

# Joanna Jabłkowska

---

## Kryzys utopii? Groteskowe wizje apokaliptyczne w literaturze niemieckiej

---

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 50, 151-175

---

1995

Artykuł został zdigitalizowany i 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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JOANNA JABŁKOWSKA

## KRYZYS UTOPII? GROTESKOWE WIZJE APOKALIPTYCZNE W LITERATURZE NIEMIECKIEJ<sup>1</sup>

Kryzys myśli utopijnej, o którym coraz częściej wspomina piśmiennictwo ostatnich lat<sup>2</sup>, nie jest zjawiskiem XX wieku. Towarzyszył on praktycznie jej rozwojowi i pełnił rolę swego rodzaju samoregulatora literackich marzeń o doskonałym świecie. Widocznymi oznakami tego zjawiska była ewolucja utopii literackiej: od traktatu filozoficzno-politycznego do powieści, a więc beletryzowanie literatury utopijnej oraz postępująca popularyzacja tego gatunku. Powstanie zaś uchronii w XVIII w. implikowało odejście od Morusowskiej płaszczyzny ironicznego dialogu. Utopia oznacza od tej pory charakterystyczne dla myślenia oświeceniowego planowanie historii, a z pojawieniem się tzw. socjalizmu utopijnego staje się polityczną propozycją<sup>3</sup>.

W XX w. utopia literacka powoli się dewaluuje. Ostatnim bastionem gatunku stała się charakterystyczna dla literatury pierwszej połowy wieku antyutopia. Przeżycia, jakich dostarczyły obie wojny

---

Joanna Jabłkowska (1953), dr hab., badaczka literatury niemieckojęzycznej, autorka m. in. monografii *Literatur ohne Hoffnung. Die Kriese der Utopie in der deutschen Gegenwartsliteratur* (1993), *Österreichische Literatur. Was ist das?* wraz z Małgorzatą Kubisiak (1995) oraz licznych artykułów. Pracownik Katedry Literatury Niemieckiej Uniwersytetu Łódzkiego.

światowe, związane z nimi przewartościowanie kryteriów moralnych oraz niezwykle szybki rozwój kultury technicznej, który w sposób radykalny zmienił życie człowieka w XX w., przyspieszyły nie tylko estetyczny kryzys literackich wizji szczęśliwych światów, lecz także postawiły pod znakiem zapytania „mentalność utopijną”, stanowiącą – według wielu badaczy – integralną część kultury europejskiej<sup>4</sup>. Istnieją teorie, iż literatura utopijna zrezygnowała ze skompromitowanych w naszym stuleciu marzeń o totalnie doskonałym państwie i ostatnią swą szansę wpisała w sferę estetyki – w strukturę dzieła sztuki. Znakomitym przykładem może tu być Musilowski *Człowiek bez właściwości*, w którym mowa jest o *utopii innego stanu*, ulotnej chwili spełnienia, która nie może przenieść się na żadne skazane *a priori* na zagładę struktury społecznej<sup>5</sup>.

Niemiecka literatura powojenna ustosunkowuje się do kryzysu myślenia utopijnego w dwóch, równoległych nurtach. Pierwszy, najbardziej charakterystyczny dla literatury bezpośrednio powojennej, ale obecny i w wielu utworach ostatnich lat, próbuje ratować z tzw. intencji utopijnej<sup>6</sup> niekonkretną i ulotną nadzieję. W drugiej połowie lat 40-tych dominuje zmodyfikowany gatunek antyutopii, który w literaturze niemieckiej rozwija się raczej niezależnie od tradycji europejskiej, na przykład Orwella, i nawiązuje do twórczości nowo odkrytego Franza Kafki. Typowe powieści postutopijne tego okresu to: *Miasto za rzeką* Hermanna Kasacka, *Stern der Ungeborenen* Franza Werfla, *Nein. Die Welt des Angeklagten* Waltera Jensa<sup>7</sup>. Niektórzy badacze zaliczają też do powieści utopijnej słynną *Grę szklanych paciorków* Hermanna Hessego.

Negacja istniejącego świata w imię lepszych lub innych wartości<sup>8</sup> odradza się z dużą intensywnością w latach 60-tych i 70-tych. Należy też docenić wpływ myśli filozoficznej, szczególnie Ernsta Blocha, na literaturę. Ale o ile w teorii deklaracje potrzeby utopii wypadają przekonująco<sup>9</sup>, to praktyka literacka ukazuje raczej kryzys *zasady nadziei* (Blochowskie *Prinzip Hoffnung*), która nie może znaleźć wiarygodnego środka wyrazu. Wydaje się nawet, że gatunek powieści utopijnej dezaktualizował się ostatecznie.

Drugi nurt, dominujący od lat osiemdziesiątych w literackiej refleksji nad utopią, charakteryzuje tendencja do tworzenia wizji katastroficznych, która wykorzystuje jednocześnie odpowiadające jej struktury narracyjne, symbolikę i znane motywy literatury utopijnej. W intencji większości utworów tego nurtu nie leży jednak potwierdzanie *zasady nadziei*, a więc tęsknoty za lepszym i szczęśliwszym światem, lecz przeciwnie, definitywne zanegowanie możliwości „myślenia utopijnego”. W literaturze najnowszej z tradycyjnej powieści utopijnej pozostały już tylko żonglujące jej fragmentami groteskowe obrazy zagłady, przeczące wszelkiemu optymizmowi historycznemu. Do typowych utworów tego trendu literackiego należą: *Szczurzyca* Güntera Grassa (1986), *Die Wallfahrer* Carla Amerýego (1986), *Der Winterkrieg in Tibet* Friedricha Dürrenmatta (1981), *Totenfloss* Haralda Muellera (1986), *Mertin oder das wüste Land* Tankreda Dorsta (1981) i innych<sup>10</sup>.

Dla struktur wywodzących się z religii żydowsko-chrześcijańskiej wizji apokaliptycznych równie istotna jest świadomość końca, jak oczekiwanie totalnej szczęśliwości oraz nastania Królestwa Bożego na ziemi. Dualizm między poczuciem absolutnej pustki a nadzieją na rychłe wybawienie – to charakterystyczny schemat nie tylko dla biblijnych katastrof, choćby dla apokalipsy według św. Jana, lecz i dla zsekularyzowanych obrazów zagłady i odnowy od średniowiecza po wiek XX<sup>11</sup>. Dlatego apokalipsa stanowi swego rodzaju wariant utopii<sup>12</sup>. Sztuka, nie tylko literatura współczesna, niejednokrotnie posługuje się jej estetyką. Najbardziej znane obrazy z objawienia św. Jana jednak towarzyszą od stuleci malarstwu sakralnemu i świeckiemu, jak i służą swą wyrazistością literackim opisom wojen, chorób czy klęsk żywiołowych.

W literaturze niemieckiej wizje zagłady intensyfikują się w czasach klęsk i kryzysów. Lata wojen religijnych w XVI w., sztuka baroku wokół wojny trzydziestoletniej czy pisarstwo okresu wojen napoleońskich były szczególnie podatne na treści apokaliptyczne. Także najnowsza literatura niemiecka odwołuje się do tradycji apokalipsy. Jednak po drugiej wojnie światowej, kiedy powszechne stało się poczucie globalnego zagrożenia, katastrofizmowi w litera-

turze nie towarzyszy już oczekiwanie zbawienia, wyzwolenia czy szczęścia.

Pesymizm historyczny wydaje się pojawiać w literaturze niemieckiej już na przełomie wieków XIX i XX. W utworach Hofmannsthała czy wierszach Georgego, *Śmierci w Wenecji* Tomasza Manna czy w *Der Tod Georgs* Beera-Hofmanna naczelnym motywem mimo to nie jest jeszcze zagłada ludzkości w wyniku ostatecznej katastrofy na skutek wojny lub jakiegoś innego kataklizmu. Obrazy nawiązujące czasem do apokalipsy służą raczej jako otoczka dla opisu wyłącznie estetycznego przeżycia śmierci. Dopiero kolejna generacja twórców, młodych poetów ekspresjonizmu, konkretyzuje lęk przez totalną zagładą w przytłaczających wizjach wojny masowej. Niemiecki ekspresjonizm był wprawdzie w swych wizjonerskich wyobrażeniach o „nowym człowieku” i „nowej ludzkości” zgodnym z tradycyjną strukturą apokalipsy ruchem odnowy, ale niektórzy pisarze (np. Trakl) antycypowali w swych utworach współczesny, odarty z nadziei katastrofizm. Doświadczenia pierwszej wojny zdawały się zmieniać mentalność artystów. Uświadomili sobie banalną prawdę, że po zagładzie nie nastąpi odrodzenie ludzkości i nie ma co liczyć na szczęście dla wybrańców losu.

Literatura współczesna, szukając własnych środków ekspresji, które mogłyby adekwatnie wyrazić zagrożenie globalnym kataklizmem, korzysta z tych kategorii, co do których istnieje już w literaturoznawstwie pewien consensus i można się do nich w związku z tym odwoływać po części aksjomatycznie. Do takich pojęć należy m.in. utopia literacka oraz groteska. Stała się ona szczególnie popularnym środkiem wyrazu dla postutopijnych wizji katastroficznych w sztuce współczesnej.

*W powszechnej krzątaninie naszej ery, wśród owych odpadków białej rasy nie ma już ani winnych, ani odpowiedzialnych. [...] Nasz świat doprowadził zarówno do groteski, jak i do bomby atomowej, podobnie jak groteskowe są apokaliptyczne obrazy Hieronima Boscha. Groteska jest jednak tylko zmysłowym wyrazem, zmysłowym paradoksem, mianowicie kształtem czegoś bezkształtnego, obliczem świata pozbawionego oblicza, i tak samo*

*jak myślenie nasze nie może się już chyba obyć bez pojęcia paradoksu, podobnie i sztuka i świat, który tylko dlatego jeszcze istnieje, ponieważ istnieje bomba atomowa: z lęku przed nią*<sup>13</sup>.

- pisał jeden z pionierów literatury groteskowej w powojennej literaturze niemieckojęzycznej - Friedrich Dürrenmatt. Cytat pochodzi z napisanego w 1954 roku eseju *Problemy teatru*. Autor instynktownie określa groteskę jako sztukę powstającą z lęku przed bombą atomową, która do dziś, mimo że możemy wyobrazić sobie inne, jeszcze bardziej wyrafinowane metody totalnej zagłady, jest symbolem współczesnej apokalipsy odartej z nadziei na zbawienie. Podobnie jak tradycja utopii i apokalipsy, forma groteski także przybiera w sztuce współczesnej<sup>14</sup> nowe oblicze i odrywa się od swych korzeni.

Współczesna literatura przejmując spuściznę estetyczną: obrazowość, motywy, symbolikę tradycyjnej groteski<sup>15</sup>, lecz nie jej motywację psychologiczną i socjologiczną.

Groteska w sztuce to kategoria estetyczna charakteryzująca się upodobaniem do form osobliwych, ekscentrycznych, zdeformowanych, do mieszania elementów niejednorodnych, które tworzą prowokacyjną całość. Elementy zwierzęce łączą się z roślinnymi i technicznymi. Charakterystyczne jest przemieszanie komizmu i tragizmu. Wywołuje ło u odbiorcy uczucie rozbawienia i lęku zarazem.

Groteska to świat, który stał się obcy, ale nie na tyle, aby utracić cechy znane i empirycznie rozpoznawalne. Charakteryzuje ją brak jednolitego systemu zasad rządzących rzeczywistością i skrzywienie zdroworozsądkowej koncepcji świata. O ile jednak sztuka operująca absurdem ukazuje totalny bezsens i bezcelowość egzystencji, to sztuka groteskowa nie zatracza poczucia sensu<sup>16</sup>. Groteskowość w sztuce zależna jest od jej recepcji. Dzieło może się wydać odbiorcy groteskowe niezależnie od intencji autora.

Do tej definicji nie pasują w pełni ani ornamentyka w malarstwie rzymskim czy renesansowa arabeska, ani commedia dell'arte. Groteskę kojarzono w XVIII, częściowo jeszcze w XIX w., z niską formą komizmu, karykaturą lub deformacją (w teorii niemieckiej na przykład Justus Möser i Wieland<sup>17</sup>). Ta interpretacja

będzie nawet powracać sporadycznie u teoretyków XX w. Wolfgang Kayser, autor pionierskiego dzieła *Das Grotteske*, zwraca uwagę na wydaną w latach 50-tych estetykę Nicolai Hartmanna, w której kojarzy on groteskę z grubiańskim komizmem (*das Grobkomische*), burleską etc.<sup>18</sup>.

Lech Sokół, gdy podsumowuje pierwszą część swego artykułu na temat historii pojęcia groteski, konkluduje:

*...dopiero w drugiej połowie XIX wieku zaczęto dość powszechnie traktować groteskę jako pełnowartościową kategorię estetyczną, a nie jako próbę przekroczenia ograniczeń, które narzuca artyście naturalny porządek. [...] Fantastyka, sztuka subiektywna posiadająca wyraźną koherencję i wewnętrzną dyscyplinę jest nawet afirmowana. Ale fantastyka niespójna, zbyt fantastyczna jest tolerowana tylko wtedy, gdy pojmuje się jej cel jako pobudzenie do śmiechu. Przez bardzo długi czas estetyka nie umiała przywrócić grotesce tego wysokiego miejsca, które [...] przyznata jej w latach 1770-1830. Po tym okresie uważano ją długo za odmianę niskiego komizmu*<sup>19</sup>.

Te niespójne teorie na temat istoty groteski należy chyba wytłumaczyć immmanentną jej cechą: łączeniem elementów komicznych i przerażających. Victor Hugo podzielił kategorię groteski na dwie grupy: *le grotesque bouffon* i *le grotesque terrible*<sup>20</sup>. Pojęcia te mogą być użyteczne do dziś, ponieważ bardzo plastycznie oddają 'jasną', śmieszoną, karykaturalną i 'ciemną', wynaturzoną, zdeformowaną, wywołującą lęk stronę groteski.

Prawdziwą rehabilitację – także w literaturze niemieckiej – przeżyła sztuka groteskowa w okresie romantyzmu<sup>21</sup>. Świadczą o tym nowele i powieści E. T. A. Hoffmanna: *Złoty garnek*, *Piaskun*, *Kota Mruczystawa poglądy na życie* i in. czy np. *Die Nachtwachen des Bonaventura* (ostatnio zidentyfikowane jako utwór Klingemanna) lub bajki Brentana, które są przykładami rozumienia groteski jako fantazyjności, ekscentryczności i tajemniczości. Oba komponenty groteski *terrible* i *bouffon* konkurują ze sobą w większości utworów romantycznych, choć można zaryzykować twierdzenie, iż ta pierwsza strona groteski w literaturze niemieckiej zaczyna

wyraźnie dominować. Nie bez powodu wiele dzieł tego okresu zalicza się do tzw. „czarnego romantyzmu”.

Należy zwrócić uwagę na mało wyeksponowaną w piśmiennictwie groteskę języka, charakterystyczną już dla twórczości okresu „burzy i naporu”, np. dla J. M. R. Lenza, później, już w XIX w., dla dramatów Büchnera. Wydawałoby się, że te jakości groteski, aktualne jeszcze w pierwszej połowie XX w. w niektórych utworach Kafki, u Alfreda Kubina, u wielu twórców ekspresjonizmu, gdzie groteska często towarzyszy wizjom apokaliptycznym lub antyutopijnym<sup>22</sup>, pełnią podobną funkcję również w literaturze powojennej.

Wolfgang Kayser zdefiniował groteskę jako wytwór *es*, *świat*, *który stał się obcy*, jako próbę *zaklęcia i okietznania wszystkiego w świecie, co demoniczne*<sup>23</sup>. Mimo nieprecyzyjności<sup>24</sup> definicja ta trafia do intuicji odbiorcy sztuki. Oglądając obrazy Boscha, czytając Hoffmanna, Kafkę lub Kubina zdajemy się rozumieć, co miał na myśli Kayser, pisząc o wyobcowaniu świata i okietznaniu demoniczności.

W odniesieniu do literatury najnowszej zarówno definicja Kaysera jak i innych teoretyków lat 60-tych: Jenningsa czy Clayborough<sup>25</sup>, mimo różnic, jakie dzielą ich od Kaysera, przestaje być jednak adekwatna.

Źródłem groteski w literaturze współczesnej wydaje się być bowiem nie strach przed nieznanymi meandrami ludzkiej psychiki i przed *czymś*, co Kayser nazywa *es*, lecz strach przed osiągnięciami techniki, przed cywilizacją, nie przed tym, co nieznanne, lecz przed tym, co znane i rozpoznawalne. Świat w grotesce współczesnej to świat – jak pisał Kayser – wyobcowany. U podłoża tej obcości nie leży jednak niesamowitość czy tajemniczość – w epoce romantyzmu wręcz pielęgnowana przez autorów. *Nasz świat doprowadził zarówno do groteski, jak i do bomby atomowej*. To cytowane już zdanie Dürrenmatta może służyć jako motto dla wytwórców artystycznej wyobraźni, które przerażają, ponieważ są możliwe do urzeczywistnienia.



Groteska jest współcześnie nader często estetycznym środkiem wyrazu w katastroficznym antyutopiach ostatnich lat. Już samo zestawienie wizji szczęśliwego, doskonałego świata z wizją totalnej zagłady ludzkości, niespełnialnych obrazów doskonałości z oczekiwaniem katastrofy jest nie tylko „ideologicznym”, lecz i estetycznym wybiegiem wziętym z tradycji groteski. Nieprzyswajalne do siebie heterogeniczne treści tworzą nową, często absurdalną jakość. Günter Grass na przykład opisuje w *Szczurzy* państwo oparte na zasadach demokracji i równouprawnienia, w którym każda jednostka gotowa jest zrezygnować ze swego indywidualnego ja na korzyść kolektywnego my. Państwo to nie zostało jednak stworzone przez ludzi, lecz przez szczury, które jako istoty odporne na promieniowanie przeżyły globalną katastrofę. Friedrich Dürrenmatt przywołuje w noweli *Der Winterkrieg in Tibet* tradycję Platona i jego *Politei*. Ale cóż z tego, gdy zarówno filozof, jak i jego dzieło funkcjonują w zniszczonym przez wojnę atomową świecie jako bezsensowny cytat odarty z jakiegokolwiek znaczenia. Arno Schmidt, który znalazł w grotesce odpowiedni środek wyrazu dobrze służący opisom bezsilności człowieka wobec problemów współczesnego świata, posługuje się w wielu swych utworach bardzo dosłownie strukturami utopii literackich. W nawiązującej tytułem do utworu Klopstocka *Gelehrtenrepublik*<sup>26</sup> zdaje się jednocześnie przywoływać Baconowską wyspę uczonych, Nową Atlantyde<sup>27</sup>, która jednak na pozór tylko pełni w zdeformowanym przez radioaktywność świecie funkcję ostatniego bastionu wiedzy i pokoju; w *Schwarze Spiegel* stworzył postatomową robinsonadę, w której zatracają się podstawowe wartości reprezentowane przez ten gatunek w XVIII w., jak praca, wiara i optymizm historyczny.

Taki sposób posługiwania się wątkami i motywami z literatury utopijnej w utworach negujących podstawowe założenia utopii, które Bloch określił jako *zasadę nadziei*, jest dla współczesnej literatury niemieckiej - przede wszystkim dla prozy, dramatu, bywa że i liryki - bardzo charakterystyczne. Na marginesie można by tu dodać, iż nie tylko w Niemczech groteskowa postutopijna apokalipsa stała się formą najlepiej oddającą lęk przed przyszłością. Proza

K. Vonneguta (np. *Galapagos*) jest, moim zdaniem, odpowiednikiem tej tendencji w literaturze amerykańskiej.

Groteskowy efekt może osiągnąć zestawienie dwóch światów, z których jeden, należący do przeszłości, jest martwą idyllą i daje się odtworzyć wyłącznie w postaci nieaktualnego kiczowatego cytatu, drugi zaś, ten aktualny świat, nie może być naszym, staje się obcym nie dlatego, że go nie rozumiemy, lecz że nie możemy w nim żyć. Nawet tradycyjny język literacki przestaje być adekwatnym środkiem wyrazu. Jako przykład niechaj służy fragment *Szczurzycy* Grassa:

*Jako że życzymy sobie filmu, który jako film niemy tylko okazynie wspomaga się napisami, widać, jak przywołany w kanclerskiej mowie las zdrowo szumi. [...] Pasą się sarny. Jeleń zrywa się do ucieczki. Ze wszystkich wierzchołków spadają cytaty. I jak na zawołanie chłopiec wysypuje na utożoną we mchach Księżniczkę cudowny róg: kwiecie, ważki i motyle...<sup>28</sup>*

*- Znowu to gówno, coś nagadał! - woła (Hans) do kanclerza jako ojca i przywołuje rzeczywistość. Widać cmentarzyska samochodów i sznury samochodów, dymiące kominy fabryczne, żartoczne betoniarki. Trwa wyrąbywanie, niwelowanie, betonowanie. Pada ostawiony kwaśny deszcz [...] las umiera. Zdycha na oczach wszystkich. Wznoszą się obumarte ku niebu jeszcze wyprostowane trupy drzew. Konsekwentnie ten sam co przedtem chłopiec wysypuje na śpiącą Księżniczkę [...] inny cudowny róg: śmiecie, puszki z trucizną, złom. Jak gdyby dla symbolicznego zademonstrowania wpływu spalin samochodowych pierdzi Księżniczce w twarz, która od razu się marszczy: tak załowione są gazy chłopca<sup>29</sup>.*

Różnicę pomiędzy tradycyjnym a współczesnym pojęciem groteski unaoczniają w literaturze w sposób niezwykle plastyczny postaci monstra przez większość badaczy eksponowane jako typowe wytwory groteski. Idą oni nadal za Benvenuto Cellinim, który w połowie XVI wieku pisał o postaciach dziwacznych potworów w sztuce i proponował określenie *monstra*, a nie *groteska*, ponieważ ta kojarzyła mu się jeszcze z genezą pojęcia *la grotta*, jako że renesansowi artyści inspirowali się znalezionymi w antycznych podziemiach rysunkami:

*Bo podobnie jak starożytni z połączenia kóz, krów i koni lubili tworzyć potwory i nazywali je monstrami, tak samo nasi artyści czynili z mieszanego listowia pewnego rodzaju potwory, które też powinny zwać się monstrami, a nie groteskami<sup>30</sup>.*

Wbrew tej propozycji monstra, szczególnie mieszanina elementów zwierzęcych, roślinnych, ludzkich i technicznych, na trwałe zostały połączone z pojęciem groteski. Postacie takie zaludniają też współczesną literaturę niemiecką. Manipell lub Watsoncrick u Grassa to szcziroludzie. Schmidt wynalazł mutanty: ludzi-pająków, ludzi-motyli, ludzi-gazele (coś w rodzaju poradioaktywnych centaurów). Dürrenmatt, tworząc mieszaninę człowieka i maszyny, wzorował się w sposób oczywisty na 'dopasowanych' do życia na obcych planetach, wynaturzonych postaciach Alexandra Klugego<sup>31</sup>.

*Przedemną, w wózku inwalidzkim, siedział beznogi żołnierz. Ręce zastąpione miał protezami; lewa była konstrukcją ze stalowych rur przechodzących w pistolet maszynowy. Prawa ręka kończyła się sztuczną dłońią składającą się z obcęgow, śrubokręta, noży i bolca ze stali. Dolna część twarzy została zrobiona także ze stali, na miejscu ust umocowany był szlauch<sup>32</sup>.*

Pierwsze skojarzenie pozwala powiązać monstra literatury współczesnej ze znanymi pierwowzorami, choćby z postaciami obrazów Hieronima Boscha, z lalką Olimpią (też 'robot'), Kotem Mru-czysławem E. T. A. Hoffmanna lub z przemienionym Gregorem Samsą u Kafki (też zwierzęta-ludzie), potworami z powieści Döblina *Berge Meere und Giganten* czy też z poddającym się metamorfozom Paterą z *Po tamtej stronie* Alfreda Kubina, z którego utworu pochodzi cytat:

*Postać poniosła się całkiem, głowa zwisała nade mną niczym maska Meduzy. [...]*

*Miny ze zmiennością kameleona następowały po sobie nieprzerwanie, tysiąc, nie, sto tysięcy razy. Błyskawicznie było to kolejne oblicze młodzieńca, kobiety, dziecka, starca. Stawało się otyłe, chude, obrastało w indyjskie guzy, kurczyło się do znikomych rozmiarów, w następnym oka mgnieniu było odęte pychą, powiększało się, rozciągało, wyrażało szyderstwo, dobroduszość, złośliwą uciechę, nienawiść, okrywało się zmarszczkami i znów*

*wyglądzało [...]. Teraz zjawily się maski zwierzęce: oblicze lwa, później stało się spiczaste i chytre jak szakal, przemieniło się w rozszalatego ogiera [...], wzięto kształt ptasi, wreszcie upodobniło się do węża*<sup>33</sup>.

Geneza groteskowych postaci w utworach Kubina, Döblina czy Kafki jest jednak inna niż ich analogii w literaturze współczesnej. Powieść Kubina pisana była pod wyraźnym wpływem okultyzmu i teorii parapsychologicznych. Przez współczesnego czytelnika może być interpretowana – co prawda raczej wbrew intencji napisanego w 1908 r. dzieła<sup>34</sup> – jako genialna przepowiednia załamania się kultury europejskiej po pierwszej wojnie światowej. W fantastycznych obrazach, które stworzył Döblin, dopatrzyć można się dość wyraźnie projekcji narkotycznych wizji, nie mających żadnego odniesienia do politycznej czy społecznej rzeczywistości. Przemienionego Gregora Samsy w żaden sposób nie możemy odczytywać dosłownie. Różne są możliwości interpretacyjne noweli Kafki: psychoanalityczna, egzystencjalna, biograficzna. Każda jednak musi traktować przemianę jako akt symboliczny, inaczej trzeba by z niej uczynić tani, sensacyjny utwór SF.

Romantyczne monstra lub dziwadła mają jeszcze inną etiologię oraz inną genezę światopoglądową. Istotą ludzi-maszyn czy ludzi-zwierząt u E. T. A. Hoffmanna są tajemniczość, niedopowiedzenie, zagadka ludzkiego ja, nierzadko pytanie o psychologiczne podstawy obłądu. Monstra romantyczne to projekcje ludzkiej psychiki w świat zewnętrzny. Nie mają one w żaden sposób przepowiadać przyszłości ani nie mogłyby stać się rzeczywistością. Jeżeli kojarzą się z zagrożeniem i wywołują lęk, to zagrożenie to płynie z ludzkiego wnętrza, jest wyrazem niepokoju duszy lub choroby psychicznej, w którą może przeewoluować geniusz artysty.

Natomiast postacie współczesnych robotów czy mutantów, ukazane naturalnie w sposób jaskrawie przerysowany, są skonstruowane oraz wkomponowane w strukturę dzieła literackiego w taki sposób, jakby miały stać się swego rodzaju prognozami rozwoju ludzkości. Autorzy operują najczęściej chwytami z literatury popularnej, z SF, przy czym wysoka jakość artystyczna i nierozrywkowy,

wręcz bardzo intelektualny charakter tej literatury oraz mnogość ukrytych kryptocytatów powodują rzucający się w oczy kontrast. Monstra z utworów Schmidta, Grassa, Klugego, Dürrenmatta, Haralda Muellera, Udo Rabscha nie mają charakteru mar sennych, nie należą też do sfery ogólnie rozumianej jako ornamentyka ani nie są karykaturami. Są groteskową, ale nie absurdalną wizją przyszłości, opartą na realnej, chłodnej, często podbudowanej polityczną lub socjologiczną teorią, analizie rzeczywistego świata. Pisarze posługują się groteską jako cytatem, tak jak posługują się cytatami z literatury utopijnej, apokaliptycznej lub też z literatury popularnej, tworząc wizje przyszłości, które zarówno w świadomości autorów, jak i czytelników są tylko marną namiastką faktycznego zagrożenia, wymykającego się spod wyobraźni artysty, jak i odbiorcy sztuki.

Już Nietzsche pisał o rozkoszowaniu się zagładą (*Die Lust am Untergang*). Była to jednak zagłada abstrakcyjna, wyimaginowana, podczas gdy obrazy katastroficzne współczesnej literatury są wyraźną reakcją na realne zagrożenia cywilizacyjne: wojnę atomową czy ekologiczną. A mimo to, jakby w nawiązaniu do Nietzschego, w wizjach apokaliptycznych ostatnich lat zaczyna przeważać moment komizmu, groteska *bouffon*, choć na ogół w formie czarnego humoru.

O ile doszukiwanie się różnic i cech charakterystycznych w literaturze współczesnej – niezależnych od indywidualności autora, lecz od kontekstu jego przynależności narodowej lub religijnej – w ogóle ma sens, to można by zaryzykować stwierdzenie, iż wariant szczególnie lekkich, humorystycznych, a dzięki temu nieostatecznych wizji zagłady, przedstawianych w tonie groteski *bouffon* wypracowała literatura austriacka.

Już w drugiej połowie XIX w. Austria bardzo wyraźnie określiła swój własny model kultury. Jego podstawą był teatr ludowy Raimunda i Nestroya, spuścizna sztuki barokowej z jej zmysłową obrazowością odróżniającą się od surowej, protestanckiej mentalności Niemiec północnych. Pojęcie apokalipsy dość powszechnie funkcjonowało i funkcjonuje w odniesieniu do kultury austriackiej

przede wszystkim przełomu wieków, aczkolwiek jest oderwane od swej właściwej semantyki<sup>35</sup>. „Wiedeńska Apokalipsa” to plakatowy tytuł przyklejany do różnych utworów i tendencji literatury austriackiej przede wszystkim okresu przełomu wieków. Inicjatorem tego hasła był między innymi Hermann Broch, który w eseju *Hofmannsthal und seine Zeit* pisał o pogodnej apokalipsie Wiednia około 1880 r. (*Die fröhliche Apokalypse Wiens um 1880*)<sup>36</sup>. Podobnie symbolicznie posługuje się pojęciem apokalipsy Inge Merkel, gdy powieści *Das andere Gesicht* z roku 1982 i *Die letzte Posaune* z roku 1986 kończy opisem zagłady Wiednia. W pierwszym utworze przedstawiona jest przedziwna wersja sądu ostatecznego. Bóg, Matka Boska i diabeł odbiegają w nim zasadniczo od wyobrażeń narzucanych przez kościelne dogmaty. Bóg (nazywany często Zebaoth) jest postacią jakby żywcem wziętą z podręcznika o grotesce. Ludzkie jego kontury widoczne są tylko w przybliżeniu, poza tym jest mieszaniną zwierzęcych i roślinnych elementów, jawiąc się jako twór, który poddaje się ciągłym metamorfozom.

*Na lekkim podwyższeniu stoi tron [...]. Na tronie on, Pan Zebaoth. Tylko w ogólnikowych zarysach można domyślać się w nim kształtów ludzkich, poza tym jest fluktuacją kolorów i form wstyńskiego, co żyje. Cechy zwierzęce przechodzą w roślinne, drzewo i góra, pustynia i woda, chmury i wiatr w ciągłej metamorfozie, jedna forma rozwija się z drugiej, gubi się w następnej, raz łagodnie, raz krzykliwie, raz wybuchowo*<sup>37</sup>.

Sąd ostateczny jest również teatralnym, groteskowym spektaklem, w którym wszyscy aktorzy: bogowie, aniołowie, skazani na piekło i zbawienie są świadomi granych ról, ale identyfikują się z nimi tylko po części. Ostatni mają być sądzeni wiednieccy, oddzielnie katolicy i żydzi. Nie zasłużyli oni ani na łaskę, ani na potępienie. Roztrwonili - zdaniem Pana - dany im kredyt zaufania, rozmienili go na drobne gadulstwem, opieszałością, połowicznością uczuć, miałkowością przekonań. Z powodu tych grzechów Bóg skazuje Wiedeń na zagładę i niszczy go niczym Sodomę. Ale wiednieccy nie dają za wygraną, zaczynają spór, w konsekwencji którego zirytowany Bóg odtwarza spalone miasto. Jego mieszkańcy po-

woli do niego wracają i udają, że nic się nie stało (*Gemma, und sag ma, es war nix*. Chodźmy i udawajmy, że niczego nie było). Inge Merkel wraca tu do tego zjawiska, które wiele razy było opisywane przez pisarzy austriackich, niezależnie od ich poglądów estetycznych, politycznych lub ideologicznych: Broch nazywa je *vacuum* wartości. Musil wyśmiewa w opisie Cekanii, Schnitzler przekonuje, jak ułuda staje się życiem z braku prawdziwego życia.

Groteska Merkel jednoznacznie tkwi w tradycji *bouffon*, a nie *terrible*. Obraz apokalipsy został tu zrelatywizowany. W *Die letzte Posaune* prowadzony o istotę Boga i diabła spór wieńczy wiedeńskie rekwiem. Nie jest to jednak msza żałobna sensu stricto, lecz wizja zagłady Wiednia, do której określenie apokalipsa bardziej pasuje niż do wyżej opisywanego rozdziału z *Das andere Gesicht*. Jak w *Objawieniu* św. Jana nawiedzają miasto plagi, które powinny je zniszczyć. Rankiem jednak, po apokaliptycznej nocy, wszystko wraca do normy. Nawet jeżeli ktoś z mieszkańców coś zauważył, to inni nie dali mu wiary. Zagłada nie została przyjęta do wiadomości, i świt zastaje Wiedeń niezmieniony.

Taka interpretacja apokalipsy – jako zagłady teatralnej, jako elementu pewnej konwencji – wiąże powieść I. Merkel z utworem *Die letzte Welt* Christopha Ransmayra, który odniósł ogromny sukces w r. 1988. Miasteczko, gdzie rozgrywa się akcja, miejsce ostatniego pobytu Owidiusza, jest nawiedzone w nocy przez kataklizm. Mimo widocznych zniszczeń nie zostaje on przyjęty do wiadomości przez mieszkańców i dzięki tej swoistej ignorancji życie może toczyć się dalej swoim torem.

Świat przedstawiony w tej powieści jest mieszanką współczesności, historii Rzymu czasów Augusta oraz literackich projekcji wziętych z *Metamorfoz* Owidiusza. Nawiązanie do nich w sposób dosłowny – w cytacie – oraz w jego trawestacji jest powrotem do zanikającej w literaturze współczesnej symboliki antycznej arabskiej. Ransmayr podejmuje jednocześnie dialog ze strukturami powieści utopijnej. Motyw obcego podróżnika, który przybywa do nie znanego mu świata i konstatuje w nim obce mu dotąd wartości, powtarza się od Morusa poprzez Campanellę, Bacona, Cabeta, Bella-

myego po Kubina. Bohaterem powieści jest Cotta, przyjaciel Owidiusza, który poszukuje pisarza w czarnomorskim miasteczku Tomi. Ulega ona ostatecznie zagładzie. Tym różni się zasadniczo powieść Ransmayra od wspomnianych dzieł Merkel. Gina tym samym dziwne, baśniowe postacie, wzięte po części z dzieła Owidiusza, które samo w sobie daje już podstawę sztuce groteskowej, ale nie na skutek katastrofy, lecz zatapiają się powoli w magicznym świecie metamorfoz, w „ostatnim świecie”. Powieść Ransmayra bowiem nie mieści się, tak jak utwory Merkel, w tradycji ‘pogodnej’ apokalipsy. Zagłada jest w niej przedstawiona jako pożegnanie z chora, skazaną na śmierć cywilizacją i oznacza przejście do innej rzeczywistości. Lecz zasada nadziei jest tu mimo to dość wyraźnie zasygnalizowana jako ukłon w stronę nieśmiertelności dzieła sztuki.

Refleksja nad funkcją groteski we współczesnych literackich wizjach apokaliptycznych nasuwa jeszcze jedno spostrzeżenie. Już w XVIII w., gdy rozpoczęła się teoretyczna dyskusja nad kategorią groteski, niektórzy filozofowie interpretowali ją jako termin opozycyjny w stosunku do wzniosłości. W tym kontekście pisał o grotesce zarówno Kant, jak i Burke<sup>38</sup>. Termin wzniosłości pojawił się w teorii sztuki niemieckiej XVIII w. jako wyraz przewyciężenia lęku i bezsilności człowieka wobec natury, katastrof wojennych, wreszcie śmierci. Wzniosłość rozumiana była jako mieszanina cierpienia i zadowolenia. Zadowolenie – przekonywano – płynie z faktu, iż cierpienie fizyczne może być zniesione przez triumf moralny lub że może zostać przeniesione w sferę sztuki. Schiller pisał w kontekście wzniosłości o cierpieniu i zadowoleniu lub o bólu i przyjemności. Przyjemność z przeżycia apokalipsy miała płynąć z oczekiwania doskonałego świata, który był w tradycyjnej apokalipsie naturalną konsekwencją katastrofy. Jednak zadowolenie będące skutkiem przekonania o bliskim szczęściu lub zbawieniu jest w obliczu zagłady nuklearnej raczej wątpliwe<sup>39</sup>. Także świadomość estetycznego tylko przeżycia katastrofy lub indywidualnej śmierci – sądzono – dawała ‘przyjemność’ w jej odbiorze, podczas gdy współczesne obrazy globalnego zagrożenia zatracają wyłącznie estety-



czny charakter. Stąd, można by przypuszczać, konsekwencja: popularność odwrotnej do wzniosłości kategorii – groteski. Friedrich Dürrenmatt, który w latach 50-tych sformułował teoretyczne podstawy swej anty-Schillerowskiej dramaturgii, zdaje się konsekwentnie występować też i przeciw kategorii wzniosłości. W cytowanej już noweli *Der Winterkrieg in Tibet*, jakby celowo nawiązując do tradycji literackiego opisu wzniosłej natury, tworzy paradoksalny, wręcz absurdalny obraz:

*Na przetęczy Splügen wrzuciłem do jeziora rosyjskiego oficera. [...] Napadł mnie, gdy zatrzymałem się, aby móc nasycić się widokiem grzyba atomowego, który widoczny był na zachodnim niebie. Widziałem grzyba po raz pierwszy<sup>40</sup>.*

Otwarte pozostaje co najmniej jedno pytanie. Wszakże groteska jest pojęciem, które zrodziło się w sferze estetyki i wtórnie dopiero stało się wyrazem tajemniczości świata i duszy ludzkiej, moralnego niepokoju czy bezsilności człowieka wobec otaczającego go świata. Moment wyłącznie estetycznej fascynacji, gry obrazów i 'przyjemności' (*Lust*), 'zadowolenia', które daje dzieło sztuki oderwane od implikacji politycznych, socjologicznych czy jakichkolwiek innych odniesień do rzeczywistości przedstawionej, nie został z groteski wymazany. O ile kategoria wzniosłości jednak godziła ze sobą sferę estetyki i etyki<sup>41</sup>, a 'przyjemność' płynąca ze sztuki nie przeszkadzała odczuciom moralnym, nawet miała je wspierać, to groteska kłóci się z pozytywnymi odczuciami moralnymi. Jest wyrazem lęku, bezradności a jednocześnie jest estetyczną grą. Wzestawieniu zatem z tematem zagłady ludzkości ta zabawa towarzysząca obrazom groteskowym nabiera wątpliwego wymiaru etycznego. Posłannictwo moralne, które powinno wiązać się z tematem atomowego czy ekologicznego kataklizmu, jest postawione tym samym pod znakiem zapytania. Krótko: etyka kłóci się z estetyką.

Niektórzy pisarze sami zakładają istnienie tego paradoksu w swej twórczości. *Der eigentliche Spa am Schreiben ist doch die Lust an der Katastrophe* – przyznaje Heiner Müller<sup>42</sup>. Arno Schmidt, prekursor postutopijnych groteskowych apokalips w literaturze nie-

mieckiej, rozumiał swe pisarstwo jako intelektualną i etyczną grę wolną od moralnego patosu. Jego śladami zdaje się podążać pisarz i filmowiec Alexander Kluge. W swych wypowiedziach teoretycznych próbuje jeszcze apelować i ostrzegać. Natomiast jego utwory fascynują, ponieważ są moralnie indyferentną estetyczną zabawą<sup>43</sup>. Nawet tak zaangażowany pisarz jak Günter Grass w swej *Szczurzy* raczej rezygnuje z apelatywnego tonu, jakim charakteryzuje się jeszcze *Turbot*. Volker Lilienthal, jeden z badaczy współczesnej literatury katastroficznej, zarzuca Grassowi, że w godnej podziwu doskonałości i zmysłowości języka zatracą się protest moralny<sup>44</sup>.

Bywają również utwory literackie, z którymi autorzy intencjonalnie wiążą protest, apel, moralne posłannictwo. Forma groteski temu zamierzeniu jednak nie sprzyja i reakcje odbiorców mogą się mijać z intencjami autora. Po spektaklach np. *Totenfloss* Haralda Muellera publiczność wychodziła z teatru żartując w slangu bohaterów, czyli w zredukowanym języku zdeformowanych po atomowej zagładzie ludzi. Zdarza się też, iż autor przekłada intencję moralną nad walory estetyczne dzieła i beletryzuje jedynie apel przeciw wojnie atomowej licząc na większy krąg czytelników. Przykładem takim może być powieść dziennikarza Antona Andreaesa Guha *Ende: Tagebuch aus dem 3. Weltkrieg*, która po opublikowaniu (1983 r.) zyskała sobie spory rozgłos w kołach niemieckiego ruchu pokojowego i zapewne spełniła swe propagandowe zadanie. Jest to jednak utwór jednej chwili. Rażąco niedociągnięcia stylistyczne, miałkość narratorska i naiwność struktury powodują, że moralny patos przybiera momentami cechy komiczne. Jest paradoksalne, iż Guha korzysta z istniejących folii estetycznych i powraca – zapewne nieświadomie – do kategorii wzniosłości. Sceny z jego powieści bardzo plastycznie unaoczniają anachronizm tych wartości estetycznych, które w XVIII i XIX w. służyły obrazowaniu klęsk, wojen, katastrof lub ukazywały zupełnie adekwatnie małość człowieka wobec potęgi natury. Oto scena końcowa powieści:

*Otoczyło mnie morze płomieni. Powietrze jest gorące, w mieście palą się pierwsze domy. Wypitem jednym haustem truciznę. Ogarnia mnie spokój. Ciało zaczyna się ode mnie oddalać, nic już nie boli. Teraz położę się obok Tiny. Wreszcie zapanował pokój<sup>45</sup>.*

Skoro bohater i narrator w jednej osobie umierają na końcu powieści, kto w takim razie ją pisze? Guha się nad tym nie zastanawia. A to właśnie pytanie stało się dla twórców współczesnych postutopijnych apokalips prawdziwym wyzwaniem estetycznym. Narracja staje się skomplikowana, składa się często z przenikających się warstw, które na poziomie struktury dzieła starają się uciec od niewiarygodności i od nasuwającego się czytelnikowi pytania: kto opowiada? Arno Schmidt w *Gelehrtenrepublik* stworzył bardzo kunsztowną sieć narracyjną. W jego ślady poszli Grass i Dürrenmatt, Stefan Heym i Carl Amery, Udo Rabsch i nawet Mathias Horx, którego powieści, bardzo często cytowane jako przykłady literackich wizji zagłady, można - chyba bez ujmy dla autora - zaliczyć do ambitnych utworów literatury SF.

Przyjemność estetyczna, sama przez się zrozumiała dla pojęcia wzniosłości w XVIII w., kłóci się obecnie z niezwykle wzniosłym problemem: potencjalną katastrofą na niespotykaną dotąd skalę. Pozostaje przeto pytaniem otwartym, czy zabawa groteskowymi obrazami, która zdaje się zastępować w literaturze współczesnej dawne wizje szczęśliwych światów, jest 'tylko' negacją myślenia utopijnego, czy też wyrazem bezradności artysty lub może ostatnim krzykiem rozpacz, a może też swoistym pogodnym katharsis: przewyciężeniem lęku przed kolektywną śmiercią dzięki przygodzie estetycznej?

W tym ostatnim przypadku mielibyśmy do czynienia z paradoksem: groteska zastąpiłaby bowiem miejsce wzniosłości, rezygnując jednocześnie z moralnego posłannictwa dzieła literackiego.

## PRZYPISY

<sup>1</sup> Artykuł jest streszczeniem wyników badań zawartych w mojej książce *Literatur ohne Hoffnung. Die Krise der Utopie in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Wiesbaden 1993 oraz w kilku późniejszych publikacjach.

<sup>2</sup> Do standardowych dzieł nienieckiego piśmiennictwa podejmującego problematykę utopii z ostatnich 15-stu lat należą: m.in.: Wilhelm Voßkamp (red.):

*Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*, Stuttgart 1982 (trzy tomy); Klaus L. Berghahn i Hans Ulrich Seeber (red.), *Literarische Utopien von Morus bis zur Gegenwart*, Königstein/Ts. 1983; Hiltrud Gnüg: *Der utopische Roman*, München-Zürich 1983 oraz Hiltrud Gnüg (red.), *Literarische Utopie-Entwürfe*, Frankfurt/Main 1982; Götz Müller, *Gegenwelten. Die Utopie in der deutschen Literatur*, Stuttgart 1989; Ludwig Stockinger: *Ficta Respublica. Gattungsgeschichtliche Überlegungen zur utopischen Erzählung in der deutschen Literatur des frühen 18. Jahrhunderts*, Tübingen 1981 (z obszernym wstępem dotyczącym rozwoju literatury utopijnej), Wolfgang Braungart, *Die Kunst der Utopie. Vom Späthumanismus zur frühen Aufklärung*, Stuttgart 1989 oraz inne.

<sup>3</sup> W badaniach nad rozwojem utopii literackiej dotąd nie ma consensusu co do jednoznacznego określenia roli utopii w poszczególnych fazach jej rozwoju. Otwarte pozostają np. pytania, czy model Morusowski był bardziej satyrą niż utopią, czy myślenie kategoriami ewolucji historycznej rozpoczęło się w XVIII, czy też już w XVII wieku?

<sup>4</sup> Por. F. Seibt, *Utopie als Funktion abendländischen Denkens*, w: W. Voßka mp, *Utopieforschung*, s. 254-279. Wg. Ernsta Blocha antycypacja przyszłości i myślenie w kategoriach *Noch-Nicht* stanowią klucz do kultury europejskiej.

<sup>5</sup> Znakomitą monografią o Musilu w j. polskim jest książka Egona Nagawskiego *Podróż bez końca*, Kraków 1980. O utopii innego stanu patrz s.428.

<sup>6</sup> Pojęcia intencji utopijnej używam tu w formie raczej potocznej. Istnieje ono jednak w tradycji myśli utopijnej i było już ściśle definiowane. Ponieważ *intencja utopijna*, jak i *świadomość utopijna*, *myślenie utopijne* to terminy raczej socjologiczne niż literaturoznawcze, ograniczę się tu do wskazania klasycznego dzieła, w którym syntezie poddane zostały różne teorie socjologiczne i filozoficzne dotyczące tego pojęcia: A. Neusüss (red.), *Utopie. Begriff und Phänomen des Utopischen*, Luchterhand 1968. Neusüss pisze we wprowadzeniu:

*Erscheinungsweisen utopischen Denkens und ihre gemeinsame Intention (sind) nicht voneinander zu lösen, aber ihr Gemeinsames liegt [...] in der kritischen Negation der bestehenden Gegenwart im Namen einer glücklicheren Zukunft...* Ebd., s. 32. (zjawiska myślenia utopijnego i ich wspólna intencja są ze sobą nierozzerwalnie związane. Ich wspólny mianownik leży w krytycznej negacji istniejącej rzeczywistości w imię szczęśliwszej przyszłości).

<sup>7</sup> Por. J. Hermand, *Unbewältigte Vergangenheit. Deutsche Utopien nach 1945*, w: Jost Hermand, Helmut Peitsch, Klaus R. Scherpe (red.), *Nachkriegsliteratur in Westdeutschland 1954-1949. Schreibweisen, Gattungen, Institutionen*, Berlin 1982, s. 102-128.

<sup>8</sup> L. Stockinger koryguje istniejącą definicję utopii i określa ją jako rady-

kalną negacją istniejącej rzeczywistości w imię niespełnionych norm. Por. Stockinger, s. 40-41.

<sup>9</sup> Por. N. Born: *Die Welt der Maschine*, Reinbek bei Hamburg, 1980, wyd. II.

<sup>10</sup> Należy zaznaczyć fakt oczywisty, że nurt katastroficzny w literaturze niemieckiej nie zawsze jednoznacznie wiązał i wiąże się z nurtem utopijnym. Do utworów manifestujących świadomość końca (*Endzeitstimmung*) należy wiele dramatów Dürrenmatta (*Fizycy* są najbardziej znanym przykładem), Maxa Frischa (*Die chinesische Mauer*, *Biedermann i podpalacze*), powieść Wolfdietricha Schnurre *Das Los unserer Stadt*, liryki Hansa Magnusa Enzensbergera i jego *Untergang der Titanic*, liryki Ingeborg Bachmann i bardzo wiele innych, równie reprezentatywnych utworów.

<sup>11</sup> Por. K. Vondung, *Apokalypse in Deutschland*, München 1988.

<sup>12</sup> Por. ebd. oraz W. Braungart, *Apokalypse und Utopie*, w: Gerhard R. Kaiser (red.), *Poesie der Apokalypse*, Würzburg 1991, s. 64-102.

<sup>13</sup> F. Dürrenmatt, *Problemy teatru*, tłum. Witold Wirpsza, „Dialog” 9 1961, s. III-126, tu s. 122.

<sup>14</sup> Np. w twórczości Friedricha Dürrenmatta, Güntera Grassa, Arno Schmidta, Alexandra Klugego etc.

<sup>15</sup> Najważniejsze etapy rozwoju sztuki groteskowej, co do których istnieje zgodność w piśmiennictwie:

1. Geneza pojęcia: la grotta, la grottesca, grottesco;

2. Historia pojęcia:

- Ornamentyka w malarstwie rzymskim;

- Malarstwo renesansowe (maureska, arabeska etc. z jednej strony, z drugiej strony malarstwo Pietera Breughla i Heronymusa Boscha);

- XVI, XVII w. rozszerzenie zarówno pola semantycznego terminu groteska, jak i popularyzacja tego terminu. Pierwotnie stworzony we Włoszech rozszerza się na inne kraje (np. F. Rabelais);

- Jacques Callot i commedia dell'arte wzorem groteski dla teoretyków od XVIII w. począwszy;

- Od XVIII w. teoretyczne zainteresowanie groteską (m.in. Wieland, Justus Möser, Kant). Groteska kojarzy się z deformacją, wypaczeniem, karykaturą, niskim komizmem;

- Romantyzm - rehabilitacja pojęcia: groteska to fantazyjność, dziwaczność, ekscentryczność;

- Teoretycy w XIX w. to m.in.: V. Hugo, T. Gautier, W. Scott, J. Ruskin, a także Ch. Baudelaire, E. A. Poe.

3. Współczesne badania nad groteską, m.in.: W. Kayser, *Das Grotteske. Seine Gestalt in Malerei und Dichtung*, Oldenburg 1957, A. Clayborough,

*The Grottesque in English Literature*, Oksford, 1985; L. Jennings, *The Ludicrous Demon. Aspects of the Grottesque in German Post-Romantic Prose*, Berkeley i Los Angeles 1963; A. Heidsieck, *Das Grotteske und das Absurde im modernen Drama*, Stuttgart 1969; A. Bachtin, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie der Lachkultur*, München 1969; Ch. W. Thomsen, *Das Grotteske und die englische Literatur*, Darmstadt 1977; G. Oesterle, „Illegitime Kreuzungen”. *Zur Ikonität und Temporalität des Grottesken in Achim von Arnims „Die Majoratsherren”*, „Etudes Germaniques”, Janvier-Mars 1988, s. 25-51; C. Pietzcker, *Das Grotteske*, „Deutsch Vierteljahresschrift” 45 (1971), s. 197-211; O. F. Best, *Vom „blauen Blümchen” zur „blauen Blume”*, „Germanisch-Romanische Monatsschrift” 3 1986, s. 289-303; Praca zbiorowa pod red. O. F. Best, *Das Grotteske in der Dichtung*, Darmstadt 1980; T. Gryglewicz, *Grotteska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków-Wrocław 1984.

W polskim piśmiennictwie zwraca uwagę obszerny artykuł Lecha Sokóła, *O pojęciu grotteski*, „Przegląd Humanistyczny” 1971, z. 2, s. 71-98 i z. 3, s. 21-51. Artykuł ten, choć powstał przed ćwierćwieczem, zawiera moim zdaniem bardzo wartościową syntezę pojęcia grotteski, jej historii oraz historii teorii na ten temat do lat 60-tych XX w.

<sup>16</sup> Por. C. Pietzcker, *Das Grotteske*.

<sup>17</sup> Justus Möser w *Harlekin oder die vertheidigung des Grotteske-Komischen* (1761) broni wprawdzie grotteski i dowartościowuje ją, ale podkreśla przede wszystkim jej cechy komiczne oraz widzi jej pokrewieństwo z karykaturą. Christoph Martin Wieland w *Unterredungen zwischen W\*\*\*\* und dem Pfarrer zu\*\*\** (1775) przypisuje grottesce raczej cechy niskiego komizmu i dostrzega w niej negatywną karykaturę. Por. Ch. W. Thomsen, *dz. cyt.*, s. 13-27.

<sup>18</sup> Por. W. Kayser, *dz. cyt.*, s. 17.

<sup>19</sup> L. Sokół, *dz. cyt.*, cz. I, s. 98.

<sup>20</sup> V. Hugo, *Préface de Cromwell* (1872), cytuję za: Thomsen, s. 84.

<sup>21</sup> Por. L. Sokół, *dz. cyt.*, s. 76.

<sup>22</sup> Grotteska towarzyszy zarówno wizjom katastroficznym w „mesjanistycznym” nurcie ekspresjonizmu (np. Ernst Toller, *Die Wandlung*), jak i nurtowi „krytycznemu” (Carl Sternheim, Jacob van Hoddis, *Weltende*). W tym ostatnim nurcie można by jej funkcję opisać przy pomocy aforyzmu Nietzschego: *Hinfall der kosmologischen Werte*, który można oddać w skrócie, jak następuje: *Nihilizm stanie się stanem psychologicznym, gdy szukamy sensu tam, gdzie go nie ma, gdy tracimy wiarę w totalną, monistyczną koncepcję świata i gdy nie jesteśmy już w stanie stworzyć w naszej wyobraźni zastępczego, metafizycznego świata idealnego. W rezultacie tracimy wiarę w kategorie rozsądku i w wartości, które z tych kategorii wynikają*. Por. Silvio Vietta/Hans-Georg Kemper, *Expressionismus*, wyd. IV,

München 1990, przede wszystkim s. 135-142. W ekspresjonizmie wyeksponowany jest nierzadko moment krytyki języka, której towarzyszą groteskowe środki wyrazu.

<sup>23</sup> W. Kayser, *Das Grotleske*, tłum. Ryszard Handke, „Pamiętnik Literacki” 4 LXX, 1979, s. 271-280, tu s. 276 i 279.

<sup>24</sup> Por. obszerne omówienie tych teorii w artykule Sokoła oraz w książce Thomsena.

<sup>26</sup> F. G. Klopstock, *Die deutsche Gelehrtenrepublik 1774*.

<sup>27</sup> Schmidt żongluje zarówno kryptocytatami z *Nowej Atlantydy* Bacona, jak i z *Insel Felsenburg* Schnabla, z Merciera *Rok 2440* jak też ogólnie znanymi symbolami z literatury utopijnej: wyspą i podróżnym, który odkrywa nieznaną ład i zdaje relację ze swych doświadczeń, geometrycznym układem architektury, znany z wielu utworów utopijnych od XVI w. itd.

<sup>28</sup> Aluzja do zbioru wierszy romantycznych Achima von Arnima i Clemensa Brentano, *Des Knaben Wunderhorn (Cudowny róg chtëpca)*.

<sup>29</sup> G. Grass, *Szczurzyca*, tłum. Sławomir Błaut, Warszawa 1993, s. 58-59.

<sup>30</sup> *Benvenuta Celliniego żywot własny*, tłum. L. Staff, Warszawa 1953, cyt. wg Lecha Sokoła, cz. I, s. 72.

<sup>31</sup> Por. G. E. Grimm, *Dialektik der Ratlosigkeit. Friedrich Dürrenmatts apokalyptisches Denkspiel „Der Winterkrieg in Tibet”*, w: Gunter E. Grimm, Werner Faulstich, Peter Kuon (red.), *Apokalypse. Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main 1986, s. 313-331.

<sup>32</sup> F. Dürrenmatt, *Der Winterkrieg in Tibet*, w: tenże, *Stoffe I*, Zürich 1981, s. 100. Tłum. robocze własne.

<sup>33</sup> A. Kubin, *Po tamtej stronie*, tłum. M. Linke, Warszawa 1980, s. 118-119.

<sup>34</sup> O Kubinie i generacji autorów przełomu wieków por. K. Vondung, s. 340-360. Powieść Kubina bardzo wyraźnie nawiązuje do struktur powieści utopijnej i może być traktowana jako pierwowzór dla późniejszych antyutopii. Por. J. Jabłkowska, *Die Apokalyptik und die Jahrhundertwende. Alfred Kubins, „Die andere Seite”*, „Die Rampe”, 2/1989, s. 7-24.

<sup>35</sup> Por. np. w piśmiennictwie polskim Ewa Kuryluk, *Wiedeńska apokalipsa. Eseje o sztuce i literaturze wiedeńskiej około 1900 r.*, Wydawnictwo Literackie 1974.

<sup>36</sup> Godnym zastanowienia jest, że Broch nie pisze ani o zagładzie, ani o katastrofie, nie pisze też o oczekiwaniu Nowej Jerozolimy ani innej formie absolutnego szczęścia na ziemi. Pisze o vacuum wartości w kulturze wiedeńskiej w okresie bezpośrednio poprzedzającym nastanie tzw. wiedeńskiej moderny. Pisze o mie-

ście, które stało się swym własnym muzeum, o malarstwie (Makart) nawiązującym do pompatyczności i dekoracyjności baroku, o operetce (Johann Strauß), która zatraciła walory krytycznego teatru ludowego Raimunda i Nestroya. Muzealność i dekoracyjność to specyfika kultury austriackiej w przededniu fin de siècle i do tychże cech zdaje się nawiązywać literatura austriacka całego XX w. Mimo że esej Brocha nie umieszczony jest w kontekście tradycji apokaliptycznej i że odnosi się nie tylko do kultury austriackiej, lecz także do kultury niemieckiej okresu tzw. 'Gründerjahre', to plakatowe określenie 'Wiedeńska Apokalipsa' lub pogodna Wiedeńska Apokalipsa - w zupełnym oderwaniu od Brochowskiego kontekstu - przyłgnęło na stałe do stereotypowych poglądów o kulturze austriackiej.

<sup>37</sup> I. Merkel, *Das andere Gesicht*, Salzburg 1982, s.296. Tłum. własne.

<sup>38</sup> Por. L. Sokół, *dz. cyt.*, cz. I, s. 88.

<sup>39</sup> Por. K. Vondung, *Überall stinkt es nach Leichen. Über die ästhetische Ambivalenz apokalyptischer Visionen*, w: Peter Gendolla, Carsten Zelle (red.), *Schönheit und Schrecken. Ensetzen, Gewalt und Tod in alten und neuen Medien*, Heidelberg 1990, s. 129-144, tu s. 134.

<sup>40</sup> F. Dürrenmatt, *Der Winterkrieg in Tibet*, s. 134. Tłum. własne.

<sup>41</sup> Schiller pisze np., iż przyjemność, którą niesie ze sobą obcowanie z dziełem sztuki nie tylko nie stoi w sprzeczności z moralnością, lecz *musi poprzez moralność się realizować. Przyjemność z piękna, z rzeczy wzruszającej lub wzniostej potwierdza nasze odczucia moralne, tak jak przyjemność z czynienia dobra, z miłości te skłonności wzmacnia*. Tłum. własne. Treść oryginału:

*...ein freies Vergnügen, so wie die Kunst es hervorbringt, durchaus auf moralischen Bedingungen beruhe, dab die ganze sittliche Natur des Menschen dabei tätig sei. [...] die Hervorbringung dieses Vergnügens (sei) ein Zweck, der schlechterdings nur durch moralische Mittel erreicht werden könne, dass also die Kunst, um das Vergnügen, als ihren wahren Zweck, vollkommen zu erreichen, durch die Moralität ihren Weg nehmen müsse. [...] Die Lust am Schönen, am Rührenden, am Erhabenen stärkt unsere moralischen Gefühle, wie das Vergnügen am Wohltun, an der Liebe usw. alle diese Neigungen stärkt*. Friedrich Schiller, *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*, w: Friedrich Schiller, *Über Kunst, und Wirklichkeit. Schriften und Briefe zur Ästhetik*, Leipzig (bez daty; Reclams Universal-Bibliothek, Nr 8569-8574, s. 104, 105. Teoria Schillera nie jest tu do końca zgodna z poglądami Kanta.

<sup>42</sup> Właściwa przyjemność czerpana z pisania jest przyjemnością z przeżywania katastrofy, wg T. Koebner, *Apokalypse trotz Sozialismus. Anmerkungen zu neueren Werken von Günter Kunert und Heiner Müller*, w: Grimm, Faulstich, Kuon (red.), *Apokalypse*, s. 285.

<sup>43</sup> Por. K. R. Scherpe, *Dramatisierung und Entdramatisierung des Untergangs - zur ästhetischen Bewusstsein von Moderne und Postmoderne*,



w: Andreas Huyssen, Klaus R. Scherpe (red.), *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek bei Hamburg 1989, s. 270-302, tu s. 290-291.

<sup>44</sup> *Kann man dem tatsächlichen und noch möglichen Grauen wirklich beikommen mit Tempo und Farbe, mit aller nur erdenklichen erzählerischen Sinnlichkeit? [...] wird nicht in dieser [...] Prosa der Weltuntergang Zur Lektürespas? Volker Lilienthal, Irrlichter aus dem Dunkel der Zukunft. Zur neueren deutschen Katastrophenliteratur*, w: Helmut Kreuzer (red.), *Pluralismus und Postmodernismus. Beiträge zur Literatur - und Kulturgeschichte der 80er Jahre*, Frankfurt/Main-Bern-New York-Paris 1993, s. 193-224.

<sup>45</sup> Tłum. własne. Treść oryginalu:

*Das Flammenmeer hat mich eingekreist. Die Luft ist hei , im Ort brennen die ersten Häuser. Ich habe das Glas mit dem Pulver in einen Zug geleert. Ruhe durchströmt mich. Der Körper beginnt von mir abzufallen, nichts schmerzt mehr. Ich werde mich jetzt neben Tina legen. Endlich ist Frieden.* Anton Andreas Guha, *Ende: Tagebuch aus dem 3. Weltkrieg*, Königstein/Ts. 1983, s. 181.

---

Joanna Jabtkowska

KRYZYS UTOPII? GROTESKOWE WIZJE APOKALIPTYCZNE  
W LITERATURZE NIEMIECKIEJ  
GROTESQUE APOCALYPTIC VISIONS IN GERMAN LITERATURE

Summary

A consensus about the theory that literary utopia started to die out in the 20th century, and especially after World War II, has existed for a long time. The present article deals with the literary forms which, despite the decline, are a continuation of the utopia. A tendency to create catastrophic visions has been dominant in literary reflection upon utopia since the 1980s. These catastrophic visions simultaneously use corresponding narrative structures, symbolism and the well-known motifs of utopian literature. The intention of the majority of such works is not to confirm the yearning for a better and happier world, but, on the contrary, to negate definitely the possibility of utopian thinking. In recent literature there are only images juggling with utopian fragments. Those are pictures of extermination which negate any historical optimism. Grotesque images are the most popular means of expression in the case of these post-utopian catastrophic visions found in modern art.

The following works belong to this trend: the novels of Arno Schmidt, *Die Rätin* by Günter Grass (1986), *Die Wallfahrer* by Carl Amery (1986), *Der Winterkrieg in Tibet* by Friedrich Dürrenmatt (1981), *Totenfloss* by Harald Mueller (1986), *Merlin oder das wüste Land* by Tankred Dorst (1981), and others, as well as the following works of Austrian writers: *Die letzte Posaune* (1986), *Das andere Gesicht* (1986) by Inge Merkel and *Die letzte Welt* (1988) by Christoph Ransmayer and others.