

Przemysław Kaniecki

Uniwersytet Warszawski
Artes Liberales

Tron Hadesa we *Wniebowstąpieniu* Tadeusza Konwickiego

Powieść Tadeusza Konwickiego, wydana w 1967 roku, została już zinterpretowana wieloaspektowo, z bardzo różnych stron. Umieszczano ją w kontekście zjawisk i tendencji rozwojowych powojennej prozy, takich jak przełamywanie realizmu, szczególna konstrukcja postaci i postrzegania przez nią świata, prądów artystycznych (Jan Walc, Anna Nasalska)¹; wskazywano kontekst konkretnych dzieł literatury powszechnej, który pozwala pełniej zrozumieć szczególną problematykę powieści (Walc, Przemysław Czaplirski)²; rekonstruowano trasę bohatera³; naświetlano wieloaspektową problematykę śmierci w powieści – centralną dla jej interpretacji – i tropy naprowadzające na nią czytelników. Do najważniejszych takich tropów należą aluzje do antyku.

Cytatów i aluzji literackich jest w utworze w ogóle bardzo dużo, wiele z nich już zostało rozszyfrowanych, czy chociażby wskazanych jako godne rozważenia (głównie przez Walca): i cytaty z Biblii, także aluzje do niej (w tym, oczywiście, tytuł), i aluzje do *Wesela* Wyspiańskiego lub (i?) *Czekając na Godota* Becketta (finał), i nawiązanie do – jak można sądzić – jednej z myśli Pascala⁴. Kiedy pisałem swoją interpretację powieści, w imieniu drugoplanowej postaci, Bernard, widziałem przywołanie kościoła wileńskiego, a także pewien trop skierowany w stronę Benka Kwiciarza z prozy Marka Nowakowskiego⁵; dziś skłonny byłbym rozszerzyć tę listę i o aluzję do opowiadań o Beniu Krzyku Babla (którego Konwicki wówczas chciał adaptować na ekran). Innym utworem, do którego nawiązuje pisarz – na te elementy dotąd nie zwrócono uwagi – jest dramat *Na dnie* Maksyma Gorkiego; aluzja do tego dramatu oparta jest na imieniu bohaterki kobiecej Anna

i zniekształcaniu w dialogach przezwiska głównej postaci (o którym będzie mowa niżej) na Baron. Moim zdaniem można wręcz mówić o alegacji⁶, Gorki jako autor *Na dnie* staje się jednym z patronów dziejącego się w środowisku nizin społecznych *Wniebowstąpienia*.

Istnieje też nawiązanie mocno ukryte. Okazuje się, że i sam początek powieści, jej pierwsze zdania, zawierają w sobie nawiązanie do twórczości Wilhelma Macha, a konkretniej: do nieznanego, nigdy niezrealizowanego scenariusza, który pisał on na przełomie lat 50. i 60. dla Kawalerowicza i Konwickiego (do pewnego stopnia pisał zresztą wspólnie z nimi). Miała to być adaptacja jego powieści *Życie duże i małe*, w której nad wątkami prototypowymi, ukazującymi tużpowsenne życie na prowincji, nadpisany został wątek współczesny: prób lotów kosmicznych (tytuł scenariusza: *Witaj, Ziemo*). Bohater *Wniebowstąpienia* obserwuje na początku powieści biedronkę, która idzie po gazecie przykrywającej jego twarz. Jest to, ni mniej, ni więcej, biedronka-cytat z tego scenariusza: lotnik patrzył w jednej ze scen dokładnie w taki sam sposób na biedronkę, która dostała się w jakiś sposób do sterylnej kabiny laboratoryjnej i szła po szybie jego hełmu⁷. Mach patronował *Wniebowstąpieniu* na pierwszym etapie powstawania powieści, ale Konwicki zataił ten patronat, ostatecznie decydując się poświęcić mu swój kolejny utwór (planowany film *Trochę apogeum*), natomiast *Wniebowstąpienie* swoiście zadedykował Leopoldowi Tyrmandowi, który wówczas zdecydował się pozostać na Zachodzie⁸. Skądinąd aluzje do *Złego* we *Wniebowstąpieniu* wciąż czekają na naświetlenie.

Niewątpliwie jednak, jak już wspominałem, to odwołania do mitologii greckiej zajmują w utworze pozycję centralną,

¹ Walc 2010: 58, 76–77 i in. Nasalska 1984.

² Walc 2010: 97 (kontekst twórczości Dostojewskiego). Czaplirski 1995: 94 (kontekst *Powiedzmy, Gantenbein Frischa*).

³ Kaniecki 2013: 179–181; Niciński 2017; Parafianowicz 2022.

⁴ Walc 2010: 33–37, 61, 68, 72, 133.

⁵ Kaniecki 2013: 182, 185.

⁶ Na temat alegacji: Głowiński 2000: 23.

⁷ Kaniecki 2022.

⁸ Kaniecki 2014: 225–229. Na tej i kolejnej stronie przywołuję ogólnie także inne twierdzenia, które zaprezentowałem w tej monografii.

ze względu na imię przyjęte w trakcie akcji przez głównego bohatera.

Bohater nie pamięta swojego prawdziwego imienia i nazwiska, swojej przeszłości: powieść rozpoczyna się pod wiaduktem mostu Poniatowskiego w Warszawie, postać leży pod nim, podnosi tu ze swojej twarzy gazetę, a dotknąwszy tyłu głowy, natrafia na wielką dziurę; nie czuje bólu. Od początku możemy się domyślać, że nie tylko uległa jakiemś wypadkowi, ale że w nim zginęła. W swojej nocnej wędrówce napotyka wiele osób podejrzanej konduity, głównym przewodnikiem po mieście jest poznany pod wiaduktem Lilek, który m.in. zaprowadza bohatera podziemnymi tunelami z Dworca Śródmiejskiego do wnętrza Pałacu Kultury i Nauki. Tam bohater poznaje współnika Lilka, Wiesia, razem wciągają go oni w – jak się okazuje – napad na bank (skądinąd chodzi o bank Pod Orłami, Konwicki nawiązuje do sławnego rabunku z grudnia 1964 r.). I to w scenie poprzedzającej akcję bohater musi wreszcie wskazać, wybrać jakieś imię:

- Jak ciebie nazywają? – spytał raptem pan Wiesio.
- Mnie?
- Tak, ciebie. [. . .]
- No, co byś wolał, Misiu?
- Ja nie wiem. Mam taką pustą głowę.
- No ale pomyśl przez chwilę, poszukaj w pamięci. [. . .]
- No to jak? – ponowił pytanie Wiesio.
- Nie wiem. Może niech będzie Charon.
- Kto?
- Charon.
- A co to takiego?
- Nie pamiętam. Ale coś mi się takiego kołaczy gdzieś w głowie.
- Dobra, niech będzie Charon⁹.

Odtąd nazywany jest Charonem (a czasem Baronem), zaś podczas jego wędrówki po Śródmieściu, jak również przeprawy na drugi brzeg miasta, autor rozrzuca drobne aluzje do wyobrażeń Charona: a to dostaje on jakąś „monetę”, metalowy krążek (prezerwatywę w metalowym opakowaniu, zapewne to wyrób Stomilu – marka „Eros-ol-ex”), a to przejeżdża z grupką towarzyszy przez rzekę polewaczką miejską, jakby amfibią. Amnezja bohatera przywodzi w tym kontekście na myśl skutki napicia się wody z rzeki Lety opływającej podziemia, rzeki zapomnienia.

W powieści sugeruje Konwicki, i temu właśnie służy siatka żartobliwych aluzji do przewoźnika dusz przez rzekę Styks, że miejsce, w którym dzieje się akcja, to zaświaty. Autor daje w ten sposób – w warstwie politycznej powieści – niepokojącą diagnozę kondycji społeczeństwa jako pogrążonego w letargu, nieświadomego własnej śmierci. Przez taką wizję Warszawy jako widmowego miasta, do którego zjeżdżają się właśnie na stołeczne, centralne dożynki delegaci z różnych stron kraju; wizja rozciąga się na całą Polskę, a nawet na inne kraje socjalistyczne (czy raczej narody, bo wprowadza taką interpretację motyw przewodni nazwisk, takich jak Litwiniec, Niemiec, Łotysz, Czech, Rusek).

W powieści znajduje się jednak także jeszcze jedno nawiązanie, którego dotąd nie naświetlono w literaturze przedmiotu. Ma ono w moim przekonaniu ogromnie ważną rolę, dopełnia owe polityczne znaczenia, które wspierają się na złowrogim symbolicznym dookreśleniu *axis mundi* tego świata, Pałacu Kultury (po raz pierwszy ukazany w twórczości Konwickiego właśnie we *Wniebowstąpieniu*; znaczenia te ciągną się odtąd przez całą twórczość Tadeusza Konwickiego, swoją kulminację osiągając w *Małej Apokalipsie*, nie bez powodu przez krytyków widzianą jako swoista kontynuacja *Wniebowstąpienia*¹⁰).

Oto obraz jednego z pomieszczeń, przez które przechodzą Lilek i bezimienny (jeszcze wówczas bezimienny) bohater. Przedostali się tu, do podziemi Pałacu Kultury i Nauki, z pobliskiego dworca śródmiejskiego, idąc w jakiejś rurze. Po drodze wkroczyli do dziwnej sali, przedstawianej jako zapuszczony „Ustęp, pełen wymyślnych kolumn i prawie barokowych sztukaterii”, a na końcu przeszli

[. . .] przez wielką, nieczynną maszynownię, w której świeciła tylko jedna żarówka, gdyż wszystkie inne były widocznie przepalone. Minęliśmy całą dzielnicę szybów od wind, które pracowały gdzieś bardzo wysoko z równomiernym, przyjaznym mrueniem silników elektrycznych. W końcu weszliśmy do hali pełnej wilgoci, gdzie zobaczyłem płataninę wszelkiego rodzaju rur. Wszystkie lśniły rosą jak szronem, a z niektórych kapąła rytmicznie woda woniejąca rdzą.

Na złożonym fotelu, wyglądającym jak rekwizyt teatralny, siedział mężczyzna o czarnych włosach i niezwykle smagłej skórze¹¹.

⁹ Konwicki 2010: 40.

¹⁰ Zob. np. Werner 1979: 134.

¹¹ Konwicki 2010: 32.

Tym mężczyzną jest Wiesiek, którego właśnie ma poznać bohater. Dodajmy, że narrator akcentuje jego szczególną aparycję i ogólny wygląd zewnętrzny: „Wstał teraz i okazało się, że jest bardzo wysoki. Twarz jego miała takie rysy, iż wedle potrzeb mógłby w filmie zagrać wodza Inków, jak i Dżyngis-chana. Ale przede wszystkim było w niej coś brutalnego”. Później bohater narrator mówi o nim też: „Czarny Wiesio”, i stwierdza mimochodem, że „mógłby również zagrać przywódcę hinduskiej sekty czcicieli świętych krów”; takie określenia-próby opisanie niecodziennej powierzchowności postaci przewijają się przez całą powieść.

Konwicki buduje więc wokół postaci szczególną aurę – bez wątplenia jest to ktoś wyróżniający się na tle wszystkich innych postaci. Całą scenę, osadzoną zresztą w szczególnym fragmencie (przechodzenie jakimiś zapomnianymi podziemnymi, na pewno zakazanymi korytarzami, wybudowanymi w okresie stalinizmu), otacza wręcz zagadkowość: jakby autor podsuwał coś czytelnikowi takim kształtem relacji narratora –bohatera, chcąc mu coś zakomunikować na temat Wiesia, ale zatrzymywał się, dając tylko znać, że jest tu coś do powiedzenia. Przede wszystkim w obrazie pomieszczenia i postaci oczekującej przybyszy narzuca się osobliwy detal: „złożony fotel”, specjalnie podkreślony w narracji („wyglądający jak rekwizyt teatralny”). Narzuca się uwadze, wygląda na zadanie do rozszyfrowania.

Twierdząc, że wszystkie te elementy są sygnałami aluzji literackiej (jak określa się je w teorii literatury¹²). Złożony fotel z podziemi jest aluzją do tronu Hadesa z mitologii greckiej (Plutona – z rzymskiej), przez co sam Wiesio przyrównany zostaje domyślnie do władcy krainy zmarłych. Wznoszący się nad salą z tym tronem-fotelem Pałac Kultury i Nauki okazuje się pałacem tartarowym z centrum mrocznej krainy zmarłych (Polski Ludowej). A skoro literacki profil pana Wiesia opalizuje przez aluzję przedstawieniami Hadesa, przydaje to jednocześnie znaczeń zakodowanej w imieniu postaci aluzji do rzeczywistego władcy, do Towarzysza Wiesława – Władysława Gomułki. Okazuje się, że nie był to tylko jakiś nieprzyjemny dla dygnitarza żart, ale w intencji Konwickiego aluzja obciążona poważnymi znaczeniami, związanymi z diagnozą Polski Ludowej jako królestwa cieni. Jak najbardziej wypada ją określić – polityczną (nawet jeśli po latach Konwicki odżegnywał

się od doszukiwania się „kluczy politycznych” w jego powieściach, a ten bagatelizował¹³).

Hades na tronie ukazywany jest w wielu przedstawieniach antycznych. W Muzeum Archeologicznym w Hierapolis przechowywana jest rzeźba siedzącego mitologicznego boga. W kolekcji Narodowego Muzeum Archeologicznego w Reggio Di Calabria znajduje się tabliczka wotywna z Lokroi z przedstawieniem siedzących na tronie Persefony (na pierwszym planie) i Hadesa (za nią). W monachijskim Staatliche Antikensammlungen – figurka siedzącego Hadesa oraz cała kompozycja, której częścią jest przedstawienie Hadesa na tronie. Ta ostatnia jest szczególnie interesująca ze względu na to, że składają się na nią także różne sceny z podań mitologicznych: takich, których bohaterowie trafiali do podziemi za karę (Tantal, Syzyf), i takich, których bohaterowie schodzili z jakąś potrzebą czy zadaniem (Orfeusz, Herakles). To amfora, tak opisywana przez Marię Bernhardt w komentarzach do ilustracji w *Mitologii greckiej* Wandy Markowskiej:

Tartar – państwo cieni. Pośrodku w edikuli (kapliczce –pałacu) siedzi na tronie władca podziemi Hades, przed nim stoi żona jego, Persefona. Na prawo od edikuli trzej sędziowie: Minos (stoi), Radamantys i Aiaios (siedzą). Nad nimi Medea z mieczem, Tezeusz (siedzi) i Peiritoos (stoi). Po przeciwnej stronie: Orfeusz w stroju trackim gra na kitarze, za nim postępują wybrani udający się na Pola Elizejskie. Nad nimi Megara, żona Heraklesa, z synami. W dolnym pasie od lewej ku prawej Syzyf daremnym wysiłkiem toczy kamień pod górę, przynaglany biczem rozwścieczonej Erynii. Za nią Hermes z kaduceuszem (wężową laseczką) wskazuje ręką drogę wyjścia z podziemi Heraklesowi uprowadzającemu straszliwego stróża królestwa cieni – trzygłowego Cerbera. Obok Erynii z dwoma płonącymi pochodniami, a za nią Tantal uchyla się przed spadającą nań skałą. Amfora czerwonofigurowa południowo-italska, z warsztatów apulijskich z IV w. p.n.e., znaleziona w Canusium¹⁴ (il. 1).

Z żalem przyznaję, że nie znalazłem bezpośrednich przedstawień Hadesa na tronie w dostępnej w języku polskim w połowie lat 60. literaturze antycznej. Gdy w *Odysei*, w księdze 24, Hermes prowadzi zabitych zalotników do królestwa cieni, nie widać Hadesa, tak jak nie pojawiał się on jako

¹² Grzenia, 1993, 51 („znak wprowadzony do utworu przez pisarza, służący do wykrycia aluzji, a następnie do ustalenia tekstu, do którego aluzja się odnosi, czyli «adresu aluzji»”).

¹³ Bereś 2003: 180.

¹⁴ Markowska 1955: 228.



Il. 1. Ilustracja w *Mitach greckich* Wandy Markowskiej – na wkładce ilustracyjnej po s. 40 w wyd. II, 1955, wyd. Iskry; dobór ilustracji i objaśnienia w książce: Maria Bernhardt

postać w wątku zejścia Odyseusza i tak jak w *Iliadzie* nie ma żadnego ukazania Hadesa w jego pałacu. Tron Hadesa nie zostaje w ogóle ukazany ani w *Metamorfozach albo Złotym osie* Apulejusza, kiedy Psyche schodzi do Persefony (Prozerpiny), by ta dała jej dla Wenerzy „krzywkę ze swej gładkości”¹⁵ (w utworze nie pojawia się w tym wątku nawet sam Hades, jedynie jego żona). W wątku Orfeusza w *Georgikach* Wergiliusza, mającym obszerne obrazy podziemi, nie znajdujemy wyodrębnionej sceny prośby kierowanej do władców zaświatów¹⁶. W *Przemianach* (Metamorfozach) Owidiusza, w których jest scena śpiewnego błagania, nie ma żadnej wzmianki o tronie – są tylko wskazane postaci słuchaczy, i w żadnej ze znanych

¹⁵ Apulejusz: 134. Prawdę mówiąc, bardzo liczyłem na znalezienie tu wzmianki o tronie, zachodziłaby wówczas w literaturze polskiej niecodzienna koincydencja: niemal dokładnie w tym samym czasie sięgnął bowiem po m.in. Apulejusza Iwaszkiewicz w poetyckim opowiadaniu *Psyche*, choć w zupełnie innych celach artystycznych i skupiając się na innym fragmencie podania o Psyche, bo tylko na jego części pierwszej, do momenty zdrady (zob. Iwaszkiewicz 1971; datacja w opowiadaniu: 1968–1969).

¹⁶ Zob. Kubiak 1999: 357.

mi polskich wersji tłumacze nie dodawali od siebie do tekstu tych elementów przestrzeni. W XVII-wiecznym przekładzie Jakuba Żebrowskiego czytamy: „Dostał [Orfeusz] Carstw króla smutnych y z nim Persephony / I tak zawiązł, przy pieniu ugadzając w strony [. . .]”¹⁷. W prozatorskiej edycji „dosłownych tłumaczeń klasyków łacińskich” J. M. Himmelblaua (nie wskazano autora przekładu): „[. . .] i przychodzi [Orfeusz] do Persefony mijając lekkie ludy po grobach i cienie zmarłych i pana dzierżącego władzę w nieprzyjemnym królestwie cieni. A potraćwszy struny do pieśni te zanucił pienia [. . .]”¹⁸. U Brunona Kicińskiego: „Minął tłum lekkich cieni, zeszyłych z czią pogrzebu / I przed królem z królową, co tam władną smutni, / Taką prośbę wyśpiewa wtórując na lutni” (w innej wersji jego przekładu: „A stanąwszy przed krain ponurych władcami / Tak nucił, śpiew z brzmąciami kojarząc strunami”¹⁹). W przekładzie podpisanym „Fel. W.”: „[. . .] wśród tłumy zmarłych przedarł się do Persefony i władcy smutnego Królestwa cieni. Uderzył w struny liry i śpiewał”²⁰. Zresztą także opublikowany już po premierze *Wniebowstąpienia* przekład Anny Kamieńskiej nie przekracza granic przedstawieniowych oryginału („Skroś lekkie tłumy duchów, skroś zjawy grobowe przybył do królestwa posępnego, do podziemnego władztwa Prozerpiny. Uderzył w struny, tak mówiąc do wtóru”²¹).

Za to na wielu obrazach czy grafikach inspirowanych tymi motywami tron się pojawia, oczywiście przede wszystkim w przedstawieniach Orfeusza, Psyche bowiem miała zostać przyjęta przez Persefonę w jej pokojach (miała trafić „do izby samej Persefony” i tak też weszła do jej „mieszkania”²²). Słabo, ale widoczny – za to na postumencie – jest

¹⁷ Owidiusz Nason 1636: 243; Owidiusz Nason 1821: 256.

¹⁸ Owidiusz 1883: 84.

¹⁹ Owidiusz 1953: 187; Owidiusz Nazon 1826: 309.

²⁰ Ovidii Nasonis 1909: 105–106.

²¹ Owidiusz 1969: 79. Przy czym istnieją w literaturze antycznej, i wypada je tu odnotować, pośrednie ukazania tronu czy wzmianki o nim. Np. w *Żabach* Arystofanesa (1909: 68) Ajakos, odźwierny pałacu Plutona, powiada: „Jest prawo, zdawna tu ustanowione / Dla wszystkich sztuk szlachetnych, aby mistrz największy / Z pomiędzy współartystów miał stół swój w prytanii / I tron obok samego Plutona...” (w. 761–764), a w *Tebaidzie* Stacjusza (1996 [!]) wieszczka Manta: „Władcę bladeści widzę wyraźnie na tronie...” (pieśń IV, w. 524–525). Wskazania tych utworów zawdzięczam prof. Marii Borowskiej, której dziękuję za udzieloną pomoc.

²² Apulejusz: 136, 137. Tronu nie ma np. na jednej z ilustracji opowieści Apulejusza, nr 27, wykonanej przez Mistrza z Die, datowanej na 1530–1560 (w zbiorach The Metropolitan Museum of Art). Nawet mimo że Mistrz z Die nie jest tu wcale „wiernym” ilustratorem, mimo że obraz jest kameralny, dzieje się nie we wnętrzu, ale przed jakimś budynkiem. Z kolei na niemieckim rysunku nieznanego autora, datowanym na około 1781 r. (w kolekcji Cooper Hewitt – Smithsonian Design Museum), przedstawiona jest grupa, z Hadesem i Cerberem włącznie, być może także



Il. 2. Peter Paul Rubens, *Orfeusz i Eurydyka*, 1636–1638, olej na płótnie, Museo Nacional del Prado

tron w obrazie *Orfeusz i Eurydyka* Jeana Raoux z około 1709, ze zbiorów Getty, i bardzo podobnie zasygnalizowany został przez Charlesa-Josepha Natoire'a w obrazie *Psyche otrzymująca eliksir piękności od Persefony* z około 1735 z kolekcji Los Angeles County Museum of Art. W obrazie Jeana Restouta II *Orfeusz schodzący do podziemi, by prosić o Eurydykę* z kolekcji Luwru (inny tytuł: *Muzyka*, 1763) władcy siedzą na tronie kamiennym, pozostającym częścią wielkiej skały. Podparcie – zapewne złotego – tronu widoczne jest fragmentarycznie w obrazie Jánoša Donáta *Orfeusz prosi Hadesa i Persefonę o Eurydykę* (1819, Węgierska Galeria Narodowa). Nogi tronu widoczne są pod szatą Hadesa na ukazującej grającego mu i Persefonie Orfeusza płaskorzeźbie Hermana Wilhelma Bissena z 1831 (kolekcja Gliptoteki Carlsberga). Tron, ze schodami, zaznacza się wyraźnie na obrazie Petera Paula Rubensa *Orfeusz i Eurydyka* z kolekcji Muzeum Prado (*Orfeo y Eurídice*, 1636–1638; il. 2): patrząca na oddalające się małżeństwo Persefona opiera o brzeg tronu lewe ramię; tron jest elementem mocno zamykającym kompozycję z prawej strony, prawy górny róg obrazu to zaś, jak się wydaje, opadające płótno ciemnego baldachimu. Tron Hadesa, wysoki, złoty, również z baldachimem (złotym) znajduje się z kolei blisko centrum szkicu malarskiego Henryka Siemiradzkiego *Orfeusz w podziemnym królestwie* z około 1867–1868 (Lwowska Narodowa

z Charonem, czyli ilustracja jakby łączyła w sobie kolejne etapy wędrówki bohaterki, ale jednak nie ma na rysunku ukazanego tronu.

Galeria Sztuki; il. 3), jest to bodaj najbardziej eksponowany w kompozycji tron spośród wyżej wymienionych²³.

Na czym opierali dani artyści własne koncepcje wyobrażenia? W każdym wypadku odpowiedź może być inna: niektórzy zapewne na antycznej tradycji obrazowania samych postaci Hadesa i Persefony, przechodzącej potem do czasów nowożytnych (np. na XVI-wiecznej drukowanej kompozycji Wenzeslausa (Wenzela) Hollara z szesnastoma scenami ukazującymi „bogów greckich” – *DEORUM GRAECANICORUM IMAGINES* – Pluto i Prozerpina, tak właśnie określani, imionami w wersji łacińskiej, siedzą na dwóch zwróconych ku sobie tronach²⁴); późniejsi – częściowo pewnie także na już zaistniałej tradycji funkcjonowania danych motywów literackich w historii sztuki. Nie bez znaczenia pozostawały chyba też po prostu wyobrażenia wszelkich władców, przyjmujących na posłuchanie na tronach. Wydaje się, że właśnie szczególnie sytuacja Orfeusza, który zwracał się z poważną, chciałoby się powiedzieć: oficjalną prośbą do bogów rządzących, powoduje takie dookreślenie w wyobrażeniu Persefony i Hadesa (Pluta). I dlatego też chyba na przykład Anna Świrszczyńska, gdy w swojej literackiej interpretacji mitu, dramacie *Orfeusz*, konstruowała scenę rozmowy, osadziła ją nie gdzie indziej jak

²³ Dziękuję za zwrócenie uwagi na ten obraz prof. Jerzemu Malinowskiemu.

²⁴ Pennington 1982: 36 (poz. 267). Zob. reprodukcję w internetowym katalogu Uniwersytetu w Toronto „The Wenceslaus Hollar Collection”: https://hollar.library.utoronto.ca/islandora/object/hollar%3AHollar_k_2491.



Il. 3. Henryk Siemiradzki, *Orfeusz w podziemnym królestwie* – szkic do kurtyny, ok. 1867–1868, olej, płótno, Lwowska Narodowa Galeria Sztuki

w „sali tronowej”: jakby dialog dopominał się o takie właśnie ramy przestrzenne²⁵.

Przecież jednak bez wątpienia Konwicki we *Wniebowstąpieniu* koncentruje uwagę tylko na siedzącym Wiesiu-Hadesie, nie buduje kontekstu sytuacyjnego, o którym można by powiedzieć, że miał przywodzić odbiorcom na myśl mit owidiański. Zresztą nie ma tu żadnych elementów, które uruchamiałyby pamięć jakichś innych powszechnie znanych narracji mitologicznych umiejscowionych „w ciemnym królestwie podziemnego ognia” (jak określił Tartar Waclaw Berent, przekładając *The Heroes* Charlesa Kingsleya²⁶; nie ma we *Wniebowstąpieniu*, zmyślmy jakiś przykład, rozmowy o psie, którego ktoś chciałby na jakiś czas wyciągnąć na powierzchnię). To zresztą rozpraszałoby przekaz, który – zgodnie z wyłożoną interpretacją całego nawiązania – zasadzał

²⁵ Świrszczyńska 1956: 49–57. Poza tym w tym dramacie początkowa poza siedząca postaci słuchających poszerza paletę możliwości kreowania przez pisarkę rozwoju wypadków. Gdy następuje szczególnie emocjonujący moment rozmowy – w którym Persefona mówi: „Czy wiesz, gdzie jesteś? To jest ostateczne dno. Korzeń świata” – Świrszczyńska punktuje go wskazaniem w didaskaliach, że postać ma podnieść się z tronu. Nie usiądzie już – co z kolei później podkreśli jej kapitulację przed Orfeuszem.

²⁶ Kingsley 1953: 158. Cytat z wątku ukarania Tezeusza za próbę porwania (i zgwałcenia) Persefony. Odnotujmy, że o tronie bogini, a tym bardziej Hadesa, brak wzmianek.

się tylko na jednej postaci, władcy. To ta postać miała być głównym nośnikiem aluzji i to na niej miała koncentrować się uwaga odbiorcy w intencji Konwickiego.

Do którego więc tekstu kultury zbudował aluzję Konwicki? Wszystko wskazuje na to, że były to trwale zadomowione w świadomości czytelników opracowania popularyzujące – na sięgnięcie przez czytelników po nie po prostu liczył Konwicki.

Myślę o dwóch. Pierwszy to cytowane wyżej *Mity greckie* Wandy Markowskiej. W ich wypadku niebagatelne znaczenie ma także szata graficzna i obszerny opis w komentarzach do ilustracji. Dodajmy, że we wkładkach ilustracyjnych (między s. 40 i 41 w wydaniu z 1955; między s. 128 a 129 w wyd. z 1965) z wydrukowaną fotografią amfory z przedstawieniem „Tartaru – królestwa cieni” na tej samej stronie u dołu znajdowało się odwzorowanie rysunku Charona (tak opisane w komentarzach do ilustracji: „Charon – przewoźnik do krainy cieni, stoi w łodzi oparty o wiosło, przed nim Hermes prowadzi duszę zmarłego młodzieńca. Rysunek barwny z biało-gruntowanego lekytu attyckiego «naczynia kultu zmarłych» z I poł. V w. p.n.e. Muzeum w Berlinie”²⁷).

²⁷ Markowska 1955: 228; 1965: 310.

Przy czym jeśli chodzi o opracowanie, Konwicki mógł odsyłać swoich czytelników do tekstu tylko jednego z sześciu wydań: do VI, rozszerzonego²⁸. To dopiero w nim Markowska przedstawiała Tartar pełniej. We wcześniejszych edycjach mowa jest o tronie Hadesa (i tronie Persefony) w jednym tylko miejscu tekstu głównego – u końca *Mitów*, w opowieści o Orfeuszu: „Kiedy stanął przed tronem panów podziemia, nie oderwał rąk od strun”²⁹. Owszem, mowa jest tu o „tronie”, jest to jednak raczej użycie utartego wyrażenia – nawet jeśli obrazowego i poszerzającego w ten sposób wizję Owidiusza, na której najwyraźniej Markowska się opierała. Frazę tę wypada w zasadzie uznać za równej wagi, czyli raczej małej dla „potencjału aluzyjnego”, co wymienione wyżej przykłady przedstawień malarskich i graficznych tronu Hadesa ze scen z Orfeuszem.

Tylko (spośród wydań do połowy lat 60.) w wersji tekstu *Mitów greckich* z 1965 r. odnajdujemy taki obraz zamku Hadesa i sali tronowej, który mógłby być istotny dla odbiorców *Wniebowstąpienia*:

W dali wznosi się w wieńcu czarnych skał zamek samego władcy ciemności, Hadesa. Wysokie mury ze spiżu opasują go potrójnym pierścieniem, a strzegą go baszty potężne oraz kute w żelazie i zawarte na głucho wrota, wsparte na diamentowych kolumnach.

Tam siedzi na tronie posępny król mając u swego boku białą Persefonę, córkę Demetri i Dzeusa, bladą boginię z wieńcem maków i narcyzów na głowie³⁰.

W całokształcie cytowanej wyżej sceny z *Wniebowstąpienia* można dostrzec co najmniej kilka sygnałów aluzji. Poza wymienionymi wyżej elementami, zwracającymi uwagę na sam fragment i centralną w nim postać – elementami budzącymi niejako czujność czytelników – uderzają zbieżności między obrazem powieściowym a starożytnymi wyobrażeniami zaświatów, takie jak podziemia, i jeden szczegół, mocny konkret, który pojawia się przed newralgicznym motywem

²⁸ Markowska 1965. Nawiasem mówiąc, to na tej edycji w 1968 – stąd ta akurat książka jest poza naszym zainteresowaniem, skoro *Wniebowstąpienie* ukazało się w 1967 – opierało się opracowanie zawierające i część grecką, i część rzymską – *Mity Greków i Rzymian* (przy czym same *Mity greckie* też były, i są nadal, wznawiane).

²⁹ Markowska, 1955: 225; 1965: 302

³⁰ Markowska 1965: 110. W wydaniach wcześniejszych mowa jest tylko o tym, że Hades „siedział” na sądzie dla umarłych, Markowska nie akcentowała tronu: „[Hermes] jako posłaniec bogów prowadził cienie zmarłych ludzi przed sąd Hadesa. Siedział tu władca Tartaru w otoczeniu trzech surowych sędziów: Minosa, Radamantysa i Aiakosa” (Markowska 1955: 27).

tronu: jakiś rodzaj drzwi o „chropawej powierzchni, która odezwała się jak spiżowy kocioł”.

Drugim z opracowań dotyczących mitologii, po którego sięgnięcie (lub na którego przypomnienie) przez czytelników liczył Konwicki – jest *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian* Jana Parandowskiego. Jeśliby przyjąć ją za adres aluzji, doszukać się w niej można jeszcze dwóch innych punktów odniesienia: pierwszym byłaby długa wędrówka, drugim – motyw wody (wilgoci). Czytamy u Parandowskiego:

Przez wiele krętych dróg, przez moczary i bagna, przez jeziora zastygłe i pustynie tchnące siarką idzie się do zamku pana tych włości Hadesa. [...] Olbrzymia brama wspiera się na kolumnach diamentowych [...]. W przestronnej, czarnej sali stoi złoty tron, a na nim zasiada bóg Hades w zębatej koronie na głowie, z berłem w prawej dłoni, obok swej małżonki, Persefony. Spiżowe ściany powtarzają głuchym echem wieczny płacz i jęki pokutujących w Tartarze³¹.

Zwróćmy uwagę, że pojawia się tu i dookreślenie tworzywa, z którego wykonany jest tron, u Markowskiej co najwyżej domyślny. Nie ma co prawda w wydaniach Parandowskiego ilustracji ukazujących Hadesa na tronie³², za to w rozdziale o podziemiach tron akcentuje Parandowski aż dwukrotnie – ponieważ w jego zakończeniu jeszcze raz, chciałoby się powiedzieć: podręcznikowo, powtarza, jak przedstawiano najważniejszego omawianego w danej części boga: „Hades pojawia się w sztuce greckiej jako majestatyczny król siedzący na tronie, z koroną na głowie i z berłem lub widłami w ręce”³³.

Mitologia ma jeszcze jeden atut – choć wcale nie zmierzam do tego, by rozstrzygać, czy ważniejsza dla Konwickiego byłaby książka Markowskiej, czy Parandowskiego – atutem tym jest skorowidz, w który zaopatrywane były edycje. Imię Charona wymieniane jest w książce, jak wskazuje indeks, tylko dwukrotnie. Jeśli otworzy się książkę na odpowiednich stronach (w obu wypadkach), od razu natrafia się na właściwy rozdział, co więcej, pierwsze ze wskazań odsyła do miejsca bardzo bliskiego obrazowi zamku Hadesa.

³¹ Parandowski 1960: 167.

³² W wielu kolejnych wydaniach z tego okresu nie zmienia się niemal w ogóle skład tekstu ani ilustracje.

³³ Parandowski 1960: 173. Dalej pisze jeszcze dwa zdania o Cerberze i Persefonie – nie mają one jednak znaczenia dla aluzji we *Wniebowstąpieniu*, w powieści te postaci nie są przywoływane, tak jak wspomniany w rozdziale Hermes, o czym niżej.

Można by zastanawiać się, czy jeszcze jednym punktem odniesienia byłby przewodnik zmarłego – Hermes, tak bardzo ważny zwłaszcza u Markowskiej, ale pojawiający się i u Parandowskiego (kilka stron dalej, w wątku Orfeusza, bo u Parandowskiego historia Eurydyki i Orfeusza pojawia się od razu w tym rozdziale opracowania). Wykluczam jednak, jakkolwiek z pewnym żalem, ten trop. Lilek, który miałby być w tej interpretacji aluzją do Hermesa, a który do tej roli bardzo, dodajmy, pasuje (Hermes był patronem złodziei!), nie zostaje wyposażony w żadne specjalne atrybuty, które mogłyby przywołać na myśl postać boga posłańca. Konwicki nie wprowadza takich elementów, nie rozbudowuje sieci aluzji do mitologii. Moim zdaniem dlatego, że nie chce „rozpraszać” czytelników, o czym pisałem już wyżej. Wprowadzenie później imienia Charona uznał, widać, za wystarczające, wprowadzenie jeszcze Hermesa – mogłoby już odciągać uwagę od kluczowej figury, odsyłającej do Hadesa.

Uprawnione i pożądane jest za to rozpatrywanie, sądzę, jako pokrewnych wyobrażeniom mitologicznym innych elementów świata przedstawionego – i to wielu, takich, które składają się na ogólną wizję świata Warszawy *Wniebowstąpienia*. „Królestwo cieniów to nieobeszła równina, chłodna i martwa, po której szamocą się ostre wiatry, pędzące tam i sam mdłe dusze” – przedstawia ogólną panoramę mitologicznego świata podziemnego Parandowski³⁴. Opisuje, że Styks wylewa się „w koryto Kokytosu (rzeka lamentu)”, akcentuje także motyw ognia – w opisie samego zamku Hadesa: „Pod murami płynie strumień ognisty, Pyriflegeton”³⁵. O tych samych rzekach – tak samo tłumacząc ich nazwy – pisze, rzecz jasna, i Markowska³⁶. Ku tym rzekom zwraca naszą uwagę, sądzę, Konwicki, choćby w scenach rozgrywających się przy placu Na Rozdrożu. Zaznaczmy, że jest to ciąg scen następujących bezpośrednio po scenie napadu na bank na Jasnej, skąd bohater odjeżdża na południowe obrzeża Śródmieścia taksówką; czyli tuż po tym, jak powiedział, że może nazywać się Charon, a Wiesio i Lilek zapytali (prowokując czytelników do poszukiwań): „A co to takiego?”. Oto obraz tej części Warszawy:

³⁴ Parandowski, 1960: 167.

³⁵ Parandowski, 1960: 167. Por. też uwagi dźwiękowe zamykające cytowany wyżej opis zamku – o płaczu i jękach.

³⁶ Markowska 1955: 27, 28; 1965: 109–111. Zacytujmy obraz ostatniej z wymienionych: „Płynęła tu rzeka ognia Pyriflegethon, która miast fal toczyła skłębione czerwone płomienie” (w wyd. z 1965: „Płynęła tu Rzeka Ognia Pyriflegeton, tocząc fale buchające krwawym płomieniem”).

Skądś z nocy wymotały się rozpaczliwe syreny alarmowe. Zbliżały się w naszą stronę, kluczyły w mroku, potem cichły raptownie gdzieś nieopodal i słyszeliśmy już tylko rżenie motorów na wysokich obrotach oraz jęklive nawoływanie się ludzi. [...] Sinawy dotąd prześwit między pustawymi gałęziami drzew zaczął coraz szybciej jaśnieć, później stał się różowy, wreszcie czerwony. Wyglądało to tak, jakby była już luta zima i zachodziło słońce, krwawo, na wiatr³⁷.

A dalej, gdy powraca motyw – jak się okazuje – pożaru stacji benzynowej lub innego budynku z okolic Polnej: „Spojrzałem w stronę tej ukośnej alei, gdzie spacerowałem niedawno. Wypełniała ją rzeka przesyconej czerwonym światłem pary. Jacyś ludzie biegali w poprzek ulicy pokrzykując gorączkowo”³⁸.

Kumulują się tu i motywy wizualne, i sugestie dźwiękowe znane z przywoływanych opracowań. Tak jakby okolice placu Na Rozdrożu – w topografii miasta przecież dość wyraźnie stanowiącego pewien punkt pograniczny – okazywały się przestrzenią w szczególny sposób naznaczoną topiką hadesową. W tle zaś pozostaje ogród botaniczny, w którym Charon rozmawiał z Anną – warszawski odpowiednik Pól Elizejskich?

Bibliografia

- Apulejusz 1958 = Apulejusz, *Metamorfozy, albo Złoty osioł*, przeł. Edwin Jędrkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958
- Arystofanes 1909 = *Żaby. Komedya Arystofanesa*. Z greckiego oryginału przetłumaczył Edmund Cięglewicz, Drukarnia „Czasu”, Kraków 1906.
- Czapliński 1994 = Przemysław Czapliński, *Tadeusz Konwicki*, Rebis, Poznań 1994
- Głowiński 2000 = Michał Głowiński, *O intertekstualności*, [w:] M. Głowiński, *Pisma wybrane*, t. 5, Universitas, Kraków 2000
- Grzenia 1993 = Jan Grzenia, *Odczytywanie aluzji literackiej*, „Język Artystyczny” 1993, 8: 48–61
- Iwaskiewicz 1971 = Jarosław Iwaskiewicz, *Psyche*, [w:] J. Iwaskiewicz, *Opowiadania muzyczne*, Czytelnik, Warszawa 1971
- Kaniecki 2014 = Przemysław Kaniecki, *Samospalenia Konwickiego*, wyd. Sub Lupa, Warszawa 2014
- Kaniecki 2022 = Przemysław Kaniecki, *Zbliżenie na biedronkę. Konwicki, Mach i ujęcie z niebyłej adaptacji*, „Kwartalnik Filmowy” 2022, 118: 42–57

³⁷ Konwicki 2010: 54.

³⁸ Konwicki 2010: 58.

- Kingsley 1953 = Charles Kingsley, *Heroje, czyli Klechdy greckie o bohaterach*, przekł. Waclaw Berent, wyd. nowe, przejrane, Iskry, Warszawa 1953
- Konwicki 2010 = Tadeusz Konwicki, *Wniebowstąpienie*, wyd. V rozszerzone, Agora, Warszawa 2010
- Kubiak 1999 = Zygmunt Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, wyd. III, poprawione, Warszawa 1999
- Markowska 1955 = Wanda Markowska, *Mity greckie*, dobór il. i objaś. Maria Bernhardt, wyd. II, Iskry, Warszawa 1955
- Markowska 1965 = Wanda Markowska, *Mity greckie*, wyd. VI rozszerzone, Iskry, Warszawa 1965
- Nasalska 1984 = Anna Nasalska, „*Ekspresjonista sans le savoir*”. *O poetyce Wniebowstąpienia Tadeusza Konwickiego*, „Litteraria” 1984 (t. 15)
- Niciński 2017 = Konrad Niciński, „*Wniebowstąpienie*”. *Próba lektury topograficznej*, [w:] *Ułamek błękitu i chmur*, Warszawa Tadeusza Konwickiego, red. Agnieszka Karpowicz, Piotr Kubkowski, Włodzimierz Karol Pessel, Igor Piotrowski, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2017, s. 156–181.
- Ovidii Nasonis 1909 = P[ubliusz] Ovidii Nasonis, *Metamorphoseon*, objaś., słówka i przekł. oprac. Fel. W., wyd. K. Idzikowski, Warszawa 1909
- Owidiusz Nason 1636 = P. Owidiusz Nason, *Metamorphoseon, Co iest: Przeobrażenia, ksiąg piętnaście*, przekładania Jakuba Żebrowskiego, w drukarni Franciszka Cezarego, Kraków 1636
- Owidiusz Nason 1821 = Publiusz Owidiusz Nason, *Metamorphoseon, to iest: Przeobrażenia. Ksiąg piętnaście*, przekładania Jakuba Żebrowskiego, wyd. II, nakładem i drukiem Józefa Zawadzkiego, Wilno 1821
- Owidiusz 1953 = Owidiusz, *Przemiany*, przekład w wyborze wg B. Kicińskiego, wyb., wstęp, objaś. J. Krókowski, ZN Ossolińskich, Wrocław 1953
- Owidiusz 1969 = Owidiusz, *Przemiany*, wybór tekstu i przekład A. Kamieńska, Warszawa 1969
- Owidiusz Nazon 1826: Owidiusz Nazon, *Przemiany. Poema w XV pieśniach*, przekładania Brunona Hrabi Kicińskiego, nakładem tłumacza, Warszawa 1826, t. II
- Owidiusz 1883 = Owidiusz, *Przemiany. Od księgi I. do XV.*, przekład polski [b.a.] dosłowny, druk. A. Koziński, Kraków 1883
- Parafianowicz 2022 = Michał Parafianowicz, *Analiza przestrzeni lewobrzeżnej Warszawy z Wniebowstąpienia Tadeusza Konwickiego*, praca licencjacka na kierunku studiów Artes Liberales, Uniwersytet Warszawski, Wydział Artes Liberales, Warszawa 2022
- Parandowski 1960 = Jan Parandowski, *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*, wyd. IX, Czytelnik, Warszawa 1960
- Pennington 1982 = Richard Pennington, *A descriptive catalogue of the etched work of Wenceslaus Hollar 1607–1677*, Cambridge 1982
- Stacjusz 1996 = Publiusz Papiniusz Stacjusz, *Tebaida. Epopeja bohaterska w dwunastu pieśniach*, przeł., wstępem i komentarzem opatrzył Mieczysław Brożek, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 1996
- Świrszczyńska 1956 = Anna Świrszczyńska, *Orfeusz. Sztuka w 3 aktach*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1956
- Walc 2010 = Jan Walc, *Tadeusza Konwickiego przedstawianie świata*, Agora, Warszawa 2010
- Werner 1979 = Andrzej Werner, *Nasza mała Apokalipsa*, „Krytyka” 1979, 7 (przedruk w: *Literatura źle obecna (rekonesans)*). Materiały z konferencji naukowej, IBL 27 X–30 X 1981, London 1984)

Summary

Hades' throne in the novel “Wniebowstąpienie” (Ascension) by Tadeusz Konwicki

The article discusses Konwicki's reference in “Wniebowstąpienie” (Ascension) (1967), one of the most outstanding Polish novels of the post-World War II period, to ancient representations of Hades sitting on a throne. In the novel Tadeusz Konwicki portrays Warsaw and – *pars pro toto* – the People's Republic of Poland as a land of the dead, unaware of their death and functioning as if they were alive; this message is emphasised by references to Greek mythology (related to Charon, rivers flowing in Hades, the castle of the ruler of the hereafter). The author of the article searches for texts and images to which Konwicki might have referred his readers; ultimately, he argues that the image in which the writer refers to the imagery of Hades in the castle's throne room was based on popularised studies of mythology. There were two such studies in particular in the Polish culture of the period: by Jan Parandowski and Wanda Markowska. In both cases, in the chapters devoted to the hereafter, one can notice elements that resonate strongly in the depicted world of the “Ascension”.