

Roman Bobryk

Mała Apokalipsa Tadeusza Konwickiego ukazała się po raz pierwszy nakładem podziemnego wydawnictwa „Zapis” w 1979 roku (jako samodzielny numer kwartalnika o takim właśnie tytule – Konwicki Tadeusz, *Mała Apokalipsa*. „Zapis” Nr 10, Warszawa 1979). Ze względu na okoliczności publikacji i przedstawiony w powieści obraz świata powieść ta przez długi czas odczytywana była niemal wyłącznie w kluczu politycznym – dotyczy to zwłaszcza tzw. powszechnego odbioru i związanego z tym ‘wyobrażenia’ o utworze (podobne opinie o powieści pojawiają się też w głosach krytyki literackiej – zwłaszcza w tekstach, które były publikowane w okresie tuż po ukazaniu się utworu). Wydaje się, że dopiero upadek komunizmu w Polsce sprawił, że *Mała apokalipsa* zaczęła być postrzegana nie tylko przez pryzmat podtekstów politycznych, ale i jako dzieło literackie, a więc jako wewnętrznie zorganizowany, spójny tekst ukierunkowany nie tylko na referencjalność w stosunku do świata realnego, ale i na komunikowanie własnej wewnętrznej organizacji/systemowości, czy, na innym poziomie, systemu autorskiego Konwickiego. Takie też zadanie przyświeca i niniejszej pracy.

Akcja utworu Konwickiego rozgrywa się w ciągu jednego dnia (ok. 12 godzin – od rana do wieczora) w Warszawie w okresie socjalizmu. Do (beziemnego) bohatera-narratora (sam o sobie mówi „Jestem jednym z was. Jestem doskonałym anonimem Homo sapiens”)¹ przychodzą rano dwaj działacze opozycji i proponują, by w ramach protestu spalił się przed gmachem Komitetu Centralnego Partii (później miejsce zostanie zmienione na plac przed Salą Kongresową Pałacu Kultury i Nauki, w której odbywa się akurat zjazd Partii). Fabuła całej powieści daje się sprowadzić do całodziennego wędrowki bohatera ulicami Warszawy na miejsce samospalenia.

¹ T. Konwicki, *Mała Apokalipsa*. Warszawa, Wydawnictwo „Alfa”, 1988, s. 8. W dalszej części wszystkie cytaty z *Małej apokalipsy* pochodzą z tego wydania. Dla ułatwienia podaję dalej w nawiasach tylko numery stron.

O ile określenie miejsca akcji nie nastręcza większych trudności, to pojawiają się one przy próbie określenia jej czasu. Właściwie za pewnik można uznać tylko ‘polityczno’-temporalną lokalizację akcji w okresie socjalizmu. Wskazanie dokładnej daty, a nawet pory roku, w której mają miejsce przedstawiane wydarzenia jest niemożliwe. Okazuje się, że ani kalendarz, ani cykl pór roku nie mogą już stanowić adekwatnego punktu odniesienia w stosunku do sfery temporalnej przedstawionej w utworze.²

Jeśli chodzi o określenie pory roku, a więc swoiście ‘bezwzględne’ wyznaczniki czasowe, to nie są one miarodajne już choćby ze względu na fakt, że w ciągu 12 godzin trwania akcji występują niemal wszystkie możliwe dla naszej strefy geograficznej zjawiska atmosferyczne. W chwilę po przebudzeniu bohater-narrator widzi za oknem Pałac Kultury nurzający się w “chmurze albo kilku scalonych chmurach jesiennych” (s. 6), słysząc wycie wiatru w rynnie, myśli, że to wiatr “może jeszcze letni, a może już zimowy, gna z Placu Defilad” (s. 10), a odwiedzającym go opozycjonistom mówi, że jesień go rozstraja³ (s. 13). Ale już spisujący go na ulicy

² Ludmiła A. Sofronowa interpretuje taki chaos temporalny *Małej apokalipsy* w kategoriach naciągającej apokalipsy i końca świata i widzi w takiej konstrukcji czasu i w takim ‘przemieszaniu’ zjawisk atmosferycznych charakterystycznych dla różnych pór roku jeden z typowych motywów dystopii: “Т. Конвицкий старательно отмечает все эти аномальные явления природы, создающие мощный семантический фон дистопии. Они – знак недалекого конца света, который, может быть, уже и совершается. Искажениям и зловещим изменениям подвержено не только циклическое время, но и историческое [...]. Время в романе изменяет свой ход, настоящее сплавляется с будущим. Люди затеряны, дезориентированы во времени, которое от них прячут власти. [...] Так входит в действие типичный дистопический мотив” (Л. А. Софронова, *Признаки дистопии в романе ТADEUSZA КОНВИЦКОГО “МАЛА АПОКАЛИПСА” / УТОПИЯ И УТОПИЧЕСКОЕ В СЛАВЯНСКОМ МИРЕ*. М., Изд. Степаненко, 2002, с. 168-179, patrz s. 172-173). Na anomalia pogodowe, wielość dat i różnice w obchodzonych przez różne grupy manifestantów rocznicach PRL zwraca też uwagę Judit Arlt – patrz J. Arlt, ‘Chłopiec z prowincji’ w “*Małej Apokalipsie*” Tadeusza Konwickiego, w *Tematy i pryzmaty. Studia o prozie polskiej XX wieku*, Pod redakcją A. Brodzkiej i Z. Ziętka, Wrocław-Warszawa-Kraków 2000, s. 115-124.

³ Co ciekawe, o ile widać warunki atmosferyczne typowe dla różnych pór roku, a ludzie spotkani na ulicy mówią bohaterowi, że jest środek lata (22 lipca), to on sam jest przeświadczony, że jest jesień i nie zmienia swego zdania mimo tych ‘dowodów’ na jego nieprawdziwość. Jest to zapewne spowodowane faktem, że bohater-narrator przechodzi właśnie (na jakimś poziomie) swój okres przejściowy – mówi o sobie, że jego Nowy Rok (a więc właśnie moment przejściowy w nowy etap) “zaczyna się w końcu lata albo na początku jesieni” (s. 10). Należy tu dodać, że w takim samym momencie przejściowym znajduje się i PRL, który obchodzi kolejną (oficjalnie czterdziestą) rocznicę swego istnienia – a więc właśnie wkracza w nowy rok swego istnienia.

milicjanci zapytani o datę odpowiadają, że jest 22 lipca (s. 29), z okna mieszkania na ulicy Wiślanej 63 widzi, jak “Zapłonęło ogromne czyste słońce i zrobiło się gorąco jak w sierpniu” (s. 53), a później jeszcze kilkakrotnie w trakcie wędrówki słyszy, że jest połowa lata. Wreszcie wieczorem, przed Salą Kongresową i na moment przed samospaleniem bohatera “Śnieg sypie, jakby chciał załagodzić, znieczulić, uśpić” (s. 194). Sytuację i zjawiska przyrodnicze najlepiej oddają słowa Haliny – jednej z bohaterów, które mają pomóc bohaterowi w sprawach ‘techniki’: “Rozmydlili nawet pory roku – [...]. Wszystko leci razem: śnieg, słońce, wichry, deszcz” (s. 58).⁴

Takie ‘rozmydlenie’ widoczne jest także w przypadku prób określenia dokładnej daty akcji. Przy czym w świecie powieści już samo zapytanie o datę może być źle postrzegane przez władzę. Legitymowany przez milicjantów tuż po wyjściu z domu bohater-narrator próbuje się od nich dowiedzieć

– Którego dziś mamy? – spytałem.

– A po co to panu? – odezwał się nieufnie niższy.

– Warto wiedzieć. [...]

– Dwudziestego drugiego lipca. [...]

Chciałem jeszcze zapytać o rok bieżący, ale czułem, że przeciągnąłbym strunę (s. 28-29).

Co do spotykanych na ulicy ludzi, to albo nie wiedzą, jaki jest dzień, albo w ogóle się tym nie interesują (zapytany o datę mężczyzna obsługujący uliczny saturator odpowiada “Panie, nie mam głowy do głupstw” (s. 37).

Daty nie można określić na podstawie prasy – “Od dawna daty w gazetach jakieś takie rozgniecione, jakby ktoś na litery obcasem nastąpił” (s. 28). Nie można tego uczynić nawet za pomocą kalendarza. Wprawdzie w swojej wędrówce bohater widzi kilka kalendarzy, jednak każdy z nich wskazuje inną datę, przy czym różnice wahają się od kilku miesięcy do ponad roku. Na ścianie w barze ‘Familiijny’

⁴ Sam Konwicki w rozmowach ze Stanisławem Beresiem (opublikowanych w formie książkowej) mówi na ten temat: “Natomiast w *Małej apokalipsie* [aura] jest zdeptana totalnie. To jest jedna pora roku na wszystko. Krótko mówiąc, mamy tu obraz świata zgnojonego, zniszczonego, w którym odebrano nam nawet pory roku. To się ściśle wiąże z tym, co poprzednio mówiliśmy o strатовaniu dorobku i konwencji. Ale jest to również protest polityczny obywatela tego kraju przeciwko temu, co się stało. Wszystko jest nieważne, skłamanie, zniszczone – rzeki, lasy, pogoda, kalendarz, godność ludzka” (S. Bereś, *Pół wieku czyśca. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2003, s. 210).

[...] wisiał kalendarz mocno popstrzony przez muchy. Pokazywał kwiecień 1980 roku. I nie wiedziałem, czy to stary zapomniany kalendarz, czy nowy, który jeszcze nie rozpoczął swojej kadencji (s. 33).

Kolejny kalendarz wisi w sklepie z instrumentami muzycznymi i „Wskazuje wyraźnie październik 1979 roku” (s. 37), a jeszcze jeden – ostatni w powieści – znajduje się w szpitalu, do którego odwieziono Huberta

Na stoliku pod nieczynną lampą stoi kalendarz biurowy. Zżółkły, z zagiętymi rogami, pokreślony czyjąś ręką. Wskazuje datę 22 lipca 1979 roku, jeszcze jedną datę z wielu dat, które nas osaczają (s. 160).

Żaden z tych kalendarzy nie wydaje się bohaterowi w pełni wiarygodnym. Za każdym razem pyta ludzi znajdujących się w pobliżu o dzisiejszą datę i za każdym razem nie uzyskuje odpowiedzi. Jest chyba jedyną osobą, która się interesuje takim problemem... Swoisty monopol na wiedzę o czasie/dacie ma jedynie Służba Bezpieczeństwa, gdzie

Importowany kalendarz wisi w sejfie wielkim jak prawdziwy pokój. Codziennie minister z zachowaniem ceremoniału wchodzi tam w ścisłej tajemnicy i zdziera kartkę, którą automat spala na popiół (s. 105).

Z analogiczną sytuacją dotyczącą ‘nieświadomości czasowej’ bohaterów mamy do czynienia w *Roku 1984* George’a Orwella, gdzie główny bohater – Winston Smith –

To begin with he did not know with any certainty that this *was* 1984. It must be round about that date, since he was fairly sure that his age was thirty-nine, and he believed that he had been born in 1944 or 1945; but it was never possible nowadays to pin down any date within a year or two.

[Wcale nie był przekonany, czy rzeczywiście jest rok 1984. Wydawało mu się to całkiem prawdopodobne, gdyż raczej nie wątpił, że ma trzydzieści dziewięć lat, a wiedział, że urodził się albo w 1944, albo w 1945; jednakże w obecnych czasach nie dało się określić żadnej daty z większą dokładnością niż do roku lub dwóch].⁵

a w samym świecie, w którym przyszło mu żyć „Wszystko się rozmywało w świecie ułudy i w końcu nawet to, który jest rok, nie było już pewne”.⁶

W przypadku *Małej apokalipsy* rok, w którym dzieją się wydarzenia można próbować określić jeszcze i na podstawie odniesień do ‘daty granicznej’, od której zaczyna się swoista ‘nowa era’ – od daty proklamacji

⁵ G. Orwell, *Nineteen eighty-four*, London, Secker&Warburg, 1996, s. 8; *Rok 1984*, Przełożył T. Mirkowicz, Warszawa, Wydawnictwo Da Capo, 1996, s. 11.

⁶ Id., *Rok 1984*, cit., s. 46.

Manifestu PKWN, rocznice której w Polsce Ludowej obchodzono jako Święto Odrodzenia Polski. Akcja powieści rozgrywa się właśnie w rocznicę tego wydarzenia. Na ulicach i w telewizji trwają oficjalne uroczystości z tej okazji. Okazuje się jednak, że poszczególne grupy manifestantów i poszczególne gałęzie gospodarki/grupy zawodowe obchodzą w tym samym czasie (tego samego dnia) różne rocznice. Na ulicy Kopernika

szała wataha wyrostków naśladowująca manifestację. Nieśli stary transparent albo może nowy, bo wszystkie dziś były potargane przez wiatr, więc nieśli transparent “Niech żyje trzydziestopięciolecie PRL” [...] (s. 85)

co mogłoby oznaczać, że wszystko dzieje się w roku 1979⁷ (nota bene, roku powstania i pierwodruku powieści Konwickiego). Ale już nieopodal kina “Wołga” (dawniej “Skarpa”)

w salonie mięsny ogromne okno wypełniała wielka liczba 50 ułożona z kielbas. Przemysł mięsny świętował pięćdziesięciolecie PRL (s. 70-71),

a zatem byłby to rok 1994. Jeszcze “dalej” lokują się czasowo uczestnicy demonstracji widzianej przez bohatera z okna mieszkania przy ulicy Wiślanej, którzy “Nieśli zmięty transparent z odrywającymi się literami, które składały hasło: ‘Niech żyje 22 lipca 1999 roku!’”⁸ (s. 56) oraz ogrodnictwo miejskie, które kolejnym planem wkroczyło już w nowe tysiąclecie (2004 rok)

Tylko system rabat kwietnych, ułożonych misternie w cyfrę LX, żył jeszcze, informując, że ogrodnictwo miejskie wyprzedziło wszystkie plany i obchodzi sześćdziesięciolecie PRL (s. 142).

Oficjalnie jednak (bo w środkach masowego przekazu, na budynkach partyjnych i na oficjalnych demonstracjach) świętowana jest czterdziesta rocznica PRL. W odróżnieniu od kilku innych dat, ta właśnie, oficjalna, nie jest nigdzie dana/wymieniona wprost. Prawdopodobnie jest to zabieg celowy, tak samo jak kilkakrotne powtórzenie (wynikające w pewnym

⁷ Nazwę Polska Rzeczpospolita Ludowa (PRL) wprowadzono dopiero w roku 1952 (konstytucję uchwalono nota bene również 22 lipca – tzw. konstytucja lipcowa). Na kartach powieści Konwickiego (podobnie zresztą, jak w powszechnym użyciu w czasie jej powstania) akronim PRL funkcjonuje jako skrót myślowy – nazwa odnoszona do Nowej Polski od jej początku, tj. Manifestu PKWN, opublikowanego wg państwowej propagandy 22 lipca 1944 roku. Oficjalna nazwa święta to “Święto Odrodzenia Polski”. Nawiasem mówiąc, data 22 lipa wydaje się nieprzypadkowa w odniesieniu do poprzedniego święta niepodległości obchodzonego w II Rzeczypospolitej 11 listopada...

⁸ W dacie tej można dostrzec nie tylko charakterystyczne dla fabuły powieści Konwickiego przywołanie kolejnej – tym razem pięćdziesiątej piątej – rocznicy PRL, ale i datę poniekąd symboliczną i apokaliptyczną – ostatni rok tysiąclecia.

stopniu z oficjalnego charakteru rocznicy), że jest to właśnie czterdziesta rocznica PRL. Rocznicą tą przypadałaby bowiem w roku 1984 – roku, w którym umiejscowiona jest akcja innej słynnej powieści Orwella *Rok 1984* opisującej życie w państwie totalitarnym. Taka zawołowana powtarzalność tej właśnie (nie wymienianej wprost daty)⁹ może sugerować związki pomiędzy obu powieściami (a dokładniej, wpływ Orwella na *Małą apokalipsę*) i wskazywać swoisty – by posłużyć się terminologią Głowińskiego – hipotekst¹⁰ powieści Konwickiego.

I rzeczywiście, jeśli przyjrzyć się wizji świata zaprezentowanej w obu tych utworach i poszczególnym motywom, to okazuje się, że bardzo wiele te powieści łączy. Podobieństwa między nimi ujawniają się między innymi właśnie na poziomie motywów, przy czym trzeba podkreślić, że prócz pewnych odpowiedniości w ich conceptualizowaniu w obu utworach pełnią one określone funkcje wewnątrztekstowe.

⁹ Takie niewymienianie wprost roku 1984 wynika prawdopodobnie z zamierzonego przez autora aluzyjnego (na wielu poziomach) charakteru *Małej apokalipsy* w odniesieniu do powieści Orwella. Sama aluzja i aluzyjność jest zresztą *explicite* podpowiadana przez narratora w treści utworu – spotkany przez bohatera w barze ‘Familijski’ docent Edward Szmidt mówi mu, że “w cenzurze powołano samodzielny departament aluzji” (s. 31), w którym prowadzi wykłady zlecone o aluzji w sztuce i środkach masowego przekazu i że sam stworzył teorię funkcjonowania aluzji w społeczeństwie socjalistycznym. Otóż aluzja w naszych warunkach [...] spełnia doniosłą rolę. Nie nazywając rzeczy po imieniu, ujawnia ją, sugeruje i doprowadza do podświadomości odbiorcy. Zatem prawda nieobjawiona staje się prawdą publiczną. Napięcia wywołane głodem prawdy czy raczej, jak bym powiedział, kompleksem prawdy, te groźne napięcia zostają skutecznie anulowane właśnie przez umiejętnie zastosowaną aluzję. Dlatego aluzyjności nie można tępić, wręcz przeciwnie, trzeba ją popierać, a nawet uczyć rozumnej, wyważonej aluzji. Po jakimś czasie odbiorca będzie przedkładał aluzję do prawdy nad samą prawdę. Bo aluzja jest swego rodzaju formą sztuki. Aluzja to prawda ubrana w szatę metafory (s. 32). O samym bohaterze mówi zaś, że ten “miał smykałkę do aluzji” (s. 33). A swoją drogą również samo nazwisko docenta można odczytać właśnie jako aluzję do powieści Orwella. O ile jednak w *Roku 1984* nazwisko Smith nosi główny bohater powieści, to u Konwickiego niemal identyczne na poziomie fonetycznym nazwisko Szmidt nosi dwóch bohaterów drugoplanowych – propartyjny docent Edward Szmidt i jego brat-bliźniak z opozycji – Rysio.

¹⁰ Pojęcie hipotekstu powtarza Głowiński za Genettem, który, wyróżniając pięć typów intertekstualności mówi między innymi o hipertekstualności, która ma miejsce, kiedy “[...] zachodzi relacja jednocząca tekst B (zwany przez Genette’a hipertekstem) z wcześniejszym tekstem A (określonym w tej książce [*Palimpsestes. La littérature au second degré* – R.B.] mianem hipotekstu)”: M. Głowiński, *O intertekstualności*, w *Nowe problemy metodologiczne literaturoznawstwa*, Pod redakcją H. Markiewicza i J. Sławińskiego, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1992, s. 185-212, patrz s. 190. O ile typologia Genette’a zostaje przez Głowińskiego w znacznym stopniu zakwestionowana, to same pojęcia hipotekstu i hipotekstu uznaje on za użyteczne.

Jednym z takich motywów jest motyw *telewizji/telewizora*. Wprawdzie w utworze Orwella o telewizorze jako takim jeszcze się nie mówi, ale pojawia się tam urządzenie o zbliżonej do telewizora (i telewizora Konwickiego) zasadzie działania i funkcji – “teleekran”.¹¹ W odróżnieniu od telewizora w *Małej apokalipsie*, orwellowski teleekran jest urządzeniem nie mającym swojego odpowiednika w świecie rzeczywistym.

The telescreen received and transmitted simultaneously. Any sound that Winston made, above the level of a very low whisper, would be picked up by it, moreover, so long as he remained within the field of vision which the metal plaque commanded, he could be seen as well as heard.

[Teleekran służył równocześnie za odbiornik i nadajnik, dostatecznie czuły, żeby wychwycić każdy dźwięk głośniejszy od zniżonego szeptu; co więcej, jak długo Winston pozostawał w zasięgu metalowej płyty, był nie tylko słyszalny, ale także widoczny].¹²

Jest to więc nie tylko urządzenie służące do państwowej propagandy (z teleekranu słychać u Orwella przede wszystkim ‘optymistyczne’ komunikaty Ministerstwa Obfitości o wykonaniu lub przekroczeniu planu produkcyjnego i informacje o zwycięstwach na froncie), ale i sprzęt pozwalający na inwigilację obywateli Oceanii. Przy tym teleekrany (i ukryte mikrofony służące do podsłuchiwania mieszkańców Oceanii) znajdują się niemal wszędzie – w ‘prywatnych’ mieszkaniach, na ulicach, w stołówkach, a nawet w lesie i nikt (za wyjątkiem członków tzw. Wewnętrznej Partii, a więc grupy najważniejszych osób w aparacie państwowym) nie ma prawa ich wyłączyć.

Telewizor w *Małej apokalipsie* nie ma aż takich ‘możliwości’. Jest po prostu sprzętem domowym i nie służy (w realnym, ‘mimetycznym’ planie) do niczego więcej. Wspólnym mianownikiem dla orwellowskiego teleekranu i telewizorów z powieści Konwickiego są natomiast treści emitowane przez odbiorniki i (w pewnym stopniu) ‘częstotliwość’, z jaką bohaterowie obu utworów ‘spotykają się’ z nimi.

Akcja *Małej apokalipsy* oparta jest na motywie całodziennego wędrowki głównego bohatera-narratora ulicami miasta od swego domu przy Nowym Świecie przed Salą Kongresową Pałacu Kultury i Nauki, gdzie ma się on spalić w proteście przeciw sytuacji w kraju i przeciw polityce Partii. To przyszłe samospalenie (powieść kończy się w momencie, w którym bohater rusza w kierunku trybuny, by się podpalić) ma być swego rodzaju ofiarą za cały naród – Hubert mówi do bohatera wprost “ty ich wskrzesisz przez swoją śmierć albo odkupisz” (s. 75).

¹¹ W oryginale angielskim urządzenie to nosi nazwę “telescreen”.

¹² G. Orwell, *Nineteen eighty-four*, cit., s. 4; Id., *Rok 1984*, cit., s. 7.

Także sama wędrówka po ulicach Warszawy opisywana jest w kategoriach Drogi Krzyżowej.¹³

Na różnych etapach tej wędrówki bohater spotyka/widzi telewizory. Są one, z jednej strony, kolejnym z realnie istniejących i funkcjonujących przedmiotów/sprzętów, ale z drugiej, zwłaszcza w zestawieniu z realiami historycznymi, ich wszechobecność została przez Konwickiego bardzo silnie uwypuklona. Pojawiają się one nawet w bardzo nietypowych miejscach, jak bar mleczny (gdzie w rzeczywistości było to niemal niewyobrażalne), biuro w kinie (tu zamiast transmisji słyszać wszystko, co mówią postacie na ekranie kinowym) czy witryna sklepu pasmanteryjnego. Takie lokalizacje telewizorów sugerują, że nie zostały one wprowadzone w świat powieści z powodu motywacji realistycznej, a raczej dla jakichś powodów 'ideologicznych'/konceptualnych,¹⁴ związanych z semantyką całego utworu. A dla dotarcia do ich funkcji w całości utworu i semantyki samej powieści niezbędnym jest rozpatrzenie wszelkich cech powieściowych telewizorów i kontekstów, w jakich się one pojawiają.

We wszystkich widzianych w ciągu całodzienniej wędrówki telewizorach nieprzerwanie trwa transmisja ze zjazdu partii i powitania Pierwszego Sekretarza Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego (a ściślej, zaczyna się ona już od chwili oczekiwania na przylot jego samolotu na lotnisku w Warszawie, a później pokazywany jest jego przejazd ulicami miasta od lotniska do Sali Kongresowej Pałacu Kultury) i zjazdu Partii (w którym Pierwszy Sekretarz ma wziąć udział).¹⁵

Już w pierwszych akapitach powieści bohater 'bezmyślnie' włącza stojący na stole telewizorek i ogląda transmisję od samego jej początku

Odezwano się wycie wiatru, łopot jakichś płócien, a po chwili wypłynął ze srebrzystego punkciku obraz uroczyscie udekorowanego lotniska. Kompania honorowa marzła w poprzek ekranu, jacyś cywile osłaniali się paltocikami przed wiatrem, a nad tą kompanią i nad cywilami wzdymały się jak żagle czerwone flagi przetkane gdzieśgdzie, jakby wstydliwie, biało-czerwonymi sztandarami (s. 14).

¹³ Patrz: J. Arlt, 'Chłopiec z prowincji' w "Malej Apokalipsie" Tadeusza Konwickiego, cit.; R. Bobryk, *Recepta na masę jako testament w "Malej Apokalipsie" Konwickiego*, "Studia Litteraria Polono-Slavica", vol. 6: *Morbus, medicamentum et sanus – Choroba, lek i zdrowie – Болезнь, лекарство и здоровье – Illness, Medicine and Health*, Redakcja naukowa tomu R. Bobryk, J. Faryno. Warszawa, IS PAN, SOW, 2001, s. 445-456.

¹⁴ Do takich powodów należy zaklasyfikować między innymi i zabiegi intertekstualne, a więc, w przypadku *Malej apokalipsy* – między innymi nawiązania do Orwella.

¹⁵ Także wizyta Pierwszego Sekretarza KPZR mogłaby być postrzegana jako pewnego typu nawiązanie intertekstualne do tekstu Orwella. Związek Radziecki bywał w czasach socjalizmu (zresztą najprawdopodobniej właśnie pod wpływem 1984) nazywany ironicznie mianem 'Wielkiego Brata'.

Taki typ przekazu/programu telewizyjnego nie wzbudza u powieściowych ‘widzów’ żadnych nietypowych reakcji. Traktowany jest jako coś powszedniego, normalnego, chociaż niektórzy, jak towarzysz Sacher – emeryt, a wcześniej członek Komitetu Centralnego Partii, denerwują się, że z powodu transmisji znów nie obejrzą swego ulubionego programu (politycznie neutralnego ‘Zwierzyńca’), a sam bohater (w swoim monologu wewnętrznym) mówi, że

Nasza nędza to [...] kłamliwa gazeta i wielogodzinne przemówienie w telewizji zamiast transmisji sportowej, to przymus należenia do partii [...] (s. 38-39).

A zatem, na poziomie realiów fabularnych i sama wszechobecność telewizorów i pokazywany w nich program nie są niczym nienormalnym dla powieściowych postaci – mamy do czynienia z typowym powszednim dniem życia ludzi w socjalistycznej Polsce.

Na telewizyjnym ekranie niemal nieprzerwanie (za wyjątkiem wystąpienia towarzysza Kobiałki) pokazuje się rytuał powitania Pierwszego Sekretarza KPZR przez przedstawicieli różnych grup zawodowych i społecznych. Spośród grup zawodowych witających go wymienia się jedynie hutników i górników, a więc przedstawicieli zawodów uprzywilejowanych przez władze socjalistycznej Polski (i, jak się wydaje, w ogóle w państwach socjalistycznych). Także wśród przedstawicieli grup społecznych wymienia się tylko te grupy, które w jakiś sposób związane są z reżimem lub są przez reżim w jakiś sposób uprzywilejowane – witają go zatem artyści (którzy w państwie socjalistycznym bardzo często ‘wysługiwali się’ władzy i uprawiali twórczość z pogranicza propagandy socjalistycznej) oraz dzieci i młodzież (główny adresat państwowej propagandy). Okazuje się więc, że i w tym planie mamy do czynienia ze swoistym ‘odbiciem socjalistycznej rzeczywistości’.

Już taka wybiórczość pokazywanych ‘obiektów’ sugeruje, że telewizja w świecie powieści (nota bene tak samo jak w rzeczywistości) jest narzędziem w ręku władz. Pokazuje się w niej tylko to, co władza uznaje za konieczne lub dopuszczalne/możliwe do pokazania dla społeczeństwa/narodu. Wszystko zaś, co zostało przez tę władzę potępione albo w ogóle nie jest pokazywane (choćby nawet było jak najbardziej prawdziwe/realne), albo, jak w przypadku niespodziewanego wystąpienia towarzysza Kobiałki, który w czasie zjazdu zaczyna się rozbiierać na mównicy i występuje przeciw swoim partyjnym kolegom, natychmiast jest zdejmowane z wizji i w jego miejsce pokazuje się coś ‘właściwego’, ‘pozytywnego’ z punktu widzenia Partii (przykładem może tu być “plansza z dwoma całującymi się gołębkami”, z których “jeden był czerwony i drugi był czerwony, ale z białym ogonkiem” (s. 44) symbolizującymi PRL i Związek Radziecki). W ogóle w powieści Konwickiego w telewizorach widać przede wszystkim przyja-

cielski, czy wręcz ‘miłosny’ stosunek Polaków do Związku Radzieckiego i Pierwszego Sekretarza KPZR (którego wszyscy witający niemal nieustannie całują).

Z punktu widzenia czytelnika można tu dostrzec, jaki obraz władzy uważany jest przez nią samą za pożądany/właściwy, a jakiego obrazu chce ona uniknąć/ukryć. Najogólniej rzecz biorąc władza/Partia chce być pokazywana jako jednomyślna (*vide* przypadek towarzysza Kobiałki, gdzie fakt wystąpienia przeciw Partii zostaje od razu ‘ukryty’) i silna, wolna od wszelkiego rodzaju ludzkich słabości. Dlatego też, kiedy na zakończenie zjazdu, przed samym wyjściem przed Salę Kongresową polski Pierwszy Sekretarz upadł i zemdłał, na ekranie pojawiają się od razu te same dwa gołębki, które wcześniej posłużyły do ‘zamaskowania’/ukrycia wystąpienia towarzysza Kobiałki.

Co się tyczy wszelkich pozytywnie widzianych przez Partię obrazów pokazywanych w telewizji, to władza i naród mają do nich odmienny stosunek. O pozytywnym, aprobującym stosunku Partii świadczy już sam fakt pokazania kogoś/czegoś. Na przykładzie wystąpienia towarzysza Kobiałki (i reakcji telewizyjnych realizatorów, którzy od razu przerywają transmisję) można dostrzec, co się władzy nie podoba.

Zupełnie inny stosunek do tego, co się pokazuje widoczny jest u zwykłych ludzi. Kiedy towarzysz Kobiałka zaczyna rozbierać się w czasie zjazdu, wszyscy w mieszkaniu na Wiślanej 63 (gdzie akurat znajduje się bohater) podchodzą bliżej telewizora i podgłaśniają odbiornik. A więc jedynie sprzeciw przeciw władzy, jakieś ‘odejście od normy’ jest dla społeczeństwa interesujące i warte uwagi. Należy też dodać, że wszystko, co jest aprobowane przez władze/Partię (i jako takie pokazywane w telewizji) jest przez ludzi odczytywane inaczej, niż życzyła by sobie ta władza. I tak widziana przez bohatera przy pierwszym włączeniu telewizora dekoracja lotniska na przywitanie Pierwszego Sekretarza KPZR podlega w jego relacji interpretacji

wzdymały się jak żagle czerwone flagi przetkane gdzieniegdzie, jakby wstydliwie, białoczerwonymi sztandarami (s. 14).

Także przy późniejszych spojrzeniach na ekran telewizora i na uliczne dekoracje bohater widzi przede wszystkim różnego rodzaju symptomy stopniowej transformacji polskich symboli narodowych i upodobniania się ich do symboli radzieckich (np. orzeł na Pałacu Kultury i Nauki – “Biały nasz orzeł trzyma się nieźle, bo od spodu wspiera go ogromna kula ziemiska opleciona ciasno sierpem i młotem”: s. 10).

Telewizja i ekrany telewizorów są jednocześnie także, niezamierzenie i niespodziewanie dla władz, środkiem, za pomocą którego można publicznie powiedzieć/pokazać swój sprzeciw wobec polityki władz. Niektórzy

bohaterowie powieści (towarzysz Kobiałka), zdając sobie sprawę z faktu szerokiego rozpowszechnienia telewizji i wynikającej stąd możliwości dostępu do masowego odbiorcy, korzystają z tej ogólnodostępności by wyrazić publicznie swoje poglądy i swój sprzeciw. Rzecz jasna, dotyczy to jedynie nielicznych – tych, którzy mają dostęp do telewizji, a więc osób związanych w jakiś sposób z władzą, przeciw której występują. Konieczne jest przy tym jeszcze osobiste uczestnictwo takiej osoby w transmitowanych (najlepiej bezpośrednio) wydarzeniach i możliwość skrytego, ukrywanego zwłaszcza przed Służbą Bezpieczeństwa, przygotowania takiego wystąpienia. Tak właśnie przygotowywał swoje przemówienie Kobiałka, który mówi głównemu bohaterowi

Ja na ten dzień czekałem od poprzedniego zjazdu. Napisałem tekst w ścisłej tajemnicy, poza domem, wie pan, po prostu na polowaniu. Trzymałem go w dziupli i co niedziela jeździłem uczyć się na pamięć (s. 103).

Stosunek zwykłych oglądających do tego, co się w telewizji mówi jest (bez wyjątków) negatywny. Wszyscy zwykle maksymalnie przyciszają dźwięk w swoich odbiornikach¹⁶ (nie czyni tego chyba jedynie główny bohater). I tak portier w restauracji “Paradyz”

patrzył gnuśnym wzrokiem w podręczny telewizorek, gdzie przyjezdny sekretarz, nadsekretnarz, supersekretnarz skończył właśnie przemówienie i odbierał owacje. Kilku czarno odzianych facetów koronowało go czapą górniczą ze wspaniałym pióropuszem. Ale obraz szedł niemo. I major, zwyczajem współrodaków, wyłączył fonię (s. 138-139),

w mieszkaniu na Wiślanej 63 telewizor ogląda się podobnie:

W telewizorze ciągle jeszcze pokazywano zjazd. Właśnie radziecki sekretarz z namaszczonej miną wręczał jakiś sztandar albo chorągiew naszemu sekretarzowi, który ukląkł i czołobitnie ucałował skraj haftowanej materii. Na sali, a zaraz ją pokazano, wybuchnął natychmiastowy entuzjazm. Wszyscy zerwali się z miejsc, oklaskiwali żarliwie zdarzenie, niektórzy unieśli dłonie i coś wołali w ekstazie, ale co wołali, tego nie wiedziałem, ponieważ ogólnym zwyczajem i w tym domu wyłączano głos w aparacie podczas podniosłych transmisji (s. 60),¹⁷

¹⁶ Także w tym zarysowuje się pewna zbieżność pomiędzy *Małą apokalipsą* a *Rokiem 1984* Orwella. I tam bowiem “The instrument (the telescreen, it was called) could be dimmed, but there was no way of shutting it off completely [Urządzenie (zwane teleekranem) można było ściszyć, ale nie wyłączyć.] (G. Orwell, *Nineteen eighty-four*, cit., s. 4; *Rok 1984*, cit., 6).

¹⁷ Wydaje się, że wszelkie środki masowego przekazu charakteryzuje w świecie powieściowym właśnie negatywny stosunek do nich ze strony odbiorców. Z pozoru wprawdzie wydawać by się mogło, że w tym planie różnicuje się telewizję i gazetę. Gazeta jest bo-

a i w wielkim kolorowym telewizorze, który przysłali Janowi – przyjacielowi bohatera – przyjaciele z Zachodu

Na ekranie w pełnej gali kolorów znowu prezydium zjazdu i znowu dzieci. [...] Obraz idzie niemo. Ktoś wyłączył dźwięk, bo wszędzie wyłącza się dźwięk podczas takich transmisji (s. 183).

Do tego powszechnego zwyczaju dostosowują się nawet pracownicy Służby Bezpieczeństwa – przesłuchujący bohatera w tajnym lokalu w restauracji „Paradyz” major Żorzyk (oglądający jednocześnie transmisję ze zjazdu) zwraca się do podwładnego z uwagą-poleceniem

– Ale pieprzy ten kutas złamany. Zenek, przykręć głos.
Zenek posłusznie zbliżył się do aparatu i przesunął regler.
– Cholera, nawet mówić nie potrafi akuratnie. Ciebie to chyba nie razi? – zwrócił się do mnie (s. 94).

Interesujący, w związku z takim „zwyczajem”, jest przypadek wystąpienia towarzysza Kobiałki – jedynego wystąpienia, które, chociaż tylko przez chwilę i jedynie częściowo (początek) słyszą i słuchają widzowie przed telewizorami. Żeby móc go wysłuchać (usłyszeć), zebrani przed telewizorem muszą pogłosić odbiornik

– Uwaga! Będzie się rozbierać! – krzyknął człowiek z białą brodą, pokazując telewizor.
Podeszliśmy bliżej aparatu, dziewczyna przesunęła regler potencjometru, żeby wzmocnić głos (s. 42).

wiem czymś pożądanym “Szczęśliwe kupno gazety rano było zawsze naszym pierwszym sukcesem. Z gazetą pod pachą człowiek zwracał uwagę. Kiedyś nawet nawiązałem intymne stosunki z dziewczyną, która łakomie patrzyła na moją gazetę” (s. 26), ale raczej jako przedmiot w pewien sposób ‘mitologizowany’ przez społeczeństwo, jako rzecz, a nie ze względu na swoją zawartość. Okazuje się bowiem, że “Gazet nikt nie czytał, choć zdobycie ich kosztowało wiele trudu. Ale gazetę należało mieć. Taki się wytworzył obyczaj” (s. 26). Taki stosunek do gazety wynika właśnie z jej zawartości treściowej – jest ona przede wszystkim kolejną tubą propagandową Partii, narzędziem władzy. Choć tu dostrzec można już pewne rozwarstwienie – część informacji gazetowych jest postrzegana pozytywnie (i czytana), a część nie “w tym momencie gazeta rozerwała się i w mojej dłoni została drogocenna połowa z repertuarem kin, teatrów, z programem telewizji, z ostrymi dyżurami szpitali i aptek, z zawiadomieniami o odczytach i zlikwidowanych liniach komunikacyjnych. Jemu przypadła ta druga połowa, której nikt nie czytał: depesze polityczne, przemówienia, także przemówienia mojego znajomego dygnitarza, eseje o rozpadzie kapitalizmu i apele o zwiększenie ideowości” (s. 28). Pozytywnie charakteryzuje się zatem tę część gazety (a jednocześnie i tę sferę życia), która zawiera informacje kulturalne (a np. kino, a więc ‘instytucja’ kulturalna, wydaje się, w odróżnieniu od telewizji, postrzegane przez bohaterów powieści pozytywnie, a seanse filmowe odbywają się przy pełnej sali) i te związane z codziennym życiem.

Przypadek ten jeszcze raz wyraźnie pokazuje, że wszyscy widzowie wyłączają w swoich odbiornikach dźwięk i włączają go jedynie wtedy, kiedy widzą na ekranie coś interesującego. Zatem wyznacznikiem ‘ciekawości’ oglądanego programu jest to, co widać na ekranie – obraz. Oczywiście jest przy tym, dlaczego wszyscy wyłączają głos – w telewizji pokazywane jest jedynie to, co podoba się władzom lub to, co władze uznają za ‘nieszkodliwe’ dla siebie. Najprawdopodobniej widzowie, na podstawie jakichś drugorzędnych symptomów potrafią rozpoznać, co za chwilę zdarzy się na ekranie i przez to decydują o włączeniu lub wyłączeniu dźwięku.

W przypadku towarzysza Kobiółki mamy jednak do czynienia z sytuacją odwrotną – z wyłączeniem dźwięku przez drugą stronę – bezpośrednio przez telewizyjnego realizatora dźwięku, ale rzeczywistą instancją sprawczą jest władza. Wyłączanie dźwięku ma zatem nie jedno-, ale dwustronny charakter. W zależności od tego, co dzieje się na ekranie i co się tam mówi, wyłącza go albo jedna, albo druga strona. W ten sposób, paradoksalnie, okazuje się, że telewizor/telewizja w warunkach świata powieściowego *Małej apokalipsy* w ogóle nie powinien wydawać dźwięków/mówić.

Dla głównego bohatera (a prawdopodobnie i dla innych postaci również) telewizory, które widzi w trakcie swojej wędrówki po ulicach miasta pełnią rolę swoistego zegara, który zaczyna swoją „pracę” już od samego rana w dniu, w którym dzieją się przedstawione w powieści wydarzenia. Bohater widzi wtedy na ekranie swego telewizora oczekujących na przyłot pierwszego sekretarza KPZR. Ostatnim etapem pracy tego specyficznego ‘zegara’ jest, pokazywane na ekranach olbrzymich monitorów przed Salą Kongresową, wyjście delegatów przed Salę, gdzie zebrał się tłum gapiów i gdzie ma się dokonać samospalenie bohatera.

Nawiasem mówiąc, miejsce i moment tego aktu są tak dobrane, że telewizja jeszcze pokazuje tu moment wyjścia delegatów, a jednocześnie można już znaleźć się w polu widzenia kamer i tym samym ‘trafić’ w kadr przez sam fakt stania w tłumie zgromadzonym przed Salą.

Plac przed Salą Kongresową jest jednocześnie miejscem, w którym nastąpić ma ‘spotkanie’ (w planie przestrzennym powieści) dwu postaci ‘wędrujących’ cały dzień po Warszawie – bohatera-narratora i Pierwszego Sekretarza KPZR. Celem wędrówki obu jest właśnie Pałac Kultury i plac przed Salą Kongresową. Obaj też, choć każdy w innym sensie, ‘pochochą z góry’ – radziecki sekretarz przyleciał samolotem na Okęcie, natomiast bohater mówi o sobie

Jestem wolnym człowiekiem, który zawisł wysoko nad tym miastem i z oddali z łagodnym zdumieniem przygląda się dziwnym ludziom oraz ich dziwnym poczynaniom (s. 14).¹⁸

¹⁸ Co ciekawe, tuż po takim autoopisie bohater włącza telewizor i widzi w nim oficjeli oczekujących na przyłot Pierwszego Sekretarza KPZR.

Obaj są jednak jednocześnie przedstawicielami dwu przeciwnych stron i wyrazicielami przeciwnych sobie racji. Miejsce ich spotkania jawić się zatem może jako swego rodzaju ‘punkt centralny’ świata powieści, a obaj bohaterowie przez fakt podobieństwa mogliby być wzajemnie swoimi sobowtórami, lub, co bardziej prawdopodobne z racji dzielących ich różnic – antagonistami. Jeśli zaś wziąć pod uwagę taką możliwość interpretacji tych postaci i fakt, że cała wędrówka bohatera opisywana jest w kategoriach ofiary prześlągalnej i nawiązuje do Drogi Krzyżowej, to antagonistą bohatera – Pierwszy Sekretarz – pełnić powinien rolę (kilkakrotnie wspomnianego w powieści) Antychrysta...

Wydaje się, że w całej powieści Konwickiego w opozycji do telewizji sytuuje się kino. Jeśli prawie nikt nie ogląda telewizji, to kino/filmy tam wyświetlane cieszy się wielką popularnością. Prócz tego, o ile prawie wszyscy wyłączają dźwięk w swoich odbiornikach telewizyjnych (tylko raz słycać, co mówi się z ekranu i jest to przerwane wystąpienie towarzysza Kobiałki), to w kinie słycać wszystko, co mówi się na wielkim ekranie, nawet jeśli bohaterowie nie zaglądają do sali kinowej i przebywają jedynie w pokoiku biurowym na zapleczu.

Co ciekawe, nie pojawia się w ogóle w powieści radio, uważane za główne narzędzie socjalistycznego ‘prania mózgów’ (w utworze wspomina się o nim jedynie raz i jest to nie radio socjalistycznej propagandy, ale wolne radio zachodnie – s. 105). Często wspomina się za to o głośnikach i megafonach, których używają maszerujący ulicami manifestanci.

Kino/film, chociaż opozycyjne wobec telewizji, nie jest jednak wcale czymś jednoznacznie pozytywnym. Reżyser Władysław Bułat kręci swoje filmy za pieniądze pochodzące od władz, a więc od Partii. W przeszłości kręcił przy tym filmy ‘na zamówienie’ tej władzy.

[...] zacząłem od filmu, który szkalował AK, czyli środowisko, z którego wyszedłem, następnie skrzyłem obraz gloryfikujący to nieszczęsne AK. [...] A potem zrobiłem film-pamflet na elitę intelektualną, później wykonałem coś, co woniało antysemityzmem, choć tym po prawdzie nie było. [...].

– Robiłeś to, co inni też robili.

– Ach, nie, mylisz się. Mój życiorys artystyczny to curriculum vitae papuczyka. [...]. Ja na kolorowo realizowałem linię partii, razem z nią kulałem od błędu do błędu (s. 79).

Można przypuszczać, że ten, odczuwalny w powieści, pozytywny w odniesieniu do telewizji stosunek do filmu/kina wynika z faktu, że film w jakimś stopniu związany jest z przeszłością, że to, co pokazuje się na kinowym ekranie już należy do przeszłości (zostało sfilmowane wcześniej niż jest pokazywane) i ma jakiś naddany sens, podczas gdy transmisja ze zjazdu Partii pokazuje to, co dzieje się w chwili bieżącej. O takim właśnie

stosunku bohatera i takim traktowaniu przez niego filmu świadczy choćby jego reakcja na to, co zobaczył rano za swoim oknem, gdzie

Dwie pijane roznosicielki obaliły wysoką kolumnę skrzynek z butelkami mleka. Teraz, zamarłe w bezruchu, obserwują skutki kataklizmu, przeżywając skomplikowany, a zarazem prosty proces transformacji zgrozy w lekkomyślne rozradowanie (s. 8).¹⁹

Widok ten wywołuje u bohatera wzruszenie i przywołuje wspomnienia z (szczęśliwych) czasów młodości

I nagle uświadamiam sobie, że już od kilku lat nikt nie roznosi mleka, że taki widok robotnych bab w nieokreślonym wieku, pchających wózki z butelkami mleka, że taki widok już dawno zapomniałem, że ten obrazek kojarzy mi się w mojej świadomości z dawnymi laty, kiedy ja byłem młody i świat był młody.

Pewnie kręć film kostiumowy, myślę sobie i przytykam czoło do wilgotnej szyby (s. 10).

Jeśli uważniej przyjrzeć się całej powieści Konwickiego, okazuje się, że przeszłość jest tu postrzegana i opisywana w sposób jednoznacznie pozytywny/aprobatywny. Jest to w oczach bohatera czas, kiedy wszystko było lepsze niż teraz, ale i czas, który już nie powróci. Widok za oknem wywołuje u bohatera asocjacje z przeszłością i jednocześnie z filmem. Znaczy to, że obraz ten, przypominający mu przeszłość, uważa on/odbiera za film – coś, o czym wie, że nie prezentuje świata realnego, ale, z drugiej strony, coś, co przynajmniej w pewnym stopniu zachowuje pamięć o przeszłości/samą przeszłość.

Co do śmierci głównego bohatera, to i ona, mimo negatywnego odcienia związanego z aktem samobójczym (a tym samym z pogwałceniem prawa Boskiego), może zyskać (w świetle powieściowej motywiki) wymiar i ocenę pozytywną, także i dlatego, że będzie ona filmowana przez Władysława Bułata – reżysera filmowego. A jeśli stanie się ona tematem filmu, to dzięki temu i śmierć i sam bohater staną się częścią historii...

¹⁹ O aprobatywnym stosunku do przeszłości w *Małej apokalipsie* patrz R. Bobryk, *Recepta na maść jako testament w «Małej Apokalipsie» Konwickiego*. cit.