

PIOTR KRUPIŃSKI

Uniwersytet Szczeciński

„Przedsiębiorstwo Lagerland”. O muzeifikacji obozów koncentracyjnych w powieści Wojciecha Próchniewicza

“The Lagerland Enterprise.” The Process of Museification of Concentration
Camps in Wojciech Próchniewicz’s Novel

Przedstawiony szkic mógłby rozpocząć się od pewnego cytatu:

To jest tak, jakbym odwiedziła przyjaciół i pochwaliła uprzejmie lampę w ich salonie, a oni odpowiedzieliby: „Ach tak, ładna, prawda? Abazur jest ze skóry polskiej Żydówki, stwierdziliśmy, że takie są najlepsze, skóry młodych żydowskich dziewczyc”. A potem wchodzę do łazienki, a na opakowaniu napis: „Treblinka – sto procent stearynianu”. Czy ja śnię, pytam samą siebie? Cóż to za dom?

Autorem powyższych słów nie jest Wojciech Próchniewicz ani żaden z wykreowanych przez niego bohaterów/bohaterek, choć w powieści, której analizę się podjąłem, znajdziemy aż za dużo równie bezceremonialnych nawiązań do pamięci o Holocauście. I właśnie mapę owych odwołań pragnę uczynić osnową swoich rozważań, zapytać czy w ogóle – a jeśli tak, to gdzie – przebiegają granice swobody wypowiedzi twórcy pragnącego podjąć – w trybie fikcyjnym – ów szczególnie graniczny wątek, jakim jest tematyka Zagłady. Oczywiście zdaję sobie w pełni sprawę, iż tak ukierunkowując interpretację, narażam się na pewne ryzyko: otóż zarzucić mi można, iż z premedytacją naruszam niepisana regułę, jeden z ostatnich dogmatów, jakimi żywi się współczesna krytyka literatury i sztuki, mówiący, że „sztuka i etyka są autonomicznymi dziedzinami i dlatego kryteria zaczerpnięte z rzeczywistości etycznej nie powinny być wykorzystywane w ocenianiu rzeczywistości estetycznej”¹. Nie ukrywam, iż czytając *Lagerland*,

¹ N. Carroll, *Sztuka a krytyka etyczna. Przegląd najnowszych kierunków badań*, przeł. J. Zięba, „Teksty Drugie” 2002, nr 1–2, s. 82.

niejednokrotnie wątpiłem w tak sterylnie pojmowaną autonomię obu dziedzin: interpretacja, którą za moment przedstawię, jest widocznym śladem tych anachronicznych – jak pomyślą niektórzy – wątpliwości.

Należy się jednak drobne słowo wyjaśnienia: o ile Wojciech Próchniewicz jawić się może jako pisarz niewątpliwie istniejący, ale wciąż mało znany (względnie lepiej znany jako autor książek i piosenek dla dzieci i młodzieży), o tyle autorką przytoczonych na wstępie słów jest autorka znana, słynna wręcz, ale bez wątpienia – nieistniejąca. Pisarką tą jest bowiem Elizabeth Costello, porte-parole i tytułowa bohaterka powieści południowoafrykańskiego noblisty Johna Maxwella Coetzeeo. Kluczem do zrozumienia tego osobliwego biegu asocjacji, który w zwykłym abażurze każe jej dostrzec ślad po Auschwitz, jest wegetariańska pasja, która spycha ją sukcesywnie na skraj idiosynkrazji, obsesji. Prześladuje ją bezmiar ludzkiej obojętności wobec niewidocznego Holocaustu – i są to jej słowa – jaki na co dzień odbywa się za ścianami rzeźni.

Przejmująca wypowiedź Costello, która posłużyła mi jako swego rodzaju motto, pojawia się w tym szkicu z dwóch powodów. Po pierwsze, tak jak Próchniewiczowi, o czym za moment, protagonistce powieści autora *Hanby* (czy i jemu samemu, to już jest kwestia oczywiście dużo bardziej skomplikowana²) stawiano zarzut, iż użycie przez nią tematu Holocaustu nieuchronnie przekształcić się musi w nadużycie, w niepokojącą uniwersalizację³, w obrębie której współczucie, jakie żywi ona wobec zwierząt, spotyka się z brakiem współczucia dla ocalonych z Zagłady (ale przecież nie tylko dla nich). W tym miejscu jednak – i to jest drugi z przywołanych przeze mnie powodów – kończyłyby się wszelkie analogie, o ile bowiem Coetzeeemu (tudzież Elizabeth Costello) udało się podrażnić wyjątkowo czułe miejsce dyskursu publicznego, sprowokować do ciągle żywej debaty, której celem byłaby próba redefinicji naszych wyobrażeń o zwierzętach oraz ich trudnych relacjach z istotami ludzkimi⁴, o tyle autorowi *Lagerlandu* sięgnięcie po obozowo-holocaustową tematykę posłużyło do wyeksplikowania prawdy dużo prostszej, by nie powiedzieć banalnej. Jaka to prawda, postaram się ustalić w toku dalszej interpretacji.

Jak przystało na konsekwentnie konstruowaną antyutopię, utwór Wojciecha Próchniewicza zawieszony jest w nieokreślonej bliżej przyszłości, niewiele też możemy powiedzieć o miejscu, w którym rozgrywa się akcja tej krótkiej powieści. Jedyne co pewne to fakt, że chociaż wciąż żyją jeszcze ostatni świadkowie

² Por. S. Masłoń, *Rozum i jego antypody: Coetzee i Singer o prawach zwierząt*, „Krytyka Polityczna” 2008, nr 15.

³ Obszerniej na temat „Holocaustu zwierząt” pisałem w artykule: „Ludzie zwierzętom...”? *O jeszcze jednym przypadku uniwersalizacji Zagłady*, „Dyskurs” 2009, nr 5. Por. A. Morawiec, *Literatura w łagrze, łager w literaturze. Fakt – temat – metafora*, Łódź 2009 (tu część 3: *Od tematu do metafory. Użycia i nadużycia*).

⁴ Zob. D. Czaja, *Zwierzęta w klatce (języków)*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2009, nr 4.

Zagłady, ludzkość jako wspólnota dotarła do punktu, w którym to, co wydarzyło się podczas drugiej wojny światowej, nie mieści się już na horyzoncie zbiorowej wyobraźni i jako takie zostało skutecznie wyparte ze świadomości. Dowodząc tego mogą choćby pełne sceptycyzmu i niedowierzania reakcje na głosy tych, którzy próbują powstrzymać ów niepokojący proces erozji pamięci: „Czy widziałas krematorium? / A co to takiego?”⁵ – zdziwi się jedna z drugoplanowych bohatererek. Właśnie na (chwiejnym) fundamencie postępującej społecznej amnezji powstaje pomysł stworzenia Muzeum Wojny, będącego w istocie częścią większej jeszcze instytucji – Muzeum Zła, którego głównym celem miałyby być dokumentowanie wszelkich znanych z historii przejawów okrucieństwa człowieka („od maczugi, procy i dzidy po rakiety nuklearne i działa laserowe”⁶). Co istotne, jednak i tu narrator od samego początku nie pozostawia czytelnikowi miejsca na wątpliwości, eksponaty zgromadzono zgoła nie ze szlachetnych pobudek (np. w celu wstrząśnięcia sumieniami potencjalnych widzów), ale po prostu po to, aby wzbogacić się na najmniej godnych instynktach publiczności.

Przyglądając się, jak dobrze prosperuje to ponowoczesne Przedsiębiorstwo Holocaust (*The Holocaust Industry*⁷), bo tak w największym skrócie dałoby się określić *Lagerland*, zwróciłem uwagę na jeden z fragmentów pesymistycznej diagnozy Próchniewicza, która dotyczy moralnego rozwoju ludzkości, a mówiąc precyzyjniej, na sposób artykulacji tejże diagnozy: otóż pisarz posłużył się eksperymentem, który przypomina słynne doświadczenie Philipa Zimbardo (znane jako Stanford Prison Experiment⁸) zarówno pod względem pewnej społecznej empirii, jak i wniosków, jakie, ku trwodze moralistów, z tego (oblanego) testu na empatię udało się wywieść. Jak doszło do „powtórzenia”⁹, tym razem w fabularnej wersji? Rolę psychologa w białym kitlu w polskiej powieści przejmuje Jim, postać, co należy podkreślić, diaboliczna, sportretowana jednoznacznie negatywnie. Jako pomysłodawca i promotor wspomnianego muzeum tak projektuje ekspozycję, aby znalazły się w jej ramach „najbardziej przerażające przestępstwa ludzkości”. Nie dziwi więc, że jako swoiste ekstremum takowego modelu kompozycji wkrótce pojawić się musi zamysł wskrzeszenia pamięci o obozach koncentracyjnych (obozach zagłady). Istotny jednak jest sposób, w jaki ewokuje się tu doświadczenie (nazistowskiego) ludobójstwa. „Nadszedł czas na to, co było głównym celem

⁵ W. Próchniewicz, *Lagerland*, Poznań 2004, s. 34.

⁶ *Ibidem*, s. 15.

⁷ Zob. N.G. Finkelstein, *Przedsiębiorstwo holocaust*, przeł. M. Szymański, Warszawa 2001.

⁸ Zob. P. Zimbardo, *Efekt Lucyfera. Dlaczego dobrzy ludzie czynią zło?*, przeł. A. Cybulko, J. Kowalczevska, J. Radzicki, M. Zieliński, Warszawa 2009.

⁹ Co ciekawe, stanfordzki eksperyment więzienny rzeczywiście kilkakrotnie był powtarzany. Dokonał tego m.in. polski artysta Artur Zmijewski, zaś film z tego przedsięwzięcia (*Powtórzenie*) reprezentował polską sztukę podczas 51. Międzynarodowego Biennale Sztuki w Wenecji. Zob. D. Jarecka, *Spektakl konformizmu*, „Gazeta Wyborcza” 10 VI 2005 (tu także rozmowa z autorem).

mojej działalności – rzekł [Jim – P. K.], nie ukrywając przejęcia. – Na stworzenie tej części muzeum czekałem od początku. To musi być porządny obóz koncentracyjny. Z wszystkimi okropnościami – rzekł znacząco, a Danowi zrobiło się przykro¹⁰. Replika obozu rzeczywiście niebawem powstaje¹¹, a dalsza część powieściowej fabuły to w dużej mierze obserwacje interakcji pomiędzy ludźmi odgrywającymi role więźniów i strażników (nazywanych: kapo), gdyż Jim, niczym zły demiurg, nie zadowolił się tylko drobiazgową rekonstrukcją obozowej infrastruktury, ale postanowił wypełnić ją ludzką tkanką i taki psychosocjologiczny preparat udostępnić – oczywiście tylko tym, którzy wcześniej zakupią bilety – spragnionej wstrząsających wrażeń publiczności. Innymi słowy, czytelnik *Lagerlandu* (w tytułowej instytucji należałoby widzieć skrzyżowanie lagru z Disneylandem) ma możliwość zobaczenia tego, co w pełni znamy właśnie z lekcji Zimbardo, jedyna różnica polegałaby na tym, że amerykański psycholog skonstruował sztuczne więzienie-laboratorium, Próchniewicz zaś – jako twórca, który *volens volens* porusza się przetartym szlakiem – starał się być od swego „antenata” bardziej radykalny (co na pozór wydawać się mogło bardzo trudne) i chyba właśnie dlatego postanowił wprowadzić czytelników w przestrzeń laboratorium o kształtach obozu koncentracyjnego¹². Jak wspominałem jednak różnica to w zasadzie zewnętrzna – w obu wypadkach chodziłoby bowiem o badanie psychologicznych efektów symulacji życia więziennego, a wnioski, jakie płyną z tych eksperymentów, są równie przygnębiające, parafrazując Bertolta Brechta, „człowiek rzadziej hołduje dobru niżli złu, gdy warunki nie sprzyjają mu”.

Tak pomyślany pisarski projekt nie może wzbudzać pewnych etycznych wątpliwości (nieco innych, niż to było w wypadku „stanfordzkiego eksperymentu”¹³); chciałbym teraz przyjrzeć się powieści Próchniewicza właśnie

¹⁰ W. Próchniewicz, *op. cit.*, s. 30.

¹¹ Na podobny pomysł kilka lat temu wpadł mer Workuty, w której lagrach za czasów stalinowskich zginęło około dwieście tysięcy ludzi. Postanowił on odbudować gułag i ściągnąć do niego zagranicznych turystów; mieliby oni możliwość spędzania czasu w zrekonstruowanych barakach (choć uzupełnionych o grzejniki), korzystania z „uroków” autentycznej obozowej diety (zupa z brukwi), a jedną z atrakcji tej, jak to w Rosji, „śmiesznej i strasznej” instytucji, byłby paintball – do uciekających turystów-więźniów ubrani w historyczne mundury strażnicy strzelaliby pociskami z farbą. Zob. T. Bielecki, *Centrum rozrywki lagrowej*, „Gazeta Wyborcza” 14 VI 2005, s. 2.

¹² Ze spojrzeniem na obóz koncentracyjny jako na miejsce wielkiego eksperymentu na naturze człowieka spotykamy się choćby w prozie Primo Leviego: „Zamknijcie za kolezastymi drutami tysiące osobników różnych wiekiem, sytuacją, pochodzeniem, językiem, kulturą i obyczajami, podporządkowując ich tym samym stałemu, kontrolowanemu, jednakowemu dla wszystkich i całkowicie prymitywnemu trybowi życia: żaden eksperymentator nie byłby w stanie wymyślić doskonalszego systemu dla ustalenia, co w zachowaniu człowieka-zwierzęcia w walce o życie jest istotne, a co nabyte”. P. Levi, *Czy to jest człowiek?*, przeł. H. Wiśniowska, Warszawa 1996, s. 96.

¹³ Na niemoralność wystawiania ludzi na tak nieludzkie próby, jak to było w wypadku doświadczenia na amerykańskiej uczelni, uwagę zwrócił... sam autor. O swym eksperymencie Zimbardo wypowiedział się po czasie nader stanowczo: „Był on w oczywisty sposób nieetyczny,

z perspektywy lekceważonej niekiedy relacji etyki z literaturą. Tym, co nakazuje uruchomić – w trakcie lektury *Lagerlandu* – aparat etycznej krytyki literackiej, jest sposób, w jaki w utworze tym zongluje się holocaustowymi wyobrażeniami. Utwór polskiego pisarza to modelowa wręcz ilustracja dylematu, na którego obecność w literaturze/sztuce dotyczącej Holocaustu (a właśnie w obrębie tej konstelacji, pomimo parabolicznego kostiumu, dałoby się według mnie ulokować powieść Próchniewicza) zwrócił uwagę m.in. Berel Lang. Przypomniał on o tym, na co tak trudno przystać zwolennikom autonomicznej koncepcji literatury (i sztuki), iż „pewne ograniczenia, literackie i moralne, są nieodłączną cechą literatury pięknej – powieści, dramatu, poezji – poświęconej nazistowskiemu ludobójstwu”¹⁴. Badacz ów koncepcję swą oparł na kontrowersyjnym skądinąd rozróżnieniu na „literacką formę” oraz „etyczną treść”, ale jeśli na moment zgodzić się na takie warunki oglądu literackiego dzieła, okaże się, iż *Lagerland* to przykład wyjątkowo wysokiego stopnia napięcia pomiędzy tymi dwoma biegunami. Dzieje się tak na skutek, nie waham się tego powiedzieć, błędów w moralnej strukturze powieści Próchniewicza, które jeśli nie uniemożliwiają, to z pewnością utrudniają czytelnikowi odbiór sugerowanych przez nią odpowiedzi.

Nie da się w pełni zrozumieć przedstawionego tu problemu bez sięgnięcia po paradoksy: oto obcujemy z przypadkiem, który umknął nawet najbardziej skrupulatnym wyznawcom krytyki etycznej, z przykładem dzieła w ewidentny sposób zawierającego „moralną szkę”¹⁵. Defekt ten jednak, i to właśnie uważam za paradoks, jest funkcją moralnego zaangażowania powieści Próchniewicza, więc choć może trudno to sobie wyobrazić, *Lagerland* jest – z moralnego punktu widzenia – utworem wadliwie skonstruowanym nie mimo swych etycznych ambicji, ale właśnie z ich powodu. Rzecz tkwi nie w tym, by proponować odbiorcy moralne reakcje, ale w sposobie, w jaki się tego dokonuje, a nie trzeba być umiarkowanym nawet moralistą, by dostrzec, iż środki, którymi posłużył się Próchniewicz (o czym za chwilę), przyniosły skutki zgoła odwrotne od zamierzonych.

Okazuje się zatem, iż niewątpliwie szlachetne intencje, Norwidowska w zamysłu próba „zwrotu sumień”, bo tak rozumiem – *toutes proportions gardées* – sens pisarskiego zamierzenia Wojciecha Próchniewicza, nie są w stanie uchronić

uważam, że nigdy nie wolno czegoś takiego powtarzać”. Jak wiemy skądinąd, do „powtórzenia” jednak doszło, a dokonał tego polski conceptualista Artur Żmijewski. Co interesujące, artysta mocno podkreślał odmiennność rezultatów w stosunku do tych, które uzyskał jego amerykański poprzednik: „Wynik naszego eksperymentu [mowa o filmie nakręconym według reguł zaproponowanych przez Zimbardo – P. K.] jest inny. Wygląda na to, że ludzie dążą do równowagi, ustalenia bezpiecznych relacji. Konflikt nie może trwać cały czas. Jeśli się pojawi, to gaśnie, ludzie wynegocjują rozwiązanie” (<http://www.proarte.net.pl/?action=dynamic&dzial=10&id=737>).

¹⁴ B. Lang, *Przedstawianie zła: etyczna treść a literacka forma*, przeł. A. Ziębińska-Witek, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 21.

¹⁵ Określenia tego w odniesieniu do *Tryumfu woli* Leni Riefensthal użył Noël Carroll (*op. cit.*, s. 106).

autora przed naruszeniem tej nietykalnej, wydawałoby się, linii, zza której zaczyna wyłaniać się strefa tabu. Nawet jeśli uznamy, że takie gesty w obrębie kultury są konieczne, że to właśnie dzięki owym aktom naruszenia czy przekroczenia granic przypominamy sobie o ich obecności¹⁶, koncept polskiego pisarza w odbiorcy wywołać musi odruch konfuzji, ambiwalencji płynnie przechodzącej w zażenowanie. Podobne reakcje towarzyszyły części eksponatów zgromadzonych na nowojorskiej wystawie *Mirroring Evil: Nazi Imagery / Recent Art (Odzwierciedlając Zło: wyobrażenia nazistowskie a sztuka najnowsza)*¹⁷, dokumentującej dokonania ponowoczesnych artystów podejmujących tematykę nazistowskiego ludobójstwa. Ich twórcom zarzucano m.in. naruszanie reguł stosowności, igranie czy też „kupczenie tabu”¹⁸. Choć skromny utwór polskiego prozaika i wspomniane artefakty zdecydowanie więcej dzieli, niż łączy, istnieje coś, co można by nazwać wspólnym mianownikiem: tym elementem jest „wprzęgnięcie obozu koncentracyjnego w służbę moralizatorskiej alegorii, niewyszukanej krytyki społecznej (konsumpcjonizmu i kultury masowej)”¹⁹.

Pamiętając o wspólnym punkcie dojścia, nie można nie zauważyć, że pozycje, z których opisywani tu twórcy wyruszyli w wędrówkę po lagrowych tematach, są już jednak zdecydowanie odmienne: o ile artyści konceptualni programowo wykorzystywali „strategię skandalu”²⁰, a jak chcą niektórzy krytycy, nie byłoby rezonansu ich dokonań, gdyby nie protesty ostatnich świadków Zagłady²¹, o tyle Próchniewicz zdaje się występować właśnie w imieniu ocalałych, jego

¹⁶ Z taką koncepcją spotkamy się m.in. w eseju Stefana Chwina. „Bronimy – stwierdza autor *Hanemanna* – naszego duchowego jestestwa także przez wyznaczanie granic, których przekraczać nie warto. [...] Można jednak spojrzeć na sprawę inaczej: tabu odslania się przede wszystkim w chwili jego naruszenia. Przekroczenie ujawnia «strefę chronioną»”. Zob. S. Chwin, *Strefy chronione. Literatura i tabu w epoce pojałtańskiej*, „ResPublica Nowa” 1995, nr 10, s. 39. Gdański pisarz powołuje się tu niewątpliwie na tych filozofów, którzy – jak np. G. Bataille – eksponują transgresywny charakter wszelkiego rodzaju zakazów. Por. A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002 (tu rozdział I: *Od poetologii transgresywnej do poetyki transgresji*).

¹⁷ Z przeglądem krytycznych stanowisk wobec nowojorskiej ekspozycji (trwającej od marca do czerwca 2002 roku) zapoznać się można dzięki esejowi Andrzeja Osęki. Zob. A. Osęka, *Hi, Hitler*, „Gazeta Wyborcza” 10–11 VIII 2002, s. 18–19. Dodać warto, że wystawie towarzyszyła nieco wcześniej wydana publikacja: *Mirroring Evil. Nazi Imagery / Recent Art*, ed. N.L. Kleeblatt, New York – New Brunswick 2001.

¹⁸ Wyrażenie to pochodzi z eseju Lisy Saltzman, *Awangarda i kicz raz jeszcze. O etyce reprezentacji*, przeł. K. Bojarska, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 208. Autorka dowodzi w nim, iż korzenie sztuki składającej się na *Mirroring Evil* tkwią głęboko w neoawangardzie lat sześćdziesiątych, „która w swojej próbie wskrzeszenia transgresyjnego projektu historycznej awangardy kupczyła tabu, a w niektórych przypadkach flirtowała z faszyzmem w całej jego zakazanej atrakcyjności”.

¹⁹ A. Morawiec, *op. cit.*, s. 311.

²⁰ Terminem tym Edward Balcerzan określił promocyjne praktyki polskich futurystów.

²¹ Argument taki wysunął m.in. Phil Freeman. Zob. A. Osęka, *op. cit.*, s. 19.

intencją jest więc nie detabuizacja, ale gest zgoła odwrotny: pragnie on wykreować utwór, który skutecznie przeciwstawi się procesowi wykruszania pamięci, coraz powszechniejszemu bagatelizowaniu tego doświadczenia doświadczeń, jak zwykło określać się Holocaust. Problem polega jednak na tym, i tu moglibyśmy rozwinąć tak absorbującą krytyków kwestię relacji pomiędzy defektem moralnym a defektem estetycznym²², iż środkiem literackim, po jakie zdecydował się sięgnąć polski autor, myślę tu przede wszystkim o skondensowanej grotesce jako narzędziu satyry na manipulatorów pamięcią o Zagładzie, można postawić zarzut niefortunności. Nie sposób także uniknąć wrażenia, iż posługując się nimi, pisarz złamał jakieś niepisane prawo holocaustowej wrażliwości, nakazujące twórcom podejmującym ten temat powściągliwość, wyciszenie, dyskrecję.

Można wszakże postawić zarzut innego rodzaju, tak go sformułować, by odpowiedzialność oddaliła się od samych środków literackiego wyrazu, które, jak skądinąd wiadomo, w zasadzie są bezstronne, neutralne i nawet ironii i grotesce nie można *a priori* odmawiać prawa do udziału w trudnym dziele przedstawiania Zagłady²³, a skupiła się raczej na metodzie dysponowania tymi środkami. Tu właśnie, w swoistej dezynwolturze wynikającej z – użyciu mocnych słów – niedostatków wrażliwości czy pisarskiego talentu, leżałaby główna przyczyna czytelniczej konfuzji, jaką zakończyć się może/musi zwiedzanie *Lagerlandu*. Trudno oczywiście precyzyjnie określić ów moment, w którym pisarz znajduje się jeszcze po właściwej stronie *decorum*, a w którym jest już „o jeden koncept za daleko”. Skazani tu jesteśmy w pewnej mierze na imponderabilia moralnej wrażliwości (pisarza i czytelnika), choć może należałoby to wyeksplikować nieco inaczej: to czytelnik/krytyk we własnym sumieniu (jakkolwiek „nieakademicka” mogłaby wydawać się to instancja) powinien rozstrzygnąć, czy dany tekst, dzieło (także dzieło sztuki), z którym ma do czynienia, aby nie nazbyt ryzykownie igra z ogniem Zagłady. Nie ukrywam, iż podobne wątpliwości w wysokim stopniu określiły szlak mojej lektury *Lagerlandu*, w wielu miejscach spowalniając czy nawet wstrzymując jej bieg. Udało mi się zaakceptować – w ramach groteskowej konwencji zaproponowanej przez Próchniewiczza, charakterystycznej dla jego powieści przejawiskrawionej optyki – taki oto obraz, skądinąd niezwykle przez swoje niedające się przeoczyć pokrewieństwo ze słynną pracą Zbigniewa Libery²⁴:

²² Zob. N. Carroll, *op. cit.*

²³ Jak zauważyła Magdalena Kowalska, poszukująca śladów dyskursu ironicznego w literaturze o Zagładzie: „Dzięki ironii udaje się czasem powiedzieć coś, co wymyka się innym sposobom narracji, udaje się mówić o rzeczach, o których być może nie dałoby się mówić inaczej”. Zob. M. Kowalska, *Ironia jako strategia narracyjna w opisach świata Zagłady*, [w:] *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?*, red. M. Głowiński [et al.], Kraków 2005, s. 33.

²⁴ Nowe światło na kwestię tej koincydencji rzuca fragment listu autora powieści do redakcji Szczecińskiego Dwumiesięcznika Kulturalnego „Pogranicza” (z 14 I 2004). „Moja książka powstała w roku 1987 i długo zastanawiałem się, czy ją wydać, ale rzeczywistość zaczęła doganiać fantazję – między innymi z wydanej w niewielkim nakładzie pierwszej wersji powieści w roku

Ponadto muzeum wydawało swoją gazetę codzienną i kolorowe czasopisma najchętniej kupowane przez młodzież. Pamiętano również o najmłodszych, oferując im klocki z instrukcją: „Jak wybudować swój mały obóz koncentracyjny”, czy też małe krematorium do spalania laleczek-więźniów oraz gry komputerowe, z których największą popularnością cieszyła się gra pod tytułem: „Złap i zabij więźnia, a potem go spal!”²⁵.

Trudniej było zgodzić się na obrazy, sceny, które nawet nie próbują podjąć metaforycznego dialogu z tematyką lagrowo-holocaustową. W powieści obficie pojawiają się one jako swoiste nagie cytaty, konceptualnie niezapośredniczone fragmenty dyskursu o ludobójstwie. Ich funkcją jest, jak można się domyślać, dopowiadanie przez pisarza toku niepokojącej go myśli, iż pamięci o Zagładzie grozi... zagłada. W obrazach tych, zręcznych – według autora – ilustracjach rozkładu pamięci i wrażliwości, nastąpiło właśnie owej wrażliwości tąpnięcie, nadużycie. Okazać się więc może, iż są granice (groteski, makabreski), których przekraczać – nawet w niewątpliwie zacnych celach – nie wolno, gdyż grozić to może erupcją wadliwych moralnie przedstawięń. Przytoczę na koniec kilka wybranych przykładów takiego ambiwalentnego etycznie (według zapisującego te słowa) obrazowania.

Lagerland jako swoisty muzealny park obozowej rozrywki stopniowo – wraz z przyspieszeniem powieściowej fabuły – przekształca się w żywą kopię obozu koncentracyjnego, „fabrykę śmierci na pokaz”. Tym samym mielibyśmy w utworze Próchniewicza do czynienia z paradoksalnym, by nie powiedzieć absurdalnym odwróceniem znaczeń, z inwersją, w ramach której, wbrew przyjętej regule, to nie obóz przekształcił się w muzeum, ale stało się dokładnie na odwrót. Taka chiazmatyczna, by tak rzec, składnia wydarzeń pozwala autorowi na niczym nieograniczone opisy tortur i okrucieństw, jakich dopuszczać się mieli bezwzględni strażnicy. A wszystko po to, by generować zyski zatrudniającej ich instytucji, by schlebiać publiczności żądnej coraz bardziej wymyślnych pokazów okrucieństwa.

Tuż przy kasach wisiały cenniki, jakie morderstwa bądź tortury ile kosztują. Ludzie nie mogli czasami dopchać się do kasy. Jedną z najbardziej atrakcyjnych metod było mordowanie więźnia poprzez wkłuwanie się strzykawką do komory serca, a na drugim miejscu uśmiercanie fe-

1992 prawdopodobnie skorzystał plastik, który zaprezentował publicznie pomysł obozu koncentracyjnego z klocków lego dla dzieci [praca Z. Libery pochodzi z 1996 roku – P. K.]. Widziałem też dosłowny przykład Lagerlandu w TV – restaurację w Moskwie, gdzie kelnerzy usługują gościom w pasiakach więziennych, a sala jest przyozdobiona drutem kolczastym itp.”. Fakt, że zacytowałem ów wyimek nie oznacza wszakże, iż przychyliam się do zawartych w nim sugestii, wolałbym raczej wierzyć, iż to rzeczywiście niezwykle podobieństwo jest wynikiem pewnych ogólniejszych zmian wrażliwości, przekroczenia przez współczesną kulturę progu, za którym nawet najbardziej ryzykowne, bo dotykające Holocaustu, „gry i zabawy sztuki” – jak wyraziłby się Emmanuel Lévinas – stały się nagle możliwe.

²⁵ W. Próchniewicz, *op. cit.*, s. 54.

nolem. [...] Za większą ilość zamówień była premia w postaci krzeselka obitego skórą wybranego więźnia lub rękawiczki²⁶.

Szklane ściany umożliwiały podziwianie zagazowywanych więźniów. [...] Po spektaklu można było kupić puszkę po cyklonie²⁷.

Wczytując się w powyższe fragmenty *Lagerlandu*, obserwując, jak język na zbyt giętki pracowicie dostarcza czytelnikowi coraz to bardziej groteskowo upiornych obrazów, przemieniając przy okazji ślady realnego ludobójstwa w fabularne gadzety, nie umiałem unikać pytania, „czy milczenie nie byłoby bardziej wskazane, bardziej wartościowe niż to, co zostało [przez Próchniewicza – P. K.] napisane?”²⁸. A mówiąc jeszcze inaczej (i modyfikując myśl Ludwiga Wittgensteina), być może niezamierzona wartość omawianej przeze mnie książki tkwi w tym, iż dostarcza ona licznych dowodów na to, że „o czym nie można milczeć, o tym trzeba mówić z... wyjątkową ostrożnością”. W wielu miejscach tej ostrożności polskiemu prozaikowi zabrakło.

SUMMARY

The article presented below attempts at an ethical interpretation of Wojciech Próchniewicz's novel *Lagerland*. Although this work combines elements of anti-utopia, fantasy, or even a fairy tale, it also includes references to the traumatic experiences of the twentieth century – the memory of the II World War, concentration camps and Holocaust. The author of this article focuses on the ways in which the camp theme has been used by Próchniewicz. The ethical critical approach has proved to be effective in the interpretation of the Holocaust motifs in Próchniewicz's novel. The conclusions from this analysis are not optimistic for the author: even though he tried to shake the contemporary conscience, condemn the omnipresent consumptionism and the erosion of values, his work is not capable of carrying out such an ambitious agenda. Paradoxically, Próchniewicz may be accused of the trivialisation of Holocaust.

STRESZCZENIE

Przedstawiony artykuł stanowi próbę etycznej interpretacji powieści Wojciecha Próchniewicza *Lagerland*. Utwór ów, choć łączy w sobie elementy antyutopii, fantastyki, a nawet baśni, równocześnie w wyraźny sposób odwołuje się do traumatycznych dwudziestowiecznych doświadczeń – do pamięci o drugiej wojnie światowej, obozach koncentracyjnych, Holocauście. Autor artykułu skupia się właśnie na sposobie, w jaki współczesny polski prozaik fabularnie wykorzystał lagrową tematykę. W interpretacji holocaustowych wątków wpisanych w powieść Próchniewicza pomocne okazało się instrumentarium oferowane przez krytykę etyczną. Wnioski, jakie płyną z tak zaplanowanej analizy, nie są dla pisarza krzepiące: choć starał się on wstrząsnąć współczesnymi sumieniami, napiętnować wszechobecny konsumpcjonizm i erozję wartości, to jednak wykreowany przez niego utwór nie jest w stanie podjąć tak ambitnym zadaniem. Paradoksalnie naraża się na zarzut trywializacji Holocaustu.

²⁶ *Ibidem*, s. 64–65.

²⁷ *Ibidem*, s. 62.

²⁸ B. Lang, *op. cit.*, s. 61.