

Małgorzata Wesołowska

Miasto jako przestrzeń groteskowego wyobcowywania (w perspektywie błązna i kaznodziei) w "Błaszonym bębenku" Güntera Grassa i "Ostatniej Wieczery" Pawła Huellego

Rocznik Komparatystyczny 2, 165-178

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Małgorzata Wesołowska
Uniwersytet Szczeciński

Miasto jako przestrzeń groteskowego wyobcowywania
(w perspektywie błazna i kaznodziei)
w *Błaszonym bębenku* Günтера Grassa
i *Ostatniej Wieczery* Pawła Huellego

Pierwszą powieść Güntera Grassa (1959) i ostatnią powieść Pawła Huellego (2007) dzieli prawie pół wieku. Ujmują one „gdańskopisanie” w pewną ramę. W ciągu ostatnich pięćdziesięciu lat Grass, Huelle czy Stefan Chwin tworzyli literackie tożsamości Gdańska – miasta wielokulturowego, w którym przecięły się losy Polaków, Niemców, Kaszubów. Nie sposób mówić o jednym, spójnym obliczu miasta, które uwikłane w skomplikowaną historię ulegało ciągłym metamorfozom. Danzig-Gdańsk zmienia się cały czas, przetwarza sam siebie, albo jest literacko przetwarzany, czy też przepoczwarzany, na wiele sposobów. W swojej analizie porównam dwa literackie obrazy miasta: *Błaszany bębenek*, w którym Grass po raz pierwszy przedstawił miasto Gdańsk światowemu czytelnikowi, i *Ostatnią wieczerę* – jeden z ostatnich, jak dotąd, tekstów w dziejach „gdańskopisania”.

Tekstu Huellego nie łączą z tekstem Grassa nawet pośrednie odwołania (jak to było w wypadku *Weisera Dawidka* [1987], debiutanckiego utworu polskiego prozaika, dla którego twórczość Grassa stanowiła pewien pre-tekst). Gdańsk w *Błaszonym bębenku* i *Ostatniej Wieczery* to skrajnie różne miasta: Wolne Miasto Gdańsk i Gdańsk współczesny; Gdańsk Niemca i Gdańsk Polaka; Gdańsk, którego już nie ma i Gdańsk, którego jeszcze nie ma. Pomimo tych różnych perspektyw i czasu, który dzieli powstanie tekstów, Gdańsk w obu utworach przedstawiony został jako miasto w przededniu erupcji, miasto na

skraju swojej dotychczasowej historii – wyobcowująca się przestrzeń, w której kruche *status quo* polegające na współistnieniu kultur zostaje naruszone, a powrót do poprzedniego stanu nie jest możliwy.

„Świat, który stał się obcy”¹ to – zdaniem Wolfganga Kaysera – istota groteskowości. Tutaj odniosę się właśnie do tej definicji groteski, pokazując, w jaki sposób w obu powieściach dochodzi do owego groteskowego wyobcowywania rzeczywistości, które opiera się na deprecjonowaniu kulturowych „świętości”, zetknięciu z obłędem oraz na zagrożeniu pochodzącym zarówno z zewnątrz – w postaci innej kultury czy złowrogiej siły, jak i z wewnątrz – zagrożeniu, jakie stanowią dla siebie sami mieszkańcy Gdańska, tego sprzed drugiej wojny światowej i tego współczesnego.

Wymazywanie. W stronę Orientu

W jednym z ostatnich rozdziałów trzeciej książki *Blaszanego bębena*² opisyje Grass, jak zmieniali się kolejni gospodarze Gdańska: od Rugiów, Gotów i Gepidów po Niemców, Rosjan i Polaków. Burzycielską działalność kolejnych zdobywców przyrównuje autor ironicznie do zabawy (*Spaß*), gierki (*Spielchen*), podkładania ogienka (*Feuerchen*). Ślady obecności poprzednich właścicieli za każdym razem zostają skutecznie wymazane, wyburzone, wypalone. Nim jednak kolejny niszczycielski tajfun Wielkiej Historii w postaci wojny, a później rosyjskich żołnierzy, pojawi się na horyzoncie, egzystuje Wolne Miasto Gdańsk (1920–1945) we względnej harmonii, a komunikacja międzykulturowa przebiega bez większych zgrzytów. Przypomnę, że miasto zamieszkują Niemcy, którzy stanowią większość, a także Polacy i Żydzi. Peryferie zajmują Kaszubi, których w *Blaszonym bębenu* przedstawił Grass w postaciach między innymi babki Oskara – Anny Koljaiczkowej i jej brata Wincentego Brońskiego. Kaszubi wiodą żywot blisko natury (Anna jest swoistą królową kartoffliska), Niemcy i Polacy prowadzą drobnomieszczańskie życie sklepikarzy i urzędników, wypełnione

¹ W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*. Przeł. R. Handke. W: *Groteska*. Red. M. Głowiński. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2003, s. 24.

² G. Grass, *Blaszany bębenek*. Przeł. S. Błaut. Warszawa–Gdańsk: Porozumienie Wydawców. Polnord-Oskar, 2000, s. 537–541.

codziennymi rytuałami, wyznaczanymi przez pory roku i kalendarz świąt religijnych. Ale ten świat zgodnego współżycia trzech kultur jest niestabilny jak domek z kart, który w czasie obrony Poczty Polskiej zbudował Jan Broński. Groteskowe wyobcowywanie rzeczywistości, które Kayser³ czy Jurij Mann⁴ opisywali jako wtargnięcie obcej siły w swojską i uporządkowaną codzienność, ma w *Błaszonym bębenku* kilka poziomów. Rzeczywistość wyobcowywana jest „wewnątrz” utworu: na skutek działań Oskara (jego fantastycznych, niszczycielskich sztuczek) i działań albo biernego przyzwolenia mieszkańców; oraz na „zewnątrz” utworu: za sprawą deformującego, groteskowego relacjonowania Oskara-narratora, który zarówno Wielką Historię, jak i małe historie poszczególnych bohaterów zamienia w straszno-śmieszne mikstury. Wyobcowywanie w „wewnętrznym” świecie gdańszczan zaczyna się, rzec by można, drobnostkami, lekkimi podmuchami, które chwiewają tą tymczasową konstrukcją – tutaj złowroga siła nie wdiera się do Gdańska z impetem, a powoli sączy się we wzajemne relacje trzech kultur. Zaczyna się od „drobnych prześladowań”: pobiciem Stefana Brońskiego w szkole; ostrzeżeniem, by Agnieszka nie stawiała na Polaków, a na Niemców; odsunięciem Jana od karcianych rozgrywek. W końcu następuje „wymazywanie” mniejszości: Anna i Wincenty, którzy zostają na swojej ziemi, nie są już Polakami, stają się volksdeutschami trzeciej grupy i już tylko śnią po kaszubsku (*Sie waren keine Polen mehr und träumten nur noch kaschubisch*)⁵.

Po przeczytaniu utworu Pawła Huellego można by rzec, parafrazując historię Gdańska opisaną przez Grassa: najpierw przyszli Rugiowie, potem Goci i Gepidowie, a na końcu... Arabowie. W swoich poprzednich utworach, żeby wspomnieć jedynie *Castorpa* czy *Mercedesa-Benza*, Huelle często przywoływał ślady niemieckiej obecności na ziemiach gdańskich. Z jego ostatniej powieści odczytujemy jednak, że czas skutecznie zatarł te ślady – obecność Niemców we współczesnym Gdańsku jest incydentalna – wspomina Huelle jedynie o niemieckich turystach, gdzieś w tle miga niemiecka rejestracja. Jednak pewien ślad nie daje się wymazać: Jan Wybrański, jeden z bohaterów *Ostatniej Wieczery*, opisuje legendę o duchu, który nawiedzał dawny, poniemiecki zamek von

³ W. Kayser, op. cit., s. 17–30.

⁴ Poglądy Jurija Manna przytaczam za: L. Sokół, *O pojęciu groteski (II)*. „Przegląd Humanistyczny” 1971, z. 3, s. 40 i 42.

⁵ G. Grass, *Die Blechtrommel*. Göttingen: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2005, s. 392.

Kotwitzów. Na uporczywą, demoniczną obecność barona von Kotwitsa – jak podaje Huelle – „nie pomagała ani Służba Bezpieczeństwa, ani katolickie kazidło miejscowych proboszczów”⁶. Co istotne, ów niemiecki duch z przeszłości nie jest elementem obcym; to – opowiada Wybrański – „trwały element tej niechcianej ziemi, na którą ich ojca i matkę przywieziono [...] z białoruskiej Litwy”⁷. Nieznośna obecność niemieckiego ducha przeszłości jest, paradoksalnie, czymś swojskim, czymś, co jako składnik lokalnego folkloru określa tożsamość miejsca. Elementem, który wyobcowuje miasto, który sprawia, jak pisze Kayser, że tracimy orientację w dotychczas znanym świecie⁸, staje się w tekście Huellego kultura islamska, która przeniknęła do nadbałtyckiego miasta.

W Gdańsku Huellego pomiędzy katolickimi kościołami wyrosły meczety oraz islamski uniwersytet. Orientalna obecność przejawia się jednak w *Ostatniej Wieczery* na co najmniej trzy różne sposoby. Huelle przedstawia, czy też, posługując się terminologią Edwarda W. Saída⁹, reprezentuje Orient zarówno jako przestrzeń fascynującą, jak i złowrogą siłę, która stanowi zagrożenie dla kultury europejskiej: z jednej strony pisarz odtwarza orientalne stereotypy, z drugiej – obala je. W pierwszym aspekcie Orient w *Ostatniej Wieczery* funkcjonuje jako źródło wiary. Mistyczne oczarowanie Bliskim Wschodem wyłania się z relacji angielskiego rysownika Davida Robertsa, który wyruszył do Jerozolimy, świętego miasta trzech religii, aby poznać jej prawdziwe oblicze i odtworzyć ją, czy może na nowo skonstruować, w swoich dziełach. Narrator we śnie opisanym w pierwszym rozdziale źródeł wiary poszukuje także w Jerozolimie: w pismach teologicznych pierwszych apologetów, które tam studiuje.

W kolejnym aspekcie Bliski Wschód jest także źródłem fascynacji, ale fascynacji erotycznej. W *Orientalizmie* Said zwracał uwagę na to, że „Orient przywodzi na myśl [...] seksualną obietnicę (i groźbę), niewyczerpaną zmysłowość, nieograniczoną żądzę, głęboką energię rozrodczą”¹⁰. Antoni Berdo, przewodnik Pielgrzymki Prawdy w byłej Jugosławii, w trakcie pokazu derwiszów

⁶ P. Huelle, *Ostatnia Wieczera*. Kraków: Znak, 2007, s. 82.

⁷ Ibidem.

⁸ W. Kayser, op. cit., s. 25.

⁹ E.W. Said, *Orientalizm*. Przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska. Poznań: Zysk i S-ka, 2005, s. 191 i 192.

¹⁰ Ibidem, s. 269.

doznaje czegoś w rodzaju mistycznej ekstazy – budzi się w nim pożądanie do jednego z tańczących Bośniaków, który później zostaje kochankiem przybysza z Zachodu. Fascynacja erotyczna ma tutaj także religijny wymiar: homoseksualizm nazywa Berdo „wyższą nad wszystkie Księgi religią”, do której „należy przyszość tego świata”¹¹.

Pielgrzymki Prawdy są karykaturą wypraw Roberta: komercyjne wyprawy po mistyczne przeżycia pod wodzą wyszkolonego guru didżeja Popo Coolera cieszą się dużą popularnością wśród bogatych mieszkańców Gdańska. Groteskowe pielgrzymki czy seksualne zbliżenia można odczytać jako próby „oswajania” czy też „przyswajania” Orientu. Są to jednak eksperymenty dokonywane poza przestrzenią Gdańska. Odległy Orient, by tak rzec: „na swoim miejscu” – nie jest niebezpieczny. Poza granicami Gdańska, granicami swojskiego Zachodu jest czymś nierzeczywistym, egzotyczną fatamorganą, baśnią Szeherazady. Orient staje się zagrożeniem, gdy urzeczywistnia się w mieście zachodnim, ze sfery snu przenosi się do rzeczywistości – Huelle przywołuje koszmar senny Berdy, w którym wyobraża on sobie scenę z czasów wojującego imperium osmańskiego. Rozbudzonemu gdańszczaninowi przypominają się krwawe egzekucje pokazywane w telewizji Al-Dżazira. Orient nie jest już tylko konstrukcją odległego „Wschodu” czy celem wypraw po egzotyczne doznania – staje się niepokojąco bliski. W Gdańsku ktoś wysadza sklepy monopolowe – podejrzania padają „oczywiście” na muzułmanów. Huelle przełamuje jednak stereotyp Araba jako – jak to ujął Said – „jeżdżącego na wielbłądzie terrorysty”¹². Mufti Chatamani, profesor Wolnego Uniwersytetu, to wykształcony, posługujący się doskonałą polszczyzną Pers. Zagrożenie dla polskiej, chrześcijańskiej tożsamości nie wynika z aktów terrorystycznych (okazuje się, że bomby podkłada alkoholik abstynent), a ze stopniowego „wymazywania” kultury europejskiej przez kulturę Islamu – dla Berdy okazuje się ona o wiele atrakcyjniejsza i dlatego postanawia poddać się procesowi „inkulturacji”¹³ i przejść na islam.

Biegunowa relacja Wschód–Zachód może zostać odniesiona także do opisu przestrzeni w *Blaszany bębenku*. Próżno jednak szukać u Grassa śladów bliskowschodniego Orientu – tu symbolem egzotycznego Wschodu, by tak

¹¹ P. Huelle, op. cit., s. 124.

¹² E.W. Said, op. cit., s. 166.

¹³ Por. przyp. 25.

rzec, „kaszubskiego Orientu”, są dla Oskara cztery spódnice jego babki. To tutaj Oskar może powrócić do źródeł, tutaj znajduje się „świątynia” jego wiary, tutaj chce wiecznie trwać. Wschód w *Ostatniej Wieczery* oznacza, prócz fascynacji, przede wszystkim złowrogą obcość, natomiast u Grassa to równanie zostało ułożone zgoła inaczej. Oskar mówi:

Jeszcze dziś pragnąłbym leżeć [...] pod spódnicami babki, wymieniany stale na siebie samego. [...] Pod spódnicami babki szukałem Afryki [...], tam obok Oskara siedział Pan Bóg [...] pod spódnicami babki zawsze było lato [...] ¹⁴.

„Podspódniczny” świat jest zatem miejscem schronienia, eksploracji, a także erotycznego podboju – ale ten Wschód, w odróżnieniu od Wschodu z *Ostatniej Wieczery*, nie jest miejscem zagrożenia, nie budzi w Oskarze obaw – to jedyna przestrzeń, w której wieczny trzylatek odgrodzić się może od nieznośnego Zachodu, czyli świata znajdującego się „tam” – po zewnętrznej stronie spódnic.

Miasto, ciało, hybryda

Oskar Matzerath to prawdziwy, groteskowy wybryk natury, staro-młody potworek, później garbaty kaleka, którego sam Grass w swojej autobiograficznej opowieści *Przy obieraniu cebuli* nazywa koślawym uosobieniem szaleństwa minionej i rozpoczynającej się epoki ¹⁵. Oskar to także groteskowa personifikacja samego Gdańska – podobnie jak nadbałtyckie miasto ma on potrójną tożsamość: polsko-kaszubsko-niemiecką. Te trzy żywioły nieustannie fluktuują w organizmie Oskara-Gdańska. Niemiec Albert Matzerath oraz Jan i Agnieszka o polsko-kaszubskich korzeniach prowadzą seksualno-karcianą grę, na której opierają się ich wzajemne relacje. Kiedy Agnieszka umiera na skutek przejedzenia rybami, Oskar relacjonuje: „Wraz z rozkładem smukłej duszy i bujnego ciała mojej mamy, rozkładała się przyjaźń dwóch mężczyzn, którzy przeglądali się obaj w tej duszy, którzy sycili się obaj tym ciałem” ¹⁶. Śmierć Agnieszki symbolizuje

¹⁴ G. Grass, *Blaszany bębenek*, s. 161.

¹⁵ G. Grass, *Przy obieraniu cebuli*. Przeł. S. Błaut. Gdańsk: Polnord-Oskar, 2007, s. 313.

¹⁶ G. Grass, *Blaszany bębenek*, s. 276.

zatem kres zgodnego współistnienia trzech kultur, które nie żywią się już, jak mówi Oskar, wspólnym „pokarmem”.

Gdańsk Grassa, tak jak „groteskowe ciało” zdefiniowane przez Bachtina¹⁷, wyrasta poza swoje granice – miasto staje się mikrokosmosem relacji społecznych, które doprowadziły, jak to określił Bernard McElroy, do *collective madness*¹⁸, zbiorowego szaleństwa. Bachtin podkreślał, że ważnym aspektem groteskowego obrazu jest podleganie ciągłym zmianom, bycie „w stanie nieukończonyj jeszcze metamorfozy, w stadium śmierci i narodzin, wzrostu i stawania się”¹⁹. Gdańsk w *Blaszonym bębenu* podlega nieustannym metamorfozom, jest jednocześnie w stadium swojego kresu i początku: Danzig-Gdańsk umiera dla Oskara, gdy do miasta wkracza Armia Czerwona, ale rodzi się za każdym razem na nowo, gdy Oskar wystukuje rytm na swoim biało-czerwonym bębenu.

Gdańsk Huellego także takim metamorfozom podlega: nakładające się na siebie plany bliskowschodnich miast i współczesnego Gdańska sprawiają, że nadbałtyckie miasto przybiera kształt kulturowej hybrydy – wcześniejsze granice uległy zatarciu, rzeczywistość zlała się z licznymi w powieści zapisami snów. Dotychczas znany, oswojony świat „wyszedł z zawiasów”²⁰. Swojskość jest powoli wypierana przez obcość. Jedna z badaczek uznała tę rzeczywistość za „zdegradowaną, chaotyczną i bluźnierczą”²¹. Pogwałcenie norm codziennego życia i nadchodzący chaos, które Lee Byron Jennings określał mianem sytuacji groteskowej, uwidaczniają się zwłaszcza, gdy Lewada uświadamia sobie, że:

na skutek nieznanym sobie przyczyn wjechał w boczną, zagubioną odnogę czasu, słowem, że przydarzyło mu się coś, o czym jedynie czytał u Schulza i Lema [...]. Pasażerka doktora była na pograniczu hysterii. – Przecież tak nie można. – Niemal zapłakała. – Musi być jakiś porządek. Choćby w porach roku! To nie ma sensu!²²

¹⁷ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’a a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Przeł. A. i A. Goreniowie. Kraków: Wydaw. Literackie, 1975, s. 87.

¹⁸ B. McElroy, *Lunatic, Child, Artist, Hero: Grass’s Oskar as a Way of Seeing*. „Forum for Modern Language Studies” 22 (1986), Issue 4, 1986, s. 308.

¹⁹ M. Bachtin, op. cit., s. 85.

²⁰ Określenie Jurija Manna, cyt. za: L. Sokół, op. cit., s. 42.

²¹ M. Krzyżków, *Na scenie pustego teatru, w oczekiwaniu na Mesjasza*. „Kresy” 2008, nr 1–2, s. 221.

²² P. Huelle, op. cit., s. 175–176.

Czas wykonuje niespodziewaną woltę i na parę chwil cofa się o około trzydzie-
stu lat: na ulicach Gdańska ponownie pojawia się Pewex, WSS Społem, bar
Kapitański; gdańszczanie o poszarzałych i zmęczonych twarzach, w spodniach
dzwonach i jesionkach tłoczą się kolejce przed sklepem z szyldem RTV...

Zetknięcie z obłędem – Mesjasz

Zbigniew Świątłowski zauważył, że w groteskowym światopoglądzie, wyła-
niającym się z twórczości Grassa, nie ma miejsca na religijne czy świeckie *sacrum*:
„w wyznaczonych przez ten rodzaj myślenia ramach dozwolone jest wszystko,
każdy żart i każdy – najbardziej nawet nieprzyzwoity – gest nieposzanowania”²³.
Huelle wzbrania się przed takimi ostatecznymi gestami: nie deprecjonuje on
całkowicie religijnego *sacrum*, gdyż na poszukiwaniu współczesnej tożsamości
religijnej w dużej mierze zbudowana jest jego powieść.

Wyobcowywanie rzeczywistości znajduje odbicie także w języku. Huel-
le „sakralizuje” codzienną mowę swoich bohaterów, wplatając w nią cytaty
zaczepnięte z religijnego dyskursu. Większość bohaterów wypowiada swoje
kwestie „serio”. Jednakże jeden z nich kpi sobie z pełnego patosu języka. Nar-
rator relacjonuje frywolną scenę z kawiarni: „ujrzał [...] Berdę ściskającego na
kanapie obu chłopców i ryczącego ku ich uciesze: – Oto są słudzy moi, których
podtrzymuję, wybrańcy, w których mam upodobanie! [...]”²⁴. Istotny jest fakt, że
religijny język profanuje właśnie Berdo, wyznawca własnej „religii”, późniejszy
konwertyta²⁵. Natomiast w *Blaszanym bębenku*, powtórzę za Świątłowskim, nie
ma miejsca na *sacrum* – żeby przytoczyć tylko jeden przykład językowej profa-
nacji: w czasie pogrzebu Agnieszki Oskar wyobraża sobie, jak węgórze z bitwy

²³ Z. Świątłowski, „Gdańska trylogia” Güntera Grassa. „Acta Universitatis Wratislaviensis” 528, Wrocław 1982, s. 114.

²⁴ P. Huelle, op. cit., s. 93.

²⁵ „Berdo nie miał żadnych skrupułów – towarzyskich, naukowych, a już najmniej religij-
nych – aby dokonać w swoim życiu takiej zmiany. Wobec jego fundamentalnego ateizmu,
z którym nigdy się zresztą nie obnosił, wpisanie do rubryki takiego czy innego wyznania
wydawało się aktem bez znaczenia. [...] Inkulturacja. Tak to się fachowo nazywa. Sprytnie:
możesz wyznawać tę religię, a przy tym zachować wszystko – no, prawie wszystko ze swoich
dawnych przyzwyczajzeń”. Ibidem, s. 138–139.

jutlandzkiej opuszczają ciało jego matki: „węgorz z węgorza twojego, bo węgorz węgorzem się stanie”²⁶ – w języku niemieckim nagromadzenie samogłosek „a” sprawia, że ów sprofanowany fragment mowy pogrzebowej przypomina także płaczące zawodzenie: *Aal von deinem Aal, denn Aal wird zu Aal...*²⁷.

Tytułowa Ostatnia Wieczera jest punktem kulminacyjnym powieści Huellego. Przyjaciele gdańskiego malarza, a wśród nich konwertyta Berdo, uciekinier z domu wariatów czy seksoholik Wybrański, mają się wcielić w role apostołów. Do owej inscenizacji, która ma pomóc malarzowi Mateuszowi w stworzeniu metafizycznego dzieła malarskiego, dochodzi w teatrze. Scena ma charakter uroczysty, ale gdańscy notable są jedynie żywymi manekinami, które mają przybrać odpowiednią pozę. W trakcie „wieczery”, w ostatnim akapicie, pada pytanie bez odpowiedzi – „a gdzie jest Jezus?”²⁸ – które można by także sparafrazować: a gdzie jest prawdziwa wiara? Wiara, bez której bohaterowie *Ostatniej Wieczery* „tkwią nieruchomo w najgłębszym mroku”²⁹.

Grass w *Blaszany bębenku* także opisuje scenę Eucharystii (w rozdziale *Jasełka – Das Krippenspiel*), która w katolicyzmie symbolizuje Ostatnią Wieczere. I to właśnie w tej pamiętnej scenie w postać Jezusa wciela się sam Oskar. U Huellego Eucharystia opiera się na odpowiednim ustawieniu modeli i świateł, u Grassa to już nawet nie inscenizacja, ale prawdziwa czarna msza odprawiona w kościele przez młodocianych łobuzów i Oskara-Jezusa jako ich przywódcy: bluźniercza profanacja. Huelle posługuje się sceną Ostatniej Wieczery w odniesieniu do rozważań o polskiej religijności i sztuce współczesnej. Ostatnia Wieczera w gdańskim teatrze jest zatem argumentem na rzecz klasycznej, a więc nie groteskowej, nie parodystycznej, sztuki – niekoniecznie manifestacją głębokiej religijności. Natomiast Oskar drwi sobie z katolickiego obrządku, choć, jak sam mówi, nie była to żadna „błazeńska parodia”, ale prawdziwa msza (*nicht eine alberne Parodie, sondern eine Messe*³⁰), co jeszcze bardziej potęguje efekt groteskowej profanacji. Huelle pozostawia miejsce dla Jezusa wolne, u Grassa nie ma żadnych niedopowiedzeń. W obu powieściach scena Eucharystii została

²⁶ G. Grass, *Blaszany bębenek*, s. 211.

²⁷ G. Grass, *Die Blechtrommel*, s. 210.

²⁸ P. Huelle, op. cit., s. 229.

²⁹ Ibidem.

³⁰ G. Grass, *Die Blechtrommel*, s. 499.

steatralizowana – w postaci świętych wcielili się mieszkańcy Gdańska – u Huellego jako oznaka poszukiwania *sacrum*, u Grassa jako oznaka jego kryzysu.

Religijność w powieści Huellego przybiera jednak, podobnie jak u Grassa, także złowrogą formę. Gdański pisarz umieszcza bowiem wśród swoich apostołów postać, którą, o ile takowy istnieje, można by zaliczyć do kanonu postaci groteskowych, a mianowicie – szaleńca³¹, nazywanego przez narratora Dwunastym. Dwunasty myśli, że Bóg przeznaczył dla niego misję – wciela się w rolę Mesjasza, lecz, w odróżnieniu od tytułowego bohatera powieści *Weiser Dawidek*, jest to mesjasz wykoślawiony – komiczny i demoniczny zarazem. Atrybutem jego posłannictwa staje się niebieski balonik z McDonalda. Samozwańczy mesjasz doznaje „euforycznego poczucia wypełnionej misji”³², gdy w końcu udaje mu się zabić przypadkowo napotkaną pijaną kobietę, jak wierzy, Wielką Nierządnicę. W końcu topi się, gdy próbuje przejść po tafli jeziora.

Zarówno Dwunasty Huellego, jak i Oskar Grassa stanowią zagrożenie dla mieszkańców Gdańska. Obu cechuje destrukcyjna siła: Dwunasty jest gotów zabić w imię swojego posłannictwa, Oskarowi stale towarzyszy śmierć – Czarna Kucharka, która serwuje niestrawne potrawy... Ale Oskar sam mówi o sobie, że nie jest prorokiem, że nie chce opłakiwać Gdańska (*Nein nein, Oskar war kein Prophet [...]. Ich jammerte weder um jenen biblischen Rizinus noch um Ninive, selbst wenn es Danzig hieß*³³). Natomiast Dwunasty Huellego wierzy, że „głos, który mu nakazał złożyć ofiarę z koźlęcia pod dębem, powiedział, że jego przeznaczeniem jest cierpienie”³⁴, „Po Ojcu i Synu był właśnie tym Trzecim, który nadchodzi, żeby wypełnić czas”³⁵. Z mesjanizmu jako „polskiej specjalności” pokpiwa sobie Grass (nie wyszydza ani nie drwi, lecz właśnie pokpiwa...), tworząc, jak zauważyła Maria Janion, „fantastyczne, często groteskowe biografie polskich patriotów-maniaków”³⁶, dla których archetypem staje się opisany przez Grassa polski Pan Kichot, który całując dłoń śmierci, konno pędzi na

³¹ Wolfgang Kayser na swojej „liście” typowych motywów groteskowych umieszcza obłąd i szaleństwo (W. Kayser, op. cit., s. 23).

³² P. Huelle, op. cit., s. 229.

³³ G. Grass, *Die Blechtrommel*, s. 155.

³⁴ P. Huelle, op. cit., s. 161.

³⁵ Ibidem, s. 163.

³⁶ M. Janion, *Obraz polskości u Grassa*. W: eadem, *Günter Grass i polski Pan Kichot*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 1999, s. 68.

stalowe czołgi. Takim błędnym rycerzem jest na przykład Jan Broński, który broni Poczty Polskiej. Innym „maniakiem” jest Wincenty Broński, który wierzy, że przemawia do niego Matka Boska. Z *Ostatniej Wieczery* także wynika, że mesjanizm w istocie jest „polską specjalnością” – otóż w powieści Huellego dochodzi do spotkania Davida Robertsa ze Słowackim. Polak podaje Anglikowi datę nadejścia mesjańskiej ery. Miał to być rok 1978. Współczesny Gdańsk ma zatem takiego mesjasza (Dwunastego), na jakiego zasłużył?

Błazen i kaznodzieja

Zarówno Gdańsk w *Blaszanym bębenku*, jak i Gdańsk w *Ostatniej Wieczery* funkcjonuje jako przestrzeń wyobcowująca się, chaotyczna, w której trudne relacje pomiędzy mieszkańcami doprowadzają do zagłady miasta. Wyobcowywanie zaczyna się od stopniowego wymazywania „swojskiej” kultury przez kulturę silniejszą, obcą; później następuje wtargnięcie złowrogiej siły w postaci szalonego bębniasty lub obłąkanego mesjasza, zanegowanie świeckiego i religijnego *sacrum*. Taką rzeczywistość określić trzeba mianem groteskowej: rządzi się ona własnymi prawami alogiczności, konfliktu, obłądę; znana i oswojona przestrzeń ulega zniekształceniom, zostaje zawieszona pomiędzy grozą i komicznością, profanacją a czystością.

Powieść Huellego nie wywołuje jednak u czytelnika poczucia totalnej czy też globalnej groteskowości przedstawionego świata – a takie wrażenie odnosi czytelnik *Blaszanego bębenka*. Huelle pozostawia w swym utworze przestrzeń czy też miejsca „czyste” – nieubrzdzone, nieskoszmarniałe: takie są na przykład religijne poszukiwania niektórych bohaterów, klasyczna sztuka (w odróżnieniu od tej awangardowej). Narrator Huellego wystrzega się tych najbardziej nieprzyzwyczajonych gestów nieposzanowania – na takowe może pozwolić sobie jedynie błazen, którym jest Oskar Matzerath. Oskar bawi się Gdańskiem i w Gdańsku: szydzi z drobnomieszczańskich odruchów i rytuałów obywateli Wolnego Miasta, wśród których zrodziła się aprobata dla narodowego socjalizmu. Choć Grass opowiada o Gdańsku, który staje się okiem cyklonu Historii, to jednak Oskar, za sprawą swojej relacji, zawiesza czas, unieruchamia na moment historyczną maszynę i stwarza przestrzeń karnawału, z sobą w roli tymczasowego króla, z blaszanym bębenkiem jako atrybutem swojej władzy. Bohaterowie Huellego

są natomiast uwikłani w wyobcowującą się przestrzeń – w odróżnieniu od protagonisty *Blaszanego bębena* nie mają na nią wpływu: są częścią miasta, które zmierza ku swojemu kresowi, którego dotychczasowa formuła została wyczerpana. „Grassowski karnawał” – „karnawał na opak” – nie rozładowuje jednak tego, co przerażające, bo w *Blaszonym bębenu* zdecydowanie nie przeważa komiczny aspekt groteski, który pozwoliłby uporać się z lękiem. Mroczna rzeczywistość Gdańska, co pokazuje zarówno Huelle, jak i Grass, to nie wesoły jarmarczny plac. O ile zatem narrator Grassa wciela się w postać błazna, o tyle w narrato-rze *Ostatniej Wieczery* można dostrzec cechy kaznodziei³⁷, który przedstawia swoim słuchaczom wizję miasta-świata ogarniętego apokaliptycznym chaosem. W 1959 roku Leszek Kołakowski³⁸ pisał o dwóch wykluczających się postawach filozoficznych – antagonizmie błazna i kapłana:

Kapłan jest strażnikiem absolutu i tym, który utrzymuje kult ostateczności i oczywistości uznanych i zawartych w tradycji. Błazen jest tym, który wprawdzie obraca się w dobrym towarzystwie, ale nie należy do niego i mówi mu imperty-nencje; tym, który podaje w wątpliwość wszystko to, co uchodzi za oczywiste; [...] Zarówno kapłan jak i błazen dokonują pewnego gwałtu na umysłach: kapłan obrozą katechizmu, błazen igłą szyderstwa [...].³⁹

Narrator *Ostatniej Wieczery* stoi na straży klasycznej sztuki i tradycyjnej wiary. Dla postawy kapłana (za Kołakowskim) charakterystyczny jest kult przeszłości, pragnienie „przetrwania przeszłości w jej niezmiennym kształcie w dzisiejszym czasie, jej przerośnięcie poza siebie”⁴⁰. U Huellego przeszłość przerasta poza siebie w sposób groteskowy: kapłana zastąpił kaznodzieja, który w swoim chaotycznym kazaniu kreśli wizję degradacji sztuki i moralności, posługując się symbolicznymi biografiami mieszkańców Gdańska, odwołaniami do apokryfów, Ewangelii, nasycając tekst religijnym językiem i metaforą. Zarówno błazen Grassa, jak i kaznodzieja Huellego podtykają swoim czytelnikom wkleśłe lustra,

³⁷ Tym określeniem posłużył się także Michał Larek. Zob. idem, *Zarżnięcie powieści*. „Czas Kultury” 2007, nr 3, s. 131.

³⁸ L. Kołakowski, *Kapłan i błazen*. (Rozważania o teologicznym dziedzictwie współczesnego myślenia). W: idem, *Pochwała niekonsekwencji. Pisma rozproszone z lat 1955–1968*. T. II. London: Puls, 1989, s. 178–179.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ibidem.

straszą, wstrząsają naszą wrażliwością, odwracają do góry nogami to, co „swojskie”, „prawdziwe” czy „święte”. Gdańsk staje się placem boju o nasze dusze, miejscem, w którym zostaje przeprowadzona – jak to ujął Grass⁴¹ – terapia szoku. Kaznodzieja czyni to jednak w imię zachowania absolutu; błazen – jego obalenia. Słabość roli kaznodziei polega także na tym, że jego kazania mogą być po prostu nużące; słabość roli błazna na tym, że choć mówi: „król jest nagi”, to nikt nie bierze go na serio.

Groteskowość w powieści Huellego nie jest, tak jak w *Blaszanym bębenku*, wyjaskrawiona w szeregu dramatycznych scen z dużą liczbą „rekwizytów”⁴². Grass równomiernie rozkłada komiczne czy obsceniczne i złowrogie akcenty; niemalże z aptekarską dokładnością dozuje komizm i grozę w jednej miksturze, dlatego nie mamy wątpliwości, że groteska jest tutaj celową i przemyślaną konstrukcją. Huelle nie komponuje swojego dzieła pod dyktando groteski – groteskowość *Ostatniej Wieczery* uchwytana jest głównie w odbiorze. Obaj twórcy efekt wyobcowywania „spójnego obrazu świata” czy „ładu czasów minionych”⁴³ – uzyskują, inaczej organizując swoje dzieła, sięgają jednak, niezależnie od siebie, do podobnych motywów. Postać szaleńca, profanacja *sacrum*, wtargnięcie złowrogich żywiołów to elementy kanonu groteskowego – o ile można posłużyć się tym określeniem względem, sprawiającej trudność w zdefiniowaniu, groteski. Są owe elementy destrukcyjną siłą, która burzy swojskość, spójność i tożsamość Gdańska. Jeżeli obaj twórcy posługują się nimi, znaczy to, że stawiają podobne diagnozy⁴⁴ – przestrzegając (kaznodzieja) lub kpiąc (błazen) z drobnomieszczańskich postaw, płytkiej religijności (mesjanizmu) czy zastęgnięcia w narzuconym światopoglądzie.

⁴¹ Wywiad Norberta Honszy. „Odra” 1972, nr 9, s. 45–46.

⁴² Żeby wymienić tylko kilka: blaszany bębenek, serdeczny palec siostry Dorothei, diaboliczna rzeźba Niobe w Muzeum Żeglugi, cztery spódnice Anny Koljaiczkowej, trybuna, proszak musujący, koński łeb z węgorzami, czyraki Korneffa, cebula, odznaka partyjna Alfreda Matzeratha, skonstruowana przez Greffa waga.

⁴³ Określenia Wolfganga Kaysera, op. cit., s. 29.

⁴⁴ Gdyż, jak zauważa Michał Głowiński, „groteska jest przejawem buntu, krytycyzmu społecznego, niezależności”. *Groteska*, s. 10.

A City as a Place of Grotesque Alienation
(from the Points of View of a Clown and a Preacher)
in *The Tin Drum* by Günter Grass and *The Last Supper* by Paweł Huelle

Summary

The article presents a comparative analysis of two literary images of Gdańsk city. The author compares Freie Stadt Danzig immortalized by Günter Grass in his famous novel *The Tin Drum* [*Die Blechtrommel*, 1959] with a postmodern Gdańsk of Paweł Huelle described by the Polish writer in his recently published book *The Last Supper* [*Ostatnia wieczerza*, 2007]. The theory of the grotesque – introduced by German researcher of this mode, Wolfgang Kayser (*Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, 1957) – serves as a tool for this comparative analysis. Although Gdańsk in *The Tin Drum* and in *The Last Supper* is presented as a radically different city, that is to say, as the historic Free City of Danzig (the Gdańsk of Germany) in *The Tin Drum* and a futuristic metropolis (the Gdańsk of Poland) in *The Last Supper*, a common ground for these two different accounts can be established. Gdańsk is introduced by both novelists as a city on the brink of revolutionary historic events – it becomes a place of grotesque alienation where the status quo of the co-existing cultures is threatened and return to the previous state is impossible. Kayser's idea of the grotesque as an alienating world has been employed here to present the ways of manifesting, *inter alia*, the desecration of cultural *sacrum*, the encounter with madness and the threat that comes from the outside as well as from the inside of German or Polish culture. Furthermore, the author introduces the idea of a clown-narrator and a preacher-narrator as the complementary ways of telling a story by using the grotesque mode.

Małgorzata Wesółowska