

BOGUSŁAW BAKUŁA

Poznań

IRONIA I KOMIZM WE WSPÓŁCZESNEJ  
SŁOWIAŃSKIEJ ANTYUTOPII LITERACKIEJ  
(NA PRZYKŁADZIE POWIEŚCI E. BONDY'EGO, T. KONWICKIEGO,  
W. WOJNOWICZA, W. PIELEWINA)

Apogeum popularności antyutopia, zarówno zachodnia, jak też słowiańska, przechodziła w drugiej połowie XX wieku, zbierając pokłosie tragicznych doświadczeń dwóch wojen i politycznego podziału świata, a także literackich oraz filozoficznych przemyśleń Jewgenija Zamiatina, Karela Čapka, George'a Orwella, Artura Koestlera, Jeana-Paula Sartre'a i wielu wybitnych pisarzy-futurologów, między innymi Stanisława Lema, Arkadija i Borysa Strugackich. W pejzażu antyutopii, która okazuje się paradoksalnym dzieckiem modernizmu, znaczącą pozycję zajmują autorzy słowiańscy, zwłaszcza rosyjscy. Nie trzeba nikogo przekonywać do wartości pisarstwa Aleksandra Zinowiewa czy Władimira Wojnowicza. Obok nich pojawili się twórcy, którzy wiązali doświadczenia osobiste z doświadczeniem historycznym oraz literackim powstającym na pograniczach państwa komunistycznego, w Polsce, Czechosłowacji, na Węgrzech, tacy jak Tadeusz Konwicki, Miroslav Harniček, Tibor Derý. Wielu z nich związało swoje dojrzałe życie z postawą sprzeciwu wobec totalitaryzmu. Dlatego ich utwory były zakazywane. System, który kontrolował niemal całość życia społecznego, szczególną uwagę zwracał na postawy nieprawomyślne, zdystansowane, opozycyjne. W pewnym momencie rozwoju literatury w krajach komunistycznych gatunek antyutopii stał się gatunkiem praktykowanym przez opozycję. Sprawiał to zawarty implicite w antyutopii ładunek krytycyzmu i pesymizmu, odnoszony do świata ideologicznej utopii. Pomimo znacznej skali zagrożenia ze strony represyjnego systemu, dla wielu ludzi, którzy trzeźwo spoglądali na świat, nie tylko pisarzy i polityków, było jasne, że kres totalitarnego komunizmu sowieckiego oraz wszelkich jego pochodnych musi nastąpić. Wewnętrzne sprzeczności systemu były zbyt rażąco widoczne, pomimo sprytniej i odnoszącej sukcesy w świecie propagandy. Pytanie zasadnicze nie dotyczyło terminu upadku systemu komunistycznego, ponieważ większość ludzi była przekonana, iż nie jest on wieczny, ale tego, w jaki sposób się to odbędzie. I to drugie pytanie okazywało się ważniejsze, a odpowiedź nie rysowała się tak wyraźnie. Nie była jednoznaczna. Powszechny lęk przed atomową katastrofą mieszał się przez dziesiątki lat z odczuciem śmieszności, a potem groteski i absurdu z powodu narastającej rytualizacji komunizmu, jego wynaturzeń społecznych,

gospodarczych i mentalnych. Literatura reagowała na ten kompleks zagrożeń w sposób swoisty. Jeszcze przed II wojną światową zarysowały się dwa kierunki i zarazem scenariusze przepowiadanych wydarzeń: jeden katastroficzny, wieszczący zagładę wartości zachodniej demokracji oraz satyryczno-groteskowy, przedstawiający rozmaite scenariusze upadku totalitaryzmu, najczęściej wywołanego przez sprzeczności wewnętrzne. Warto zauważyć, że głównym bohaterem tych przedstawień został komunizm, ponieważ komunizm miał najsilniejszą bazę w tradycji literackiej (powieściowy utopizm). Faszyzm i nazizm przeminęły, zostawiając tragiczną pamięć i zostały jednoznacznie potępione. Utopia narodowo-socjalistyczna mogła znaleźć co najwyżej parodystów. Tymczasem komunizm wyzwał inne emocje i także poważniejsze reakcje literackie. Literatura opisała ten przypadek, kreując niemal do rangi filozoficznej takie kategorie jak społeczeństwo totalne, totalna propaganda, *homo sovieticus*. Zwłaszcza przydatność ostatniej kategorii w analizie socjologicznej nie ulega wątpliwości, również w czasach dzisiejszych. Interesująca nas tutaj proza lat 70.–90. XX wieku, powstająca w warunkach literatury zepchniętej do opozycji, przyniosła kilka interesujących odpowiedzi na pytanie, jak funkcjonują i jak upadają systemy zbudowane według wzorca komunistycznego i jakie to wywołuje ewentualne skutki społeczne, psychologiczne, polityczne, ekonomiczne, a nawet ekologiczne. Przedstawione w zakazanej prozie lat 70.–90. totalitarne systemy, gnijąc od wewnątrz, nie posiadają dawnej siły, zapadają się pod własnym ciężarem albo są niszczone przez przyczyny naturalne, które zostały pobudzone w wyniku nadmiernej eksploatacji natury lub technicyzacji świata. Upadek systemu dokonuje się na skutek wewnętrznych sprzeczności i reakcji pełnych rozczarowania, lęku oraz odczucia absurdu. Właśnie, egzystencjalny i aksjologiczny absurd staje się punktem wyjścia do wyłonienia ważnej tu estetycznej kategorii groteski, a ta jak wiadomo zawiera połączone w różnych proporcjach elementy komizmu, ironii i parodii, obok tragedii oraz uczuć wzniosłości i patosu. W ten uproszczony z konieczności sposób docieramy do kilku ważnych tekstów o charakterze antyutopijnym, które pojawiły się w końcowej fazie istnienia komunizmu (realnego socjalizmu). W tekstach tych formułuje się diagnozę kryzysu oraz jego przebiegu. Antyutopia (utopia satyryczna) stała się gatunkiem nie tylko zapowiadającym koniec systemu autorytarnego (resp. totalitarnego), ale przede wszystkim konstruującym literacko proces jego rozpadania się i wreszcie całkowitego upadku. W przypadku niniejszej wypowiedzi wybranymi utworami, zawierającymi obraz kryzysu i upadku totalitarnej formy społecznej są *Invalidni sourozenci* (1974) Eгона Bondy'ego, *Mała apokalipsa* (1979) Tadeusza Konwickiego, *Moskwa 2042 (Москва 2042)*, (1987) Władimira Wojnowicza, *Chapajev i Pustota (Чапаяев у Пустота)*, (1999) Wiktora Pielewina.

Utwory te tworzą ostatnią fazę rozwojową gatunku, który można nazwać mianem schyłkowej antyutopii modernistycznej, w przypadku powieści Pielewina przechodzącej już na grunt postmodernizmu. Gatunek ten jest reprezentowany przez tak znane i ważne teksty jak np. *My (Мы)*, (1921) Jewgenija Zamiatina, *Czewengur (Чевенгур)*, (lata 20, publikacja 1972) Andrieja Płatonowa, *Przepastne wyżyny (Зияющие высоты)*, (1974) Aleksandra Zinowiewa. Do utopii satyrycznej zbliża się jedyna ukraińska powieść w tym gatunku *Słoneczna maszyna (Сонячна машина)*, (1928) Wołodymyra Wynnyczenki. Przy czym możemy przyjąć, że omawiany gatunek rozpada się na dwa podgatunki, a zasadniczym kryterium podziału stanowi obecność elementów satyryczno-groteskowych i komizmu. Nie znajdujemy tych składników jako elementów programowo współtworzących rzeczywistość przedsta-

wioną w powieściach Zamiatina, Platonowa, Orwella czy w niewielkiej powieści Mirosława Harnička *Máso* (1981). Utwory te współtworzą wyraźny nurt katastroficzny. Z kolei obecność groteski, komizmu, humoru jest zauważalna w prozie Wynnyczenki, Konwickiego, Zinowiewa, Wojnowicza, do pewnego stopnia w przywołanych tu utworach Bondy'ego oraz Pielewina. Wynika z tego, że obok nurtu katastroficznego (lata 30.–60. XX wieku) wrócił na literacką scenę nurt utworów zapowiedziany w XX-leciu międzywojennym przez eksperymentalną prozę Stanisława Ignacego Witkiewicza-Witkacego (*Pożegnanie jesieni*, 1927) oraz przez literaturę popularną. Utwory popularne (m.in. w Polsce proza Antoniego Słonimskiego, *Dwa końce świata*, 1937) przedstawiały powstanie i upadek totalitaryzmu w konwencji groteski albo ironicznej przepowiedni. Ich autorzy operowali sensacyjną fabułą i traktowali swoje utwory, jako rodzaj publicystyki. Interesujące jest to, iż należąca do literatury popularnej konwencja katastroficzno-satyryczna przechodzi po II wojnie światowej do literatury wysokiej. Nie dziwi znaczna obecność w tych nurtach prozy rosyjskiej, wszak w literaturze tej spotykamy silne reprezentacje obu nurtów: katastroficznego i satyryczno-groteskowego. Paralelne występowanie obu nurtów nie jest często spotykane u piśmiennictwie innych Słowian. Na wstępie powiedziano, że omawiany tu gatunek antyutopii (utopii satyrycznej) swoje apogeum przeżył w drugiej połowie XX wieku i w zasadzie jego historia, powiązana z reakcją na komunizm, dobiegła końca wraz z politycznym obiektem. Nie można jednak mówić tu o końcu jako o definitywnym pożegnaniu się z formą literacką bądź z estetyką. Takie zakończenia zdarzają się w historii stosunkowo rzadko, a sam gatunek tkwi w określonej przestrzeni recepcji, która pozwala na aktualizacje coraz mniej związane z kontekstem realnego komunizmu i socjalizmu. Prawdą jest, że stosunkowo niewiele utopii i antyutopii wytrzymuje tę historyczną weryfikację, utrzymując współcześnie równie gorącą więź z odbiorcami, jak w czasach swojego debiutu. Można powiedzieć, że prezentowany tu gatunek traci swoją dynamikę wraz z potrzebą, która go zrodziła, ale nie zanika, zaś jego postmodernistyczna kontynuacja w pisarstwie np. Pielewina posiada zupełnie inne konotacje oraz zadania niż teksty dla omawianego nurtu podstawowe.

Powiedziano już, że przywołane do analizy utwory należą do schyłkowej fazy rozwoju gatunku, której trwanie zostało uzależnione od impulsów nie tylko literackich. Antyutopia z jednej strony jest uzależniona tyleż od swoich wzorców literackich (utopia artystyczna), ile od stanu tak zwanej utopii dyskursywnej, zawartej w tekstach filozoficznych oraz politycznych, jak również od zewnętrznej sytuacji polityczno-społecznej. Te uwarunkowania, a zwłaszcza wyraźna dominacja czynnika argumentacyjnego (dyskursywnego), a nawet jego chwilowa przewaga nad czynnikiem artystycznym, powodują, że antyutopia traktowana była jak zjawisko o charakterze interwencyjnym, w którym elementy humoru, satyry, groteski pełniły wyraźnie zdefiniowaną rolę. Czyniły świat mniej strasznym, humanizowały go i obalały to, czego w realnej rzeczywistości siłą zniszczyć się nie udawało. Oswajały ze strachem, pozwalały pokonać lęk, system i historię na innej płaszczyźnie – estetycznej i psychologicznej. Dzisiaj stanowią sposób rozliczenia się z przeszłością po to, by otworzyć nową perspektywę, perspektywę przyszłości po komunizmie. Wydaje się, że ten ostatni kierunek, zarysowany z pisarstwie Wojnowicza i Pielewina ukazuje nowe możliwości rozwojowe, związane z estetyką postmodernizmu i post-postmodernizmu.

Chronologia pojawiania się wymienionych utworów oddaje swoisty rytm historycznych wydarzeń odciskających piętno nie tylko na literaturze, ale również na życiu konkretnych społeczeństw w realnym socjalizmie. Powieść E. Bondy'ego jest napisana jeszcze w at-

mosferze idei kontrkultury lat 60. i swego rodzaju kontrkulturowego idealizmu o charakterze społeczno-ekologicznym. Znajduje się pod wrażeniem Praskiej Wiosny, a potem normalizacji i wiąże się z losami prześladowanego czeskiego undergroundu lat 70. Przez lata znał ją tylko wąski krąg czytelników praskiego samizdatu. Samizdatowy utwór T. Konwického (wydany kilkakrotnie w znacznych nakładach w kraju i chętnie przekładany na inne języki) wyraźnie nawiązuje do polskiej tradycji romantycznej, konfrontowanej z sytuacją polskiego społeczeństwa w końcu lat 70. XX wieku oraz z życiem ówczesnej opozycji w Polsce. Jest to jedna z pierwszych powieści wydanych pod nazwiskiem autora w tak zwanym „drugim obiegu literackim” (opozycyjnym). Powieść Wojnowicza, pisana w okresie *pierestrojki*, oddaje złudzenia i nadzieje rosyjskiej inteligencji związane z ówczesnym kierunkiem przekształcania się państwa sowieckiego oraz ideowymi dyskusjami na temat przewyciężenia inercji komunizmu, jak również z kwestią narodowego przywództwa politycznego i duchowego w Rosji. Powieść W. Pielewina z kolei oznacza podjęcie tego tematu już nie na płaszczyźnie destrukcji i szyderstwa (jak u Wojnowicza), ale na płaszczyźnie dekonstrukcji sowieckiego mitu i nowych sposobów jego tekstualizacji, charakterystycznych dla rosyjskiego postmodernizmu, zwłaszcza w koncepcji Michaiła Epsteina.

Warto tu jeszcze dopowiedzieć, że wydawane w podziemiu lub za granicą utwory Bondy’ego, Konwického i Wojnowicza szerszą popularność w swoich kręgach językowych zdobyły dopiero w latach 90., realnie konkurując z twórczością supergwiazdy rosyjskiego postmodernizmu W. Pielewina. Dla utworów posiadających tak wyraźny poziom polemiczności przesunięcie w czasie, a zwłaszcza oderwanie od współczesnego im szerokiego odbiorcy stanowi problem o tyle, iż w momencie swojego powtórnego debiutu okazywały się one nieco historyczne, co znacznie wpływało na ich interpretację i rozumienie.

Oprócz doświadczeń jednostki, dramatycznie lub tragicznie skonfrontowanych z ideologią i praktyką totalitaryzmu, przedmiotem szczególnego zainteresowania wszystkich autorów jest proces rozpadu, który nie wynika z zewnętrznej interwencji (nawet potopowi w powieści Bondy’ego można w jakimś sensie zaradzić), ale jest skutkiem wewnętrznej sprzeczności między bazą a nadbudową (mówiąc językiem marksistów). W wyniku tej sprzeczności totalitarna rzeczywistość ekonomiczno-społeczna zapada się pod ciężarem nadbudowy, której baza (to znaczy stosunki ekonomiczno-społeczne) nie jest zdolna unieść. Zaczyna się wówczas gwałtowny lub przewlekły kryzys prowadzący do częściowej zagłady gatunku ludzkiego (Bondy); do totalnej kompromitacji i moralnej klęski nie tylko systemu, ale także głębszych warstw życia społecznego (Konwicki); do upadku komunizmu i zastąpienia go groteskową monarchią (Wojnowicz); do wymiany nadbudowy, zastąpienia komunistycznej ideologii nieokreśloną formą idei charyzmatyczno-mistycznej (Pielewin). To jest charakterystyczna cecha antyutopii lat 70.–90. XX wieku, która pochodzi częściowo od Čapka, częściowo od Witkacego i od Wellesa – świat zorganizowany jako zapewniająca szczęście struktura społeczna staje się satyrą na siebie, miraż przedzierzga się w narzędzie okrutnej tortury, której nie przerwie *deus ex machina*, albowiem nie ma tu ani Boga, ani praw zewnętrznych pozwalających liczyć choćby na lekką odmianę losu.

Powieść Egon Bondy’ego *Invalidní sourozenci* nie jest utworem satyrycznym *par excellence*. Nawiązuje za to do tradycji literatury utopistycznej – do Tomasza Morusa oraz idealizmu oświeceniowego (Jana Jakuba Rousseau). Akcja utworu rozgrywa się w roku 2600 w klasycznie utopistycznym miejscu – na wyspie. Wyspa jest ostatnim bastionem ludzkości, albowiem ziemię pochłania wielki potop. Pomimo tak wielkiego nieszczęścia

ludzkosc trapią te same co zawsze problemy i konflikty. Na marginesie wyspiarskiego społeczeństwa żyje garstka „inwalidów”, ludzi zajmujących się sztuką, filozofią, pięknem i naturą. Uosabia ją przyrodnie rodzeństwo i zarazem para kochanków A. i B. Są to ludzie pozbawieni instynktu agresji, niechętnie też podejmują jakąkolwiek pracę. Żyją w izolacji na koszt walczącego o byt społeczeństwa, które znajduje się o krok przed zagładą. Ich jedynym celem jest życie refleksyjne, o ile to możliwe, w łączności z Naturą. Wyspa zostaje podzielona na dwa zwalczające się państwa. W istocie nic je nie dzieli poza samym instynktem różnicowania się i walki. Te pierwotne instynkty utrzymują zwaśnioną społeczność wyspy przy życiu, są impulsem pozwalającym na wytworzenie form życia społecznego. „Inwalidzi” funkcjonują poza tą strukturą, są za to mniej lub bardziej represjonowanym marginesem. Istniejące w powieści Bondy’ego elementy krytyki społecznej, a tym samym określone konfrontacje, złamanie decorum, ironia, a nawet komizm, stanowią tu niezamierzony, do pewnego stopnia, efekt lektury, podczas której odbiorca konfrontuje idealistyczne założenia autorskie z własną wiedzą na temat „ustroju doskonałego”, a z drugiej strony na temat ekologicznych złudzeń formacji kontrkulturowej, która postępowała tak, jakby możliwy był idealny system koegzystencji człowieka z naturą. W przypadku braku tej koegzystencji miałyby nastąpić słuszna kara, oznaczająca zagładę nikczemnego gatunku ludzkiego *in toto*, zaś ocalenie tylko nielicznych „sprawiedliwych” jednostek, żyjących w harmonii z prawami naturalnymi. Niezamierzony komizm wynika z idealistycznej, a niekiedy po prostu naiwnej wiary autora w możliwość bezkonfliktowego przekształcenia zła w dobro (trawestacje pewnych biblijnych wątków aż nadto widoczne). Ale oczywiście w samym utworze mamy do czynienia z momentami absurdu i komizmu, które mają wykazywać zło technicznej strony cywilizacji ludzkiej i nieuchronność zagłady ludzkiego gatunku oraz rolę swego rodzaju miłosierdzia okazanego garstce ludzi przez rozsiedzoną naturę. Uratowani z powszechnego potopu przedstawiciele grupy „invalidních suozenců” ocaleją bowiem dzięki tratwie powstałej z puszek po piwie Pilsner Urquell. Kiedy opadną wody potopu ludzkość przetrwa być może dzięki stylowi życia uprawianemu przez „inwalidów”, którzy przypominają dzieci kwiaty i bohemy lat siedemdziesiątych XX wieku. Komizm polega na zderzeniu obrazu apokalipsy i sposobu cudownego ocalenia grupki ludzi wierzących w odrodzenie przymierza z naturą i uprawiających to przymierze między innymi poprzez odmowę pracy, konsekwentną konsumpcję piwa i kultywowanie tradycji społecznej wolności. Utwór Bondy’ego jest wyraźną satyrą na współczesne sobie stosunki polityczne i próbą stworzenia pewnej legendy kontrkulturowych środowisk w Czechosłowacji, skrzywdzonych nie tylko politycznie, ale także społecznie, odrzucanych, a nawet represjonowanych przez współobywateli za chęć trwania w kulturowej i obyczajowej odrębności.

Czeski pisarz inicjuje w swojej antyutopii wątek autotematyczny, który będzie obecny również w powieściach Konwickiego, Wojnowicza i Pielewina. Bohaterem jest pisarz posługujący się nazwiskiem autora. Nie unika on skojarzeń z rzeczywistym autorem, wdaje się więc w polemiki literackie, niekiedy z samym sobą, dokonuje różnych aktów auto-prezentacji, łącznie z autoanalizą określonych sytuacji. Powoduje to, że czytelnik z jednej strony funkcjonuje w przerażającej fikcji z mniej lub bardziej odległej przyszłości, a z drugiej – w pewnym sensie uczestniczy w momencie pisania, jest świadkiem konstruowania i dekonstruowania fikcji. Fikcja otrzymuje ironiczną ramę, wskazującą, że utwór można traktować jako literacką konwencję zawierającą ironiczny dystans, a niekiedy nawet jako „powieść w powieści” (Wojnowicz, Pielewin).

Obwiedzione ramą autorskiej obecności, elementy groteskowe i komiczne są światopoglądowym fundamentem powieści T. Konwickiego *Mała apokalipsa*. Polski pisarz szczególnie uwagę zwraca na deformacje w zakresie komunikacji władzy ze społeczeństwem (komiczne sceny nieustających pocałunków komunistycznych przywódców w telewizji, a następnie niemożliwe do powstrzymania zrzucanie odzieży przez uczestników komunistycznego zjazdu partii, nadużywanie politycznych sloganów prowadzące do bełkotu informacyjnego). Poddaje literackiej analizie deformacje w zakresie stosunków międzyludzkich i ekonomicznych (donosicielstwo, powszechny system kartkowy), wreszcie ukazuje deformacje prowadzące do kryzysu moralnego. Rozpadowi materii – według narratora-pisarza polski socjalizmu „reprezentował styl modern w stanie ruiny”<sup>1</sup> – towarzyszy powszechna psychiczno-moralna degradacja społeczeństwa. Istotną kwestią jest także groteskowo przedstawiana degradacja materialna – symbolizuje ją rozpadanie się warszawskiego Pałacu Nauki i Kultury, zapadanie się mostów, domów, brzydota świata materialnego, w ogóle totalna degradacja stolicy. Pisarz wędruje w dniu komunistycznego święta 22 lipca roku 1984 po rozpadającej się Warszawie, zmierzając w stronę centralnego placu stolicy, Placu Defilad, by tam dokonać samospalenia. Do tego absurda i okrutnego aktu został przymuszony przez grupkę obłudnych pisarzy opozycjonistów, którzy dzięki jego publicznemu samobójstwu chcą osiągnąć swoje cele polityczne. Sam dźwiga kanister z benzyną – niczym Jezus krzyż – i doświadcza ostatnich momentów nie tylko swojego życia, ale także pełni rozpadu polskiej rzeczywistości. Świat *Małej apokalipsy* popada w stan niekontrolowanego chaosu. W powieści Konwickiego nic nie zostaje czyste, święte, (przedmiotem krytyki jest polskie społeczeństwo, opozycja, tradycja narodowa, sam Konwicki i środowisko literatów) z wyjątkiem przypadkowej miłości narratora-pisarza i Rosjanki Nadzieży. Zaskakujący i pięknie przedstawiony wątek miłosny brzmi tym bardziej ironicznie na tle groteskowo-tragicznego obrazu stosunków polsko-sowieckich, które są funkcją historycznych relacji polsko-rosyjskich i współczesnego stanu upokarzającej zależności. *Mała apokalipsa* nie rysuje obrazu uniwersalnej katastrofy o wymiarze światowym. Nic o tym nie wiadomo. Powieść ukazuje rozpad realnego socjalizmu w komunistycznej kolonii, w Europie Środkowej, na stosunkowo niewielkiej przestrzeni. Nie będzie potopu ani wojny światowej. Będzie tylko „mała apokalipsa” z olbrzymim dramatem człowieka, który choć został skazany na śmierć przez przyjaciół, to w zasadzie przeżywa swoją Golgotę dobrowolnie, nie umiając żyć i tworzyć w świecie absurdu. Literatura już do nikogo nie przemawia, miłość utraciła swój dawny powab, społeczeństwo składa się z małej grupki opozycjonistów oraz z agentów i tych, którzy prawdopodobnie agentami zostaną. Przywódcy polskiej kolonii namiętnie całują się w telewizji z sowieckimi sekretarzami, mówiąc o wiecznej miłości narodu polskiego do ojczyzny Lenina i Breżniewa, propaganda głosi wszem i wobec – „zbudowaliśmy socjalizm” – opozycja się buntuje, ale nikt nie dojrzał do wielkiego czynu, wszyscy starają się przetrwać i tylko jeden zostaje wyznaczony na publiczną ofiarę. Odbywa się to zgodnie z tradycją polskiego mesjanistycznego romantyzmu, według której poeta ofiarowuje się za swój naród, a jego ofiara ma poruszyć sumienie ludzkości i odnowić moralną podstawę zbiorowego życia. Konwicki owo samoofiarowanie się pisarza-Konwickiego konsekwentnie ukazuje w konwencji ironicznej i groteskowej zarazem. Jego bohater dźwiga w trakcie swojej pożegnalnej podróży przez Warszawę plastikowy kanister z ben-

<sup>1</sup> T. Konwicki, *Mała apokalipsa*, Warszawa 1988, Wydawnictwo Alfa, s. 110.

zyną, zapalki musi kupić za dewizy z Pewexie, a w ostatniej drodze towarzyszy mu wielbiciel jego twórczości, przysłany z prowincji pracownik Służby Bezpieczeństwa oraz przypadkowy piesek-kundelek. Odarcie z wzniosłości i sensu wielkiej romantycznej ofiary nie zmienia podjętej decyzji – pisarz wstępuje na stos, ponieważ taka jest logika skazania, ale nikogo tym czynem nie zbawi. Moralny sens ofiary staje się coraz bardziej wątpliwy. Pozostaje szyderczy chichot zafalszowanej rzeczywistości i samotność śmierci.

Utwór W. Wojnowicza wyraźnie nawiązuje do tradycji powieściowej utopii (autor wykorzystuje motyw podróży w czasie, powieści w powieści) i zarazem ją radykalnie odkształca w kierunku negatywnym. Bohater, oczywiście sam autor, podróżuje do Związku Sowieckiego wehikułem czasu i ląduje tam w roku 2042. Seria wstrząsających przeżyć podróżnego, na które czytelnik reaguje na zmianę śmiechem lub przerażeniem, uświadamia, że Związek Sowiecki w znanej nam formie stalinowskiej lub poststalinowskiej nie jest, by tak rzec, ostatnim słowem historii. Państwo komunistyczne, rządzone przez tajemniczego Genialissimusa i grupę groteskowych generałów, opiera się na jeszcze głębszej niż w czasach Stalina powszechnej nędzy, głodzie, systemie totalnej kontroli wzajemnej, formach całkowicie dekoracyjnej, werbalnej demokracji, która przybiera absurdalne kształty znane już z powieści E. Zamiatina czy G. Orwella. Genialne i obrzydliwe wynalazki systemu, takie jak Gawysnat (państwowa instytucja obsługująca obowiązkowe oddawanie kału i moczu jako produktów, za które otrzymuje się jedzenie, czyli słynną „jarską wieprzowinę” wedle dewizy Genialissimusa, iż „produkt wtórny jest tym samym, co produkt podstawowy”); zakaz posiadania własności włącznie z włosami, które także oddaje się państwu; centralny, kontrolujący całą komunikację literacką komputer, który okazuje się pustym pokojem (w jego imieniu pisarze – sierżanci systemu – pilnują siebie sami); wolność słowa, polegająca wyłącznie na wychwalaniu Genialissimusa każdy przecież może mówić i pisać, co chce); wprawianie dzieci w pisanie donosów już od przedszkola; cerkiew prawosławna, która jest młodszą siostrą partii komunistycznej; powszechność form zastępczych, ubogich, degradujących człowieka do roli użytkownika pozorów (rolki papieru toaletowego, na których dla oszczędności drukuje się przemówienia Genialissimusa); zdeformowany język komunikacji społecznej i politycznej – kształtują świat komunizmu od podstaw. W tę rzeczywistość, która zdegradowała również samego bohatera, pisarza, rzucając go na dno drabinki społecznej, wkracza nowa siła, którą uosabia pisarz Karnawałow. Karnawałow (pod jego imieniem kryje się aluzja do Aleksandra Sołżenicyna) wywołuje kolejną rewolucję, niszczy system komunizmu i ogłasza prymitywną monarchię. Powrót do tradycji rosyjskiej, do caryzmu, nie oznacza wcale zmiany położenia ludności Rosji, a tylko kolejną zmianę „nadbudowy”, czyli państwowej i politycznej symboliki przy zachowaniu istniejącej prymitywnej „bazy”. Starzy funkcjonariusze komunistyczni okazują się w większości przydatni nowemu ustrojowi, który już na samym początku okazuje się równie groteskowy, co poprzedni. Historia okazuje się niebezpiecznym żywiołem, zwłaszcza historia przeszłości. Przerażony przyszłym rozwojem wypadków bohater-Wojnowicz wraca do swoich czasów i próbuje zapobiec rozwojowi wypadków. Jednak nie jest to możliwe. Demony tkwiące w komunistycznej ideologii powszechnej władzy ludu przywiodły wprost do jedynowładztwa i państwa carów, które, jak się można spodziewać, padnie kiedyś ofiarą kolejnej, bolszewickiej rewolucji. Wojnowicz pesymistycznie postrzega historię, jako swego rodzaju formę nieustającego powrotu, która okazuje się dla pewnej części ludzkości więzieniem bez wyjścia.

Odpowiedź W. Pielewina na tę wizję po mniej więcej dziesięciu latach jest zastanawiająca. Młody ówczesnie rosyjski pisarz nie przekreśla sowieckiej tradycji w całości, nie szydzi z niej wprost, jak inni rosyjscy pisarze: Władimir Wojnowicz, Wiktor Jerofiejew, Sasza Sokołow, Tatiana Tolsta, Ludmiła Pietruszewska. Podejmuje próbę zdekonstruowania sowieckiej tradycji po to, by ocalić z niej niektóre elementy i osadzić je na innej płaszczyźnie filozoficznej i symbolicznej. Chce zbudować nowy mit, powrócić do euroazjatyckich korzeni rewolucji i rosyjskiego społeczeństwa, osadzić niektóre elementy bolszewickiej przeszłości w perspektywie mistycznej. Jest to dwuznaczne i z tej dwuznaczności wypływa satyryczno-groteskowa, rozbita w czasie, konstrukcja powieści. *Czapajew i Pustota* (polski tytuł *Mały palec Buddy*) to powieść manifestacyjnie intertekstualna. Autor konfrontuje w niej po bułhakowsku niemal potraktowany wątek rozwijający się w szpitalu psychiatrycznym z trawestacją powieści Dymitrija Furmanowa o bolszewickim dowódcy Wasiliju Czapajewie *Czapajew* (1923), nawiązuje też do sławnego filmu braci Wasiliewów pt. *Czapajew* (1934). Wprowadza wątki buddystyczne i pop-kulturowe (np. postać aktora Arnolda Schwarzeneggera). Powieść rozgrywa się na kilku płaszczyznach czasowych i w odrębnych przestrzeniach, które się uzupełniają i negują, odbierając sobie wzajemnie mimetyczno-esencjalne możliwości literatury. Zasadniczy problem leży w podkreślaniu umowności, nieoczywistości każdego wydarzenia. Powoduje to daleko idące transformacje rzeczywistości, aż do ujęć groteskowych (zwłaszcza Bułhakowskie w duchu opisy strzelaniny w knajpach, pobyty w psychuszcze itp., postaci dekadencek bolszewików, włącznie z samym narratorem, który w pewnym momencie deklaruje się jako monarchista).

Jak pisze Tomasz Nakoneczny, badacz twórczości Wiktora Pielewina „Powieść ta, będąca, obok *Generation 'P'*, najbardziej popularnym dziełem pisarza: 1. przetwarza jeden z mitów założycielskich państwa radzieckiego – mit bohaterskiego dowódcy Armii Czerwonej Wasilija Czapajewa, 2. nawiązując do formowania się sowieckiej mitologii imperialnej, ujawnia mechanizm tekstualny charakterystyczny dla rewolucyjnych transformacji kultury rosyjskiej. Pokazuje, w jaki sposób postmodernista obchodzi się z Tradycją”<sup>2</sup>. Można tę Tradycję potraktować niczym umowny materiał do serii przeobrażeń odsłaniających mechanizm tekstualizowania mitu politycznego oraz państwowego; można też ujmować ją w kategoriach materiału, z którego będzie się konstruował nowy mit, zastępujący mit stary, skompromitowany. Mistyczny Czapajew, znający Mozarta, dobre wina i tajemnice buddyjskiej filozofii jest prowokacją, która jednym może wydawać się groteskowa, innym natomiast pociągająca, ponieważ daje możliwość obcowania z tym samym, ale już także innymi mitem. Niewykluczone, że twórczość Pielewina oraz kilku innych znanych rosyjskich postmodernistów zawiera właśnie projekt wypracowania nowej formuły kultury rosyjskiej, w której nastąpi synteza pierwiastków rosyjskich, bolszewickich oraz ponowoczesnych na nowej płaszczyźnie. Dziś jest to jeszcze ostrożna płaszczyzna kontrolowanej groteski, jutro całkowicie nowy mit założycielski, niewykluczone, że z nieśmiertelnym Czapajewem w roli głównej (bolszewikiem, który zginął na tyle wcześniej, że nie mógł kojarzyć się ze stalinowskim i beriofskim terrorem). W ten sposób groteska, humor, ironia, pełnią w powieści Pielewina rolę oczyszczającą i przygotowującą część literatury rosyjskiej do nowej

---

<sup>2</sup> T. Nakoneczny, *Rewolucja i pustka. Tekstualizacja tradycji w „Małym palcu Buddy” Wiktora Pielewina*, „Porównania. Czasopismo poświęcone zagadnieniom komparatystyki literackiej oraz studiom interdyscyplinarnym” 2011, nr 9, s. 265.



fazy historycznej. Koniec imperium okaże się tylko początkiem nowej formy, której charakteru i kształtu nie można ostatecznie przewidzieć.

Przypomniane utwory w większości powielają znane schematy powieści utopijnych i antyutopijnych, nasączając je elementami parodii, ironii i groteski. Bohaterem jest pisarz, intelektualista, i zarazem narrator, snujący opowieść o podróży (wędrówce) po totalitarnej rzeczywistości. W tej narracji pisarz-narrator (niekiedy sam autor, jak u Konwickiego i Wojnowicza) przedstawia proces rozpadu świata, który miał być doskonałym, a okazał się totalnym i niebezpiecznym oszustwem (Bondy, Konwicki, Wojnowicz) lub fałszywym mitem, wymagającym swoistej tekstualnej „naprawy” (Pielewin). Autodemaskacja pozycji autora wynika zapewne z braku wiary w kreatywną siłę fikcji, którą trzeba wzmocnić sygnałami spoza rzeczywistości przedstawionej i jednocześnie osadzić w konkretnej tradycji literackiej. Współczesna ironia i humor, jako składniki groteski, nie są już tak wiarygodne jak na początku XX, czy w okresie awangardowego naporu. Okazały się konwencjami, których trwałość ma charakter historyczny i względny. Obecność autora koryguje to, co groteska mistyfikuje. Ma ona w sobie siłę tyleż oczyszczającą, co i skłonności manipulacyjne.

W tak zarysowanych perspektywach nowoczesnej antyutopii lat 70.–90. XX wieku terapeutyczna funkcja komizmu i humoru była funkcją ważną, ale nie najistotniejszą. Warto przypomnieć, że w dawnych poetykach komizm nie epatował śmiechem, ponieważ stanowił efekt naruszenia *decorum*, był sprzecznością, pewnego rodzaju rysą w harmonii. W nowoczesnych antyutopiach komizm również nie zawsze odwołuje się do poczucia humoru i śmiechu. Dlatego współcześnie komizmowi w antyutopii bliżej do groteski.

W omawianych utworach znajdujemy charakterystyczne środki artystyczne powodujące efekt humorystyczne i groteskowe: parodyjna stylizacja językowa i gatunkowa (znaleziony rękopis, komunistyczne odezwy, proklamacje, teksty audycji telewizyjnych itp.); deformacja językowa, postaci i form w świecie przedstawionym; stosowania radykalnych kontrastów sytuacyjnych, psychologicznych; absurd, odrywanie decyzji, działań i skutków od dotychczasowego doświadczenia, zrywanie więzi poznawczej, niemożliwość weryfikowania postępowania postaci; budowanie sytuacji na zasadzie detabuizowania czynności.

W powiązaniu z fabułą i narracją (najczęściej spotykany typ narracji pierwszoosobowej, uczestniczącej, sprawiającej wrażenie wiarygodności) możemy wyodrębnić cztery kategorie śmieszności, która oscyluje między komizmem a groteską. Niewątpliwie kategorie śmieszności zostają powiązane silnie z kategoriami katastrofizmu, co właśnie tworzy efekt groteski i buduje charakterystyczne koncepcje końca idealnego ustroju. Wspomniano już o tym, że źródłowe rozumienia komizmu, to znaczy greckie, nie odwoływało się do poczucia humoru, ale do kategorii *decorum*. Komiczne było to, co wyrażało naruszenie *decorum*, a co mogło również pobudzać inne emocje. Tak rozumiana komiczność doskonale odpowiada temu, co funkcjonuje jako komiczne w antyutopii, a może być traktowane jako dysfunkcyjne, niesmaczne, nieprzyzwoite lub obniżające rangę.

1. *Invalidni sourozenci*. Koniec egzystencji wyspy, na której mieszka ludzkość, oznacza zarazem koniec gatunku w jego dotychczasowej formie cywilizacyjnej. Wyrok zapada w imieniu natury. Ocaleje tylko garstka „naturystów”, społecznych „inwalidów”, którzy nie walczą o przetrwanie i naprawę ludzkości, ale są nastawieni wyłącznie na przejmowanie prostych korzyści z życia. Lecz czy będą oni zdolni do dalszego przetrwania? Jeśli „inwalidzi” to jedyni sprawiedliwi na wyspie ludzkości, jedyni godni ratunku, to ocalenie owo

tak czy inaczej musi mieć konotacje, co najmniej ironiczne. „Inwalidyzm” jest stanem niegwarantującym dłuższego przetrwania, ani tym bardziej rozwoju człowieka. Ludzkość prawdopodobnie wróci do stanu pierwotnego, o czym marzyli utopiści oświeceniowi, albo całkowicie zniknie. Ocalająca świadomość kontrkulturowej wolności może w rezultacie przynieść definitywną zagładę, lecz nie po heroicznej walce, ale z powodu lenistwa, lecz o tym Bondy już nie wspomina. Dość rozwlekła, opisowa, powieść Bondy’ego, jest w zasadzie pozbawiona żywego humoru, jako takiego. Realizuje natomiast typ ironii, który odnosi się do czeskiej i europejskiej rzeczywistości lat 70.-80. XX wieku. To, że po wielkim potopie ludzkość będzie reprezentowana jedynie przez grupkę nic nierobiących hippisów, może być traktowane jako spełnienie utopii kontrkultury, ale z drugiej strony jako ironiczny przytyk do koncepcji społeczeństwa opartego na rozwarstwieniu, odwołującego się do postępu i represji jako sposobu rozwiązywania konfliktu.

2. *Mała apokalipsa*. W powieści Konwickiego kryzys posiada formę pełzającą, nie przekształca się w radykalny przełom, upadek. Kryzys idealnego społeczeństwa jest stanem permanentnym, nieposiadającym końca, katastrofą rozciągniętą w długim okresie, która posiada charakter historycznej normy, jako że trwa już kilkaset lat. Tragifarsowo ukazane losy społeczeństwa są powiązane z polskim romantycznym mitem ofiary, jaką składa poeta (pisarz) za swój naród. Rodzi to obraz rzeczywistości, której podstawę stanowi zasada zdeformowanego odwrócenia, ponieważ to, co odwrócone, podlega jeszcze substancjalnej deformacji i powolnemu rozkładowi. Świat *Małej apokalipsy* jest pozbawiony humoru, a zawarta w nim ironia oraz ukazane procesy deformacji prowadzą w stronę groteski. Autor nie tworzy w świecie powieści opozycji typu dobry – zły, piękny – brzydki, cnotliwy – występny itd. Postaci utworu, łącznie z głównym bohaterem, pisarzem, to osoby dwuznaczne, łączące sprzeczności nie tylko o charakterze psychologicznym. Podlegają bowiem presji rozbitego i zdemoralizowanego świata, któremu brakuje nie tylko wyrazistego centrum (w ironicznym sensie pełni tę rolę sowiecki Pałac Kultury i Nauki), ale także wyrazistej sfery zasadniczych wartości, do których można odnieść myśli i postęпки.

3. W powieści *Moskwa 2042* Wojnowicz wprowadza śmieszność w formie ostrej satyry na utopizm sowiecki (na jego propagandę oraz narzucony styl życia) oraz w formie parodii narodowo-monarchistycznego utopizmu Solżenicyna. W powieści mamy do czynienia z polemiką ideologiczną oraz adresowaną polemiką literacką. Współcześnie uwaga odbiorcy przesuwana się z polemiki antysowieckiej na polemikę z literacką wizją rosyjskiej monarchii, ponieważ ta z kolei staje się przedmiotem zainteresowania współczesnych nurtów narodowych w Rosji. W powieści Wojnowicza upadek świata komunizmu zrealizowanego powiązany jest z natychmiastowym wprowadzeniem innego, równie groteskowego systemu, który nie prowadzi do rozwiązania problemów, ale zadowala się zmianą dekoracji (język, symbolika państwowa, struktura społeczna i polityczna). Wojnowicz kieruje podwójne ostrze groteski swojego utworu przeciwko wszelkim formom oraz ideom jedynowładztwa.

4. Powieść Pielewina *Czapajew i Pustota* nie jest ani utopią, ani antyutopią. Można zaryzykować określenie, iż jest to *pastiche* kilku stylów literackich, których zbliżenie samo w sobie wywołuje konflikt: np. powieść psychiatryczna i powieść socrealistyczna, mistyczna i polityczna. Powstające sprzeczności są źródłem ironicznych napięć i rozwiązań nawiązujących do groteski. Pisarz podejmuje temat pozostałości po ideologii komunizmu, która może stać się literackim materiałem dla powieści postmodernistycznej. Demonstruje ujęcia

groteskowe (szeroko intertekstualne), które służą do nowej tekstualizacji mitu o Czapajewie, a tym samym o komunizmie. Następuje dekonstrukcja bolszewickiego mitu i budowa nowej fabuły. Czapajew zostaje przywrócony do nowego życia w kulturze i przyjmuje oblicze artysty, mędrca i mistyka. Bolszewicka utopia otrzymuje postmodernistyczne zakończenie, co powoduje, iż staje się antyutopią o charakterze już tylko estetycznym lub metafizycznym. Koniec dziejów komunizmu okazuje się tylko wariantem historii w obrębie dyskursu. Zaś dyskurs nie ofiarowuje niczego pewnego poza mechanizmem rozbijania pewników i dekonstruowania każdej, uważanej za stałą, sfery semantycznej.

Ostatni przykład tworzy zjawisko, które mogliśmy nazwać groteską intertekstualną. Ten typ groteski eksponuje sprzeczności i deformacje wynikające z aktywnego sąsiedztwa stylów i tekstów. Autor dzięki temu dostrzega w bolszewizmie dekadentyzm, a w buddyzmie przenikliwą filozofię progresywną. Powstaje ta groteska nie z połączenia znanych, a wykluczających się pierwiastków, ale z nowego założenia, iż historia dzieje się na skrzyżowaniu umownej realności i realnej abstrakcji, przybiera jednocześnie charakter absurdu i przeżycia mistycznego, fizycznego doznania i doznania onirycznego. Zatarłe granice rzeczywistości powodują, że w powieści Pielewina nic nie jest ostatecznie pewne, ani możliwe do całkowitego poznania i wszystko się może wydarzyć. W takim samym stopniu upadek komunizmu, co reinkarnacja Lenina.

Utopia i antyutopia nie są gatunkami nastawionym na eksploatację poczucia humoru czy śmieszności. Nawet jako utwory literackie funkcjonują w sferze dyskursu społecznego lub politycznego, są obarczone zadaniami perswazyjnymi. Budują atmosferę nadziei lub rujną to, co okazało się dysfunkcyjne lub zmistyfikowane. Komizm rzadko funkcjonuje w antyutopiiach jako efekt humorystyczny. Bardziej przypomina dysonans (naruszenie decorum, ładu etc.) i wiąże się w ten sposób z groteską. To groteska, zgodnie z logiką historycznego rozwoju literatury modernizmu przejmując panowanie nad literaturą i staje się jej estetycznym znakiem rozpoznawczym.

### Literatura:

- B. Bakuła, *Literacka utopia zachodnio- i południowosłowiańska XX wieku. Zarys problematyki badawczej*, [w:] *Historia i komparatyka. Szkice o literaturze i kulturze Europy Środkowo-Wschodniej XX wieku*, Biblioteka literacka „Poznańskich Studiów Polonistycznych”, t. 31, Poznań 2000, s. 31–48
- B. Bakuła, *Sacrum w utopii zachodnio- i wschodniosłowiańskiej z lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku*, [w:] *Historia i komparatyka. Szkice o literaturze i kulturze Europy Środkowo-Wschodniej XX wieku*, Biblioteka literacka „Poznańskich Studiów Polonistycznych”, t. 31, Poznań 2000, s. 49–60
- E. Bondy, *Invalidní sourozenci*, cyt. za wyd.: Ćestimír Kocar – Nakl. „Zvláštní vydání...”, Brno 2002
- K. Duda, *Antyutopia w literaturze rosyjskiej XX wieku*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1995
- T. Konwicki, *Mała apokalipsa*, cyt. za wyd. Wydawnictwo Alfa, Warszawa 1988
- T. Nakoneczny, *Rewolucja i pustka. Tekstualizacja tradycji w „Małym palcu Buddy” Wiktora Pielewina*, „Porównania” 2011, nr 9, s. 264–279
- B. Пелевин, *Чанаяв u Пустота*, Москва 1999, Вагриус. Polski przekład W. Pielewin, *Mały palec Buddy*, przeł. H. Broniatowska, Warszawa 2003

---

*Utopia w językach, literaturach i kulturach Słowian. T. 3. Z zagadnień struktury artystycznej i świadomości kulturowej*, red. B. Tokarz, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1997  
W. Wojnowicz, *Moskwa 2042*, przeł. H. Broniatowska, PIW, Warszawa 1992

BOGUSŁAW BAKUŁA

**Irony and Comicality in the Modern Literary Slavic Antiutopia  
(on the Basis of the Novels of E. Bondy, T. Konwicki, V. Voynovich, V. Pelevin)**

Summary

The article focuses on the problem of irony and comicality in the modern literary Slavic antiutopia. The analysis has been made on the example of the following novels: Egon Bondy's *Invalidni sourozenci*, Tadeusz Konwicki's *Small Apocalypse*, Vladimir Voynovich's *Moscow 2042* and Victor Pelevin's *Chapayev and Blankness*. Irony and comicality in modern and postmodern literary antiutopia is transformed into intertextual or metaphysical grotesque.