

Beata Kołodziejczyk-Mróż*

FANTASTYKA WE WSPÓŁCZESNEJ PROZIE
NIEMIECKOJĘZYCZNEJ
NA PRZYKŁADZIE OPOWIADANIA URSY
WIDMERA *BŁĘKITNY SYFON*

„Es genügt nicht, wenn Literatur nur den Ist-Zustand schildert.
Sie muss auch utopische Qualitäten haben.
Man muss daran erinnern, dass die Welt einmal schön war.“

Urs Widmer

Streszczenie

W opowiadaniu *Błękitny syfon* (1992) autorstwa Ursy Widmera wyobrażenia i uczucia wydają się grać większą rolę niż rozsądek i logika. W świat realny wpleciony jest świat fantastyczny, często granica między tymi płaszczyznami przebiega prawie niezauważalnie a czytelnik ma wrażenie, że fantazja jest tak naprawdę rzeczywistością.

Narrator opowiadania i zarazem jego główny bohater odbywa zaskakującą podróż do lat swojego dzieciństwa. Pełna cudów i niespodzianek podróż w czasie rozpoczyna się w niezwykle sposób w kinie w 1991 roku, kiedy bohater, 53-letni pisarz, po projekcji filmu odnajduje się w 1941 roku w rodzinnym domu. Przez nikogo nierozpoznany obserwuje przerażonych rodziców szukających jego samego jako trzylatka, którego niania straciła z oczu w sali kinowej.

Niniejszy artykuł przedstawia próbę interpretacji opowiadania będącego przykładem współczesnej niemieckojęzycznej literatury fantastycznej. W tym celu znamienne wydaje się być przytoczenie najważniejszych definicji literatury fantastycznej, sformułowanych przez T. Todorova, R. Cailloisa i H.R. Brittnachera. Analiza elementów fantastycznych konstytuujących opowiadanie umożliwi uzyskanie odpowiedzi na pytanie, jakimi skutkami owocuje konfrontacja świata realnego ze światem fantazji oraz za jaką interpretacją zdarzeń opowiada się na końcu autor.

* **Beata Kołodziejczyk-Mróż** – absolwentka filologii germańskiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, w 2009 r. uzyskała stopień doktora nauk humanistycznych. Temat rozprawy doktorskiej brzmiał *Multiperspektivität im Werk von E.T.A. Hoffmann*. Stypendystka DAAD (Freie Universität Berlin, Katholische Universität Eichstätt). Obecnie pracuje w Wyższej Szkole Europejskiej im. ks. Józefa Tischnera, gdzie koordynuje język niemiecki na kierunku lingwistyka stosowana, oraz jako asystent na Uniwersytecie Pedagogicznym im. KEN w Krakowie. Jej zainteresowania badawcze dotyczą literatury i kultury europejskiej XIX wieku, literatury fantastycznej.

Słowa kluczowe

Literatura współczesna, literatura fantastyczna, teorie literatury fantastycznej, podróż w czasie, II wojna światowa.



W opowiadaniu *Błękitny syfon* (1992) autorstwa Ursa Widmera wyobrażenia i uczucia wydają się grać większą rolę niż rozsądek i logika. W świat realny wpleciony jest świat fantastyczny, często granica między tymi płaszczyznami przebiega prawie niezauważalnie a czytelnik ma wrażenie, że fantazja jest tak naprawdę rzeczywistością. W opowiadaniu autor podejmuje zabawę ze wspomnieniami głównego bohatera, który niespodziewanie przenosi się w świat swojej młodości – i jednocześnie jako mały chłopiec, jakim był wówczas, odnajduje się w teraźniejszości.

Niniejszy artykuł przedstawia próbę interpretacji utworu będącego przykładem współczesnej niemieckojęzycznej literatury fantastycznej. Fantastyka niemiecka była początkowo ściśle związana z romantycznym sposobem pojmowania świata, który nakazywał poszukiwanie prawdy za pomocą środków irracjonalnych, takich jak intuicja, wiara, przeczucie. W takim duchu literaturę tworzyli przede wszystkim przedstawiciele okresu „burzy i naporu”, sięgający do źródeł ludowych i do otoczonego tajemniczością średniowiecza. Z kręgu wierzeń ludowych fantastykę uwolnił Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, prekursor fantastyki grozy, która właśnie dzięki niemu zyskała artystyczną legitymację. Literatura fantastyczna Hoffmanna, wzbogacona o głębię psychologiczną, przedstawia model dwuznacznej i dwoistej rzeczywistości ilustrującej wieczne rozdarcie autora między codziennością życia a pragnieniem cudowności i romantyzmu. W literaturze współczesnej fantastyka przeżywa rozkwit pod koniec lat 70. XX wieku, stanowiąc odzwierciedlenie losu człowieka, skonfrontowanego z ogromem katastrof na świecie, oczekującego na ostateczną zagładę (por. Freund 1999: 13).

Wobec tak szerokiego spektrum fenomenu fantastyki, tu elementarnie naszkicowanego, znamienne wydaje się być przytoczenie najważniejszych definicji literatury fantastycznej, sformułowanych przez Rogera Cailloisa, Tzvetana Todorova i Hansa Richarda Brittnachera. Analiza elementów fantastycznych konstytuujących opowiadanie umożliwi uzyskanie odpowiedzi na pytanie, jakimi skutkami owocuje

konfrontacja świata realnego ze światem fantazji oraz za jaką interpretacją zdarzeń opowiada się na końcu autor tytułowego opowiadania.

1. Teorie fantastyki

Pojęcie **fantastyki** pochodzi od greckiego słowa *phantastikon*, które oznacza zjawiska niezwykle, niespotykane nigdy w otaczającej nas rzeczywistości, będące wytworem fantazji. Dokładne i jednoznaczne określenie znaczenia tego terminu nie jest możliwe. Oznaczać on może, tak jak to ma miejsce w tradycji literaturoznawstwa francuskiego, gatunek literacki (Caillois, Todorov) lub motyw w twórczości literackiej w swoisty sposób budujący świat przedstawiony dzieła (Brittnacher). Wspólny punkt wyjścia wszystkich teorii stanowi znana czytelnikowi rzeczywistość, która w wyniku wystąpienia elementów nadprzyrodzonych zostaje zniekształcona w taki sposób, że staje się dla czytelnika rzeczywistością obcą.

Francuski socjolog i filozof Caillois określa pojęciem fantastyki tylko takie utwory, w których pojawiają się siły nadprzyrodzone wprowadzające zgrzyt w spójności świata przedstawionego, wywołujący przerażenie postaci tegoż świata, udzielające się również czytelnikom. W swej koncepcji Caillois wyjaśnia genezę powstania literatury fantastycznej, która jego zdaniem wywodzi się od baśni. Czynnikiem, który łączy baśń i fantastykę, jest cudowność, rozumiana jako zjawiska wykraczające poza obszary rzeczywistości definiowanej rozumem. Źródło oraz funkcja elementu cudowności w świecie przedstawionym są odmienne na różnych etapach rozwoju obydwu gatunków fantastycznych. W baśni – gatunku historycznie starszym – cudowność jest jednym z nieodłącznych elementów świata przedstawionego. W tej sferze natury prawa nie są jeszcze do końca ustalone, więc cudowność może z nimi współistnieć, nie naruszając panującego ładu. Relacje między zjawiskami fantastycznymi a postaciami nie powodują więc rozdźwięku ani nie wywołują strachu, gdyż zjawiska nadnaturalne przyjmowane są na równi z naturalnymi. Cudowność w baśni jest kategorią pozytywną, gdyż dzięki niej człowiek jest w stanie określić naturę i świat. Dzięki niej zwycięża też sprawiedliwość i baśń znajduje swoje szczęśliwe zakończenie.

Fantastykę natomiast definiuje Caillois jako nieznośną ingerencję pierwiastka niesamowitego w naturalny porządek rzeczy (por. Caillois za Förster 1999: 105). Literatura fantastyczna dzieje się w sferze fikcji i jest wynikiem konfliktu dwóch przeciwstawnych sobie światów: naturalnego i nadprzyrodzonego. Jej główny motyw stanowi gra

człowieka ze strachem. Przerazenie u człowieka wywołuje zburzenie uporządkowanego świata, w stosunku do którego aspiruje on do bycia panem. Niezwykłe wydarzenia powodują rysę, zachwianie ogólnie przyjętych reguł. Bohater odczuwa strach na myśl, że jego dotychczasowy świat, dający się w pełni zdefiniować, wymyka się spod kontroli i staje się niewyjaśnialny. Wtargnięcie elementu nierealności wprowadza destrukcję, niszczy poczucie bezpieczeństwa bohatera i oswajenie z naturą. Fantastyka w tym wąskim ujęciu traktowana jest jako jeden ze specyficznych gatunków narracji nierealistycznej, który pojawiając się w Europie pod koniec XVIII w., zastępuje baśniowość.

Podobnie jak Caillois (a więc jako specyficzny gatunek literacki wynikający z konfliktu dwóch antynomicznych sfer) traktuje fantastykę również filozof i krytyk literatury **Todorov**. Zasadniczą różnicę definicji fantastyki w jego koncepcji stanowi jednak stosunek czytelnika (jak i bohatera utworu) do obydwu przedstawianych światów. Fantastyka jest bowiem stanem przejściowym między czystą niesamowitością a czystą cudownością i polega na wahaniu się kogoś (Todorov 1992: 26) wobec dwu możliwości sklasyfikowania fenomenu wzbudzającego wątpliwość. Może on być przyporządkowany do grupy zjawisk realnych, choć niesamowitych lub też nierealnych, a więc cudownych. Niesamowitość jest według Todorova charakterystyczną cechą dreszczowców, które przedstawiają wypadki, wywołujące lęk, ale niebudzące wahania co do możliwości ich wystąpienia w rzeczywistości pozaliterackiej. Cudowność jest natomiast rozumiana jako przeciwieństwo niesamowitości i stanowi kategorię przynależną do gatunku baśni i science fiction, przedstawiających zjawiska, które nie wzbudzają żadnych wątpliwości co do swego nadnaturalnego charakteru. Kluczowym elementem w koncepcji jest zatem ciągła niepewność czytelnika wobec wymienionych wyżej możliwości zaklasyfikowania występującego w utworze zdarzenia. Kiedy znika owo wahanie odbiorcy, zanika również fantastyczność utworu. Jeżeli nie ma w czytelniku wahania, czy to co widzi jest rzeczywistością czy iluzją, nie ma fantastyki. Gdy czytelnik (ewentualnie również bohater, choć nie jest to według Todorova warunek konieczny zaistnienia literatury fantastycznej) uzyska pewność, że pojawienie się ducha można wytłumaczyć racjonalnie, mamy do czynienia z niesamowitością. Jeśli zaś czytelnik/bohater stwierdzi, że miał kontakt z siłami nadprzyrodzonymi, to nazywamy to cudownością.

Do dyskusji na temat literatury fantastycznej dołącza się także wybitny niemiecki literaturoznawca Brittnacher. W swoich pracach opiera on się wprawdzie na wnioskach Cailloisa i Todorova, skutecz-

nie je krytykując. Jako pomyłkę bowiem określa on stwierdzenie Cailloisa na temat baśni jako źródła pochodzenia fantastyki. Literatura fantastyczna jest według Brittnachera w kwestii realizowanej techniki narracji, przebiegu fabuły, charakterystyki protagonistów i atmosfery utworów bliższa legendzie a podobieństw estetycznych należy upatrywać raczej w horrorze niż w cudowności baśni. Brittnacher uznaje definicje Cailloisa i Todorova jako jedne z ważniejszych w dyskusji na temat literatury fantastycznej, próbując jednakże zrehabilitować fantastykę, dostrzegając w niej przede wszystkim estetykę brzydoty (Brittnacher 1994: 16), która równie silnie jak wahanie czy cudowność pobudza wyobraźnię czytelnika. Brittnacher zarzuca teoretykom francuskim, że w swoich definicjach nie uwzględnili elementów strachu, bezwstydu, brzydoty rozumianej jako coś złego, zepsutego i chorobliwego. We wnioskach kończących dysputę stawia on postulat uznania literatury fantastycznej nie za gatunek literacki, ale za zasadę strukturalną i stylistyczną.

2. Analiza utworu

Utwór *Błękitny syfon* to niezwykła historia będąca bajką dla dorosłych: opisuje wyidealizowaną rzeczywistość, na którą czytelnik spogląda jednak przez pryzmat wojny i tragicznego losu wielu ludzi. Centralnym motywem opowiadania są dwie podróże w czasie: narrator opowiadania i zarazem jego główny bohater odbywa zaskakującą podróż do lat swojego dzieciństwa. Protagonista występuje w podwójnej roli: jako dziecko i dorosły zarazem, dokonując ze samym sobą swojej zamiany ról. W pierwszym rozdziale poznajemy go jako dorosłego mężczyznę, męża Izabelli i ojca 16-letniej Mary. O jego dzieciństwie dowiadujemy się pośrednio z opowiadań. Drugi rozdział przedstawia podróż małego chłopca do swojej przyszłości. Czytelnik nie ma problemu z utożsamieniem narratora w obu częściach utworu, od początku jest to bowiem jednoznaczne – dorosłe lub chłopięce – „ja” protagonisty.

Miejszem magicznym w historii jest zdecydowanie kino, w którym siedząc w pierwszym rzędzie, ma się poczucie zatopienia się w filmie. Pełna cudów i niespodzianek podróż w czasie rozpoczyna się w zaskakujący sposób właśnie w kinie w 1991 roku, kiedy bohater, 53-letni pisarz, po projekcji filmu odnajduje się w 1941 roku w rodzinnym domu. Przez nikogo nierozpoznany obserwuje przerażonych rodziców szukających jego samego jako trzylatka, którego niania Lisetta straciła z oczu w sali kinowej. Znika także ukochany pies chłopca,

Jimmy. Dorosły bohater otrzymuje możliwość powtórnego, tym razem na pewno bardziej świadomego przeżycia radosnych momentów dzieciństwa. Przebywając w rodzinnym domu, musi niestety zdać sobie sprawę, że nie ma wejścia do swojego szczęśliwego dzieciństwa: protagonista ponad wszystko pragnie zostać rozpoznany, ale dla tego świata z całą pewnością pozostaje obcy. Mimo tego irrealny powrót do domu rodzinnego, kontakt z rodzicami i opiekunką, przyjaciółmi z lat dziecięcych wywołują niepewność co do jego powrotu do realnego życia. Miłość do żony i córki oraz obawa o siebie samego jako zagubionego w przyszłości trzylatka każą mu podjąć jedyną słuszną decyzję. Zdaje on sobie bowiem sprawę, że chłopiec wróci do 1941 roku, kiedy dorosłe „ja” protagonisty powróci do domu, do roku 1991: udaje się więc jeszcze raz do kina i znajduje się, po obejrzeniu filmu, w realnym czasie. Kierując się rozsądkiem, odkrywamy głównego bohatera jako zrównoważonego, ale też bardzo uczuciowego człowieka. Uzasadniając swój powrót do rzeczywistego życia, mówi: „Gdybym tego nie uczynił, bylibyśmy się zgubili. Moi rodzice bez syna, Izabella wdową, moja córka sierotą, a Lisetta do końca życia obarczona winą” (Widmer 1992: 54).

Małe „ja” pisarza przenosi się do swojej przyszłości dokładnie w tym momencie, kiedy dorosły bohater odnajduje się nagle w 1941 roku. W ten sposób w drugiej części opowiadania czytelnikowi zostają przedstawione ponownie znane mu już wydarzenia, tym razem przekazywane przez pryzmat odczuć trzyletniego chłopca. Narrator przypomina sobie, że jako dziecko poszedł z nianią w 1941 roku do kina. Po seansie jednak nie został przez nią odebrany i szedł samotnie po ulicach Drezna. Ze zdumieniem stwierdził, że jego rodzinne miasto nieoczekiwanie całkiem się zmieniło. Błąkając się w swojej przyszłości, spotyka Marę, która pokazuje mu rodzinne zdjęcia z nim samym jako dzieckiem. To właśnie Marze daje w prezencie wóz strażacki w zamian za otrzymaną od niej gumę do żucia. Po wizycie w swoim przyszłym domu chłopiec biegnie do kina, które po obejrzeniu filmu opuszcza ponownie w 1941 roku, tym razem odebrany przez nianię. Przerażeni rodzice ze łzami w oczach przytulają syna. Nikt jednak w dalszym ciągu nie wie, gdzie zniknął pies chłopca. Opisana w drugiej części opowiadania podróż w czasie trzylatka nie wydaje się być tak owocna w przeżycia, jak podróż jego dorosłego „ja” do przeszłości. Nie potrafi on bowiem do końca świadomie zidentyfikować się z samym sobą i nie ma pojęcia, gdzie się znajduje. Mimo przeżyć wojennych doświadczonych w realnym życiu, chłopiec sprawia wrażenie szczęśliwego i otwartego na nowo poznane osoby, m.in. swoją 16-letnią córkę Marę.

Oczywiście automatycznie nasuwa się pytanie, czy opisane wydarzenia nie są jedynie wytworami sennymi narratora. Uwzględniając wewnętrzne stany protagonisty, odczuwane emocje, można byłoby skłaniać się właśnie ku takiemu wyjaśnieniu podróży w czasie. Jednakże czytelnika powinny zaniepokoić konkretne, materialne zmiany, jakie bohater zastaje po powrocie do roku 1991: jego córka Mara dostała podczas nieobecności ojca od nieznanego chłopca wóz strażacki, w którym narrator natychmiast rozpoznaje zabawkę z dzieciństwa. Ponadto bohater, ku wielkiej radości córki, wraca z 1941 roku ze swoim ukochanym psem – przyjacielem z dzieciństwa.

Obie części opowiadania łączy tytułowy błękitny syfon – ambiwalentny symbol, którego opisy przewijają się przez całą historię. Syfon i jego kolor przypominają bowiem bohaterowi nie tylko błogie i niewinne lata dzieciństwa, ale także okrucieństwo wojny. Czarne naboje do syfonu, potocznie nazywane „bombami” nasuwają narratorowi skojarzenie z prawdziwą bronią:

Obok butli leżały cienkie rurki, nadrdzewiałe i pełne kurzu. Stanowiły część zamknięcia butelki i wślizgały w wodę kwas węglowy. Nazywały się bomby. Takie bomby, myślałem, kiedyś spadały z nieba na nas, na ludzi, i wyrządzały owe spustoszenia. Nigdy nie odważyłem się ich dotknąć (Widmer 1992: 48).

Ten symbol, spajający całą historię, pojawia się po raz pierwszy na początku opowiadania – w pierwszych dniach wojny w Zatoce Persejskiej w 1991 roku – kiedy narrator przytacza swój niedawny sen: syfon przedstawiany jest tu zarówno jako piękny przedmiot, jak i śmiertelna broń:

Przed kilkoma dniami, przed ledwie tygodniem, miałem sen: jakiś tłum, krzyki, a potem stałem w rozproszonej nicości, we wszechświecie może, i przede mną kołysał się, wywyższony na jakimś niewidzialnym ołtarzu, syfon z błękitnego szkła, mieniący się w niewidzialnym zresztą świetle, którym to szkło świeciło. Błyski barw tęczy w głębokim błękicie. Wlepiłem oczy w ten cud, a gdy przebudziłem się następnego ranka, zmieszany, zadumałem się dłuższą chwilę nad sensem tego posłania i w końcu o nim zapomniałem (Widmer 1992: 7).

W obliczu takiego początku historii można rozpatrywać podróż w czasie jako próbę odnalezienia przez protagonistę wspomnianego tajemniczego posłania. Podróże mogą być rozumiane jako: „eine zwiespältige Auseinandersetzung mit der persönlichen Vergangenheit und dem Tod“ (Förster 1999: 117) (tłum. własne: „sprzeczny konflikt pomiędzy osobistą przeszłością i śmiercią”). Syfon łączy w sobie piękno z ziemskim przemijaniem, kolor czarny z błękitnym, błękitne niebo ze skażonym promieniowaniem radioaktywnym niebem nad Hiroszimą.

Wielokrotnie w utworze przytaczane są opisy samolotów wyglądających początkowo jak czarne punkty na błękitnym niebie, zrzucających bomby, opisywane podobnie jak bombowce:

Dawniej ludzie podobnie wpatrywali się w niebo, w Dreźnie, w Coventry, i widzieli samoloty a potem czarne punkciki, które padały blisko nich, a kobiety zatykały swoim dzieciom uszy, zanim te punkciki zdążyły się rozerwać (Widmer 1992: 7-8).

Mieszanie kolorów syfonu, ich gra ze światłem powoduje, że bohaterowi jawią się przed oczami wspomnienia II wojny światowej, wymieszane z obrazami z codziennych relacji telewizyjnych o wojnie w Zatoce Perskiej. Przeszłość nie jest dla bohatera odrębnie istniejącą przestrzenią, którą może przywołać tylko w swojej pamięci, lecz staje się sferą, do której ma swobodny, realny dostęp. Ze wspomnienia o dzieciństwie rodzi się fantastyczna podróż w czasie, a ze snu o błękitnym syfonie realny cel tej podróży: „Stał tam, syfon, przez który podjąłem całą tę podróż, ten błękitnie świecący syfon, na skrzynce u góry, rzeczywiście błyszczący (...)” (Widmer 1992: 47-48). Obok leżały naboje do syfonu, których bohater nie miał odwagi dotknąć jako mały chłopiec. Teraz jako dorosły mężczyzna wykazuje dziecięcą naiwność, wierząc, że zniszczenie naboju uratuje świat od wojen: „A teraz podniosłem rękę. Mogłem je wziąć i ukryć. Już nie byłoby więcej bomb” (Widmer 1992: 48). Ten zamiar zostaje jednak przerwany przez słowa ojca, który prosi go o pomoc w odnalezieniu trzyletniego syna. Bohater opuszcza rękę sięgającą po naboje, lecz wychodząc z pokoju, jeszcze raz spogląda na syfon:

Pod drzwiami obejrzałem się. Syfon syczał nad skrzynką, której szklany front również był błękitny. Podniosłem ramiona, prosząc o wybaczenie – niewyraźnie widziałem swoje odbicie – i poszedłem za ojcem schodkami w dół, do pozostałych osób, stojących już u drzwi wejściowych (Widmer 1992: 47-48).

W opowiadaniu ambiwalentnie oceniany jest nie tylko syfon, ale również tożsamość protagonisty: powracając do 1941 zachowuje on świadomość swego dorosłego „ja”, bagaż doświadczeń z minionych pięćdziesięciu lat, a mimo to świat lat dziecięcych emocjonalnie pozostaje dla niego zamknięty. Może on wprawdzie cofnąć się fizycznie w czasie, ale nie jest w stanie przeżyć na nowo emocji, które towarzyszyły mu jako trzyletniemu chłopcu. Powoli dociera do niego ogrom własnej niemocy, przede wszystkim w kwestii zmiany swojego losu, jak i losu rodziców. Ostrzega on wprawdzie ojca o konsekwencjach palenia papierosów: „Niech pan się cieszy swoim papierosem. Coś nas, ludzi, tak czy tak unicestwi” (Widmer 1992: 49), ale nie udaje mu się ochronić go przed zachorowaniem na raka płuc.

Protagonista nie pisze zatem własnej historii na nowo, tylko wchodzi w rolę obserwatora. Udaje mu się wprawdzie pocałować Lisette, ale to wydarzenie nie wpływa na zmianę jego przyszłego życia. Podróż w czasie daje mu możliwość refleksji nad własnym życiem i losami świata. Refleksja ta nieodłącznie krąży wokół tematu śmierci, a filmy, które protagonista ogląda w kinie, tylko ją pogłębiają. Przedstawiają one w sposób metaforyczny wydarzenia historyczne z roku 1941 i 1991, stanowiąc strukturalnie początek i koniec całego opowiadania. Kino spełnia rolę wehikułu czasu, „dworca kolejowego”, z którego odchodzi pociąg do innej rzeczywistości. Podczas seansów bohater zawsze wybiera miejsce w pierwszym rzędzie, gdyż to pozwala mu zatopić się w akcji filmu. Jest to warunek konieczny do otworzenia drzwi do świata fikcji, w którym bohater podróżuje w czasie. Zależne i równorzędne współistnienie filmu i życia, rozumiane jako fikcja i rzeczywistość, wydaje się być głównym tematem utworu. Widoczne jest nawet wtedy, kiedy protagonista opowiada fragment trzeciego filmu:

Gdy chłopak szedł teraz wśród ryżowisk, wyciągał przed siebie ręce jak ślepiec, bo był pewien, że piękny, cudowny świat znajdował się tylko tam, gdzie on się z boską wolą zatrzymywał, tak rzeczywisty i tak niewysłowienie troskliwie wypracowany. Tak niepojęcie zwodniczy. Że ten świat miał – na każdym kroku, który wyprowadzał poza krąg codzienności – ograniczenia, ścianę, mur, na którym wymalowana była reszta, wspanialsza, większa, obliczona na spojrzenie z dystansu. Kto nie uważał albo poruszał się zbyt szybko, mógł rozbić sobie czaszkę. Pozostawiając krwiste plamy na ścianie świata. Wprawdzie chłopak dopuszczał też możliwość, że to raczej coś na kształt wielkiego jak niebo filmu lub jak przemieniony w krajobraz świetlisty mur, przez który każdy, kto tylko do niego dotarł, może przejść. Każdy śmiertelnik przechodził jednym jedynym, nagłym, niespodziewanym krokiem na tamten świat, gdzie nie było już żadnych tajemnic (Widmer 1992: 86).

W obliczu takiego stwierdzenia świat doczesny wydaje się protagonistę, który bardzo przypomina małego chłopca z filmu, być pięknym oszustwem. Możliwość ucieczki stanowi życie pozagrobowe. Kiedy jednak w filmie chłopiec w końcu się tam udaje, nie odnajduje raj:

Nie widział ludzi, nie widział ich – nikogo nie widział, żywej duszy – a mimo to kroczył po nich, po zmarłych wszystkich czasów, po czaszkach i po kościach, i szkieletach, po pagórkach i górach szczątków jęczących pod jego stopami. Kamienie, żwir, białe tumany, niekiedy szyderczo uśmiechały się jakieś usta z pustynnej ziemi albo patrzyła jakieś wybite oko (Widmer 1992: 87).

Chłopcu udaje się ostatecznie powrócić do świata doczesnego, jednakże w tym momencie film nagle się urywa.

Fabuła opowiadania *Błękitny syfon* budowana jest zatem przez wiele sfer życia teraźniejszego bohatera – sny, filmy, wspomnienia, opisy dnia codziennego – oraz przez ukazanie przeszłości protagonisty. Filmy oglądane w kinie otwierają przejście do innych czasów, a literacki motyw podróżowania w czasie, charakterystyczny dla literatury fantastycznej, spaja fabułę i narrację utworu. Błękitny syfon, który jest celem tych podróży, może być interpretowany jako symbol śmierci. Tak jak kończą się niespodziewanie filmy w kinie, tak bohaterowi urywa się świat: „Słońce świeciło, łąki skrzyły się. A mimo to przychodziło mi do głowy, że czasem mógłby to wszystko zniweczyć nagły huk” (Widmer 1992: 104).

Podsumowanie

Błękitny syfon jest książką, która aby zrozumieć przedstawiany w niej czas i wydarzenia we właściwym kontekście wymaga od początku koncentracji. Zasada odczytywania utworu szybko staje się jasna, a sama historia daje się czytać gładko i z zaciekawieniem. Może czasami autor opisuje wydarzenia za bardzo rzeczowo i obiektywnie, nie dając zaistnieć emocjom. Kto dostaje bowiem od losu szansę cofnięcia się o 50 lat w czasie i spotkania ukochanych rodziców lub jako dorosły mężczyzna porozmawiania ze swoją nianią, w której było się zakochanym jako dziecko? Właśnie przy takich wydarzeniach czytelnik oczekuje znacznie więcej emocjonalnego zaangażowania autora, zwłaszcza, że ramy opowieści są wspaniale nakreślone i obiecują interesującą podróż.

Paralelą do panoramy przeżyć bohatera są traumatyczne wspomnienia II wojny światowej, wywołane przez wiadomości o konflikcie zbrojnym w Zatoce Perskiej. Odczytując opowiadanie w tym kontekście, należałoby zwrócić uwagę na wątek biograficzny autora, urodzonego w 1938 roku, na którego życiu wojna odcisnęła głębokie piętno. Jego przeżycia z dzieciństwa: bombardowania, znikanie ludzi, lęk przed agresją i śmiercią przewijają się przez całe opowiadanie. Wojna stanowi tym samym nieodłączną część losu protagonisty – w przeszłości i przyszłości – jest wszechobecna nawet wtedy, kiedy bohater próbuje manipulować czasem i sądzi w swojej dziecięcej naiwności, że niszcząc syfon, zniszczy wszystkie bomby. Jednakże dwuznaczność przedstawianego wątku wojennego, opisywanego przez Widmera, nie narzuca czytelnikowi odczytywania go w kontekście biograficznym autora, stanowiąc tylko jedną z możliwości interpretacji utworu.

Celem niniejszego artykułu była próba analizy opowiadania jako przykładu współczesnej prozy fantastycznej. Odwołując się do przytoczonych w artykule definicji literatury fantastycznej, można pozwolić sobie na stwierdzenie, że *Błękitny syfon* stanowi ich syntezę: filmy oglądane przez bohatera w kinie, owocujące podróżowaniem w czasie zaburzą naturalny porządek rzeczy (Caillois). W czytelniku z kolei rodzi się pytanie, czy doświadczenia protagonisty na płaszczyźnie czasoprzestrzeni są wynikiem snu, czy też dzieją się realnie? (Todorov). Natomiast opisy traumatycznych doświadczeń bohatera, jak i przeżyć bohaterów filmów można interpretować w kategorii estetyki brzydoty (Brittnacher).

Jak to często bywa u Widmera, właśnie z nieuniknionych tarć pomiędzy pragnieniem a rzeczywistością wynikają najciekawsze momenty jego prozy. Na pierwszy rzut oka wydaje się być ona prosta, ale w miarę rozwoju akcji staje się intrygująco zaskakująca. Jeżeli nawet powrót do dzieciństwa jest realny i udany tylko ze względu na ognisty pocałunek niani, jakiego bohater zawsze pragnął, to stanowi on spełnienie marzeń.

Na szczególne podkreślenie zasługuje sposób prowadzenia narracji. Czytelnik ma poczucie, że pytanie pojawiające się już na początku – czy opisywane wydarzenia są snem czy rzeczywistością – z każdą przeczytaną stroną zanika, i ostatecznie zdaje on sobie sprawę, zgodnie z zamierzeniem autora, że odpowiedź na to pytanie pozbawiłaby utwór jego fantastycznej i fascynującej głębi.

Bibliografia

Literatura prymarna

Widmer, Urs (1992), *Błękitny syfon*, Poznań: Kantor wydawniczy SAWW.

Literatura sekundarna

Brittnacher, Hans Richard (1994), *Ästhetik des Horrors*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch.

Förster, Nikolaus (1999), *Die Wiederkehr des Erzählens. Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Freund, Winfried (1999), *Deutsche Phantastik. Die phantastische deutschsprachige Literatur von Goethe bis zur Gegenwart*, München: Wilhelm Fink Verlag.

Todorov, Tzvetan (1992), *Einführung in die fantastische Literatur*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.



**Beata Kołodziejczyk – Mróz graduate of the Department of German Philology at the Katolicki Uniwersytet Lubelski [Catholic University of Lublin], received her doctorate in 2009 having defended her dissertation *Multiperspekti-
tät im Werk von E.T.A. Hoffmann*. She has held several DAAD scholarships (Freie Universität Berlin, Katholische Universität Eichstätt).**

Currently she works at Wyższa Szkoła Europejska im. J. Tischnera in Kraków [Tischner European University], where she is the co-ordinator for German studies in the Department of Applied Linguistics, and as a research-and-teaching assistant at Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN in Kraków [Pedagogical University of Cracow].

Her research interests include European literature and culture of the 19th century and fantasy literature.

Abstract

Urs Widmer's „Der blaue Siphon” – An example of Contemporary German-language Fantasy

In the novella „Der blaue Siphon” (1992) by Urs Widmer, imagination and emotions seem to play a more important role than reason and logic. The real world intertwines with the fantastic world, the boundaries between them are almost invisible and the reader is under the impression that fantasy is actually a reality.

The narrator, who is also the main character in the novella, unexpectedly moves back in time to the period of his childhood. The time travel, full of wonders and surprises, begins unpredictably in a cinema in 1991, where the hero, a 53-year-old writer, after seeing a movie, finds himself in his parental home in 1941. Unrecognized by anybody, he observes his alarmed parents, looking for him as a three-year-old, whose nurse lost sight of at the cinema.

The article attempts to present an interpretation of the novella, an example of contemporary German-language fantasy literature. It is based on the key definitions of the fantasy literature formulated by T. Todorov, R. Caillois and H.R. Brittnacher. An interpretation of the constitutive fantastic elements provides an answer to the question about the results of the confrontation between the real and the fantasy world and the interpretation of the events supported by the author at the end of the story.

Keywords

contemporary literature, fantasy literature, theories of fantasy literature, time travel, World War II.



- Beata Kołodziejczyk-Mróz Absolventin der Germanistik an der Katholischen Universität Lublin, Doktorexamen im Jahre 2009, Thema der Dissertation: *Multiperspektivität im Werk von E.T.A. Hoffmann*, DAAD-Stipendiatin (Freie Universität Berlin, Katholische Universität Eichstätt);

- Koordinatorin für den Fachbereich Deutsch im Studiengang Philologie-Angewandte Sprachwissenschaft an der Józef-Tischner-Europäische Hochschule in Krakau; Assistentin an der Pädagogischen Universität in Krakau;

- Forschungsschwerpunkte: europäische Literatur und Kultur des 19. Jahrhunderts, phantastische Literatur

Abstrakt

Phantastik in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur am Beispiel der Erzählung von Urs Widmer „Der blaue Siphon”

In der Erzählung „Der blaue Siphon” (1992) von Urs Widmer scheinen Einbildungskraft und Gefühle eine größere Rolle als Vernunft und Logik zu spielen. Der Alltag wird ständig mit der phantastischen Welt konfrontiert, die Grenze zwischen beiden Welten aufgehoben, so dass man oft den Eindruck gewinnt, dass phantastische Ereignisse selbst zur Realität werden.

Der Ich-Erzähler, der auch als Hauptprotagonist der ganzen Geschichte fungiert, unternimmt eine wunderbare und überraschende Zeitreise in seine Kindheit, die 1991 im Kinosaal beginnt. Als der Erzähler, ein 53-jähriger Schriftsteller, das Kino verlässt, wird er in seine Vergangenheit, und zwar in das Jahr 1941 an seinen Heimatort zurückversetzt, wo er jedoch von niemandem wiedererkannt wird. Indessen suchen seine Eltern vergeblich nach ihrem 3-jährigen Sohn, der seit einem Tag verschwunden ist. Es ist allerdings merkwürdig, dass der Sohn spurlos nach einem Kinobesuch verschwand, nachdem ihn ins Kino sein Kindermädchen hingebacht hatte.

Der vorliegende Artikel liefert einen Interpretationsversuch dieser phantastischen Erzählung. Um einer Untersuchung des Phantastischen gerecht zu werden, lag es nun nahe, die wichtigsten Theorien der Phantastik (von T. Todorov, R. Caillois und H.R. Brittnacher) anzudeuten. Und vor diesem theoretischen Hintergrund eine Analyse des Strukturmodells des Phantastischen durchzuführen, mit der die Frage nach dem Ziel der Integration von Realem und Irrealem beantwortet sowie die Unschlüssigkeit der geschehenen Ereignisse geklärt werden konnten.

Schlüsselwörter

Gegenwartsliteratur, phantastische Literatur, Theorien der Phantastik, Zeitreise, der Zweite Weltkrieg.