

EWA SŁAWĘCKA

„Świat, który stał się obcy...”  
Groteska w twórczości Andrieja Płatonowa

Krytyczne interpretacje prozy Płatonowa cechuje daleko idąca rozbieżność, a nawet opozycyjność sądów w kwestiach najbardziej podstawowych dla charakterystyki jego pisarstwa. Podczas gdy jedni badacze przypisują autorowi *Wykopu* wyraźną orientację realistyczną i kwalifikują jego utwory jako prozę obyczajowo-satyryczną bądź rozpatrują ją w kategoriach tradycyjnego psychologizmu<sup>1</sup>, inni widzą w nim współtwórcę nowoczesnej prozy filozoficznej, odchodzącego zdecydowanie od estetyki mimetyzmu<sup>2</sup>. W najnowszych pracach badawczych ten drugi model interpretacyjny, uzasadniony w pełni konstrukcją artystyczną badanego fenomenu literackiego, zaczyna coraz wyraźniej zyskiwać pozycję dominującą.

Zwolennicy niemimetycznej interpretacji dzieła Płatonowa zdają się jednak nie dostrzegać właściwej wielu jego utworom struktury groteskowej. W literaturze krytycznej wspomina się wprawdzie o grotesce jako jednym z eksploatowanych przez pisarza środków ekspresji, ale w żadnej z prac nie pojawia się szersza refleksja nad jej znaczeniem jako modelu konstytutywnego, kształtującego całościowy sens jego utworów.

Tymczasem najwybitniejsze dzieła autora *Katarynki* nie tylko operują na szeroką skalę różnorodnymi motywami, chwytami i efektami groteskowymi, ale ujawniają – poprzez swą konstrukcję literacką – specyficzną, groteskową właśnie wizję świata.

W poszczególnych okresach twórczości Płatonowa struktury groteskowe w różnym stopniu uczestniczą w kształtowaniu modelu artystycznego i światopoglądowego jego prozy. Ich rola staje się zasadnicza w najwybitniejszych dziełach, powstałych pod koniec lat dwudziestych i w pierwszej połowie trzydziestych (*Czewengur* – 1929, *Makarowe zwątpienie* – 1929, *Wykop* – 1930, *Na korzyść. Kronika biedaków* – 1931, *Wiatr ze śmietnika* – 1934 i inne), gdzie wizja artystyczna twórcy osiąga pełny wymiar groteskowy. Utwory tego okresu można uznać za najbardziej reprezentatywny materiał dla analizy Płatonowskiego typu groteski, pamiętając przy tym, iż konstrukcje groteskowe – w różnych proporcjach,

kontekstach i z różną częstotliwością – pojawiają się także i we wcześniejszych i w późniejszych dziełach autora *Żelaznej staruchy*, że pisarz ten draży nieustannie ten sam, ściśle określony krąg problemów, organizując wokół nich charakterystyczne wątki i motywy, powtarzające się w kolejnych utworach.

Typ groteskowości, jaki kreuje proza Płatonowa, najbliższy jest Kayserowskiemu rozumieniu tej kategorii. Groteskowość – według definicji niemieckiego teoretyka – to „świat, który stał się obcy”, świat jawiący się jako absurd i chaos, wykluczający wszelką w nim orientację, budzący lęk.

„Zgroza – wyjaśnia Kayser – przejmuję nas tak bardzo właśnie dlatego, że chodzi o nasz świat, którego pewność okazała się pozorem. Czujemy zarazem, że w owym odmienionym świecie nie mogliśmy żyć. W wypadku groteskowości nie chodzi o lęk przed śmiercią, lecz o lęk przed życiem”<sup>3</sup>.

Płatonowska artystyczna wizja świata bez wątpienia mieści się w przypominanej tu Kayserowskiej formule „świata wyobcowanego”.

Postaci zaludniające dzieła rosyjskiego twórcy nieustannie doświadczają egzystencjalnego lęku, boleśnie odczuwają własną przedmiotowość i bezsilność.

„Альберт открыл глаза – сначала один глаз, потом другой - и увидел все в мире таким неопределенным и чужим, что взволновался сердцем, сморщился и заплакал, как в детском ужасающем сновидении, когда вдруг чувствуется, что матери нету нигде, и вставшие, мутные предметы враждебно двигаются на маленького, зажмурившегося человека”<sup>4</sup>.

Obraz świata i sposób, w jaki postrzega go bohater opowiadania *Wiatr ze śmietnika*, z którego pochodzi przytoczony fragment, są w pełni reprezentatywne dla groteskowej struktury pisarstwa autora *Wykopu*.

W wielu utworach Płatonowa świat przedstawiony ulega skrajnej absurdalizacji, by przypomnieć choćby niedorzeczny chaos urbanistyczny miasteczka Czewengur (*Czewengur*), gdzie grupa apostołów rewolucji próbuje urzeczywistnić utopię komunistyczną. Wielokrotnie przemieszczane i przesadzane podług obłąkańczych pomysłów twórcy komuny stare czewengurskie domy i sady, monstrualnie wybudane chwasty stają się komponentami absurdałnej scenerii, klasycznej groteskowej „przestrzeni wyobcowanej”, w której ludzie i zwierzęta, jak w koszmarnym śnie, tracą możliwość choćby tylko elementarnej fizycznej orientacji.

„Трудно было войти в Чевенгур и трудно выйти из него - дома стояли без улиц, в разброде и тесноте [...], а в ушельях между домов пророс бурьян. [...] Посреди дороги и на пустых местах печально стояли увядшие сады: их уже несколько раз пересаживали, таская на плечах. [...] теснота домов, солнечный жар и человеческий волнующий запах делали жизнь похожей на сон под ватным одеялом”<sup>5</sup>

Warto zwrócić uwagę na szczególnie eksponowaną w opisie rewolucji przestrzennej, dokonującej się w czewengurskim „raju”, czysto groteskową hybrydę: domy, głęboko wrastające korzeniami w glebę, które z wysiłkiem wyrywają z niej twórcy nowego świata („деревянные дома пролетарии рвали с корнем и корни волокни не считаясь”<sup>6</sup>). Dom tradycyjnie stanowi paraboliczną kate-

gorię egzystencjalnego bezpieczeństwa<sup>7</sup>. Wyrwany z korzeniami staje się krzyżującym świadectwem dehumanizacji świata, w którym trwają samotni, bezradni i bezdomni bohaterowie Płatonowa.

Kształtowanie przestrzeni w prozie autora *14 czerwonych chatek* bez reszty podporządkowane jest ujawnianiu i wyjaskrawianiu sytuacji człowieka w wyobcowanym, pozbawionym wartości ludzkich świecie. Wroga, nieprzyjazna bądź obojętna wobec tych wartości jest zarówno przestrzeń domu, miasta czy stepu, jak i cały Kosmos – Ziemia, gwiazdy, słońce. „Pusty”, „niejasny”, „nieżywy”, „bezludny”, „martwy”, „mętny”, „nudny”, „mglisty”, „obcy”, „ponury”, „obojętny”, „umierający”, „ciemny” – to epitety, najczęściej towarzyszące u Płatonowa kategoriom przestrzennym. I nawet kiedy pojawia się na stronicach jego prozy, a dzieje się to niezwykle rzadko, motyw pulsującej życiem przyrody, uwydatnia on jedynie zagubienie i samotność człowieka.

„[...] было жарко, дул дневной ветер и где-то кричали петухи на деревне - все предавалось безответному существованию, один Вощев отделился и молчал”<sup>8</sup>.

Słusznie pisał przedstawiciel współczesnej Płatonowowi krytyki A. Gurwicz, odpowiedzialny zresztą w dużej mierze za tragiczny los twórcy *Wykopu*, iż przestrzeń w jego utworach funkcjonuje nie jako tło działania bohaterów, ale jako „ogromny rezonator samotności”<sup>9</sup>. Samotny człowiek w wielkim, obcym i pustym świecie – to niewątpliwie zasadniczy element groteskowej wizji Płatonowa.

Uczucia osamotnienia i osierocenia w pozbawionej wszechogarniającego sensu, wyalienowanej rzeczywistości doznają nie tylko ludzie. Poprzez zabiegi antropomorfizacyjne stan ten przypisany zostaje także zwierzętom, roślinom, martwym przedmiotom, ciałom kosmicznym.

Wyjątkowe znaczenie motywu sieroctwa w Płatonowskiej wizji świata dostrzegają wielu badacze, ale przeważnie szukano dla tego pojęcia-kłucza konotacji społecznych, historycznych bądź psychologiczno-emocjonalnych. Jedyne przez dwoje współczesnych autorów rosyjskich motyw sieroctwa potraktowany został jako kategoria egzystencjalna, wyrażająca stan świadomości człowieka, skazanego na totalną samotność we Wszechświecie<sup>10</sup>.

Podzielając ten pogląd, dodajmy, że w samym ujęciu problemu autor *Siódmego człowieka* wykazał niezaprzeczone nowatorstwo; w odróżnieniu od swych literackich poprzedników, tradycyjnie wiążących problematykę egzystencjalną z kreacją bohatera-indywidualisty, wyposażył w ową świadomość egzystencjalnego osierocenia bohatera masowego, postaci wtopione w niezliczoną rzeszę podobnych sobie, osiągając na tej drodze niezwykle istotny dla struktury groteskowej efekt uniwersalizacji znaczeń.

Postaci egzystujące w zdeformowanym świecie prozy Płatonowa ulegają daleko posuniętej depersonalizacji, tracą swą indywidualną autentyczność. Ich status można by doskonale skreślić, zapożyczając się u Josifa Brodskiego, który jeden ze swoich zbiorów eseistycznych zatytułował: *Mniej niż ktoś* (*Less than one*).

Człowiek w prozie autora *Wykopu* jest właśnie „mniej niż kimś” czy też nawet, jak często mówi o sobie, jest nikim. Tylko niektóre postaci wyposażył autor w imiona i nazwiska; większości przysługuje zaledwie etykieta grupowa, wyjęta z leksykonu stalinowskiej propagandy: kułak, burżuj, wróg, biedota, proletariusz, pacholek kułacki itp.

Szczytowym wyrazem tej tendencji jest pojawiająca się w powieści *Czewengur* grupa postaci określonych jako „прочие” (pozostali). Owi „szczęśliwcy”, dla których apostołowie rewolucji przygotowują „miasto Słońca” – nędzarze, włóczędzy, prostytutki – pozbawieni są nie tylko indywidualnej, lecz nawet grupowej tożsamości. Egzystują jakby poza życiem i poza historią. „Они нигде не жили, они бредут”<sup>11</sup> – objaśnia ich status Prokofij – ideolog czewengurskiej komuny.

Uprzedmiotowanie człowieka w wyobcowanym świecie objawia się w utworach Płatonowa całkowitą utratą bytu osobowego, pełną dezintegracją świadomości. Proces ten dotyka nawet postaci o większym stopniu zindywidualizowania. Twórca utopijnej komuny z powieści *Czewengur* „вбирал в себя жизнь кусками, - в голове его, как в тихом озере, плавали обломки когда-то виденного мира и встреченных событий, но никогда в одно целое эти обломки не слеплялись, не имея для Чепурного ни связи, ни живого смысла”<sup>12</sup>. Inżynier Pruszewski z *Wykopu* „уже с двадцати пяти лет почувствовал стеснение своего сознания и конец дальнейшему понятию жизни, будто темная стена предстала в упор перед его ощущающим умом. И с тех пор он мучился, шевелясь у своей стены”[...]”<sup>13</sup>. Dezintegracji ulega również świadomość rewolucyjnego Don Kichota, jednego z głównych apostołów rewolucji – Kopionkina (*Czewengur*), który „не мог плавно проговорить больше двух минут, потому что ему лезли в голову посторонние мысли и уродовали одна другую до невыразительности”<sup>14</sup>.

Niekiedy już samo nazwisko postaci sygnalizuje wewnętrzne rozdarcie i rozchwianie osobowości. Tak jest w przypadku głównego bohatera *Czewengura*, Aleksandra Dwanowa, miotającego się w poszukiwaniu autentycznych wartości i sensu ludzkiego istnienia w zdehumanizowanej rzeczywistości, sensu, którego odnalezienie nie jest możliwe w absurdalnym świecie groteski. Ta bowiem, jak pisze Czesław Samojlik, jest zawsze „konstatacją klęski, jej funkcja polega na pokazaniu sprzeczności, które mają charakter nierozwiązalny, jest tworem poruszającym się wśród tez i antytez”<sup>15</sup>.

W prozie Płatonowa z lat dwudziestych i trzydziestych wyraźnie zostały więc wyeksponowane dwa momenty, kwalifikowane przez teoretyków jako zasadnicze aspekty groteskowej wizji świata: wyalienowanie świata – z jednej i urzeczowienie egzystencji ludzkiej – z drugiej strony<sup>16</sup>.

Taka konstrukcja światopoglądowa determinuje wykorzystanie na szeroką skalę środków literackich charakterystycznych dla przekazu groteskowego.

Wymiar groteskowy posiadają niewątpliwie postaci, występujące w takich utworach, jak *Czewengur*, *Wykop*, *Wiatr ze śmietnika*, *Miasto Gradów* czy *Kata-*

rynka, by wymienić tylko najwybitniejsze pozycje spuścizny artystycznej Płatonowa omawianego okresu.

Z dwóch podstawowych metod konstruowania figury groteskowej, jakimi są hybrydacja, tj. łączenie elementów ludzkich, zwierzęcych, roślinnych i materii nieożywionej oraz deformacja groteskowa, Płatonow częściej wybiera tę drugą, ale nie brak też w świecie przedstawionym jego utworów figur fantastyczno-groteskowych, jak choćby główny bohater opowiadania *Wiatr ze śmietnika* – Albert Lichtenberg, który na oczach czytelnika ulega groteskowej metamorfozie, przeistaczając się w pół człowieka – pół zwierzę, porośnięte sierścią i okryte postrzępioną odzieżą (podobnej przemianie ulegają także jego żona Zeldą i Julia z *Wykopu*).

Opowiadanie to wywołuje bezpośrednie skojarzenie z Kafkowską *Przemianą* nie tylko ze względu na wspólny motyw metamorfozy, ale także na podobne potraktowanie w obydwu utworach relacji między światem urojonym a realnym. U Płatonowa, podobnie jak u Kafki, mamy do czynienia z zabiegiem określanym jako urealnienie fikcji<sup>17</sup>. Sam proces metamorfozy opisany jest w *Wietrze ze śmietnika* z quasi-realistyczną drobiazgowością i dokładnością, uwzględniającą szereg naturalistycznych szczegółów.

„Национал-социалисты взяли туловище Лихтенберга себе на руки, лишили его обеих ушей и умертвили давлением половой орган, а остальное тело обмяли, пройдя по нем маршем. [...] Неизвестный человек [...] принес Лихтенберга в глубь черного двора, открыл дверь над помойной ямой и бросил туда Лихтенберга. [...] Из экономии хозяин дома подолгу не вывозил мусор из помойного помещения, поэтому Лихтенберг прожил долго в кухонной мишуре, равнодушно вкушая то, что входит в тело и переваривается там. По телу его – от увечных ран и загрязнения – пошла сплошная темная зараза, похожая на волчанку, а поверх ее выросла густая шерсть и все покрыла. На месте вырванных ушей также выросли кусты волос [...]”<sup>18</sup>

Uprawdopodobnieniu fikcji służy również kontrastowe zderzenie absurdalności zjawiska z beznamiętną reakcją otoczenia, które traktuje przypadek człoko-zwierzęcia jako kłopotliwy, ale nie budzący zdziwienia.

„В лагерной конторе у Лихтенберга не стали спрашивать ничего, а осмотрели его, полагая, что это – едва ли человек. Однако на всякий случай его оставили в бессрочном заключении, написав в личном формуляре: «Новый возможный вид социального животного, обрастает волосяным покровом, конечности слабеют, половые признаки неясно выражены [...]»<sup>19</sup>.

Taki sposób wtapienia figur groteskowo-fantastycznych w quasi-realistyczną tkankę narracji charakterystyczny jest także dla innych tekstów literackich Płatonowa. Najbardziej wyrazistą jego egzemplifikację stanowi słynny niedźwiedź-kowal z *Wykopu*, funkcjonujący w świecie przedstawionym na tych samych zasadach, co pozostali aktywiści kolektywizacji, których niekiedy przewyższa jedynie rygorystyczną wiernością doktrynie i bezwzględnością w działaniu.

Brodski uważał, że za tę kreację można by przyznać Płatonowowi status pierwszego surrealisty wśród pisarzy rosyjskich, dodawał jednak, że w przypadku autora *Makarowego zwątpienia* „surrealizm nie był tą kategorią literacką, której wedle naszych wyobrażeń zawsze towarzyszyć musi światopogląd indywidualistyczny, lecz wynikiem szaleństwa filozoficznego, skutkiem zastosowania mentalności ślepych uliczek w skali masowej [...]. Surrealizm Płatonowa – pisał – jest [...] bezosobowy, ludowy, pokrewny starożytnej – a zresztą wszelkiej – mitologii [...]”<sup>20</sup>.

Obok hybryd człeko-zwierzęcych pojawiają się u Płatonowa także figury zbudowane na zasadzie zespolenia elementów świata roślinnego i martwej materii, jak np. wspomniane już ukorzenione domy, czy słynny monstrialnie wybujały słońceznik wyrastający z komina wiejskiej chaty. Bliskie tego rodzaju figurom groteskowym są także dziwaczne mechanizmy i urządzenia (np. półmetaliczne krowy-giganty inżyniera Wermo), od których to wynalazków dosłownie roi się na stronicach Płatonowskiej prozy.

Konstrukcje hybrydyczne nie stanowią jednak w prozie autora *Potomków Słońca* głównej zasady obrazowania. O wiele silniej związek jego twórczości z tradycją groteskową ujawnił się w specyficznym doborze materiału ludzkiego i stosowaniu zasady deformacji.

Starzec, starucha, dziecko, kaleka, nędzarze – postaci typowe dla repertuaru groteskowego – są także ulubionymi postaciami Płatonowa. Świat przedstawiony jego utworów wypełniony jest istotami z samego dna ludzkiej nędzy. Pojawiają się w tym tłumie różnego autoramentu dziwacy, nawiedzeni, szaleńcy, których rodowód literacki zdaje się sięgać modernistycznej kreacji tragicznego błazna. Wyraźny również, na co zwrócono już uwagę w jednej z najpoważniejszych polskich publikacji o Płatonowie, jest w tych kreacjach nalot rosyjskiej tradycji ludowej z charakterystyczną dla niej postacią „mądrego głupca”<sup>21</sup>. Dostrzegalne są także w prozie Płatonowa pogłosy tradycji bardziej odległej – karnawału i „święta głupców”, z ich przewrotną zasadą „świata na opak”<sup>22</sup>. Formułuje ją wprost jeden z bohaterów *Czewengura*: „дураки власть берут, – может, хоть жизнь поумнеет”<sup>23</sup>.

Płatonowski karnawał pozbawiony jest wszakże radosnego nastroju ludowego święta. Jest karnawałem tragicznym, nad którym unosi się unicestwiający wszystko oddech śmierci. Zaczerpnięte z folkloru archaicznego, praźródła groteski literackiej, motywy, sytuacje i symbole, spośród których szczególnego znaczenia nabiera w dziełach Płatonowa groteskowa trawestacja motywów genezyjskich oraz zasada ambiwalencji życia i śmierci, tracą swą tradycyjną funkcję afirmacji i osławiania świata, stając się tworzywem dla konstruowania klimatu skrajnej beznadziejności, grozy i egzystencjalnego strachu. Tak na przykład tradycyjny karnawałowy „dół”, który w poetyce ludowego rytuału łączył w sobie pierwiastek pochłaniający (mogiła) z odrodzicielskim (łono macierzyńskie)<sup>24</sup>, u rosyjskiego

twórcy symbolizuje już tylko (jak gigantyczny wykop pod „zjednoczony ogólnoproletariacki dom”) – mogiłę, śmierć, otchłań.

Zgodnie z regułami groteski, Płatonow unika przedstawiania człowieka „klasycznego” o zdrowym, proporcjonalnym, „wzorcowym” dla swego gatunku ciele. W wyobcowanym, zdehumanizowanym świecie nie tylko świadomość, ale i ciało ludzkie ulega rozkładowi i degradacji. Ta myśl sformułowana została jednoznacznie w monologu wewnętrznym głównego bohatera *Wiatru ze śmietnika*:

„Он давно признал, что прошло время теплого, любимого, цельного тела человека: каждому необходимо быть увечным инвалидом”<sup>25</sup>.

Przez całą twórczość autora *Katarynki* przewijają się postaci o zdeformowanym, skrajnie wyniszczonym, okaleczonym ciele, egzystujące jakby na granicy życia i śmierci. Jedno z najciekawszych jego opowiadań – *Gliniany dom w powiatowym sadzie* – zawiera na przykład taki oto opis:

„Рядом с табуреткой находилась деревянная кровать, на той кровати всегда сидела лысая старуха и глядела белыми, забытыми глазами в одно пустое место перед собой. По старухе иногда ползали мыши, ее шею ели клопы, но она их плохо чувствовала или жалела свою силу, чтобы бороться с ними”<sup>26</sup>.

Ambiwalencja życia i śmierci stanowi także dominantę Płatonowowskiego portretu zbiorowego.

„Внутри сарая спали на спине семнадцать или двадцать человек, и припотушенная лампа освещала бессознательные человеческие лица. Все спящие были худы, как умершие, тесное место меж кожей и костями у каждого было занято жилами [...]”<sup>27</sup>.

Tradycyjny indywidualny portret nie mieści się w poetyce Płatonowa, a wyniszczone, obumierające, zdeformowane ciało ludzkie funkcjonuje w groteskowych strukturach jego prozy jako świadectwo destrukcji wyalienowanego świata, unicestwiającego nie tylko psychiczną, ale i biologiczną tożsamość człowieka. W martwej, pustej przestrzeni snują się pół ludzie – pół szkielety, pełza złowieszczy kaleka Żaczew (*Wykop*), plugawi słońce ohydny garbus (*Czewengur*), wykrzykuje hasła oficjalnej propagandy nakręcany „mechaniczny człowiek” (*Katarynka*). I cały ten, powołany do życia wyobraźnią autora, groteskowy świat żywych kościotrupów i marionetek zmierza ku nieuchronnej zagładzie.

Charakterystyczną cechą tej grupy utworów Płatonowa, do których interpretacji uzasadnione wydaje się zastosowanie kategorii groteskowości, jest stała oscylacja między czystą groteską a groteską stłumioną<sup>28</sup>. W określonych partiach tekstu frekwencja konstrukcji literackich, właściwych temu typowi przekazu artystycznego, wyraźnie wzrasta, ulega zagęszczeniu, tworząc jakby groteskowe kulminacje, punkty węzłowe ogólnej tendencji stylistycznej. W planie semantycznym owe ujęcia operujące „zagęszczoną” groteską stanowią moment kumulacji i kulminacji znaczeń, ewokowanych we wcześniejszych sekwencjach tekstu. Przypomnieć tu można jako przykład dręczący Saszę Dwanowa (*Czewengur*) koszmar senny:

„Саша видел отца на озере во влажном тумане: отец скрывался на лодке в туман и бросал оттуда на берег оловянное материно кольцо. Саша поднимал кольцо в мокрой траве, а этим кольцом громко бил его по горбатый – под треском рассыхающегося неба, из трещин которого вдруг полился черный дождь [...]. На луге стоял горбатый и мочился на маленькое солнце [...]”<sup>29</sup>.

Nagromadzenie w przytoczonym fragmencie motywów niezmiernie charakterystycznych dla obrazowania groteskowego (sytuacja degradacji bóstwa, deformacja postaci, deproporcjonalizacja elementów obrazu, motywy apokaliptyczne, tradycyjne gesty poniżające, zmiana funkcji przedmiotu symbolicznego) pozwala widzieć w nim klasyczną „kulminację groteskową”, która w tym wypadku jakby syntetyzuje treści związane z kategorią sieroctwa, posiadającą – o czym była już mowa – kluczowe znaczenie w Płatonowowskiej wizji świata.

Często powtarzającym się w świecie przedstawionym przez Płatonowa wariantem tego rodzaju „kulminacji groteskowych” jest zbiorowy taniec postaci, nawiązujący do jednego z głównych motywów groteski – tańca śmierci, w którym, jak sądzi Jennings, „zniekształcenie sięga [...] samych podstaw istnienia, zostaje przełamana granica między żywymi a umarłymi, między energią a bezwładem”<sup>30</sup>.

Taka ambiwalencja cechuje desperackie zapamiętanie tańczących kołchoźników w słynnej scenie *Wykopu*, wieńczącej „likwidację kułaków jako klasy” („умерли они, что ли, от радости, пляшут и пляшут”<sup>31</sup> – komentuje to ponure widowisko jedna z obserwujących je postaci). Także w *Katarynce*, sztuce powstałej w roku 1933, kulminację groteskowego bankietu, na którym serwuje się „nowe rodzaje pożywienia” (szarańczę, nawóz, trawę itp.) stanowi zbiorowy taniec głodnych, bezpośrednio nawiązujący do tradycyjnego wzorca tańca szkieletów: wychudzeni, przypominający żywe kościotrupy ludzie poruszają się jak zaprogramowane mechanizmy, skręcają się z bólu szarpiącego ich wnętrza i – nie przestając tańczyć – zwracają zawartość swych żołądków.

Regułem groteski podporządkowuje się również warstwa językowa prozy autora *Czewengura*.

Uwolniony od ścisłych rygorów gramatyki i logiki, funkcjonujący na granicy absurdu i częstokroć ową granicę przekraczający, język pisarza staje się adekwatnym środkiem wyrażania alogicznego, irracjonalnego charakteru przedstawianej rzeczywistości.

Podobnie jak na poziomie większych całości znaczeniowych, na poziomie kształtowania języka dominują dwie najbardziej charakterystyczne dla przekazu groteskowego zasady: hybrydacja, wyrażająca się na rozpatrywanym poziomie w łączeniu nie zestrojonych semantycznie wyrazów bądź grup wyrazowych, oraz deformacja, przejawiająca się w swoistym rozchwianiu i „wykoślawieniu” konstrukcji składniowych. O zdeformowanym, niedorzecznym świecie narrator Płatonowa opowiada zniekształconym, gwałcącym reguły logiki semantycznej językiem.



Polski tłumacz dzieł autora *Fro* trafnie określił język tej niezwyklej prozy jako „świadomie popsuty, pełen tautologii, alogizmów, nowotworów, dysonansowych zestawień, kulawych konstrukcji”, język, w którym „słowa koślawieją, zdania wykręcają się w spoiwach jak zepsute zabawki, przymiotniki wymijają się z rzeczownikami”<sup>32</sup>. Surrealistyczną strukturę Płatonowskiej narracji dostrzegali również jeden z najwybitniejszych znawców jego twórczości – Michał Heller<sup>33</sup>, zaś Josif Brodski stwierdził, iż autor *Wykopu* „każdym swoim zdaniem zapędza język rosyjski w semantyczny ślepy zaułek”; czytając jego utwory „ma się wrażenie, że częścią składową języka jest nieubłagany, bezlitosny absurd”<sup>34</sup>.

Organizując warstwę językową, zasadnicze elementy świata przedstawionego oraz sferę znaczeń, groteska staje się więc kategorią decydującą o izomorficznym charakterze wszystkich poziomów w systemie artystycznym Płatonowa.

Struktury groteskowe, których obecność w literaturze i sztuce nasila się zawsze w epokach przełomu, upadku wielkich systemów politycznych, obyczajowych i światopoglądowych<sup>35</sup>, w twórczości autora *Czewengura* wyrażają ethos świadomości historycznej szerokich mas społeczeństwa, tragicznie przeżywających załamanie się iluzji millenarystycznych związanych z rewolucją, stanowią literacką ekspresję właściwego owej świadomości poczucia zagrożenia i wyobcowania, jakie w rosyjskiej rzeczywistości porewolucyjnej stało się doświadczeniem nie tylko określonej grupy społecznej, ale milionowych rzesz ludzkich.

Przenikający groteskę Płatonowa klimat głębokiego pesymizmu jest reakcją na dehumanizację współczesnej pisarzowi rzeczywistości, na groźbę całkowitego uprzedmiotowienia człowieka, na świat, w którym „принципы обезличения человека с целью перерождения его в абсолютного гражданина с законно упорядоченными поступками на каждый миг бытия”, skreślone piórem jednego z groteskowych mieszkańców groteskowego miasta Gradowa, nieubłagane stawały się realną rzeczywistością.

## PRZYPISY

<sup>1</sup> Zob. np. A. Gładkow, *W priekrasnom i jarostnom mirie. O rasskazach A. Płatonowa*, „Nowyj mir”, 1963, nr 11, s. 227–234; W.P. Dorofiejew, (*Wstęp do:*) A. Płatonow, *W priekrasnom i jarostnom mirie*, Moskwa 1965; Wł. Gusiew, *Prakticzeskaja teorija Andrieja Płatonowa*, [w:] Andriej Płatonow, *Mastierskaja*, Moskwa 1977, s. 3–6.

<sup>2</sup> Zob. np. W. Turbin, *Mistierija Andrieja Płatonowa*, „Mołodaja gwardija”, 1965, nr 7, s. 293–307; N.G. Połtawcewa, *Filosofskaja proza Andrieja Płatonowa*, Rostow 1981; L.P. Fomienko, *Filosofskie kategorii i ich stilewaja funkcija w prozie A.P. Płatonowa* [w:] *Żanrowo-stilewye problemy sowietskij literatury*, Kalinin 1982, s. 52–67; S. Piskunowa, W. Piskunow, *Sokrowiennyj Płatonow. K wychodu w swiet romana Czewengur, powiestiej Kotłowan i Juwienilnoje morie*, „Litieraturnoje obozrienije”, 1989, nr 1, s. 17–29.

<sup>3</sup> W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, „Pamiętnik Literacki”, 1979, z. 4, s. 277.

<sup>4</sup> A. Płatonow, *Sobranije soczinienij w trioch tomach*, t. 1, Moskwa 1984, s. 112–113 (opowiadanie *Wiatr ze śmietnika*).

<sup>5</sup> A. Płatonow, *Czewengur*, Moskwa 1988, s. 312, 231.

<sup>6</sup> Op. cit., s. 266.

<sup>7</sup> Zob. Cz. Samojlik, *Groteska – pisarstwo wszechstronnie banalne. Sprawa prozy Brunona Schulza*, [w:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, Warszawa 1956, s. 270.

<sup>8</sup> A. Płatonow, *Izbrannoje*, Minsk 1989, s. 370 (opowieść *Wykop*).

<sup>9</sup> A. Gurwicz, *W poskach gieroja*, Moskwa-Leningrad 1938, s. 119.

<sup>10</sup> S. Piskunowa, W. Piskunow, op. cit., s. 18.

<sup>11</sup> A. Płatonow, *Czewengur*, op. cit., s. 286.

<sup>12</sup> Op. cit., s. 211.

<sup>13</sup> A. Płatonow, *Izbrannoje*, op. cit., s. 384–385.

<sup>14</sup> A. Płatonow, *Czewengur*, op. cit., s. 144–145.

<sup>15</sup> Cz. Samojlik, op. cit., s. 288.

<sup>16</sup> Zob. np. A. Mencwel, *Antygroteska Gombrowicza*, [w:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, Warszawa 1965, s. 237–265; Cz. Samojlik, *Groteska – pisarstwo wszechstronnie banalne*, op. cit., s. 266–269; W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, op. cit., s. 271–78.

<sup>17</sup> Sposoby urealniania fikcji w prozie Kafki omawia szczegółowo Roman Karst, [w:] *Progi samotności. Rzecz o Franzu Kafce*, Warszawa 1960, s. 109–111.

<sup>18</sup> A. Płatonow, *Sobranije soczinienij w trioch tomach*, t. 1, Moskwa 1984, s. 119 (opowiadanie *Wiatr ze śmietnika*).

<sup>19</sup> Op. cit., s. 122.

<sup>20</sup> J. Brodski, *Katastrofy powietrzne*, [w:] *Mniej niż ktoś*, Warszawa 1989, s. 75.

<sup>21</sup> W. i R. Śliwowsy, *Andrzej Płatonow*, Warszawa 1983, s. 71.

<sup>22</sup> Na temat „święta głupców” zob. M. Bachtin, *Tworczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, Kraków 1975, s. 146–168.

<sup>23</sup> A. Płatonow, *Czewengur*, op. cit., s. 73.

<sup>24</sup> M. Bachtin, op. cit., s. 81.

<sup>25</sup> A. Płatonow, *Sobranije soczinienij w trioch tomach*, t. 1, Moskwa 1984, s. 119. (opowiadanie *Wiatr ze śmietnika*).

<sup>26</sup> Op. cit., t. 2, s. 126.

<sup>27</sup> A. Płatonow, *Izbrannoje*, op. cit., s. 374. (opowieść *Wykop*).

<sup>28</sup> Terminy „groteska czysta” i „groteska stłumiona” wprowadza L.B. Jennings. *Termin „groteska”*, „Pamiętnik Literacki”, 1979, z. 4, s. 281–318.

<sup>29</sup> A. Płatonow, *Czewengur*, op. cit., s. 50.

<sup>30</sup> L.B. Jennings, op. cit., s. 309–310.

<sup>31</sup> A. Płatonow, *Izbrannoje*, op. cit., s. 455.

<sup>32</sup> A. Drawicz (*Wstęp do:*) A. Płatonow, *Wykop*. Przełożył A. Drawicz, Warszawa 1990, s. 5.

<sup>33</sup> „Платоновский язык, наиболее примечательный и своеобразный элемент его поэтики, передает фантастичность реальности и реализм фантастического, невообразимого. Он характерен «реалистическим» словарным запасом, отражающим идеологическую речь времени, и сюрреалистической структурой, нарушающей законы грамматики и синтаксиса”. (M. Gieller, *Andrzej Płatonow w poskach szczastja*, Paris 1982, s. 402).

<sup>34</sup> J. Brodski, op. cit., s. 73.

<sup>35</sup> Zob. T. Gryglewicz, *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków 1984, s. 22. Warto tu przypomnieć także sugestie metodologiczne Czesława Samojlika dotyczące badania struktur groteskowych nie tylko jako faktu literackiego, ale także społecznego i historycznego (Cz. Samojlik, op. cit., s. 268).

„Мир, ставший чужим...”.  
Гротеск в творчестве Андрея Платонова

В статье предпринимается попытка использования категории гротеска для интерпретации прозы Андрея Платонова конца двадцатых и начала тридцатых годов.

Рассматриваются как идеологические аспекты платоновского гротеска, отразившего трагическое мироощущение послереволюционного русского общества, убедившегося в зловещем превращении социалистической утопии в тоталитарный механизм, деформирующий, обезличивающий и уничтожающий человека, так и специфика используемых автором *Котлована* литературных средств гротескного изображения (осциллирующие между „стушеванным и чистым” гротеском проявления карнавализации, деформация, гибридизация и др.).

Гротескное видение мира признается основным фактором, определяющим изоморфный характер основных уровней (языкового, предметного и идейного) художественной системы Платонова.