

# Przemysław Kaniecki

Przemysław Kaniecki, doktorant w Instytucie Literatury Polskiej UMK. Laureat nagrody II stopnia w Konkursie im. J. J. Lipskiego. Autor monografii *Lawy. Opowieści o „Dziadach” Adama Mickiewicza* (seria „Klasyka Kina / Classics of Cinema”, wyd. UAM, w druku).

# Noc dożynek

## Problematyka śmierci we *Wniebowstąpieniu*

**P**odstawowe linie interpretacyjne *Wniebowstąpienia* wyznacza kategoria śmierci. Punktem węzłowym dla odczytania utworu jest status bytowania postaci powieściowych, zwłaszcza głównego bohatera. W wywiadzie-rzecz Stanisława Beresia *Pół wieku czyścica* (1986) temat ten powraca kilkakrotnie. Tadeusz Konwicki wspomina z żalem, że odbiorcy powieści doszukiwali się w niej jakichś kluczy personalnych (wbrew jego intencjom), a nie zauważali, że akcja „dzieje się pośród nieboszczyków”; mówiąc zaś o *Jak daleko stąd, jak blisko* i kwestii „komplikacji w stopniu »umarłości«” filmowych postaci zaznacza, że problemowi różnych faz śmierci poświęcone jest właśnie całe *Wniebowstąpienie* – „gdzie umarli są wszyscy. Jedni umarli wewnętrznie, choć jeszcze się poruszają; inni zaś już dawno się rozpadli, lecz ich świadomość porusza się jeszcze pośród tych, którzy żyją tylko pozornie”<sup>1</sup>.

Aspekt ten został jednak wydobyty przez czytelników. Co ciekawe, jako pierwszy podniósł go – o ironio! – w sławnej krytycznej recenzji Julian Przyboś, który w formie pytania-domniemania wysunął propozycję interpretacyjną: „Może to wszystko majaczy w rozbitej głowie Charona, gdzie krwawi dziura wielka, że pięść w niej można by zmieścić? A może dzieje się w zaświecie? O »tamtej stronie« napomyka parę razy przecież ów »Charon«, a fantastyczne zakończenie koszmarnej nocy ma miejsce, jeśli tak można powiedzieć, w nieskończonej nicości, choć i na 33 piętrze Pałacu Kultury...”; i dalej, w wyraźnie innym tonie: „A może ów anonim »Charon« to już upiór, co wrócił z tamtej strony na wódkę z egzystencjalistami z zieleniaka? Kto wie...”<sup>2</sup> Z kolei autor późniejszej recenzji – bodaj zresztą najcelniejszej – Jacek Łukasiewicz podkreślił, prezentując świat

<sup>1</sup> S. Beres, *Pół wieku czyścica. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim*, Kraków 2003 (pierwodruk: 1986), s. 149–150. Por. też uwagi Konwickiego w wywiadzie z lat 90.: „współcześnie [tj. w okresie wydania powieści] krytyka nie bardzo dostrzegła, że właściwie widma tam chodzą – ludzie w różnym stanie »umarcia«” – J. Markuszewski, *Patriota z nogą na hamulcu* [fragmenty rozmów Jerzego Markuszewskiego z Tadeuszem Konwickim emitowane w II Programie Telewizji Polskiej], „Gazeta Wyborcza” 22–23 VI 1996.

<sup>2</sup> J. Przyboś, *Koszmary nocy*, „Życie Warszawy” 1967, nr 306. Warto przypomnieć, że na tę recenzję – a także na artykuł *Desperacjonizm, czyli kult rozpacz*, „Miesięcznik Literacki” 1968, nr 9 (będący polemiką z uwagami H. Berezy z recenzji *Zstąpienie na ziemię*, „Twórczość” 1967, nr 3–4, dotyczącymi pierwszego tekstu Przybośa) – odpowiedział Konwicki ironicznym portretem poety w *Nic albo nic* (w powieści tej znajdujemy notabene ważną scenę dyskusji na temat sztuki), a ponadto parokrotnie uszczypliwie nawiązywał do niej w wywiadach.

przedstawiony utworu: „Dzieje się to ni na tym, ni na tamtym świecie. Na tym, bo znamy realia. Na tamtym, bo umykają nam związki przyczynowe i celowe”<sup>3</sup>. Zbigniew Taranienko natomiast, przeprowadzając rozmowę z pisarzem, trafnie wskazał tę właśnie powieść w kontekście wypowiedzi Konwickiego: „Zwróć nieśmiało Panu uwagę, że ja w którymś momencie dosyć bezwstydnie odrzucam realność śmierci”<sup>4</sup>.

Już także w pierwszych monografiach na temat twórczości Konwickiego – dysertacjach Jana Walca i Anny Nasalskiej z połowy lat siedemdziesiątych – wskazywano intrygującą płaszczyznę *Wniebowstąpienia*. Walc, który postawił sobie zadanie m.in. wykazania, że powieści Konwickiego są dużo bardziej złożone, niż dotąd zwykło się dostrzegać, pisze o dziele z 1967 roku: „Zauważmy, że wiele przesłanek wskazuje na to, iż nie tylko główny bohater *Wniebowstąpienia*, lecz także i inne postacie z tej książki nie należą do świata żyjących, że są to jakby duchy ludzi umarłych, które tułają się po Warszawie jak po czyścicu, zanim dostąpią wniebowstąpienia”<sup>5</sup>. Nasalska natomiast, podnosząca zwłaszcza kwestię wartości i zagadnień filozoficznych prezentowanych w utworach Konwickiego, we wnikliwym studium powieści stwierdza odnośnie do głównej postaci-narratora: „Z jednej strony jest to człowiek przywrócony życiu, cierpiący na zanik pamięci, z drugiej niesamowitość jego wyglądu, aluzje na temat jego śmierci, niejasne przeczucia samego bohatera świadczą, że jest to upiór bląkający się jeszcze pośród żywych, Charon zawieszony między tą i tamtą stroną. [...] Znamienny jest zakres kompetencji obydwu wcieleń narratora. Percepcja rzeczywistości odbywa się na poziomie ludzkim: pole obserwacji jest ograniczone możliwościami człowieka, świat jawi mu się poprzez jego zmysłowe jakości. Natomiast refleksja filozoficzna, ocena wartości i sensu życia, należy do upiora; ma charakter spojrzenia całościowego, ogólnego bilansu dokonywanego z punktu doświadczenia, który cechuje większa ostrość widzenia, szersza perspektywa”<sup>6</sup>.

Aspekt, który sygnalizowali Walc i Nasalska, a także inni badacze omawiający twórczość Konwickiego<sup>7</sup> – sugestie dotyczące śmierci bohaterów – rozwinęła ostatnio Judith Arlt, wskazując niektóre konkretne elementy znaczące w kreacji poszczególnych postaci i niektóre aluzje w dialogach i narracji<sup>8</sup>. Warto jednakże rozpatrzyć *Wniebowstąpienie* szczegółowo pod kątem ukształtowania wypowiedzi bohaterów i samej narracji (podą-

<sup>3</sup> J. Łukasiewicz, *Tadeusz Konwicki: „Wniebowstąpienie”*, „Tygodnik Powszechny” 1968, nr 6 (11 II).

<sup>4</sup> Z. Taranienko, *Współautorstwo czytelnika*, [w:] idem, *Rozmowy z pisarzami*, Warszawa 1986, s. 255 (pierwotny wydruk: „Argumenty” 1971, nr 44).

<sup>5</sup> J. Walc, *Nieepickie powieści Konwickiego*, „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 1, przypis 9 na s. 90; artykuł jest publikacją I rozdz. dysertacji doktorskiej „Tadeusza Konwickiego przedstawianie świata”, IBL, 1975. W dalszej części swojego artykułu korzystam przede wszystkim z konstatacji zawartych w rozdz. II, cytuję tekst maszynopisowy (na podstawie egzemplarza pracy złożonego w Bibliotece IBL PAN w Warszawie, sygn. Masz. 1407).

<sup>6</sup> A. Nasalska, „*Ekspresjonista sans le savoir*”. O poetyce „*Wniebowstąpienia*” Tadeusza Konwickiego, „Litteraria” 1984, t. 15, s. 33 (artykuł jest publikacją III rozdz. dysertacji „Estetyka powieści Tadeusza Konwickiego”, UMCS, 1977); o podobnym statusie pozostałych bohaterów – s. 38.

<sup>7</sup> Podobna wzmianka, że główny bohater *Wniebowstąpienia* nie żyje, pada w wielu późniejszych omówieniach. Zob. choćby: T. Lubelski, *Tadeusz Konwicki*, [w:] *Autorzy naszych lektur. Szkice o pisarzach współczesnych*, red. W. Maciąg, Wrocław 1987, s. 278; S. Bereś, *Konwicki w czyścicu PRL-u*, [w:] idem, *Szufłada z Atlantydy*, Wrocław 2002, s. 227. Po trafną metaforę sięgnął, ukazując twórczość autora, Milan Kundera, który stwierdził: „Konwicki prowadzi nas niczym nowy Dante przez piekło współczesności, spotykając w nim zarówno żywych, jak i umarłych” – idem, *Konwicki, taversier du desespoir*, „La Croix” 21 II 1993 (cyt. za: S. Bereś, *Konwicki w czyścicu...*, s. 230, w tłum. S. Beresia).

<sup>8</sup> Zob. J. Arlt, *Tadeusz Konwickis Prosawerk von „Rojsty” bis „Bohiń”*. Zur Entwicklung von Motivbestand und Erzählstruktur, Bern 1997, s. 259–293, zwłaszcza s. 279 i n. Badaczka stwierdza, że zasadą rządzącą konstrukcją powieści jest amnezja. Kategoria śmierci wydaje się jednak bardziej trafna jako ogólniejsza (mieści w sobie



fot. Piotr Litwic, 2008

żając za spostrzeżeniami Anny Nasalskiej), ażeby, określając elementy, które tworzą sugestywność powieści, oświetlić szerokie płaszczyzny interpretacyjne warunkowane problematyką śmierci.

## Po salcie z wiaduktu

Rzeczywistość powieściowa prezentowana jest wyjątkowo konsekwentnie z perspektywy głównego bohatera-narratora. Konsekwentniej nawet niż w poprzedniej powieści Konwickiego, *Senniku współczesnym*<sup>9</sup>: we *Wniebowstąpieniu* bowiem przedstawiony czas fabularny jest ściśle tożsamy z czasem świadomości postaci, a kilka jego dłuższych odcinków nieuwzględnianych w narracji zostało „wypełnionych” intermediami-myśłami głównego bohatera („ćwiczeniami pamięci”, domniemaniami na temat przeszłości, partiami o niezrealizowanych podróżach)<sup>10</sup>. Taka perspektywa jednostki determinuje sposób oglądu i prezentowania rzeczywistości w utworze. Jak pisze Anna Nasalska: „Granica między podmiotem postrzegającym a światem postrzeganym stała się niewidoczna, istnieje już tylko podmiotowa wizja, rozciągająca się zarówno na rzeczywistość zewnętrzną, jak i wiedzę o sobie”<sup>11</sup>. Badaczka podkreśla, że „sytuacja emocjonalna jest czynnikiem konstrukcyjnym, organizującym całą strukturę powieści”<sup>12</sup> i stwierdza, że taka konstrukcja wspomaga naczelną konstatację filozoficzną *Wniebowstąpienia*: będąc „utworem parabolicznym, stawiającym pytania o sens ludzkiej egzystencji i prezentującym sytuację człowieka jako błądzenie w poszukiwaniu ostatecznych rozwiązań”, powieść traktuje „o bezwartościowości poznania rozumowego. Odzwierciedlony jest w niej proces pozarozumowej percepcji rzeczywistości, dokonującej się poprzez zmysły i intuicję”<sup>13</sup>.

O ile te ostatnie rozpoznanie Nasalskiej, konstatacje ogólne, są bezdyskusyjne i fundamentalne dla rozumienia powieści (i w ogóle całej dojrzałej twórczości Konwickiego),

---

także problem amnezji: śmierci pamięci) i lepiej oddająca przesłanie powieści, które staram się tu zrekonstruować. Natomiast odnośnie do budowy utworu i określenia stosowanego przez Arlt: kompozycja „ping-ponga” – wypada podkreślić, że nie jest ono tak celne jak propozycja Nasalskiej („*Ekspresjonista sans le savoir*”..., s. 48–54), rozpatrującej układy kompozycyjne *Wniebowstąpienia* z perspektywy muzycznej – ich pokrewności wobec symfonii.

<sup>9</sup> Na temat formy pierwszoosobowej narracji w *Senniku* zob. uwagi T. Lubelskiego w monografii *Poetyka powieści i filmów Tadeusza Konwickiego (na podstawie analiz utworów z lat 1947–1965)*, Wrocław 1984, rozdz. „Męczarnia świadomości”, zwłaszcza s. 138–139.

<sup>10</sup> Ukończenie *Wniebowstąpienia* dzieli od *Sennika współczesnego* okres, w którym Konwicki wyreżyserował dwa filmy: *Salto* i *Maturę*. Dążył w nich do maksymalnej identyfikacji czasu diegetycznego i czasu świadomości bohatera, a ewentualne chwile nieprzedstawione na ekranie skrupulatnie „markował” – stosując właśnie intermedia wyobraźniowe i fantasmagoryczne. Spostrzeżenie to dowodzi, że nie można lekceważyć związków powieści i filmów Konwickiego i np. twierdzić, że *Wniebowstąpienie* powstało bezpośrednio po *Senniku współczesnym* (zob. choćby J. Arlt, op. cit., s. 259). Traktownie twórczość Konwickiego jako jednej całości postuluje w swych pracach T. Lubelski (zob. zwłaszcza *Poetyka powieści*..., rozdz. I).

<sup>11</sup> A. Nasalska, „*Ekspresjonista sans le savoir*”..., s. 54. Do podobnych wniosków odnośnie do twórczości Konwickiego doszedł Walc (maszynopis, s. 79): „U Konwickiego sytuacja poznawcza jednostki świadomej swoich ograniczeń jest na tyle skomplikowana, że nie ma mowy o wychodzeniu poza tę jednostkę [...]”; z tym że Walc uznaje, iż w powieściach Konwickiego ukazana jest w ogóle niemożność zobaczenia i zrozumienia świata przez jednostkę.

<sup>12</sup> A. Nasalska, „*Ekspresjonista sans le savoir*”..., s. 54.

<sup>13</sup> Ibidem, cyt. ze s. 32 i 55.

o tyle w kwestii pierwszej, czyli „sytuacji emocjonalnej” jako czynnika organizującego strukturę *Wniebowstąpienia*, dokonać należy moim zdaniem pewnego przesunięcia akcentów i niektóre zagadnienia inaczej sproblematyzować. Autorka monografii uznaje bowiem, że sposób postrzegania rzeczywistości przez bohatera-narratora determinowany jest jego psychiką: stanem niepokoju, jakiego doznaje jako człowiek „wrzucony w życie i pozbawiony przeszłości”<sup>14</sup>. W moim przekonaniu badaczka nie docenia statusu ontologicznego postaci i jego znaczenia dla ukształtowania narracji. Termin, który proponuje dla określenia wielu elementów językowych powieści, pisząc: „Uczucie bezradności wobec niewytłumaczalnych zjawisk świata zewnętrznego powoduje projekcję rzeczywistości według zasad poetyki przerażenia [...]”<sup>15</sup> – uznać należy za jak najbardziej trafny, jednakże niewystarczający. Groza i w ogóle intensywność wizji świata nie ma bowiem podłoża tylko psychologicznego, emocjonalnego. Ten świat odczuwa narrator wszelako także jako upiór. Rzeczywistość jawi mu się jako pełna śmierci przede wszystkim dlatego, że znajduje się on u granicy swego życia; dlatego że to jest świat umarłego: martwy w swej istocie. Uwaga ta ma wielkie znaczenie dla interpretacji utworu – do której przejdę niebawem; wcześniej jednak muszę zaznaczyć, iż leksyka powieści i aluzje są także jednym z głównych środków pomagających czytelnikowi w ogóle zorientować się, że bohater nie żyje<sup>16</sup>.

To bowiem, co nie zostaje powiedziane otwarcie, jest we *Wniebowstąpieniu* sugerowane. Bohater leżał pod wiaduktem Alej Jerozolimskich – jak wiadomo bardzo wysokim, ponaddziesięciometrowym – przykryty gazetą<sup>17</sup>, z krwawą dziurą w głowie (wspomina się o niej później wiele razy, s. 11, 44, 188, 201), ale nie czuje bólu<sup>18</sup> (s. 6, także s. 73, 144, 154) ani chłodu (s. 73), a inne, później odniesione rany nie będą już krwawiły (s. 127–128). Mówi się mu, że krążył nad nim rój much („Niektóre to i pod gazety włożyły”, s. 7) i że fotografowała go, leżącego, milicja (s. 127, por. s. 37). W trakcie fabuły wielokrotnie ma jakieś przeczucia i podejrzenia („Nie jestem zupełnie pewien, ale chyba coś zaszło w moim życiu, nie, nie w życiu, głupio powiedziałem, ale ze mną, z moją osobą, z moim istnieniem”, s. 70; por. też choćby s. 146), ciało ludzkie wydaje mu się całkowicie obce, opisuje je, jakby sam nie był człowiekiem (s. 57, 98, 103, 142, 143, 149, 186, 196), a zwykle sprawy zupełnie go nie obchodzą, stwierdza nawet wprost: „Cały czas mnie wszystko dziwi. Chodzę w stanie ogromnego zdziwienia. Wszystkie wasze konieczności wydają mi się bezsensowne i śmieszne” (s. 103; por. też pozostawienie pod koniec powieści kuponu totolotka na gałęzi drzewa, s. 197). Wciąż słyszy wreszcie, że ma zimne ręce i usta (s. 68, 103, 167, 148, 153–154, 167). Taka sytuacja musi wywoływać w odbiorcy pewne wątpliwości. Wątpliwości te ma potęgować właśnie kreacja świata przedstawione-

<sup>14</sup> Zob. ibidem, s. 34.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 35. Zob. także cytaty podawane przez autorkę pracy na tej i kolejnej stronie.

<sup>16</sup> W swej analizie korzystam z najnowszego, IV wydania powieści (Warszawa 2006); lokalizacja – w tekście.

<sup>17</sup> „Taka gazetka, widzi pan, najlepiej popołudniówka, to kołdra naszego rodaka. Kiedy go tramwaj przejeździe, litościwi okryją »Expressem«, kiedy od sznapsa osłabnie, grzeje go splechetek gazety. A może pan wypił ciut-ciut za dużo?” – mówi Lilek. Na co bohater odpowiada: „Ja nie wiem” (s. 7). Z wymienionych możliwości tę drugą czytelnik musi wykluczyć, bo symptomów zamroczenia alkoholowego nie znajduje. Jeśli dialog ten go zaintryguje i zacznie szukać, natrafi podczas lektury jedynie na tropy wskazujące właśnie pierwszą ewentualność.

<sup>18</sup> Słyszając, że Charon nie czuje bólu, mądra ciocia Pola radzi bohaterowi: „Ale mów, że boli. Powiadam ci, jęcz i narzekaj. Tak będzie lepiej. Przypomnij sobie prawdziwy, ostry, dojmujący, życiodajny ból” (s. 144).



*Przypomniałem o swoim worku podróżnym. Wróciłem na znajomą platformę. Trząśnięcie na samym skraju pomostu okryty już grubą warstwą prochu. Widziałem jak w tym niedostrzegalnym ruchu zbliżał się coraz bardziej do brzegu, za którym była pusta jama między wagonami.*

*Więc stanąłem na dwóch blachach, co nieustannie tarły o siebie w jakiejś niezrozumiałej walce i zapatrzyłem się na ten bury kęs przestrzeni ograniczony krawędzią wagonów i ruchliwymi żądłami buforów.*

*(z zakończenia Sennika współczesnego)*

go; ma ona utwierdzać w czytelniku podejrzenia, które zresztą – im bliżej końca powieści – są coraz jaśniej werbalizowane w narracji i wypowiedziach postaci.

## Jolka Charona

Przeanalizujmy więc dokładnie frazeologię powieści i elementy jej świata przedstawionego. Zaczniemy od skojarzeń bohatera-narratora. Zmierzają one w jednym kierunku: liście określane są przezeń jako „suche i martwe” (s. 5, 13 i in.), zieleń płacyków jako „umierająca” (s. 9; por. też choćby s. 192), zerwana przez wiatr dachówka leci „jak ustrzelony ptak” (s. 135). Odgłos odsuwanej kamiennej płyty kojarzy mu się z chrobotem żelaznej przykrywy grobowca (s. 39; samą wnękę określi później jako „podobną do niszy grobowej w klasztornych podziemiach”, s. 227), wysokie pomieszczenie z przestrzenią kościoła (s. 40), barowy kontuar przypomina mu „stary stół w kostnicy” (s. 192), huk drzew za murem cmentarnym porównuje do dźwięku „wielkich organów z wyrwanymi piszczałkami” (s. 154); do odległego głosu organów przyrówna też ton dobywający się z saksofonu: „ton, od którego cierpła skóra na plecach. [...] Saksofon milkł na moment. Później wtrącał się nieśmiało, potulnie, skradając się z wolna ku tym regionom dźwięków, których my pragnęliśmy jak narkomani” (s. 168–169). Zdarzają się i zestawienia makabryczne: o śpiącym taksówkarzu mówi narrator, że „wyszczerał rzadkie zęby jak nieboszczyk, któremu nie podwiązano brody” (s. 193–194), krzesła ułożone na stołach nogami do góry kojarzą mu się z „połciami bitych zwierząt” (s. 230), rzężenie obluzowanej rynny przypomina „ryk zdychającego osła” (s. 120), samolot – „odartego ze skóry sumy” (s. 28), a wycie kocurów – krzyki „ludzi odzieranych ze skóry” (s. 156; słuchając ich narrator jest „zdjęty grozą”; wcześniej wyobraźnię czytelnika pobudzać mogło określenie polnych kamieni, którymi wybrukowano ulicę – „kocich łbów”, s. 154). Drzwi aresztu są ciężkie „jak wrota komory gazowej” (s. 202), a „zwielokrotniony świergot” tysięcy szpaków lub wróbli, które obsiadły „gołe drzewo”, układa się w „muzykę reaktora atomowego” (s. 199). Kiedy w urzędzie widzi poprzekreślane nazwiska, o tych nieprzekreślonych mówi, że „ocalały” (s. 9); o frankach w oknach kamienicy – że „skradają się” po parapetach „jak spóźnione duchy” (s. 197) i podobnie („jak dwa białe duchy”) o kelnerach wynoszących z sali dansingu epileptyka (s. 182). Nawet o ogniku rzuconego na ziemię papierosa mówi narrator, że „dogorywa” (s. 59; o neonie – s. 192). Jego uwagę przykuwa też w pewnym momencie tonący w strużce wody mineralnej komar (s. 118), kiedy indziej – motyle w zakurzonej szybce, które śpią lub nie żyją „zastygłszy o milimetr od wolności” (s. 147). W taksówce wyrywa mu się stwierdzenie: „Nawet ptaki są mocniejsze od nas. [...] jesteśmy strasznie krusi. Wystarczy, że się zagapisz, uderzysz głową w latarnię i to już dosyć” (s. 16).

W ogóle we *Wniebowstąpieniu* dominują słowa: „żywy”, „umarły”, „śmierć” i bliższoznaczne, ponadto zwroty związane z agonią i „zaświatami” oraz wszelkie wchodzące z nimi w konotacje symboliczne. Nie przypadkiem Lilek, mówiąc o drutach koszarów oddzielających teren wojskowy od miasta, uruchamia ni stąd, ni zowąd akurat metaforę „dwóch światów” (s. 29), kierowca polewaczki zaś określa sprawców napadu rabunkowego (a więc Wiesia, Lilka i głównego bohatera powieści) jako „nietutejszych” (s. 123);



wykrzykuje on też zaraz: „Zagadałem się na śmierć” (s. 124). Nie przypadkiem Wiesio powiada do zaprzyjaźnionej prostytutki: „Chodź, Jolka, nasza godzina wybiła” (s. 119), przekomarżający się z nią główny bohater używa jako riposty powiedzonka: „Jeśli przeżyjemy, siostró” (s. 100), a ona później – na pytanie, czy się pogodzą – odpowiada mu: „Na tamtym świecie” (s. 128). Pusia natomiast komunikuje wszystkim pod koniec nocy: „Kochani, wybiła godzina żywych” (s. 191) – i to ostatnie sformułowanie znajdzie swą pointę w poczynionej na szczycie Pałacu Kultury uwadze, właściwie rozróżniającej grupkę na górze od uczestników pochodu dożynkowego: „manifestacji żywych ludzi” (s. 239). Inne przykłady tego typu słownictwa: „nocny marek” (s. 135), „ledwo żywe” (o kwiatach, s. 193), określenie płotu pośród wysokiej trawy jako „tonącego w zachłanym zielsku” (s. 17), stojących nocą przy rondzie maszyn jako zamarych (s. 150), takie samo określenie straganów (s. 196) i przestraszonej Anny: „zamarła tuż obok” (s. 69); uwagi: „utonął w zgubnej polskości” (s. 190), „leżał bez życia pod bufetem” (s. 109), „przy barze wisieli ci sami ludzie” (s. 185, także s. 95, 186, 192 oraz 216). W komisariacie ktoś wciąż wyje „głosem nie z tego świata” (s. 202), a w „Bristolu” bohaterowie zamawiają koktajl „łzy sierot” (s. 164, 179, 189 i 191; oryginalne to miano napoju zostanie zresztą specjalnie wypunktowane – Anna stwierdza: „Piękna nazwa”, s. 167). Przewijają się też słowny motyw „żniwiarz”: „Witaj, strudzony żniwiarzu” – pozdrawia Lilek głównego bohatera (s. 5; to początek pierwszego w utworze dialogu), ten z kolei wita podobnie później Annę (s. 34); jednym z lejtymotywów powieści są przechodzący „żniwiarze” w ludowych strojach” (takie określenie na s. 45).

W obręb tych znaczeń wpisuje się też czas fabularny. W dziwnych półzdaniach na szczycie Pałacu Kultury padają słowa dookreślające wycinek doby, w którym rozgrywała się akcja utworu: „Noc to jakby kolosalne wieko” (s. 240). Pora roku to jesień: „Jest jesień, wszystko sposobi się – jak dawniej pisano – do zimowego snu”, powiada narrator w jednym z intermediów (s. 25; por. też zdanie z jednego z dialogów: „Wszystkie wojny zaczynały się jesienią”, s. 16). Wreszcie zbliżające się dożynki: nazwa zawiera przecież niepokojącą dwuznaczność, związaną ze zwrotem „śmierć zbiera żniwo” czy dosadnym określeniem mordu: „wyżynać”, „dożynać”.

Istotne jest również słownictwo i obrazowanie powiązane z motywami lasu i rzeki. Ich kulminacja przypada na dwa spośród trzech „ćwiczeń pamięci”: „Co to jest las?”, „Co to jest rzeka?” – pyta narrator i rozpoczyna eseistyczny wywód (s. 53–55, 131–133; później zapyta także: „Co to jest niebo?” i rozpocznie wywód wręcz filozoficzny, w którym ukaże zwątpienie religijne współczesnego człowieka, s. 219–221). W kulturach tradycyjnych uważa się je za niebezpieczne, zamieszkiwane przez istoty demoniczne (w powieściowym intermedium lasu pojawia się motyw nieżyjących błędzących po lesie oraz udawania przez drzewa żywych, w intermedium wody – domniemanego topielca). Przede wszystkim jednak z lasami i wodami, rzekami w szczególności, wiąże się metaforyka śmierci jako etapu wędrówki, który odbywa człowiek, ażeby dostać się „na drugą stronę”, „na drugi brzeg”. W powieści padają nawet te wyrażenia. Główna postać mówi wszak wprost, gdy wyznaje, że nie może zasnąć: „Ciągle myślę, że obudzę się po tamtej stronie” (s. 101). Do rozmowy na ten temat powracają bohaterowie podczas podróży polewaczką na ulicę Świętego Wincentego (s. 121–122), czyli podczas przeprowiania się przez rzekę w sposób przywodzący na myśl żeglugę: samochód ten bowiem z powodu rozlewającej się wokół niego wody przypomina jak chyba żaden inny łódź. W jednym z obrazów

hipotetycznej przeszłości bohatera czytamy z kolei: „Ojciec jest ciężko chory i patrzy na mnie przejmującymi oczami człowieka z drugiego brzegu” (s. 208). Taka metaforyka rzeki i dwu brzegów pojawia się też w innym wariantcie językowym w którym nie przebywa się rzeki, a odpływa się nią. Użyta jest ona do otwartego już określenia sytuacji bohatera: „Ciebie już nie ma, Misiu. Odchodzisz w daleką drogę, odpływasz wielką rzeką w nieznaną, czepiając się rozpaczliwie brzegów. Ale prąd cię unosi coraz śpieszniej, palce twoje chwyczą za chwilę pustkę” (s. 228). Za bardzo jasną wskazówkę co do kierunku rozumienia motywów akwaticznych należy też uznać ustanowienie przezwiska bohatera: Charon.

Elementy akwaticzne i marynistyczne powracają w całej powieści niejednokrotnie, zarówno w samej leksyce, jak i w przestrzeni świata przedstawionego, a także przez pojawianie się pewnych znaczących postaci. W narracji padają sformułowania: „długie nici babiego lata żeglują nad nocną ulicą” (s. 25), „kelner wypłynął zza filaru” (s. 46), wielki samolot „wynurzył się ciężko z działkowych sadów i mrugając paciorkami kolorowych lamp, pożegłował na zachód” (s. 28); stojąca z Wiesiem Jolka „trochę przelewała mu się przez ręce” (s. 143), w innej scenie Jola „złowiła” spojrzenie Charona (s. 119), Lilek „wynurza się z mroku mulistego niczym rzeczna woda” (s. 145), wiatr szumi „jak rzeka spiętrzona powodzią” (s. 130), spomiędzy gałęzi drzew widać płynące „ławice świateł zielonych oraz czerwonych” (s. 73), a lampy w „Bristolu” porównywane są, ze względu na ich kształt, do rur kanalizacyjnych (s. 164). Pojawiają się i dożynkowi Rybacy (którzy plują, s. 6; por. s. 72), a Wiesiek okazuje się kapitanem statku (albo oficerem kulturalno-oświatowym we flocie rybackiej) i w domu żałoby przy ul. Świętego Wincentego opowiada niesamowitą – zresztą w swej wymowie niemal jawnie antykomunistyczną – historię morską (zob. s. 139–141); dom ten trzeszczy zaś, według porównania narratora, „jak stary okręt żaglowy” (s. 141). Wiesio i Lilek używają też bardzo sugestywnych zwrotów: „ahoj” (s. 119), „halsuje do domu” (s. 122), „nie faluj” (s. 45, 46, 83), „podnieś żagle” (s. 45, 51), „wciągnij żagle na rufie” (s. 88), „odcumuj ode mnie!” (s. 157), „nie wiosłuj mi tu przed nosem” (s. 139), „siądź, nie terkocz” (s. 139; określa się tak szybkie mówienie, ale marynarze powiedzą tak też o łopoczących żaglach). Lejtmotywowi akwaticznemu powieści zawdzięcza swe imię panna Jola, która notabene dwukrotnie organizuje „przeprawę” przez rzekę, na drugi brzeg stolicy, łapiąc okazję (najpierw polewaczkę, s. 120, a z powrotem autobus, s. 158–159). Jola to klasa żaglówek (stosuje się też zdrobnienie!), a także szalupa morska na cztery lub sześć wiosł, jol zaś to dwumasztowy statek żaglowy; jolką nazywa się również jedną z lin pomocniczych na statku<sup>19</sup>. W kontekście całego lejtmotywu charakterystyczne skojarzenia budzą nawet szумы cyrkulującej wody w toalecie na Łysej Górze (s. 106), mokre białe saturatorów (s. 34, 235), rozlana woda sodowa (s. 95), syrenka warszawska (s. 93, 107), wulgarnie wyzwisko „rybia cipa” (s. 34), puszkowane sardynki (s. 139 i n.) lub uwaga o rasie śródziemnomorskiej (s. 108).

Akcentuje się wreszcie, że Warszawa jest dwubrzeźna<sup>20</sup>, przy czym w pewnym momencie – w scenie przechodzenia narratora przez cmentarz Żydowski, pod murem cmen-

<sup>19</sup> *Jol, jola, jolka*, [hasła w:] *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. III, Warszawa 1961, s. 428–429.

<sup>20</sup> Warto zwrócić uwagę na pewien szczegół. W powieści nie padają co prawda nazwy dwóch mostów warszawskich, którymi przejeżdżają bohaterowie, niemniej jednak czytelnik potrafi je wskazać i – dzięki wychwyceniu znaczeń innych pokrewnych elementów – określić kontekst interpretacyjny ich nazw. Nazwa dwupoziomowego mostu – a więc Mostu Gdańskiego – kojarzy się z portem i właśnie w ten sposób łączy się z in-

tarza Bródnowskiego – całe miasto jawi się nie jako rozpięte na dwu brzegach rzeki, ale jako na tej rzece odpływające, podobne wręcz do wielkiej łodzi mitycznego Charona:

Wiatr huczał jak woda przelewająca się przez wysoki jaz, uderzał mnie w plecy, popychał gdzieś w ciemność gęstą i zimną, która dzieliła mnie od miasta mrugającego światłami niczym wielki transatlantyk. (s. 156)

Wóz milicyjny, który zatrzymuje się przy bohaterze w tej scenie, to akurat warszawa – z daleka wyglądająca „jak ciężka barka na wzburzonej wodzie” (s. 154–155; staje ona zresztą w głębokim rynsztoku, pełnym „wysychającego błota i liści”, s. 156). W powieści pojawia się ponadto wiele elementów odsyłających do podróży – najważniejsze spośród nich to motyw medalika świętego Krzysztofa, patrona podróżników (s. 15, 29, 194)<sup>21</sup>, oraz motyw pociągów ruszających w „dalekie rejsy” (s. 192; wcześniej: s. 36, 37, 152, 167, 184, 188; zob. też scenę z klejarzem: s. 89–90; „czyste” wódki określane są zaś raz jako „szprynty”, s. 90, 122 i 164, innym razem jako „dalekobieżne”, s. 99, a hasłem do wychylenia szklanki jest „odjazd”, s. 125). Zapadnięcie w sen to w ustach narratora wyruszenie „w daleką podróż do krainy niebytu, za którą jest już tylko nieznanie i niewiadome” (s. 193). Padające na początku powieści pytania o podróż, w jaką wybierał się być może bohater, brzmią bardzo dwuznacznie (s. 8 i 10). Jednoznacznie już natomiast brzmią słowa żegnającej go cici Poli: „Wyruszymy niedługo wszyscy za tobą” (s. 158) i zdanie Charona skierowane do milicjanta, w którego mundurze widzimy kilka dziur (oczywiście, że po postrzale): „Jedziemy w jedną stronę” (zob. s. 197–198).

Przytłaczającą atmosferę, tworzoną przez tak określaną scenerię i wieloznaczne motywy (pomijałem w tym krótkim wyliczeniu same wypadki fabularne i charakterystyki postaci), dopełnia leitmotyw wiatru<sup>22</sup>. Jak również dominująca kolorystyka. W rzeczywistości *Wniebowstąpienia* podstawowymi barwami są czerń – akcentowana także jako ciemność – i czerwień – określana też jako kolor rudawy, ale przede wszystkim krwawy (np. słońce zachodzi „krwawo”, s. 70; por. też padającą nazwą rośliny: suchy krwawnik, s. 6, oraz określenie banknotu: czerwonec, s. 26, 120, 159). Trzecią najczęściej pojawiającą się barwą jest lila, a więc kolor żałobny, cmentarny (por. także imię jednej z głównych postaci<sup>23</sup>). Pojawia się ona również w zaskakującym, jeśli powieść rozpatrywana byłaby

---

nymi motywami marynistycznymi, wykładnia zaś mostu Poniatowskiego jest nawet podkreślona w jednej ze scen: narrator niby mimochodem spogląda na wiszący na ścianie „metry” sztych z księciem Józefem, który skacze do Elstery (s. 94).

<sup>21</sup> Podobny medalik – ale z wydrapanym pseudonimem – nosił Żubr z *Rojstów* (powst. 1948, wyd. 1956). „To był mój jedyny dokument w lesie, bilet śmierci” – mówi narrator (T. Konwicki, *Rojsty*, Warszawa 1996, s. 101).

<sup>22</sup> Wiatr akcentowany jest na średnio co szóstej (!) stronie. Jego związane ze śmiercią znaczenie zostaje zresztą w powieści dwukrotnie zwerbalizowane w wypowiedziach postaci: „Pewnie się ktoś powiesił” (s. 106), „Może gdzieś tam już spuścili baleron z atomem” (s. 16). Warto zwrócić uwagę na kontekst wcześniejszych i późniejszych powieści Konwickiego. Np. w *Senniku współczesnym* (Warszawa 1963, s. 326–329) silny wiatr dmie w scenie pogrzebu Szafira, w *Kronice wypadków miłosnych* (Warszawa 1974, s. 32) zaś jego znaczenie w kulturze tradycyjnej tłumaczy dziadek Wicia: „– Na dworze duje? – Zmniejszył się wiatr, ale może być przymrozek. – Wicio, ja chyba umrę, w taką pogodę umierają ludzie. [...] ziemia pewnie pachnie. Od południa czuję ziemię, jakbym leżał głową w brudzie”. Narrator *Wniebowstąpienia* wielokrotnie czuje „ciężką woń rozkopanej ziemi pełnej glist, woń gnijących jabłek i motków babiego lata uczepionych martwych gałęzi” (s. 17; zob. także s. 25 i 153).

<sup>23</sup> Lila, oprócz wskazanego znaczenia, jest także kolorem homoseksualistów, co jest tu o tyle ważne, że większość powieściowych postaci męskich to osoby orientacji homoseksualnej (oczywiście Lilek też jest gejem). Do tego aspektu wypadnie mi jeszcze powrócić w dalszej części szkicu.



**Park przy Muzeum Wojska  
Polskiego w Warszawie,  
nieдалeko Nowego Światu  
i wiaduktu Alej  
Jerozolimskich**

fot. Piotr Litwic

jako realistyczna, kontekście. Takiego koloru są bowiem kwiaty sprzedawane przez starszki... zakochanym; a są to chryzantemy (s. 87). Nagrobne te kwiaty widzimy też – co już poniekąd zrozumiałe – w oklejonym liliową tapetą wnętrzu domu żałoby (s. 137), a wcześniej w „mecie” w Śródmieściu (s. 94, 99). W tym drugim wypadku również nie-specjalnie dziwi nas taka ozdoba stolików, skoro meta nosi nazwę „Łysa Góra”, a „straszy tu nieustannie” od pół wieku. „Podczas wojny nawet gestapo nie wytrzymało” – informuje Charona Lilek (s. 92, por. s. 102). Klamka toalety w tym przybytku zdobiona jest zresztą ornamentem laurowych liści (s. 107), a czas osobom tu bawiącym umilają grane na fortepianie utwory o przemijaniu: *Tango Milonga* (s. 100), *Jesiennie róże* (s. 102), *Już nigdy* (s. 104), *Pamiętasz Capri, to nasze spotkanie* (s. 107), *Ta ostatnia niedziela* (s. 119); co jakiś czas słyszymy też nieudane odśpiewania *Sto lat*. Tu też właśnie obserwujemy największe „zagęszczenie” person, których kondycja fizyczna jest co najwyżej „chybotliwa” (narrator mówi o tej grupie, że jest mu „jakoś bliska”, s. 95). Większość z nich spotka też bohater pod koniec powieści na szczycie Pałacu Kultury: wtedy, o poranku, wszystko straci barwę, co z jednej strony umotywowane jest porą dnia („Ale to przecież świt, pora, kiedy słońce trzyma jeszcze kolory w zanadrzu”, s. 218; zob. także wypowiedź na s. 193), lecz jednocześnie stanowi niepokojący sygnał zbliżającego się niechybnie finału<sup>24</sup>.

## „Inaczej teraz wszystko widzę”

Przestrzeń powieściowa jest zatem niezmiernie przejmująca, wręcz zatrważająca. Stwierdziłem wyżej, że płaszczyzną motywacyjną dla tej wizji jest głównie stan istnienia bohatera: świat jawi się jako przepelniony śmiercią i znakami śmierci, ponieważ skołał doświadczać go narrator. Nie znaczy to jednak, że ta subiektywna wizja nie podlega obiektywizacji i generalizacji. Sedno problemu leży w pytaniu, czy obraz budowany przez bohatera jest wyłącznie jego własnym, czy prezentuje on świat tylko w swoim imieniu. Otóż tak nie jest, gdyż w powieści wszyscy są umarli – także zwykli obywatele z „tła” – a jedynie znajdują się na różnych poziomach śmierci (niektórzy są też umarli metaforycznie). Bohater widzi tylko lepiej, bo jest na poziomie najwyższym, skrajnym<sup>25</sup>. W rozmowie z Anną powie: „inaczej teraz wszystko widzę” (s. 170). Rzeczywistość *Wniebowstąpienia* jest faktycznie taka, jaką ją widzi narrator-bohater przez okulary z pękniętym jednym szkiełkiem (zob. znamienne „przemianę” świata, gdy Charon zakłada okulary: „Wiadukt skoczył do tyłu i powlókł się gęstym deseniem czarnych liszajów”, s. 7).

To pociąga za sobą poważne konsekwencje dla wymowy całej powieści. Przestrzeń utworu i jej elementy składają się na obraz miasta, które zostało odwzorowane – i to bardzo dokładnie – z miasta realnie istniejącego. Ta autorska kreacja świata dookreśla zatem w artystyczny sposób rzeczywiste miasto, stolicę państwa. Konwicki prezentuje w utworze to, jak postrzega Warszawę i Polskę, stawiając w ten sposób diagnozy społecz-

<sup>24</sup> Zdaniem P. Perkowskiego (*Pół wieku z cenzurą. Przypadek Tadeusza Konwickiego*, „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 2, s. 83) przesylenie świata powieściowego kolorem czerwonym i późniejsze utracenie przez bohatera zdolności widzenia barw wywołuje „wrażenie zagrożenia egzystencji ludzkiej” lub „projekcję »podłej« świadomości osób przebywających w mieście”.

<sup>25</sup> Ta uwaga jest zresztą zgodna z cytowanymi we wstępie rozpoznaniem A. Nasalskiej.

ne. W rozmowach z Jerzym Markuszewskim podkreślał, że uczynienie bohaterami *Wniebowstąpienia* umarłych wynikało z jego ówczesnego nastroju.

Pamiętajmy, że to był czas tzw. małej stabilizacji, że była ta ponura pora, czarna Warszawa, szczególnie nocą jesienną czy zimową – mówi Konwicki. – Nawet nie było Dworca Centralnego i tak to wyglądało, że zapadliśmy w letarg. I mnie intrygowało, i sprawiało jakąś satysfakcję opisanie takiego miasta w różnych fazach umierania. [...] Przyłożyłem się do tego *Wniebowstąpienia*. Jakąś z prób zinterpretowania świata usiłowałem zapisać w tej książce. Tylko ona tak biedna poszła bokiem, bo przyszedł Marzec '68 i w ogóle nie było mowy o tym, żeby się jej przypatrywać<sup>26</sup>.

Obraz świata powieściowego oparty jest nie tylko na realnie istniejącej przestrzeni, ale także na zaszłych w niej wydarzeniach. Wątek kryminalny nawiązuje do sławnego rabunku przy Banku pod Orłami 22 grudnia 1964 r., jedna ze scen rozgrywa się przy konstrukcji rotundy PKO, a więc na terenie wznoszonej Ściany Wschodniej, faktycznie budowanej właśnie w latach sześćdziesiątych<sup>27</sup>, tło historyczne powieści określają zaś wypadki globalne kryzysu kubańskiego z końca października 1962 roku oraz kryzysu azjatyckiego (wskazanie na ten drugi pada w rozmowie pod sklepem Wedla, gdy Niemiec pyta Charona: „U was też histeryzują z powodu tego kryzysu azjatyckiego?”, s. 58; uwaga dotyczy zapewne napięcia międzynarodowego wywołanego sytuacją w Wietnamie Południowym w sierpniu i wrześniu 1964 roku)<sup>28</sup>. Przez taką syntetyczność czasu – przesycenie jednej nocy fabuły wypadkami jak najbardziej konkretnymi, ale wziętymi z różnych momentów pierwszej połowy lat sześćdziesiątych – autor jednocześnie wprowadza konkretyzację i nadbudowuje na niej uniwersalizację. Powieść ma bowiem dwie podstawowe warstwy: społeczną, jako utwór wyrastający z czasu, w którym powstawał, oraz egzystencjalną<sup>29</sup>.

Bezpośrednią inspiracją do napisania *Wniebowstąpienia* były, moim zdaniem, doświadczenia Konwickiego związane z Listem 34. Nazwisko pisarza-reżysera pod sławnym protestem nie widnieje, „bo byli starsi i czcigodniejsi”, jak wspominał w rozmowie z Beresiem<sup>30</sup>, niemniej jednak nie podpisał on kontrlistu, co było już wówczas bardzo

<sup>26</sup> J. Markuszewski, op. cit. Już w wywiadzie Beresia (*Pół wieku czyściwa...*, s. 180) podkreślał Konwicki, że wykładnię polityczną w tym utworze tworzy właśnie „obraz czasów gomułkowskich – dożynki, wewnętrzność i smutek”.

<sup>27</sup> „Na Ścianie Wschodniej rozpocznie się w tym roku wykopy i budowę fundamentów pod dwa pierwsze budynki: na rogu Alei i Marszałkowskiej i przy ul. Sienkiewicza” – donosił 28 III 1961 r. „Express Wieczorny”, na którego łamach (pozostających przecież nie bez znaczenia dla czytelników powieści Konwickiego) wiadomości o postępującej budowie pojawiały się regularnie. Taką choćby informację znajdujemy w artykule z 15 VII 1964 r.: „Pewne kłopoty nastręcza dotrzymanie tego samego terminu [tj. do końca roku] przy rotundzie PKO. Potrzeba tu bowiem dużych ilości aluminium oraz specjalnego szkła na ściany zewnętrzne, które będzie tłumilo promienie słoneczne”.

<sup>28</sup> Na syntetyczność czasu we *Wniebowstąpieniu* zwracał uwagę J. Walc, maszynopis, przypis 55, s. 79–80. Spośród wydarzeń historycznych badacz przypominał w swej interpretacji tylko kryzys w Zatoce Świń (bardziej wiążąc go z atmosferą aniżeli konkretnymi elementami powieści, np. samolotami lecącymi całą noc na zachód), pomijając „kryzys azjatycki”.

<sup>29</sup> Zgodnie z autokomentarzem Konwickiego, który w wywiadzie T. Sobolewskiego *Jesteśmy wciąż tacy sami* („Powściągliwość i Praca” 1986, nr 6; przedruk w niniejszym numerze) podkreślał: „Jeśli chodzi o mój katastrofizm, trzeba by rozpatrzeć dwa wątki. Jest u mnie typ literatury, nazwijmy to, obywatelskiej: widząc pewne zagrożenia, pewne głuchoty i ślepoty mojego otoczenia, w sposób awanturny i maksymalnie wyrazisty usiłowałem je zasygnalizować. [...] Ale poza tym jest u mnie nurt literatury czystszej, egzystencjalnej, dotyczącej tego, co przeżywamy wszyscy, niezależnie od szerokości geograficznej”.

<sup>30</sup> S. Beres, *Pół wieku czyściwa...*, s. 292.

brzemienne w skutki. Spowodowało bowiem kłopoty z realizacją *Salta*<sup>31</sup>, a później skazanie przez partię na niebyt *Matury* (na polską premierę tego półgodzinnego filmu, wchodzącego w skład koprodukcji niemiecko-francusko-polskiej *Augenblick des Friedens*, trzeba było czekać czterdzieści lat). Już po napisaniu *Wniebowstąpienia* – którego ukazanie się, zważywszy całą sytuację, doprawdy zdumiewa – oraz po wystąpieniu Konwickiego z partii w 1966 roku nastąpiły kolejne represje, z unieruchomieniem realizacji filmu *Trochę apogeum* na czele<sup>32</sup>. Można domniemywać, że właśnie symptomy totalizacji systemu komunistycznego, widoczne w nagonce na wielu spośród trzydziestu czterech intelektualistów, a ponadto doświadczenia samego Konwickiego z połowy lat sześćdziesiątych i doświadczenia jego przyjaciela Leopolda Tyrmanda (który wyjechał z Polski w marcu 1965 roku, „zniknął na zawsze” – jak powie jedna z postaci *Wniebowstąpienia* o wspomnianym wciąż w utworze Lolu, s. 187) sprowokowały pisarza do tak pesymistycznej charakterystyki ówczesnej Polski, jaką odczytujemy w powieści.

Rzeczywistość PRL-u doby IV zjazdu PZPR zdefiniowana zostaje tu jako życie pozorzone: społeczeństwo pogrążone jest w letargu, który w kontekście wymowy całej powieści odczytywać należy jako niezauważalną śmierć. Struktury społeczne i gospodarcze znajdują się w stanie rozkładu: powieść zawiera motywy ukazujące problemy mieszkaniowe (zob. s. 86, 111 i 183), zaopatrzeniowe (kolejki na s. 9, 15 i n. oraz aluzja na s. 52 – uwaga o wedłowskim neonie zebry „przyglądającej się w radosnym zdumieniu ogromnej tabliczce czekolady”<sup>33</sup>), inflację (s. 164), zacofanie cywilizacyjne wsi (sygnalizowane w scenie z transparentem *wieś miastu*, s. 86), brązową wodę ciekącą z kranów (s. 40), działanie służb oczyszczania miasta (motyw polewaczki rozlewającej niepotrzebnie wodę, co powoduje wypadki drogowe, s. 120–124) i (nie)funkcjonowanie komunikacji (taksówkarzy trzeba namawiać, by zabrali klienta, s. 59–60, kierowcy autobusów zmieniają dowolnie trasy kursów, w zależności od życzenia pasażerów zasobnych w „czerwońce”). Problemy z jedną gałęzią życia miasta wywołują problemy z działaniem innej: awaria sieci telefonicznej (widzimy zardzewiałe kable), przy której usuwaniu ginie łącznościowiec, wymaga wyłączenia prądu w całej dzielnicy (s. 157), a z powodu zerwanej sieci trakcyjnej tworzy się na Marszałkowskiej korek (s. 61). Zgodnie z wcześniej poczynionymi uwagami na temat słownictwa powieści – wszystko w tym mieście jest szerniałe (np. „resztki ozdobnej sztukaterii” w oknach kamienicy, s. 75), połamane (jak słupek, do którego przywiązane jest drzewko, s. 59) albo zardzewiałe (np. balustrada mostu Poniatowskiego, s. 6, fontanna, s. 11, itd.); osiągnęło „kres materialnej trwałości”, jak wyraża się Nasalska<sup>34</sup>. Obywatele odcięci są od świata, co ukazane jest za pomocą aluzyjnego symbolu obelisku w centrum Warszawy, na którym „czerniły się mosiężne nazwy odległych stolic. Wielu liter brakowało. Tylko liczby kilometrów, dzielących nas od tych miast, zostały nienaruszone. Zbieracze uszanowali spiżowe cyfry” (s. 32). Wszechobecny jest nadzór służb policyjnych (bohaterowie wciąż są legitymowani, a w dożynkowych

<sup>31</sup> Zob. na ten temat T. Konwicki, *Pamiętam, że było gorąco*, rozmowy przepr. K. Bielas i J. Szczerba, Kraków 2001, s. 91.

<sup>32</sup> Po kilku latach nie zezwolono nawet na pełną publikację scenariusza (zob. T. Konwicki, *Trochę apogeum. Opowieść filmowa*, „Literatura” 1972, nr 2–6). O kulisach represji i ich przyczynach pisze w swoim artykule obszernie P. Perkowski, op. cit., s. 85–86.

<sup>33</sup> Aluzję wskazała już M. Zawadzka w artykule *Obraz miasta we francuskim przekładzie „Wniebowstąpienia” Tadeusza Konwickiego*, [w:] *Konwicki i tłumacze*, red. E. Skibińska, Łask 2006, przyp. 5 na s. 359.

<sup>34</sup> A. Nasalska, „Ekspresjonista sans le savoir”..., s. 41.

przebierańcach domyślamy się funkcjonariuszy SB<sup>35</sup>). Wyjaławiana jest tradycja – pozbawiona swego aspektu religijnego czy też ludycznego, adaptowana wedle potrzeb propagandowych, jak w wypadku święta dożynek<sup>36</sup>. Ginie wreszcie język. Nie tylko w swej warstwie zewnętrznej (powieść wręcz naszpikowana jest wulgaryzmami oraz „wybrakowanymi” zwrotami, zob. choćby s. 43, 52, 93, 96, 119, 181, 212). Ginie bowiem w ogóle jego wartość, sens istnienia języka jako sposobu komunikacji.

Właśnie ten ostatni aspekt: niszcząca świadomość wszechobecne zakłamanie – nie tylko oszukiwanie odgórne obywateli, ale i ich samooszukiwanie się oraz konformizm – jest głównym źródłem całego nieszczęścia. Punktem wyjścia do interpretacji „bezlitosnej eksterminacji” słów<sup>37</sup> są: motyw liter z nagłówka gazety, na samym początku powieści widzianych przez bohatera wspan, jawnie ironiczny – na jednym ze swych poziomów interpretacyjnych – tytuł oraz pokazywane w całej powieści różnorakie napisy, przede wszystkim hasła neonów (np. odbicie neonu *lepszą przyszłość jest „mętne”*, jak powiada narrator, s. 75), które kontrastują z tym, co widzimy w ich pobliżu<sup>38</sup>. Jak stwierdza Anna Nasalska: „Imperatywny ton tych sformułowań sprawia, że funkcjonują one jako absurdalna namiastka trwałego kodeksu postępowania, stanowiąc groźbę ubezwłasnowolnienia człowieka, zatrąty jego krytycyzmu i intelektualnej autonomii”<sup>39</sup>. Nie mogło oczywiście zabraknąć w powieści aluzji do cenzury słowa. Każdy, kto znał Warszawę (zresztą nie tylko: wystarczyło wziąć do ręki mapę miasta), musiał się zorientować, że „ukośną ulicą”, którą ku Alejom Jerozolimskim idą bohaterowie w scenie po spotkaniu na placu Trzech Krzyży (s. 79–80), jest ulica Bracka – zamykająca przecież krótką ulicę Mysią. Postacie muszą zatem przechodzić koło ogromnego gmachu Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk – gdzie są, przy otaczających jego wejście „rachitycznych drzewkach”, legitymowani przez milicjantów...

<sup>35</sup> Zwracali na to uwagę m.in. T. Sobolewski, *Balkon Konwickiego*, [w:] idem, *Dziecko Peerelu. Esej-dziennik*, Warszawa 2000, s. 41, i P. Perkowski, op. cit., s. 82–83.

<sup>36</sup> A. Nasalska („*Ekspresjonista sans le savoir*”..., s. 46) pisze o niemożności „zachowania indywidualizmu w obliczu wszechwładnego stereotypu, narzucającego ograniczenia we wszelkich dziedzinach życia, nawet w zabawie”.

<sup>37</sup> Zob. T. Konwicki, *Zorze wieczorne*, Warszawa 1991, s. 5–6; por. zwłaszcza S. Bereś, *Pół wieku czyścica*..., s. 329–330.

<sup>38</sup> Ich bezsensowność zostaje zresztą wypunktowana w humorystycznej scenie wyciągania ukrytego łupu z placu budowy – na przykładzie transparentu *Wieś miastu* (zob. s. 86). Kwestię tytułu i neonów w powieści wydobyl w swym omówieniu P. Perkowski (op. cit., s. 83–84). Badacz dokonał wnikliwej analizy zależności treści neonów i sytuacji, w których pojawiają się hasła: stwierdził, że „pełnią one rolę ironicznego komentarza do prezentowanej w powieści ponurej i brzydkiej Warszawy. Wymowa hasel na nich zamieszczonych jest tak różna od powtarzających się obrazów upadku stolicy, że każda ona czytelnikowi zwrócić uwagę na propagandowy wymiar języka władzy” (ibidem). Za nietrafione należy natomiast uznać niektóre uwagi A. Fabianowskiego (*Konwicki, Odojewski i romantycy. Projekt interpretacji intertekstualnych*, Kraków 1999, s. 186–187), który pisze: „Banalne w swej treści napisy neonów, w pewnym kontekście stają się odkrywcze lub przyjmują funkcje ironicznych komentarzy do rzeczywistości bądź komentarzy przypominających w swej wymowie wypowiedzi chóru z antycznej tragedii”.

<sup>39</sup> A. Nasalska, „*Ekspresjonista sans le savoir*”..., s. 43. Zdaniem badaczki napisy te są najbardziej agresywnym elementem kultury masowej, która zdominowała rzeczywistość. W wizji takiej rzeczywistości, podkreśla Nasalska, znajduje uzupełnienie motyw labiryntu, „symbolizujący bezradność jednostki ludzkiej wobec nieuporządkowanego, wieloznacznego świata” (ibidem). Na temat labiryntowej przestrzeni *Wniebowstąpienia* zob. także zwłaszcza: M. Głowiński, *Mity przebrane Dionizosa. Narcyz. Prometeusz. Marchołat. Labirynt*, Kraków 1994, rozdz. „Labirynt, przestrzeń, obcość”, podrozdz.: „Miasto”; E. Rybicka, *Labirynt: temat i model konstrukcyjny. Od Berenta do młodej prozy*, „Pamiętnik Literacki” 1997, z. 3; B. Żyńis, *Koniec świata raz jeszcze. Katastroficzne wątki w prozie Tadeusza Konwickiego*, Słupsk 2003, zwłaszcza podrozdz.: „Nowe Jeruzalem Pragmatyczne” w rozdz. III. Zob. też autokomentarze Konwickiego w: S. Bereś, *Pół wieku czyścica*..., zwłaszcza s. 207–208.



Jedną z najważniejszych interpretacyjnych płaszczyzn *Wniebowstąpienie* jest więc refleksja na temat totalitaryzmu, prezentująca zagrożenie, jakie niesie on obywatelom. Społeczności rozkładają się od wewnątrz, niezauważenie, tkwiąc w martwym punkcie bezwolności. W powieści przedstawiającej wersję komunistyczną totalitaryzmu, wskazywane są konkretne społeczeństwa znajdujące się w obrębie wpływów ZSRR: służy temu nadanie przez autora postaciom charakterystycznych imion i nazwisk, takich jak: Litwiniec, Czech, Łotysz, Madziar, Rusek, Słowakiewicz, Niemiec, ciocia Pola, Leszek<sup>40</sup>. Otwartą werbalizację problematyki śmierci zbiorowej mentalności znalazł czytelnik w książkach wydanych przez Konwickiego w drugim obiegu, które utwór z roku 1967 zapowiada w linii prostej<sup>41</sup>. W *Kompleksie polskim*, ukazującym degradującą społeczeństwo niewolę „niewidzialną”<sup>42</sup>, oraz *Małej apokalipsie*, która prezentuje wręcz agonię kraju<sup>43</sup>, znajdujemy zresztą motywy wyraźnie odsyłające do *Wniebowstąpienia*. Czytelnikowi *Małej apokalipsy* musiało się przypominać *Wniebowstąpienie* przez bliskość figury Pałacu Kultury i Nauki (zwłaszcza z finału), motywu podziemnych tuneli czy otwarte reminiscencje w wypowiedziach (np. narratora: „U wielu moich przyjaciół pękł nagle jednego dnia ten łańcuszek reakcji chemicznych i nie wiem, gdzie oni teraz są, czy pokutują przy garści fosforu wietrzejącej w ziemi cementarnej, czy oddalają się w konwulsjach drgań właściwych falam [...]”<sup>44</sup>; albo Tadzia, w scenie niedoszłego morderstwa: „Będę czekał na pana pięćdziesiąt kilometrów dokładnie ponad szpicem Pałacu Kultury [...]”<sup>45</sup>). W *Kompleksie* zaś korespondencję z utworem wcześniejszym o równo dziesięć lat wprowadza także bardzo charakterystyczny motyw polewaczki (jego wprowadzenie poprzedza zresztą bezpośrednio fragment rozmowy, w którym bohater czyni wyznanie bardzo pokrewne problematyce *Wniebowstąpienia*: „Bo jeszcze powiem pani w tajemnicy, że, jak się zdaje, umarłem w zeszłym roku na początku czerwca. A stało się to o wpół

<sup>40</sup> Podkreśliła to A. Nasalska, zob. eadem, *Twarz obcego. (O twórczości Tadeusza Konwickiego)*, [w:] *Swoi i obcy w literaturze i kulturze*, red. E. Rzewuska, Lublin 1997, s. 70–71. W takiej interpretacji problem stanowi jednak postać porażonego prądem łącznościowca Turka – Turcja należała bowiem do amerykańskiej strefy wpływów, co zresztą odegrało ważną rolę w konflikcie kubańskim 1962 r.: ZSRR żądał przecież usunięcia z tego kraju amerykańskich baz rakietowych (jeden z ówczesnych nagłówków prasowych brzmiał: *Nowa inicjatywa pokojowa ZSRR. Propozycje w sprawie Kuby i Turcji. List N. Chruszczowa do J. Kennedy’ego*, „Życie Warszawy” 28–29 X 1962). Podobne problemy następcza postać Turka, jeśli przyjąć interpretację Walca (maszynopis, s. 84; zob. też J. Arlt, op. cit., s. 291–292) – uznającego, że motyw nazwisk ukazuje narody demokracji ludowej, „które w różnych okresach wtapiały się w naród polski”: nasuwa się pytanie, dlaczego Konwicki nie nazwał łącznościowca, jeśli by chciał przypomnieć o muzułmanach, Tatarem. Niewykluczone, że tę komplikację interpretacyjną wyjaśniłyby studia materiałów cenzorskich dotyczących powieści – takich jednak nie odnalazłem podczas kwerendy w Archiwum Akt Nowych w Warszawie.

<sup>41</sup> Oczywiście dla każdego odbiorcy bliskość *Wniebowstąpienia* i *Małej apokalipsy* sygnalizował na przykład A. Werner w eseju *Nasza mała Apokalipsa*, „Krytyka” 1979, nr 7; zob. też przedruk w: *Literatura źle obecna (rekonstrans)*. *Materiały z konferencji naukowej*, IBL 27 X–30 X 1981, London 1984 i wyd. nast.

<sup>42</sup> Określenie to pada w eseistycznym intermedium: T. Konwicki, *Kompleks polski* (1977), Warszawa 1990, s. 133–135 („Dziś niewola stała się niewidzialna. Jakiś biedny naród zachowuje się z pozoru naturalnie, [...] postępuje jak każde niezawisłe, suwerenne państwo. I nikt nie widzi, że do pleców przystawiono mu rewolwer, odbezpieczony rewolwer sąsiada albo i nie sąsiada. [...] Dawniej zniewolonemu przysługiwało prawo krzyku, dziś niewolnikom zapewniono prawo milczenia, niemoty”). W tymże eseju pojawia się i motyw wielkiego kryzysu: „filozofii, etyki, obyczajów, kultury, środowiska, samopoczucia zbiorowego i indywidualnego” – który stale przewija się w twórczości Konwickiego, począwszy właśnie od lat 60.

<sup>43</sup> Wyrażenie użyte przez Konwickiego w: S. Beres, *Pół wieku czyśćca...*, s. 180; „Mam wrażenie jakby ten kraj naprawdę umierał” – mówi bohater *Małej apokalipsy* (Warszawa 2002, s. 16, pierwodruk: 1979).

<sup>44</sup> T. Konwicki, *Mała apokalipsa...*, s. 6–7.

<sup>45</sup> Ibidem, s. 227.

do czwartej rano w pewnej knajpie<sup>46</sup>). Jeszcze na początku lat dziewięćdziesiątych Konwicky podkreślał, że „byliśmy bliscy grobu... Sowietyzacja i rusyfikacja były posunięte bardzo daleko<sup>47</sup>”.

## Dolina Jozafata

*Wniebowstąpienie* prezentuje także wieloaspektowy portret Warszawy: miasta, w którym wiecznie dmie wiatr (uwaga narratora na s. 75). W obrazie tym ukazana została cała złożona i dojmująca problematyka śmierci metropolii, zawierająca w sobie także warstwę uwarunkowaną płaszczyzną polityczną. W takim odczytaniu polska stolica jest miejscem, w którym odcisnięte zostało nieusuwalne piętno stalinizmu i pierwszego okresu zimnej wojny: w jednym z dialogów Lilek mówi – w kontekście tajnych a zapomnianych tuneli podziemnych – o „nieboszczyku” Stalinie (s. 39–40). Ważnymi aspektami są tu także: wspomniana kategoria labiryntu (pan Niemiec, który znał stolicę przedwojenną i powróciwszy do kraju widzi ją po raz pierwszy po jej odbudowie, mówi, że „zgłupiał”: „Urodziłem się w tym mieście, a nie mogę nigdzie trafić”, s. 57), profanacja budynków wyznaniowych (sławny problem szałetu miejskiego stojącego tuż przy kościele św. Aleksandra na placu Trzech Krzyży), wskazane w cytowanej wyżej wypowiedzi Konwickiego zacofanie miasta oraz motyw Pałacu Kultury jako budowli, która – przywołam słowa badaczki katastrofizmu Konwickiego – „z każdego zakątka przypomina, kto naprawdę jest tu panem<sup>48</sup>”.

Na innym, bardziej ogólnym już poziomie powieści widzimy Warszawę także jako wielką Dolinę Jozafata. Do tego określenia predestynuje miasto jego potworna historia, akcentowana parokrotnie na kartach powieści. W scenie powrotu na lewy brzeg Wisły z czuwania przy zmarłym postaci wjeżdżają „w obłę pagóry starej cytadeli” (s. 162), miejsce przypominające także dziewiętnastowieczną historię, zwłaszcza powstanie styczniowe, w innej zaś scenie (s. 67) bohater zatrzymuje się przed „wielkim gmachem z krwawego kamienia” i czyta tablicę, która powiadamia „o wymordowaniu kolosalnej ilości” jego rodaków podczas wojny<sup>49</sup>. To oczywiście budynek siedziby gestapo w alei Szucha, a tablica jest jednym z niezliczonych w całej Warszawie napisów wskazujących miejsca pamięci; jeśli prześledzimy trasę wędrówek postaci powieściowych odkryjemy, że poruszają się one przy wielu – choć już nie wspominanych – takich miejscach (np. tablica informująca o rozstrzelaniu dziewięćdziesięciu cywilów znajduje się u skrzyżowania Alej Jerozolimskich i Brackiej – dokładnie pod ukazanym w narracji neonowym globusem „Orbis”, s. 80). Sama zaś starotestamentowa reminiscencja, określenie przetrzeni jako Doliny Jozafata, pojawia się w opisie placu Defilad (s. 32). Jest to, jak wia-

<sup>46</sup> Idem, *Kompleks...*, s. 141–142.

<sup>47</sup> E. Sawicka, *Chodź z kwiatami do wydawców*, „Rzeczpospolita” 1991, nr 168. Zob. też emocjonalną wypowiedź (S. Bereś, *Pół wieku czystości*, s. 314–315): „Widzę, jak ulica i mentalność staje się sowiecka!”.

<sup>48</sup> B. Żyńis, op. cit., s. 168.

<sup>49</sup> Słowa, które zamykają cytowany akapit: „Starałem się sobie coś uprzytomnić, coś skojarzyć i odczuć, ale nic nie potrafiłem”, można interpretować na wiele sposobów. Poza wykładnią związaną z wątkiem fabularnym – amnezją postaci – można zaakcentować aspekt autobiograficzny: bohater nie potrafi nic „skojarzyć”, ponieważ autor książki nie przeżył wojny w Warszawie; można też uznać to zdanie za aluzję: to czytelnik ma skojarzyć, że okolice tej ulicy to miejsce kaźni nie tylko wojennej, ale także tuż powojennej.

<sup>50</sup> Z Tadeuszem Konwickim o filmie „Lawa” według „Dziadów” A. Mickiewicza rozmawia Bożena Markowska,



**Park na warszawskim Powi-  
ślu, 2008**

fot. Piotr Litwic

domo, ogromna przestrzeń przedwojennej Warszawy wymazana przez komunistów z architektury miasta i społecznej pamięci. Znaczenie tego miejsca, którego położenie prowokuje do wielkiego uogólnienia, podkreślił Konwicki wiele lat później – stwierdzając, że Pałac Kultury „stoi na strasznym cmentarzysku”:

tam była bardzo ludna, bardzo żywa, handlowa, nabita ludźmi, dramatami, różnymi sprawami dzielnica, która została starta z powierzchni ziemi. Potem było powstanie i wszyscy nasi zmarli leżą cały czas w ziemi, pod nami. Tak jest właściwie w całej Polsce i dlatego ten leitmotiv wystąpił w mojej powieści *Wniebowstąpienie*, gdzie zmarli z żywymi, półżywi, półzmarli – wszyscy razem, żyją w tym miejscu Europy<sup>50</sup>.

O tym, że miasto zostało zrównane w wielkiej części z ziemią i miało kiedyś odmienny wygląd i odmienną topografię, przypominają także inne wymieniane w powieści nazwy miejsc: ulica Marszałkowska – w której określeniu specjalnie zaakcentowana jest jej szerokość (s. 62) Grób Nieznanego Żołnierza – ukazany jako „ruiny” stojące na pustym placu (czyli placu, gdzie był Pałac Saski), jako kolumnada „zdruzgotana przez bomby” (s. 194). Wymieniając w utworze nazwę Stare Miasto (s. 161), autor powieści naświetla jej oksymoroniczny charakter<sup>51</sup>. Narrator mówi, że „wysoki i nieforemny kopiec Starego Miasta” piętrzy się „na drugim brzegu” – jedzie wszak ku części miasta, która tak naprawdę istnieje już pośmiertnie, która jest widmem.

W ogóle należy zwrócić uwagę, że większość padających w narracji nazw ulic czy miejsc – a pada ich bardzo mało – zawiera bardzo ważną wykładnię: albo podkreśla stan swoistego „zawieszenia” bohaterów między życiem a śmiercią, stan przejścia (plac Na Rozdrożu, Nowy Świat, także plac Defilad, Śródmieście i hotel „Metropol”), albo wskazuje sferę sacrum (plac Zbawiciela i plac Trzech Krzyży); przypomina też o tym, że w Warszawie przez wieki tętniła kultura żydowska (Aleje Jerozolimskie)<sup>52</sup>. Nazwą znaczącą, wziętą z mapy autentycznej Warszawy, jest również ul. Świętego Wincentego – w powieści wprost mówi się o tym, że Wincenty jest patronem nieuleczalnie chorych (s. 154). Wspomina się również, że znajduje się przy tej ulicy cmentarz, i to największy w Europie (s. 120, 153). Ten ostatni szczegół może służyć za przykład, jak Konwicki, pisząc powieść, w niezwykle precyzyjny sposób wyluskał z topografii miasta – z jej starannie wybranych punktów – elementy objawiające swą wieloznaczność. Uniwersalny charakter miasta współbudują także tropy podważające realność tej rzeczywistości<sup>53</sup> oraz kategorię syntetyczności czasu i przestrzeni<sup>54</sup>.

„Ethos” 1991, nr 13/14, s. 239.

<sup>51</sup> Jest ona przeciwstawiona w istocie starej dzielnicy prawobrzeżnej – wzmiankowanej w tym samym akapicie. Innym kontekstem jest zdanie padające na początku utworu: „Pociągnął mnie w nowiutką, zabytkową uliczkę” (s. 14). Poza tym wspomniane jest także Stare Miasto sprzed wojny (s. 142 i 143).

<sup>52</sup> Koniecznie trzeba dodać, że u końca powieści bohater przechodzi przez plac Grzybowski, serce żydowskiej Warszawy. Także wejście przezeń do świątyni jest znaczące. Jest to katolicki kościół pw. Wszystkich Świętych – co oczywiście ma wielką wymowę i ściśle wiąże się z zaduszkową tematyką powieści, zwłaszcza że w fabule odbywa się tu msza „za dusze dawno zmarłych” (s. 223–224). Istotny jest również fakt, że świątynia ta była jedną z trzech katolickich, które znalazły się w pierwszym okresie wojny w granicach getta.

<sup>53</sup> Elementy te wskazywał J. Walc (maszynopis, przyp. 20 na s. 57–58; zob. także przyp. 8 w artykule *Nieepickie powieści...*), wymieniając przede wszystkim opłatę za taksówkę z groszową końcówką (taka taryfa wówczas nie funkcjonowała) i neony, jakich nie było nigdy w Warszawie. Por. uwagi Nasalskiej („*Ekspresjonista sans le savoir*”..., s. 41) o uniwersalizacji czasu i przestrzeni powieści.

<sup>54</sup> Na dającym się zlokalizować, konkretnym obszarze Warszawy lat 60., nadbudowana została przez Konwickiego przestrzeń drugiego wymiaru: wileńskiego. Rozpatrywałem to (polemizując z J. Arlt, *Mój Konwicki*, Kraków 2002, rozdz. II: „Dom cioci Poli”) w referacie „Warszawa Wileńska. Syntetyczność przestrzeni we »Wnie-

# „Odrzucam realność śmierci”

Wieloznaczności i motywy budujące uogólnienie świata przedstawionego prowadzą czytelnika ku warstwom największego rozszerzenia problematyki. Na tym stopniu lektury ukazane miasto staje się całym światem w jednym punkcie, a obserwacje i myśli narratorka-bohatera prowokują czytelnika do podniesienia w interpretacji aspektów globalnych oraz czysto egzystencjalnych, ogólnoludzkich.

Z tymi pierwszymi aspektami wiąże się refleksja ekologiczna i obyczajowa zawarta w dziele. Dokonująca się zagłada przyrody akcentowana jest zwłaszcza w eseistycznych intermediach „ćwiczeń pamięci”: lasów ubywa, a rzeki „tracą pozór życia. Stają się martwym rynsztokiem, jałowym ściekiem, rowem kloacznym udającym wieczny ruch” (s. 133)<sup>55</sup>. W trakcie fabuły bohater obserwuje też szaraka, który ni stąd, ni zowąd znalazł się na szosie i umyka przed samochodami – określanymi przez narratora jako „śmierdzące gorącym metalem i zgliszczami” (s. 29). Ważny jest także opis panoramy miasta obserwowanego z ostatnich pięter Pałacu Kultury: cywilizacja walczy tu z przyrodą, agresywną „w ostatku agonii” (s. 236)<sup>56</sup>. Poniekąd połączone są z tym problemem zagadnienia obyczajowe, reprezentowane w powieści przez obraz prostytutki i warszawskiego podziemia homoseksualnego, zwłaszcza w scenach na placu Trzech Krzyży, pod „Metropolem” i w celi komisariatu (gdzie o pederastach narrator, za prostytutkami, mówi: „odchyleńcy”, s. 212–213; później pada określenie „pedryle”, s. 216). Poglądy Konwickiego na obyczaje należałoby określić jako konserwatywne – jest pewien ład świata, pewien model zachowań, od którego odstępstwa pisarz z właściwą sobie uszczypliwością niejednokrotnie naświetlał. Czasem w sposób zabawny, a czasem wręcz brutalny wypowiadał się na temat współczesnych strojów kobiecych i relacji damsko-męskich oraz zachowań homoseksualnych<sup>57</sup>. Jeśli motywy te pojawiają się w takim natężeniu w powieści z połowy lat sześćdziesiątych, to dlatego, że ukazują zaburzenia zasad biologicznego podtrzymywania ludzkiego gatunku<sup>58</sup> i w ten sposób korespondują z ogólną problematyką śmierci „niedostrzegalnej”.

Miasto okazuje się zatem, jeśli rozpatrywać je w tych rejestrach uogólnienia, tworem miazdzącym życie natury, siedliskiem zwyrodnienia, upadku obyczajów. Także jeśli chodzi

---

bowstąpieniu« Tadeusza Konwickiego”, który wygłosiłem 29 I 2008 r. na zebraniu Zakładu Literatury Polskiej Romantyzmu i Pozytywizmu ILP UMK (artykuł przygotowany do druku).

<sup>55</sup> Por. posłużenie się metaforą śmierci w tytułach artykułów o zagrożeniach ekologicznych (nie można wykluczyć, że są to nawiązania do powieści Konwickiego): K. Nowak, *Umierają lasy*, „Odra” 1986, nr 7–8; (tom), *Największe rzeki świata umierają*, „Gazeta Wyborcza” 22 III 2007.

<sup>56</sup> Zob. także interpretację tego opisu dokonaną przez B. Żynis, op. cit., s. 169.

<sup>57</sup> Należy jednak podkreślić, że w wypowiedzi z ostatniego czasu, *Pamiętam...* (s. 67), Konwicki zajął już nieco łagodniejsze stanowisko wobec homoseksualistów.

<sup>58</sup> Por. dwie wypowiedzi pisarza-reżysera, w których nawiązania do niemożności prokreacji są głównym środkiem ośmieszającym swobodę obyczajową i tzw. postawy wyzwolone. We wstępie do eseju *Jak kręciłem „Lawę”?* („Akcent” 1992, nr 2–3) szydzi ze scen erotycznych w filmie Gusa Van Santa *Moja piękna pralnia*, wspomaga zaś szyderstwo użyciem do określenia aktu dwóch mężczyzn słowa „kopulacja”. Z kolei w wywiadzie Doroty Sobieskiej, *Everything comes from what I said at the beginning, from this territory*, „Review of Contemporary Fiction” 1994, fall. 14.3; zob. przedruk na stronie internetowej: [http://www.centerforbookculture.org/interviews/interview\\_konwicki.html](http://www.centerforbookculture.org/interviews/interview_konwicki.html)), ironizuje: „I will tell you the truth. Feminists will die a natural death because they are ugly, ungainly, and won't have children and will become extinct. And only beautiful girls will remain who will be feminists only so much as need be”. Problem podobnych wypowiedzi pisarza naświetlił ostatnio M. Bielecki, *Niebezpieczne związki, czyli romans Tadeusza Konwickiego z Witoldem Gombrowiczem*, „Pamiętnik Literacki” 2007, z. 3.

o relacje międzyludzkie: lejtmotywem powieści są nieuprzejme odzywki, kłótnie, a także nieufność<sup>59</sup>. Miasto jest – według określenia Anny Nasalskiej – żelazobetonową pustynią<sup>60</sup>. To przestrzeń niebezpieczna, złowroga. Śmierć jest tu wszechobecna, powszechna – zdarza się mnóstwo wypadków. „To przecież milionowe miasto. Co chwila ktoś umiera” – mówi sierżant milicji (s. 155). Ofiarą wypadku jest być może główny bohater, pod tramwajem ginie uczeń (s. 31), praktykant łączności zostaje porażony prądem (s. 151)<sup>61</sup>, w centrum miasta zdarza się tragiczny wypadek samochodowy (s. 120), w bramie leży przykryty gazetą człowiek, który zginął pod odpadłym z balkonu kamienicy gyzmsem (s. 14–15)<sup>62</sup>, w komisariacie natomiast widzi Charon ciężko rannego człowieka (s. 217) i milicjantów, którzy zginęli – a nie wiedzą o tym – prawdopodobnie przy tzw. banku pod orłami. Jest też w powieści motyw śmierci naturalnej, ale nieprzewidywanej: obserwowany przez Charona urzędnik wkrótce umrze, choć zapewne nie wie o swej chorobie (s. 11; bohater przewiduje jego śmierć: „raptownie i bez sensu pomyślałem, że ten człowiek, którego nie znam, umrze w najbliższych godzinach” – co już na początku utworu współbuduje nasze „podejrzenia” wobec najważniejszej postaci powieści). Są to śmierci, do których człowiek nie przygotowuje się tak jak w kulturze tradycyjnej. Konwicki sygnalizował tę kwestię w rozmowie z Taranienką – najważniejszym obok fragmentów *Pół wieku czyśćca* autokomentarzu pisarza dotyczącym warstwy egzystencjalnej *Wniebowstąpienia*:

Jak pamiętam z dzieciństwa, w tym zhierarchizowanym, ustabilizowanym świecie, gdzie każdy miał swoją rację, śmierć była czymś niepojętym, wstrząsającym, a jednocześnie majestatycznym przez swój ceremonial umierania. Do śmierci się szykowało, specjalnie przebierało w czyste koszule, porządkowało pokój, żegnało, dawało nauki, spisywało testament, wreszcie przychodził ksiądz. A potem stypa, uczta jak na Wielkanoc. Śmierć w wypadku była wówczas czymś szokującym, śniła się po nocach, cały majestat zostawał zdeprecjonowany. Potem widziałem śmierci wojenne, różne, często gwałtowne. A obecnie śmierć towarzyszy nam stale w naszym życiu. Był taki czas, gdy umierali tylko bardzo starzy ludzie, ale od paru lat umierają ludzie w różnym wieku na równych prawach. Śmierć na drogach, pod tramwajami, na skutek zawałów<sup>63</sup>.

Znamienne, że opisane w powieści czuwanie przy zmarłym, pełne powagi należyj śmierci – kontrastowe wobec tego, co widzimy dotąd – odbywa się za rzeką, w domu na ulicy Świętego Wincentego, w przestrzeni, której wiele elementów pozwala uznać ją za Wileńszczyznę. Kwestia odarcia śmierci z jej niezwykłości w świecie współczesnym (co idzie

<sup>59</sup> Podkreślał to Jan Błoński (*Kiedy pęknięte zwierciadło mówi prawdę. Konwicki i „Wniebowstąpienie”*, [w:] idem, *Wszystko, co literackie. Pisma wybrane*, t. I, wybór i oprac. J. Jarzębski, Kraków 2001, s. 357; pierwodruk: „Tygodnik Powszechny” 1993, nr 25): „Dominantą – bardzo licznych u Konwickiego – dialogów jest nieufność. We *Wniebowstąpieniu* czuć jeszcze strach, pamięć strachu, wielkiego stalinowskiego strachu”.

<sup>60</sup> A. Nasalska, „*Ekspresjonista sans le savoir*”..., s. 41. Badaczka podkreśla, że jest to zgodne z tradycją katastroficzną.

<sup>61</sup> Wypadek ten prowokuje robotników do wywodu na temat ludzi, „koło których stale śmierć chodzi” (s. 151–152); oczy Charona zostaną przez nich przyrównane właśnie do oczu tamtego chłopca.

<sup>62</sup> Ze względu na autobiograficzny zapisek w *Nowym Świecie i okolicach* (Warszawa 1990, s. 135; pierwodruk: 1986): „widziałem człowieka zabitego kawałkiem gyzmsu balkonowego” – można wysunąć hipotezę, że niektóre z tych wypadków nie są fikcyjne, że autor zapisał w powieści zdarzenia rzeczywiste, widziane przez siebie w ciągu wielu lat, dobudowując tym samym kolejny segment kategorii syntetyczności czasu powieści.

<sup>63</sup> Z. Taranienko, op. cit., s. 256. Podobne uwagi poczynił też Konwicki w swoich sylwach (zob. choćby *Pamflet na siebie*, Warszawa 1995, s. 23–24).

w parze z jej „bylejakością”, por. np. przykrywanie zwłok gazetą) jest jednym z aspektów prezentowanego w powieści zagadnienia niemożności wyodrębnienia sfery tanatycznej z obszaru naszego zwykłego bytowania. Śmierć przenika do codzienności – na różne sposoby, w różnej postaci. Jako długotrwałe choroby (z tym wiąże się zwłaszcza problematyka obfitującej w ich udręki starości), jako poczucie niewoli i wewnętrzne wypalenie (tu zbiega się warstwa egzystencjalna z polityczną: problematyka polityczna staje się aspektem egzystencjalnej), wreszcie przez pamięć i wspomnianie osób zmarłych<sup>64</sup>.

Wszystkie te kwestie znajdują swoje artystyczne realizacje w tkance *Wniebowstąpienia*. Autor ukazuje, jak ludzie umierają śmiercią niedostrzegalną, bo nie nagłą, a rozciągniętą na długie lata: „fantomem” okazuje się Anna – która ma wadę serca, odkąd próbowała popełnić samobójstwo (s. 183–185), z drugiej zaś strony takimi żywymi nieżywymi są alkoholicy: „zwłoki ludzkie ożywione na moment eliksirem chmielu” (s. 146; por. też inną uwagę narratora: „Żłopali płyn kiedyś tam odkryty przez przodków, płyn, który ich powoli zabijał”, s. 186). W powieści znajdujemy też obraz starości: „wiedźma” opowiada Charonowi w areszcie o potwornościach podeszłego wieku (s. 214–215), a wcześniej Lilek mówi mu o swej matce, tak starej, że „trzeba ją karmić, kąpać, odziewać jak dziecko” (s. 97). Pojawia się problem pamięci o tych, co odeszli: Bernard opowiada o swym przyjacielu, który niedawno się powiesił, a którego on ciągle widzi i o którym ciągle myśli (s. 237–238). Z wymienionymi motywami łączą się: motyw letargu – Wiesio zaklina kompanów: „Nie dajcie mnie zamknąć, chłopcy. Mam bilon, weźcie, ile trzeba, znajdźcie lekarza, przecież można trafić doktora, co zgodzi się pożyczyc taki zastrzyk na wieczne odpocznienie” (s. 185); motyw paznokci ciągle obgryzanych przez Lilka (s. 5, 44 i in.), w czym czytelnik może dopatrywać się nawiązania do powszechnych przekonań, że paznokcie i włosy rosną po zgonie człowieka; oraz motyw śmierci niejako tymczasowej – „Ktoś gdzieś kazał się zamrozić przed skonaniem. Wierzył albo kto wie, może jeszcze wierzy, że jakiś profesor odkryje pewnego dnia nieśmiertelność” (s. 199). Po tym właśnie stwierdzeniu pada kluczowe dla odczytania całej omawianej tu warstwy powieści zdanie-komentarz: „Zaciera się jeszcze jedna granica. Między życiem i śmiercią” (s. 200). W dalszej części cytowanego wyżej fragmentu wywiadu Taranienki Konwicki mówi o dyskusjach dotyczących momentu śmierci – o tym, że „Klasyczne pojęcie śmierci rozpadło się. Teraz jest stan niejasny”<sup>65</sup>. A w *Pół wieku czyścica* podkreśla:

W mojej młodości było zupełnie nie do pomyślenia, aby twierdzić, że ktoś nie umarł do „końca” lub orzekać o kimś żyjącym, że w rzeczywistości nie żyje. Wydaje mi się, że w jakiś sposób wyprzedzam naukę, która niebawem też dojdzie do takich wniosków. Dawniej *no man's land* pomiędzy życiem a śmiercią był cienkości włosa, a dziś jest już szeroki jak szosa. Dojdzie do tego, że będzie rozległy jak pola<sup>66</sup>.

<sup>64</sup> Mówił o tym autor także w wywiadzie Z. Taranienki, op. cit., s. 256. Por. też wypowiedź w S. Beres, *Pół wieku czyścica...*, s. 255–256: „Jeśli w *Jak daleko stąd, jak blisko* Holoubek wychodzi przez balkon po rozmowie z bohaterem, to jednak zakładałem, że to nie odbywa się na zasadzie bajdy, lecz naturalnie i rzeczywistości. Jak pan wie, bardzo przyjaźniłem się z Dygatem. Przecież ja czasem z nim i teraz rozmawiam. Z kolei dawno zmarłego Wilka Macha proszę czasami, by mi w czymś pomógł. [...] Nie traktuję tego bynajmniej w kategoriach duchologii, lecz realności i gdybym miał więcej cierpliwości, poszukałbym na to racjonalnych uzasadnień”.

<sup>65</sup> Z. Taranienko, op. cit., s. 256.

<sup>66</sup> S. Beres, *Pół wieku czyścica...*, s. 150.

# Tryptyk powieści egzystencjalnych

We *Wniebowstąpieniu* cała wielka refleksja na temat nieuchwytności owego *no man's land* wpleciona zostaje w fabułę, której główną postacią jest człowiek umarły, powoli zdający sobie sprawę z własnej śmierci. Istnieje on, ponieważ nie „wygasła” jeszcze jego świadomość (taki rodzaj istnienia zostaje zresztą później przez pisarza-reżysera obudowany komentarzem, w którym cała refleksja zyskuje status wręcz światopoglądu<sup>67</sup>) – jak powiada ciocia Pola, określając jednocześnie własne bytowanie i bytowanie wielu swych podopiecznych:

Widzisz, nauka twierdzi, że człowiek to taka radiostacja, skomplikowany zespół różnorodnych fal. Ogromny kłęb impulsów krótszych i dłuższych, takich i owakich, znanych i nieznanich. Radiostacja może spłonąć, ale jakaś cząstka świadomości zakodowana w tych falach istnieje nadal w eterze. Po naszymu, kochasiu, to to, że ktoś umiera, stawiają na nim krzyżyk, a on żyje wśród nas tak długo, aż wygaśnie jego świadomość. Początkowo prądy te są na tyle silne, że próbuje ingerować w życie pozostałych na ziemi, później słabną, wreszcie to wszystkie nasze zaciera się dla jego oczu, których on już nie ma. (s. 136)

Wygasła zatem tylko część świadomości bohatera, warunkowana przez pamięć – co jest swego rodzaju odpowiedzią na recepcję *Sennika współczesnego* (1963), a jednocześnie kontynuacją rozważań zapoczątkowanych w tamtej powieści<sup>68</sup>. *Wniebowstąpienie* stanowi drugą część tryptyku traktującego o świadomości – Konwicki określa go jako mający charakter egzystencjalny<sup>69</sup> – którego trzecią częścią jest *Nic albo nic* (1971). Cała dojrzała twórczość Konwickiego jest właściwie jednym wielkim pytaniem o świadomość. Stwierdzenie to oczywiście dotyczy także filmów – a zwłaszcza filmowych esejów: *Jak daleko stąd, jak blisko* (1971), *Doliny Issy* (1981) i *Lawy* (1989), spośród sylw zaś szczególnie dwóch ostatnich: *Zórz wieczornych* (1991) oraz *Pamfletu na siebie* (1995), które – mimo swej pozornie lekkiej formuły – są wszak tak naprawdę traktatami filozoficznymi. Wskazany cykl powieściowy reprezentuje tę problematykę najpełniej spośród beletrystycznych utworów Konwickiego. *Sennik współczesny* jest powieścią o relacji: świadomość–pamięć, *Wniebowstąpienie* – o możliwości uwolnienia się od świadomości, *Nic albo nic* – o procesach zachodzących w świadomości. Konstrukcja tych utworów oparta jest na oryginalnej, właściwej tylko twórczości Konwickiego kategorii „snu”, który nie jest snem, ale intensywną wędrówką wyobraźniową<sup>70</sup>. We *Wniebowstąpieniu* opowiada o niej główny bohater w rozmowie z Anną:

<sup>67</sup> Zob. ibidem: „Na przykład Karol Małcużyński, mimo że już umarł, jeszcze przez tydzień był miotany przez maszyny w klinice [o śmierci K. Małcużyńskiego zob. także fragment *Nowego Świata*... s. 179 – dop. P.K.]. W tym czasie mógł może już chodzić, bankietować bądź wspinać się na Pałac Kultury. I może rzeczywiście się wspinał całym swoim jestestwem i osobowością?! Przecież tutaj jest ważna wyłącznie świadomość, a nie ta odrobina skóry i marnego mięsa. W mojej twórczości wszystko jest realne. [...] Wszystko, co u mnie jawi się jako metafizyczne i tajemnicze, łatwo znajduje racjonalne uzasadnienie. Urealnianie cudów to jest moje *idée fixe!* [...] ja nie lubię dowolności. Moje magiczności są umotywowane”.

<sup>68</sup> Podkreśla to J. Walc, maszynopis, s. 112–113. Badacz uznaje jednak, niestety, amnezję bohatera za pozbycie się przezeń świadomości, co jest stwierdzeniem nieuprawnionym. Męka istnienia bohatera Konwickiego, o której tak wnikliwie pisze tu Walc, bierze się właśnie z wciąż aktywnej świadomości.

<sup>69</sup> S. Bereś, *Pół wieku czyścićca*..., s. 176.

<sup>70</sup> Jako pierwszy tego, że oniryczność w utworach Konwickiego nie ma natury sennej, ale wyobraźniową, dowodził T. Lubelski, *Poetyka powieści*..., rozdz.: „Męczarnia świadomości”, zwłaszcza s. 150–151. Sam też Kon-



Wiele długich miesięcy umierałem bez ciebie. Tak, dosłownie umierałem, ponieważ kiedy tylko mogłem, budowałem osobny świat dla ciebie, specjalny dom dla ciebie, niezwykle schronienie dla ciebie i dla mnie. I w tych momentach, gdy biegłem myślą do ciebie przez pożary, gruzy oraz ludzką mękę, zapadałem w jakiś dziwny letarg, w stan kataleptyczny, niezwykle bolesny i wstrząsająco rozkoszny, w niebyt tęsknoty i żądz. (s. 171)

W *Nic albo nic* autor stawia pytanie o kontrolowanie przez człowieka świadomości i o jej „choroby”<sup>71</sup>. W *Senniku* – o mirażu świadomości, ukazując przede wszystkim niemożność uwolnienia się od niej, jej pulsowanie w trwaniu pamięci i bolące sumienia. Pisząc *Wniebowstąpienie* zastanawia się zaś, czy od męki świadomości można się uwolnić po utracie pamięci, a nawet po śmierci fizycznej. Bohater, uległszy wypadkowi, traci sumienie (mówi do Anny: „Wie pani, straciłem je razem z pamięcią”, s. 168) – mimo to jednak, mimo że motyw poczucia winy nie pojawia się w żadnym momencie powieści, postać nie zaznaje spokoju. I to jest smutna konstatacja Konwickiego: przekleństwem człowieka jest w ogóle sama świadomość. Charon wielokrotnie doznaje napadów lękowych. Chwyta go strach metafizyczny, czyli – by sięgnąć po swoistą definicję zaproponowaną przez samego autora – „dziwna panika, która nas raptownie ogarnia, miążdży mózg, zrywa struny nerwów i pędzi przed siebie w objęcia śmierci”<sup>72</sup>. Strach ten łączy się z przecuciami i domniemaniami:

Dławiłem się już lękiem, że odszedłem stąd, a nie trafiłem jeszcze tam. Niczego nie mogłem sobie przypomnieć, niczego. Rosło we mnie zdziwienie, zdziwienie wszystkim tutejszym, ale nie zwykle zdziwienie, lecz zdziwienie pełne przerażenia.

Zacząłem biegać wokół tej trumny i dogasających świec. [...] Zapragnąłem raptownie końca, żeby to się wreszcie skończyło, skończyło się nicością, niczym, absolutnym końcem. (s. 149–150; zob. także s. 78, 94, 100–101, 127, 156, 157–158, 201)

Takie pragnienia – uśmierzenia świadomości, ostatecznego i definitywnego – nieobce były już Pawłowi z *Sennika* (zob. zakończenie utworu; Walc pisze, że stojący na platformie pociągu bohater „chciałby [...] nie tyle zabić siebie, ile swoją świadomość”<sup>73</sup>); wydaje się, że Charon dostępuje tego szczęścia właśnie w finale powieści. Stanowczo bowiem nie zgadzam się z odczytaniem zakończenia utworu przez Annę Nasalską. Moim zdaniem nie obserwujemy tu „symbolicznego powrotu do życia”<sup>74</sup>. Słowo „wrócić”, lejt-motyw przedziwnych głosów bohaterów, którzy stoją w najwyższym punkcie najwyższej

---

wicki podkreślał wielokrotnie z naciskiem, że nie chodzi mu o sen – zob. choćby S. Bereś, *Pół wieku czyśćca...*, s. 254: „pogardzam snem jako materiałem literackim i pewną formą artystyczną”.

<sup>71</sup> Naprowadza swoich czytelników na ten trop w wywiadzie Z. Taranienki, op. cit., s. 257. Por. fragment *Nic albo nic* (Warszawa 1971, s. 131): „Co to jest świadomość? – pyta [Darek] sam siebie. – Może to stan idealnej równowagi wszystkich czynników biochemicznych? Pełna świadomość jest więc ideałem rzadko osiąganym. Wegetujemy zatem na różnych piętrach świadomości, a czasem, zresztą coraz częściej, w suterenie lub zgoła w piwnicy. Ile mego życia przebiegło ukradkiem za plecami mojej świadomości? Co to jest świadomość? Gdzie się zaczyna i kończy? Jak powstaje i ginie? Kto ją odczytał i zaczął mi wydzierać?”

<sup>72</sup> T. Konwicki, *Pamflet...*, s. 8. Taki lęk odczuwają we *Wniebowstąpieniu* poza Charonem również Wiesio i milicjant, zob. s. 157–158 i s. 201. Walc interpretuje te napady lękowe jako objawy epilepsji głównego bohatera (maszynopis, zwłaszcza s. 140–146, przypis 116), uznając go – mimo zaznaczenia, że powieść można czytać jako ukazującą świat umarłych – za cierpiącego na padaczkę pourazową (urazem miałyby być otwarta rana głowy; w mojej interpretacji – rana śmiertelna).

<sup>73</sup> J. Walc, maszynopis, s. 104; zob. przedruk fragmentu pracy w tym numerze.

<sup>74</sup> A. Nasalska, „*Ekspresjonista sans le savoir*”..., s. 54. Badaczka (zob. s. 47) całą cytowaną przeze mnie partię sceny lękowej rozumiała jako przygotowującą bohatera do „wyrwania w kierunku otwartej przestrzeni nor-

budowli kraju, którzy są jakby stopniowo pochłaniani przez narastającą jasność, a potem ciemność i po kolei zasypiają<sup>75</sup> – zmienia swe znaczenie. O ile początkowo postacie ludzkie się jeszcze, że mogą zjechać windą na dół, na ziemię – czy też oszukują się nawzajem, grają przed sobą „choć każdy dobrze wie”, jak mówi Bernard (s. 241) – to w ostatnim głosie, zamykającym całą powieść, symbolicznie wyrażone jest przekonanie o nadchodzącej nieuchronności końca:

- Wrócimy zaraz do miasta.
- Dlaczego nie mielibyśmy wrócić?
- Oczywiście, że wrócimy.
- Musimy wrócić.
- Dokąd wrócić?
- Jak to: dokąd wrócić?
- Wrócić tam czy tam?
- Po prostu wrócić.

Wrócić „tam” – czyli na dół, lub „tam” – czyli, jak należy chyba odczytywać tajemniczy kierunek przejścia, w pierwotny stan niebytu. Niebytu – albowiem nieba, w jego ujęciu zadomowionym w tradycji kultury, nie ma po prostu w świecie przedstawionym tej powieści, co sugeruje już zamknięcie trzeciego powieściowego intermedium filozoficznego:

Dopiero któregoś dnia, nie wiadomo nigdy kiedy, po raz pierwszy podnosimy pięści do nieba, aby grozić. Albo szukamy wzrokiem nieba, skomląc o ratunek. I wtedy właśnie dostrzegamy ludzi powracających z dalekiej wędrowki, której celem było poznanie nieba: jedyny prawdziwy kompleks człowieczy. Lecz ci ludzie, niektórzy żywcem spaleni, mówią, że nieba nie ma. Że jest to wieczna śmierć. (s. 220–221)

„Konwicki godzi nie tylko w fideistyczne złudzenie na temat nieba jako miejsca pobytu dusz zbawionych, lecz także i w świecki, sentymentalno-poetycki obraz pięknej niebieskości” – komentuje te przejmujące zdania powieści Jan Walc<sup>76</sup>. O tym, że w rzeczywistości powieściowej punktem docelowym po życiu jest po prostu niebyt, świadczą również wypowiedzi postaci na temat braku „cynku” od ich zmarłych bliskich: Bernard wyznaje podczas swej opowieści o zmarłym niedawno przyjacielu: „Umówiliśmy się jeszcze jako dzieci, że kto pierwszy, ten da temu drugiemu, żywemu, jakiś cynk. [...] Przez te dwa tygodnie czekałem i wierzyłem, że on nie nawali. [...] Miałem prawo czekać?” (s. 238; por. s. 241: „Każdy ma tam swoich, jak krewnych w Ameryce. Nikt się nigdy nie

---

malnego życia”, mającego nastąpić w finale powieści. Fragment ten kończy się rzeczywiście uporaniem się przez bohatera z tym lękiem: wychodzi on z domu, gdzie doświadczył ataku, i trafia na wielkie skrzyżowanie, gdzie widzi „trzech ludzi, trzech zmęczonych, normalnych ludzi” (s. 150). Moim jednak zdaniem, owo wyjście z domu w omawianym fragmencie jest ratunkiem tylko chwilowym, jedynie odroczeniem nieuchronnego powrotu strachu. Faktycznie, bohater stara się odtąd ze wszystkich sił powrócić do normalnego życia, stara się odnaleźć w sobie życie. Tym dramatyczniejsze jednakże okaże się ostateczne uświadomienie sobie przezeń niemożności podjęcia na powrót życia.

<sup>75</sup> Należy tak wnioskować z trzech wypowiedzi dialogowych (ostatnia część finałowej sceny składa się już wyłącznie z zapisu dialogu, bez żadnego komentarza bohatera-narratora: znajduje to uzasadnienie w zamknięciu przez niego – jak się domyślamy – oczu). Ktoś mówi nagle do bohatera: „Baronie, obudź się, idź ściągnąć windę” (s. 244). Ktoś inny stwierdza na to: „On już śni coś dobrego”. Dalej zaś czytamy: „Chłopczy, ocknijcie się. Nie ma sensu tu drzemać” (s. 245).

<sup>76</sup> J. Walc, maszynopis, s. 115 i przypis 124 na s. 153.

odezwał”). A także uwaga w eseju o lesie na temat biologiczności drzew, które „umierają bardzo długo, dłużej niż ludzie, aż zastygają w wiecznym bezwładzie, udając ciągle jeszcze żywych”<sup>77</sup>; mówi o nich narrator: „Są do tego stopnia biedne, że nie mogą nawet same przerwać swojej bezsensownej wegetacji. Są pośrednim ogniwem między wieczną śmiercią a początkiem życia, które jest lub może stać się dopiero nieskończonością” (s. 53). I stwierdzenie Bernarda: „Tak wygląda początek nieskończoności” (s. 244) – padające na szpicy pałacu w nawiązaniu do wcześniejszej rozmowy o mikrokosmosie jako nieskończoności „konkurencyjnej” wobec nieskończoności makrokosmosu (s. 161; odwołania do filozofii we *Wniebowstąpieniu* domagają się zresztą osobnych dociekań).

W owym „po prostu wrócić” zwerbalizowane byłoby zatem pogodzenie się z nadchodzącym wygaśnięciem świadomości i może właśnie radość z tego, co ono najprawdopodobniej przyniesie: ukojenie, a więc rodzaj „wniebowstąpienia”<sup>78</sup>. Finał byłby zatem rzeczywiście, jak pisze Nasalska, osiągnięciem „porozumienia z sobą i światem”<sup>79</sup>, ale „porozumienie” to dokonuje się nie w dosłownym powrocie i rozpoczęciu aktywnego życia<sup>80</sup>, lecz w unicestwieniu, przynoszącym unieważnienie wszelkich spraw dotąd ważnych. Tak dzieje się przynajmniej na płaszczyźnie fabularnej. To natomiast, co oznacza finał powieści dla czytelników i autora – będących świadkami niemożności powrotu do „normalnego” życia bohatera, współczujących mu, gdy pod fontanną przekonuje się ostatecznie, że życie nie zostanie mu zwrócone – stanowi osobny problem<sup>81</sup>.

<sup>77</sup> To porównanie drzew i ludzi bardzo silnie dookreśla także samych ludzi, zwłaszcza postacie powieściowe. Znamienne, że w jednym z dialogów utworu pada uwaga: „Uświerkniemy na tym chłodzie” (s. 120); w innym miejscu narrator mówi o ludziach w restauracji: „Wisieli uczepleni przednimi łapami pudła z martwego drzewa, drzewa – swego dalekiego pobratymca” (s. 186).

<sup>78</sup> Walc uważa, że „wniebowstąpieniem” byłaby możliwość „właśnie powrotu na ziemię, do świata spraw codziennych” (maszynopis, s. 114–115). Badacz stwierdza, że zstąpienie na ziemię nie dokona się najprawdopodobniej nigdy (przypis 123 na s. 152): „choć [..] zakończenie książki jest niesłychanie wieloznaczne, dające powód tak do skojarzeń z Wyspiańskim, jak i Beckettem, przecież jednak wszystkie te interpretacje mają tę cechę wspólną, że nie dają bohaterom żadnej drogi zejścia, powrotu do »normalnego życia«”.

<sup>79</sup> A. Nasalska, „*Ekspresjonista sans le savoir*...”, s. 54.

<sup>80</sup> Pisze badaczka: „Oczyszczająca kąpiel bohatera w fontannie antycypuje filozoficzny sens finału *Wniebowstąpienia*, w którym »ponowne narodziny« wyznacza przyjęcie aktywnej postawy wobec życia” (eadem, *Formuła nostalgii. O sposobie kształtowania świata w prozie T. Konwickiego*, [w:] *Modele świata i człowieka. Szkice o powieści współczesnej*, red. J. Świątek, Lublin 1985, s. 302). To prawda, że bohater bardzo pragnie powrócić do życia, a pragnienie to jest najsilniejsze właśnie podczas obmycia, niemniej jednak po chwili niezwykłego optymizmu spostrzega, że pamięć nie powraca, a woda „nie jest już czysta”: znowu przypomina o sobie rana na potylicy, optymizm okazuje się nieuzasadniony (s. 226).

<sup>81</sup> T. Lubelski napisał o Pawle z *Sennika współczesnego* (*Poetyka powieści...*, s. 151), iż śmierć samobójcza bohaterowi już nie grozi – „i to, że taka śmierć mu nie grozi, jest wartością, którą z doliny ocala”. Nie wiem, czy w finale powieści Paweł nie popełnia samobójstwa (uważa tak, oprócz Lubelskiego, również Nasalska, zob. eadem, *Formuła nostalgii...*, s. 302–303), czy popełnia je (albo też „sposobi się on do rzucenia się pod pociąg, marząc jednocześnie o zwykłym i spokojnym życiu” – jak pisze Walc, maszynopis, s. 104). Jestem natomiast przekonany, że przy pisaniu tej powieści, jak i właśnie następnej, wartość taką ocalał sam autor. Por. w tym kontekście wypowiedzi twórcy o jego ówczesnym kryzysie świadomości: S. Bereś, *Pół wieku czystości...*, s. 211 („Świadomość uważam za wielkie nieszczęście! Ja sam przeżyłem kryzys własnej świadomości. W tym kryzysie wydobyła się i zmaterializowała moja świadomość. To stało się moją straszną udręką. Może nieco przesadzam, ale to jednak spowodowało, że byłem bliski samobójstwa. Wiem, jakim nieszczęściem może być świadomość. Bardzo rozumiem chorych. Wiem, co to znaczy chcieć targnąć się na swoje życie. To jest oczywiste pragnienie przecięcia świadomości”); Zorze..., s. 191 („Ja już się wadziłem ze swoją świadomością. Jednej nocy albo jednego wieczora spuchła jak bania, wyła bez ustanku niczym huragan, piekła ogniem piekielnym, wyżerała oczy kłębiącą się jasnością. Bez sekundy odpoczynku, bez chwili niepamięci, bez mgnienia nicości”); początek *Pamfletu...*, zwłaszcza s. 9 i n. („Chyba na początku roku 1964 zachorowałem na anginę. [...] I gdzieś na początku nocy zaczęły się dziać ze mną dziwne rzeczy. Za oknem luta zima, mróz, zawieja, a mnie dopada strach, przerażenie, jakaś nie do wytrzymania panika”).

**W** kolejnych swoich dziełach Konwicki będzie uszczegóławiał i bardziej wprost werbalizował refleksję na temat śmierci, tak wielowarstwowo rozbudowaną we *Wniebowstąpieniu*. Powieść pozostanie jednak w dorobku pisarza-reżysera najważniejszym utworem traktującym o złożonym zagadnieniu śmierci – swoistą syntezą, punktem oparcia dla innych powieści i filmów (świadczą o tym liczne zawarte w nich reminiscencje, będące często tropami naprowadzającymi odbiorcę na tę właśnie linię interpretacji). Podwójne znaczenie Pałacu Kultury w twórczości autora (polityczne memento i *axis mundi* we właściwym sensie pojęcia) nadane zostało budowli właśnie w tej powieści, to w niej po raz pierwszy postawił Konwicki zatrważającą diagnozę polskiej kondycji społecznej, to tu po raz pierwszy zmarli pojawiają się w fabule – a nie są tylko wspomniani. Przy czym należy podkreślić, że już w połowie 1967 Konwicki podejmie swego rodzaju autoplemikę z tą powieścią, z wyrażonym w niej zwątpieniem w niebo i – jak odczytywałem wyżej wątek braku sygnału od bliskich – domniemaniem nicości po wygaśnięciu świadomości. Scenariusz *Trochę apogeum* rozpoczyna się wszakże od spotkania głównego bohatera z Maksem, który powiada: „Przyszedłem spełnić obietnicę”<sup>82</sup>.

Kontynuację znajdą w przyszłej twórczości także kwestie w tym dziele wspomagające ogólną tezę o nieuchwytności „granic”, aczkolwiek niejako poboczne dla głównej linii refleksji we *Wniebowstąpieniu* (zresztą obecne już we wcześniejszych utworach autora *Zaduszek*). Myślę tu o kwestii „śmierci” – emigracji (wątek Lola) i o problemach prezentowanych w intermediach: „śmierci” zawodowej (historia młodego literata, który nie spozstrzega, że jego kariera się złamała), „śmierci” – końcu miłości (romans stolarza i pani archeolog z uniwersytetu), „śmierci” miłości z powodów politycznych (romans przybyśsza z Europy z Chinką, która zapłaci za to zbliżenie wielką cenę), „śmierci” obywatelskiej (wątek wojennej zdrady). Znamienne też, że kiedy Konwicki, wcześniej obserwujący, jak uniemożliwiona zostaje praca niektórym sygnatariuszom Listu 34, a i sam odczuwający już pewne represje – zazna ich osobiście najwięcej na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, używać będzie do opisanja swej sytuacji właśnie metafory śmierci.

---

<sup>82</sup> Zob. pierwszy odcinek *Trochę apogeum*, „Literatura” 1972, nr 2. Wobec nienakręcenia przez Konwickiego tego filmu, a nawet niewydrukowania w całości scenariusza, utworem, który uznać wypada za najbliższy *Wniebowstąpieniu*, jest zrealizowane na początku lat 70. *Jak daleko stąd, jak blisko*. Kilka znaczących nawiązań do *Wniebowstąpienia* w tym arcydziele kina czeka na swą analizę. Natomiast kulminacyjnym punktem rozważań na temat śmierci stanie się w twórczości Konwickiego oczywiście *Lawa. Opowieść o „Dziadach” Adama Mickiewicza*, gdzie reżyser i pokazuje współobcowanie z umarłymi przez pamięć, wspomnianie, i wprowadza ducha jako personę podczas obrzędu w sekwencji opartej na II części *Dziadów*. Na temat unaocznienia roli pamięci o umarłych w naszym życiu w filmach Konwickiego zob. zwłaszcza artykuły T. Lubelskiego: *Święto pojednania. Raz jeszcze o „Jak daleko stąd, jak blisko”*, [w:] *Kino według Alicji*, red. W. Godzic i T. Lubelski, Kraków 1995; *Siedem powodów niezbędności*, „Kino” 2001; *Tadeusz Konwicki rozmawia z umarłymi*, [w:] *Historia kina polskiego*, red. T. Lubelski, K. J. Zarębski, Warszawa 2007.