

Sabina Giergiel  
Jagiellonian University in Krakow  
sabina.giergiel@uj.edu.pl  
ORCID: 0000-0002-5706-5679

POZNAŃSKIE STUDIA SLAWISTYCZNE  
NR 24 (2023)  
DOI: 10.14746/pss.2023.24.2

Data przesłania tekstu do redakcji: 23.12.2022  
Data przyjęcia tekstu do druku: 11.05.2023

## Subwersywny potencjał śmiechu, czyli *Ključ od velikih vrata* Hinka Gottlieba

**ABSTRACT:** Sabina Giergiel, *The Subversive Potential of Laughter in Hinko Gottlieb's Ključ od velikih vrata [The Key to the Great Gate]*, "Poznańskie Studia Slawistyczne" 24. Poznań 2023. Wydawnictwo "Poznańskie Studia Polonistyczne," Adam Mickiewicz University, Poznań, pp. 43–63. ISSN 2084-3011.

This paper focuses on a short work of fiction written in the 1940s by the Croatian Jew, Hinko Gottlieb. The manuscript of the book was found in one of the Jerusalem archives and, about seventy years later was, prepared for publication in Croatia in 2021. Undermining the readers' previous habits, the book uncharacteristically problematises the Holocaust. Gottlieb uses humour as his major aesthetic device to describe internment. The story may also be ascribed to the fantasy genre, or to speculative fiction to be more precise. The purpose of the thought experiment presented here is to examine (in prison conditions) the possibilities that the so-called space capacitor has to offer. Besides acknowledging the occurrence in the text of such categories as science fiction, grotesque and surrealism, the article endeavours to answer the question about their use in the story of the Holocaust.

**KEYWORDS:** Hinko Gottlieb; the Holocaust; Croatia; grotesque, humour; fantasy

## 1. Wprowadzenie

Hinko Gottlieb, którego utwór jest przedmiotem analizy w niniejszym tekście, należy do twórców opisujących Zagładę w momencie, w którym ona się dokonywała (Vidaković Petrov, 2021, 225). Stwierdzenie to dotyczy utworu *Ključ od velikih vrata* (*Klucz do wielkich drzwi*), zaliczanego do najwcześniejszych świadectw Holokaustu nie tylko na terenie jugosłowiańskim, ale również poza nim (Kořak, 2022). W przypadku tego krótkiego tekstu (książka jest małego formatu i liczy zaledwie sto sześćdziesiąt stron) mamy do czynienia z dziełem nietypowym, by nie powiedzieć wyjątkowym, wśród tekstów tematyzujących Holokaust. Autor proponuje w niej bowiem oryginalną strukturę narracji, aluzyjne odwołania do represji wobec Żydów i nieoczywiste dla tego tematu środki estetyczne. Atmosferę opowieści snutej przez Gottlieba charakteryzuje surrealistyczna aura, a jednym z jej najważniejszych komponentów estetycznych jest komizm. A zatem właściwość, która wywołuje „reakcję w postaci śmiechu i wesołości wykluczającą [...] silne emocje negatywne, jak np. trwogę, odrazę, rozpacz czy litość” (Sławiński, 2000, 251). W notce biograficznej umieszczonej na końcu książki możemy przeczytać, że Gottlieb był twórcą komedii, żartobliwych opowiadań o tematyce żydowskiej z elementami fantastyki i humorystycznych przeróbek starotestamentowych motywów (Badurina, 2021, 183). Żywioł komiczny nie był zatem pisarzowi obcy we wczesnej (okres międzywojenny) fazie jego twórczości.

Michał Głowiński twierdzi, że próżno szukać ścisłych ram wyznaczających to, co w pisaniu o Holokauście dozwolone, a co zabronione. Choć jednocześnie podkreśla, że łatwo wskazać, co „w konkretnych przypadkach mówieniu o Holokauście służy, a co nie” (Głowiński, 2005, 14). Ernst van Alphen idzie o krok dalej i, pośrednio polemizując z tradycyjnym sposobem przedstawiania Zagłady, wskazuje na afektywny potencjał, jaki oferują niekanoniczne reprezentacje tego wydarzenia (Alphen, 2019, 47–74), a z takim właśnie mamy do czynienia w utworze Gottlieba. Tragedię Żydów w interesującym nas utworze wyłożyłno językiem groteski. Gottlieb korzysta zatem ze stylistyki, która wydaje się nieadekwatna wobec tematu. Jako odbiorcy przyzwyczajeni jesteśmy bowiem do silnych emocji (motywowanych scenami grozy

lub reprezentacjami okrucieństwa), wpisanych w opowieść o Zagładzie. Co się jednak dzieje, gdy tego typu emocje nie dominują w tekście, a – niejako zamiast nich – na pierwszy plan wysuwa się wesołość powiązana z fantastyczną fabułą? A przede wszystkim, co motywuje tego rodzaju autorskie wybory? Te pytania są kluczowe dla rozważań zaprezentowanych w niniejszym tekście.

W związku z tym, że postać autora do niedawna funkcjonowała jedynie w formie hasłowej w żydowskich leksykonach, rozpoczniemy niniejsze rozważania od informacji biograficznych<sup>1</sup>. Hinko (a właściwie Heinrich) Gottlieb (1886–1948) był pisarzem, prawnikiem, tłumaczem i żydowskim aktywistą z Zagrzebia. W maju 1941 roku został aresztowany i wraz z grupą zagrzebskich adwokatów żydowskiego pochodzenia trafił do więzienia w Wiedniu. Po uwolnieniu (po kilku miesiącach) powrócił do chorwackiej stolicy, jednak wkrótce został ponownie zatrzymany i wysłany do zarządzanego przez włoskich faszystów obozu Kraljevica, a następnie internowany na wyspie Rab (obóz Kampor). Po kapitulacji Włoch przyłączył się do partyzantów. W 1944 roku wysłano go do Bari, skąd rok później, wraz z żoną i synem, emigrował do Palestyny i tam zmarł. Miał dwóch synów, z których starszy został zamordowany w obozie Jadovno, młodszy zaś zginął po wojnie we Włoszech w wypadku motocyklowym.

Książkę *Ključ od velikih vrata* Gottlieb pisał dwukrotnie (Jergović, 2021, 179). Pierwsza wersja utworu powstała podczas internowania (w latach 1942–1943), ale rękopis zaginął w trakcie wielokrotnych przeprowadzek autora. Ostateczna wersja tekstu powstała podczas pobytu Gottlieba na Bari i w Palestynie. W 1947 roku książkę wydano w Ameryce, gdzie pomimo przychylnych recenzji<sup>2</sup>, nie spotkała się z zainteresowaniem czytelników. Trzy lata później ukazała się po hebrajsku. Literatura

---

1 Szczegółowe informacje biograficzne podaje Natka Badurina w artykule *Zaboravljeni hrvatski židovski pisac Hinko Gottlieb: znanstvena fantastika, humor i Holokaust* (Badurina, 2022, 27–52). Tekst ten jest jedynym (jak do tej pory) dokładnym opracowaniem twórczości Gottlieba. Autorka analizuje w nim nie tylko interesującą mnie minipowieść, ale i wcześniejsze utwory pisarza.

2 Wyimki z amerykańskich recenzji cytuje Badurina, wskazując jednocześnie, że jedynie w marksistowsko zorientowanym czasopiśmie „The New Masses” krytycznie oceniono utwór, twierdząc, że „utopijny anarchizm” Gottlieba jest zbyt

chorwacka na jej publikację czekała ponad siedemdziesiąt lat. Rękopis w archiwum w Jerozolimie odnalazła Natka Badurina, która przygotowała chorwackie wydanie (Kořak, 2022). W publikacji tej zachowano oryginalne, czarno-białe ilustracje Sama Fischera, które wzmacniają komiczny wydźwięk utworu.

## 2. Groteska

W tym miejscu zasadne wydaje się scharakteryzowanie podstawowej kategorii estetycznej organizującej utwór Gottlieba, której obecność w tekście uznawanym za jedną z pierwszych reprezentacji Zagłady nie jest oczywista. Snutą w utworze opowieść można umieścić w kręgu tekstów groteskowych. Według *Słownika terminów literackich* groteskę wyróżnia zespół współdziałających właściwości, do których należą m.in.: fantastyka, absurdalność, niejednolitość nastroju, prowokacyjność wobec ustalonej wizji świata i niejednorodność stylowa (Sławiński, 2000, 188). Lee Byron Jenkins z kolei, przywołując różnorodne konteksty, w których pojęcie groteski się pojawia, wielokrotnie wskazuje na jej powinowactwa z poczuciem dziwaczności, niewłaściwości, wrażeniem niestosowności czy wręcz niedorzeczności. Podkreśla ponadto towarzyszące jej dojmujące odczuwanie, że dany obraz jest rażąco niezgodny z okolicznościami, w jakich się pojawił. Ostatecznie badacz przyjmuje, że konstytutywnym elementem groteski jest jej potencjał do budzenia grozy połączony z żartem (Jennings, 2003, 31–71). Owa ujawniająca się w grotesce zdolność rozbijania demoniczności poprzez humor będzie kluczowa podczas niniejszych rozważań. W dalszej części tekstu ponadto wskazane zostaną motywy obecne w utworze, których istnienie „we współdziałaniu”<sup>3</sup> w omawianym tekście pozwala na umieszczenie go w kręgu tego rodzaju tekstów. W tym miejscu warto dodać, że pomysł

---

indywidualny i intymny, aby mógł stać się bronią przeciw tyranii (Badurina, 2022, 42). Wszystkie cytaty, o ile nie zaznaczono inaczej, pochodzą od autorki tekstu.

3 Jest to nawiązanie do wykorzystanego w definicji groteski stwierdzenia, że utwory w których ta dominuje kategoria „wyróżniają się zespołem współdziałających właściwości” (Sławiński, 2000, 188).

wykorzystania tego rodzaju konwencji w opowieści o represjach wobec Żydów jest artystycznie niezwykle nośny i frapujący dla czytelnika.

Warto także podkreślić, że utwór Gottlieba wpisuje się w tradycję żydowskiego humoru, który charakteryzuje umiejętność śmiania się z tragedii (mechanizm obronny), obecność motywów wskazujących na dystans dzielący Żydów od wspólnoty, w której żyją (społeczny aspekt humoru) i świadomość podrzędności pozycji w niej zajmowanej (swoistej słabości) (Steir-Livny, 2017, 16). Wskazane wyznaczniki są w utworze Gottlieba obecne, o czym również będzie mowa w dalszej części tekstu.

### 3. Fantastyka

Każda przestrzeń literacka jest przestrzenią ograniczoną, „która przedmiot nieskończony – świat wobec dzieła zewnętrzny – oddaje za pomocą swojej skończoności” (Lotman, 1976, 213). Oznacza to, że granica między fikcyjnym światem przedstawionym a rzeczywistością empiryczną jest „granicą opowiadania, które nie może być bezgraniczne na kształt samej rzeczywistości” (Stawczyk). Jak słusznie zauważyła Ewa Stawczyk, nie można przekroczyć fizycznej granicy samego opowiadania, ale twórca posiada możliwość przekroczenia granicy opisywanej w nim rzeczywistości. Autor musi zatem zdecydować, czy zamknąć opowiadanie w ramach znanej czytelnikowi – co prawda wyimaginowanej i zależnej jedynie od wyobraźni twórcy – przestrzeni, czy opowiadanie ram tych pozbawić, wprowadzając nieznanne i niespotykane w rzeczywistości pozaliterackiej elementy. W zależności od dokonanego wyboru, będzie się posługiwać strategią narracyjną mającą na celu uprawdopodobnienie stworzonego przez siebie świata bądź też postara się go odkształcić, udziwnić i „poszerzyć” zarówno w wymiarze czasu, jak i przestrzeni. Drugi ze sposobów modelowania przestrzeni literackiej zawiera w sobie elementy fantastyczne (Stawczyk). Oba wymienione tutaj modele opisu (oparty na poznawczej empirii, a dodatkowo wsparty autobiograficznym doświadczeniem autora i fantastyczny, w którym możliwe jest skurczenie się do rozmiaru muchy i wyczarowanie armaty w więziennej celi) są obecne w utworze. W tym miejscu interesujący jest drugi ze sposobów modelowania świata przedstawionego.

W swej strukturze oraz nastroju opowieść snuta przez narratora przywodzi na myśl gawędę mającą charakter sprawozdania z wydarzeń, których opowiadacz był świadkiem. Ich kulminacją było zagadkowe i nieoczekiwane zniknięcie z celi wiedeńskiego Gestapo żydowskiego więźnia. Na drugiej stronie znajduje się fragment: „Kiedy wam zatem mówię, że w trakcie tych trzech dni, które wspólnie spędziliśmy w celi, doświadczyłem i przeżyłem takie cuda, o których nigdy wcześniej nie słyszałem, ani nie sniłem, to powinniście mi wierzyć, bo nie byłbym w stanie czegoś takiego wymyślić. [...] Zaczęło się w poniedziałek”<sup>4</sup> (Gottlieb, 2021, 10). W cytowanym fragmencie narrator podejmuje grę z czytelnikiem, wskazując, że opowieść ma formę sprawozdania. Swoją postawą stara się ją uwiarygodnić i przekonać odbiorcę o prawdziwości wydarzeń, których był świadkiem i w których aktywnie uczestniczył. Jednocześnie jednak odbiorca nie może uwierzyć w autentyczność opowiadanej historii ze względu na jej fantastyczny charakter, z czego zresztą zdaje sobie sprawę sam narrator, wielokrotnie zwracając się w tej sprawie do czytelnika.

Świat przedstawiony jest ściśle ograniczony przestrzennie. Zasadniczą część fabuły rozwija się w celi więzienia w Wiedniu, w której przetrzymywanych jest trzech osadzonych: doktor Hans Anton Strauss (sądowy obrońca), rabin z Salonik oraz narrator. Spokój więziennej rutyny zakłóca przybycie kolejnego skazańca – Dova Tarnopolskiego z Warszawy. Wszyscy bohaterowie są bardzo wyraziści (Strauss jest wiecznie głodny, rabin nawet będąc w więzieniu, przestrzega zasad koszerności, a brutalny funkcjonariusz Weichselbraun jest analfabetą). Pierwszoosobowa narracja poświęcona jest wydarzeniom, które rozegrały się w ciągu trzech dni między pojawieniem się Tarnopolskiego w więzieniu a jego zniknięciem. Wydarzenia te wyraźnie podważają racjonalne sposoby tłumaczenia świata, w znacznej mierze wykraczając poza sferę prawdopodobieństwa. Tytułowy „klucz” to zdolności Tarnopolskiego, które zapewnić mogą wolność i pozwalają w sposób niczym nieograniczony

---

4 „Kad vam, dakle, kažem da sam u ona tri dana što smo ih zajedno sproveli u ćeliji doživio i proživio takova čuda o kojima ranije ni čuo ni sanjao nisam, onda treba da mi to i vjerujete, jer ja ništa od toga ne bih ni mogao izmisliti. [...] Počelo je u ponedjeljak” (przekład fragmentów utworów w treści artykułu – SG).

zarządzać otaczającą go rzeczywistością (Kośak, 2022). To dzięki nim przestrzeń zamknięcia, w której działają bohaterowie, staje się magiczną enklawą, w której – za sprawą wspomnieszkańca celi – destabilizacji ulegają podstawowe wyznaczniki empirycznie poznawalnej rzeczywistości. Ma to swoje naukowe uzasadnienie w drobiazgowo rozpisanej na kartach utworu teorii kondensacji czasu i przestrzeni połączonej z odwołaniami do teorii względności<sup>5</sup>.

Pierwsze zetknięcie z tajemnicą ma miejsce tuż po przybyciu Tarnopolskiego do celi. Regulamin więzienia precyzuje bowiem, że nowy więzień nie dostaje w dniu przybycia kolacji. Tarnopolski jednak nie idzie spać głodny bowiem wyciąga z kieszeni sporą porcję jedzenia, a nawet tort czekoladowy. Na ironiczne pytanie jednego ze współosadzonych, czy nie ma przypadkiem kawy, odpowiada czynem, a mianowicie podaniem butelki likieru, którym częstuje współwięźniów. Surrealizm owej sceny jest oparty na zderzeniu dwóch poziomów rzeczywistości: opartym na logice przekonaniu, że nie można pomieścić w kieszeni tak wielu przedmiotów, z dosłownym rozumieniem uwagi więźnia i sprzeczaniu jego zachciance. Fundamentalną niemożliwość wydarzeń spstrzegają więźniowie, którzy fakt pojawienia się jedzenia i picia próbują tłumaczyć np. fakirskimi sztuczkami czy zastosowaniem kolektywnej iluzji. Ich słowa, u podstaw których stoi racjonalne przekonanie o niemożności zaistnienia zjawiska, torpeduje Tarnopolski zwracając się do współosadzonych: „Pozwólcie, że zadam wam pytanie: jak wam tort smakował?”<sup>6</sup> (Gottlieb, 2021, 14). To wydawałoby się niewinne pytanie, na które możliwa jest tylko jedna odpowiedź, zmusza więźniów do powrotu z poziomu spekulacji na poziom empirii i uruchamia pewne logiczne zapętlenie. Jedyną możliwą w tej sytuacji odpowiedzią jest bowiem potwierdzenie, która jednak jest sprzeczne z reprezentowanym przez

---

5 Seid Serdarević uznaje książkę Gottlieba za przykład fikcji spekulatywnej (Kośak, 2022). Fundamentem tego rodzaju prozy jest prezentacja pewnego eksperymentu myślowego, w którym udzielona zostaje odpowiedź na pytanie: co by było, gdyby... (W interesującym nas przypadku takie pytanie brzmi: co by było, gdyby istniało urządzenie do kondensacji przestrzeni). W fikcji spekulatywnej – jak zauważa badacz fantastyki – niekiedy sprawdzane są ryzykowne hipotezy, które nie mają racji bytu na gruncie nauki (Brzostek, 2019, 41).

6 „Ali da vas upitam nešto: kako vam je torta prijala?”

nich zdrowym rozsądkiem (nie może bowiem smakować im coś, czego realne istnienie kwestionują). Wprowadzenie fantastycznych umiejętności (przykładowo umiejętność kondensacji przestrzeni czy zdolność zmniejszania i powiększania elementów rzeczywistości) i motywowanie ich istnienia empirycznie sprawdzalną naukową teorią skutkuje wrażeniem absurdalności wynikającej z braku jednolitego systemu zasad rządzących światem, co – warto przypomnieć – jest charakterystyczne dla groteskowego przedstawienia świata. W przywołanej powyżej sytuacji zderzają się sprzeczne porządki motywacyjne, co skutkuje niemożnością logicznego uzasadnienia wydarzeń (Sławiński, 2000, 188). Komizm sytuacji potęguje fakt, że po wypiciu butelki likieru więźniowie zaczynają wykazywać obojętny stosunek do regulaminu więziennego. Próba interwencji podjęta przez brutalnego funkcjonariusza Weichselbrauna okazuje się być całkowicie nieudana. Jeden z internowanych chce bowiem po wypiciu likieru przywitać go pocałunkiem, a próby wytłumaczenia niesubordynacji uniemożliwia mu czkawka.

Motyw tajemniczych zdolności Tarnopolskiego jest osią konstrukcyjną utworu. Katalog przedmiotów, które wyczarowuje (a dokładnie wyciąga z kieszeni) jest imponujący: obok jedzenia, żywego koguta czy fortepianu, łaknącym wiadomości współosadzonym, którzy marzą o dostępie do aktualnych informacji nadawanych przez Radio Londyn, bohater dostarcza wielki radioodbiornik, który podłączony zostaje do kontaktu w jego kieszeni. Manipulacje, jakich dokonuje na tradycyjnych miarach (likwidowanie odległości, zabawa w powiększanie i zmniejszanie, zabiegi teleportacji), możliwe są dzięki wynalazkowi, jakim jest tzw. kondensator przestrzeni. To właśnie ten niewielki aparat umożliwia Tarnopolskiemu zawieszenie własnego buta pod sufitem celi. I właśnie to wydarzenie ma komiczne następstwa, w których szczególnie wyraźnie dochodzi do głosu żywioł groteski, ujawniający się pomiędzy sferą subiektywnych rojeń a zdrowym rozsądkiem (Święch, 1997, 193) i którego specyfika polega na pogwałceniu podstawowych norm doświadczenia codziennego życia (Jennings, 2003, 58). Nocą wiszący w powietrzu but zupełnie niespodziewanie i z wielką siłą uderza o betonową podłogę, przelatuje przez kolejne piętra, pozostawiając za sobą głęboki na piętnaście metrów dół. Wówczas – jak można przeczytać – zaczyna się cyrk (Gottlieb, 2021, 92). Funkcjonariusze rozpoczynają śledztwo, w trakcie



kórego postępują zgodnie z regułami zawodu detektywa (zabezpieczenie śladów i dowodów zbrodni, przesłuchanie świadków, utworzenie specjalnej komisji do zbadania sprawy). Gottlieb, zestawiając absurdalne i zupełnie fantastyczne wydarzenie z próbą racjonalnego jego wytłumaczenia, wykpiwa stereotypowe zamiłowanie Niemców do porządku. Ponadto humorystycznie przedstawia usiłowania funkcjonariuszy, by za wszelką cenę znaleźć odpowiednie wyjaśnienie wypadku. Ostatecznie bowiem komisja dochodzi do wniosku, że głęboki lej powstał po zrzuconiu przez Anglików bomby. Ich zdaniem był to niewielki ładunek (tylko jego mikrą wielkością można uzasadnić fakt braku zniszczeń w kratkach okna), który Anglicy (*notabene* niebombardujący owej nocy Wiednia) w linii poziomej spuścili na więzienie. Te wyjaśnienia oraz samo określenie śledztwa mianem „cyrku” jest znakiem dystansu wobec samej instytucji więzienia i wydarzeń, które w mniemaniu internowanych mogły mieć dla nich tragiczne skutki. W połączeniu demoniczności (śledztwo i jego potencjalne skutki dla osadzonych) i trywialności (wynik śledztwa jest ważniejszy niż nielogiczności w dedukcji) ujawnia się groteska (Jennings, 2003, 57).

#### 4. Kontrapunktowanie grozy

W osobie samego Dova Tarnopolskiego można odnaleźć pewne powinowactwa z tradycją ludowej kpiny<sup>7</sup>. Charakteryzuje go umiejętność radzenia sobie w każdej sytuacji, zdolność dostosowania się i bezlitosny, a wręcz okrutny stosunek do funkcjonariuszy, którzy wyrządzili mu krzywdę. Pod tym względem charakterystyczna jest scena, w której bohater mści się na szczególnie zniechęconym przez osadzonych funkcjonariuszu. Weichselbraun, bo o nim mowa, upokarza Tarnopolskiego, za co zostaje przykładowo ukarany. Bohater mianowicie zmniejsza oprawcę do rozmiarów owada, a następnie umieszcza go w kieliszku (z jego perspektywy gigantycznym), z którego ucieczka jest niemożliwa,

---

7 Inspiracją w tej części tekstu były dla mnie rozważania Sławomira Buryły o sowizdrzańskiej naturze bohaterów Borowskiego (Buryła, 2005, 200–202).

bo każda próba wspięcia się na krawędź kończy się upadkiem na samo dno naczynia. W kieliszku, w tej zamkniętej przestrzeni bez wyjścia i w podejmującym syzyfowy wysiłek osobniku narrator widzi „cały skumulowany strach i przerażenie, rozpacz i ograniczoność żywej ludzkiej duszy”<sup>8</sup> (Gottlieb, 2021, 134). Zdanie to, charakterystyczne dla drugiego poziomu tekstu, a mianowicie dla jego filozoficznego i uniwersalnego przesłania, wprowadza afektywną aurę powieści, oscylującą wokół takich emocji jak wspomniana już kilkakrotnie groza, strach, rozpacz czy beznadzieja<sup>9</sup>.

Działania Tarnopolskiego zdają się podważać niemiecki porządek i regulaminy. Ich absurdalność kwestionuje hierarchiczność wpisaną w samo istnienie takiej instytucji jak więzienie. Przykładowo kogut, którego Tarnopolski magicznym sposobem sprowadza do celi, aby rabin mógł zaspokoić głód koszernym mięsem, staje się celem pościgu funkcjonariuszy, którzy okazują się być bezradni wobec sprytu zwierzęcia. Scena pogoni za podskakującym, a wręcz podlatującym kogutem, w której uczestniczy trzech funkcjonariuszy i która przenosi się z celi na korytarz więzienny, nawiązuje do tradycji klasycznych gagów opartych na farsowym humorze sytuacyjnym<sup>10</sup>. Dla demistyfikacyjnego potencjału tekstu ważne jest zakończenie tego wątku. Ostatecznie bowiem kogut znika: prawdopodobnie zostaje ugotowany, a następnie zjedzony przez strażnika i funkcjonariusza zajmującego się więzienną umywalnią (Gottlieb, 2021, 102). Wskazanie na niskie pobudki pracowników więzienia służy tu obnażeniu ich ludzkiej istoty, zdyskredytowaniu ich wyobrażenia jako nadludzi i wskazaniu, że w swych najprymitywniejszych odruchach są zwykłymi, znajdującymi się na samym dole

8 „skoncentrisan sav strah i užas, očaj i bezizlaznost žive ljudske duše”.

9 Ponieważ ten komponent tekstu nie jest przedmiotem niniejszych analiz, ograniczamy się tutaj jedynie do odnotowania jego obecności w utworze.

10 Gottlieb w swej opowieści korzysta z chwytów, które tworzą komizm sytuacyjny. W przywołanym powyżej fragmencie zapewne mamy do czynienia z mechanizmem określanym przez Henriego Bergsona mianem „śnieżnej kuli”. Pojawienie się koguta pociąga za sobą pewne następstwa, w wyniku których funkcjonariusze wychodzą ze swej roli. Kolejnym chwytem obecnym w tekście jest np. „mechanizm odwrócenia” polegający na zamianie ról (w utworze brutalny funkcjonariusz zostaje uwięziony w kieliszku, z którego nie ma wyjścia) (Bergson, 1977, 106–166).

hierarchii trybikami w maszynie. Poprzez śmiech Gottlieb dokonuje swoistej demistyfikacji samej instytucji więzienia. Żywy kogut, który najpierw pojawia się w celi, gdzie m.in. pokrywa odchodami kaloryfer (Gottlieb, 2021, 54), na którego następnie funkcjonariusze więzienni urządzają polowanie, jest motywem absurdalnym, nieprzystającym do grozy wojennej. Obraz ten demontuje filary więziennej rzeczywistości. Ujawnia się tu antytotalitarne ostrze groteski, jej permanentna opozycyjność wobec oficjalnej wizji rzeczywistości i wpisanej w nią ideologii (Sławiński, 2000; Buryła 2005, 204). Zaś słowa używane przez Tarnopolskiego, będące sygnałem pewnej nonszalancji czy wręcz bezczelności<sup>11</sup>, wskazują na lekceważenie ustalonego porządku. Kilkakrotnie zresztą niewyszukany język, używany przez Tarnopolskiego, jest źródłem komizmu<sup>12</sup>. Groza, której sygnałami są wzmianki o biciu więźniów (również śmiertelnym) i strach towarzyszący internowanym są bowiem konsekwentnie rozbrajane za pomocą śmiechu. Ta strategia narracyjna zapewnia dystans od bolesnej rzeczywistości.

Gottlieb w tekście wielokrotnie podważa przekonanie, że więzienną groźbę należy oddać za pomocą technik realistycznych. Połączenie strachu, stale towarzyszącego osadzonemu, z fantastycznymi wydarzeniami osłabia działanie tego pierwszego i łagodzi dramatyczny wydźwięk wydarzeń. Nie należy jednak zapominać, że przerażenie i obawa przed karą są nieodłącznymi elementami egzystencji bohaterów. Przykładowo niesubordynacja Tarnopolskiego wywołuje strach współwięźniów, a wręcz skierowaną wobec niego niechęć, które są potęgowane

---

11 Na prośbę współwięźniów, by mówił ciszej, tak aby strażnicy go nie usłyszeli odpowiada: „Mogą mnie w tyłek pocałować”, „Może netko da me poljubi u stražnjicu” (Gottlieb, 2021, 21). Warto dodać, że dosłowność i wyraźna ekspresywność są cechami charakteryzującymi język ludowego kpiarza.

12 Potencjalnie niebezpieczną dla więźniów sytuację przesłuchania, którego celem jest zdobycie przez funkcjonariuszy informacji o tym, kto do celi dostarczył żywego koguta, przełamuje rozpaczliwa próba odsunięcia od siebie winy, którą podejmuje dr Strauss, mówiąc: „Jestem doktor Hans Anton Strauss, obrońca, w postępowaniach karnych! [...] A to jest Dov Tarnopolski, nie wiercie mu nic a nic. On nam nawet żywego koguta do celi przyniósł. O tu stoi, cały kaloryfer nam zasrał”! „Ja sam doktor Hans Anton Strauss, branitelj, u krivičnim stvarima! [...] A ovo je Dov Tarnopolski i ništa mu ne vjerujte. O nam je i živog pijetla u ćeliju donio. Eno ga, sav nam je radijator zasrao!” (Gottlieb, 2021, 54).

wzmianką Straussa o niedawnym zastrzeleniu kilku osadzonych przez funkcjonariuszy ss. Policyjny oddział („čopor” – czyli przywołująca animalne konotacje polska „sfora”), przed wymierzeniem kary odgrywa spektakl, na który składają się głośne komendy, repetowanie broni, odgłos stukania obcasami. Jego celem jest zastraszenie osadzonych. By rozładować stopniowo budowaną w tym fragmencie atmosferę grozy, autor sięga po humor, co prowadzi do tworzenia atmosfery absurdu. W celi bowiem pojawia się wielka armata wycelowana w drzwi, z której zostaje oddany strzał w stronę oddziału ss. Źródłem śmiechu jest tu pewna farsowość, właściwa scenom absurdalnym (Jennings, 2003, 59). Takie kontrapunktowanie grozy surrealistycznymi motywami (poprzez łączenie przeciwstawnych kategorii estetycznych: powagi ze śmiesznością, operowanie zaskoczeniem, nieprawdopodobieństwem lub dziwnością<sup>13</sup>) jest częstym zabiegiem w utworze *Ključ od velikih vrata*. Ich stosowanie może wynikać z próby autora znalezienia własnego języka, z jego nietypowej wrażliwości czy z fundamentalnego przekonania, że „prawdy pieców” nie można oddać w racjonalnym dyskursie. Szczególnie uprawnione wydaje się jednak przekonanie wyraźnie artykułowane przez badaczy humoru zagładowego. Ich zdaniem komizm w tym przypadku służy zarówno oswojeniu grozy, jak i przyswojeniu (uwewnętrznieniu) doświadczenia, które tak trudno było przyjąć i zaakceptować (Liat-Steir, 2017, 15–19). Podobnie obecność komizmu i żywiołu groteskowego w polskiej literaturze okresu wojny tłumaczy Jerzy Świąch, widząc w nich przejaw potrzeby rozładowania napięcia i próbę neutralizacji grozy (Świąch, 1997, 194).

## 5. Zapis traumy

Z utworu, którego pierwszy szkic powstawał w latach 40. XX wieku, nie emanuje atmosfera nadchodzącego Holokaustu. Można wręcz powiedzieć, że niewprawnemu czytelnikowi, który nie wie, czego ma

---

<sup>13</sup> Wymienione kategorie Michał Głowiński łączy z groteskową wizją świata (Głowiński, 2003, 6).

szukać w tekście, umknąć mogą drobne, aczkolwiek kluczowe dla tego tematu uwagi. O losie europejskich Żydów wzmiankuje się w tekście pośrednio, wręcz dyskretnie. W ogólnym nastroju opowieści brak wyraźnych odniesień do Zagłady. Czytelnik świadomy, w jakich okolicznościach i kiedy tekst powstał, odczytuje jednak w warstwie fabularnej dyskretnie znaki antycypujące wydarzenia wojenne.

W utworze Gottlieba mamy wręcz do czynienia z paradoksalnym zapisem traumy Szoa. Objawia się ona bowiem w niedopowiedzeniach, aluzjach i wzmiankach. Całość świata przedstawionego w tekście otacza surrealna atmosfera, a komiczne perypetie więźniów pokazane zostają w kontekście nadciągającej Zagłady. W tym aspekcie utworu odnaleźć można charakterystyczną dla obrazowania groteskowego niejednorodność nastroju wynikającą z przemieszania komizmu z tragizmem, błazenady z motywami rozpacz (Sławiński, 2000, 188). Na planie fabularnym *Ključ od velikih vrata* to opowieść o magicznych zdolnościach, które umożliwiają dokonywanie zmian w przestrzeni. To dzięki nim – ostatecznie – możliwe jest wydostanie się z ograniczonej empirycznie strefy (w utworze tą ograniczoną przestrzenią jest cela więzienna, ale zapewne mógłby być to także obozowy barak). Utwór zatem jest literacką (choć przewrotną) transpozycją motywu odizolowania i wykluczenia. Jest więc pionierski wobec tych zagładowych reprezentacji, w których – w kolejnych latach – podnoszone będzie zagadnienie fizycznego i psychicznego uwięzienia oraz ich konsekwencji dla jednostki. W utworze Gottlieba nie ma jednak bezpośrednich odniesień do losu ludności żydowskiej w NDH (czy w Europie) w latach 40. Jak już zostało wskazane, o represjach wobec Żydów nie mówi się wprost, choć w utworze (już na jego trzeciej stronie) czytelnik otrzymuje informację, że narrator znajduje się w „żydowskiej celi” (Gottlieb, 2021, 11). Wzmianka ta, połączona z informacją o momencie historycznym, w którym tekst powstał, jak również aktualną dziś wiedzą o represjach wobec Żydów, naprowadza odbiorcę na obecne w tekście, choć wyrażone w sposób nieoczywisty, treści.

Cela zresztą jest nieprzystosowana do pomieszczenia czwórki więźniów. Jej wielkość liczy się w drobnych krokach (pięć na pięć), które dzielą odległość muszli klozetowej od okna. Do ściany jest przytwierdzone żelazne łóżko, które wieczorem odpina strażnik i na którym śpi rabin. Pozostali więźniowie rozkładają się na podłodze, na słomie, którą sami

wieczorem przynoszą. Opis pokonywania prawie pustej, niewielkiej celi narrator zestawia z wyobrażeniem pokonywania odległości, jaka dzieli Watykan od galerii Uffizi we Florencji, a przystanki w tej drodze wyznaczają wielkie nazwiska włoskiego malarstwa<sup>14</sup>. Tę iluzję autor kontrapunktuje następującą myślą narratora: „Na mojej drodze [...], drodze, którą mi wyznaczył Hitler w nowym europejskim porządku, wyznaczono inne punkty: pierwszym był niezbyt udany pornograficzny rysunek nad muszlą klozetową, a ostatnim krwawy ślad pozostawiony przez dwie zgniecione karaluchy”<sup>15</sup> (Gottlieb, 2021, 22). Fragment ten został przytoczony nie tylko dlatego, że pojawia się w nim aluzja do losu, jaki naziści wyznaczyli Żydom, ale również dlatego, że w stwierdzeniu o nowym europejskim porządku pobrzmiewa dyskretna ironia. Tekst Gottlieba można zapewne uznać za niereprezentatywny dla tekstów traktujących o Zagładzie. Autor programowo odcina się od realistycznie budowanych scen przemocy i gwałtu. Motywy tego rodzaju pojawiają się w tekście, ale nie na pierwszym planie (bicie więźniów po twarzy). Toponimy Majdanek i Oświęcim przywołane zostają mimochodem, we fragmencie skierowanej do czytelnika wypowiedzi narratora, w której mowa jest o tym, że prawdziwość przekazywanej opowieści mogą potwierdzić współwięźniowie (rabin i doktor Strauss). „Jeśli ich Niemcy gdzieś w Oświęcimiu i Majdanku nie zadusili gazem i nie spalili, ich postacie na pewno gdzieś się pojawią”<sup>16</sup> (Gottlieb, 2021, 43). Autor (jak również narrator) mówią bowiem z pozycji kogoś, kto już wie o Zagładzie.

Dachau z kolei pojawia się w kontekście słów wrytych na ścianie celi, w której znajdują się bohaterowie. Tego rodzaju fragmentów – lakonicznych, a jednocześnie przecież bardzo sugestywnych – znajduje w tym krótkim utworze więcej. Może najwyraźniej wiedza o Zagładzie

---

14 Bezpośrednie odwołania do włoskiej kultury można odczytywać jako sygnał artystycznych inklinacji autora, ale i znak jego związku z Włochami (co można tłumaczyć pobylem Gottlieba w Bari).

15 „Moja pruga, [...] pruga koju mi je Hitler odredio u svom novom evropskom poretku, bila je drugim determinantama obilježena: jednom nevejštim pornografskim crtežem nad klozetskom školjkom – na jednom, i krvavim tragom dviju zgnječrnih stenica na drugom kraju”.

16 „Ako ih nisu Nijemci negdje u Ošwiećimiu i Majdaneku ugušili plinom i sažgali, oni će već negdje izbiti na površinu”.

zostaje wyrażona w kolejnej retrospektywnej wypowiedzi. Tworzą ją słowa docierające do odbiorcy od osoby, która, zajmując pozycję *ex post*, jest wyposażona w naddaną wiedzę, a jednocześnie powraca do tego, co niegdyś się wydarzyło. Jednym ze sposobów na dodatkowe uprzykrzenie życia osadzonym w więzieniu była bowiem nieodpowiednio dobrana temperatura wody z pryszniców. Narrator (którego za sprawą prezentowanej w tych słowach wiedzy możemy utożsamiać z autorem), wspominając przygotowywania do kąpeli, konkluduje: „Teraz, kiedy już wiem, że z niemieckich pryszniców w polskich obozach zamiast wody do hermetycznie zamkniętych kabin trafiał cyjanowódór i tlenek węgla, nic złego już nie powiem o łazience wiedeńskiego policyjnego aresztu”<sup>17</sup> (Gottlieb, 2021, 59). Tego rodzaju fragmenty bezpośrednio odwołujące się do topiki Zagłady eksponują perspektywę zewnętrzną, charakteryzującą się dystansem czasowym od opisywanego świata i wyraźną nadświadomością. Badurina akcentuje obecność dwóch planów czasowych w świecie przedstawionym, pośrednio wskazujących na fakt, że utwór powstawał w fazach. Humorystycznie pokazane doświadczenia więzienia (plan wydarzeń) zostaje uzupełnione o mroczne tony wynikające z chronologicznie późniejszej wiedzy o losie europejskich Żydów (Badurina, 2022, 43). Wiedza tego rodzaju jednak nie jest w tekście eksponowana. Funkcjonuje raczej w formie rzuconej jakby mimochodem wzmianki (znakiem np. dokonującej się w czasie akcji utworu apokalipsy jest krótka informacja o więźniu, który został zatrzymany, bo próbował zdobyć dla siebie „aryjskie papiery” [Gottlieb, 2021, 63]). Jeśli utwór ten czytać przez pryzmat Holokaustu, to raczej jako metaforę grozy i przemocy ściśle powiązanej z sytuacją uwięzienia, która determinuje sytuację bycia wydanym na łaskę (a najczęściej niełaskę) więziennych funkcjonariuszy.

---

17 „Sada [...] kada znam da su njemački tuševi u poljskim logorima umjesto vode puštali cianarsin i ugljikov monoksid u hermetički zatvorene kupaonice, neću da kažem ni jednu daljnju losu riječ o kupaonici bečkog policijskog zatvora”.

## 6. (Nie)przynależność

Na koniec warto wrócić do tych elementów, które według Steir-Livny charakteryzują żydowski humor. Jest to m.in. wyrażona za jego pomocą świadomość dystansu wobec wspólnoty i poczucie własnej słabości/podrzędności (Steir-Livny, 2017, 16). Ów społeczny aspekt w opowieści Gottlieba przełamuje komiczny wydźwięk utworu. Przywołane zostaną w tym miejscu dwa kluczowe fragmenty. Wspomniany już tu kilkakrotnie doktor Strauss był przed wojną znanym obrońcą, człowiekiem wykształconym, o rozległej wiedzy oraz ponadprzeciętnych zdolnościach i – jak się można domyślać – osobą poważaną w kręgach intelektualnej elity. Skierowane wobec niego grubiańskie ostrzeżenie strażnika („Uważaj, żebym ci nie przywalił w ten garbaty, żydowski nochal!”/„Pazi se da ti ne izravnam tu židovsku surlu!” [Gottlieb, 2021, 72]) prowadzi narratora do rozważań na temat miejsca Żydów w społeczeństwie. Pyta on mianowicie: „czy go [dra Straussa] przypadkiem ci wszyscy jego znajomi, począwszy od Angelusa Silesiusa do Nietzsche’go, koledzy, z którymi przez ostatnie trzydzieści lat w każdej wolnej chwili dyskutował, debatował i prowadził dysputy, cały czas nie oszukiwali i za plecami nie nazywali natrętnym intruzem?”<sup>18</sup> (Gottlieb, 2021, 72). W tym fragmencie Gottlieb pośrednio odnosi się do mitu asymilacji, problematyzując granicę rzeczywistej akceptacji i możliwości bezwarunkowego przynależenia Żydów do wspólnoty. Ta z gruntu socjologiczna refleksja jest ponownie rozwijana pod koniec utworu. Pojawia się w czasie fantastycznej wizyty bohaterów w domu należącym do przyjaciela Tarnopolskiego pod Warszawą. Oczywiście więźniowie dotarli tam w magiczny sposób: dom ów Tarnopolski nosił ze sobą w kieszeni, a jego niewielkie rozmiary wymagały, by przy pomocy kondensatora w pierw zmniejszył on współwięźniów do rozmiarów muchy.

Bohaterowie przebywający w pozawięziennej rzeczywistości odczuwają dramatyczny rozdźwięk: czują, że to już nie jest ich świat. Jeśli

---

18 „nisu li ga [dra Straussa] svi njegov drugovi od Angelusa Silesiusa do Nietzschea, drugovi s kojima je trideset godina svaki sat slobodnog vremena sproveo u razgovoru, debatiranju, uspoređivanju i filozofiranju, sve to vrijeme varali i iza leđa njegovih nazivali nametljivim uljezom?”



nawet na chwilę udało im się do niego powrócić, mają wrażenie, że znaleźli się w nim bezprawnie.

Czy powinniśmy rozpaczać po tym utraconym świecie? Było nam w nim dobrze i przyjemnie, w tym świecie porządku i pewności, w świecie prawa i wolności. [...] I wierzyliśmy, że jesteśmy jego częścią, bo nas i dom i szkoła, rabini i profesory, prawnicy i filozofowie przygotowali do funkcjonowania w nim i odpowiednio uformowali. [...] Wierzyliśmy więc w jego stabilność. Wierzyliśmy uparcie i fanatycznie tak długo, aż pojawił się jakich Weichselbraun i przewrócił zastawiony stół, za którym siedzieliśmy. [...] Powinniśmy rozpaczać za tym utraconym światem? Teraz, gdy wypadliśmy za jego pozłacane ramy, spostrzegliśmy, że złoto na tych ramach było fałszywe, a bogate rzeźbienia z ordynarnego gipsu<sup>19</sup> (Gottlieb, 2021, 127).

A zatem dotychczasowy, stabilny świat stał się dla nich przestrzenią obcości<sup>20</sup>. Wyraźne przeciwstawienie przeszłości i teraźniejszości, w którym kluczową rolę odgrywa namysł nad stosunkiem współobywateli do Żydów, prowadzi narratora do postawienia fundamentalnego pytania o miejsce zajmowane przez nich w społeczeństwie. Słowa te podają w wątpliwość fundamenty, na których przed wojną wspierały się (niegdyś – wydawało się – niepodlegające zakwestionowaniu) wizja

---

19 „Treba li da žalimo za tim izgubljenim svijetom? Mi smo se dobro i voljko osjećali u njem, u tom svijetu reda i sigurnosti, u svijetu prava i slobode.. [...] I vjerovali smo da spadamo u nj, jer su nas i dom i škola, rabini i profesori, pravnici i filozofii pripravili i formirali za nj. [...] Vjerovali smo, dakle, u stabilnost njegovu. Vjerovali tvrdokrvno i fanatično sve dotle dok nije došao neki Weichselbraun i prevrnuo prosrt stol za kojim si sjedio. [...] Treba li da žalimo za tim izgubljenim svijetom? Sada, kad ispadosmo iz pozlaćena okvira njegova, počelo nam je svitati da je pozlata toga okvira bila lažna, a pompozna njegova plastika ordinarni gips”.

20 W ujęciu Wolfganga Kaysera to właśnie groteskowość charakteryzuje świat, który stał się nam obcy (Kayser, 2003, 24). Idąc tym tropem, poczucie braku przynależności charakteryzujące żydowskich bohaterów, można również rozpatrywać przy pomocy kategorii groteski, rozumianej, zgodnie z rozpoznaniem, jakie w swym studium (*Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*) w 1957 roku wyłożył Kayser. Wrażenie obcości połączone z dojmującym brakiem sensu to z kolei cechy absurdu w wydaniu Alberta Camusa.

trwałości i stabilności miejsca, jakie w społeczeństwie chorwackim, (ale i szerzej: w społeczeństwach europejskich) zajmowali Żydzi.

## 7. Perspektywa autobiograficzna

Jak zauważył Sławomir Buryła, „badacz literatury Holokaustu znajduje się w szczególnej sytuacji. Jego działania przypominają niekiedy pracę detektywa, kogoś, kto tropi teksty i ich autorów” (Buryła, 2016, 19). Tego rodzaju zadanie stoi przed odbiorcą krótkiego utworu Gottlieba. *Ključ od velikih vrata* to utwór pisany z perspektywy autobiograficznej, z perspektywy kogoś, kto mierzy się z trudnym osobistym doświadczeniem. Jest nim w interesującym nas przypadku doświadczenie uwięzienia i strach, połączone z unoszącym się nad światem widmem faszyzmu. Ponadto osoba pisząca zmaga się z problemem (nie)przynależności, czemu pośrednio daje wyraz w rozważaniach snutych na kartach książki. Odbiorcy zaznajomionemu z biografią autora nie umykają komponenty autobiograficzne utworu. Zbieżność losów nie ogranicza się do faktu przebywania w wiedeńskim więzieniu zarządzanym przez funkcjonariuszy Gestapo zarówno narratora, jak i autora opowieści. W tekście odnaleźć można nieledwie znaki świadczące o zbieżności ich losów. Jednym z wyraźnych sygnałów wskazujących na wyposażenie narratora w myśli samego Gottlieba jest fragment, w którym mowa o doświadczeniu izolacji, ale widzianym z dystansu. Warto tu przypomnieć, że pisarz po wyjściu z więzienia przebywał w obozach, a następnie walczył w szeregach partyzantów. Relatywność wspomnień, pozostającą w ścisłym związku z przyrostem wiedzy, autor (słowami narratora) opisuje następująco: „Wszystkie moje więzienne wspomnienia są przefiltrowane przez późniejsze wydarzenia i doświadczenie wojny. By dzisiaj wspominać wiedeński areszt jak jakąś idyllę, musiałem z niego wyjść w piekło jeszcze większych nieprawości, którymi Niemcy przez cztery lata swego panowania wypełnili europejską przestrzeń”<sup>21</sup>

---

21 „Sve [su] moje zatvorske uspomene preplavljene kasnijim doživljajima i utiscima ratnog zbivanja. Da bih se danas bečkog zatvora sjećao kao neke idile, morao

(Gottlieb, 2021, 48). Przelamywanie się głosu autora w opowieści fikcyjnego podmiotu wypowiadającego, czytelnik odnajdzie także w bardzo osobistym wyznaniu, które towarzyszy scenie pobicia narratora przez jednego z funkcjonariuszy. Czytamy tam mianowicie: „Nie bolało. Ani wcześniej, ani potem, gdy mnie bito i upokarzano nie odczuwałem fizycznego bólu. Zawsze w takich sytuacjach pojawiała się poczucie wstydu i strach, że dowiedzą się o tym moi synowie i że ich to zaboli”<sup>22</sup> (Gottlieb, 2021, 51). W kluczu biograficznym można prawdopodobnie odczytywać także uwagę o śmierci znajomej jednego z bohaterów, która zginęła w wypadku samochodowym. Ta nagła śmierć uznana zostaje za piękną. „To piękna śmierć; tak umrzeć w locie, wybijając się z trampoliny i nurkując w ciemnych i nieznanach wodach”<sup>23</sup> (Gottlieb, 2021, 124). Rozważanie te odsyłają zapewne do śmierci starszego syna autora, który tragicznie ginie w 1944 roku w wypadku drogowym<sup>24</sup>.

## 8. Podsumowanie

„W prozie Holocaustu powstającej *hic et nunc* [...] przeważa ujęcie dokumentalne, konwencja realistyczna” (Buryła, 2016, 22). Gottlieb, tak wyraźnie eksponując żywioł śmiechu, kwestionuje zatem zastane sposoby komunikowania o grozie. Choć budowa jego tekstu jest dość klasyczna (we wstępie czytelnik otrzymuje podstawowe informacje o miejscu akcji, czasie, bohaterach oraz o typie opowieści [sprawozdanie z wydarzeń], zaś klamrą kompozycyjną jest zniknięcie bohatera, od

---

sam iza njega proći paklom još većih opačina, kojima su Nijemci u četiri godine svoga gospodovanja ispunili evropski prostor”.

22 „Nije boljelo. Ni ranije, ni docnije, kad god sam bio bijen i zlostavljen, nisam osjećao fizičkog bola. Uvijek bi me u takvoj prilici podilazio samo osjećaj intimnog stida i straha da će se to doznati i da će mi sinove boljeti”.

23 „Lijepo je umrijeti ovako, u letu, s visine odskočne daske i naglavce uroniti u tamne i nepoznate vode”.

24 Miljenko Jergović śmierć tego żydowskiego mężczyzny, który w 1944 roku ginie na motocyklu we Włoszech, określa jako „cynizm losu” (Jergović, 2021, 170). Opozycję śmierci naturalnej i śmierci „za murem” w literaturze Holocaustu analizuje Władysław Panas w tekście *Zagłada od zagłady* (Panas, 1996).

którego opowieść się zaczyna i na którym się kończy), to wyraźna jest subwersywna natura samego tekstu. Śmiech bowiem stanowi narzędzie rebelii wobec zastanej rzeczywistości (Zandberg, 2015, 110). Tekst Gottlieba, sprawdzając samą możliwość tworzenia w obliczu nieludzkich okoliczności, proponuje nowy sposób obrazowania niewyraźnego, niewytłumaczalnego i niemożliwego do zrozumienia.

Warto na koniec powrócić do postawionego we wstępie pytania, a mianowicie: czemu w opowieściach o Zagładzie (a konkretnie w utworze Gottlieba) służy śmiech?<sup>25</sup> Kluczowe znaczenie przy próbie odpowiedzi ma fakt, że pierwsza wersja utworu powstawała w czasie internowania autora. Badaczka izraelskiego humoru zagładowego Steir-Livny kilkakrotnie w swojej książce podkreśla, że za sprawą humoru to, co przerażające, zostaje usunięte, a jednocześnie w jakimś sensie oswojone. Ma zatem miejsce paradoksalny w swej istocie proces, a mianowicie dystansowanie się wobec grozy z równoczesną jej wewnętrzną asymilacją (Steir-Livny, 2017, 8, 16). Inny badacz humoru zagładowego zauważa, że komizm stanowi zagrożenie dla racjonalności, jest rewoltą wobec terroru bowiem wyraźnie kwestionuje zastaną rzeczywistość (Zandberg, 2015, 112). Groteskowe ujęcie tematu w przypadku Gottlieba ma zapewne związek z literacką wrażliwością autora, która ujawniła się już w okresie międzywojennym za sprawą żywiołu komediowego. Ale – i w istotnym tu kontekście – ważniejsze wydaje się, że humor mający funkcję rozbijającą (Jennings, 2003, 59), staje się narzędziem oswojenia strachu, pozwala na zdystansowanie się od przerażającej rzeczywistości, a więc ostatecznie staje się sposobem na (prze)życie.

---

25 W kontekście komediowych reprezentacji Zagłady chyba najczęściej przywoływanymi dziełami filmowymi są: *Życie jest piękne* z 1997 roku (reż. R. Benigni) i *Pociąg życia* z 1999 roku (reż. R. Michaileanus). Lata 90. XX w. to okres, w którym wyraźnie dochodzi do przełamania dotychczas obowiązującego decorum w opowiadaniu o Zagładzie.

## Bibliografia

- Alphen van, E. (2020). *Krytyka jako interwencja. Sztuka-pamięć-afekt*. Przekład zbiorowy. Red. K. Bojarska. Kraków: WUJ.
- Badurina, N. (2021). *O autoru*. W: H. Gottlieb. *Ključ od velikih vrata*. Zaprješić: Bodoni, s. 183–184.
- Badurina, N. (2022). *Zaboravljeni hrvatski židovski isač Hinko Gottlieb: znanstvena fantastika, humor i Holokaust*. „Umjetnost riječi”, nr LXVI/1, s. 27–51. <https://hrcak.srce.hr/file/407531>. DOI: <https://doi.org/10.22210/ur.2022.066.1/02>
- Brzostek, D. (2019). *Fikcja antropologiczna czy antropologia spekulatywna?. O funkcjach poznawczych narracji fantastycznych naukowych*. „Prace Kulturoznawcze”, nr 2–3, s. 41–58. DOI: <https://doi.org/10.19195/0860-6668.23.2-3.4>
- Bergson, H. (1977). *Śmiech. Esej o komizmie*. Przeł. M. Cichowicz. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Buryła, S. (2005). *Opisywać nie nazywając*. W: *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?*. Red. M. Głowiński, K. Chmielewska, K. Makaruk, A. Molisak, T. Żukowski. Kraków: Universitas, s. 183–208.
- Buryła, S. (2016). *Wokół Zagłady. Szkice o literaturze Holokaustu*. Kraków: Universitas.
- Głowiński, M. (red.) (2003). *Groteska*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Głowiński, M. (2005). *Wprowadzenie*. W: *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?*. Red. M. Głowiński, K. Chmielewska, K. Makaruk, A. Molisak, T. Żukowski. Kraków: Universitas, s. 7–20.
- Gottlieb, H. (2021). *Ključ od velikih vrata*. Bodoni: Zaprješić.
- Jennings, L.B. (2003). *Termin „groteska”*. Przeł. M.B. Fedewicz. W: *Groteska*. Red. M. Głowiński. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, s. 31–71.
- Jergović, M. (2021). *Hinko Gottlieb, jedan život*. W: Gottlieb, H. *Ključ od velikih vrata*. Bodoni: Zaprješić.
- Kayser, W. (2003). *Próba określenia istoty groteskowości*. Przeł. R. Handke. W: *Groteska*. Red. M. Głowiński. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, s.17–30.
- Kořak, I. (2022). *Ključ od velikih vrata*. <https://hrvatskiglas-berlin.eu/?p=219965.25.11.2020>.
- Lotman, J.M. (1976). *Problem przestrzeni artystycznej*. „Pamiętnik Literacki”, nr 67, s. 213–226. <https://tinyurl.com/29ptry7r>. 17.11.2022.
- Panas, W. (1996). *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*. <https://docplayer.pl/6155890-Wladyslaw-panas-pismo-i-rana-szkice-o-problematyce-zydowskiej-w-literaturze-polskiej-spis-tresci.html>. 15.11.2022.
- Sławiński, J. (red.) (2000). *Słownik terminów literackich*. Wrocław: Zakład Narodowy im Ossolińskich.
- Stawczyk, E. (2012). *Modele fantastycznej prozy Filipa Davida*. [Niepublikowany artykuł naukowy].
- Steir-Livny, L. (2017). *Is it OK to Laugh About it? Holocaust Humour, Satire and Parody in Israeli Culture*. London-Portland: Valentine Mitchel.

- Święch, J. (1997). *Surrealizm i groteska*. W: tenże, *Literatura polska w latach II wojny światowej*. Wydawnictwo Naukowe PWN: Warszawa, s. 193–198.
- Zandberg, E. (2015). „Ketchup Is the Auschwitz of Tomatoes”: *Humor and the Collective Memory of Traumatic Events*. „Communication, Culture & Critique”, nr 8, s. 108–123. DOI: <https://doi.org/10.1111/cccr.12072>
- Vidaković Petrov, K. (2021). *Re-thinking of the Holocaust novel in Yugoslavia: From Hinko Gottlieb to Aleksandar Petrov's Like gold in fire*. <https://tinyurl.com/28cx7kbv>. 12.09.2022.

- **SABINA GIERGIEL**—DLitt, professor at the Jagiellonian University, scholar in Slavonic literature. Giergiel works at the Institute of Slavonic Philology at the Jagiellonian University. Her research and interests centre on the memory and oblivion in the post-Yugoslav territory. She is the head of the NCN grant (Miniature no. 2019/03/X/HS3/00128): *Memory of the Banat Germans' Post-war Experiences in the Trans-generational Oral Tradition*. Her latest publications: Co-author Katarzyna Taczyńska, *A non-existent cemetery: The memory of Germans in today's Belgrade*, “Memory Studies” 2023, <https://doi.org/10.1177/17506980231170349>; *Podbój stron rodzinnych Siniša Kovačevića, czyli serbska opowieść o powojennym przesiedleniu*, [Siniša Kovačević's *The Conquest of the Homeland as a Serbian Story of the Post-war Migrations*], “Porównania” 2022, no 2 (32).