wykreowana historia nie jest przekonująca, pisarz nie cofa się przed zastosowaniem teorii „prawdziwego zmyślenia”, zaprezentowanej na kartach *quasi*-pamiętnika. Hłasko rozpoznaje swoją biografię w kategoriach mityzacji, dlatego chce wypróbować jak najwięcej mitów osobowościowych, by móc ostatecznie stwierdzić, kim nie jest (metoda negatywna) i dalej szukać odpowiedzi na pytanie o tożsamość.

Wreszcie autor *Bohini* postrzegający swoją biografię przez pryzmat k o m p l e k s u byłby typowym bohaterem dynamicznym, którego życia nie da się postrzegać jako prostej drogi do „politycznej świętości”, ponieważ jego postawa ulegała diametralnym zmianom. W biografii Konwickiego znalazło się miejsce na udział w walkach powstańczych podczas drugiej wojny światowej, flirt z komunizmem i wreszcie odrzucenie tej ideologii oraz przejście do opozycji. Za każdym razem, gdy autor *Małej apokalipsy* wyrzekał się swoich przekonań, odbierał rzeczywistość jako coraz bardziej wrogą i absurdalną, a zatem rodziło się w nim poczucie beznadziei. Stąd już tylko krok do postrzegania własnej sylwetki duchowej jako skomplikowanej sieci kompleksów. Aby jednak uniknąć patetycznych tonów i traktowania rzeczywistości zbyt serio, Konwicki zastrzegł sobie prawo do ironizowania, „łgania” i wypełniania luk w tożsamości za pomocą protez wspomnień.

Te zabiegi coraz bardziej zbliżały autorskie projekty własnego „ja” do fikcji, choć nie ulega wątpliwości, że punktem odniesienia był tu rzeczywisty człowiek. W swojej pracy usiłowałam wskazać z a b i e g i

i strategię narracyjną, którymi pisarze posługiwali się podczas fabularyzowania własnych życiorysów. U Tyrmanda zwróciłam uwagę między innymi na zastępowanie niedostępnych oryginałów substytutami, rytualizację codzienności, zestawianie skrajnych pojęć, wyeksponowanie postawy antykomunistycznej, techniki unieważniania faktów przez ich przemilczenie, figurę biografii pozornie i faktycznie nieautoryzowanej itd. Strategia kreacji osoby u Hłaski kazała wyakcentować mistyfikację na prawach anegdoty, „charakterystyki przemyczone”, teorię „recyklingu zgranych motywów”, tworzenie legendy polifonicznej (w czasie i przestrzeni) i inne. Tożsamość „łże-diarysty” wymagała z kolei zanalizowania odmiennych wariantów wizerunku („portret podwójny” uwzględniający rozróżnienie na „ja” współczesny i „ja” dawny), wchodzenia na coraz wyższe poziomy metatekstu, przemilczenia ze wskazaniem, zaznaczenia autorskiej indyferencji za pomocą konstruktów wyłączonego środka i wreszcie równouprawnienia tożsamości projektowanej z rzeczywistością.

W swoich rozważaniach usiłowałam ukazać różne scenariusze zmyślenia i projekty tożsamości, uwzględniające figury mitu, kultu i kompleksu. Zwracałam uwagę zarówno na elementy wyakcentowane, jak i przemilczane, sądzę bowiem, że to właśnie napięcia między tymi dwiema płaszczyznami tworzą trzon biografii literackiej – czy też dokładniej – *t o ż s a m o ś c i f i n g o w a n e j*. Nie ulega wątpliwości, że wszyscy trzej pisarze swobodnie cytowali i parafrazowali rzeczywistość, a ponadto nie czuli się zobowiązani do ustalania wersji kanonicznych własnych życiorysów. Próbowałam zrekonstruować nieznane scenariusze zmyślenia na podstawie ich realizacji – trzech odmian autofikcji zaproponowanych przez Leopolda Tyrmanda w *Dzienniku 1954*, Marka Hłaskę w *Pięknych, dwudziestoletnich* oraz Tadeusza Konwickiego w *Kalendarzu i klepsydry*.

Aneks:

Tabela ilustrująca tekstowe konsekwencje wyboru określonych modeli zmyślenia

	<i>Dziennik 1954</i> (1980, wersja oryginalna 1995) Leopolda Tyrmanda (1920–1985)	<i>Piękni, dwudziestolenni</i> (1966) Marka Hłaski (1934–1969)	<i>Kalendarz i klepsydra</i> (1976) Tadeusza Konwickiego (1926–2015)
klasyfikacja gatunkowa tekstu	dziennik intymny (z możliwością publikacji)	<i>quasi</i> -pamiętnik	„łże-dziennik”; sylwa
figura autokreacji	kult	mit	kompleks
sygnatura roli w świecie przedstawionym	kontestator	emigrant bez wyboru	przybysz
zmiany wizerunku	wizerunek jako <i>constans</i>	modelowanie wizerunku w czasie i przestrzeni	bohater dynamiczny
postawa autobiograficzna (M. Czermińska)	wyznanie – nastawienie na „ja”	świadczenie – nastawienie na „świat”	wyzwanie – nastawienie na „ty”
rola czytelnika w tekście	nieistotna rola czytelnika	czytelnik jako instancja weryfikująca	czytelnik jako fundamentalny element tekstu
doświadczenie pokoleniowe	wojna przeżyta częściowo w obozie pracy	dojrzewanie w okupowanym kraju; kompleks „młodszych braci Kolumbów”	udział w partyzantce; początki dorosłego życia przypadające na czas „odbudowy”
stosunek do PRL-u	„oskarżyciel”	„świadek oskarżenia”	„oskarżony” i „oskarżyciel”
wiek podczas pisania tekstu	34 lata	32 lata	47 lat
sposób sankcjonowania przekłamań	przemilczenie, „pisanie” bohatera literackiego	„prawdziwe zmyślenie”, „życie jako opowieść”	„łganie”, konstruowanie protez wspomnień
kwestie pochodzenia	sfikcjonalizowane (ukrywanie pochodzenia żydowskiego)	sfikcjonalizowane (poza na „chłopaka z Marymontu”)	tożsamość uzupełniona, wypełnienie luki (nieznany dziadek)

Bibliografia

Literatura podmiotu

- Marek Hłasko, *Piękni, dwudziestoletni*, Warszawa 1989.
- Tadeusz Konwicki, *Kalendarz i klepsydra*, Warszawa 2005.
- Leopold Tyrmand, *Dziennik 1954. Wersja oryginalna*, Warszawa 1999.
- Leopold Tyrmand, *Przedmowa; Posłowie* [w:] tegoż, *Dziennik 1954*, Warszawa 1980.

Teksty teoretyczne

- Joanna Cieplińska, *Biograficzne modele – próby zbliżenia* [w:] tejże, *Montaż i rytuał, czyli o autokreacjach pisarskich*, Kraków 2003.
- Małgorzata Czermińska, *O autobiografii i autobiograficzności* [w:] *Autobiografia*, red. M. Czermińska, Gdańsk 2009.
- Małgorzata Czermińska, *Trzy postawy autobiograficzne; Wobec tradycji gatunków* [w:] tejże, *Autobiograficzny trójkąt. Świadek, wyznanie, wyzwanie*, Kraków 2000.
- Paul de Man, *Autobiografia jako od-twarzanie*, przeł. Maria Bożenna Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2.
- Michał Głowiński, *Powieść a dziennik intymny* [w:] tegoż, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973.
- Edward Kasperski, *Autobiografia. Sytuacja i wyznaczniki formy* [w:] *Autobiografizm. Przemiany, formy, znaczenia*, red. Hanna Gosk i Andrzej Zieniewicz, Warszawa 2001.
- Philippe Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. Renata Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001.
- Ryszard Nycz, *Współczesne sylwy wobec literackości* [w:] *Studia o narracji*, red. Jan Błoński, Stanisław Jaworski i Janusz Sławiński, Wrocław 1982.
- Jerzy Smulski, *Autobiografizm jako postawa i strategia artystyczna*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 4.

Leopold Tyrmand

- Lidia Burska, *Tyrmand* [w:] *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej: Kontynuacje*, red. Alina Brodzka i Lidia Burska, Warszawa 1996.
- Małgorzata Czermińska, *Prowokacyjne świadectwo Leopolda Tyrmanda* [w:] tejsze, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie, wyzwanie*, Kraków 2000.
- Henryk Dasko, *Wstęp* [w:] Leopold Tyrmand, *Dziennik 1954. Wersja oryginalna*, Warszawa 1999.
- Jerzy Giedroyc, *Autobiografia na cztery ręce*, Warszawa 1994.
- Inga Iwasiów, *Opowieść i milczenie. O prozie Leopolda Tyrmanda*, Szczecin 2000.
- Tadeusz Konwicki, *Zorze wieczorne*, Warszawa 1991.
- Marcin Kowalczyk, *Poetyka karnawału w „Dzienniku 1954” Leopolda Tyrmanda*, „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 4.
- Marcin Kowalczyk, *Tyrmand karnawałowy*, Kraków 2008.
- Włodzimierz Maciąg, *Konwicki contra Tyrmand czyli o autentyczności „Dziennika 1954”*, „Dekada Literacka” 1993, nr 9.
- Konrad Niciński, *Dwie wersje „Dziennika 1954” Leopolda Tyrmanda. Wokół problemu tożsamości tekstu*, „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 4.
- Jolanta Pasterska, *Świat według Tyrmanda*, Rzeszów 2000.
- Ryszard Przybylski, *O tym, jak Leopold Tyrmand wałęsał się w świecie kultury popularnej*, Poznań 1998.
- Leopold Tyrmand, *Cywilizacja komunizmu*, Warszawa 2001.
- Mariusz Urbanek, *Zły Tyrmand*, Warszawa 1992.
- Wojciech Wierzewski, *Nie pozostało mi nic więcej jak zostać pisarzem. Rozmowa z Leopoldem Tyrmandem*, „Literatura” 1989, nr 11-12.
- Roman Zimand, *Tyrmand '54* [w:] *Literatura źle obecna (rekonesans). Materiały z konferencji naukowej Instytutu Badań Literackich PAN 27 X – 30 X 1981*, Kraków 1986.

Marek Hłasko

- Henryk Bereza, *Życiopisanie* [w:] Edward Stachura, *Poezja i proza*, t. 5, red. Krzysztof Rutkowski, Warszawa 1982.
- Jan Błoński, *Zmiana warty* [w:] tegoż, *Odmarsz*, Kraków 1978.
- Andrzej Czyżewski, *Piękny dwudziestoletni*, Warszawa 2012.

- Jan Galant, *Marek Hłasko*, Poznań 1996.
- Maria Janion, *Wprowadzenie; Romantyzm a początek świata nowożytnego* [w:] tejże, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975.
- Jerzy Jarzębski, *Hłasko – retoryka grzechu i nawrócenia* [w:] tegoż, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984.
- Jerzy Jastrzębski, *Recepcja Marka Hłaski w krytyce literackiej i publicystyce lat 1956–1958*, „Odra” 1980, nr 12.
- Iwona Kurz, *Wstęp; Niewywołany portret Marka Hłaski* [w:] tejże, *Twarze w tłumie. Wizerunki bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze polskiej lat 1955–1969*, Izabelin 2005.
- Zyta Kwiecińska, *Opowiem Wam o Marku*, Wrocław 1991.
- Joanna Lato, *Hłasko neurotyczny* [w:] *Literatura i ja. Postacie autobiografizmu w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. Barbara Gutowska przy współudziale Jacka Gałuszki, Katowice 2007.
- Agnieszka Osiecka, *Szeptni czterdziestoletni*, Warszawa 1985.
- Joanna Pyszny, *Nie wszyscy byli odwrócenia. Wizerunek Marka Hłaski w prasie PRL*, Wrocław 1992.
- Bogdan Rudnicki, *Marek Hłasko*, Warszawa 1983.
- Stanisław Stabro, *Legenda i twórczość Marka Hłaski*, Wrocław 1985.
- Stanisław Stabro, *W bursztynowej kuli (o twórczości i legendzie Marka Hłaski)* [w:] *Kaskaderzy literatury*, red. Edward Kolbus, Łódź 1990.
- Paweł Tański, *Marek Hłasko doświadczenie obcości* [w:] *Twarze emigracji: Wierzyński, Hłasko, Gombrowicz, Stempowski, Grydzewski*, red. Mirosław A. Supruniuk, Toruń 1999.
- Jan Tomkowski, *Marek Hłasko jako bajkopisarz* [w:] *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Następne pokolenie*, red. Alina Brodzka i Lidia Burska, Warszawa 1995.
- <http://www.marekhlasko.republika.pl/index2.htm> [data dostępu: 10.10.2014 r.]

Tadeusz Konwicki

- Judith Arlt, *Mój Konwicki*, Kraków 2002.
- Judith Arlt, „*O sobie nie warto*” – „*Kalendarz i klepsydra*” (1976, 2005) [w:] tejże, „*Ja*” *Konwickiego*, Kraków 2007.
- Stanisław Bereś, *Konwicki w czyścicu PRL-u* [w:] tegoż, *Szuflada z Atlantydy*, Wrocław 2002.
- Henryk Bereza, *Dystans* [w:] tegoż, *Taki układ*, Warszawa 1981.

- Joanna Ciepłińska, *Gombrowicz i Konwicki; Biograficzne wariacje; Bohater i sprawca tekstu; Między świętością a kpinką* [w:] tejże, *Montaż i rytuał, czyli o autokreacjach pisarskich*, Kraków 2003.
- Przemysław Czapliński, *Tadeusz Konwicki*, Poznań 1994.
- Małgorzata Czermińska, *Rok z Konwickim, rok z Miłoszem* [w:] tejże, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.
- Danuta Dąbrowska, *Spektakl autobiograficzny* [w:] *Autor i jego wcielenia. Szkice o roli autora w literaturze*, red. Erazm Kuźma i Mirosław Lalak, Szczecin 1991.
- Aleksander Fiut, *Histeria?* [w:] tegoż, *Pytanie o tożsamość*, Kraków 1995.
- Zygmunt Freud, *Przypominanie, powtarzanie i przepracowanie* [w:] Kazimierz Pospiszyl, *Zygmunt Freud: człowiek i dzieło*, Wrocław 1991.
- Jerzy Kandziora, *Czas kalendarza – czas paraboli. (O cyklu autobiografii otwartych Tadeusza Konwickiego)* [w:] tegoż, *Zmęczeni fabułą. Narracje osobiste w prozie po roku 1976*, Wrocław 1993.
- Tadeusz Konwicki, *W pośpiechu – Tadeusz Konwicki rozmawia z Przemysławem Kanieckim*, Wołowiec 2011.
- Anna Nasalska, *Twarz obcego. (O twórczości Tadeusza Konwickiego)* [w:] *Swoi i obcy w literaturze i kulturze*, red. Elżbieta Rzewuska, Lublin 1997.
- Stanisław Nowicki (właśc. Stanisław Bereś), *Pół wieku czyśćca. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim*, Warszawa 1990.
- Marek Zaleski, *Literatura i wyobcowanie: casus Tadeusza Konwickiego* [w:] *Literatura a wyobcowanie. Studia*, red. Jerzy Świąch, Lublin 1990.
- Andrzej Zieniewicz, *Funkcja wartościująco-postulatywna. KONSTRUOWANIE. Tadeusz Konwicki: stygmat* [w:] tegoż, *Obecność autora. Style rzeczywistości w sylwie współczesnej*, Warszawa 2001.

Indeks osób

- Arlt Judith 126, 133, 152
Bańko Mirosław 122
Bereś Stanisław (pseud. Nowicki Stanisław) 121, 122, 130, 145
Bereza Henryk 68
Bierut Bolesław 23, 24
Bismarck Otto von 62
Bitkowski 41, 42
Błoński Jan 87, 89, 120
Bogart Humphrey 72, 73, 77, 83, 88, 89, 113
Bratkowski Piotr 85
Bratny Roman 125, 146, 154
Brodzka Alina 17, 86
Broniewski Władysław 92
Brzozowski Wojciech 42
Buffet Bernard 110
Bursa Andrzej 82
Burska Lidia 17, 33, 40, 86
Capote Truman (właśc. Streckfus Persons Truman) 140
Chruszczow Nikita 104
Cieplińska Joanna 129, 159
Cybulski Zbigniew 71, 99
Cyrankiewicz Józef 23
Czapliński Przemysław 121-123, 131, 136, 166
Czermińska Małgorzata 8, 29, 50, 130, 169, 175
Czeszko Bohdan 93
Czyżewski Andrzej 67-69, 74, 93, 96, 102
Dasko Henryk 20, 21, 61
Dąbrowska Danuta 142
Dean James 69, 72
Dobraczyński Jan 47, 57
Dostojewski Fiodor 73, 88
Drewnowski Tadeusz 146
Dygat Stanisław 98, 125
Dyszkiewicz 41-43, 57
Dzierżyński Feliks 113
Fedewicz Maria Bożenna 7
Feuchtwanger Lion 160
Filler Witold 146
Fiut Aleksander 147, 153
Ford Aleksander 99
Freud Zygmunt 160
Galant Jan 71
Gałczyński Konstanty Ildefons 81
Giedroyc Jerzy 21, 109
Głowiński Michał 18, 29, 126
Golde Hanna 99
Gombrowicz Witold 147, 150
Gosk Hanna 7
Grottger Artur 57
Gutowska Barbara 74
Hammurabi 63
Hemingway Ernest 44, 48, 69, 70
Herbert Zbigniew 10, 28, 32, 33, 37, 42, 43, 55, 57
Hertz Zygmunt 102
Himilbsbach Jan 125
Hłasko Maria 68
Horacy (Quintus Horatius Flaccus) 126
Iwasiów Inga 22, 54
Jarzębski Jerzy 87
Jastrzębski Jerzy 81
Jaworski Stanisław 120

- Jędrusik Kalina 72
Kałużyński Zygmunt 44, 47-49
Kandziora Jerzy 136, 137, 154
Karwala Marek 13
Kasperski Edward 7, 70, 170, 171
Kisielewski Stefan 37, 42, 43, 56, 57, 121
Kolbus Edward 82
Kołakowski Leszek 162
Komeda Krzysztof (właśc. Trzeciński Krzysztof) 71
Konwicka Anna 145
Konwicka Danuta (z domu Lenica) 128, 145
Konwicka Helena 160
Konwicka Maria 145
Kopaliński Władysław 80
Kowalczyk Marcin 19, 43, 52
Koźniewski Kazimierz 10, 44, 47, 48, 57, 58, 121
Kruczkowski Leon 109
Krystyna S. (Bogna K.) 19, 21, 37, 47, 53, 54, 59
Kurz Iwona 80, 86-88, 91
Kuźma Erazm 142
Kwiecińska Zyta 90
Lalak Mirosław 142
Lato Joanna 74
Lejeune Philippe 7, 11, 113
Lenica Alfred 125, 128
Lenin Włodzimierz 23
Lubas-Bartoszyńska Regina 7
Łapicki Andrzej 125
Mach Wilhelm 145
Maciąg Włodzimierz 121
Makowiecki Andrzej Z. 80, 81, 86
Man de Paul 7
Mickiewicz Adam 116, 125
Miłosz Czesław 45, 102
Morgenstern Janusz (Kuba) 125
Newerly Igor 93
Niciński Konrad 22
Nycz Ryszard 119
Osiecka Agnieszka 95
Pan S. (Pan K.) 44, 47
Pasterska Jolanta 19, 23, 42, 46
Pieczara Małgorzata 13
Polański Roman 72, 92, 114
Pospiszyl Kazimierz 160
Przybylski Ryszard 38, 41, 52
Przybyszewski Stanisław 81
Putrament Jerzy 78, 109, 121
Pyszny Joanna 81, 86
Raczek Tomasz 85
Rudnicki Bogdan 70, 72, 94
Rutkowski Krzysztof 68
Rybakow Anatolij 93
Sandauer Artur 49
Serwatka Barbara 13
Siemion Wojciech 125
Sławiński Janusz 120
Słodczyk Rozalia 13
Słonimski Antoni 121
Sokorski Włodzimierz 121
Stabro Stanisław 70, 82, 94, 106
Stachura Edward 68
Stalin Józef 109
Stasiuk Andrzej 70
Steinbach Esther 112
Stemler Rysia 54
Szczepański Jan Józef 42
Szymczak Mieczysław 7
Toeplitz Krzysztof Teodor 121
Tomasz, św. z Akwinu 165
Tomkowski Jan 86

-
- Urbanek Mariusz 18, 20, 38, 47, 55
Wiechecki Stefan (Wiech) 107
Wierzewski Wojciech 36, 39, 55, 62
Williams Tennessee 78
Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witka-
cy) 81
Witkowska Anna 13
Wojaczek Rafał 82
Woroszyński Wiktor 164
Wójcik Tomasz 13
Wyspiański Stanisław 150
Zalewski Witold 166
Zdziarski Konrad 13
Ziemann Sonia 67, 98, 99, 100
Zieniewicz Andrzej 7, 9, 13, 120, 124,
154
Zimand Roman 8, 17, 24, 49, 54, 55
Żukrowski Wojciech 121