

Peter Káša

Jak poznałem Pałac Kultury albo mała refleksja nad twórczością Tadeusza Konwickiego (1926-2015)

Postscriptum Polonistyczne nr 1(15), 73-80

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

PETER KÁŠA
Uniwersytet Preszowski
Preszów

Jak poznałem Pałac Kultury albo mała refleksja nad twórczością Tadeusza Konwickiego (1926–2015)

W momencie, kiedy dowiedziałem się o śmierci Tadeusza Konwickiego, znowu i o wiele intensywniej niż dotychczas nasunęły mi się wspomnienia Warszawy. Jak zawsze przypomniałem sobie słotną jesień roku 1993, kiedy pierwszy raz we mgle ujrzałem sylwetkę Pałacu Kultury z ogromną czerwona makietą coca-coli. Tego wieczora obraz ten zrobił na mnie większe wrażenie niż pomnik Mickiewicza, Zamek Królewski czy Nowy Świat. Wtedy jeszcze nie przypuszczałem, że podobnie dziwne widoki będę odkrywał nie tylko w mieście, ale też w utworach mistrza współczesnej polskiej prozy. Stopniowo poznawalem nowe ulice, zakątki i tajemnice Warszawy, a po mieście oprowadzali mnie nie tylko przewodnicy i nowi przyjaciele, ale też książki Tadeusza Konwickiego. Najpierw czeski przekład *Małej apokalipsy*, a potem słowackie tłumaczenia *Kompleksu polskiego*, *Czytadła* i *Sennika współczesnego*. Myślę, że dla słowackiego czytelnika ważna była też przedmowa Adama Michnika (1997, 9), który w dialogu przedstawił człowieka i obywatela Konwickiego jako jednostkę, która jest według niego „przekleństwem Polaków, ale też ich błogosławieństwem i prorokiem polskich losów”. Następnie przytoczył wypowiedź pisarza z 1981 roku, która w 1997 nie była już aktualna, ale paradoksalnie możemy ją przywołać właśnie dziś:

Korci, korci mnie i mimo strachów zapiszę jednak te bluźniercze majaki zgnilego inteligenta znad Wisły. Otóż Polska nigdy nie wydobędzie się z tej rosyjskiej klątki w pojedynczym epizodzie, w wyizolowanym incydencie historycznym, w autonomicznym przypadku czy wypadku. Nie

wypełnie spod tej mongolsko-słowiańskiej klody, tak jak to sobie wyobrażają naiwni kawiarniani politycy. Że tu, panie, raptem ciach i, dobrodzieju, już jesteśmy wolni. Polska odzyska swobodę tylko wtedy, kiedy rozpadnie się Imperium Radzieckie. Nie dość, Polska, między innymi, przyczyni się do śmierci tego potwora (Michnik 2001)¹.

W słowackim przekładzie posłowie zostało napisane przez – cenionego również za granicą – słowackiego prozaika i eseistę Pawła Vilikovskiego, którego teksty są przesiąknięte podobną autoironią, sarkazmem i całą skalą wyrafinowanych form intelektualnej prowokacji. W związku z twórczością Tadeusza Konwickiego pisze Vilikovski przede wszystkim o podobnych totalitarnych i posttotalitarnych doświadczeniach środkowoeuropejskich intelektualistów. Rozmyśla nad sensem pisania jako pozornie marnym gestem, który jednak może sprowokować myślenie i wytrącić ludzi z apatii i letargu. Także w jego utworach, podobnie jak u Konwickiego, czytelnik spotyka bohaterów, którzy chociaż zawodzą i przegrywają w boju z własną świadomością i pustą demagogią, to nie poddają się i nie rezygnują.

Takie ambiwalentne „doświadczenia z komunizmem” miało wielu europejskich intelektualistów i pisarzy, np. Tadeusz Borowski, Dominik Tatarka, Milan Kundera i inni. Musiał sobie także z tym poradzić Konwicki, który często odpierał ataki nie tylko własnej świadomości, ale też natrętnych dziennikarzy moralizatorów. O tym również pisał Michnik w przedmowie do słowackiego wydania powieści *Kompleks polski*:

Tadeusz Konwicki był „czerwony”. Tak, tak. Ten autor najodważniejszych książek antysowieckich pisanych tu, w kraju i pod nazwiskiem, był kiedyś członkiem PZPR i autorem książek wychwalających komunizm. Pisał o tym po latach, rozliczając się z odwagą rzadko spotykaną w naszym piśmiennictwie (Michnik 2001).

Z większości wypowiedzi Konwickiego wynika, że z ideologią komunistyczną rozszedł się duchowo, kiedy miał trzydzieści lat, realnie w roku 1966, kiedy wystąpił z PZPR, a literacko zaś – w wyżej wymienionych utworach z lat siedemdziesiątych, w których definitywnie rozlicza się także z (własną) metodą tzw. realizmu socjalistycznego. W dalszej części artykułu skupimy się na wybranych właściwościach tematycznych powieści *Mala apokalipsa*.

¹ Pierwotnie tekst ten ukazał się w drugim numerze „Akcentu” z 1996 r. (Michnik 1996). Nie cytuję przekładu słowackiego (Michnik 1997), ale przedruk oryginalnego artykułu, który ukazał się w „Gazecie Wyborczej” w roku 2001 (Michnik 2001).

Rzeczywistość – tak, realizm – nie

Tadeusz Konwicki nigdy nie był pisarzem salonowym. Można raczej powiedzieć, że bardzo intensywnie i uczuciowo przeżywał wojenne i powojenne losy polskiego społeczeństwa – i to zarówno w latach tuż po wojnie, jak i potem, podczas postępującej sowietyzacji.

A ten cholerny Konwicki czuł się winny za wszystko: za rozbiory i zdrady, za przeszłość i terażniejszość, także za cudzą, moją, twoją nędzę duchową. Jego pisarstwo było tego wszystkiego odkupieniem. (...) zawsze miał poczucie winy (Michnik 2001).

Po „młodzieńczej” lewicowej euforii szybko sobie uświadomił, że literatura nie może zrezygnować z „socjalistycznego” żądania realnego opisywania świata. Stopniowo uświadamiał sobie, że jego twórcza swoboda jest relatywna, w dodatku nieustannie ograniczana wewnętrzną i zewnętrzną cenzurą oraz deklarowaną metodą realizmu socjalistycznego.

Takie odczucia autorskiej schizofrenii i w konsekwencji absurdałnej egzystencji coraz wyraźniej przenikały także do jego tekstów, a wzorcowym przykładem definitywnego „zwrotu” jest właśnie powieść *Mała apokalipsa*, którą można interpretować zarówno jako rozrachunek z własną przeszłością, jak też definitywne rozstanie ze wszystkimi postaciami realizmu socjalistycznego. Takiemu autorskiemu gestowi odpowiada też poetyka groteski. Charakter polskiego społeczeństwa, ale też głównego bohatera (narratora i podmiotu utworu) czytelnik odkrywa w labiryncie krzywych luster. Nienormalność i dysharmonia prezentują się tu jako alternatywa marksistowsko-leninowskiego pojmowania historii i rozwoju społeczeństwa. Groteska przenika wszystkie elementy tekstu: powieść jako groteska, groteskowe kształtowanie postawy, fragmentaryzacja i hiperbolizacja oraz cała skala tajemnych, surrealistycznych, zagadkowych obrazów i epizodów.

Powieść *Mała apokalipsa* przedstawia człowieka (obywatela, pisarza, intelektualistę) w stanie permanentnego zagrożenia, moralnego i egzystencjalnego kryzysu. Utwór, który sam autor nazwał politycznym pamfletem, jest karykaturą tzw. socjalistycznej rzeczywistości oraz moralnego stanu społeczeństwa i jego obywateli. Wyraźnie zdeformowana rzeczywistość jest także osobliwym obrazem państwa, które znajduje się w stanie przerażającej schizofrenii i autodestrukcji. Właśnie za tym osobliwym absurdem mechanizmu władzy kryje się prawdziwa twarz „realnego socjalizmu”.

Fabula nie jest skomplikowana, a opowieść została wtłoczona w wąski przedział czasowy jednego dnia. Krótco po przebudzeniu główny bohater dowiaduje się, że został wybrany przez dysydenckie kręgi po to, aby spalił się w publicznym miejscu, przed telewizyjnymi kamerami, podczas ważnego międzynarodowego spotkania komunistycznych funkcjonariuszy. Kluczowym motywem opowieści staje się więc wędrówka bohatera po symbolicznej drodze krzyżowej na Golgotę, na plac przed stalinowskim Pałacem Kultury i Nauki. Wędrówka przez sowiecką Warszawę przybiera postać surrealistycznego snu wypełnionego dziwnymi spotkaniami, rozmowami i przede wszystkim rozmyślaniami o zbliżającym się akcie samobójczym – geście zarówno bezsensownym, jak i wysoce moralnym. Podmiot jest zdezorientowany, gdyż nie podjął decyzji samodzielnie, swobodnie, ale pod presją antykomunistycznej opozycji. Tak więc labilna integralność podmiotu rozpada się definitywnie. Biologiczny instynkt samozachowawczy stopniowo łączy się ze świadomością moralnego czynu. „Kiedyś bardzo się wstydzilem tego, że ani w życiu, ani w twórczości nie potrafię być jednoznaczny. Zawsze chciałem być solidny, ale jednocześnie byłem człowiekiem o dwóch czy nawet trzech twarzach” – wyznaje Konwicky (Nowicki 1986, 131).

Narrator a bohater

Pewien rodzaj pokuty czyni jednak też narrator, podmiot dzieła i jednocześnie główny bohater. Chodzi o pisarza, który już od lat nie pisze, lecz jedynie zadręcza się dylematami o sensie pisania w zniewolonej przestrzeni. Swoją wypowiedź zaczyna w taki sposób:

Obok, w szafce, leży czysty papier. Nitrogliceryna współczesnego literata, proszek narkotyczny obolałego indywiduum. Można zanurzyć się w płytką, białą czeluść stronicy, schować się przed sobą i przed prywatnym wszechświatem, który już niedługo eksploduje i szcześnie. Można tę biel bezbronną zbrukać złą krwią, wściekłym jadem, cuchnącą flegmą – a tego nikt nie lubi, nawet sam autor. Można na tę biel bezmyślną wysaczyć słodycz sztucznej zgody, ambrozię fałszywej otuchy, cikliwy syrop pochlebstwa – a to wszyscy lubią, nawet sam autor (4)².

² Wszystkie cytaty pochodzą z jednego wydania *Małej apokalipsy* (Konwicky 1979), w nawiasach po cytatach podaje jedynie numery stron.

O bohaterze nie dowiemy się niczego „realnego” – nie znamy jego przeszłości (wiemy jedynie to, że przeżył wojnę i widział zbrodnie), pozycji społecznej, socjalnych powiązań, a nawet jego imienia. Natomiast bardzo dokładnie został opisany jego aktualny „stan ducha”, co zostaje zaznaczone już w iście kafkowskim prologu:

Zbudziłem się o tej mrocznej godzinie, która zaczyna beznadziejny dzień jesienny (...). Moje życie albo cudze. Najpewniej jakieś wymyślone. Ulepiec z lektur, niespełnień, starych filmów, nie dokończonych rojeń, zasłyszanych legend, nie wyśnionych snów. Moje życie. Kotlet z białka i kosmicznego pyłu (9).

Jest to paradoks, ale zaraz bohater z dawką autoironii deklaruje swoje pogodzenie się z losem i poczucie wolnej egzystencji: „Jestem wolny. Jestem jednym z niewielu ludzi wolnych w tym kraju przezroczyściego zniewolenia. Zniewolenia pokrytego niechlujnie lakierem nowoczesności” (9). Pozorna powaga autora podczas „psychologizowania i filozofowania” nieustannie jest zakłócana i relatywizowana poprzez wykorzystanie ironii, sarkazmu i czarnego humoru. Szczególnie we wstępnych częściach ujawnione zostają prawidłła autorskiej poetyki i wyznaczone reguły gry między autorem a czytelnikiem. Chodzi o względnie spokojną, zgodną i wyważoną opowieść z dominującym monologiem wewnętrznym, za pomocą którego identyfikujemy podstawowy i wyjściowy „status” podmiotu, jego motywacji i możliwości „działania i myślenia”.

Jednak nieoczekiwana dramatyczna sytuacja rozbija ten obraz pozornego spokoju i sugestywnego, płynnego „opowiadania o sobie”. Wyraźnie uwidoczni się to na poziomie struktury tekstu (przechodzenie od monologu do dialogu) i dalszego rozwijania tematu. Ta kluczowa dramatyczna sytuacja jest zapowiedziana dźwiękiem dzwonka do drzwi i nieoczekiwaną poranną wizytą, której celem jest niemal oficjalne wezwanie do publicznego rytualnego samobójstwa. Tak więc bohater nieoczekiwanie wpada w pułapkę, z której nie może się już wydostać. Słowa jego gości, starych przyjaciół, są swoistym ultimatum. Jest to ostateczny werdykt, wyrok śmierci i początek symbolicznej dwunastogodzinnej drogi krzyżowej na Golgotę. Możliwość stała się koniecznością, samospalenie to *katharsis*, akt oczyszczenia zarówno głównego bohatera, jak i kolaborującego narodu.

Główny bohater nigdy zupełnie nie rozwikłał co prawda tajemnicy własnego losu, ale dzięki krańcowej sytuacji o wiele intensywniej i natarczywiej rozpoczyna poszukiwania własnej tożsamości i zasad moralnych. W chwili

gdy zamyka za sobą drzwi mieszkania i udaje się w drogę warszawskim labiryntem, przenika jakby do innego wymiaru, gdzie inaczej odczuwa siebie i przestrzeń. Tożsamość podmiotu jest nieustająco podważana i ulega różnorodnym modyfikacjom: jednostka – pisarz – Polak – Polak katolik, Polak z litewsko-białoruskiego pogranicza, Polak romantyk, Polak ironista, Polak *homo sovieticus* – Polak dysydent, Polak męczennik i zbawca. Ostatnia droga nabywa więc paradoksalnie charakteru inicjacji: bohater przechodzi na „wyższy” stopień samopoznania i intensywniej przenika do „tragikomicznych głębin” socjalistycznego realizmu.

Warszawa w agonii

Akcja powieści rozgrywa się w stolicy Polski, która ma postać bezdusznego i odczłowieczonego „centralnego urzędu” komunistycznej władzy. Jest to obraz demonicznej maszynierii, która stopniowo i programowo likwiduje wszystkie przejawy naturalności ludzkiej i formuje jedynie masę „sowieckich Polaków” bez twarzy i bez charakteru:

O Boże, gdzież się podziały niegdysiejsze fizjonomie moich rodaków. Gdzież ta różnorodność twarzy. Ślicznych i kostropatych, przystojnych i zeszpeconych, miłych i lekko krzywych. A te kostropate, szpetne i krzywe też się mogły wydać ciekawe i pociągające. Gdzież ta różnorodność rysów, typów, kolorytów. Gdzież ten wdzięk i urok powabnych mieszkańców wyrosłych nad brzegami romantycznych rzek pośrodku Europy. Oto płyną w tę i w tamtą stronę jakieś przykre pyski. Złe, niechlujne, napiętnowane dziedziczną i nieodwracalną brzydotą. Czasem mignie między nimi obły arbus mordy aparatczyka państwowego lub partyjnego. Oni się wyróżniają jakimś opuchnięciem alkoholicznym, paskudnymi rzadkimi włoskami układającymi się w przykrych loczkach na spoconych czaszkach (84).

Miasto w powieści jest przestrzenią symboliczną i obrazem ujednocionej Polski lat siedemdziesiątych. Jednocześnie chodzi o żywy organizm, nazwany przez Daniełę Hodrovą personifikowanym podmiotem, „który zwycięża bohatera, który jest jakimś wewnętrznym podmiotem podmiotu, dalszym wymiarem świadomości” (Hodrová 1994, 97–98).

Bohater *Matej apokalipsy* jest wprawdzie z miastem ściśle związany socjalnie, ale nie genetycznie. Nie urodził się i nie wzrastał w Warszawie. Powo-

jenne losy sprawily, że przybył tu z peryferii, z tzw. polsko-litewskich kresów. Do miasta dostał się nieoczekiwanie, ale gdy dojrzał, wrastał w nie, a miasto w niego:

Za oknem moje miasto pod chmurą, jak stara, szerniała tapeta. Miasto, do którego zapędziło mnie przeznaczenie z mojego własnego miasta, co go już nie pamiętam i coraz rzadziej śnię. Los mnie przegnał tylko kilkaset kilometrów, ale oddalił od niespełnionej egzystencji o całą wieczność reinkarnacji (8).

Ten proces zrastania się organizmów/podmiotów, jednostki i miasta kilkakrotnie został skrótowo zarysowany, ale diagnoza tej chorej symbiozy jest już wiadoma po wstępnych zdaniach. Chodzi o historię choroby człowieka w mieście i miasta w człowieku, obraz całkowitej agonii żywych i nieżywych elementów tej struktury. Warszawa jest szarym, brudnym i smutnym miastem w stanie definitywnego rozkładu i zaniku. Przestrzeń miasta jest bardzo zmienna, przypomina często zagmatwany labirynt, w którym widoczne są tylko sowiecko-ruskie (rosyjskie) nazwy restauracji, kin, stacji itp. Jedynym pewnym punktem, który w powieści pojawia się w regularnych odstępach czasu i w różnorodnych strukturalnych postaciach, jest Pałac Kultury, który – zdaniem autora – jest „symbolem podboju naszego państwa i niewolnictwa, do którego dostaliśmy się (...), jest to obca świątynia wybudowana po to, aby nas straszyla i przypominała nasze niewolnictwo” (Nowicki 1986, 131). Właśnie taki obraz obcej świątyni objawia się jako kluczowy symbol totalitaryzmu w większości utworów Konwickiego. Ważnym momentem w fabule jest też wyjście bohatera z zamkniętego mieszkania (z samotności) do miasta, między ludzi, jako możliwość własnego „ocalenia” albo przynajmniej oddalenia od siebie miazdzącej kary, która go za kilka godzin czeka.

Wyjście do otwartej przestrzeni miasta jest też dla bohatera zaskakujące – zamiast ponurego zamkniętego świata, który bardzo dobrze znał, znajdzie się w dziwnym karnawalowym przedstawieniu, gdzie miesza się polski pseudofolk z sowieckim tanecznym widowiskiem. Drodze bohatera do punktu przeznaczenia będzie towarzyszyć atmosfera groteskowo przedstawionego egzystencjalnego tragizmu, który w dodatku w pewnych momentach urasta do dziwnych średniowiecznych misterii: tańca śmierci, mieszaniny karnawalowej i tragicznej groteski. Obraz zdewastowanego miasta i zdeformowanych ludzi powoduje nieustające uczucie beznadziei, rozpacz i umiarnia miasta i społeczeństwa.

Na zakończenie można powiedzieć, że *Mała apokalipsa* jest utworem, w którym autor rozlicza się z własną i społeczną schizofrenią w czasie kulminacji komunizmu. Wyrażną jest autorska tęsknota za oczyszczającym działaniem tej książki (symbol ognia), które miałyby zmierzać do wyzwolenia się z fałszywych wyobrażeń, kłamstw i iluzji. Tekst pełni więc też rolę pewnego duchowego oczyszczenia i poszukiwania równowagi, jak też osobistej i narodowej integracji.

Literatura

- Hodrová D., 1994, *Místa s tajemstvími*, Praha.
- Konwicki T., 1966, *Moderný snár*, przeł. Hvišč J., Bratislava.
- Konwicki T., 1977, *Mała apokalipsa*, Warszawa.
- Michnik A., 1996, *Kompleks Konwickiego*, „Akcent”, nr 2.
- Michnik A., 1997, *Kompleks Konwickiego*, w: Konwicki T., *Polský komplex. Prechádzka s mŕtvym dievčaťom*, przeł. Chmel K., Bratislava.
- Michnik A., 2001, *Kompleks Konwickiego*, „Gazeta Wyborcza”, nr 145, <http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114873,320998.html> [dostęp: 14.05.2014].
- Nowicki S., 1986, *Pól wieku czyśca. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim*, Londyn.
- Vilikovský P., 1997, *Doslov*, w: Konwicki T., *Polský komplex. Prechádzka s mŕtvym dievčaťom*, przeł. Chmel K., Bratislava.

How did I get to know the Palace of Culture, or considerations on Tadeusz Konwicki's creativity (1926–2015)

The author presents the stories of Central European intellectuals under a communist regime. He interprets one of the greatest novels written by Tadeusz Konwicki, *Mała apokalipsa*. He concentrates on the portrayal of both grotesque and anti-Communist gestures, a topos of the Communist Warsaw and its strange characters.

Key words: Tadeusz Konwicki, Warsaw, Polish literature of the 20th century