

Agnieszka CZAJKOWSKA

Archeologia pamięci w twórczości Józefa Mackiewicza i Tadeusza Konwickiego

Twórczość wymienionych w tytule pisarzy, zwrócona w przeszłość z racji poczucia wydziedziczenia ujawnianego na kartach utworów, w odmienny sposób posiłkuje się pamięcią. Powracając do umieszczonego na kresach wschodnich II Rzeczypospolitej domu, ustanawia dwie, przeciwstawne, metody rekonstrukcji przeszłości.

Odkrywanie pokładów minionego czasu w twórczości Józefa Mackiewicza jest związane ściśle z aktem mówienia i statusem słowa, który wyznaczany jest poprzez potrzebę nieustannej konfrontacji z rzeczywistością. Ową „służebność” słowa określa Czesław Miłosz jako efekt procesu twórczego Mackiewicza, który: „... nie zastanawiał się nad niemożliwym do przewyciężenia dystansem pomiędzy rzeczywistością i słowem (...), posługiwał się językiem jako narzędziem, nie pozwalając stylowi usamodzielnąć się i wziąć górę nad piszącą ręką”¹.

Utwory emigracyjnego pisarza zostają więc podporządkowane nadrzędnemu nakazowi opisywania tego, co było. „Trzeba głośno mówić”, na przekór politycznym koniunkturom i własnym interesom, bowiem to, co nie zostanie powołane do bytu z ciszy lub nie wykroczy poza konspiracyjny szept, faktycznie nie zaistnieje. Prawda o przeszłości staje się więc funkcją chęci i woli, ujawnianej przez podmiot wypowiedzi. Jako kategoria etyczna może zaistnieć niezależnie od obiektywnych uwarunkowań wpływającego czasu i zmieniającej się przestrzeni. Opisanie przeszłości wydaje się czynionym — wbrew naturze — uprzywilejowaniem jednej kategorii gramatycznej — czasu teraźniejszego. Twórczość Mackiewicza nie tyle cofa czas, przedzierając się w głąb tego, co minęło, ale raczej prezentuje przeszłość. Stąd wynika jej antymitologizm, polemika z mitem uprawomocnionym przez powrót do „kraju lat dziecińczych” Mickiewicza, który stanowi paradygmat literatury kresowej², czy staje się fundamentem współczesnego pojęcia „fenomenu kresów”³.

¹ Cz. Miłosz, *Rok myśliwego*, Kraków 1991, s. 211.

² Zob. E. Czaplejewicz, *Poetyka literatury emigracyjnej*, [w:] „Ktokolwiek jesteś bez ojczyzny ...”. *Topika polskiej współczesnej poezji emigracyjnej*, studia pod red. W. Ligęzy i W. Wysiela, Łódź 1995.

³ Zob. S. Uliasz, *Literatura Kresów — kresy literatury. Fenomen Kresów Wschodnich w literaturze polskiej 20-lecia międzywojennego*, Rzeszów 1994.

Dominacja teraźniejszości nad przeszłością pozwala w pisarstwie Mackiewicza zmierzyć się z zadaniem całościowej rekonstrukcji obrazu Wilna i Litwy w latach II wojny światowej. Ma to miejsce w powieściach *Droga donikąd* i *Nie trzeba głośno mówić*. Konstrukcja zwłaszcza drugiego z wymienionych utworów wydaje się szczególnie znacząca. Pozwala bowiem czytelnikowi niejako bezpośrednio znaleźć się w tamtym, uporządkowanym rok po roku czasie. Kronikarski obowiązek, z góry zresztą wyznaczony przez naturalny w epice czas przeszły oraz dystans do opisywanych wydarzeń, współlistnieje tu z iluzją teraźniejszości. Kronikarz zgodnie koegzystuje ze sprawozdawcą, „gorące”, subiektywne sądy krzyżują się z obiektywnymi, pełnymi dystansu relacjami. Właściwa narratorowi „heterogeniczność” poznawcza jest praktyczną realizacją założeń pisarskich, które Mackiewicz tak określa w artykule *Literatura contra faktologia*: „Jestem za ścisłością, gdyż jedynie prawda jest ciekawa (...) Zupełnie nie widzę powodu odbiegania w twórczości od prawdy historycznej (...) Dlaczego w takim razie — słyszałem — nie ograniczyć się do samego dokumentu? Po co stosować formę powieściową na przydatek? Mnie się zdaje, że właśnie po to, by oddać właśnie tej prawdy całość. Bo jakże w innej formie wyrazić nie tylko rzeczy, ale wyrazić stronę duchową (Geist), emocjonalną minionych zdarzeń? Która bywa nie tylko drugą połową prawdy dokumentarnej, ale czasem nawet ważniejszą. Tego nie zastąpi najbardziej nawet precyzyjny, ale suchy zestaw faktów (...). Powieść sięga głębiej niż opis, sprawozdanie”⁴.

Świadectwo prawdy wymaga więc nie tylko subiektywnej pamięci, uobecnianej w powieści przez fikcyjne kreacje bohaterów, ale także konfrontacji tejże z pamięcią innych, zawartą na kartach dokumentów historycznych. Charakterystyczne, że jako gwarancję prawdziwości pojmując Mackiewicz bliskość szczegółu — na obu wymienionych wyżej planach. Rzecznikiem jednego z nich staje się narrator *Nie trzeba ...*, który zastrzega się: „Zresztą za dużo wiedzieć, interesować się, obiektywizować, różniczkować, to nie jest rzecz bezpieczna w wojnach totalnych. Wróćmy więc lepiej do znanych nam osobiście bohaterów powieści”⁵.

Wyrazem dążenia do ujawnienia szczegółów, przechowywanych w dokumentach historycznych, jest ich bogata bibliografia, która współtworzy rzeczywistość powieściowego świata. W ten sposób w *Nie trzeba ...* dokonuje się swoiste utożsamienie pamięci z wiedzą: „...pamięć to wielka rzecz. Nie myśli pan, że jest przejawem żywotności? Nie darmo w starzejącym się człowieku odumiera przede wszystkim pamięć. Pamięć to młodość, to wiedza”⁶.

Zaś „odmłodzenie” czasu minionego, sprowadzenie przeszłości w teraźniejszość jest możliwe dzięki nałożeniu w powieści dwu perspektyw historycznych — indywidualnej, przynależnej egzystencji pojedynczego człowieka i zbiorowej, uobecnionej w oficjalnym rejestrze faktów. Proces wzajemnego potwierdzania wiarygodności „wielkiej” i „małej” historii służy w pisarstwie Mackiewicza jako wyraz protestu przeciw zinstrumentalizowaniu literatury. Taka dotkliwa świadomość koniunkturalności słowa, wprzęgnięcie go w służbę polityki, zostaje wyrażona w monologu bohatera *Nie trzeba ...*. U progu zwycięstwa bowiem „... co jest zbrodnią, a co nie jest decyduje nie prawda obiektywna. Zdecyduje o tym strona zwycięska. Niemcy nie zwyciężą (...) Ale gdyby

⁴ J. Mackiewicz, *Literatura contra faktologia*, cyt. za: J. Malewski, *Ptasznik z Wilna. O Józefie Mackiewiczu*, Kraków 1991, s. 322.

⁵ J. Mackiewicz, *Nie trzeba głośno mówić*, Londyn 1993, s. 483.

⁶ Tamże, s. 288.

zwyciężyli, powstanie olbrzymia literatura o dziewczynce śpiącej z misiem na poduszce, której lotnik angielski oderwał rękę (...). Zwycięzą alianci, będzie ogromna literatura o dziecku żydowskim, które wyszarganym niedźwiadkiem zasłania oczy przed kulą SS-mana”⁷.

Jak widać, prezentowany w powieści brak złudzeń co do roli literatury w upowszechnianiu wizji przeszłości, owocuje kreacją dwu przeciwstawnych obrazów. Są one nie do przyjęcia w granicach światopoglądu zaprogramowanego na kultywację martyrologii jednego, wybranego narodu i ujawniają gorzką ironię Mackiewicza, przejawianą wobec takich zbiorowych „prawd”.

Twórczość autora *Nie trzeba ...*, silnie wrośnięta w pojałtański kontekst historyczny, zdaje się dramatycznie piętnować zafałszowanie obrazów przeszłości. Jest próbą zdania uczciwej relacji z dziejów narodów bałtyckich i słowiańskich, skazanych na „ideologiczne” wersje historii. Z konieczności uwolnienia literatury z politycznego balastu Mackiewicz, jak pisze Nina Taylor, „... sprowadził życie kresowe na płaszczyznę przyziemną i powszednią”⁸. Prezentowana przez niego wierność szczegółu, doskonała znajomość specyfiki krajobrazu i życia pośród niego ludzi, doprowadzona niemalże do kresu wytrzymałości estetycznej czytelnika (o czym świadczy chociażby fragment recenzji Pawła Jasienicy: „Postacie *Drogi donikąd* ciągle pluja, charkają, ucierają nosy palcami, skrobą się w tyłki, rzygają. Jeżeli ktoś siada na podłodze, to już koniecznie zaplutej. I jeszcze rozkłada tam jedzenie.”⁹), kontrastuje z kresowym obrazem „łagodnej formy historii”¹⁰, utrwalonym w dzisiejszej świadomości. Natomiast oferowane przez Mackiewicza „prawdy niemiłe”¹¹ wpisują się w klimat dokumentalnych świadectw, pozostawionych przez XIX- i XX-wiecznych podróżnych, odwiedzających „Polskę B”. Dają one obraz konfrontacji zachodniej cywilizacji z nędzą i zacofaniem Wileńszczyzny¹². Tym samym książki Mackiewicza poddają rewizji stereotypy obecne w polskiej mentalności i bazujące na „literackim” wizerunku wschodnich ziem. W ślad za przedwojennym cyklem reportaży *Bunt rojstów*, utwory te mówią prawdę o geograficznej, społecznej i historycznej rzeczywistości. A czynią to, nadając fikcji walory sprawdzalności, sytuując ją na planie obiektywnej historii i wyzwając ją ze sztywnych ram epickiego czasu przeszłego. Dzięki tym właściwościom twórczość Józefa Mackiewicza może posłużyć jako rodzaj przypisów (czy, jak mówi N. Taylor, didaskaliów¹³), umożliwiających pełniejsze odczytanie pisarstwa Konwickiego. Bowiem Mackiewiczowa „pamięć szczegółu” pozwala na wypełnienie luk pamięci, eksponowanych i przez narratora twórczości autora *Rojstów*, i — w rozmowach ze St. Beresiem — samego Konwickiego, który wyznaje: „Powiem Panu rzecz straszną i tragiczną: ja wiele rzeczy powtarzam z powodu kurzej pamięci”¹⁴. Tak więc, paradoksalnie, ułomność pamięci staje się przyczyną

⁷ Tamże, s. 405.

⁸ N. Taylor, *Józef Mackiewicz w dwu kontekstach: kresowiec i emigrant polityczny*, [w:] *Nad twórczością Józefa Mackiewicza. Szkice*, pod red. M. Zybury, Warszawa 1990, s. 29.

⁹ Cyt. za: J. Malewski, op. cit., s. 355.

¹⁰ Zob. E. Wiegandt, *Austria felix, czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej*, Poznań 1988.

¹¹ Zob. W. Bolecki, *Prawdy niemiłe (Witold Gombrowicz i Józef Mackiewicz)*, [w:] *Prawdy niemiłe (eseje)*, Warszawa 1993.

¹² Tamże.

¹³ Zob. N. Taylor, op. cit.

¹⁴ S. Nowicki, *Pół wieku czyśćca. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim*, Warszawa 1990, s. 26.

i zasadą organizującą zwrócony w przeszłość Wileńszczyzny świat przedstawiony utworów Konwickiego. Cytowana wypowiedź, nawet jeżeli wziąć pod uwagę tak charakterystyczną dla autora *Rojstów* autoironię czy kokieterię, znajduje odzwierciedlenie w konstrukcji bohaterów powieściowych. Dana im sytuacja zawieszenia pomiędzy realnością a majakiem sennym, zanik pamięci, wyrugowanie z doświadczeń egzystencji naturalnego porządku chronologicznego są tyleż uderzające w czytelnicznym odbiorze, co zapoznane i zinterpretowane w świadectwach lektury krytycznej¹⁵. Bohater *Sennika współczesnego* zostaje powołany do życia dosłownie z niebytu — po nieudanej próbie otrucia. Polek Krywko z *Dziury w niebie*, pobity w jednym z epizodów odwiecznej wojny pomiędzy Doliniarzami i Góralami, wraz z powrotem do sił, musi uczyć się od nowa znajomego ongiś pejzażu. Helena Konwicka, domniemana babka narratora *Bohini*, zapomina nie tylko wygląd ukochanego kiedyś człowieka, ale traci orientację pośród swych codziennych spraw i obowiązków. Atmosfera zapomnienia ciąży nad oddziałem partyzanckim bohatera *Rojstów*, zagubionym w „chodzeniu” po puszczy i zapodzianym w planach i decyzjach dowództwa wileńskiej AK. Stan bez-pamięci charakteryzuje również Wicia z *Kroniki wypadków miłosnych* — siła jego pierwszego młodzieńczego uczucia eliminuje świadomość przemijania czasu, obciążając nawet postrzeganie rzeczywistości: „I to miasteczko, a właściwie niewielkie miasto, nic w rzeczywistości dla Wicia nie znaczy (...). To miasteczko nie nadaje się zupełnie do pamięci, do tęsknoty, do przejmujących snów”¹⁶.

Tak więc ułomna, „kurza” pamięć autora powołuje do istnienia kalekich bohaterów, pozbawionych spójnej biografii, niedookreślonych, anonimowych. Jak oni grzęzną w niejasnych realiach swej powieściowej egzystencji, tak narrator na trasie powrotu do minionego świata musi zmagać się z oporem stawianym przez niedoskonałą pamięć: „A ja przedzieram się przez załki czasu, przez drętwość wyobraźni, przez moją własną rzekę jakiegoś bólu i muszę przedostać się na tamten brzeg, do mojej babki, Heleny Konwickiej, starzejącej się powoli panny w smutnym czasie, w posępnej epoce, w beznadziejnej chwili beznamiętnej historii, co płynie jak powódź za nami, obok nas, przed nami”¹⁷.

Widoczny w przytoczonej wypowiedzi wysiłek rekonstrukcji przeszłości przeistacza się w walkę z żywiołem natury — rzeką, która uprzytamnia niemoc człowieka postawionego naprzeciw historii. Uprawiana przez Konwickiego literacka archeologia jest motywowana biblijnym obrazem potopu, który uniemożliwia pamięć i nie tak odległą, przedwojenną przeszłość Wileńszczyzny sytuuje niemal u początków cywilizacji: „Moja babka, Helena Konwicka idzie przez ten nieduży kraj podobny do starożytnej Grecji. Każde miasteczko, każdy zaścianek, każde rozstaje dróg to historia ludzkości”¹⁸.

Rodzinną ziemię staje się więc mitycznym prapoczątkiem cywilizacji.

Skoro ułomna pamięć nie jest w stanie odtworzyć całości minionego życia, skoro potrafi ocalić od zapomnienia jedynie przemieszane fragmenty emocji, wyrwane z na-

¹⁵ Zob. P. Czaplinski, *Tadeusz Konwicki*, Poznań 1994; D. Dąbrowska, „Spektakl autobiograficzny”, [w:] *Autor i jego wcielenia*, Szczecin 1991; A. Nasalska, *Formuła nostalgii. O sposobie kształtowania świata przedstawionego w prozie Tadeusza Konwickiego*, [w:] *Modele świata i człowieka*, red. J. Święch, Lublin 1985.

¹⁶ T. Konwicki, *Kronika wypadków miłosnych*, Warszawa 1985, s. 10.

¹⁷ T. Konwicki, *Bohini*, Warszawa 1988, s. 6.

¹⁸ Tamże, s. 101.

turalnego porządku przedmioty, strzępy dawnych doświadczeń — ich uporządkowanie możliwe okazuje się dzięki tworzeniu literackiej fikcji. Ona nadaje ocalałym okruszom znaczenie, ona — w autobiograficznym wymiarze twórczości Konwickiego — pozwala na usensownienie biografii. Dlatego za kokieterię skierowaną w stronę czytelnika należy uznać tożsamość nazwiska bohaterki *Bohini* i autora, a także uczestniczącego w grze narratora. Znajdują się bowiem w powieści sygnały świadczące o współobecności faktu i fikcji, pamięci i wyobrażenia, archeologii i kreacji. Tak więc to literatura daje szansę objawienia autobiograficznego narratora, ale — niczym obosieczny miecz — odbiera mu jednocześnie możliwość desygnowania rzeczywistości. Wyraźne potwierdzenie tej tezy znaleźć można w powieści *Nic albo nic*, gdzie przeszłość wskrzeszana jest dzięki odbywanej w stanie gorączkowego zaburzenia świadomości wędrówce, której przewodzi postać wykreowana na podobieństwo dantejskiej Beatrycze. Podobnie, literacki, „nałożony” porządek zyskuje świat wskrzeszany w *Kronice wypadków miłosnych*. Zamierzona już w tytule chęć odtworzenia wypadków minionych zakłada dystans. Realizowany jest on poprzez kontrapunktowo — w stosunku do perypetii bohatera — nawracające uogólnione tezy, malujące obraz przedwojennego Wilna. I tak, relacja „wypadków miłosnych” przeplata się z refleksjami na temat koni i ich funkcji w życiu ludzi, właściwości przyrodniczych ziemi litewskiej, statusu młodości w ówczesnym społeczeństwie, pojęcia grzechu czy marzeń o samolotach i lataniu. Widoczny jest w *Kronice* ... jej narracyjny zamysł, powieść posiada bowiem wyraźnie zaznaczony początek — „Tak się właśnie zaczęło” i koniec — „I tak się to skończyło”.

Pisarskie kompetencje narratora, który powraca w przeszłość, zbiegają się z ujawnianymi przez niego kompetencjami historycznoliterackimi. Utwory Konwickiego, eksploatując pokłady pokruszonej pamięci, jednocześnie umieszczają efekty poszukiwań w przestrzeni pamięci zbiorowej, kształtowanej w znacznym stopniu przez tradycję romantyczną. Prezentowana przez autora *Rojstów* świadomość wygnania przybiera romantyczny kostium tęsknoty za krajem lat dziecińczych, a dylematy jego bohaterów często upozowane są na wzór ubiegłowiecznych stylów zachowań. O swoim uzależnieniu od literatury romantycznej mówi sam Konwicki: „Zdarzyło się nawet (...), że zapomniałem w którymś momencie o istnieniu autora Mickiewicza i uznałem te wiersze za swoje. Oczywiście, można to tłumaczyć miejscem urodzenia, pochodzenia. W końcu ja piłem wodę z tych samych strumyków, co on. Chodziłem być może tymi samymi ścieżkami (...). A zatem sam tryb naszego życia powodował, że mogłem się czuć jak vice-Mickiewicz, przemierzający dziesiątki kilometrów, by zdążyć na randkę z jakąś moją Marylą”¹⁹.

Zacytowane słowa Konwickiego wskazują na istotne uwarunkowania jego powieściowych powrotów do przeszłości, odbywających się w wileńskiej scenerii. Uderza przede wszystkim „literacki” rodowód elementów pamięci. Obcowanie — po latach — z rzeczywistym pejzażem jest wyprzedzone doświadczeniem lekturowym, utwierdzającym mit miejsca. Zapamiętane miesza więc z przeczytanym, wyobrażonym. Specyfika miejsca, jako istotny element tradycji historycznoliterackiej, wspomaga zawodną pamięć i porządkuje jej fragmentaryczną strukturę. Archeologia pamięci Konwickiego jest więc ukierunkowana odmiennie niż proces twórczy Józefa Mackiewicza. Autor *Buntu rojstów* dekomponuje utrwalony społecznie wizerunek przeszłości, poddając go próbie własnej,

¹⁹ Romantyzm i okolice. Z Tadeuszem Konwickim rozmawiają Katarzyna i Łukasz Tischnerowie, „Znak” 1993, nr 12, s. 53.

drobiazgowej pamięci i konfrontując z prawdą dokumentów historycznych. Fikcja zostaje obciążona balastem faktograficznym, a słowo dąży do tego, by stać się jak najściślej „odpowiednie rzeczy”. Tadeusz Konwicki zapamiętane ślady minionego włącza w czytelną matrycę utrwalonego przez tradycję wzoru. Rezygnuje z dociekania prawdy na rzecz komponowania sugestywnej literackiej fikcji. Postępuje odmiennie niż historyk, dla którego „... przeszłość jest procesem historycznym, prowadzącym do teraźniejszości, dla pisarza stanowi jedynie świat, który ma być tworzywem dla interesującej, barwnej, ba! — najlepiej fascynującej opowieści”²⁰.

Przytoczona uwaga M. Zaleskiego, akcentująca przede wszystkim estetyczny walor przywołanej w literaturze przeszłości, pozwala na umiejscowienie skrajności — w obrazie postaw twórczych Konwickiego i Mackiewicza — w jeszcze innym świetle. Autor pracy *Formy pamięci*, z której pochodzi cytowana wypowiedź, sygnalizuje odmiennność pracy historyka i pisarza, przykładając do nich kryterium swoistej użyteczności. Jeżeli ten pierwszy, z racji swojej profesji, zwraca się ku teraźniejszości, usiłuje wyjaśnić ją poprzez konfrontację z minionym, czyli tworzenie historii, pisarz — ucieka od swojego czasu w bezpieczny, uładowany świat przefiltrowanej przez literacką tradycję powieściowej fikcji. P. Ricoeur²¹ nadaje tak zarysowanym postawom wymiar etyczny. Służba teraźniejszości, będąca rezultatem uprawiania „historii krytycznej”²², gdzie wnioski płyną z konfrontacji pamięci z dokumentem historycznym, staje się gwarancją oczyszczenia z kompleksów i zdolności przebaczenia. Uparte zwracanie się ku przeszłości, powielanie znanych sposobów mówienia o niej zmienia się w „przymus powtarzania”²³, w którym brak miejsca na wewnętrzną wolność, płynącą z umiejętności zapomnienia, wybaczenia.

Paradoksalnie bezkompromisowa w określaniu politycznych preferencji i pełna, zdawać by się mogło, pretensji postawa Józefa Mackiewicza, sytuuje się niedaleko od nakreślonej powyżej pracy historyka i tym samym sprzyja nie tylko prawdzie, ale i nadaje jej służebny, pożyteczny dla społeczeństwa charakter. Natomiast budująca wileński raj proza Konwickiego, zakorzeniająca się w romantycznej matrycy, zamiast nieść prawdziwe przesłanie — wyzwala przygasłe emocje, budzi czytelnicze resentymenty, „unieszkodliwia” przeszłość, czyniąc ją nieprzydatną dla społecznej samowiedzy.

²⁰ Zob. M. Zaleski, *Formy pamięci*, Warszawa 1996.

²¹ Zob. P. Ricoeur, *Pamięć — zapomnienie — historia*, przeł. J. Migasiński, [w:] *Tożsamość w czasach zmiany. Rozmowy w Castel Gandolfo*, przygotował i przedmową poprzedził K. Michalski, Kraków 1995.

²² Tamże.

²³ Tamże.

Agnieszka CZAJKOWSKA

Archaeology of Memory in the Literary Works of Józef Mackiewicz and Tadeusz Konwicki

Summary

Two opposing methods of reconstructing the past, used by Józef Mackiewicz and Tadeusz Konwicki respectively, are analysed. Comparing two images of eastern borderland presented in the works of the said writers the authoress shows usefulness of the attitude of Mackiewicz for social self-knowledge. The vision of the Vilnius Eden, created on the pages of Konwicki's novel, is well fitted in the romantic landscape of the 'land of childhood of Mickiewicz, whereas the anti-mythological character and the tendency to decompose the past displayed by the author of *Bunt rojstów* (*The Mutiny of ...*) serve well the truth and make his prose more similar to historical prose.