

Tadeusz Sucharski*

Jak opisać „świat piramidalnego absurdu”? – czyli o grotesce w literaturze lagrowej

Refleksje nad codziennością „u nas w Auschwitzu” zakończył Tadeusz Borowski słowami, często przytaczanymi (choć nie dość głęboko rozumianymi) w różnych pracach na temat koncentracyjnej rzeczywistości: „ale to jest nieprawda i groteska, jak cały obóz, jak cały świat”¹. Widzieć w nich należy nie tyle głosę do „osobistego” wyznania Żyda Abramka, wyjaśniającego nowy sposób palenia w kominie („bierzemy cztery dzieciaki z włosami, przytykamy głowy do kupy i podpalamy włosy. Potem pali się samo i jest *gemacht*”)², nie tyle komentarz do jego tłumaczeń wywołanych mało entuzjastyczną reakcją narratora na racjonalizacyjne pomysły *Sonderkommando* („u nas, w Auschwitzu, my musimy bawić się, jak umiemy. Jak by szło wytrzymać inaczej”)³, ile refleksję nad całym lagrowym uniwersum, które łączy eksterminację z zabawą, okrucieństwo z żartem. Groteska – z pewnością, ale – czy nieprawda?!

Borowski mógł nie znać koncepcji groteski jako kategorii estetycznej, którą posługujemy się współcześnie, co nie znaczy przecież, że był to dla niego termin, który znaczył tyle samo, ile dla przeciętnego użytkownika polszczyzny. Andrzej Trzebiński, jeden z bliższych jego przyjaciół z kompletów polonistycznych⁴, teoretyk i praktyk groteski, rozumiał ją jako „śmiech dziwaczności”, ale też jako „gatunek, który osiąga maksimum obiektywizmu”, który „operuje konsekwencjami obiektywnymi, wynikłymi z wewnętrznego sensu”⁵. Autor *Aby podnieść różę*

* Dr hab., prof. nadzw.; Akademia Pomorska w Słupsku, Wydział Filologiczno-Historyczny, Instytut Polonistyki; ul. Arciszewskiego 22a, 76-200 Słupsk; tsucharski@wp.pl.

¹ T. Borowski, *U nas, w Auschwitzu...*, w: tenże, *Utwory wybrane*, oprac. A. Werner, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1991, s. 122.

² Tamże.

³ Tamże.

⁴ T. Borowski ze wzruszeniem i sympatią wspomina Trzebińskiego i wspólną z nim naukę w kilku tekstach: *Matura na Targowej*, *Profesorowie i studenci* wreszcie *Portret przyjaciela*. Opinie Trzebińskiego o koledze są zdecydowanie bardziej zdystansowane; zob. A. Trzebiński, *Pamiętnik*, w: tenże, *Kwiaty z drzew zakazanych. Proza*, słowo wstępne i oprac. Z. Jastrzębski, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1972, s. 103, 142.

⁵ A. Trzebiński, *Pamiętnik*, dz. cyt., s. 197.

widział więc w grotesce szansę osiągnięcia obiektywizmu. Niemożliwe, żeby takie rozumienie obce było Borowskiemu, dlatego też w słowach kończących *U nas, w Auschwitzu...* dostrzec trzeba raczej zapis swego rodzaju psychomachii, wewnętrznych dylematów Borowskiego – człowieka i artysty. Dowodzą bowiem owe słowa zasadniczo wykluczającego się rozumienia przez autora terminu ‘groteska’. Zestawienie jej z nieprawdą, i to w związku łącznym, sugerowałoby przyjęcie jej znaczenia jako przejawionej niedorzeczności, niespójności, może nawet absurdu, w potocznym rozumieniu tego słowa. Połączenie natomiast eksterminacji z zabawą idealnie już odpowiada myśleniu o grotesce jako o „zespolu zharmonizowanych dysonansów”⁶. Będąc jednym z więźniów KL Auschwitz, w przechwałkach i w metodach Abramka, i jemu podobnych, widział „bezelową zbrodnię, cudactwa, którego groteskowa groza nie ma nic wspólnego z człowieczeństwem”⁷. Walczył heroicznie o dochowanie wierności wartościom przedoświecimskim, zagłuszał antyzasady świata koncentracyjnego arcyludzkim przekonaniem o jego „nieprawdzie”, ale jako artysta, świadek i narrator tej rzeczywistości, rozumiał, że groteska to najlepsza formuła ekspresji doświadczeń absolutnie niezrozumiałych, skrajności, dysonansów, antytez, przeciwieństw, których doświadczył i których był świadkiem w oświęcimskim obozie. Zrozumiał, że Auschwitz to *Bertrugslager* – „obóz oszustw”, widział groteskową niewspółmierność fasady propagandowej i rzeczywistości świata koncentracyjnego (napis na bramie, łaźnia, muzyka, uwertura do *Tancreda*, ślub). Dlatego po „humanistycznym” opowiadaniu *U nas, w Auschwitzu...* przyszła kolej na utwory brutalne, „niehumanitarne”, których charakter ujawnia już sam tytuł *Proszę państwa do gazu*, groteskowy raczej niż ironiczny.

Dylematy Borowskiego świetnie egzemplifikują raz po raz wyrażane przekonanie, że trudno o bardziej kłopotliwy termin literacki niż ‘groteska’. Lee Byron Jennings, prześledziwszy różne przykłady użycia w języku gazet amerykańskich rzeczownika ‘groteska’ i pochodnego przymiotnika ‘groteskowy’, ale także definicji słownikowych, skłonny był, niemalże kapitulando, poddać się „pokusie, by zrezygnować z definiowania tego terminu”⁸. Ilu bowiem piszących o niej, tyle prób definicji. Można jednakże spróbować znaleźć, zwłaszcza na potrzeby lektury tekstów obozowych, elementy swoiście komplementarne i to w koncepcjach wzajemnie się wykluczających. W jednej z najważniejszych i najwcześniejszych koncepcji groteski w XX wieku Wolfgang Kayser przekonywał, że groteska to budząca grozę okropność, która opiera się na grze z absurdem; dowodził także,

⁶ M. Głowiński, *Groteska jako kategoria estetyczna*, w: *Groteska*, pod red. M. Głowińskiego, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2003, s. 9.

⁷ E.A. Poe, *Zabójstwo przy rue Morgue*, w: tenże, *Opowieści niesamowite*, przeł. S. Wyrzykowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976, s. 194; zob. też: L.B. Jennings, *Termin „groteska”*, przeł. M.B. Fedewicz, w: *Groteska*, s. 177 (przypis).

⁸ L.B. Jennings, dz. cyt., s. 38.

że groteska to świat znany, który stał się nagle wrogi i wyobcowany, poddany działaniu *Es*, czyli bezosobowej siły wewnętrznej, nieludzkiego pierwiastka⁹. Z koncepcją Kaysera polemizował Michaił Bachtin w książce *Twórczość Franciszka Rabelais'go*, odrzucając przede wszystkim element grozy, obcości, nieludzkości (*das Unheimliche*) podkreślany przez niemieckiego badacza. Według rosyjskiego formalisty prawdziwą naturę groteski stanowi karnawałowe odczucie świata. Nieludzkie *Es* Kaysera w koncepcji Bachtina zastępuje wesołe „śmieszne straszidło”¹⁰. Za pewną próbę pojednania obu koncepcji można by uznać pracę Jenningsa, choć nie wspomina on Bachtina. Dla amerykańskiego badacza groteska to ściśle połączenie elementu zabawnego i niewinnego z okropnym, przerażającym i budzącym grozę: „okropność zostaje potraktowana żartobliwie i przedstawiona jako śmieszna”¹¹. Aby powstała groteska, jak dowodzi Jennings, musimy być przekonani, że „naprawdę mamy przed sobą coś, co normalnie uznalibyśmy za niemożliwe”¹². Do tej „definicji” trzeba dodać niezwykle istotne spostrzeżenie Michała Głowińskiego, który poza wizją świata dostrzegł w grotesce apel do „dominującej świadomości społecznej. Apel poprzez negację”¹³. I tę tezę warto zapamiętać, szczególnie w kontekście lektury tekstów odtwarzających rzeczywistość koncentracyjną.

W najobszerniejszym szkicu poświęconym grotesce w literaturze polskiej XX wieku Włodzimierz Bolecki nie podjął próby zdefiniowania tej kategorii estetycznej, zajął się natomiast sposobami jej przejawiania się w literaturze polskiej. Według niego najważniejszym etapem w dziejach polskiej groteski stało się przeniesienie w czasach Młodej Polski „motywów groteskowych z poziomu dużych zespołów słownych na **poziom działań stylistycznych**”. Wyróżnił przy tym Bolecki dwa typy takich działań: „pierwszy tworzą różnorodne przypadki **deziluzji**”, przez które rozumie narrację satyryczno-pamfletową, drwiny ze stwarzanych postaci, żartobliwe podejście do opisu i charakterystyki, grę słów, kalambury, metanarracyjne dygresje, drugi zaś to „różne **parodie** ujawniające intertekstualny status literatury”¹⁴. I w taką busołą zaopatrzonego przeprowadza się przez archipelagi groteskowych tekstów i motywów w literaturze polskiej XX wieku. Bezpiecznie jednak omija rafa literatury obozowej.

Tak – rafa, albowiem, jak celnie zauważył Sławomir Buryła, mimo coraz silniej „doskwierającego” przekonania o „braku opracowania monograficznego

⁹ W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, przeł. R. Handke, w: *Groteska*, s. 23–24.

¹⁰ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniewie, oprac. S. Balbus, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975, s. 112–113.

¹¹ L.B. Jennings, dz. cyt., s. 55.

¹² Tamże, s. 46.

¹³ M. Głowiński, dz. cyt., s. 10.

¹⁴ W. Bolecki, *Groteska, groteskowość*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka [i in.], Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1992, s. 350.

ogarniającego całościowo filiacje między wojną a groteską” wciąż silniejsza okazuje się presja „nieprzystawalności samego tematu, który niejako w sposób naturalny domagał się innych środków wyrazu, oraz ciężenia tradycji romantycznej”¹⁵. Ale już owa konstatacja dowodzi istotnej ewolucji w myśleniu o badaniu i interpretowaniu formuł ekspresji doświadczeń wojenno-obozowych. Ponad pół wieku temu w recenzji *Jaselek-moderne* Ireneusza Ireduńskiego Marta Piwińska delikatnie, acz stanowczo sugerowała, że „może są sprawy, których nie trzeba ogłaszać, doświadczenia, których lepiej nie przekazywać, możliwości, które lepiej pokryć milczeniem”¹⁶. Przestroga owa, sama w sobie zaskakująca u badacza literatury, zdumiewa tym bardziej, że już wówczas istniały utwory, które przeciwstawiły się owej tabuizacji. Sugestia skierowana była jednak raczej do badaczy niż do pisarzy. Niemal równocześnie z Piwińską Jan Błoński docenił wysiłki Ireduńskiego, Stanisława Grochowiaka i Bohdana Drozdowskiego, wpatrzonych „w teatr tragicznej groteski, który najlepiej zdaje się wyrażać nasze czasy i doświadczenia”¹⁷. Współbrzmiały te słowa z myślą Friedricha Dürrenmatta, który dowodził, że wobec „zaniku winy jednostkowej” i uwiądu „poczucia miary niezbędnych dla tragedii”, „by stworzyć pozory jakiegoś oblicza dla naszego żadnego oblicza nieposiadającego i pełnego paradoksów wieku, musimy uciekać do tragikomedii i groteski”¹⁸. Mimo tych sugestii jednak zdecydowana większość badaczy literatury wieku hańby totalitarnego zniewolenia poddała się raczej tezie Piwińskiej, racjonalizując owo zaniechanie nie do końca słusznym przekonaniem, że „w literaturze polskiej mówiącej o wojnie i okupacji groteska nie ma zbyt dużego udziału”¹⁹. W przywołanym szkicu wskazał Buryła tylko nieliczne prace, w których, „w wymiarze ograniczonym czasowo” albo „tekstowo”²⁰, odnalazł próby jej przeanalizowania. Wymienił przy tym prace Jerzego Świącha i Zdzisława Jastrzębskiego oraz książkę Iwonę Mityk²¹, pomijając zasadniczo teksty obozowe, a łagrowe – zupełnie. Badania z lat ostatnich, głównie prace Arkadiusza Morawca poświęcone twórczości Mariana Pankowskiego, stanowią promyczek nadziei, że etyczne dylematy zostały już zasadni-

¹⁵ S. Buryła, *Nobilitacja groteski*, „Teksty Drugie” 2006, nr 4, s. 129.

¹⁶ M. Piwińska, „*Jasełka-moderne*”, „Dialog” 1963, nr 3, s. 118.

¹⁷ J. Błoński, *Między sztyderstwem a okrucieństwem*, „Dialog” 1963, nr 4, s. 74.

¹⁸ L.B. Jennings, dz. cyt., s. 31.

¹⁹ S. Buryła, dz. cyt., s. 129.

²⁰ Tamże.

²¹ Z. Jastrzębski, *Wymiary groteski*, w: tenże, *Literatura pokolenia wojennego wobec Dwudziestolecia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1969; J. Świąch, *Surrealizm i groteska*, w: tenże, *Literatura polska w latach II wojny światowej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997; I. Mityk, *Inne spojrzenie. Groteska w prozie polskiej o wojnie i okupacji*. Gombrowicz, Dygat, Sandauer, Andrzejewski, Zieliński, Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego, Kielce 1997.

czo przewyższone²², choć autor akcentował, że sposób ujęcia rzeczywistości koncentracyjnej przez twórcę *Z Auszvicu do Belsen* „pod wieloma względami wykracza poza czytelnice przyzwyczajenia, stereotypy związane z literaturą łagrową”²³.

W wymienionych tekstach widzieć jednak należy drobne przyczynki, którym daleko do całościowego wejrzenia w tę „chronioną” przestrzeń literatury łagrowej, w pomijane obszary literatury łagrowej. Czas najwyższy zacząć uzupełniać te braki, pamiętając jednak o nadzwyczaj słusznej przestrodze Józefa Kelery, że „decyzja o tym, czy dane zjawisko «już jest» albo «jeszcze nie jest» groteską, musi być [...] podejmowana arbitralnie, a nawet w pewnym stopniu intuicyjnie, co może powodować i powoduje wielorakie kontrowersje”²⁴.

W najważniejszej niewątpliwie próbie syntetycznego i równoległego ujęcia literackich tekstów poświęconych doświadczeniom hitleryzmu i sowieckiego komunizmu, w haśle ‘obozowa literatura’ pomieszczonym w *Słowniku literatury polskiej XX wieku*, Lidia Burska wyróżniła cztery nurty obozowej literatury, traktowanej łącznie. Do ostatniej grupy włączyła dzieła, w których dostrzegła próby „oddalenia przeżyć przez satyrę lub zastosowanie kategorii absurdu”²⁵. Tu jednak, inaczej niż przywołani powyżej badacze, podkreśliła znaczenie tej formuły opisu tylko, co zaskakuje, w literaturze łagrowej, jako przykłady wymienając *Zapiski oficera Armii Czerwonej* Sergiusza Piaseckiego (które przecież z łagrem nie mają nic wspólnego) i *Budujemy kanał* Witolda Olszewskiego. A przecież groteska występuje we wszystkich „odmianach” literatury obozowej. Poza wspomnianymi już utworami Pankowskiego niewątpliwie przywołać trzeba *Pięć lat kacetu* Stanisława Grzesiuka, *Trismus* Stanisława Grochowiaka, *Wózek* Janusza Krasińskiego, opowiadania Kornela Filipowicza czy może najbardziej wstrząsające fragmenty *Obozu Wszystkich Świętych* Tadeusza Nowakowskiego, w którym, jak pisał emigracyjny historyk, „nawet galeria mieszkańców obozu przypomina postacię Daumiera (jeśli nie Goyi)”²⁶. Ta ostatnia powieść, obok *Bitwy pod Grunwaldem* Tadeusza Borowskiego, dowodzi również, że groteska uobecnia się także w literaturze dipisowskiej.

Próby reorientacji w badaniach nad literaturą obozową z pewnością łączą się coraz częściej z zasadniczą zmianą w formule (a może nawet z niej wynikają) prezentacji świata obozu, choć przecież teksty, które są przedmiotem mojego

²² A. Morawiec, *Tematyka łagrowa w twórczości Mariana Pankowskiego*, w: *Język – literatura – dydaktyka*, t. 2, pod red. R. Jagodzińskiej i A. Morawca, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Humanistyczno-Ekonomicznej, Łódź 2003, s. 26.

²³ Tamże.

²⁴ J. Kelera, *Groteski dramaturgia*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, s. 361–362.

²⁵ L. Burska, *Obozowa literatura*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, s. 746.

²⁶ Z. Markiewicz, *Proza beletrystyczna*, w: *Literatura polska na obczyźnie 1940–1960*, pod red. T. Terleckiego, B. Świdorski, Londyn 1964, t. 1, s. 161.

zainteresowania powstawały dużo wcześniej, najwcześniejsze zaraz po wojnie. Berel Lang skonstruował, że „nawet najbardziej elementarny akt **pisania**” o nazistowskim ludobójstwie jest „zobowiązany do przedstawienia swoimi środkami niesłychanego z moralnego punktu widzenia charakteru tego zjawiska”²⁷. Przez lata jednak brakło czytelniczej, czy szerzej – odbiorczej zgody na „środki” nie dość „godne”, wykorzystywane przecież zarówno przez literaturę, jak i inne teksty kultury²⁸. Jako najlepszy polski przykład może posłużyć mało znana, nieobecna i w lekturach, i w świadomości szerszego kręgu odbiorców, twórczość Mariana Pankowskiego, od powieści *Matuga idzie. Przygody poprzez Teatrowanie nad świętym barszczem* po ostatni tekst pisarza, ukoronowanie jego „rozbóry”²⁹ koncentracyjnej – *Z Auszvicu do Belsen*. Podobnie, choć nie na taką skalę i ze szczęśliwym zakończeniem, odnieśli się niepolscy czytelnicy do nie dość „poważnego” *Losu utraconego* Imre Kertésza, późniejszego noblisty³⁰. Inaczej potoczyły się losy poświęconej Auschwitz części komiksu Arta Spiegelmana *Maus. Opowieść ocalałego*³¹. Za tę rysowaną powieść autor otrzymał w roku 1992 Nagrodę Pulitzera. Sam Spiegelman miał wątpliwości, czy komiks jest formą godną takiego tematu. Ale być może przetarł szlaki innej formule mówienia o Zagładzie. Od kilkunastu lat bowiem można zaobserwować pewne w tej dziedzinie przesunięcie, czego najlepszym dowodem film *Życie jest piękne* Roberta Benigniego³². Slavoj Žižek niezwykle celnie zauważył, że sukces filmu Benigniego „stał się początkiem nowego podgatunku: komedii na temat holocaustu”, główną przyczynę jego

²⁷ B. Lang, *Nazistowskie ludobójstwo. Akt i idea*, przeł. A. Ziębińska-Witek, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2006, s. 132.

²⁸ P. Czaplinski (*Zagłada jako wyzwanie dla refleksji o literaturze*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 22, przypis) sądzi, „że Zagłada jak żadne inne doświadczenie należy do tragiczności i jak żadne inne nie podlega komizmowi”. Dodaje wszakże: „Można jednak postrzegać zadanie sztuki po Zagładzie jako odzyskiwanie wszystkiego, co jego sprawcy usiłowali odebrać ofiarom – a więc zarówno wielości doświadczeń, jak i ich zmieszania”.

²⁹ Słowem „rozbóba” M. Pankowski (P. Marecki, *Nam wieczna w polszczyźnie rozrób! Marian Pankowski mówi*, Korporacja Ha!art, Kraków 2011, s. 230) nazywał „akt transgresji, wyjścia poza dotychczasową literaturę, poza własną polskość”. Zdanie z tytułu cytowanej książki pojawiło się w zakończeniu rozdziału *Do Czytelnika*, otwierającego powieść *Matuga idzie. Przygody*.

³⁰ J. Jastrzębska (*Imre Kertész – węgierski wariant dyskursu o Holocaustcie*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 156) podkreślała, że sam autor skarżył się na to z „dużą przesadą”.

³¹ A. Spiegelman, *Maus. opowieść ocalałego*, cz. 2: *I tu zaczęły się moje kłopoty*, tłum. P. Birkont, Wydawnictwo Komiksowe, Kraków 2001, s. 16. „Ech, czuję w tym coś niestosownego, że próbuję odtworzyć rzeczywistość gorszą niż mój najkoszmarniejszy sen. I usiłuję ułożyć ją w komiks! Chyba porwałem się z motyką na słońce” (s. 45). *Ocalony z Holocaustu*: „Spójrz tylko, ile to już powstało książek o Zagładzie. I po co? Czy ludzie od tego stali się lepsi?... Może trzeba im nowej, większej zagłady? Tak czy inaczej, ofiary nie żyją i nie opowiedzą nic ze swego punktu widzenia, może więc nie trzeba już więcej opowieści”.

³² Scenę tłumaczenia poleceń oficera SS przez głównego bohatera filmu, Guido, P. Czaplinski (dz. cyt., s. 12) określa mianem „prawie burleskowej”.

narodzin upatrując w „oczywistej porażce tragedii”³³. W nurt ten włączył się *Pociąg życia* Radu Mihăileanu³⁴. Rumuński reżyser przyznał, że inspiracją dla filmu o projekcie „samodeportacji” szteltu była *Lista Schindlera* Stevena Spielberga, którą odebrał nadzwyczaj ambiwalentnie. Film niewątpliwie wzruszał, ale dowodził równocześnie, że pewna formuła ekspresji już się wyczerpała, że nie sposób dłużej opowiadać o tragedii Żydów tylko w aurze męczeństwa³⁵.

Tego rodzaju dylematy, wątpliwości i wynikające z nich przemilczenia, dyktowane po trosze względami społecznymi, częściowo psychologicznymi, a najpewniej quasi-, a raczej pseudoaksjologicznymi, mogą z jednej strony zniechęcać do podjęcia refleksji nad groteską w literaturze obozowej, z drugiej jednak przekornie prowokują do bliższego przyjrzenia się zagadnieniu, do przekroczenia progu tabuizacji. Jeśli bowiem, kierowani szlachetnymi motywami, pomijamy ten problem, drastycznie redukujemy rzeczywistość koncentracyjną, redukujemy i dostosowujemy do przyjętych *a priori* założeń. Nie trzeba zbyt głęboko wczytywać się w teksty obozowe, by znaleźć w nich potwierdzenie znaczenia zabawy, śmiechu, który towarzyszył najokrutniejszym doświadczeniom. Potwierdzeniem mogą być cytowane już słowa Borowskiego: „my musimy bawić się jak umiemy. Jak by szło inaczej wytrzymać”. Podobnie też przechwalają się bohaterowie *Teatrowania nad świętym barszczem* Pankowskiego: „O... hecowało się... bo... czas był ponury...”³⁶. Godząc się zasadniczo ze szlachetnym przekonaniem Marty Piwińskiej, autorzy książki *Oświęcim nieznanym*, wydanej w 1981 roku, zdecydowali się przeciw pomieścić w niej rozdział *Śmiech w piekle*. Nie powstrzymały ich na szczęście obawy przed obrażaniem „przeżytych cierpień i martyrologii więźniów”, ale także przed możliwym zarzutem podważania „powagi całego zagadnienia eksterminacji”³⁷. Doszli do przekonania, że „odległa już perspektywa

³³ S. Żiżek, *Komedia obozowa*, przeł. A. Chmielewski, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 135.

³⁴ T. Sobolewski (*Archiwum Spielberga*, „Kino” 1998, nr 10, s. 62) nazwał film Mihăileanu „piękną i mądrą baśnią”.

³⁵ Przed jednoznaczną diagnozą powstrzymuje niezwykła historia powstałej w roku 1999 *Komedii obozowej* dramaturga angielskiego Roya Kifta, która na sceniczną prapremierę czekała całe 13 lat i doczekała się inscenizacji w teatrze w Legnicy. Dramaturg zrekonstruował w niej dzieje kabaretu „Karuzela”, który działał w getcie w czeskim Terezynie (Theresienstadt). Po kilku nieudanych próbach inscenizacji Kift nabrał przekonania, że za jego życia „ta sztuka nie zostanie wystawiona na profesjonalnej scenie”. Po premierze akcentował satysfakcję i szczęście, iż mógł ją zobaczyć w teatrze legnickim. Gratulował odwagi, podkreślając fakt, że nie zdecydowano się na to przedsięwzięcie ani w Niemczech, gdzie mieszka, ani w Anglii, skąd pochodzi, ani we Francji, gdzie podobno zabrakło pieniędzy na zaplanowaną premierę; zob. G. Żurawiński, „Komedia obozowa”. *Szalona groteska w cieniu Zagłady* [online], <http://gazeta.teatr.legnica.pl/index.php/akt-artykuly/4463-komedia-obozowa-szalona-groteska-w-cieniu-zaglady> [dostęp 09.01.2014].

³⁶ M. Pankowski, *Teatrowanie nad świętym barszczem*, w: tenże, *Teatrowanie nad świętym barszczem. Wybór utworów dramatycznych*, posł. K. Latawiec, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1995, s. 108.

³⁷ Z. Jagoda, S. Kłodziński, J. Masłowski, *Oświęcim nieznanym*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981, s. 135.

pozwała na spokojne przyjrzenie się tak, zdawałoby się, drażliwemu zagadnieniu, jakim był śmiech, humor, komizm, dowcip w piekle obozu hitlerowskiego³⁸. Dowiodły tego ankiety przeprowadzone wśród byłych więźniów (jeden z autorów również nim był), potwierdzające znaczenie śmiechu w życiu obozowym. Autorzy *Oświecimia nieznanego* określają go jednak po latach jako śmiech „gorzki, makabryczny, wisielczy, krematoryjny, a także jednoznacznie wskazują na jego określoną kategorię estetyczną: wulgarny, ordynarny, latrynowy”³⁹. Zupełnie inaczej „definiowała” humor w więzieniach sowieckich Herminia Naglerowa, dystansując się od „wisielczości”, nazywała go łagodnie „raczej szkolnym, gromadnym”⁴⁰.

Znaczenie śmiechu zaakcentowane zostało we wszystkich właściwie teoriach groteski. Nawet Wolfgang Kayser podkreślał jego rolę w sytuacji „niepozostawiającej poniekąd innej możliwości rozładowania napięcia”, śmiechu, który „brzmi okropniej niż najokropniejsze przekleństwa”⁴¹. Dla Bachtina oswobodzicielski, odrodzicielski śmiech wynikający z karnawałowego odczucia świata stanowi prawdziwą naturę groteski. Albowiem groteska to dla rosyjskiego badacza „śmiejąca się wolność”⁴². Jennings odnajduje w grotesce „mechanizm rozbijający”, ale przestrzega przed łatwym klasyfikowaniem jako sceny groteskowej sytuacji,

w której obok okropności czy tragizmu pojawia się komizm [...]. Oba te aspekty muszą być bezpośrednio i konkretnie, z całą oczywistością zawarte w samej scenie, widoczne bez ingerencji refleksji, muszą też być efektem poważnego zakłócenia elementów uporządkowanej rzeczywistości⁴³.

* * *

W odautorskim wprowadzeniu do wspomnieniowej książki *Po wyzwoleniu... (1944–1956)* Barbara Skarga wspominała, że łagier to był „świat piramidalnego absurdu”⁴⁴. Anatol Krakowiecki nazwał go światem „wyjątków bez reguł”⁴⁵. Dla Tadeusza Wittlina sowiecka Rosja to „kraj największych paradoksów”⁴⁶, to „kraj najwyższej wolności obywatela”, w którym „uwięzienie, zesłanie na ciężkie roboty na Syberię lub rozstrzelanie wymaga wyrażenia pełnej, nieprzymuszonej zgody podsądnego”⁴⁷. Grubiński z kolei zauważa, że ZSRR to kraj, w którym

³⁸ Tamże, s. 138.

³⁹ Tamże, s. 142.

⁴⁰ H. Naglerowa, *Humor nie w porę*, w: taż, *Kazachstańskie noce*, Veritas, Londyn 1958, s. 175.

⁴¹ W. Kayser, dz. cyt., s. 27.

⁴² M. Bachtin, dz. cyt., s. 94.

⁴³ L.B. Jennings, dz. cyt., s. 62.

⁴⁴ B. Skarga, *Po wyzwoleniu... (1945–1956)*, W drodze, Poznań 1990, s. 5.

⁴⁵ A. Krakowiecki, *Książka o Kołymie*, Veritas, Londyn 1950, s. 201.

⁴⁶ T. Wittlin, *Diabeł w raju*, Polonia, Warszawa 1990, s. 233.

⁴⁷ Tamże, s. 50

„właściciele Rolls-Royce’a chodzą bez butów”⁴⁸. Leo Lipski w opowiadaniu *Dzień i noc* dowodził, że Związek Sowiecki to świat kafkowski, „to jest kraj wymyślony”⁴⁹. Nieco później w *Piotrusiu* doda, ale i ukonkretni, że w Rosji poznał „prawdziwe świństwo”⁵⁰. Jak więc ów świat odtworzyć, jak go wykreować, by zbliżyć odbiorcę do zrozumienia komunistycznej „nadrzeczywistości”, by posłużyć się znakomitym określeniem Alaina Besançon z *Krótkiego traktatu sowietologicznego*⁵¹. Skarga wspomina, że więźniowie łagru „obiecowali sobie opisywać go z humorem”, podkreślała znaczenie kpiny w opisie świata łagrowego, bo „ostrzej widzi, wyraźniej rysuje”⁵². W śmiechu akcentowała „zwycięstwo zwyciężonych”. Tak samo o życiu więziennym, przedłagrowym pisała Naglerowa, która podkreślała, że humor stanowił jedyną formę „zachowania całkowitości [...] istoty duchowej” więźnia, że był „jedną z form walki”⁵³. Ale takiej perspektywy, na co zwróciła uwagę sama autorka *Po wyzwoleniu...*, w jej książce zabrakło: „Dziś trudniej mi zachować ten humor, może właśnie dlatego, że patrzę z dystansu, że już nie jestem aktorem, ale widzem, świadomym spustoszeń moralnych i fizycznych, jakie te lata przyniosły”⁵⁴. Inna rola i inna perspektywa? Inna wiedza i inny horyzont poznawczy? Podała się chyba Skarga przekonaniu, że spustoszenia domagają się języka innego niż język humoru, satyry czy wreszcie groteski, włączając się tym samym w główny nurt polskiej prozy łagrowej wytyczony, z lekkimi modyfikacjami, przez Naglerową, Beatę Obertyńską, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Nie znaczy to wszakże, że zabrakło w tych dziełach sytuacji groteskowych, łączących w sobie aspekty przerażające i śmieszne, poddanych prawom absurdu⁵⁵, których aż w nadmiarze dostarczała rzeczywistość obozowa. Autorka *Kazachstańskich nocy* silnie akcentowała znaczenie przeobrażania ohydy rzeczywistości więziennie-łagrowej w dowcip, co

⁴⁸ W. Grubiński, *Między młotem a sierpem*, Czytelnik, Warszawa 1990, s. 186.

⁴⁹ L. Lipski, *Dzień i noc. Na otwarcie kanału Wolga-Don*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1998, s. 33.

⁵⁰ L. Lipski, *Piotruś*, w: tenże, *Piotruś*, Oficyna Druków Niskonakładowych, Olsztyn 1995, s. 132.

⁵¹ A. Besançon, *Krótki traktat sowietologiczny na użytek władz cywilnych, wojskowych i religijnych*, tłum. P. P., KOS, Kraków 1980, s. 29.

⁵² B. Skarga, dz. cyt., s. 6.

⁵³ H. Naglerowa, *Humor nie w porę*, s. 175. Spostrzeżenia polskich pisarek bliskie są tezie A. Sterna (*Philosophie du rire et des pleurs*, Presses Universitaires de France, Paris 1949, cyt. za: Z. Jagoda, S. Kłodziński, J. Masłowski, dz. cyt., s. 149), który przekonywał, „że śmiech jest reakcją na degradację wartości, że jest to jak gdyby sąd wartości negatywnej, dotyczący degradacji wartości”, że śmiech „był wyrazem uczucia zadowolenia z duchowego zwycięstwa nad tym, co przeczy ideałom człowieka”.

⁵⁴ B. Skarga, dz. cyt., s. 5. M. Czermińska (*Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Universitas, Kraków 2000, s. 173) pisze, że „Skarga ukazuje nie tylko groźbę sowieckiej «cywilizacji więziennej», ale pisze też o tym, że rządził nią absurd, który niekiedy nawet w nieszczęsnych ofiarach budził reakcję śmiechu. Ten śmiech miał wielkie znaczenie dla podtrzymania wewnętrznej wolności”.

⁵⁵ L.B. Jennings, dz. cyt., s. 58.

dawało szansę na „krótkie lekkomyślne momenty”⁵⁶ duchowego wyrwania się z niej. Ale w tekstach przywołanych autorów znajdziemy tylko pojedyncze zapisy owych momentów. Groteskowość sugerują czasem tytuły utworów. Jedno z opowiadań Naglerowa zatytułowała, bez oczekiwanych konsekwencji twórczych, *Chaplin w lagrze*. Groteskowe efekty autorka *Ludzi sponiewieranych* osiąga raczej mimochodem, wbrew zamierzeniom twórczym. Wynikają one z nadmiernej troski o piękno języka, o poetyckość wypowiedzi, wartości zbędnych w kreowanej przestrzeni śmierci⁵⁷. Znacznie bardziej zgodne z zawartością zdają się groteskowe tytuły rozdziałów *Książki o Kołymie* Krakowieckiego: *Szwejk na Kołymie*, *Et nihil humani...* Znaczący jest zwłaszcza drugi z przywołanych fragmentów książki, w którym autor, aktualizując piękną humanistyczną tradycję w opisie spotworniałej i absolutnie odhumanizowanej rzeczywistości kołymskiej, wspomina swoje rozmaite obozowe prace. Z nieukrywaną dumą Krakowiecki powiada, że „gówien kilofem nie rąbał”, poprzedzając ową „godną” deklarację sentencją Terencjusza *Homo sum, et nihil humani*⁵⁸.

Trzeba jednakże stwierdzić, iż tytułowe „zapowiedzi” groteskowości nie znajdują kontynuacji w całości tekstów Naglerowej czy Krakowieckiego. Inaczej niż w dziełach Grubińskiego i Wittlina, którzy świat sowieckiego zniewolenia ujmują całościowo w sposób satyryczny⁵⁹, zwykle w formie „śmiechu poprzez łzy”. Inaczej niż w opowiadaniach Leo Lipskiego bądź Pawła Mayewskiego (z tomu *Rzeka*), którzy wzorem swych mistrzów, Louisa-Ferdinanda Céline’a i Franza Kafki, konsekwentnie kreują przestrzeń budzącą grozę i nie dopuszczają promyka światła do przestrzeni łagrowej wszechciemności.

Owe pojedyncze zapisy w dziełach Herlinga, Naglerowej czy Krakowieckiego nie wydają się w żadnym razie konsekwencją przyjęcia zasady humorystycznego odzwierciedlenia rzeczywistości łagrowej. Wręcz przeciwnie – są to raczej dowody uporczywego dążenia do mimetyzmu, do odtworzenia „prawdziwego” obrazu świata, na czym „polskim świadkom GUŁagu”⁶⁰ zależało najbardziej. A w świecie tym panowała zasada: „*i smieszno, i straszno*”⁶¹, by posłużyć się

⁵⁶ H. Naglerowa, *Humor nie w porę*, s. 175.

⁵⁷ H. Naglerowa wielokrotnie odwołuje się do mitologii: w opowiadaniu *Ręce i ziarna* (w: *Ludzie sponiewierani*, s. 88) narratora wspomina o „płukaniu” rąk „w różowym blasku zorzy”, czemu towarzyszy myśl „za Homerem o różanopalcej zorzy – Rododaktylos Eos”.

⁵⁸ A. Krakowiecki, dz. cyt., 137.

⁵⁹ Dla W. Kaysera (dz. cyt., s. 27) jednym z typów groteski była groteska „wyrastająca z satyrycznego spojrzenia na świat”.

⁶⁰ Określenie I. Sariusz-Skąpskiej (*Polscy świadkowie GUŁagu. Literatura łagrowa 1939–1989*, Universitas, Kraków 1995).

⁶¹ L.B. Jennings (dz. cyt., s. 46) silnie akcentuje, że „twór groteskowy przedstawia zazwyczaj postać demoniczną bądź błazeńską; możemy więc powiedzieć, że cechuje go zawsze **połączenie cech przerażających i śmiesznych** – lub ściślej, że wywołuje on u odbiorcy równocześnie reakcje lęku i rozbawienia” (podkr. Jenningsa).

światnym porzekadłem rosyjskim, niemal idealnie zbieżnym z fundamentalną ideą groteski. Próby zrozumienia świata „wyjątków bez reguł” zmuszały bowiem niemal automatycznie do wkraczania w przestrzeń „prerażającą i śmieszną”. Pisarze polscy nie tylko przenikliwie wychwytywali „fenomeny” groteskowości świata sowiecko-łagrowego, ale starali się je definiować *expressis verbis*. Problemy trawienne wygłodzonych więźniów, spowodowane nieco obfitszymi racjami żywieniowymi w więzieniu przesyłowym, Krakowiecki wprost nazywa „władystostocką groteską: ludzie chorują z... przejedzenia”⁶².

Najszerzej jednak przestrzeń groteskowości otwierała się w procesie poznawania losów współlagierników. Polscy świadkowie spotykali się z historiami, których nawet wyobraźnia nie była w stanie objąć. Taki przykład, a jest to przypadek jeden z bardzo wielu, typowy właściwie dla „mikronowel biograficznych”⁶³ polskiej prozy łagrowej, znajdziemy w *Książce o Kołymie*. Krakowiecki opowiada dzieje starego bolszewika aresztowanego w czasach „wielkiej czystki”, zmuszanego conocnym biciem, karcerem, zastraszaniem do przyznania się do spreparowanego oskarżenia. Bronił się przed tym bardzo długo mimo ciężkich tortur. W końcu nie tylko przyznał się do „zarzutów”, ale stworzył sensacyjno-szpiegowską fabułę:

zeznałem, że byłem w kontakcie listowym z Hitlerem [...], że wzywałem Hitlera, aby natychmiast zajął Baku. [...] Ale tego było mi jeszcze mało, więc z własnej ochoty dodałem, że również pisałem do cesarza Mandżurii Puji, ażeby zajął Tyflis. Wywarło to wstrząsające wrażenie. Otrzymałem całą górę papierosów, dano mi porządnie jeść i odprowadzono [...] do izby chorych⁶⁴.

Czasem, choć pewnie nie w tak „atrakcyjnej” formie, dotyczyło to także polskich autorów. Herling w *Innym świecie* przypomina „pierwszą hipotezę” oskarżenia w stosunku do niego, która opierała się na podobieństwie brzmieniowym (w języku rosyjskim) jego nazwiska z nazwiskiem marszałka Luftwaffe oraz „dowodzie”, jaki stanowiły wysokie buty, w których został złapany na granicy. To pozwoliło sowieckim *sliedowatielom* na wypracowanie sentencji: „oficer polski na usługach wrogiego wywiadu niemieckiego”⁶⁵. Z kolei nazwisko autora *Książki o Kołymie* połączyli oni z nazwą dawnej stolicy naszego kraju i doszli do przekonania, iż Krakowiecki to „nawierno samyj głównyj pomieszczyk Krakowa”⁶⁶. I już z racji tego polski dziennikarz nie mógł uniknąć wyroku. Nie

⁶² A. Krakowiecki, dz. cyt., s. 83.

⁶³ Określenie W. Boleckiego („*Inny świat*” Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1994, s. 99).

⁶⁴ A. Krakowiecki, dz. cyt., s. 165.

⁶⁵ G. Herling-Grudziński, *Inny świat. Zapiski sowieckie*, Czytelnik, Warszawa 1998, s. 16.

⁶⁶ A. Krakowiecki, dz. cyt., s. 50.

może więc dziwić fakt, iż niejaki Bronsztejn trafił do łagru, bo jego nazwisko brzmiało tak samo jak prawdziwa *familia* Lwa Trockiego.

W dziełach rekonstruujących rzeczywistość łagrową znajdziemy niemało obrazów zbliżonych do pierwotnego znaczenia groteski – przewijają się kreacje postaci zniszczonych i zdeformowanych, zezwierzęconych maszkar. Herling-Grudziński sięga po groteskę zarówno w portretowaniu grupy („wyglądaliśmy jak macki olbrzymiej czarnej ośmiornicy, której łeb przebity w zonie czterema włóczykami reflektorów szerzył ku niebu zęby połyskujących w ciemnościach okien baraków”)⁶⁷, jak i, częściej, w kreowaniu animalistycznych portretów indywidualnych. Oto „zabójca” Stalina „wyglądał jak ogromnym pokryty szlamem szczur ryszotkowy, którego schwytano niespodziewanie w smugę światła”⁶⁸. To samo, pejoratywne, jakby się zdawało, określenie „szczura klozetowego” zastosował Herling wobec zaprzyjaźnionego z nim więźnia, który wracał „prześmierdły”⁶⁹ z brygady asenizacyjnej. Ale słowem tym na pewno nie można zarzucić negatywnej waloryzacji etycznej. Autor *Innego świata* „odczłowiecza” zewnętrznie, ale dba o człowieczeństwo wewnętrzne. Rekompensuje okaleczenie bądź oszpecenie zewnętrzne duchową godnością. I wydaje się to istotną cechą polskiej literatury łagrowej, w której rozbawienie, wzgarda, mimowolnie powodowane widokiem osoby kalekiej czy zniekształconej⁷⁰, zastępowane zwykle bywa współczuciem. Zwykle, co nie znaczy – zawsze. Bo nawet w *Innym świecie* znajdziemy szokujący opis dotkniętego „kurzą ślepotą” więźnia, który i przeraża, i rozśmiesza jednocześnie:

szukał nogą kładki. Gdy ją znalazł, przesadził paroma susami pół drogi i przystanął. Potem podniósł prawą nogę do góry i zamachał nią parokrotnie jak baletnica wspinająca się na czubki palców, ale za każdym razem trafiał w próżnię – kładka była bardzo wąska – więc przystawił ją z powrotem ostrożnie i zastygł w oczekiwaniu. Było to wszystko razem śmieszne trochę w swym niepojętym tragizmie i nie usposabiało wcale do współczucia. Dopiero potem zrozumieliśmy, że dane nam było oglądać groteskowy i wstrząsający taniec śmierci⁷¹.

Podobną reakcję współtowarzyszy nieszczęścia, co jasno dowodzi, iż Herling „nie oszczędza” więźniów, wywołuje łągiernik z „trupiarni”, który „zapowiedział nam «koniec wszystkich cierpień» – własne swoje nadejście, «Chrystusa

⁶⁷ G. Herling-Grudziński, dz. cyt., s. 75. Naturalistyczny, ale i groteskowy jest także opis więźniów w kąpeli: „blade cienie o zapadniętych brzuchach i kłatkach piersiowych, na owrzodzonych nogach sterczących jak dwie połamane zapalki ze szpulki bioder i o sflaczałych genitaliach zwisających w przekłutym worku” (tamże, s. 209).

⁶⁸ Tamże, s. 75.

⁶⁹ Tamże, s. 214.

⁷⁰ Por. L.B. Jennings, dz. cyt., s. 48–49.

⁷¹ G. Herling-Grudziński, dz. cyt., s. 87.

w łachmanach więźnia»”. Więźniowie przyjęli tę deklarację gromkim śmiechem, który przycichł, gdy ów „groźny, wyniosły, prawie wspaniały” „Chrystus” runął w ogień⁷².

Doskonałą egzemplifikację groteskowo zezwierzęconego monstrum stanowi tytułowa bohaterka opowiadania Naglerowej, Dunia, która „była jakby dziwotworem o cechach rozmaitych zwierząt”, o ustach (?) przemienionych w „paszczękę o wilczych, tygrysy czy też gorylich zębach”⁷³. W tym tekście następuje jednak zasadnicze odwrócenie sytuacji: przerażeniu widokiem „potwora” towarzyszy śmiech, rechocze wszakże owo monstrum. Śmieje się z siebie, ale też śmieje się z przerażenia, które wywołuje. Naglerowa, zgodnie ze wspomnianą tendencją polskiej prozy łagrowej, unaocznia ludzkie serce tej „maskary”, pokazując jej miłość do dziecka i nienawiść do oprawców. Wcale liczne naturalistyczno-groteskowe opisy więźniów znajdziemy także w książce Obertyńskiej, autorce mało skłonnej do współczucia, hołdującej raczej „moralnemu naturalizmowi”⁷⁴. U Krakowieckiego z kolei poraża opis brygady wychodzącej z zony do pracy, której towarzyszy łagrowa orkiestra:

„Robociagi” wychodzą na robotę. Pełny szablon: pierwsza, druga, trzecia – dozorczy – psy. Wyprowadza ich orkiestra! Koło bramy kilkunastu oberwańców, trzymających w rękach instrumenty muzyczne – zaczynają grać. Jest nie więcej, jak 35 stopni mrozu, ale to chyba wystarczy? Czy można grać na takim mrozie?⁷⁵

Borowski widział to samo w Auschwitz, co przecież dziwić nie może, jeśli uświadomimy sobie zasadnicze analogie między obiema „cywilizacjami koncentracyjnymi”⁷⁶. Zresztą identyczny, niemal „sielankowy obrazek” pomieścił Leo Lipski w opowiadaniu *Dzień i noc*.

* * *

⁷² Tamże, s. 338.

⁷³ H. Naglerowa, *Dunia*, w: taż, *Ludzie sponiewierani*, Biblioteka Orła Białego, Rzym 1945, s. 46.

⁷⁴ H. Siewierski, *Spotkanie narodów*, Instytut Literacki, Paryż 1984, s. 19.

⁷⁵ A. Krakowiecki, dz. cyt., s. 138.

⁷⁶ Krakowiecki (dz. cyt., s. 248) precyzyjnie je wyszczególnił:

„«Vernichtungslager Auschwitz» – **Oświęcim** i «Uprawienie Siewiero-Wostocznych Isprawitielno-Trudowych Łagierej» – **Kołyma**.

«Lasciate ogni speranza!»

«Lager» i «łagier». Druty kolczaste! Zdegenerowane oprychy: «kapo» i «starosta», «Sonderkommando» i «specizolator».

Tu i tam «Strafkomando» i «sztrafkomandirówka» – ta sama nazwa. Ta sama istota rzeczy...

«Muzułmany» w Oświęcimiu i «dochodiagi» na Kołymie.

Mnożą się, mnożą zestawienia, porównania, analogie”.

Prześmiewcze, ale i groteskowe intencje Grubińskiego i Wittlina, nastawienie na złośliwość i szyderczą drwinę⁷⁷, ujawniają się już w tytułach ich utworów. Rzuca się w oczy ich zasadnicza inność; tytułom „poważnym” – *Inny świat*, *W domu niewoli*, *Na niehumanitarnej ziemi* – akcentującym głównie zdehumanizowany charakter opisywanej rzeczywistości, Wittlin i Grubiński przeciwstawiają tytuły niezupełnie „serio”: *Diabeł w raju*, *Między młotem a sierpem*. Tytuł książki Wittlina, na którą składają się przemyślnie skomponowane szkice satyryczne, czasem humoreski i burleski, idealnie realizuje zasadę nie tyle harmonizowania, ile wręcz współlistnienia dysonansów. Podobną zasadę wykorzystał autor w tytułach rozdziałów, które świetnie sprawdzają się też jako pojedyncze całości. Wittlin, przedwojenny twórca szopek politycznych, skeczów kabaretowych, wykorzystuje niemal pełen arsenał komizmu sytuacyjnego, słownego, sięga *pure nonsensu*, momentami ocierając się o sytuacje groteskowe. Mistrzostwo osiąga we fragmentach dialogowych. Warto przytoczyć pointę rozdziału-szkicu *Samoloty Napoleona*, w którym wściekły strażnik, wykpiwany niemiłosiernie przez konwojowanych więźniów, broniąc wielkości sowieckiej armii, niebacznie wpadł w misternie zastawioną pułapkę. Przyznał, że wszystkie samoloty są francuskie, „te same, które [...] Napoleon pod Moskwą zostawił”⁷⁸. Pisarz na tym nie poprzestaje, choć byłoby to już wystarczającą pointą, potęguje groteskowość sytuacji. Bo oto na ryk dzikiego śmiechu więźniów „w oczach wartownika zabłyśły dwie ciężkie łyzy i wielki, potężny chłop rozplakał się jak dziecko”⁷⁹.

Podobnie pisze Grubiński. W tytule wspomnień *Między młotem a sierpem*, odwołując się do zwrotu frazeologicznego z języka kolokwialnego, ale może także do słynnej czastuszki⁸⁰, autor nieco ironicznie, nieco żartobliwie akcentuje absolutną beznadziejność swego położenia, zastępując przysłowiowe kowadło sierpem. Ale też jego właśnie najbardziej chyba dotknęła absurdalność sowieckiej jurysdykcji. Grubiński został skazany na karę śmierci za napisany dwadzieścia lat wcześniej w niepodległej Polsce dramat *Lenin*, w którym, jak głosiła sentencja wyroku, „oczernił geniusza ludzkości”⁸¹. I nie byłoby w tym nic dziwnego, gdyby „prawodawstwo” sowieckie nie szukało prawnego uzasadnienia dla chęci zlikwidowania wroga ideowego. Otóż *casus* Grubińskiego podlegał artykuło-

⁷⁷ L.B. Jennings, dz. cyt., s. 68.

⁷⁸ T. Wittlin, dz. cyt., s. 127.

⁷⁹ Tamże.

⁸⁰ W. Bukowski (*I powraca wiatr...*, przeł. A. Mietkowski, do druku przygot. J. Juryś, Res Publica, Warszawa 1990, s. 89) wspomina o bardzo popularnej piosence wśród pracowników fabryki: „W górze młot, w dole sierp – / Oto nasz sowiecki herb. / Chcesz – to żnij, chcesz – to kuj, / Tak czy siak w nagrodę chuj”. T. Klimowicz (*Przewodnik po współczesnej literaturze rosyjskiej i okolicach (1917–1996)*, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1996, s. 51) przytacza wersję oryginalną: „Swerchu młot, snizu sierp – / eto nasz sowietskij gierb. / Chociesz – żni, a chcesz kuj, / Wsie rawno połuczisz chuj”.

⁸¹ W. Grubiński, dz. cyt., s. 84.

wi, który stanowił, iż „za głoszenie opinii przeciwkomunistycznych odpowiada przed sądem każdy obywatel każdego państwa na świecie, w chwili, gdy znajdzie się w zasięgu trybunału sowieckiego”⁸². W swojej książce pisarz rekonstruuje aresztowanie, śledztwo, tzw. sprawę sądową z wyrokiem śmierci, niemal sto dni oczekiwania w celi na rozstrzelanie, wreszcie rewizję wyroku i pobyt w łagrze. I te skrajnie dramatyczne doświadczenia przedstawia w narracji niemal pogodnej, lekko ironicznej, przy czym z ironią patrzy zarówno na siebie, jak i na swoich prześladowców. Ten jeden z najważniejszych komediopisarzy polskich pierwszych dekad XX wieku komponuje swoje życie więzienne i łagrowe jako dramat groteskowy, może tragikomedie, którą można by zatytułować *Śmierć za napisanie sztuki*⁸³. Deklarując się jako europejski racjonalista, wychwytuje precyzyjnie wszelkie absurdy, nie tylko zresztą sowieckiego, ale i rosyjskiego życia. Świetną egzemplifikację stanowić może rekonstrukcja próby odczytania potwornie brudnego napisu na korytarzu więziennym. Po długim wysiłku udaje się narratorowi w pewien dzień słoneczny odcyfrować słowa: „«*Sabliudajtie czistatu*» – «Zachowajcie czystość»”⁸⁴. Od początku deklaruje Grubiński postawę antymartyrologiczną, bo „nie lubi postawy męczeńskiej”⁸⁵, zwłaszcza „siedząc w kucki”⁸⁶, nie cofa się przed frywolnością, czasem sięga po pamflet. Operuje mistrzowsko dialogiem, czym dowodzi zręczności w opanowaniu rzemiosła dramaturgicznego. Jego książka w porównaniu z pozostałymi tekstami łagrowymi wydaje się nimi wręcz nasycona. Rewelacyjny zwłaszcza jest zapis rozmowy w więziennej bibliotece, w której bibliotekarka na pytanie o największych rosyjskich klasyków: Dostojewskiego, Błoka, Turgieniewa, Gonczarowa za każdym razem prosi o powtórzenie nieznanego jej nazwiska, by po jego ponownym usłyszeniu stwierdzić: „nie, nie ma”. Podobna odpowiedź pada na prośbę o wiersze Puszkina, Lermontowa. Tołstoj kojarzy jej się jedynie z autorem *Piotra Wielkiego*⁸⁷. Na tym Grubiński nie kończy, daje upust swojej złośliwej satysfakcji, kreśląc groteskową niemal wizję „wspaniale rozwiniętego czytelnictwa” w Sowietach, którego dowodzą wielkie liczby wydanych książek w kraju ustrojowo przezwycięzonego analfabetyzmu. Otóż polega to na tym, że „wydziera się papier spod okładki *Cichego Donu*, skręca się z niego papieros, drugi, trzeci i Don się pali”⁸⁸. Podobnie rzecz się ma z czytelnictwem innych klasyków, nie wyłączając tych najważniejszych: „Cała Rosja pochłania *Kapitał* Marksa i wypuszcza go nosem;

⁸² Tamże, s. 85.

⁸³ Tamże, s. 105.

⁸⁴ Tamże, s. 51

⁸⁵ Tamże.

⁸⁶ Tamże.

⁸⁷ Tamże, s. 65–66

⁸⁸ Tamże, s. 67

w tym znaczeniu wszyscy obywatele sowieccy są nałogowymi marksistami”⁸⁹. Najpełniejsze, mistrzowskie „zharmonizowanie dysonansów” osiągnął jednak Grubiński w znakomitej charakterystyce „wolnego obywatela sowieckiego”, którego zdefiniował jako „łgarza okłamywanego, złodzieja okradanego, donosiciela denuncjowanego”⁹⁰.

W wizjach sowieckiej Rosji Wittlina i Grubińskiego, w ich obrazach łagrowej rzeczywistości z pewnością można odnaleźć pewne elementy karnawalizacji, dominuje jednak tendencja do wypoczwarzania i hiperbolizacji. U jej źródeł leżało zarówno poczucie absurdalności owego świata, jak i niezgoda na tę rzeczywistość. Groteska bowiem, jak trafnie konstatawała Elżbieta Sidoruk, „podejmuje grę z absurdem i w ten sposób usiłuje nad nim zapanować”⁹¹.

Nie Wittlinowi i nie Grubińskiemu przypada jednak palma pierwszeństwa w satyrycznym ujęciu sowieckiej „cywilizacji koncentracyjnej”. Dzierży ją dumnie, i sprawiedliwie, Witold Olszewski jako autor powieści *Budujemy kanał. Wspomnienia kierownika biura planowania* z roku 1946. W dziele tym Olszewski wykreował groteskową wizję stalinowskiego świata jako całości. W kilku zaledwie recenzjach tej zapoznanej książki⁹², którą Józef Czapski polecał jako utwór o Rosji do najspieszniejszego tłumaczenia na wszystkie języki świata, próbowano określać ją jako „parodię”, jako „humoreskę”, jako „drapieżną drwinę o charakterze społecznym”. Sam Czapski widział powieść jako „książkę dziką, gorszącą, groźnie ucieśzną”, której humor brać należy w cudzysłów, która dla ludzi nie znających Rosji sowieckiej będzie się musiała wydać „dowolną surrealistyczną fantazją”⁹³. Użył więc pisarz określeń, które dość jednoznacznie kwalifikują ją jako dzieło groteskowe. W przedmowie do powieści Olszewski przedstawił jej genezę, na którą warto zwrócić uwagę. Pomysł zrodził się w styczniu roku 1943 z refleksji snutej nad Kanałem Sueskim przez dwóch Polaków, zwolnionych półtora roku wcześniej z łagrów stalinowskich. Otóż obozowe doświadczenia na różnych „budowach socjalizmu” i zdobyta tam wiedza o Białomorkanale skłoniły ekslagierników do postawienia pytania, jak taki kanał zbudowałiby Sowieci. Powieść, pisana przez trzy lata, od stycznia 1943 do 1946 roku, stanowi właśnie artystyczną odpowiedź na tę *stricte* inżynierską kwestię. Przetworzył w niej Olszewski i poddał hiperbolizacji świat znany mu doskonale, rzeczywi-

⁸⁹ Tamże.

⁹⁰ Tamże, s. 168.

⁹¹ E. Sidoruk, *Groteska w poezji Dwudziestolecia. Leśmian – Tuwim – Galiński*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2004, s. 14.

⁹² W recepcji powieści niewiele zmieniło krajowe jej wydanie z roku 2014.

⁹³ J. Czapski (*Rodzynki w elewatorach*, w: tenże, *Rozproszone. Teksty z lat 1925–1988*, zebrał i notami opatrzył P. Kądziela, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2005 s. 141) podkreślał, iż powieść Olszewskiego „uprzytamnia [...], jak żadna rozprawa, do jakiego stopnia zafałszowano, odwrócono w Sowietach hierarchię wartości”. Polska literatura emigracyjna dodała jeszcze jedną powieść, którą można by uznać za utwór quasi-groteskowy, *Republikę atomową* (1947) Zygmunta Bohusza-Szyski.

stość, którą poznawał od dziecka. Może dlatego też, w odróżnieniu od innych autorów polskich, mógł do tego świata odnieść się z artystycznym dystansem, mógł go „obrobić” groteskowo.

Olszewski to pseudonim Rościława Kępińskiego, urodzonego i wychowanego w Rosji, który po wydaniu tego arcydzieła literatury łagrowej zamilkł i zniknął w Ameryce Południowej⁹⁴. Z wprowadzenia do powieści dowiadujemy się, że autor wykorzystał w niej wspomnienia osobiste, przeżycia i obserwacje zarówno z życia na tzw. wolności sowieckiej, jak i w licznych więzieniach i obozach na budowie północnej drogi kolejowej: w Kotłasiu, Ajkinie i Mieżogu. Własne doświadczenia (wyjście ze stalinowskiego imperium z armią Andersa, pobyt na Bliskim Wschodzie) pozwoliły również Olszewskiemu na istotne poszerzenie przestrzeni fabuły w powieści, przekroczenie granic stalinowskiego imperium. Ale to niewłaściwe sformułowanie, bowiem w hiperbolizującej wizji pisarza cały świat to „Wszeczeński Związek Sowiecki”⁹⁵, który tworzą zarówno „starysowieckie” republiki związkowe, jak i nowe, włączone do „sojuzu” z całej kuli ziemskiej po zwycięskiej Drugiej Wojnie Ojczyźnianej (nieco później podobny pomysł wykorzystał Zygmunt Bohusz-Szysko w *Atomowej poździe*). Jest więc Australijska i Eskimoska SSR, jest Kanadyjska i Południowoamerykańska SSR, na otwarcie kanału stawili się nawet towarzysze Republiki Buszu Południowoafrykańskiego „coś zanadto obrośnięci”, co wzbudziło wątpliwości narratora „czy nie goryle to, przypadkiem, są”⁹⁶. Owo pytanie wyraźnie kompromituje „internacjonalistyczne” metody wychowawcze komunistów. We „wszechświatowym sojuszu” żyją razem kołchoźnicy z Tahiti, zasłużone dojarki z Holandii i wyczynowcy z Pendżabu, dostarczający regularnie z ponad 200-procentową normą wieżyczki strażnicze z hebanu. Wjazd do siedziby NKWD zdobią czaszki ludzkie na słupkach, które „komsomolcy – Maorysi z Nowozelandzkiej ASSR przysłali. Niby w charakterze zaproszenia do Socjalistycznego Współzawodnictwa w dziedzinie wykonywania galanterii kościanej dla towarzyszy komsomolców, co to odrobinę na północ od nich zamieszkują”⁹⁷.

Zanim jednak Olszewski poprowadzi swojego bohatera o znaczącym (i nawiązującym do dramaturgicznej tradycji Aleksandra Gribojedowa) nazwisku

⁹⁴ Ostatnie kwerendy i odkrycia archiwalne Katarzyny Pańczyk pozwalają już bardzo precyzyjnie określić i właściwe nazwisko, i amerykańskie, a dokładniej – brazylijskie losy pisarza. Por: K. Pańczyk, *Tożsamość kulturowa człowieka sowieckiego na podstawie „Budujemy kanał” Witolda Olszewskiego*, „Polilog. Studia Neofilologiczne” 2015, nr 5, s. 79–94; teże, *Homo sovieticus sex – na podstawie „Budujemy kanał”*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2015, nr 14, s. 91–104 oraz teże, „*My stroim kanał*”: *istorija odnogo nieobyčnogo romana i jego awtora*, „Nowaja Pol-sza” 2015, nr 11, s. 16–18.

⁹⁵ W. Olszewski, *Budujemy kanał. Wspomnienia kierownika Biura Planowania*, Polski Dom Wydawniczy, Rzym 1947, s. 130.

⁹⁶ Tamże, s. 182.

⁹⁷ Tamże, s. 20.

Beżgołosow do Jewriejskiej ASSR na budowę Sowkanału, łączącego Morze Śródziemne (zwane Śródziemnym w czasach „przedhistorycznych”) z Morzem Czerwonym, zanim znajdą się w Tel-Stalinie (dawniej Hajfą nazywanym), pokaże niezwykle sugestywnie „Kraj Wszelkiej Szczęśliwości”. Pozwala na to znakomicie zaplanowana fabuła powieści, świetnie łącząca elementy realistyczne, bliskie nawet szkicowi fizjologicznemu, z antyutopijną „fantazją surrealistyczną”. Ujęta ona została w niezwykle ramę kompozycyjną – rozpoczyna fabułę uchwałą Rady Najwyższej i Rady Narodowości o przystąpieniu do budowy Kanału Sowieckiego, zamyka zaś wielka uroczystość otwarcia Sowkanału, połączenia obu mórz, na której spodziewane jest wystąpienie Iljicza wydobytego z mauzoleum. W Morzu Czerwonym, o dziwo, woda wbrew nazwie zachowała zwykły kolor, ale, w co głęboko wierzą jego budowniczowie, doświadczeni procesem skutecznej *pieriekowki* dusz, i ona „namięknie odrobinę – [i] musi [...] kolor zmienić”⁹⁸. Konsekwencje uchwały zmuszają do ściągnięcia „na początek” „od dwóch do trzech milionów robotników”⁹⁹ do łagrów północnych, którzy muszą najpierw dostarczyć materiał do budowy Sowkanału, bowiem same kamienie z rozebranych piramid nie wystarczą.

Otóż taka kompozycja pozwoliła Olszewskiemu odtworzyć całą sowiecką rzeczywistość, obejmującą najpierw kilka godzin życia na tzw. wolności, czyli w „wielkiej zonie”, następnie pobyt w więzieniu, wreszcie okrutną codzienność w obozach północnych. Stworzyła także pisarzowi możliwość zrekonstruowania w świetnym, realistycznym właściwie skrócie procesu tworzenia owego kraju po zwycięstwie bolszewików. A więc: kolektywizację, Wielki Głód, przyspieszoną industrializację, wszechobecną korupcję, codzienność sprzed Wojny Ojczyźnianej poddaną brutalnej sowietyzacji. Powieść, jak stwierdza w przedmowie sam autor, napisana pierwotnie w języku „rosyjskim, ściślej mówiąc, w języku sowieckim”¹⁰⁰, wiele straciła w wersji polskiej, ale i tak już w pierwszym z nią kontakcie uderza rewelacyjna wręcz odkrywczność językowa Olszewskiego. Odkrywczność, która w rzeczywistości oznacza genialne naśladownictwo sowieckiej nowomowy. Albowiem język powieści to swoista mieszanka skazu w wydaniu sowieckim, odwzorowującego psychikę i język mieszkańca „Kraju Wszelkiej Szczęśliwości”¹⁰¹, bełkotu nowomowy i „politgramoty”, skrótowców i neologizmów („gławbuch mięsokombinatu”, „pomdyrektor”, „admtech personel”, „gławjużmorput”, „narkomzdraw”) oraz tzw. prozy ornamentальной (stosowanej przez Andrieja Płatonowa czy Borysa Pilniaka)¹⁰², czego dowodzą liczne „cudze

⁹⁸ Tamże, s. 60.

⁹⁹ Tamże, s. 14.

¹⁰⁰ Tamże, s. 11

¹⁰¹ Tamże, s. 8.

¹⁰² Zob. *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, pod red. A. Drawicza, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997, s. 212–240.

słowa”, fragmenty przemówień, urywki wzorowane na artykułach gazetowych. Towarzyszy temu absurdalny dowcip, ale także straszny, czarny humor, oddający w makabryczny sposób codzienność Wielkiego Głodu, do którego kraj dotoczył się „w blasku promieni rewolucji”. Pointuje ją komentarz dotyczący mięsa: „Lepsze ludzkie świeże, jak kocie śmierdzące”¹⁰³. Z opowieści *besprizornego* dowiadujemy się, że „jak głodny rok był – wujcio zatłukł [mamusię] i na nadzienie do pierożków przerobił”¹⁰⁴. Po ich zjedzeniu chłopiec na ból brzucha cierpiał, przekonany więc, że wyżywienie było „niewłaściwej jakości” poszedł do GPU, za co w nagrodę wzięli go do ochronki.

Niezwykle ważne są także znaczące tytuły rozdziałów, podejmujące intertekstualną grę z tekstami kreującymi sowiecką świadomość zbiorową i na stałe już w tej świadomości obecnymi. W rozdziale zatytułowanym *Jak rozległy kraj mój jest* opowiada narrator swoją drogę do obozu na Północy. Tytuł ten to spolszczenie słów pieśni *Sziroka strana ma rodnaja*, której refren głosi: „*ja drugoj takoj strany nie znaju, gdzie tak wolno dyszit czelowiek*”. Podobny zabieg zastosował Olszewski w rozdziale zatytułowanym *Jadę, jadę, jadę do niej*, opowiadającym o podróży na Budowę Sowkanalu. Słowa te czytelnikowi muszą się skojarzyć z biesiadną pieśnią rosyjską *Trojka mczitsja, trojka skaczet*, w refrenie której pojawiają się słowa radości z bliskiego spotkania z ukochaną: *Jedu, jedu, jedu k niej, jedu k liubuszkie mojej*. Otóż Sowkanal w powieści Olszewskiego zastępuje kochankę. Autor pomieścił w tekście wiele sloganów z sowieckiej *politgramoty* z otwierającym powieść rozdziałem zatytułowanym *Wielkiemu Stalinowi – Ura!* Nie brakuje wulgaryzmów, którymi posługują się jednak właściwie tylko *blatni* i *besprizorni*, czyli relikty „najprawdziwszej kontrrewolucji i faszyzmu”. Olszewski rewelacyjnie oddaje swoisty koloryt języka rosyjskiego, nie tylko obozowego przecież. Czternastoletnia więźniarka, nie dosłyszawszy odpowiedzi na pytanie, kim są nowi przybyli, krzyczy: „mów głośniej, ch... słyhać”¹⁰⁵, co wzbudza podziw praworządnego więźnia, którego zachwyca jej „ostrzelanie” oraz dokładność „wyrażenia myśli i nawet akcent prawidłowy”¹⁰⁶. Inny świetny dialog rozgrywa się w czasie tzw. *sanobrabotki*, czyli łaziebnej higieny. Oto więźnienna fryzjerka wydaje więźniowi polecenie: „A no, podnieś swój wodociąg – jaja strzyc będziemy”¹⁰⁷. Gdy jednak okazało się, że „wodociąg” w trakcie strzyżenia sam się podniósł, obrażona wypowiada słowa jak na partyjnym mitingu:

tu nie ma co żartować, mnie nie nastraszysz i w wykonaniu normy nie przeszkodzisz, a jednak kulturę trzeba przestrzegać, choć i w więzieniu ciebie umieszczono – przecież

¹⁰³ W. Olszewski, *Budujemy kanał*, s. 70.

¹⁰⁴ Tamże, s. 64.

¹⁰⁵ Tamże, s. 33

¹⁰⁶ Tamże.

¹⁰⁷ Tamże, s. 32.

z kobietą masz do czynienia, ja jestem współpracownik NKWD, a nie prostytutka jakaś, nie ma tu żadnej potrzeby konika swego dęba stawiać¹⁰⁸.

W końcu łagodnym głosem, nieco kokieteryjnie proponuje mu załatwienie pracy w łaźni. W zapisie dynamiki przemian w zachowaniu tej kobiety, od surowej służbistki poprzez pryncypialną enkawudzistkę po potencjalną kochankę, Olszewski świetnie wychwycił strategię mimikry stosowaną przez „staro-sowieckich”¹⁰⁹, którą najpełniej personifikuje Bezgołosow.

Bohater i narrator *Budujemy kanał* nie tyle myśli po nowemu, ile wie, że ma tak myśleć, a nawet chce tak myśleć. Z gniewem komentuje wszelkie odstępstwa od jedynie słusznych przekonań. Nie jest więc człowiekiem całkowicie „pozbawionym duchowego wnętrza”, nie jest pokazowym eksponatem *homo sovieticus*, raczej trzeba by uznać, że jest rozdarty między ketmanem a wiernością *politgracii*. Nie zawsze więc jest w stanie zapanować nad instynktownymi powrotami do myślenia z czasów „przedhistorycznych”, co kończy się wyrokiem. Na osiem lat obozu skazany został za słowa: „afrykański hipopotam – dwa pudy jem, trzy pudy sr...!”¹¹⁰. Dopuścił się w nich bowiem przestępstwa użycia jednostek systemu przedmetrycznego. A dowodzi to nie tylko „zmowy ze zgniłą przeszłością”¹¹¹ i „odchylenia prawicowego”, ale również działalności we wrogiej, antysowieckiej „organizacji precymetrycznej” i „niehumanicznego podejścia do zamorskiego zwierzęcia”¹¹². Wyrok pozwala jednak upewnić się bohaterowi, że hipopotam też sowiecki, bo normę wykonuje na 1500%.

Świetnie unaoczniał Olszewski przejawy „patriotyzmu sowieckiego – nieodróżnialnego od rosyjskiego szowinizmu”, który w latach stalinowskich „przybrał postać urzędowego obłędu”¹¹³. Ujawniają się one szczególnie w groteskowej wizji rosyjskiego *continuum* imperialnego. W ujęciu narratora powieści „stalinowską linię polityczną” wprowadził już Piotr I, kiedy rozkazał „rąbać okno na Zachód”. W realizacji tego przedsięwzięcia przeszkodziła mu „reakcja faszystowska tamtych czasów”. Jego wielkie „sowieckie” dzieło kontynuowała „zdrowo” Katarzyna II, także wielcy marszałkowie Suworow, Kutuzow i... Aleksander Newski, którym wielki zamiar połączenia „całego Świata w Jednym Związku Republiki Sowieckich” uniemożliwił brak „Leninowsko-Stalinowskiego Doświadczenia”¹¹⁴.

¹⁰⁸ Tamże.

¹⁰⁹ Tamże, s. 182.

¹¹⁰ Tamże, s. 24

¹¹¹ Tamże.

¹¹² Tamże, s. 58.

¹¹³ L. Kołakowski (*Główne nurty marksizmu. Powstanie – rozwój – rozkład*, t. 3, Instytut Literacki, Paryż 1976, s. 151) dowodzi, że „Propaganda bez przerwy głosiła, że wszystkie ważniejsze wynalazki w dziejach techniki były dziełem Rosjan a wszelkie wspomnienie o innych było piętnowane jako przejaw «kosmopolityzmu» i korzenia się przed Zachodem”.

¹¹⁴ W. Olszewski, dz. cyt., s. 140.

O trafności kreacji (rekonstrukcji) absurdów sowieckiej nadrzeczywistości w utworze Olszewskiego świadczy zestawienie go z powieścią Władimira Wojnowicza *Życie i niezwykle przygody żołnierza Iwana Czonkina*, w której groteska, jak celnie zauważył jej badacz, posłużyła „potrzebom realizmu”¹¹⁵. W obu tekstach znaleźć można wiele podobnych pomysłów, których źródła, nie dyskredytując inwencji twórców, stanowią: nonsensowne zadęcie sowieckie i aberracje ideologiczne. Arabskiego wielbłąda z powieści Olszewskiego, sabotującego normy pracy i wysłanego „na przeszkolenie do Starego Związku”¹¹⁶, można zestawić ze zdechłym koniem Wojnowicza, który pod kopytem przyciskał kartkę ze słowami: „jeśli polegnę, proszę uważać mnie za komunistę”¹¹⁷; oczekiwane przez Bezgołosowa na piaskach pustynnych, użyźnionych przez „naturalne ubytki siły roboczej”, „i choinki, i mech, i borówki nawet”, a także „karłowata brzoza”¹¹⁸ (efekty twórczej pracy akademików Miczurina i Lysenki), odpowiadają rewolucyjnym pomysłom Wojnowiczowskiego genetyka, który próbował wyhodować roślinę będącą jednocześnie ziemniakiem z bulwami na dole i pomidorem z owocami na górze, nazwaną przez niego DROS¹¹⁹ (Droga do socjalizmu). Inwencja Olszewskiego nie przewidziała jednak, co przedstawił Wojnowicz w powieści, pędzenia alkoholu z łąna lub też wykorzystania karaluchów jako siły pociągowej.

Obie powieści oscylują na pograniczu fantazji i rzeczywistości. Ale w sytuacji, kiedy rzeczywistość poddawana naciskom ideologicznym, staje się alogiczna i niewiarygodna, kiedy „życie samo w sobie jest satyrą”¹²⁰, pisarz, który dąży do jej odwzorowania, nie musi troszczyć się o prawdopodobieństwo swych utworów. Trudno więc nie zgodzić się z twierdzeniem, że „mimesis w przypadku przedstawienia komunistycznej nadrzeczywistości musi prowadzić do ujęć groteskowych”¹²¹, niesamowicie śmiesznych, ale jeszcze bardziej porażających. Można by więc skonstatować, iż w powieści Olszewskiego dominuje ta paradoksalna cecha groteskowości, przenikliwie wychwycona przez Kaysera, która zawiera się nie w „lęku przed śmiercią”, ale w „lęku przed życiem”¹²².

¹¹⁵ A. Dudek, *Groteska jako próba realizmu. O książce Włodzimierza Wojnowicza*, w: *Emigracja i tamizdat. szkice o współczesnej prozie rosyjskiej*, pod red. A. Drawicza, Universitas, Kraków 1993, s. 208.

¹¹⁶ W. Olszewski, dz. cyt., s. 175.

¹¹⁷ W. Wojnowicz, *Życie i niezwykle przygody żołnierza Iwana Czonkina*, przeł. W. Dłuski, Fabryka Bestsellerów, Warszawa 2012, s. 279.

¹¹⁸ W. Olszewski, dz. cyt., s. 173.

¹¹⁹ W. Wojnowicz, dz. cyt., s. 59.

¹²⁰ Słowa Władimira Wojnowicza, cyt. za: A. Dudek, dz. cyt., s. 240. Nieco dalej (tamże, s. 245) badacz konstatuje, iż „groteskowe efekty w utworze to wynik realistycznej postawy narratora, którego zamierzeniem jest pokazanie prawdy”.

¹²¹ A. Dudek, dz. cyt., s. 241.

¹²² W. Kayser, dz. cyt., s. 24–25.

Jeśli wizja Olszewskiego, w mniejszym stopniu Wittlina i Grubińskiego, przypomina groteskę w rozumieniu Bachtinowskim, jeśli można ją potraktować jako przykład „ludzyczej potrzeby igrania z formą”¹²³, to wizji Leo Lipskiego i Pawła Mayewskiego niezwykle blisko do groteski w rozumieniu Kaysera, jako świata obcego, przerażającego, apokaliptycznego, ale wypowiedzianego spokojnie, w formie obojętnego opisu naturalistycznego, za pomocą językowego nowatorstwa ze wstrząsającym sensem obrazu. Józef Wittlin we wprowadzeniu do *Rzeki* niezwykle trafnie zauważył, że Mayewski, „anatom dna”, „bez znieczulenia poddaje nas [...] działaniu grozy. Każdy szczegół na dnie ukazuje z niesamowitą wyrazistością. Przeraża nas nie sama istota czy treść grozy, lecz jej «naturalność»”¹²⁴. Świat przedstawiony w opowiadaniach Mayewskiego to rzeczywistość pozbawiona „promienia nadziei”¹²⁵, przestrzeń totalnej samotności, bezsilności, lęku, absolutnego wyalienowania, w której panuje zasada wzajemnego niszczenia w walce o przetrwanie, „by samemu nie zostać zepchniętym z jedynej drogi ocalenia”¹²⁶. Pierwszoosobowy narrator opowiadania *Komary* spokojnie stwierdza: „jedyna droga wyjścia prowadziła w taki czy inny sposób do śmierci”, „śmierć musiała być karmiona, a jej wymogi zaspokojone”¹²⁷. Dominuje tu „zaduch próchna”, „zaduch zgnilizny”, „trupiego odoru”¹²⁸. W tytułowym opowiadaniu kreacja przestrzeni niemal automatycznie kojarzy się z *Zamkiem* Kafki. Tworzy Mayewski w swoich opowiadaniach galerię groteskowych postaci: bezwzględny i okrutny urkacz o zabawnej ksywie „Babuszka Lenin” (*Komary*) oraz, znacznie bardziej złowieszczygo i krwiożerczego (dosłownie) lekarza łagrowego, który nienasycony głód zaspokaja ludzkim mięsem, dostarczonym mu przez więźnia zajmującego się kopaniem grobów, a od spełnienia tego warunku uzależnia udzielenie chorym pomocy. Efekty łagrowego kanibalizmu podsumowuje ów lekarz słowami, które zamykają opowiadanie: „popatrz no na te kości dookoła [...] no popatrz tylko. Obrane do czysta”¹²⁹.

Jeszcze bardziej zdaje się porażać świat przedstawiony w utworach Leo Lipskiego. Podkreśla on, że „można deformować tylko to, co istnieje. Wymyślonego nie da się deformować”¹³⁰, i w taką wiedzę uzbrojony szuka języka, by owe deformacje i paradoksy, dysonanse i absurdy unaocznić. Próbuje deformować język, porzuca reguły składni. Zupełnie się nimi nie przejmuje, czasem ucieka się do zasady przypominającej futurystyczne hasło „słów na wolności”, do ciętych ka-

¹²³ M. Bachtin, dz. cyt.

¹²⁴ J. Wittlin, *Przedmowa*, w: P. Mayewski, *Rzeka*, przeł. J. Kempka, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1960, s. 8–9.

¹²⁵ P. Mayewski, *Rzeka*, s. 19.

¹²⁶ Tamże, s. 25

¹²⁷ Tamże, s. 24.

¹²⁸ Tamże, s. 15, 19.

¹²⁹ Tamże, s. 50.

¹³⁰ L. Lipski, *Dzień i noc. Na otwarcie kanału Wołga-Don*, dz. cyt., s. 33.

drów, do enumeracji. Spośród wielu takich fragmentów warto przytoczyć urywek rejestrujący „taneczny” bunt Polaków, którzy do kopania ziemi nie dostali łopat i rydli:

Rozpalili ogień. [...] Skakali jak małpy. Duże ognisko. Jest zimniej i zimniej. Chciałoby się wejść do ognia. Mój krawiec to zrobił. Najpierw zaczął tańczyć wokół ogniska. Potem wszedł. I zapaliło się na nim ubranie. On dalej tańczył. Płonąc. Elektrownia była nierealna, nakreślona ołówkiem. Tańczył na tle elektrowni swój ognisty taniec. [...] Potem lano na niego wodę. Potem zamarzył, jak żona Lota. Nie mógł wykonać ruchu. Ale był ogień. W lodowatej skorupie, w ogniu, niczym święty. Spacerował. A cała brygada dostała bzika, i wokół niego. Tańczyli taniec. Bum-bum, jak Murzyni¹³¹.

Lipskiemu nie wystarcza satyra, która dominuje w książkach Wittlina i Grubińskiego, Lipski dystansuje się od „karnawału” (choć smutnego) Olszewskiego. Ten pisarz poszukuje w opowiadaniach swojego „zmiennego obrazu wraz z majakami sprzed wielu lat”¹³². Patrzy na koncentryczną rzeczywistość jakby z perspektywy outsidera. Poczuciu jej absurdalności towarzyszy raczej obojętność niż niezgoda, aczkolwiek czasem nie potrafi powstrzymać się przed silniejszą zjadliwością. Prowokuje Lipski czytelnika z premedytacją, jego proza, na którą odbiorca „**musi** patrzeć”, jest jak „bicie po pysku”¹³³. Takie razy otrzymuje czytelnik wszystkich „sowieckich” opowiadań tego autora: *Dnia i nocy*, *Wadi*, w nieco mniejszym zakresie *Powrotu*. Ich zawsze pierwszoosobowy narrator nie rozumie tego świata, ale też nie próbuje go usensownić. Rekonstruuje codzienność, rejestruje kolejne wydarzenia jakby bezrefleksyjnie, choć mówi o takich sytuacjach, które wręcz domagają się komentarza. Szczególnie widoczne jest to w opowiadaniu *Dzień i noc*, skomponowanym z sekwencji szokujących obrazów, choć właściwsze byłoby określenie – bolesnych razów. Cios pierwszy to konieczność „przebadania” w ciągu piętnastu minut 76 „cherlających” łagierników, z towarzyszącą temu świadomością, że przekroczenie ustalonego procenta zwolnionych traktowane jest jako sabotaż i grozi kolejnym wyrokiem; cios następny: uspokojenie buntu więźnia, który odmówił wyjścia do pracy i przybił członek do pryczy. Po tym następują kolejne ciosy potęgujące wrażenie absolutnego inferna, spięte klamrą-obrazem parady wynędzniałego tłumu obdartych zeków na 40-stopniowym mrozie w czasie otwarcia kanału, któremu towarzyszy muzyka orkiestry. Ale w tym właśnie świecie, co unaocznia jeszcze bardziej jego groteskowość, narrator słyszy także, poza marszami towarzyszącymi defiladzie

¹³¹ Tamże, s. 22.

¹³² Tamże, s. 7.

¹³³ Tamże.

łagierników, rozbrzmiewające w baraku stachanowców I Scherzo Felixa Mendelssohna w wykonaniu Jakowa Fliera; dostrzega uda i ramiona więźniarek, które niespodziewanie wywołują mu w pamięci obrazy Edgara Degasa i Auguste'a Renoira. Ważniejsza bowiem od seksualnego pożądania okazuje się potrzeba odzyskania „zachwianej równowagi”.

Podobnie beznamiętnie Lipski opisuje świat w *Wadi*, w którym „zagęszczenie śmierci jest nieprawdopodobne”¹³⁴. Kreśli więc monstualną wizję zgęszczonych ciał ludzi chorych na biegunkę i tyfus: „wszyscy mieli biegunkę. Nawet najpiękniejsze dziewczęta. Sprawdzało się to mimo woli w latrynie. Zależnie od talentu erotycznego podcierały się kartkami z Lenina, kamieniem, albo w ogóle nie”¹³⁵. Świat w tym opowiadaniu to przestrzeń śmierci i kału gotującego się w „cynowych nocnikach”, przestrzeń beznamiętnego spółkowania – ludzi, owadów. Podobne obrazy „zaśmiergłych istot” na legowiskach pokrytych „moczem i kałem, który obsiadły muchy”¹³⁶ kreowała, aczkolwiek bardzo rzadko, także Naglerowa. Ale w ujęciu Lipskiego ludzie to tylko ciała, które „bulgoczą, jęczą, charczą, chrapią”, umierają, „oddając kał” i miaucząc jak koty. Kopulują dla zapomnienia kobiety, spółkują „zwariowane, rozpustne, i bezczelne” muchy „na łyżkach, w czasie jedzenia, w uszach, oczodołach”¹³⁷. Nawet wzruszający obrazek jedyne go ujawnienia się uczuć, opowiadania bajki przez kochającą kobietę umierającemu ukochanemu, Lipski brutalizuje, zwracając uwagę na podmacywanie dziewczyny przez chorego leżącego obok. Ale w procesie odtwarzania tego świata kryje się, jakby powiedział Kayser, zagadkowy czynnik wyzwolenia, próba egzorcyzmowania demoniczności.

* * *

Wszystkim polskim twórcom literatury łagrowej towarzyszył imperatyw „prawdy – prawdy i nic tylko prawdy”¹³⁸. Traktowali to jako swoją misję wobec wolnego świata. Temu celowi podporządkowana została poetyka „fotograficznego” realizmu tej prozy¹³⁹. Lektura dzieł łagrowych, ujawniająca satyryczne bądź groteskowe w nich elementy, w żadnym razie nie podważa ich obiektywizmu ani nie odbiera im „misyjności”. Wręcz przeciwnie – w próbie wykreowania/zrekonstruowania stalinowskiego („kafkowskiego”) świata grotesce przypada rola

¹³⁴ L. Lipski, *Wadi*, w: tenże, *Piotruś*, s. 43.

¹³⁵ Tamże.

¹³⁶ H. Naglerowa, *Chaplin w łagrze*, w: taż, *Ludzie sponiewierani*, s. 68.

¹³⁷ Tamże, s. 48.

¹³⁸ B. Obertyńska (M. Rudzka), *W domu niewoli*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1991, s. 357.

¹³⁹ Pisałem o tym szerzej w szkicu *Formuły realizmu łagrowego*, w: Marek Nowakowski i inni, *Oblicza realizmu w prozie polskiej XX i XXI wieku*, pod red. S. Buryły, J. Michalczeni i M. Urbanowskiego, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich, Warszawa 2016, s. 275–304.

wyjatkowa, służy ona spotęgowaniu realizmu, oznacza wysiłek realistycznego odwzorowania świata „i straszneho, i śmiesznego”. Twórcy tej prozy nie tyle kierowali się poczuciem absurdalności świata, ile tę absurdalność diagnozowali i obnażali. Źródła groteskowości upatrywać więc należy zarówno w pragnieniu dania „świadcstwa” nadrzeczywistości sowieckiej, jak i w niezgodzie na tę rzeczywistość, w jej odrzuceniu. Ale trzeba również zaakcentować pragnienie artystycznej zemsty na oprawcach, którzy śmiechu obawiali się najbardziej i którzy stworzone przez siebie absurdy traktowali śmiertelnie *par excellence* serio.

Trzeba więc na zakończenie „poprawić” Borowskiego i powiedzieć raczej: to jest prawda, bo to jest groteska. Ale można też, wykorzystując słowa Krakowieckiego, wyrazić ową tezę dobitniej: dzięki grotesce „okropność niewolniczej historii ludzi, zagnanych na samo dno nieszczęścia ludzkiego” okazuje się znacznie bardziej przejmująca, „zgroza prawdy”¹⁴⁰ przemawia donośniej.

Bibliografia

- Bachtin Michaił, *Twórczość Franciszka Rabalais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. Anna i Andrzej Goreniowie, oprac. Stanisław Balbus, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.
- Besaçon Alain, *Krótki traktat sowietologiczny na użytek władz cywilnych, wojskowych i religijnych*, tłum. P.P., KOS, Kraków 1980.
- Błoński Jan, *Między szyderstwem a okrucieństwem*, „Dialog” 1963, nr 4, s. 70–74.
- Bohusz-Szyszko Zygmunt, *Republika atomowa. Powieść z niedalekiej przyszłości*, Polski Dom Wydawniczy, Rzym 1947.
- Bolecki Włodzimierz, *Groteska, groteskowość*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. Alina Brodzka [i in.], Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1992, s. 345–361.
- Bolecki Włodzimierz, *„Inny świat” Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1994.
- Borowski Tadeusz, *U nas, w Auschwitzu...*, w: Borowski Tadeusz, *Utworki wybrane*, oprac. Andrzej Werner, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1991, s. 73–122.
- Bukowski Władimir, *I powraca wiatr...*, przeł. Andrzej Mietkowski, do druku przygot. Julia Juryś, Res Publica, Warszawa 1990.
- Burska Lidia, *Obozowa literatura*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. Alina Brodzka [i in.], Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1992, s. 740–746.
- Buryła Sławomir, *Nobilitacja groteski*, „Teksty Drugie” 2006, nr 4, s. 128–133.
- Czapliński Przemysław, *Zagłada jako wyzwanie dla refleksji o literaturze*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 9–22.
- Czapski Józef, *Rozproszone. Teksty z lat 1925–1988*, zebrał i notami opatrzył Paweł Kądziała, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2005.
- Czermińska Małgorzata, *Autobiograficzny trójkąt. Świadcstwo, wyznanie i wyzwanie*, Universitas, Kraków 2000.

¹⁴⁰ A. Krakowiecki, dz. cyt., s. 184.

- Dudek Andrzej, *Groteska jako próba realizmu. O książce Włodzimierza Wojnowicza*, w: *Emigracja i tamizdat: szkice o współczesnej prozie rosyjskiej*, pod red. Andrzeja Drawicza, Universitas, Kraków 1993, s. 225–248.
- Głowiński Michał, *Groteska jako kategoria estetyczna*, w: *Groteska*, pod red. Michała Głowińskiego, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2003, s. 5–15.
- Grubiński Waław, *Między młotem a sierpem*, Czytelnik, Warszawa 1990.
- Herling-Grudziński Gustaw, *Inny świat. Zapiski sowieckie*, Czytelnik, Warszawa 1998.
- Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, pod red. Andrzeja Drawicza, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997.
- Jagoda Zenon, Kłodziński Stanisław, Masłowski Jan, *Oświęcim nieznanym*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981.
- Jastrzębska Jolanta, *Imre Kertész – węgierski wariant dyskursu o Holocaustcie*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 152–167.
- Jastrzębski Zdzisław, *Literatura pokolenia wojennego wobec Dwudziestolecia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1969.
- Jennings Lee Byron, *Termin „groteska”*, przeł. Maria Bożenna Fedewicz, w: *Groteska*, pod red. Michała Głowińskiego, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2003, s. 31–71.
- Kayser Wolfgang, *Próba określenia istoty groteskowości*, przeł. Ryszard Handke, w: *Groteska*, pod red. Michała Głowińskiego, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2003, s. 17–30.
- Kelera Jerzy, *Groteski dramaturgia*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. Alina Brodzka [i in.], Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1992, s. 361–366.
- Klimowicz Tadeusz, *Przewodnik po współczesnej literaturze rosyjskiej i okolicach (1917–1996)*, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1996.
- Kołakowski Leszek, *Główne nurty marksizmu. Powstanie – rozwój – rozkład*, t. 3, Instytut Literacki, Paryż 1976.
- Krakowiecki Anatol, *Książka o Kołymie*, Veritas, Londyn 1950.
- Lang Berel, *Nazistowskie ludobójstwo. Akt i idea*, przeł. Anna Ziębińska-Witek, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2006.
- Lipski Leo, *Dzień i noc. Na otwarcie kanału Wołga-Don*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1998.
- Lipski Leo, *Piotruś*, Oficyna Druków Niskonakładowych, Olsztyn 1995.
- Marecki Piotr, *Nam wieczna w polszczyźnie rozróżba! Marian Pankowski mówi*, Korporacja Ha!art, Kraków 2011.
- Markiewicz Zygmunt, *Proza beletrystyczna*, w: *Literatura polska na obczyźnie 1940–1960*, pod red. Tymona Terleckiego, B. Świdorski, Londyn 1964, t. 1, s. 133–173.
- Mayewski Paweł, *Rzeka*, przeł. Jan Kempka, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1960.
- Mityk Iwona, *Inne spojrzenie. Groteska w prozie polskiej o wojnie i okupacji. Gombrowicz, Dygat, Sandauer, Andrzejewski, Zieliński*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego, Kielce 1997.
- Morawiec Arkadiusz, *Tematyka lagrowa w twórczości Mariana Pankowskiego*, w: *Język – literatura – dydaktyka*, t. 2, pod red. R. Jagodzińskiej i A. Morawca, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Humanistyczno-Ekonomicznej, Łódź 2003, s. 25–42.
- Naglerowa Herminia, *Kazachstańskie noce*, Veritas, Londyn 1958.
- Naglerowa Herminia, *Ludzie sponiewierani*, Biblioteka Orła Białego, Rzym 1945.
- Obertyńska Beata (Rudzka Marta), *W domu niewoli*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1991.

- Olszewski Witold, *Budujemy kanał. Wspomnienia kierownika Biura Planowania*, Polski Dom Wydawniczy, Rzym 1947.
- Pankowski Marian, *Teatrowanie nad świętym barszczem*, w: tenże, *Teatrowanie nad świętym barszczem. Wybór utworów dramatycznych*, posł. Krystyna Latawiec, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1995, s. 103–159.
- Pańczyk Katarzyna, *Homo sovieticus sex – na podstawie „Budujemy kanał”*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski”, nr 14 (2015), s. 91–104.
- Pańczyk Katarzyna, „*My stroim kanał*”: *istorija odnogo nieobyčnogo romana i jego awtora*, „Nowaja Polsha” 2015, nr 11, s. 16–18.
- Pańczyk Katarzyna, *Tożsamość kulturowa człowieka sowieckiego na podstawie „Budujemy kanał” Witolda Olszewskiego*, „Polilog. Studia Neofilologiczne” 2015, nr 5, s. 79–94.
- Piwińska Marta, „*Jaselka-moderne*”, „Dialog” 1963, nr 3, s. 117–121.
- Poe Edgar Allan, *Zabójstwo przy rue Morgue*, w: tenże, *Opowieści niesamowite*, przeł. Stanisław Wyrzykowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976, s. 164–204.
- Sariusz-Skąpska Izabella, *Polscy świadkowie GULagu. Literatura łagrowa 1939–1989*, Universitas, Kraków 1995.
- Sidoruk Elżbieta, *Groteska w poezji Dwudziestolecia. Leśmian – Tuwim – Gałczyński*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2004.
- Siewierski Henryk, *Spotkanie narodów*, Instytut Literacki, Paryż 1984.
- Skarga Barbara, *Po wyzwoleniu... (1945–1956)*, W drodze, Poznań 1990.
- Sobolewski Tadeusz, *Archiwum Spielberga*, „Kino” 1998, nr 10, s. 62.
- Spiegelman Art, *Maus. Opowieść ocalałego, cz. 2: I tu zaczęły się moje kłopoty*, tłum. Piotr Birkont, Wydawnictwo Komiksowe, Kraków 2001.
- Sucharski Tadeusz, *Formuły realizmu łagrowego*, w: Marek Nowakowski i inni, *Oblicza realizmu w prozie polskiej XX i XXI wieku*, pod red. Sławomira Buryły, Jakuba Michalczeni i Macieja Urbanowskiego, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich, Warszawa 2016, s. 275–304.
- Święch Jerzy, *Literatura polska w latach II wojny światowej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997.
- Trzebiński Andrzej, *Kwiaty z drzew zakazanych. Proza*, słowo wstępne i oprac. Zdzisław Jastrzębski, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1972.
- Wittlin Józef, *Przedmowa*, w: Mayewski Paweł, *Rzeka*, przeł. Jan Kempka, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1960, s. 5–12.
- Wittlin Tadeusz, *Diabeł w raju*, Polonia, Warszawa 1990.
- Wojnowicz Władimir, *Życie i niezwykle przygody żołnierza Iwana Czonkina*, przeł. Wiktor Dłuski, Fabryka Bestsellerów, Warszawa 2012.
- Žižek Slavoj, *Komedia obozowa*, przeł. Adam Chmielewski, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 135–141.
- Żurawiński Grzegorz, „*Komedia obozowa*”. *Szalona groteska w cieniu Zagłady* [online], <http://gazeta.teatr.legnica.pl/index.php/akt-artykuly/4463-komedia-obozowa-szalona-groteska-w-cieniu-zaglady> [dostęp 09.01.2014].

Tadeusz Sucharski

**How to describe “the world of pyramidal absurd” or grotesque
in the camp literature**

(Summary)

The main aim of the paper is to reflect on the various forms of the disclosure and the use of the grotesque in the Polish camp literature. Prisoners, authors of books devoted to life in the camps, experienced life in conditions that we did not normally recognize as impossible. In this sketch I try to show the ways of using (or not-using) of this experience in literature. Many Polish writers emphasized the importance of ridicule in the description of the world of the camp, because “it sees sharper, it clearly draws”, but that perspective often lacked in their books. However, there were writers (Grubiński and Wittlin) who put the world of Soviet slavery in satirical way, often in the form of “laughter through tears” (close to Bachtin’s conception). There were also writers (Lip-ski and Mayewski) who dispassionately exposed the horror of the atrocity of the camp, they took the game with the absurd (close to Kayser’s conception). Finally, there was a writer (Olszewski) who attempted to capture the entire Stalinist world as a grotesque.

Keywords: a soviet camp; a grotesque; a satire; the totalitarianism; hyper-reality