

U N I W E R S Y T E T R Z E S Z O W S K I
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY
INSTYTUT FILOLOGII POLSKIEJ

PAULINA WOJTOWICZ-MARYJKA

**FIGURY WZNIOSŁOŚCI
W TWÓRCZOŚCI STEFANA CHWINA**

Praca doktorska
napisana pod kierunkiem

dra hab. prof. UR Marka Stanisza

Rzeszów 2015

Może nawet tylko to jest ważne, co spowite tajemnicą

Wiesław Myśliwski

Spis treści

WSTĘP	5
--------------------	----------

ROZDZIAŁ I

Od teorii stylu do światopoglądu. Kilka uwag o kategorii wzniosłości w literaturze.....	10
1.1. Wzniosłość a styl	12
1.2. Wzniosłe przedmioty i zjawiska	17
1.3. Psychologia wzniosłości	20
1.4. Wzniosłość a nieskończoność.....	27
1.5. Etyczny wymiar wzniosłości	29
1.6. Wobec „nieprzedstawialnego”	34

ROZDZIAŁ II

Ekfrastyczna ewokacja wzniosłości – malarstwo Caspara Dawida Friedricha w powieściach Stefana Chwina.....	37
2.1. Friedrich w <i>Hanemannie</i>	41
2.2. Friedrich, Kleist i samobójstwo	55
2.3. Studium chmur i nie tylko (<i>Esther, Panna Ferbelin</i>)	64
2.4. Friedrichowskie ślady w <i>Dolinie Radości</i>	76
2.5. Wzniosłość władzy? <i>Panna Ferbelin</i>	81
2.6. Nad morzem.....	90

ROZDZIAŁ III

Wzniosłe przestrzenie	96
3.1. Spotkania z Miastem.....	96
3.2. Marienkirche	101
3.3. Dwie wieże	106

3.4. Wieża Babel w Oliwie?	124
3.5. Trzy spojrzenia z Gradowej Góry.....	128
3.6. Podróż w głąb ziemi	132
3.7. Karlsberg, czyli Pacholek	136
3.8. Na „Drodze do Wieczności”	157
 ROZDZIAŁ IV	
Apokaliptyczne figury wyobraźni Stefana Chwina	172
4.1. Łuna w pękniętym lustrze – obrazy wojny	173
4.2. Prywatna apokalipsa. <i>Złoty Pelikan</i>	178
4.3. Figura nowojorskiej apokalipsy	184
4.4. Przeczucia końca świata	187
4.5. Malarskie wizje apokalipsy	197
 ZAKOŃCZENIE	
209	
 BIBLIOGRAFIA	
214	
 ANEKS	
243	

Wstęp

Znane przysłowie podpowiada, aby nie oceniać książki po okładce. Sztuka introligatorska sprawia jednak, że właśnie ten element staje się pierwszym „znakiem rozpoznawczym utworu”¹, wstępną formą jego rekomendacji i zachętą do kupna. Książkowa okładka, atrakcyjna, dopracowana graficznie i kolorowa, jest niewątpliwie jednym ze znaków firmowych współczesnej kultury literackiej. Żyjemy przecież w czasach „silnego utowarowienia książek”, w których „jedną z konstytutywnych dominant społeczno-cywilizacyjnych stała się wizualność”². Trudno się więc dziwić, że dobra okładka intryguje, przyciąga uwagę, daje do myślenia, a tym samym inicjuje skomplikowaną grę, która toczy się między autorem a czytelnikiem.

Takie właśnie doświadczenie towarzyszyło mojemu pierwszemu spotkaniu z twórczością Stefana Chwina, a dokładniej – z jego najbardziej znaną powieścią zatytułowaną *Hanemann*. Trafiłam najpierw na drugie wydanie tego utworu, które zostało przygotowane w 1997 roku przez gdańską oficynę słowo/obraz terytoria w wysmakowanej estetycznie serii „Pasaże”. Na granatowej, płóciennej oprawie, złotą czcionką wydrukowano imię i nazwisko pisarza oraz tytuł powieści, a pod nim, w prostokątnym tłoczeniu, umieszczono fragment obrazu Caspara Davida Friedricha *Wschód księżyca nad morzem*. Dzieło niemieckiego romantyka przedstawia trzy postaci siedzące na wielkim głazie, wpatrujące się w piękny, nastrojowy pejzaż morski, na którym zza ciemnych chmur podkreślających linię horyzontu wynurza się słońce, oświetlając niebo i płynące po morzu statki.

Przyczyna umieszczenia przez Chwina obrazu Friedricha na okładce *Hanemanna* ciągle mnie nurtowała, stając się pretekstem do rozmyślań o związkach malarstwa z literaturą, a także o tym, w jaki sposób zasugerowana już na wstępie aura estetyczna współtworzy wymowę świata przedstawionego w utworze literackim. Z biegiem czasu uświadamiałam sobie coraz wyraźniej, że w przypadku twórczości Stefana Chwina jest to sprawa pierwszorzędnej wagi, jako że wyobrażnia tego pisarza (absolwenta liceum plastycznego!) odznacza się szczególną wrażliwością malarską³.

¹ Zob. M. Lachman, *Nie(d)ocenione usługi okładki*, [w:] *Stolice i prowincje kultury. Księga jubileuszowa ofiarowana Profesor Alinie Kowalczykowej*, pod red. J. Brzozowskiego, M. Skrzypczyka i M. Stanisza, Warszawa 2012, s. 568.

² Ibidem, s. 568.

³ Na temat wrażliwości malarskiej Chwina pisali m.in. J. Jarzębski, *Hanemann i samobójcy*, [w:] idem, *Apetyt na przemianę*, Kraków 1997, s. 109-116; Z. Wasilewska-Lipke, *Obecność i ślady – rzecz*

Obraz Friedricha, reprodukowany na okładce drugiej edycji *Hanemanna*, potraktowałam więc jako rodzaj symbolicznego skrótu, który poprzez swoje rozliczne znaczenia i tajemniczą aurę emocjonalną znakomicie wprowadza w przestrzeń powieściowego świata Stefana Chwina. Za jedną z kluczowych jakości panujących w tym świecie uznałam zaś kategorię wzniosłości, która zdaje się najlepiej spajać sposoby kreacji świata przedstawionego tej prozy z metodami ewokowania w niej przeżyć estetycznych, kreacje bohaterów z opisami pejzażu, status pojedynczych motywów literackich z osobliwym klimatem Chwinowej narracji⁴. W ten sposób zaczął krystalizować się mój pomysł systematycznych badań nad obecnością i znaczeniem doświadczenia wzniosłości w twórczości gdańskiego pisarza. Zaowocował on przedłożoną rozprawą, zatytułowaną *Figury wzniosłości w twórczości Stefana Chwina*.

Celem niniejszej pracy jest zatem ukazanie tych wymiarów twórczości autora *Hanemanna*, w których kategoria wzniosłości odgrywa istotną rolę sensotwórczą. Przyjęte tu postępowanie badawcze zmierza nie tylko do skatalogowania figur, motywów, zjawisk czy przedmiotów, za pomocą których autor *Doliny Radości* wywołuje efekty wzniosłości, ale ma również ukazać znaczenie tego doświadczenia dla całego jego pisarstwa. Sądzę bowiem, że to właśnie fascynacja wzniosłością, przejawiająca się w stosowaniu charakterystycznych dla niej figur i metafor, pozwala określić Chwina mianem pisarza „metafizycznego” – metafizycznego na własną, oryginalną i trudną do

o „*Hanemannie*” Stefana Chwina [w:] *Czytane na nowo. Polska proza XX wieku a współczesne orientacje w badaniach literackich*, red. M. Dąbrowski, H. Gosk, Izabelin 2004, s. 92-93, 102-108; W. Bonowicz, *Z czułością przedrzeźniając świat (o nowej powieści Stefana Chwina)*, „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 38, s. 12; J. Stachowiak, *Miasto i świat*, „FA-art” 1995, nr 4, s. 52-54. Warto także wymienić kilka wywiadów z Chwinem, których autorzy uznali temat malarstwa za kluczowy dla twórczości gdańskiego pisarza i otworzyli drogę do dyskusji na ten temat: Złe miejsce na Ziemi. Ze Stefanem Chwinem rozmawia Andrzej Franaszek, „Tygodnik Powszechny” 1996, nr 1, s. 13; O *Hanemannie*, *taurumachii* i *trzech samobójstwach*. Ze Stefanem Chwinem rozmawia Arkadiusz Bałajewski, „Kresy” 1996, nr 1, s. 115-131; *Tajemnica jest warunkiem życia*. Ze Stefanem Chwinem rozmawia Remigiusz Grzela, „Literatura” 1998, nr 10, s. 4-8. Inną cechą wyobraźni Chwina jest przywiązanie do „miejsca i detalu”. Por. A. Bałajewski, „*Fanatyk*” *detalu i miejsca? Kilka uwag interpretacyjnych o prozie Stefana Chwina*, „FA-art” 1997, nr 4, s. 7-14; A. Legeżyńska, *Inny Niemiec, inny Gdańsk*, „Polonistyka” 1996, nr 10, s. 690-693.

⁴ O wzniosłości w prozie Chwina wspominali m.in. J. Jarzębski, *Hanemann i samobójcy*, „Znak” 1995, nr 12, s. 1-2; A. Franaszek, *Milczenie z wnętrza rozpacz (Zapiski na marginesach „Hanemanna”)*, „NaGłos” 1996, nr 23, s. 225-234; P. Czapliński, *Opowieść, siostra pamięci*, „Polityka” 2000, nr 6, s. 46-47; A. Franaszek, *Kamień i wino. Wokół pisarstwa Stefana Chwina*, „Twórczość” 2000, nr 12, s. 58-82; P. Czapliński, *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2001, s. 192-219; M. Cuber, *Żydówka w butach z safianowej skórki. O „Esther” Stefana Chwina* [w:] *Proza polska XX wieku. Przeglądy i interpretacje*, t. 1, red. M. Kisiel, Katowice 2005, s. 161-190; A. Tippner, *Ślady przeszłości: opowiadanie i fotografia jako media pamięci Stefana Chwina i Pawła Huelle*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2006, t. 13, s. 153-170; M. Rabizo-Birek, *Romantyczni i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*, Rzeszów 2012, s. 92-114. Interpretacje dokonane przez wymienionych badaczy mają zwykle charakter aspektowy, są poczynione przy różnych okazjach i nie aspirują z reguły do ujęć całościowych.

podrobienia modłę. Dodać bowiem muszę, że jego refleksje w tej dziedzinie mają często charakter negatywny: nie są jedynie zwrotem ku Bogu, Transcendencji czy Absolutowi, lecz skupiają się na doświadczeniu braku, śmierci, nicości i pustki, kojarzą się z nostalgią przemijania, wywołują przecucie czegoś niewyraźnego, szczelnie zamkniętego w tajemnicy.

Kategoria wzniosłości i różnorodne płaszczyzny jej funkcjonowania w powieściach Chwina stały się w mojej rozprawie najważniejszym tematem dociekań. W tym celu dokonuję analizy oraz interpretacji fragmentów niemal wszystkich powieści gdańskiego autora, począwszy od *Hanemanna* (1995), przez *Esther* (1996), *Złotego pelikana* (2003), *Żonę prezydenta* (2005) i *Dolinę Radości* (2006), skończywszy na *Pannie Ferbelin* (2011). Wiele uwagi poświęcam również autobiograficznemu esejowi *Krótką historią pewnego żartu* (1991), w którym młody bohater, porte-parole samego pisarza, opowiada o wielu ważnych doświadczeniach dzieciństwa, rodzinnych historiach i budowaniu tożsamości, a także o najważniejszych miejscach dla jego biografii. Sięgam również do dwóch tomów dzienników pisarza: *Kartek z dziennika* (2004) oraz *Dziennika dla dorosłych* (2008) – stanowią one bowiem niezwykle istotny kontekst powieści Chwina, głęboko zanurzonych – o czym wiadomo nie od dziś – w żywiole autobiograficznym⁵. W przedłożonej rozprawie korzystam także z licznych wywiadów, zawierających wiele pisarskich autokomentarzy. Wybór analizowanych tekstów łączy się zaś z konkretnym aspektem doświadczenia wzniosłości, który podejmuję w kolejnych rozdziałach przedłożonej pracy.

Pierwszy rozdział poświęcony jest opisowi samego pojęcia wzniosłości. Na podstawie różnych definicji tej kategorii, jakie pojawiały się na przestrzeni wieków (zwłaszcza w rozprawach Pseudo-Longinosa, Edmunda Burke’a, Immanuela Kanta, Friedricha Schillera, a także Ericha Auerbacha oraz Jean-François Lyotarda), staram się zrekonstruować wpisane w nią znaczenia i funkcje. Prezentując sposoby rozumienia zagadnienia wzniosłości, sięgam do tekstów źródłowych wymienionych autorów, posiłkuję się też literaturą przedmiotu (a zwłaszcza znakomitymi pracami Jarosława

⁵ Autobiografizm powieści Chwina to zjawisko dawno już zauważone, ale jego zakres i funkcje artystyczne ciągle nie zostały do końca rozpoznane. Por. na ten temat: D. Nowacki, *Obok i ponad*, „Twórczość” 1996, nr 2, s. 108-110; A. Legeżyńska, *Czas Esther*, „Polonistyka” 2000, nr 1, s. 244; M. Cuber, *Odwaga nie skaza*, „Res Publica Nowa” 2004, nr 3, s. 153; M. Larek, *Mieszczanin romantykiem?*, „Czas Kultury” 2004, nr 4, s. 142-144; M. Cemerys, *Autokreacja literacka w twórczości Stefana Chwina*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2006, nr 6, s. 137-146; J. Golimowski, *Kształtowanie się tożsamości narratora „Krótkiej historii pewnego żartu” Stefana Chwina* [w:] *Literatura i/a tożsamość w XX wieku*, red. A. Gleń, I. Jokiel, M. Szladowski, Opole 2007.

Pluciennika *Retoryka wzniosłości w dziele literackim oraz Figury niewyobrażalnego. Notatki z poetyki wzniosłości w literaturze polskiej*⁶).

Poczyniony w pierwszym rozdziale przegląd różnorodnych koncepcji wzniosłości służy przygotowaniu narzędzi badawczych i kategorii interpretacyjnych, którymi posługuję się w dalszych partiach rozprawy. Do tego zestawu dołączam inspiracje sztuką interpretacji⁷ oraz komparatystyką (zwłaszcza odnoszącą się do zagadnień interferencji sztuk i ekfrastyczności⁸). Sądzę, że tak przygotowany aparat analityczny pozwoli na precyzyjne przedstawienie figur wzniosłości oraz funkcji artystycznych, jakie pełnią w twórczości Chwina.

W drugim rozdziale poddaję interpretacji fragmenty powieści Chwina, w których wykorzystał on nawiązania do malarstwa Caspara Davida Friedricha. Dzieła niemieckiego romantyka często przywołuje się jako jeden z obowiązkowych kontekstów powieści autora *Esther*. Owa ekfrastyczna ewokacja wzniosłości dotyczy przemyślanej reinterpretacji konkretnych obrazów, takich jak *Krzyż w górach* (w *Hanemannie*) czy *Wędrowiec nad morzem mgieł* (w *Pannie Ferbelin*), ale także przywołania samych tytułów dzieł lub motywów charakterystycznych dla malarstwa Friedricha (postaci odwróconych tyłem, chmur, morza, statków, urwiska itp.). Jednym z założeń tej części pracy jest również przedstawienie możliwości interpretacyjnych, jakie niosą korespondencje malarstwa i literatury.

Trzeci rozdział, zatytułowany *Wzniosłe przestrzenie*, ukazuje sposoby uwznioślenia przez Chwina rzeczywistości poprzez sięganie po najważniejsze, charakterystyczne elementy topografii Gdańska: wieżę Bazyliki Mariackiej, wieżę

⁶ Do najważniejszych prac, które ukształtowały moje myślenie o wzniosłości w twórczości Chwina, należą także: M. Cieśla-Korytowska, *O wzniosłości „Dziadów”*, „Teksty Drugie” 1996, nr 2-3, s. 24-49; P. Czapliński, *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2001; M. Popiel, *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 2003; M. Strzyżewski, *Romantyczna nieskończoność. Studium identyfikacji pojęcia*, Toruń 2010.

⁷ Por. *Sztuka interpretacji*, wyb. i oprac. H. Markiewicz, t. 1-2, Wrocław 1971, 1973; *Sztuka interpretacji w ostatnim półwieczu*, t. 3. wyb. i oprac. H. Markiewicz, współudz. T. Walas, Kraków 2011; J. Sławiński, *Miejsce interpretacji*, Gdańsk 2006.

⁸ Por. na ten temat m.in.: S. Furmanik, *Słowo i obraz*, Poznań 1967; *Pogranicza i korespondencje sztuk*, pod red. T. Cieślakowskiej i J. Sławińskiego, Wrocław 1980; S. Wyslouch, *Literatura a sztuka wizualna*, Warszawa 1994; A. Kowalczykowska, *Obraz i literatura – oczami polonisty: objaśnienia*, Warszawa 1995; *Z pogranicza literatury i sztuk*, pod red. Z. Mocarskiej-Tycowej, Toruń 1996; Z. Mocarska-Tycowa, *Tropy przymierzy. O literaturze dziewiętnastowiecznej i miejscach jej zbliżeń z malarstwem*, Toruń 2005; D. Pniewski, *Miedzy obrazem i słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*, Lublin 2005; *Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama myśli polskiej XX wieku*, pod red. G. Królikiewicz, O. Płaszczewskiej, I. Puchalskiej, M. Siwiec, Kraków 2009; A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2011; *Powinowactwa sztuk w kulturze oświecenia i romantyzmu*, red. A. Seweryn, M. Kulesza-Gierat, Lublin 2012.

Ratusza, wieże Katedry Oliwskiej, Gradową Górę, wzgórze Pacholek, aleję Parku Oliwskiego zwaną „Drogą do Wieczności”, a także osobliwą wizję, umieszczonego w gdańskiej przestrzeni, warszawskiego Pałacu Kultury i Nauki. Wzniosłość przedstawianych obiektów wiąże głównie z koncepcjami Edmunda Burka i Immanuela Kanta. Staram się pokazać, że Chwin poprzez wykorzystanie cech opisywanych obiektów tworzy specyficzną mapę estetyczną, na której Gdańsk jawi się jako miasto wzniosłości.

W czwartym rozdziale zajmuję się badaniem figur, w których wzniosłość uzyskuje odcień apokaliptyczny. Wśród nich znajdują się ekfrazy *Sądu Ostatecznego* Hansa Memlinga i Michała Anioła, obrazy zniszczonych wież World Trade Center czy też motywy związane z tragicznymi wydarzeniami drugiej wojny światowej. Interesuje mnie także sposób ukazywania przez Chwina specyficznego napięcia, które odczuwają bohaterowie postawieni w obliczu końca ich bezpiecznego i ułożonego świata.

Sądzę, że próba spojrzenia na twórczość Chwina poprzez pryzmat figur wzniosłości pozwoli na dotarcie do tego, co w sposób najbardziej fundamentalny konstytuuje poetykę gdańskiego pisarza. Wzniosłość bowiem zawiera w sobie przyciągający rodzaj estetycznego napięcia, które prowadzi ku granicom władzy poznawczej, ku intensywnemu, wielowymiarowemu doświadczeniu egzystencji, ku temu, co milczące i zamknięte w niewyraźności, ku temu także, co zawiera w sobie wieczną tajemnicę świata i człowieka. A jak podpowiada Chwin, „tajemnica jest warunkiem życia”⁹.

⁹ *Tajemnica jest warunkiem życia*. Ze Stefanem Chwinem rozmawia Remigiusz Grzela, „Literatura” 1998, nr 10, s. 4.

Rozdział I

Od teorii stylu do światopoglądu. Kilka uwag o kategorii wniosłości w literaturze

Kategoria wniosłości jest jednym z pojęć, któremu trudno przypisać jednoznaczną i prostą definicję. Czesław Miłosz pisał:

Że kategoria wniosłości istnieje, nie można udowodnić, jak nie można udowodnić smaku chleba. (...) Być może wniosłość nie jest niczym innym niż siłą wiary działającej, siłą apostołstwa. Księgi prorocze Blake'a mieszczą się w kategorii wniosłości, ale szyfr ich był zupełnie nieprzenikniony i nie ukazały się drukiem¹⁰.

Pomimo trudności – o jakiej wspomniał autor *Ziemi Ulro* – filozofowie i teoretycy literatury na przestrzeni wieków starali się opisać tę kategorię oraz przedstawić jej systematykę. Już sama częstotliwość podejmowania podobnej refleksji świadczy o tym, że wniosłość należy do najbardziej interesujących, a jednocześnie najbardziej złożonych idei estetycznych¹¹. Wystarczy wyliczyć kilka motywów, za których pomocą może się ona ujawniać. Tak więc, wniosłość wiązana jest najczęściej z perspektywą rozległego pejzażu, otwartej przestrzeni, która wymyka się zmysłowi wzroku. Kojarzona jest z czymś, co przekracza człowieka i przytłacza go, powodując, że zostaje on postawiony w obliczu niepokojącej opozycji: ogromu świata i własnej kruchości. Maria Gołaszewska w pracy *Zarys estetyki* dookreśla ów stan i zwraca uwagę, że

(...) u podstaw doznania wniosłości leży wizja świata wielkiego, potężnego, wspaniałego, znaczenie przerastającego człowieka, jest to jednak wielkość

¹⁰ Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Warszawa 1982, s. 200.

¹¹ W niniejszej rozprawie będę używała wymiennie takich określeń, jak „idea estetyczna”, „kategoria estetyczna”, „wartość estetyczna” i „jakość estetyczna”. Wymienione pojęcia mają zbliżony zakres znaczeniowy, a podobna praktyka terminologiczna jest dość powszechna w pracach poświęconych temu zagadnieniu.

„wspaniałomyślna”, nie zagrażająca istnieniu człowieka, mimo iż naturalną reakcją bywa lęk przed ową potęgą (...) ¹².

W tym specyficznym spotkaniu człowieka i świata rodzi się uczucie obcowania z tajemnicą, doświadczenie tego, co nieskończone i niemożliwe do wyrażenia. Zapewne z tej przyczyny wzniosłość łączona jest również z boskością, z niewidzialnym i nieustającym trwaniem sił wyższych, które są silniejsze od człowieka i mogą wpływać na kształt jego egzystencji. Występowaniu tych motywów przypisuje się uczucie spokoju i melancholii, stan zamyślenia nad ludzkim losem, przemijalnością życia, wielkością natury, niepoznawalnością Boga itp. Bezkrę, rozległe przestrzenie, obrazy morza, gór i żywiołów przyrody to motywy, które najczęściej ewokują doświadczenie wzniosłości – wszak dotyczy ono tego, co skierowane jest „ku górze”, co w różny sposób znajduje się „ponad” człowiekiem. Omawiana kategoria estetyczna bywa też wiązana ze szczególną dyspozycją ludzkiej psychiki, a także z osobiwą aurą emocjonalną pojawiającą się w momentach ważnych, uroczystych, posiadających głębokie, metafizyczne znaczenie. Myśląc o wzniosłości, kojarzymy ją ponadto ze szczególnym typem czynów człowieka – z postawą rycerską, której patronuje wielka odwaga, przywiązanie do takich wartości, jak: honor, wierność i nieskazitelność moralna.

To jednak nie wszystkie wymiary tego doświadczenia. Wzniosłość, przejawiając się tyleż w sztuce, co w zwykłym życiu ¹³, wiąże się nie tylko z rozproszonymi motywami przyrody czy też z pojedynczymi elementami kreacji artystycznej. Jest ona przede wszystkim całościowym doświadczeniem świata, na bazie którego człowiek buduje własny obraz rzeczywistości i praw nią rządzących ¹⁴. W tym sensie jest ona nie tylko kategorią estetyczną, ale posiada również wymiar światopoglądowy ¹⁵.

Taki właśnie, bardzo szeroki sposób rozumienia wzniosłości funkcjonuje w twórczości Stefana Chwina. W przypadku autora *Hanemanna* wzniosłość nie jest jedynie retoryczną figurą i nie sprowadza się do pojedynczych motywów ewokujących to

¹² M. Gołaszewska, *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Warszawa 1986, s. 367.

¹³ Na egzystencjalny charakter wartości estetycznych zwrócił uwagę już M. Scheler w głośnej rozprawie *O zjawisku tragiczności*. Por. M. Scheler, *O zjawisku tragiczności*, [w:] Arystoteles, D. Hume, M. Scheler, *O tragedii i tragiczności*, wybór, przedmowa i oprac. W. Tatarkiewicz, Kraków 1976, s. 49-102.

¹⁴ „Wartości estetyczne należy ujmować w obrębie sytuacji estetycznej, uwzględniając wszystkie jej elementy, a nadto uwzględniając jej włączenie w rzeczywistość człowieka, w całość świata. Trzeba zatem – dociekając ich sensu – badać, jaka jest wizja rzeczywistości, której są one odpowiednikami, jakie aspekty świata zostały uwzględnione i włączone w kształt artystyczny.” *Ibidem*, s. 360.

¹⁵ Odwołuję się tu do takiego rozumienia światopoglądu, które przedstawił W. Dilthey w rozprawie *Typy światopoglądów i ich rozwinięcie w systemach metafizycznych*, [w:] tegoż, *O istocie filozofii i inne pisma*, tłum. i wstęp E. Paczkowska-Lagowska, Warszawa 1987, s. 115-175.

doświadczenie. Stanowi raczej ideę, która w sposób kompleksowy organizuje całość świata przedstawionego jego powieści, przejawiając się na wielu płaszczyznach wypowiedzi literackiej. Aby jednak przedstawiona teza zyskała odpowiednie umocowanie w kontekście wielowiekowej refleksji nad wzniosłością, w niniejszym rozdziale skupię się na typologicznym ujęciu zakresów semantycznych tej kategorii. Tłem moich rozważań będzie historyczny przegląd różnorodnych koncepcji wzniosłości, którego dokonał Jarosław Płuciennik w znakomitej książce *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*¹⁶. Aby nie powtarzać wywodów uczonego, a przede wszystkim by właściwie zrealizować cele mojej rozprawy, przyjmę tu jednak inny, problemowy porządek wykładu: skoncentruję się na różnych wymiarach tej idei, zaś koncepcje konkretnych autorów będę traktować ilustracyjnie i wybiórczo.

1.1. Wzniosłość a styl

Mimo że wzniosłość kojarzy się głównie z ogromem i wspaniałością otwartych przestrzeni, przydatność tej kategorii dostrzeżono najwcześniej na terenie teorii wymowy. Uczynił to Pseudo-Longinos w pierwszym wieku naszej ery, przedstawiając swoje rozumienie wzniosłego stylu w rozprawie *O górnosci*¹⁷. Według tego autora wzniosłość stanowi właściwość takiego sposobu wypowiadania się, którego istotą jest wywarcie emocjonalnego wpływu na odbiorcę, a nie racjonalne przekonywanie go do poglądów przedstawianych przez mówcę. Już w przedmowie do traktatu *O górnosci* Pseudo-Longinos definiował cechy tego zjawiska głównie na płaszczyźnie stylu wypowiedzi. Pisał tam:

(...) uważam za zbyt liczne obszernie rozważania wstępne o tym, że górnosc jest czymś szczytnym i najwyższym w mowie, i że właśnie nie z innego powodu, tylko dzięki niej, najwięksi poeci i prozaicy stanęli na czele literatury i swoją sławę napełnili wieki. Bo górnosc nie przekonywa słuchaczy, tylko ich zachwyca, a to, co zdumiewa ze wstrząsającą siłą, zawsze bierze górę nad tym, co przekonywa i podoba się, jako że zdolność przekonywania jest przeważnie w naszej mocy, górnosc zaś niesie z sobą taką

¹⁶ J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Kraków 2000.

¹⁷ Zob. Pseudo-Longinos, *O górnosci*, [w:] *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinos*, przeł. i oprac. T. Sinko, Wrocław 1951, s. 91-154.

władność i przemoc nieodpartą, że podbija każdego słuchacza. Przy tym zręczność w wynajdywaniu motywów, porządek i rozkład materiału, widzimy, jak przejawia się, nie w jednym albo dwóch ustępach, lecz dopiero zaledwie w całym kontekście mowy, gdy górnosc, użyta w odpowiednim miejscu, rozbija wszystko jak piorun i od razu objawia całą potęgę mówcy¹⁸.

Powstanie traktatu *O górnosci* było rezultatem sporu toczącego się pomiędzy „głosicielami powrotu do języka i stylu pisarzy attyckich z V i IV w. przed n.e. czyli tzw. attycystami, a obrońcami języka żywego, hellenistycznej *kojnē* (tj. języka ogólnego), zwanych pogardliwie azjanami lub azjanistami”¹⁹. W dużym uproszczeniu można by ów spór ująć następująco. Styl attycki, skodyfikowany przez Cecyliusza z Kaleakte, preferował jasność, komunikatywność i porządek wypowiedzi, był konserwatywny, gdyż czerpał z uznanych wzorców wymowy. Z kolei styl azjański wychodził poza ustalone kanony, łamał tradycyjne konwencje wysłowienia, podkreślał szczególną wartość figur i tropów, wykorzystywał regionalizmy i neologizmy. Pseudo-Longinos opowiadał się za stylem azjańskim, a w cechach z nim kojarzonych upatrywał źródeł wzniosłości.

Antyczny teoretyk zrezygnował w swojej pracy z próby udowodnienia, że wzniosłość jest najwyższą wartością w mowie, gdyż uważał to za rzecz oczywistą. Co więcej, już w inicjalnym (zacytowanym wyżej) fragmencie zaznaczył, że wzniosłość stylu stanowi siłę, która może wstrząsnąć słuchaczem i obezwładnić go. Tezę tę rozwinął w dalszej części rozprawy, gdzie charakteryzował preferowany przez siebie styl. Pisał:

Ja bym bowiem śmiało twierdził, że nic nie czyni mowy tak wzniosłą, jak szlachetny patos odpowiednio użyty, i że patos właśnie, jakby z jakiegoś szalu owiewa mowy natchnieniem i daje im niby proroczy ton²⁰.

W innym miejscu czytamy:

Rzeczywiście górne jest to, co ostoi się przy długim przemyśleniu; przeciwko czemu opór jest trudny, a raczej niemożliwy, i czego pamięć jest silna i niezatarta. W ogóle za piękną i prawdziwą górnosc uważaj to, co zawsze wszystkim się podoba²¹.

¹⁸ *Ibidem*, s. 92.

¹⁹ T. Sinko, *Wstęp do: Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinos*, przeł. i oprac. T. Sinko, Wrocław 1951, s. XXIX.

²⁰ *Ibidem*, s. 101.

²¹ *Ibidem*, s. 100.

Pojęcia „szlachetnego patosu”²² Pseudo-Longinos użył tutaj w odniesieniu do właściwości stylistycznych wypowiedzi. Odpowiednio wyrażony przez mówcę, patos staje się źródłem wzniosłości. Celem zaś pisarstwa nie powinno być, zdaniem autora, wyrażenie pustych lub łagodnych emocji, lecz wzbudzenie silnych przeżyć u odbiorców. Wzniosłość ma bowiem zbliżać do siebie autora i odbiorcę, dzięki czemu powstaje między nimi więź emocjonalna. Co więcej, dzieło prawdziwie wzniosłe powinno podobać się wszystkim i musi zapaść im głęboko w pamięć.

Pseudo-Longinos wymienił pięć źródeł podniosłego stylu: „zdolność do wzniosłego sposobu myślenia”, „żarliwy i natchniony patos”, sprawność tworzenia „figur myśli i mowy”, właściwy dobór słów i tropów stylistycznych oraz odpowiedni szyk wyrazów i zdań²³. Dwa pierwsze źródła są, zdaniem autora, „wrodzone”, zaś trzy kolejne przynależą do „sztuki” i mogą zostać uzyskane poprzez użycie odpowiedniego słownictwa i środków stylistycznych. Wydaje się jednak, że dla autora traktatu *O górnosci* fundamentalna była zdolność właściwego wysłowienia, bez której nie wyobrażał on sobie wywarcia odpowiedniego efektu na słuchaczach.

Według Pseudo-Longinosa „górnosc” mogła narodzić się także poprzez umiejętne naśladowanie wzorów wielkich pisarzy, których dzieła nacechowane były wzniosłym stylem. Przede wszystkim miała jednak swoje źródło w wyobraźni mówcy. Znamienne jest tu zwrócenie uwagi na potęgę tej dyspozycji psychicznej, ponieważ dzięki niej pisarz mógł niejako uwolnić się od otaczającego go świata i sam wykreować rzeczywistość. W traktacie *O górnosci* siła fantazji retorycznej ukazana została jako tak ogromna, że potrafi ona zdominować wyobraźnię mówców i odbiorców, wywołując w nich gwałtowne emocje. Pseudo-Longinos ujął to w następujący sposób:

A jakąż jest siła fantazji retorycznej? Umie ona wprowadzić do mów i inne motywy, dające im mocy i uczucia, gdy jednak zmiesza z dowodami rzeczowymi, to nie tylko przekonywa słuchacza, ale go także ujarzmia²⁴.

Wedle Romana Szpechta fantazja retoryczna w traktacie *O górnosci* to inaczej:

²² Jarosław Płuciennik, który wyjaśnia zawilosci związane z możliwością różnych interpretacji znaczenia słowa „patos”, zwraca uwagę, że „w antycznej retoryce *páthos* wiązało się nieodłącznie z funkcją estetyczną, rozumianą jako perswazja odwołująca się do uczuć”. Por. J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Kraków 2000, s. 58.

²³ Pseudo-Longinos, *op. cit.*, s. 100.

²⁴ *Ibidem*, s. 117-118.

(...) umiejętność obrazowania swych wypowiedzi i docierania do wyobraźni słuchaczy. Rozróżnia się dwa jej typy. Jeden, którym posługują się poeci, oraz drugi, wykorzystywany przez mówców. Pierwszy ma na celu wywołanie wstrząsu, drugi nadanie wypowiedziom wyrazistości²⁵.

Pseudo-Longinos podpowiadał również, że umiejętność odpowiedniego użycia figur związanych z górnością zwiększa walory artystyczne wypowiedzi oraz nadaje jej dodatkowych właściwości perswazyjnych. Siłę perswazji takiego komunikatu uwydatnił on poprzez użycie słowa „ujarzmiać”, które najczęściej występuje w wyrażeniach oddających efekt gwałtowności czy podkreślających obcość zjawisk poddawanych takiemu działaniu (np. ujarzmiać namiętności lub ujarzmiać zwierzęta). Autor traktatu *O górności* podkreślał w ten sposób moc, jaką posiada wzniosły (tj. figuralny i emocjonalny zarazem) styl. W rozważaniach Pseudo-Longinosa można dopatrzyć się załączku teorii ekspresjonistycznej, której istotą jest odejście od wiernego (zwierciadlanego) odwzorowywania świata w sztuce²⁶.

Z językową oraz retoryczną płaszczyzną dzieła literackiego wzniosłość wiązali także inni myśliciele. Nawet Arystoteles – w traktacie pt. *Retoryka* – w odniesieniu do sztuki oratorskiej formułował zasadę stosowności, mówiąc o konieczności powiązania treści wypowiedzi z jej formą. Zgodnie z tą regułą zalecał, by o sprawach ważnych mówić w sposób podniosły, natomiast unikać uroczystego języka w wypowiedziach dotyczących spraw błahych. Język użyty przez mówcę ma być – zdaniem filozofa – odpowiednio dostosowany do opisywanego przedmiotu, a ponadto ma wzruszać odbiorcę. Skuteczność przemówienia miało zagwarantować posługiwanie się logicznymi i wiarygodnymi argumentami, ale ważna była też dbałość mówcy o słuchaczy. Okazanie szacunku publiczności zaowocować miało wzrostem autorytetu przemawiającego.

W księdze drugiej *Retoryki* Arystoteles charakteryzował oratora oraz omawiał zagadnienie uczuć, jakie swoim wystąpieniem może on wzbudzić w umysłach odbiorców. W tej części zamieścił również swoje przemyślenia na temat słuchaczy i ich nastawienia do przemawiającego. W księdze pierwszej Arystoteles wyróżnił trzy rodzaje

²⁵ R. Szpecht, *Koncepcja wzniosłości Pseudo-Longinosa*, „Studia z Historii Filozofii” 2013, nr 1, s. 97.

²⁶ Koncepcję Pseudo-Longinosa uznał M.H. Abrams za pionierską dla ekspresyjnej teorii sztuki, pisząc, że to ujęcie „bliskie orientacji ekspresyjnej, choć odosobnione w swojej epoce i częstkowe”. Por. M.H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. M.B. Fedewicz, Gdańsk 2003, s. 30.

środków oddziaływania na słuchaczy. Były to środki powiązane bezpośrednio z charakterem i temperamentem mówcy, środki związane z pozycją wypracowaną przez przemawiającego u odbiorców i ich nastawieniem, a także te środki, które uwarunkowane są tematem mowy. Trzecia księga zawierała refleksje na temat poprawnej kompozycji wypowiedzi. Autor szeroko omawiał w niej rolę środków stylistycznych i – posługując się przykładami z literatury – przedstawiał uwagi na temat ich zastosowania. Tu także znalazło się miejsce na ukazanie ważnej roli, jaką w wytwarzaniu efektu wzniosłości odgrywają figury i tropy.

Inny antyczny filozof i teoretyk wymowy, Marcus Tullius Cicero, w swoich rozprawach rozwinął arystotelesowskie teorie. Jedno z jego dzieł, *O mówcy*²⁷, zawierało wskazówki oraz reguły dotyczące pisania oraz wygłaszania przemówień. Pośród wielu wątków tam poruszanych znalazły się też refleksje na temat wzniosłego stylu. Cicero zaznaczał, że aby wywołać takie właśnie efekt u słuchaczy, niezbędne jest zastosowanie w przemówieniu odpowiednich środków stylistycznych oraz figur retorycznych, które decydują o podniosłym stylu wypowiedzi. Dla owego stylu charakterystyczne są bowiem takie właściwości, jak: bogactwo, siła przekonywania oraz ozdobność. W przytoczonej rozprawie Cicero pisał:

Przed kim tedy drżą ludzie? Na kogo, gdy mówi, patrzą w osłupieniu? Kogo zagrzewają oklaskami? Kogo uważają – że tak powiem – za bożyszcze wśród ludzi? Jeżeli ktoś mówi wyraźnie, jasno, z bogatym doбором słów, efektownie zarówno jeśli idzie o treść, jak o formę, jeśli mówi rytmicznie, jakby na wół wierszem – o tym powiem, że mówi ozdobnie²⁸.

Rzymski myśliciel zastrzegał, że tylko odpowiednio skonstruowane, zawierające bogate słownictwo przemówienie, wygłoszone starannie i wyraźnie, jest w stanie zapewnić posłuch oraz szacunek odbiorców. Dodawał też, że to właśnie pobudzenie serc słuchaczy, wywołanie w nich uczuć gniewu, nienawiści i cierpienia jest fundamentalnym zadaniem mówcy. Styl wzniosły ma bowiem wzruszyć odbiorców, a tym samym pobudzić ich do wzniosłych czynów.

²⁷ Por. M.T. Cicero, *O mówcy*, przekł., wstęp i koment. B. Awianowicz, Kęty 2010.

²⁸ http://www.retoryka.info/index.php?option=com_content&view=article&id=145:cyceron-o-mowcy&catid=42:cytaty

Jak widzimy, wzniosłość jako cecha stylu wiązana była głównie z użyciem figur stylistycznych i retorycznych tropów, a także z napięciem emocjonalnym uwydatnionym w konkretnej wypowiedzi. Wymagała specjalnego nastawienia mówcy, ono bowiem pozwalało wznieść równie gorące uczucia w odbiorcach. Uzależniona była od aktywności wyobraźni i wysokiej temperatury emocjonalnej, które to cechy odzwierciedlały się następnie w ozdobnym i efektownym charakterze wypowiedzi.

1.2. Wzniosłe przedmioty i zjawiska

W traktacie *O górnosci* Pseudo-Longinosa nie znajdziemy jednoznacznej definicji tytułowego pojęcia, gdyż – jak twierdził autor – „rzecz jest trudna do uchwycenia”²⁹. Możemy tam jednak napotkać sporo wskazówek, jak należy tę wartość ewokować. Według Jarosława Płuciennika autor traktatu *O górnosci* przedstawił

(...) po raz pierwszy w historii wzniosłości, swego rodzaju katalog przedmiotów wzniosłych w naturze: wielkie rzeki, ocean, gwiazdy i inne „światła niebieskie” oraz krater wulkanu³⁰.

Recepta na wywołanie efektu wzniosłości była zatem następująca. Mówca (lub poeta) powinien posłużyć się nie tylko odpowiednim stylem, ale także odwołać się do zjawisk, które sprawiają wrażenie najgroźniejszych. Połączenie tych elementów zapewnia efekt najsilniejszego oddziaływania na wyobraźnię odbiorcy. Dlatego na przykład – jak przekonywał autor rozprawy – „o wiele lepsze od obrazów walki bogów są te miejsca, które przedstawiają bóstwo jako coś nieskalanego i naprawdę wielkiego i niezniszczalnego (...)”³¹. Tym samym Pseudo-Longinos podkreślił duchowy wymiar dzieła naznaczonego pierwiastkiem wzniosłości, a przede wszystkim zwrócił uwagę na motywy, za których pomocą możliwa stawała się ewokacja tego doświadczenia oraz nadanie wypowiedzi perswazyjnego charakteru.

Repertuar motywów wzniosłości znacznie rozbudował wiele wieków później Edmund Burke w traktacie wydanym w 1757 roku, zatytułowanym *Dociekania*

²⁹ Pseudo-Longinos, *op. cit.*, s. 99.

³⁰ J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 53.

³¹ Pseudo-Longinos, *op. cit.*, s. 104.

filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna. Filozof wyłożył w nim nowatorską wizję tej kategorii, przyczyniając się do popularyzacji tego zagadnienia³². W swojej pracy przekonywał, że wzniosłość jest „najsilniejszym uczuciem, jakiego umysł jest w stanie doznać”³³, a człowiek doświadcza jej zarówno w kontakcie z twórcami natury, jak i przedmiotami artystycznymi.

Przede wszystkim Edmund Burke zaprezentował wzniosłość jako wartość opozycyjną wobec piękna. Według filozofa obydwie te idee miały inne pochodzenie, wywoływały odmienne uczucia i przejawiały się w różny sposób. W *Dociekaniach filozoficznych o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna* pisał:

Moim zamiarem jest rozpatrzyć piękno w odróżnieniu od wzniosłości oraz w toku tego dociekania zbadać, jak dalece ono jest z nią zgodne. (...) Przez piękno rozumiem tę jakość lub te jakości w ciałach, przez które powodują one miłość lub jakąś namiętność do niej podobną. (...) cokolwiek wywołuje przyjemność, ale to przyjemność pozytywną i rzetelną, nadaje się, by łączyć się z nim w piękno. (...) Cokolwiek zdolne jest w jakikolwiek sposób pobudzić wyobrażenia przykrości i niebezpieczeństwa, to znaczy należy do rzeczy strasznych, albo ich dotyczy, albo działa w sposób budzący grozę, jest źródłem wzniosłości, czyli wytwarza najsilniejsze uczucie, jakiego umysł jest w stanie doznać³⁴.

Wprowadzenie rozróżnienia między pięknem i wzniosłością było czymś do tej pory niespotykanym w myśli estetycznej – dzięki temu rozprawa Burke’a stała się kamieniem milowym w rozwoju badań nad wzniosłością jako autonomiczną kategorią estetyczną³⁵. Odróżniając piękno od wzniosłości, Burke łączył je m.in. z delikatnością i łagodnością. Zaznaczył, że przedmioty piękne mają być stosunkowo małe, gładkie, lśniąco, lekkie i delikatne, zaś obcowanie z nimi ma wywołać uczucie natychmiastowej przyjemności. Z kolei przedmioty wzniosłe powinny być ogromnych rozmiarów, ciemne, posępne, masywne, przytłaczające, a nawet wywołujące przykrość u odbiorcy³⁶.

³² Por. E. Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przeł. P. Graff, Warszawa 1968.

³³ *Ibidem*, s. 43.

³⁴ E. Burke, *op. cit.*, s. 42-43, 101, 148.

³⁵ „Tradycyjna, zaczerpnięta ze starożytności tendencja, by przyjmować istnienie jednego, szerokiego pojęcia piękna jako wartości obejmującej wszelkie zjawiska estetyczne, a nawet niekiedy pozaestetyczne, została podważona w XVIII w.; zdano sobie wówczas sprawę, iż istnieje wiele odmian piękna – jako drugą kategorię wyróżniono najpierw wzniosłość (Burke, Kant). Nastąpiła stopniowa «parcelacja» piękna (...)” M. Gołaszewska, *op. cit.*, s. 354.

³⁶ Zob. *Ibidem*, s. 129, 142.

Burke przywołał kilkanaście zjawisk i przedmiotów, które mają moc wywoływania doświadczenia wzniosłości. Należą do nich m.in.: widok jadowitych zwierząt, szeroka perspektywa równin i oceanów, opowieści o duchach i zjawach, miejsca ciemne i mroczne, nieznajomość i nieokreśloność opisywanych rzeczy (wizje piekła, nieznana postać pojawiająca się w onirycznej wizji, tajemnicze zjawy, chimery, harpie), moc Bóstwa, przed którym „kurczymy się w małości własnej natury i w pewien sposób zostajemy unicestwieni wobec niego”³⁷, wyobrażenia braku: „pustka, ciemność, samotność i cisza”³⁸, ogrom, rozważany jako wielka skala długości (płaskie równiny), wysokości (wieże, góry) i głębokości (przepaście); wielkie budowle (jako dzieła ludzkiego ducha, których stworzenie wiązało się z niezwykłym wysiłkiem i trudem), przepych (rozumiany jako mnogość rzeczy: w naturze to choćby motyw gwiaździstego nieba, a w poezji i retoryce – bogactwo elementów tworzących opis), światło słoneczne i błyskawice, przechodzenie ze światła w ciemność (i odwrotnie), nadmierny hałas wytwarzany przez wodospady, burze, wybuchy armat lub tłum ludzi, wszelka nagłość trzęsiewca zmysły (na przykład nocne bicie zegara), niebezpieczne głosy zwierząt, nieznosny i nieprzyjemny zapach, a ponadto różnorodne wyobrażenia cierpienia³⁹.

Edmund Burke stworzył w ten sposób obszerny katalog, dzięki któremu udowodnił, że wzniosłość oraz jej przejawy należą do fundamentalnych doświadczeń ludzkiej egzystencji i mają uniwersalny charakter. Tę możliwość ewokowania wzniosłości wiązał nie tylko z tworem natury, ale także z dziełami artystycznymi, w tym również z literaturą. Zdaniem Burke’a każdy pisarz może zawrzeć w konkretnym utworze własne doświadczenie wzniosłości poprzez dobór odpowiednich motywów⁴⁰ i dzięki temu jest w stanie wpłynąć na odbiorcę, wzbudzając w nim sublimicystyczne⁴¹ uczucia.

Podobny repertuar motywów (choć nie tak konkretnie i nie w tak obszerny sposób) przedstawił Immanuel Kant w traktacie filozoficznym pt. *Krytyka władzy sądzienia* (1790), a dokładniej: w jego pierwszej części zatytułowanej *Krytyka estetycznej władzy sądzienia* (we fragmentach pt. *Analityka wzniosłości*). Definicja wzniosłości według

³⁷ *Ibidem*, s. 77.

³⁸ *Ibidem*, s. 80-81.

³⁹ Katalog motywów wywołujących uczucie wzniosłości przedstawiam na podstawie fragmentów rozprawy E. Burke’a, *op. cit.*, s. 64-99.

⁴⁰ Używając dzisiejszej nomenklatury literaturoznawczej powiedzielibyśmy: poprzez odpowiednią konstrukcję świata przedstawionego.

⁴¹ Posługuję się tu określeniem „sublimicystyczny”. Jest to neologizm, u którego źródła leży łacińska nazwa wzniosłości. *Sublimis* oznacza dosłownie „znajdujący się w powietrzu, bujający, wysoki”. Por. *Słownik łacińsko-polski*, oprac. K. Komaniecki, Warszawa 1995, s. 477.

Kanta brzmi następująco: „Wzniosłym nazywamy to, co jest absolutnie wielkie”⁴², innymi słowy: „Wzniosłe jest to, w porównaniu z czym wszystko inne jest małe”⁴³. Niemiecki filozof położył więc szczególny nacisk na element rozmiaru, zaznaczając, że dla idei wzniosłości znamienne jest ogrom (albo ponadprzeciętna wielkość). Przy czym owa wielkość może dotyczyć zarówno wyglądu zewnętrznego przedmiotu, jak również wielkości ducha czy twórczości.

Autor *Krytyki władzy sądzienia* wyróżnił w obrębie swojej klasyfikacji wzniosłość „matematyczną” i „dynamiczną”. W rozważaniach dotyczące matematycznej odmiany wzniosłości, wiążącej się przede wszystkim z wielkością obserwowanego przedmiotu, wplótł przykład egipskich piramid oraz Bazyliki świętego Piotra w Rzymie. W tych właśnie miejscach – zdaniem Kanta – „wyobrażenia osiąga (...) swe maksimum, a usiłując je przekroczyć, pograża się znowu w samej sobie, co wprowadza ją w stan jakiegoś pełnego wzruszeń upodobania”⁴⁴. Dynamiczną wzniosłość łączył natomiast Kant z potęgą przedmiotów przyrody. Wspominał w tym kontekście o wysokich skałach i górskich masywach, ciemnych chmurach nadciągających wraz z burzą, groźnych wulkanach, bardzo silnych wiatrach, bezkresie oceanu, wielkich rzekach i wysokich wodospadach, głębokich przepaściach oraz ciemnych polanach leśnych⁴⁵.

Przywołani wyżej myśliciele: Edmund Burke oraz Immanuel Kant dokonali ważnego rozszerzenia znaczeń przypisywanych kategorii wzniosłości. Odeszli bowiem od jej wąskiego rozumienia jako cechy stylu wypowiedzi językowej (patronem takiego ujęcia był Pseudo-Longinos), ukazali zaś jej wagę w procesie zmysłowego i wyobraźniowego sposobu postrzegania świata. Stworzyli w ten sposób bogaty katalog motywów i figur, których funkcją miało być wywoływanie efektu wzniosłości. Można pokusić się o stwierdzenie, że ich ustalenia w tej kwestii respektowane są aż po dziś dzień.

1.3. Psychologia wzniosłości

Wielowiekowa refleksja nad wzniosłością skupiona była także na trzecim, psychologicznym jej wymiarze. Ten wątek został bardzo wyraźnie wyakcentowany

⁴² *Ibidem*, s. 136.

⁴³ *Ibidem*, s. 140.

⁴⁴ I. Kant, *op. cit.*, s. 143.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 156-159.

m.in. w przywołanych już rozprawach Edmunda Burke'a oraz Immanuela Kanta (choć w ograniczonej mierze pojawiał się już w traktacie *O górnosci* Pseudo-Longinosa). Rozważania poświęcone psychologii wzniosłości ukazywały znaczenie emocji oraz wyobraźni w powstawaniu lub wywoływaniu tego doświadczenia. Oparte były na założeniu, że jest to doświadczenie zmysłowe, a zarazem intelektualne, choć w pewnej mierze również pozaracjonalne. Mechanizm powstawania tego stanu w psychice człowieka był następujący: to, co wielkie (zagrożające, obce, usytuowane „ponad” człowiekiem), rodzi „namiętność”, stając się źródłem osobliwej przyjemności, złożonej z lęku (a nawet trwogi), a także z intelektualnego zaciekawienia i estetycznej satysfakcji. Jak pisał Kant:

(...) przedmioty takie chętnie nazywamy wzniosłymi, gdyż podnoszą moc naszej duszy ponad jej zwyczajną, przeciętną miarę i pozwalają nam odkryć w sobie zupełnie innego rodzaju zdolność stawiania oporu, która ośmiela nas do tego, by mierzyć się z pozorną wszechmocą przyrody⁴⁶.

Przynajmniej od czasów Burke'a (choć, jak starałam się wykazać, podobne sugestie formułował już Pseudo-Longinos) zwracano też uwagę na wielką rolę wyobraźni w tworzeniu efektu wzniosłości. Autor *Dociekań filozoficznych o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna* twierdził bowiem, że dzięki aktywności umysłowej człowiek zdolny jest do dystansowania się od wrażeń czysto zmysłowych, a następnie do odbioru świata oraz tworzenia obrazów według nowego, intelektualnego porządku. Władzą umysłu, która pozwala na taką projekcję, miała być właśnie wyobraźnia. Burke, opierając się głównie na empiryzmie Johna Locke'a, przekonywał:

(...) umysł człowieka posiada pewnego rodzaju własną moc twórczą i potrafi bądź to odtwarzać do woli obrazy rzeczy w porządku i postaci odebranej zmysłami, bądź też łączyć te obrazy w nowy sposób i wedle odmiennego porządku. Ta władza nazywa się Wyobraźnią (...). Trzeba jednak zaznaczyć, że władza wyobraźni nie jest zdolna wytworzyć niczego absolutnie nowego, umie ona jedynie przemienić układ tych wyobrażeń, które otrzymała od zmysłów⁴⁷.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 158.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 19.

Widzimy więc, że irlandzki filozof nie odrzucił możliwości zmysłowego poznania świata. Według niego percepcja zmysłowa była potrzebna, by jednostka mogła pobudzić wyobraźnię. Miało to także znaczenie dla samego aktu ewokowania wzniosłości, bowiem – jak pisał Burke – to właśnie wyobraźnia

(...) jest najrozleglejszą dziedziną przyjemności i przykrości, ponieważ jest terenem naszych obaw i nadziei oraz wszystkich związanych z nimi naszych namiętności (...) ⁴⁸.

Krzysztof Wawrzykowski, który badał estetyczne koncepcje Burke’a, tak tłumaczy rolę doznawanej przykrości i wyobrażeń niebezpieczeństwa w mechanizmie doświadczania wzniosłości:

Rozpoznając zatem przedmiot jako niebezpieczny bądź budzący trwogę, wywołujemy tym samym posiadaną już przez nas ideę wzniosłości. Wszak jest ona skojarzona już w wyobraźni z określonymi przeżyciami ⁴⁹.

Badacz przekonuje, że jej przeżycie jest rodzajem wewnętrznego poruszenia, łączącego przyjemność oraz przykrość. Wzniosłość przeto może rodzić się w doświadczeniu zmysłowym (np. poprzez kontakt z ogromnym przedmiotem), ale swój pełny wymiar uzyskuje w ludzkiej wyobraźni (poprzez wzbudzenie poczucia zagrożenia). Kluczowe dla zrozumienia wzniosłości staje się bowiem to, że doświadczana ambiwalencja uczuć jest pozorna, tzn. jednostka – po doznaniu pierwszych emocji związanych z niebezpieczeństwem – uświadamia sobie, że sama jest niezagrożona, dzięki czemu może zagłębić się w samo przeżycie wywołane przez wzniosły przedmiot, poddawać się wyobrażeniu wielkości i kontemplować je.

Burke odwoływał się w swojej pracy również do ustaleń Pseudo-Longinosa, które dotyczyły oddziaływania wzniosłych utworów na odbiorcę oraz wagi fantazji retorycznej. Szerzej niż autor traktatu *O górnoci* rozwinął zwłaszcza tezę o sile wyobraźni; akcentował w ten sposób wartość kreacyjnej postawy pisarza. Artysta bowiem tylko dzięki niej jest w stanie przedstawić nową rzeczywistość i ukazać świat wewnętrznych doświadczeń człowieka. Wprawdzie Burke podkreślał również, że

⁴⁸ *Ibidem*, s. 19.

⁴⁹ K. Wawrzykowski, *Wyobraźnia i wzniosłość. Teoriopoznawcze podstawy wybranych brytyjskich koncepcji estetycznych XVIII wieku*, Toruń 2010, s. 201.

intensywność wzbudzanych przez wyobraźnię doznań jest zmienna, gdyż zależy ona od czasu obcowania z danym przedmiotem oraz wrażliwości obserwującego, ale dodawał zarazem, że wolność działania wyobraźni jest ograniczona przez smak, który (wiążąc się z wykształceniem i towarzyską ogładą) jest podobny u wszystkich ludzi⁵⁰. Warto jednak pamiętać, że refleksje na temat twórczej mocy wyobraźni zyskiwały z czasem coraz większe znaczenie – zwłaszcza w dobie romantyzmu. Przekonanie o szczególnym znaczeniu wyobraźni dało początek romantycznej estetyce sublimicystycznej. Jej nadrzędnym celem stało się ukazanie „prawd żywych”⁵¹.

Powróćmy jednak do Burke’a. Doświadczenia sublimicystyczne irlandzki filozof powiązał z przeżyciami budzącymi grozę, strach i przerażenie. Źródłem wzniosłości – jak zaznaczał – może być wydarzenie, którego człowiek jest bezpośrednim świadkiem lub w nim uczestniczy. Może to być chociażby doświadczenie przez jednostkę ogromu, nieskończoności, mocy, bólu, nagłości czy braku. Wartości te filozof połączył z uczuciami alienacji, samotności, strachu, które uzmysławiają odczuwającej je jednostce przykrość lub śmierć i wywołują w niej obawę przed rozplynięciem się w niebycie. Ponadto doznanie wzniosłości mogło według Burke’a osiągnąć różne stopnie intensywności i wywołać rozmaite emocje, takie jak: zdumienie, podziw, cześć i szacunek (z których to pierwsze było najpotężniejsze⁵²). Co więcej, uczucie wzniosłości było w stanie nawet doprowadzić do utraty przez jednostkę własnego „ja”, pozbawienia własnej podmiotowości. To bardzo istotne, bowiem ukazywało siłę oddziaływania wzniosłości, która – co podkreślał filozof – stanowiła najbardziej intensywne uczucie dostępne ludzkiemu umysłowi.

Innym filozofem, którego zainteresował problem psychologii wzniosłości, był Immanuel Kant. Podobnie jak Edmund Burke, autor *Krytyki władzy sądzienia* oddzielił pojęcia piękna i wzniosłości, jednak inaczej niż poprzednik rozpatrywał i charakteryzował te wartości. Kant, dokonując rozróżnienia między doznanem wzniosłości i odczuciem piękna, połączył je z rozumem i jego możliwościami. Piękno – według niego – powstawało na styku rzeczywistości z rozumem i współgrało z możliwościami postrzegania i rozumienia przez jednostkę oglądanych przedmiotów.

⁵⁰ Smak – inaczej zwany gustem – był jedną z najważniejszych kategorii estetycznych w XVIII-wiecznej refleksji o sztuce. Por. B. Otwinowska, *Gust*, [w:] *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, pod red. T. Kostkiewiczowej, Wrocław 1991, s. 166-172.

⁵¹ Teoretycy romantyzmu znacznie rozszerzyli prerogatywy wyobraźni, definiując ją często jako siłę w pełni twórczą, powołującą do życia nowe światy. Por. M.H. Abrams, *op. cit.*, s. 185-202; M. Stanisławski, *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, Kraków 1998, s. 227-271.

⁵² Zob. *Ibidem*, s. 63, 153-154.

Wzniosłość natomiast tworzyła się w momencie niemożliwości wyobrażenia sobie pewnej jakości, w chwili rozłączenia władz rozumu i wyobraźni⁵³.

Kant, wychodząc od ogólnego pojęcia wzniosłości, przeszedł do jej podziału i szczegółowej charakterystyki. W *Analityce wzniosłości* dokonał klasyfikacji tej kategorii estetycznej, dzieląc ją na: wzniosłość „zewnątrzną” i „wewnętrzną”⁵⁴ oraz na „matematyczną” i „dynamiczną”. Wzniosłość „zewnątrzną” może być „naturalna”, czyli powiązana bezpośrednio z przyrodą, a także „sztuczna”, jeśli jej źródłem są przedmioty wykonane przez człowieka. Wzniosłość „wewnętrzną” ułożył Kant w duszy jednostki, która dzięki temu jest zdolna, na przykład, do heroicznych czynów. Myśliciel argumentował: „Dla piękna w przyrodzie musimy szukać racji poza nami, dla wzniosłości zaś jedynie w nas samych i w sposobie myślenia (...)”⁵⁵. Kant podkreślał również, że wzniosłość staje się przyczyną podniesienia rangi podmiotowości jednostki, a nie jej utraty, jak twierdził Burke. Jednakże wzniosłość „zewnątrzną” w pewnej mierze powiązana była z „wewnętrzną”, bowiem:

Nie możemy powiedzieć tu nic więcej niż to, że przedmiot [przyrody] nadaje się do tego, by unaoczniająco przedstawić wzniosłość, jaką można napotkać w umyśle; właściwa bowiem wzniosłość nie może być zawarta w żadnej formie zmysłowej i dotyczy tylko idei rozumu, które, aczkolwiek adekwatne ich przedstawienie unaoczniające nie jest możliwe, zostają właśnie przez tę dającą się zmysłowo przedstawić nieadekwatność pobudzone i przywołane do umysłu⁵⁶.

Obcowanie jednostki ze wzniosłymi przedmiotami czy zjawiskami przyrody rodzi w niej sublimicystyczne uczucia. Uczucia te zostały opisane przez Kanta jako ambiwalentne:

Uczucie wzniosłości jest więc uczuciem przykrości wypływającym z nieodpowiedniości naszej wyobraźni w jej estetycznej ocenie wartości do oceny dokonanej przez rozum,

⁵³ Zob. I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, przeł. i opatrzył przedmową i przypisami J. Gałęcki, Warszawa 1964, s. 131.

⁵⁴ Kant wyróżnił przede wszystkim wzniosłość „matematyczną” i „dynamiczną”. Pozostałe terminy klasyfikacyjne (objęte cudzysłowem) wprowadzam w celu dookreślenia pojawiających się w jego dziele opisów wzniosłości oraz ich uszeregowania.

⁵⁵ I. Kant, *op. cit.*, s. 134.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 132-133.

a równocześnie także rozkoszą, jaką budzi zgodność tego właśnie sądu z ideami rozumu⁵⁷.

Kant, podobnie jak Burke, zwrócił uwagę na dysharmonijność uczuć ewokowanych przez kategorię wzniosłości. Jednostka obserwująca z daleka wzniosłe zjawisko, na przykład burzę, miała według niego doznawać jednocześnie uczucia przerażenia, uświadamiać sobie znikomość własnego istnienia i kruchość życia, ale też odczuwać przyjemny dreszcz podniecenia i zadowolenia. Krystyna Demkowicz-Dobrzańska podpowiada, że Kant:

(...) odnosił wzniosłość do podmiotu i jego reakcji na to, co wielkie lub potężne, wobec czego człowiek uświadamia sobie swoją kruchość. Jednocześnie jednak, ponieważ ostatecznie siły natury mu nie zagrażają, odczuwa swoją wyższość nad światem zmysłowym oraz swoją zdolność do jego przekroczenia⁵⁸.

Można więc powiedzieć, że wzniosłość „zewnętrzna” jest w pewien sposób wzniosłością pierwotną i pełnego wymiaru nabiera dopiero w duszy obcującej z nią jednostki. Jednak – co podkreślił filozof – pierwiastek wzniosłości musi być obecny w umyśle jednostki, aby mógł zostać pobudzony przez bodziec materialny.

Kantowski podział wzniosłości na matematyczną i dynamiczną związany był natomiast z charakterem przedmiotu naznaczonego tą wartością oraz jego oddziaływaniem na osobę doświadczającą wzniosłości. Tak więc, gdy coś jest ogromne ponad wszelką miarę, wtedy mamy do czynienia z wzniosłością matematyczną, którą możemy wiązać na przykład z doznaniem nieskończoności. Z kolei o wzniosłości dynamicznej możemy mówić wówczas, gdy dany przedmiot poraża jednostkę, ale nie dominuje nad nią, choćby dlatego, że jest obserwowany z większej odległości. W przypadku literatury – dowodził Kant – mamy do czynienia właśnie z tym rodzajem wzniosłości, gdyż czytelnik, „dotykając” wyobraźnię sublimicystycznej materii opisaną przez artystę, fizycznie znajduje się w bezpiecznym miejscu.

Odnosząc się do rozważań autora *Krytyki władzy sądu*, można by ułożyć taki oto, sublimicystyczny ciąg przyczynowo-skutkowy. Artysta, porażony wzniosłością

⁵⁷ *Ibidem*, s. 152.

⁵⁸ K. Demkowicz-Dobrzańska, *Kategoria wzniosłości w malarstwie Caspara Davida Friedricha*, „Colloquium Wydziału Nauk Humanistycznych i Społecznych AMW”, 2013, nr 3, s. 108.

„zewnątrzną”, doświadcza wzniosłości „wewnętrznej” i nią naznacza swoje dzieło, w którym z kolei nabiera ona charakteru wzniosłości matematycznej i zostaje przekazana odbiorcy.

Kant podkreślił również, że odbiór rzeczywistości jest odmienny dla różnych osób. Podobnie jak jego poprzednicy – Pseudo-Longinos i Edmund Burke – zwrócił uwagę na istotność wyobraźni w procesie powstawania efektu wzniosłości. W swojej pracy pisał:

Wyobraźnia (jako twórcza władza poznawcza) jest mianowicie bardzo wielką potęgą w tworzeniu niejako drugiej przyrody z materiału dostarczonego jej przez przyrodę rzeczywistą. (...) Odczuwamy przy tym naszą niezależność od prawa kojarzenia (które wiąże się z empirycznym używaniem owej władzy) tak, że wprawdzie podług tego prawa zapożyczamy od przyrody materiał, ale potrafimy go przerobić w coś zupełnie innego, a mianowicie w coś, co jest wyższe niż przyroda. (...) Terenem, na którym zdolność tworzenia idei estetycznych może objawić się w całej pełni, jest właśnie poezja⁵⁹.

Filozof podkreślił w ten sposób niezależność człowieka, a także jego szczególną zdolność do kreacji własnego obrazu świata właśnie za pomocą wyobraźni. Ona bowiem jest zdolna stworzyć światy nowe, zupełnie odbiegające od tych realnych. Ta właściwość wyobraźni ujawnia się według Kanta w szczególny sposób w procesie twórczym. To dzięki jej potędze artysta zdolny jest do wykreowania nowej rzeczywistości. Za pomocą wyobraźni pisarz może też zmienić materiał własnej obserwacji (rzeczywistość zmysłową) w ideę, przyczyniając się do jej uwznioślenia. Co więcej, jego zdaniem wyobraźnia nawet nie potrzebuje materiału realnego, gdyż sama jest w stanie zbudować własne figury. Wzniosłość – co zaznacza Kant – powstaje zaś w momencie, gdy idee rozumu nie mogą zostać objęte przez władzę wyobraźni.

Z procesem twórczym i z wyobraźnią wiązał Kant ponadto pojęcie genialności. W *Krytyce władzy sądu* czytamy:

Wszyscy zgadzają się co do tego, że genialność należy uważać za coś zupełnie przeciwnego duchowi naśladownictwa. (...) żaden Homer czy Wieland nie potrafiłby wskazać, w jaki sposób jego idee pełne fantazji, a zarazem głębokich myśli, rodzą się i łączą w jego umyśle, dlatego że sam tego nie wie i nikogo zatem nauczyć tego nie może⁶⁰.

⁵⁹ I. Kant, *op. cit.*, s. 242-243.

⁶⁰ *Ibidem*, 233-234.

Używając pojęcia geniuszu, które zyska niebywałą popularność w dobie romantyzmu⁶¹, Kant zwrócił w ten sposób uwagę na niemimetyczny wymiar literatury, który realizuje się dzięki kreacyjnej postawie artysty – ta zaś uzależniona jest od aktywności wyobraźni. Genialne dzieło nie może przeto opierać się na zasadzie naśladowania rzeczywistości. Z kolei dawne genialne dzieła nie powinny być powielane przez następne pokolenia. Kant pouczał, że dzieł tych nie można naśladować, lecz powinny one stać się źródłem inspiracji artystycznej.

1.4. Wzniosłość a nieskończoność

Opisany wyżej sposób rozumienia wzniosłości – powiązany z kategorią wyobraźni i geniuszu – został rozwinięty przez teoretyków romantyzmu, którzy uczynili z nich fundament romantycznych koncepcji kreacjonistycznych⁶². W koncepcjach takich autorów, jak Fryderyk Schiller i George Wilhelm Friedrich Hegel wzniosłość stała się najlepszą metodą ewokowania nieskończoności.

Fryderyk Schiller wyłożył swoje rozumienie tej kategorii w kilku pracach: *O poezji naiwnej i sentymentalnej* (1795), *O patetyczności* (1799) oraz *O wzniosłości* (1801), przy czym na związek wzniosłości z nieskończonością zwrócił głównie uwagę w rozprawie *O poezji naiwnej i sentymentalnej*. Ukazał tam różnicę między dwoma typami poetów: naiwnym i sentymentalnym oraz między tworzonymi przez nich dziełami.

Według Schillera poeta naiwny uzależniony jest od otaczającego go świata, zaś poeta sentymentalny wykazuje się pełną autonomią w stosunku do rzeczywistości. Można powiedzieć, że pierwszy z nich wykształcił jedynie geniusz piękna, a drugi posiadał w pełni rozwinięty geniusz wzniosłości. Poeta naiwny, tworząc dzieło, opiera się na zasadzie naśladownictwa, czerpiąc inspirację ze świata zmysłowego. Z kolei poeta sentymentalny przyjmuje postawę kreatora i w swoich dziełach tworzy świat niezależny od tego, w którym realnie przebywa. Twórca taki odnosi przedmiot swojego utworu do ponadmaterialnych idei, które kierują się w stronę nieskończoności. Podobnie tłumaczy tę relację Jarosław Płuciennik:

⁶¹ S. Treugutt, *Geniusz*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórza i A. Kowalczykowej, Wrocław 1991, s. 318-321.

⁶² Por. M.H. Abrams, *op. cit.*, *passim*.

Poeta naiwny ogranicza się do naśladowania rzeczywistości, natomiast poeta sentymentalny ma podwójne źródło: rzeczywistość jako ograniczenie poety i ideę jako coś nieskończonego⁶³.

Pojawienie się pojęcia nieskończoności u Schillera stało się bardzo ważnym znakiem, bowiem rozszerzyło sposób rozumienia wzniosłości, nadając jej dodatkowych aspektów. Mirosław Strzyżewski, opierając swoje uwagi na wierszu Schillera *Hymn do nieskończoności*, pisze:

Nieskończony to również odpowiednik przymiotników – bezgraniczny, ogromny, nieustanny, nieokreślony. Wskazane figury i słowa, wraz z wieloma kontekstami filozoficznymi, w jakich występują, tworzą charakterystyczny dla epoki [romantyzmu – dop. P.W-M] zespół wyobrażeń, wypływających z doświadczenia, że piękno świata i człowieka jest w swej istocie nieodgadnione, nieokreślone i niewyraźne w języku, ale silnie doświadczane i przeżywane przez człowieka (...)⁶⁴.

Z nieskończonością kategorię wzniosłości połączył też Georg Wilhelm Friedrich Hegel. W *Wykładach o estetyce* (1835-1838) pisał:

Z wzniosłością (...) łączy się u człowieka poczucie własnej skończoności i nieprzebytej przepaści, jaka go dzieli od Boga. (...) Wzniosłość w ogóle jest usiłowaniem wyrażenia tego, co nieskończone, pomimo niemożliwości znalezienia w sferze zjawisk takiego przedmiotu, który by okazał się odpowiedni dla wyrażenia nieskończoności⁶⁵.

Filozof, odnosząc interesującą mnie kategorię do Boga i Absolutu, w typowo romantyczny sposób postawił niemal znak równości między wzniosłością a nieskończonością. Według Hegla bowiem człowiek, który doświadcza sublimicystycznej epifanii, uświadamia sobie jednocześnie własne ograniczenie oraz znikomość w stosunku do Boga. Wzniosłość w *Wykładach o estetyce* nosiła więc znamiona tajemnicy dotyczącej Boga, Absolutu i człowieka. Jednostka, starając się

⁶³ J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 113.

⁶⁴ M. Strzyżewski, *Romantyczna nieskończoność. Studium identyfikacji pojęcia*, Toruń 2010, s. 13. Wspomniany wiersz Schillera znajduje się na dwunastej stronie owej pracy.

⁶⁵ G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski i A. Landman, t. 1, Warszawa 1964, s. 575, 596.

zmierzyć z niepoznawalnością świata, dociera do granic własnej wyobraźni i w ten sposób dotyka nieskończoności.

Jak już stwierdziłam, zestawienie wzniosłości i nieskończoności stało się podstawą romantycznej teorii sztuki. Warto jednak w tym miejscu dodać, że nieco inaczej ujął tę kwestię Artur Schopenhauer w swojej pracy *Świat jako wola i przedstawienie* (1819). Jak wielu innych myślicieli XIX-wiecznych, wyszedł on od opisu stanu ducha jednostki, która obcuje z wzniosłymi przedmiotami. Schopenhauer inaczej przedstawił jednak poziomy intensywności doświadczenia sublimicystycznego. Najwyższym jego stopniem, według filozofa, miał być widok, który uderza człowieka swoją potęgą i uświadamia grożącą mu zagładę. Można by zatem stwierdzić, że pod piórem Schopenhauera doświadczenie wzniosłości nabrało swoistego wymiaru apokaliptycznego, zestrajając się z doświadczeniem „rozpłynięcia się w nicości”⁶⁶.

1.5. Etyczny wymiar wzniosłości

Powróćmy jednak do Fryderyka Schillera, który zwrócił także uwagę na etyczny wymiar tego zjawiska. Dokonując rozdziału między kategorią piękna i kategorią wzniosłości, połączył obie te jakości z pojęciem geniuszu, który jednostka otrzymała od natury. W rozprawie *O wzniosłości* zaznaczył:

Natura dała nam dwóch geniuszów za towarzyszy na drodze życia. Jeden towarzyski i pełen wdzięku (...) prowadzi nas do prawdy i spełniania obowiązków. (...) Teraz jednak przystępuje do nas geniusz inny, poważny i milczący, a jego silne ramię niesie nas nad przepastną głębią⁶⁷.

Pierwszy geniusz, który człowiek otrzymał od natury, to subtelny geniusz piękna, dzięki któremu może on doświadczyć estetycznych przyjemności podczas obcowania z otaczającym go światem. Geniusz drugi, milczący i znacznie potężniejszy, to geniusz wzniosłości. O ile domeną geniuszu piękna była rzeczywistość zmysłowa, o tyle żywiołem geniuszu wzniosłości było ludzkie wnętrze, a zwłaszcza jego umysł. Co

⁶⁶ J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 122.

⁶⁷ F. Schiller, *O wzniosłości*, [w:] idem, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przeł. I. Krońska i J. Prokopiuk, wstępem opatrzył J. Prokopiuk, Warszawa 1972, s. 177.

jednak najważniejsze, doświadczenie wzniosłości w szczególny sposób wiązało się z wolnością człowieka. Jarosław Płuciennik następująco wyjaśnia tę relację:

Poczucie piękna może nas wyzwalać, ale jego dziedziną jest zmysłowość. We wzniosłości zaś najważniejszy jest element etyczny, to, co pozwala człowiekowi poczuć się wolnym⁶⁸.

W ten sposób Schiller powiązał wzniosłość z etyką, uwypuklając aspekt wolności jako wartości nadrzędnej. W swojej rozprawie pisał:

Człowiek bowiem przenigdy nie mógłby być istotą, która ma własną wolę, gdyby zachodził choć jeden wypadek, w którym absolutnie musiałby zrobić coś, czego by nie chciał. (...) Tylko człowiek obdarzony kulturą moralną jest całkowicie wolny. Albo siłą swą przewyższa naturę, albo pozostaje z nią w harmonii⁶⁹.

Wolność, a więc człowieczeństwo, możliwe stawało się właśnie dzięki doświadczeniu wzniosłości. Pierwszym etapem do jej osiągnięcia – zdaniem filozofa – jest umiejętność odkrywania piękna. Umiejętność ta stanowi jakby pierwszy poziom wolności, której pełnię jednostka może osiągnąć dopiero dzięki doświadczeniu wzniosłości – czyli wtedy, gdy odkryje moc własnego ducha. Czyny moralne człowieka były bowiem wedle Schillera najważniejszym przejawem wzniosłości.

Schiller powiązał pojęcie wzniosłości z duchowym rozwojem człowieczego jestestwa. Filozof zwrócił jednocześnie uwagę na ambiwalentny charakter tej kategorii, która, przyczyniając się do nieustannego wzbogacania zmysłów i duszy jednostki, uniemożliwia pogodzenie tych dwóch płaszczyzn. Pisał, że w chwili odczucia sublimicystycznego:

(...) człowiek fizyczny oddziela się całkowicie od człowieka moralnego, albowiem właśnie w takich przedmiotach, na których pierwszy z nich poznaje tylko swoje ograniczenia, drugi doświadcza siły i to właśnie, co pierwszego przytłacza, drugiego wznosi nieskończenie wysoko⁷⁰.

⁶⁸ J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 91.

⁶⁹ F. Schiller, *op. cit.*, s. 174-175.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 180.

To oddzielenie „człowieka fizycznego” i „moralnego” stało się podstawą Schillerowskiej koncepcji etyki heroicznej. Wzniosłe stawały się bowiem czyny, które człowiek podejmował po to, by ujarzmić przyrodę i przewyciężyć własne ograniczenia, słowem – by doświadczyć wolności. Przeżycie sublimicystyczne stanowiło zatem ważny element w rozwoju ludzkiego ducha. Na wagę tego rozwoju w swoich utworach Schiller kładł szczególny akcent. Wyodrębnił on takie wymiar wzniosłości, który można określić jako „sztuczny”. Jednostka może jej bowiem doświadczyć w momencie kontemplacji wzniosłego dzieła sztuki. Dla przykładu, oddając się lekturze dzieła, „wchodzi” niejako do świata w nim przedstawionego i doświadczając pośrednio tego, co bohaterowie, zyskuje samoświadomość etyczną. W taki właśnie sposób wzniosłość „sztuczna” – zdaniem Schillera – prowadzi do wewnętrznej przemiany jednostki oraz pomaga jej w osiągnięciu pełni człowieczeństwa.

Fascynację etycznym wymiarem wzniosłości wykazywał także Fryderyk Nietzsche. Uważał, że najważniejszym zadaniem wzniosłości jest oswojenie i poniekąd obrona przez tym, co okropne, co przytłacza człowieka. Niemiecki filozof upatrywał we wzniosłości siłę, którą odznaczały się jednostki nieprzeciętne. Według Jarosława Płuciennika Nietzscheańska „fascynacja wzniosłością to cały styl życia, uwikłany wielorako w etyczną koncepcję «nadczołowieka», jawiącego się jako wzniosły bohater”⁷¹. W kontekście moich dalszych rozważań to także koncepcja godna odnotowania.

W 1946 roku w Bernie Erich Auerbach opublikował pracę zatytułowaną *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*. Badacz poprzez analizę literackich przedstawień rzeczywistości ukazał sposoby postrzegania świata przez pisarzy tworzących w różnych epokach. Analiza ta swoim zakresem obejmowała arcydzieła literatury, poczynając od Homera i *Nowego Testamentu*, a skończywszy na powieściach początku wieku dwudziestego. W tej monumentalnej monografii Auerbach przedstawił konwencje europejskiej literatury realistycznej, łącząc z nimi odmienny sposób rozumienia i realizacji kategorii wzniosłości przez twórców na przestrzeni minionych wieków. Koncepcję tę uczony przedstawił już w pierwszym rozdziale książki, w którym możemy przeczytać, co następuje:

Z głębszym historyzmem i głębszą dynamicznością społeczną tekstów starotestamentowych wiąże się na koniec jeszcze jedna znamienita różnica: ta

⁷¹ J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 126.

mianowicie, iż z owych tekstów wynika inne pojęcie wzniosłości i „wysokiego stylu” niż z tekstów Homera. Co prawda Homer bynajmniej nie wzdrygał się przed wplątaniem sfery codziennie-realistycznej w sferę tragiczną i wzniosłą; tego rodzaju niechęć jest jego stylowi całkiem obca i nie daje się z nim pogodzić (...). Homer jest jeszcze bardzo daleki od reguły rozdzielania stylów, która później utrwaliła się niemal powszechnie, a polegała na tym, że realistyczne obrazowanie powszedniości uważano za niemożliwe do pogodzenia z tym, co wzniosłe, że powszedniość ta mogła znaleźć miejsce jedynie w sferze komizmu, co najwyżej, troskliwie wystylizowana – w sferze idylli. A mimo to Homer jest bliższy tej regule niż Nowy Testament. Albowiem wydarzenia wielkie i wzniosłe rozgrywają się w poematach Homerowych o wiele bardziej wyłącznie i wyraźnie pośród przedstawicieli warstwy panującej; ci zaś są w swej bohaterskiej wzniosłości o wiele bardziej nietykalni niż postaci Nowego Testamentu, które w swej godności mogą upaść znacznie niżej (...)⁷².

Na pierwszy rzut oka można by odnieść wrażenie, iż Auerbach wiązał doświadczenie wzniosłości z określonym stylem literackim. W rzeczywistości jednak sprawa była znacznie bardziej skomplikowana: źródła tego efektu upatrywał w osobliwym połączeniu takiej techniki narracyjnej, której istotą była powaga w przedstawianiu dramatycznych wydarzeń, z losami powszednich i zwykłych ludzi, zwłaszcza bohaterów z nizin społecznych. Uczony zwrócił uwagę, że przez stulecia literackie przedstawienie wielkich czynów tradycyjnie było zarezerwowane dla bohaterów z wyższych sfer, sprawujących władzę. Ich pozycja społeczna stwarzała możliwość ukazywania ich heroizmu i niezwykłości. Reguła ta działała także w odwrotną stronę: bohaterowie z ludu nie mogli być przedstawieni jako bohaterowie heroiczni lub tragiczni. To rozgraniczenie stylów (podniosłego i niskiego) oraz oddzielenie losów władców i książąt od dylematów zwykłych ludzi było normą w wielu dziełach literackich różnych wieków; było też świadectwem odejścia od realizmu.

Autor *Mimesis* przekonywał, że tendencje realistyczne w literaturze europejskiej doszły najsilniej do głosu w dziełach nie respektujących tego rozdziału. Pomieszanie tych stylów było przede wszystkim cechą tradycji biblijnej, a następnie chrześcijańskiej, w której centralne miejsce zajęła historia Jezusa Chrystusa. To właśnie idea wcielenia się Boga w człowieka doprowadziła – zdaniem uczonego – do zniesienia barier stylistycznych w opisywaniu dziejów herosów oraz zwykłych ludzi. Chrystus

⁷² E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. i przedm. opatrzył Z. Żabicki, przem. do drugiego wydania M.P. Markowski, Warszawa 2004, s. 47.

przedstawiony został bowiem w *Ewangeli* jako król, Pan świata, który pochodził jednak z najniższego szczebla społecznej hierarchii, związał się z prostym ludem i jemu właśnie niósł pomoc i nadzieję. Co więcej, głosicielami swojej nauki uczynił nie ludzi możnych, wpływowych i wykształconych kapłanów, ale przedstawicieli niskiego stanu: rybaków i celników. Ewangeliczna opowieść o działalności Jezusa, Boga w ludzkim ciele, dokonującego czynów wzniosłych (uzdrowień, wskrzeszeń), a przede wszystkim umierającego na krzyżu dla zbawienia ludzkości, rozbrajała antyczny dualizm stylu wysokiego i niskiego. Elementem decydującym w tej kwestii była historia męki Chrystusa. Auerbach pisał:

Opowieść o tym, jak to król królów został na podobieństwo zwykłego złooczyńcy wyszydzony, opluty, wychłostany i rozpięty na krzyżu – opowieść ta, gdy tylko opanowała umysły ludzkie, zniszczyła bez reszty kanon rozdzielania stylów. Zrodziła ona nowy styl podniosły, który bynajmniej nie pogardzał już sferą codzienności, lecz przeciwnie – włączał w swoje ramy wszystko co zmysłowe, realistyczne, ba, nawet brzydkie, niegodne, budzące cielesną odrazę⁷³.

W ten sposób *Biblia* stała się dziełem, które wykształciło nowy typ wzniosłości. Dopuszczał on elementy powszedniości, łączył się z zastosowaniem prostego języka opowieści, ale jednocześnie zawierał w sobie sferę tajemnicy Królestwa Bożego, czekającego na człowieka. Tajemnica ta nie została przedstawiona w sposób dostępny jedynie dla ludzi wykształconych, przeciwnie, stała się uniwersalna, dostępna każdemu człowiekowi.

Znaczenie zniesienia antycznego podziału stylów na niski i wysoki związane było w książce Auerbacha nie tylko z tendencjami realistycznymi, bliższymi zwykłego życia. Ważniejsza stała się zmiana samej koncepcji człowieka, wizji jego funkcjonowania, działania i przeżywania świata. Okazało się zatem, że na uczucia i czyny wielkie, heroiczne i wzniosłe, przypisywane do tej pory tylko ludziom wysoko urodzonym, sprawującym władzę, może pozwolić sobie także, a nawet przede wszystkim, zwykły człowiek.

⁷³ *Ibidem*, s.149.

1.6. Wobec „nieprzedstawialnego”

Na jeszcze inny wymiar omawianej kategorii wskazali filozofowie i teoretycy przełomu XX i XXI wieku. Dla nich kluczowym problemem stało się powiązanie wzniosłości z tym, co umyka ludzkiemu doświadczeniu i oraz językowi.

Najwybitniejszym współczesnym teoretykiem wzniosłości jest francuski filozof, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli postmodernizmu, Jean-François Lyotard, którego inwencji – jak pisze Ryszard Nycz – „zawdzięcza wzniosłość zaskakujący obrót swojego losu, sztuka nowoczesna i ponowoczesna zaś – odsłonięcie cech innych, niż dotąd eksponowane”⁷⁴. Wzniosłość stała się dla Lyotarda problemem, z którego wyprowadził jedno z kluczowych pojęć postmodernizmu, czyli nieprzedstawialność.

W artykule zatytułowanym *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm* badacz nawiązał do teorii piękna i wzniosłości Immanuela Kanta. Przypomnijmy, że dla filozofa z Królewca wzniosłość stanowiła uczucie ambiwalentne, w którym mieszały się przyjemność i przykrość. Lyotard nazwał ten rozdzwięk konfliktem „pomiędzy władzami przedmiotu: władzą pojmowania czegoś i władzą «przedstawiania» tego czegoś”⁷⁵. Wzniosłość natomiast:

(...) ma miejsce tam, gdzie wyobraźnia odmawia przedstawienia przedmiotu, który mógłby, przynajmniej teoretycznie, uzgodnić z pojęciem. (...) Możemy pojąć to, co nieskończenie wielkie i potężne, lecz jakakolwiek próba przedstawienia przedmiotu, który mógłby tę wielkość i potęgę „unaocnić”, wydaje się nam boleśnie nieadekwatna. Idee, których nie sposób przedstawić, nie dostarczają żadnej wiedzy o rzeczywistości (lub doświadczeniu), umożliwiają swobodną zgodę władz umysłu, dzięki której pojawia się poczucie piękna, nie dopuszczają do wytworzenia i utrwalenia smaku. Można je określić jako nieprzedstawialne⁷⁶.

Docieramy tu do następnej, ponowoczesnej funkcji wzniosłości, która „(...) upewnia nas, że nieprzedstawialne istnieje”⁷⁷. Wyobraźnia staje się tutaj bezradna wobec tego, czego nie jest w stanie wyrazić. Takie jednak przedstawienie problemu jest bardzo

⁷⁴ R. Nycz, *Rehabilitowanie wzniosłości*, „Teksty Drugie” 1996, nr 2/3, s. 3.

⁷⁵ J-F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wyb., oprac., przedmowa R. Nycz, Kraków 1997, s. 56.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ R. Nycz, *op. cit.*, s. 3.

zbliżone to teorii wypracowanych przez Kanta. Różnica wiązałaby się właściwie z tym, że Lyotard swoje rozważania definiuje wobec koncepcji sztuki, a nie wobec natury, jak to się działo u autora *Krytyki władzy sąđenja*. Ów problem wyjaśnia Jarosław Płuciennik, który zwraca uwagę na różnicę między koncepcjami obydwu filozofów. Píše on, że bezsilność wyobraźni w kontakcie z nieogarnionym jest dla Kanta

(...) znakiem wyższego porządku rzeczy, znakiem istnienia nadprzyrodzonego, dla Lyotarda natomiast wzniosłość niczego nie reprezentuje, jest znakiem nieprzedstawialnego, nie ma tutaj odniesienia do nadprzyrodzonego⁷⁸.

A zatem według Lyotarda nieprzedstawialne pozostaje zawsze nieprzedstawialnym, staje się czymś nieznanym, Absolutem. Koncepcja ta stała się wyznacznikiem modernistycznej i postmodernistycznej teorii sztuki, która „zaprzątnięta jest zgłębianiem niewspółmierności między tym, co można pomyśleć, a tym, co można przedstawić, co sprawia, że można nazwać ją wzniosłą (...)”⁷⁹.

Lyotard w swoich dociekaniach idzie jeszcze dalej i w przedstawianiu nieprzedstawialnego dokonuje podziału na dwie, jak sam podkreśla, nieuchwytnie tonacje⁸⁰: nostalgiczną oraz innowacyjną⁸¹. Pierwsza, związana z wzniosłością modernistyczną, ukazuje „bezsilność władzy przedstawiania, (...) nostalgię za obecnością, doświadczaną przez człowieka, (...) ciemną i jałową wolę, która mimo wszystko nim powoduje”⁸². Drugą, postmodernistyczną, jest „to, co w modernistycznym przedstawieniu odsyła do nieprzedstawialnego; to, co wyrzeka się pocieszenia podsuwanego przez poprawne formy, odrzuca zgodę na smak, umożliwiający wspólne doświadczenie nostalgii za nieosiągalnym; to, co poszukuje nowych przedstawień nie po to, by się nimi delectować, lecz po to, by lepiej odczuć istnienie nieprzedstawialnego”⁸³.

Jak starałam się dowieść w niniejszym rozdziale, historia wzniosłości stanowią ilustrację ciekawego procesu rozszerzania zakresów semantycznych tego pojęcia,

⁷⁸ J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 142.

⁷⁹ R. Nycz, *op. cit.*, s. 3.

⁸⁰ J-F. Lyotard, *op. cit.*, s. 59.

⁸¹ Nomenklaturę podaję wg pracy Jarosława Płuciennika, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Kraków 2000, s. 150. Ryszard Nycz stosuje nieco inne nazwy: tonacja nostalgicznie-ewokacyjna oraz eksperymentalno-projektująca. Por. R. Nycz, *Rehabilitowanie wzniosłości*, „Teksty Drugie” 1996, nr 2/3, s. 3.

⁸² J-F. Lyotard, *op. cit.*, s. 56.

⁸³ *Ibidem*, s. 60.

przydawania mu coraz to nowych znaczeń. Podejmowane niemal od zarania europejskiej kultury refleksje nad wzniosłością obfitowały w uwagi na temat źródeł tego doświadczenia, podejmowały także wątki językowe, psychologiczne, etyczne i estetyczne. Na ich podstawie niejednokrotnie budowano ważkie wizje rzeczywistości, w której żyje człowiek, a także oryginalne koncepcje sztuki, w tym także literatury. Pozostaje tylko dopowiedzieć, że twórczość literacka Stefana Chwina, która jest głównym tematem niniejszej rozprawy, może być tego doskonałym przykładem.

Rozdział II

Ekfrastyczna ewokacja wzniosłości – malarstwo Caspara Davida Friedricha w powieściach Stefana Chwina

W jednym z wywiadów dotyczących dzieciństwa Stefan Chwin powiedział:

W mieszkaniu, które opisałem w *Krótkiej historii pewnego żartu*, były dwie piwnice. Jedna duża, oficjalna, do użytku codziennego, druga mała, w której ojciec trzymał narzędzia ogrodnicze. Do tej drugiej nie wolno mi było zaglądać. Kiedyś jednak złamałem ten zakaz i wszedłem tam z zapaloną świecą. Zobaczyłem ciemne pomieszczenie z ukośnym sufitem, podobne do mansardy, zmrużyłem oczy, żeby coś wypatrzeć w ciemności, jeden krok – i naraz wpadłem po pas w druki niemieckie, nuty, stare książki, mapy, atlasy, reprodukcje. Właśnie wtedy, kartkując w półmroku stare albumy z lat trzydziestych, po raz pierwszy zobaczyłem obrazy Caspara Davida Friedricha: pochody mnichów na śniegu, straszliwie wyschłe dęby na tle szarego zimowego nieba, groby, sowy, kruki... Wrażenie było paskudne, bo nałożył się na to jeszcze uraz antyhitlerowski podsycany przez szkołę⁸⁴.

Wspomnienie to pisarz przywołuje także w *Kartkach z dziennika*:

W piwnicy były stare albumy niemieckiego malarstwa (Caspar David Friedrich), które mnie zachwyciły (choć były czarno-białe), zeszyty nutowe z niemieckimi tekstami pieśni religijnych, drukowane gotykiem dzieła Schillera oprawne w ciemną skórę, protestancka biblia i masa innych rzeczy codziennego i odświętnego użytku, które Niemcy zostawili po sobie, uciekając z Gdańska⁸⁵.

Patrząc na dotychczasową twórczość Chwina można stwierdzić, że w tych dwóch fragmentach odsłania on jedno z najważniejszych źródeł swojej pisarskiej wyobraźni.

⁸⁴ O *Hanemannie, tauromachii i trzech samobójstwach*, ze Stefanem Chwinem rozmawia Arkadiusz Bałajewski, „Kresy” 1996, nr 1, s. 117.

⁸⁵ S. Chwin, *Kartki z dziennika*, Gdańsk 2004, s. 241.

Inspiracją dla autora *Doliny Radości* jest bowiem malarstwo jednego z największych twórców okresu romantyzmu, Caspara Davida Friedricha⁸⁶.

Twórczość Friedricha jest bez wątpienia jedną z największych malarskich inspiracji dla Chwina, ale należy dopowiedzieć, że całe jego pisarstwo jest głęboko zakorzenione w wyobraźni malarskiej. Na podstawie powieści i esejów gdańskiego autora można stworzyć długą listę malarskich odwołań. Znajdują się na niej m.in.: Michał Anioł (*Sąd Ostateczny w Dolinie Radości*), Giuseppe Arcimboldi (cykl *Cztery pory roku w Dolinie Radości*), Izaak van den Block (wspomnienie o jego malowidłach w *Pannie Ferbelin*), Giotto di Bondone (*Kazanie do ptaków w Złotym pelikanie*), Hieronim Bosch (*Ogród rozkoszy w Pannie Ferbelin*), Pieter Bruegel (wspomniany w *Dolinie Radości*), Leon Chwistek i Tytus Czyżewski (wymienieni w *Hanemannie*), Albrecht Dürer (*Rycerz, śmierć i diabeł w Esther*), Jean-Honoré Fragonard (wzmianki w *Złotym pelikanie*), Aleksander Gierymski (*Święto trąbek w Esther*), El Greco (w *Dolinie Radości*), Matthias Grünewald (obrazy męki w *Hanemannie*), Arthur Hughes (*April love* na okładce *Esther*), Hans Holbein (obraz *Chrystus w grobie* wspomniany w *Dolinie Radości*), Gustav Klimt (wspomniany w *Esther*), Oskar Kokoschka (wymieniony w *Hanemannie*), Käthe Kollwitz (nazwisko pojawiające się w *Hanemannie*), Kazimierz Malewicz (*Czarny kwadrat na białym tle w Dolinie Radości*), Hans Memling (*Sąd Ostateczny w Krótkiej historii pewnego żartu*), Antoni Möller (gdański Ratusz przedstawiony jest w *Złotym pelikanie* jak na obrazie *Grosz czynszowy*⁸⁷), Emil Nolde (przywołany w *Hanemannie*), Andrzej Pronaszko (przywołany w *Hanemannie*), Peter Paul Rubens (jego obrazy z monachijskiej Pinakoteki wymienione w *Dolinie Radości*), Philipp Otto Runge

⁸⁶ O wzroście zainteresowania malarstwem i osobą Caspara Davida Friedricha w literaturze polskiej ostatnich dekad pisze Magdalena Rabizo-Birek w pracy *Romantyczni i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*, Rzeszów 2012, s. 92-114. Autorka śledzi m.in. Friedrichowskie inspiracje w twórczości Stefana Chwina, ale przywołuje także romantyczne aluzje malarskie u innych twórców. Badaczka omawia m.in. wiersz Jacka Dehnela *Romantycy (C. D. Friedrich: Dwaj mężczyźni obserwujący księżyc)* oraz utwór *Lacrimosa* Radosława Kobierskiego. Autorka przypomina także wideoinstalację *Untitled (Friedrich)* artystki Laury Paweli, która w swoich pracach umieściła bohaterów przypominających postacie z obrazów Friedricha na tle pejzażu Śląska. Zob. <http://www.laurapawela.com/PL/2008/friedrich03.htm> [Dostęp: 12.01.2015], https://www.youtube.com/watch?v=IYhHXM_cqjo [Dostęp: 12.01.2015]. Rabizo-Birek wspomina także film Agnieszki Holland *Kopia mistrza*, w którym, w ostatniej scenie pojawia się nawiązanie do obrazu Friedricha. Do tych przykładów dodać można także inne, z obszaru muzycznego: płytę mieszkającego we Francji kompozytora Piotra Mossa *Meditation und Psalm / Voyage / Cinq tableaux de Caspar David Friedrich* (2011), na której znalazł się cykl utworów inspirowanych obrazami Friedricha oraz płytę Jacka Kaczmarskiego *Dwie skały* (2000). Autor w piosence o analogicznym tytule nawiązał do malarskich motywów niemieckiego romantyka, a na okładce umieścił fragment obrazu Friedricha *Skały kredowe na Rugii* (1818). Ten sam motyw pojawił się także na okładce zatytułowanego tak jak płyta, wydanego w podobnej szacie graficznej śpiewnika. Zob. J. Kaczmarski, *Dwie skały*, Warszawa 2000.

⁸⁷ Tę informację podaje Krystyna Lars w przewodniku *Gdańsk według Chwina*, Gdańsk 2008, s. 92.

(w *Hanemannie*), Zygmunt Waliszewski (obraz w *Hanemannie*), Rafael Santi (wzmianka w *Dolinie Radości*), Jean-Antoine Watteau (wspomniany w *Złotym pelikanie*), Stanisław Ignacy Witkiewicz (*Hanemann*), Diego Velázquez (*Panny dworskie* w *Dolinie Radości*) czy Leonardo da Vinci (*Ostatnia wieczerza* i *Mona Lisa* w *Dolinie Radości*). Przykładów można z pewnością odnaleźć jeszcze więcej, ale już te wymienione, pokazują jak szeroki jest malarski zakres zainteresowań gdańskiego pisarza.

Sam Chwin malarskiego doświadczenia nabierał w Liceum Sztuk Plastycznych w Gdyni, a próbki jego talentu można zobaczyć w dwóch pierwszych powieściach napisanych pod pseudonimem Max Lars. Chwin wzbogacił te książki ilustracjami i winietami ozdabiającymi poszczególne rozdziały. Zamiłowanie pisarza do sztuk plastycznych zdradza także fragment *Krótkiej historii pewnego żartu*, w której młody bohater, porte-parole autora, wykonuje podczas lekcji rysunki:

„Ile czasu zajmuje ci taki statek?” – pytano mnie z podziwem, niedowierzaniem i rezerwą, patrząc, jak rysuję żaglowce. Zawsze mnie dziwiło to mierzenie czasu „straconego” na rysowanie. Jakież to znowu był stracony czas! To przecież była czysta radość tak sobie rysować!⁸⁸

Czy temu radosnemu, twórczemu doświadczeniu wyobraźni małego bohatera towarzyszyły już obrazy Caspara Davida Friedricha zapamiętane z albumów znalezionych w piwnicy? Na to pytanie trudno odpowiedzieć, ale znamienne jest, że niemiecki artysta bardzo często sięgał po motywy statków i żaglowców. Wspomnieć można w tym kontekście o takich choćby obrazach, jak: *Żaglowiec* (1815), *Na żaglowcu* (1818-1819), *Morze w świetle księżyca* (1830), *Etapy życia* (1835), *Wieczór nad Morzem Bałtyckim* (1831), *Wschód księżyca nad morzem* (1822) czy *Statki w porcie wieczornym* (1827-1828). W kontekście zacytowanego fragmentu autobiograficznego eseju Chwina istotne jest nie tyle doszukiwanie się Friedreichowskich analogii, co dostrzeżenie momentu kształtowania się wyobraźni poprzez malarstwo. Estetyczne spojrzenie na świat pełni bowiem w twórczości Chwina bardzo ważną rolę. Warto choćby zaznaczyć, że jednym z powodów umieszczania przez autora *Doliny Radości* malarskich motywów w powieściowej przestrzeni Gdańska jest podobieństwo, jakie zarysowuje się między obserwowaną przez Chwina rzeczywistością a obrazami Friedricha. Pisarz w rozmowie

⁸⁸ S. Chwin, *Krótką historia...*, s. 82.

z Remigiuszem Szelą tak tłumaczy przyczyny obecności swoich bohaterów w niemieckiego artysty:

No bo są w Gdańsku miejsca jakby żywcem wyjęte z Caspara Davida Friedricha! A gdyby pan jeszcze zajrzał na klify Orłowa! Tam są nadmorskie pejzaże zupełnie takie jak na wyspie Uznam. A lasy oliwskie, wielkie świerki, sosny, stare zarośnięte bluszczem niemieckie cmentarze? A wielkie tuje w ogrodach dawnego Langfuhr? Gdy niedawno jechałem pociągiem z Frankfurtu do Konstancy nad Jeziorem Bodeńskim przez góry Schwarzwald, znalazłem się w stanie absolutnego zachwytu, bo momentami czułem się tak jakbym podróżował we wnętrzu obrazów Friedricha! Kiedyś myślałem, że on te leśno-skalne krajobrazy wymyślił, a on je – i na tym polegała jego genialność – potrafił po raz pierwszy zobaczyć okiem malarza. Pewnie jakiś ślad tego pozostał w moim pisaniu⁸⁹.

Fragment rozmowy wskazuje na wielką fascynację Chwina malarstwem Friedricha. W ostatnim zdaniu pisarz chyba nieco zachowawczo ocenia wpływ dzieł niemieckiego artysty na własną twórczość. W pisarstwie Chwina dzieła Friedricha nie są bowiem tylko „jakimś śladem”, ale stale i w różnorodny sposób przypominającą o sobie, stając się znakiem rozpoznawczym jego twórczości.

W przytoczonych wyżej wypowiedziach pisarza pierwszy kontakt z dziełami niemieckiego malarza związany jest z przekroczeniem ojcowskiego zakazu, złamaniem rodzinnego tabu, odsłonięciem tajemnicy, która znajduje się pomiędzy dwoma ambiwalentnymi wrażeniami: zachwytem i wstrętem. To drugie doznanie jest spowodowane powojennym, społecznym nakazem traktowania tego, co niemieckie, jako moralnie złe, ale swoje źródło ma także w estetycznej wymowie obrazów Friedricha⁹⁰. Między tymi dwoma skrajnymi uczuciami zrodziła się fascynacja, która swoje odbicie

⁸⁹ *Tajemnica jest warunkiem życia*, ze Stefanem Chwinem rozmawia Remigiusz Grzela, „Literatura” 1998, nr 10, s. 5.

⁹⁰ O twórczości Caspara Davida Friedricha lub jej wybranych aspektach piszą: T. J. Żuchowski, *Między naturą a historią. Malarstwo Caspara Davida Friedricha*, Szczecin 1993; G. Królikiewicz, *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993; H. Waniek, *Martwa natura z niczym. Szkice z lat 1990-2004*, Kraków 2004, s. 109-174; G. Dufour-Kowalska, *Caspar David Friedrich. U źródeł wyobrażeń romantycznych*, Kraków 2005; I. Lorenc, *Czas przestrzeni pejzażu romantycznego Caspara Davida Friedricha*, [w:] *Czas przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2008, s. 155-168. W kontekście tematu mojej pracy szczególnie ważny jest artykuł Krystyny Demkowicz-Dobrzańskiej *Kategoria wzniosłości w malarstwie Caspara Davida Friedricha*, „Colloquium Wydziału Nauk Humanistycznych i Społecznych AMW”, 2013, nr 3, s. 99-120. Tekst ten, będący fragmentem pracy magisterskiej, dostępny jest w wersji elektronicznej pod następującym adresem: <http://publikacjeonline.wnhis.iq.pl/numery/XI/KD.pdf> – [Dostęp: 20.01.2015].

znalazła w powieściach gdańskiego pisarza. Napięcie spowodowane przez sprzeczność, jaka towarzyszyła Chwinowi podczas odkrywania dzieł malarza, zawiera też pierwiastek wzniosłości pozwalający dostrzec różnorodność i tajemnice świata. O tym szczególnym doświadczeniu płynącym z dzieł niemieckiego artysty mówi Chwin w jednym z wywiadów:

Malarstwo niemieckich romantyków – przede wszystkim Friedricha – odegrało bardzo ważną rolę w przemianach nowoczesnej „kultury śmierci” i dlatego od dawna przykuwa moją uwagę. (...) Niemieckie malarstwo romantyczne stworzyło nie istniejącą dotąd w sztuce przestrzeń symboliczną, w której mógł schronić się człowiek doświadczający grozy nicości. Śmierć stała się mniej straszliwa, a nawet – bo jest też druga strona sprawy – w szczególny sposób marzona i pożądana⁹¹.

Ten dziwny dysonans, charakterystyczny dla opisanego w poprzednim rozdziale doświadczenia wzniosłości, gdański pisarz często przenosi do swoich powieści. Pojawiają się w nich tematy związane z tajemnicami życia i śmierci, z rolą losu i przypadku, z doświadczeniami straty i samotności. Friedrichowskie motywy pozwalają Chwinowi na zbudowanie specyficznego, melancholijnego nastroju jego powieści.

2.1. Friedrich w *Hanemannie*

Zainteresowanie Chwina malarstwem Caspara Davida Friedricha zostało bardzo mocno zaakcentowane w jego najbardziej znanej powieści, zatytułowanej *Hanemann*. Tu autor po raz pierwszy wykorzystał obrazy niemieckiego artysty, czyniąc z nich motywy o znaczeniu symbolicznym⁹².

⁹¹ *Tajemnica jest warunkiem życia*, s. 5.

⁹² Recenzenci *Hanemanna* w swoich tekstach wspominali o obecności obrazów Friedricha, choć najczęściej ograniczali się tylko do krótkich wzmianek. Por. W. Bonowicz, *Z czułością przedrzeźniając świat (o nowej powieści Stefana Chwina)*, „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 38, s. 12; A. Legeżyńska, *Inny Niemiec, inny Gdańsk*, „Polonistyka” 1996, nr 10, s. 692; J. Stachowiak, *Miasto i świat*, „Fa-art” 1995, nr 4, s. 52. Szerzej na temat znaczenia obrazu Friedricha *Krzyż w górach* w powieści Chwina pisała Zuzanna Wasilewska-Lipke w artykule *Obecność i ślady – rzecz o „Hanemannie” Stefana Chwina*, [w:] *Czytane na nowo. Polska proza XX wieku a współczesne orientacje w badaniach literackich*, red. M. Dąbrowski, H. Gosk, Izabelin 2004, s. 93, 98-100, a także M. Rabizo-Birek w książce *Romantyczni i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*, Rzeszów 2012. Natomiast obraz *Wschód księżyca nad morzem* (1822), umieszczony na okładce *Hanemanna*, stał się punktem wyjścia do lekturowych rozważań Jerzego Jarzębskiego. Por. J. Jarzębski, *Hanemann i samobójcy*, [w:] idem, *Apetyt na przemianę*, Kraków 1997.

Hanemann to historia o profesorze anatomii pracującym w gdańskiej Akademii Medycznej. Manfred Hanemann zostaje boleśnie doświadczony przez los. Podczas przeprowadzanej sekcji zwłok odkrywa, że zmarłą jest jego ukochana, Luiza Berger, która zginęła w katastrofie spacerowego statku. To wydarzenie staje się źródłem cierpienia i melancholii Hanemanna. Bohater mierzy się także z tragicznymi wydarzeniami związanymi ze zniszczeniem Gdańska podczas II wojny światowej. Hanemann w momencie wkroczenia do miasta Armii Radzieckiej próbuje wraz z tysiącami niemieckich cywilów uciec z miasta i dostać się na statek płynący do Hamburga. Ogluszony wybuchem pocisku artyleryjskiego, nie jest w stanie dołączyć do uchodźców. Po wojnie pozostaje w Gdańsku, gdzie próbuje na nowo odbudować swoje życie. Czyni to razem z przypadkowo poznaną polską rodziną, której syn, Piotr, jest zarazem bohaterem i narratorem powieści. W życiu bohaterów mieszkających w domu przy ul. Grottgera 17 pojawiają się także: skrzywdzona podczas wojny Hanka i chłopiec o imieniu Adam, który jest niemową. To właśnie z tą dwójką Hanemann opuszcza Gdańsk na końcu powieści.

W utworze Chwina aluzje do malarstwa Friedricha pojawiają się bardzo często. Najważniejsze i najłatwiej zauważalne są aluzje do obrazu *Krzyż w górach* (1807-1808) – pojawiają się już w pierwszym rozdziale *Czternasty sierpnia*, powracają też w rozdziałach *Las Gutenberga*, *Boże Ciało* oraz *Brzytwa tamtego*. Chwin na różne sposoby połączył symbolikę obrazu Friedricha z tematyką powieści, a wspólne elementy doskonale współbrzmia i pozwalają na uzyskanie specyficznego klimatu powieściowego. W rozdziale *Las Gutenberga* pisarz wspomina także o innym Friedrichowskim obrazie, choć nie precyzuje dokładnie, o którym mowa. W wielu innych miejscach powieści, niemal w każdym rozdziale, odnaleźć też można motywy, pejzaże czy sceny, których kompozycja w sposób jednoznaczny odsyła do dzieł Friedricha.

Symptomatyczne było również umieszczenie na okładce książki obrazu Friedricha *Wschód księżycy nad morzem* (1822)⁹³, na co zwrócił uwagę Jerzy Jarzębski w książce *Apetyt na przemianę*:

⁹³ Od czasu publikacji powieści w 1995 roku pojawiło się kilka jej wydań. Obraz na okładce został zachowany przez wydawnictwo Tytuł, Marabut oraz słowo/obraz terytoria. W wydaniu przygotowanym przez Świat Książki umieszczony został inny obraz Friedricha, zatytułowany *Etapy życia* (1835). Powieść została też wydana w serii „Polityki” i tu, ze względu na ujednolicony układ graficzny cyklu, okładka została pozbawiona malarskiego motywu Friedricha. Obrazy niemieckiego malarza pojawiają się także na okładkach innych książek gdańskiego pisarza. W tłoczeniu okładki *Krótkiej historii pewnego żartu* (wydawnictwo słowo/obraz terytoria) znajduje się reprodukcja *Opactwa w dąbrowie* (1809-1810), a jedno z wydań *Esther* (Świat Książki) zdobi obraz *Kobieta przy oknie* (1822).

Na okładce dwie damy i mężczyzna w tricornie usadowieni na skałach spoglądają na słońce osuwające się z wolna w leżące nad horyzontem chmury i rzucające poblask na powierzchnię morza, ozdobioną wyniosłymi masztami żaglowców. Ale zajrzawszy do środka książki dowiadujemy się, że pejzaż Caspara Davida Friedricha przedstawia w istocie wschód księżyca nad morzem. Zadziwiające, jak patrząc na ten sam obraz, widzieć można dwie różne rzeczy: słońce lub księżyc, opadanie lub wznoszenie. I właśnie o tym – także o tym – jest zdumiewająco gęsta, bogata w sensy i możliwe wykładnie powieść Stefana Chwina (...) ⁹⁴.

Takie – trzeba przyznać – dość niezwykle określenie relacji zachodzących między elementami szaty graficznej a samą powieścią każe zakładać, że czytelnik niejednokrotnie napotka tu podobną wieloznaczność. Będzie ona związana m.in. z motywami Friedrichowskimi, które do początku do końca utworu towarzyszą rozwojowi wydarzeń, a także w osobiwy sposób ilustrują dzieje tytułowego bohatera. W tkance powieściowej najbardziej istotne okaże się inne dzieło Friedricha, jego pierwszy obraz olejny – *Krzyż w górach* (1808).

To niezwykle dzieło od początku wzbudzało wiele kontrowersji i emocji. Krytycy sztuki zarzucali autorowi złamanie podstawowych zasad perspektywy i zbytnią śmiałość w przedstawieniu charakterystycznej dla romantyzmu wzniosłości. Dodatkowym, negatywnym punktem było przeznaczenie obrazu, który miał zostać umieszczony w kaplicy na zamku znajdującym się w czeskim Deczynie ⁹⁵. Pejzaż nie był wówczas odpowiednią formą mogącą wzbudzać uczucia religijne – m właśnie wokół tego problemu toczyła się polemika. Dla Friedricha dzieło to było jednak kwintesencją jego światopoglądu, w którym natura łączyła się z boskością. Opiszmy zatem pokrótce malowidło niemieckiego romantyka.

Na dole obrazu widać skałę. Jej szczyt sięga do centralnej części kompozycji. Tutaj malarz umieścił krzyż, który jest mocno wbity między głązy. Jego podstawę oplata powój. Poniżej krzyża, na zboczu skały, umieszczone zostały jodły. Te, które znajdują się na pierwszym planie, ukrywają się w cieniu, jaki stwarza zachodzące słońce. Jest ono przesłonięte przez skalne wzniesienie, ale promienie rzucane reflektorowo na niektóre z drzew oraz krzyż tworzą tajemniczą i melancholijną atmosferę. Słoneczny blask

⁹⁴ J. Jarzębski, *Hanemann i samobójcy*, [w:] idem, *Apetyt na przemianę*, Kraków 1997, s. 109.

⁹⁵ Por. *Klasycy sztuki. Friedrich*, seria „Rzeczpospolita”, tekst R. Russo, tłum. P. Grzybka, Warszawa 2006, s. 40.

rozświetla ciemne i pochmurne niebo⁹⁶. Takie umiejscowienie motywów oraz dobór barw: brązu, ciemnej zieleni, czerwieni oraz żółci powoduje, że wpisany w dzieło efekt estetyczny zostaje kieruje uwagę widza w sferę wzniosłości. Oczywiście, istotna jest tu również symbolika, która do tych obszarów odsyła. Skała to symbol niezmienności, siły, fundamentu⁹⁷, jodła oznacza długowieczność i królewską urodę⁹⁸, ale jej zieleń to także nadzieja, jaką człowiek pokłada w Chrystusie. Krzyż to fundamentalny symbol chrześcijaństwa⁹⁹; światło zaś to symbol wieczności i życia¹⁰⁰.

Spotkanie z dziełem Friedricha jest dla odbiorcy niepokojące oraz intrygujące jednocześnie. Pozwala dostrzec trudną, metafizyczną perspektywę, w której pojawia się szereg wielkich pytań towarzyszących człowiekowi od jego początku. Dotyczą one sensu życia, źródeł cierpienia i samotności, a także – przyczyn milczenia i ukrycia Boga. Na drodze takich poszukiwań znajduje się tytułowy bohater powieści Chwina – profesor Instytutu Anatomii, Hanemann, którego jedną z naukowych motywacji poznajemy na początku utworu:

Chciał p o z n a ć t a j e m n i c ę , otwierał ciała, które trafiały na marmurowy stół,
by wyśledzić to, co odgradza nas od śmierci¹⁰¹.

Bohater w dramatycznych okolicznościach dowiaduje się o śmierci swojej ukochanej, Luizy Berger, która zginęła w katastrofie spacerowego statku. W jednym z początkowych rozdziałów, zatytułowanym *Okno*, widzimy Hanemanna pogrążonego w melancholii, która pobudzana jest przez zdjęcia oraz wspomnienia wspólnych chwil, a także przez rozważanie innych scenariuszy zaistniałych wydarzeń. Właśnie w tych momentach smutnej refleksji pojawiają się odniesienia do obrazów Friedricha. Zanim

⁹⁶ Opis i znaczenie elementów obrazu Friedricha prezentuje R. Russo w pracy poświęconej niemieckiemu malarzowi: *Klasycy sztuki. Friedrich*, s. 40-41.

⁹⁷ W *Słowniku symboli* W. Kopalińskiego odnaleźć można wiele znaczeń słowa kamień. W kontekście symboliki chrześcijańskiej istotne jest pojęcie kamienia węgielnego, „do którego przyrównany jest przez swoje imię św. Piotr (łac. *Petrus* od *petra* ‘kamień, skała’, Aram. *Kefa* ‘kamień’), którego Jezus nazywa opoką; na niej zbuduje Kościół swój (Ew. wg Mat. 16,18)”. Por. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 136.

⁹⁸ Por. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 128-129. Funkcję kompozycyjną jodeł na obrazie Friedricha tłumaczy także Norbert Wolf w pracy *Caspar David Friedrich (1774-1840): „Wiecznie zielone, wiecznotrwałe stoją jodły, okalając krzyż niczym ludzka nadzieja spoczywająca w Ukrzyżowanym”*. Cyt. za: J. Sebesta, K. Wawrzynek, *Mistyczna symbolika światła i ciemności w malarstwie Caspara Davida Friedricha*, „Perspectiva. Legnickie Studia Teologiczno-Historyczne” 2009, nr 1 (14), s. 189.

⁹⁹ Por. W. Kopaliński, *op.cit.*, s. 171.

¹⁰⁰ Por. *Ibidem*, s. 419.

¹⁰¹ S. Chwin, *Hanemann*, Gdańsk 2008, s. 17, podkr. P. W-M.

pojawi się motyw najbardziej znaczący dla powieści, czyli wspomniany *Krzyż w górach*, dostrzec można jeszcze inne Friedrichowskie aluzje, zasugerowane już w tytule rozdziału. Hanemann, przypominając sobie ukochaną, widzi ją przy oknie właśnie. To wyobrażenie powtarza się kilkakrotnie na przestrzeni trzech sąsiadujących ze sobą akapitów:

Stała wtedy przy oknie. Upinała włosy. Sięgnęła po długie szpilki z kościaną główką rozsypane na blacie, przytrzymała luźny pukiel, którego połysk zawsze go zachwycił i zręcznie podsunęła palce pod ciemny kosmyk. [...] Stała przy oknie, profil odbity w szybie, za którą błękitniało morze [...] stanęła przy oknie mrużąc oczy od słońca [...]. Stała przy oknie zamyślona, chyba trochę zła, ale przecież to nie było takie zamyślenie, jakie dostrzegał czasami na twarzach kobiet w kawiarni Kaufmanna albo w gasthausie, gdy piękna pani o włosach spiętych w rzymski węzeł, skubiąca srebrną łyżeczką kawałek wiedeńskiego tortu, patrzyła gdzieś przed siebie, nieobecna, może zanurzona we wspomnieniach miłosnej nocy, milcząca [...].

Nie, przecież wtedy, gdy stanęła przy oknie, to było coś innego, coś co nappełniło go lękiem, lecz zlekceważył ten odruch spłoszonego serca¹⁰².

Przytoczyłam dłuższy fragment, by pokazać podobieństwa, jakie pojawiają między literackim światem tworzonym przez Chwina oraz dziełami Friedricha. Gdański autor bardzo często wpisuje swoich bohaterów w przestrzeń obrazów niemieckiego malarza¹⁰³. W tym przypadku opis Luizy przywołuje na myśl dwa dzieła: *Kobietę przy oknie* (1822) i *Kobietę na tle zachodzącego słońca* (1818)¹⁰⁴. Na obydwu widzimy postać kobiecą odwróconą plecami do patrzącego. Pierwsza znajduje się w ciemnym pomieszczeniu i, oparta o parapet, spogląda na zewnątrz. Nie widać całego krajobrazu, na który patrzy. Zauważyć można szereg drzew oraz wysokie maszty przepływających statków. „Ta bardzo wyważona kompozycja zdumiewa tym, że mimo swej statyczności pozwala, by wchodzące z zewnątrz światło rozlało się po dużej części obrazu”¹⁰⁵. Postać

¹⁰² *Ibidem*, s. 16-17.

¹⁰³ Podobny wniosek sformułowała także Magdalena Rabizo-Birek, która w kontekście obrazu Friedricha *Kobieta w oknie* zwróciła uwagę na kontemplującego Hanemanna. Autorka bardzo trafnie wybrała także fragment łączący się z obrazem pt. *Kobieta na tle zachodzącego słońca*. Por. M. Rabizo-Birek, *Romantyczni i nowocześni...*, s. 103.

¹⁰⁴ Przytoczony fragment może także wzbudzać skojarzenia z obrazami Johanna Vermeera, choćby z jego *Dziewczyną czytającą list* (1659) lub *Kobietą z dzbanem* (1662). Dzieła te nie mają jednak tak kontemplacyjnego charakteru jak wspomniane obrazy Friedricha, co ma znaczenie w kontekście późniejszego, tragicznego losu Luizy.

¹⁰⁵ *Wielcy malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło, Caspar David Friedrich*, Warszawa 1999, nr 22, s. 8.

na drugim obrazie umieszczona jest w centrum i z otwartymi ramionami stoi w blasku zachodzącego słońca, wpatrując się w wieczorny pejzaż, który się przed nią rozciąga. Obywa obrazy Friedricha mają znaczenie symboliczne. Wspomina o tym Gabrielle Dufour-Kowalska:

Spokój, jaki panuje na jego pejzażach i ma swoje odzwierciedlenie w hieratyczności niektórych z jego postaci odwróconych plecami (...), stanowi odbicie czystości ich mistycznego spojrzenia, bowiem przedmiotem ich kontemplacji nie jest widowisko Natury, tylko pejzaż wewnętrzny, ten, o którym malarz mówił, że powinien być „naszą modlitwą, naszym skupieniem”¹⁰⁶.

W przypadku omawianego fragmentu *Hanemanna* sytuacja wydaje się podobna, ale trzeba zwrócić uwagę na zmiany wprowadzone przez autora. Przede wszystkim buduje on sytuację, którą można określić mianem podwójnej kontemplacji. We wspomnieniach głównego bohatera pojawia się opis wyglądu jego ukochanej, detal – kosmyk włosów, który „zawsze go zachwycił”. W pierwszej kolejności zostaje zaakcentowana kontemplacja kobiecego piękna. Później uwaga czytelnika, poprzez pięciokrotną wzmiankę o specyficznym usytuowaniu Luizy obok okna, zostaje zwrócona na jej zamyślenie. Nie jest ono jednak tak czyste, jak w przypadku dwóch kobiecych postaci Friedricha. Jest w nim coś niepokojącego, niewyraźnego, choć zostaje zauważone przez Hanemanna, który, patrząc na kobietę w „odruchu spłoszonego serca”, odczuwa nieuzasadniony lęk. Chwini wykorzystuje to do nadania powieści charakterystycznego tonu melancholii i tajemnicy. Bohater, przypominając sobie to odczucie, próbuje doszukiwać się w nim znaku, który, gdyby został odpowiednio odczytany, mógłby uchronić kobietę przed tragiczną śmiercią. Kontemplacyjne spojrzenie przez okno jest w tym przypadku zwiastunem śmiertelnego oderwania od świata¹⁰⁷. To jakby tryb w mechanizmie losu czy przypadku, który nie jest możliwy do zatrzymania. I tutaj odnaleźć można dodatkowe źródło bezsilności Hanemanna, który zdaje sobie sprawę, że jego próby zbadania tajemnicy życia i śmierci podejmowane w Instytucie Anatomii są i będą bezowocne, ponieważ nie potrafił dostrzec zapowiedzi utraty ukochanej.

¹⁰⁶ G. Dufour-Kowalska, *Caspar David Friedrich. U źródeł wyobrażeń romantycznych*, Kraków 2005, s. 54.

¹⁰⁷ Warto zwrócić uwagę także na charakterystyczną, malarską statyczność obrazu budowanego przez Chwina. To cecha, która łączy jego powieści z dziełami Friedricha.

Bo teraz miał pewność, że wtedy stojąc przy oknie w pokoju na piętrze gasthausu, ona czuła, że to się zbliża. A jednak patrzył na jej ramiona, szyję, włosy tak, jakby był ślepy i głuchy. Mógł ją powstrzymać jednym słowem, ale wtedy gdy stała tak przy oknie, za którym błękitniało morze, zapytał tylko: „Co ci jest?”. Przestała rozczesywać włosy zielonym grzebieniem: „Nie wiem”¹⁰⁸.

Friedrichowskie obrazowanie zostaje wykorzystane przez pisarza do uwypuklenia uczuć Hanemanna związanych z utratą ukochanej osoby. Te elementy skojarzeniowe, gęsto rozmieszczone w rozdziale, zostają zogniskowane w jego końcowych partiach. Tu właśnie pojawia się konkretne odwołanie do wymienionego malowidła Friedricha – czyli do obrazu *Krzyż w górach*:

Żadnej lzy. Tylko policzki napięte do bólu i ściśnięte gardło. Nie potrafił zrozumieć. Skąd ta kara? Lecz jeśli nawet on miał zostać dotknięty – dlaczego ona? Na ścianie obok lustra w brązowej ramce czernił się *Krzyż w górach* Caspara Davida Friedricha, ale koronkowy rysunek świerków, otaczających czarną figurę Boga, zamazał się nagle. Hanemann zamknął oczy. Poczuł, że wstrząsa nim płacz¹⁰⁹.

Obraz niemieckiego malarza zostaje użyty w sposób symboliczny. Ma przede wszystkim podkreślać obecność tajemnicy, czegoś niewyrażalnego i niewypowiadalnego. Pytania, jakie zadaje bohater, są skoncentrowane wokół prastarego toposu „Unde malum?”, wyrażającego dylematy dotyczące pochodzenia i natury zła¹¹⁰. To niezwykle ważne pytanie pojawi się w powieści Chwina jeszcze wiele razy, bo większość wydarzeń rozgrywa się tu w czasie II wojny światowej. Stawianie fundamentalnych i nierozstrzygalnych pytań dotyczących ludzkiej egzystencji jest zresztą w całej twórczości gdańskiego prozaika bardzo charakterystyczne. (W *Hanemannie* można też odnaleźć rozważania na temat przyczyn samobójstw.) Oczywiście, możliwa jest nieco inna wykładnia tego motywu, w myśl której obraz Friedricha byłby po prostu elementem korespondującym z cierpieniem bohatera, obciążonego własnym krzyżem. Taka jednoznaczność wydaje się jednak obca poetyce

¹⁰⁸ S. Chwin, *Hanemann*, s. 17-18.

¹⁰⁹ *Ibidem*, s. 19.

¹¹⁰ Problem natury zła jest jednym z ważnych tematów pisarstwa Chwina, ale także jego wielkich patronów, np. Czesława Miłosza. Por. Ł. Tischner, *Sekrety manichejskich trucizn. Miłosz wobec zła*, Kraków 2001.

Chwina. Gdański prozaik bardzo często operuje bowiem symbolem, bliskie są mu niedopowiedzenia i tajemnica.

Zamazanie obrazu, który w zamyśle Friedricha miał być wyrazem nadziei i życia, może oznaczać tu załamanie, duchowy wstrząs związany z wrażeniem nieobecności Boga w tym ważnym i smutnym momencie. Dodatkowy rozdźwięk związany z podobnym doświadczeniem powoduje u Hanemanna wspomnienie słów jego asystenta, Martina Retza, który powtarzał: „Kiedy cierpimy, Bóg dotyka nas gołą ręką”¹¹¹. Niezrozumienie przyczyn cierpienia sprawia, że bohater kieruje wzrok na *Krzyż w górach*, oczekując odpowiedzi na pytanie, dlaczego została zesłana na niego kara. Warto zwrócić uwagę na enigmatyczność kluczowych fragmentów tego rozdziału. Luiza mówi: „Nie wiem”, Retz cytuje bardzo niejednoznaczną maksymę, a obraz Friedricha milczy – tzn. także niczego nie wyjaśnia, raczej skrywa odpowiedź, niż odpowiada na pytanie „skąd zło?”. To z pewnością nieprzypadkowa zbieżność motywów.

Hanemann będzie próbował żyć pomimo braku tej odpowiedzi i pomimo milczenia Boga. Przyczyna jego wyboru pozostanie tajemnicą, choć jej fragment zostaje odsłonięty w dalszej części powieści, a dokładniej – w rozdziale *Czarne świerki*. Również ten tytuł można potraktować jako aluzję do obrazu Friedricha, na którym widzimy jednak jodły, nie świerki. W ten sposób ponownie wkraczamy w przestrzeń zbudowaną z motywów zaczerpniętych z twórczości niemieckiego artysty. Chwini konsekwentnie łączy te reminiscencje ze wspomnieniami Hanemanna. Mówiąc inaczej, czytelnik zyskuje w tym momencie przekonanie, że w miejscach, w których Chwin odwołuje się do Friedrichowskiego obrazowania, oprócz nostalgii i melancholii pojawi się opis głębokich przeżyć wewnętrznych powieściowych bohaterów. Tak więc, widzimy na przykład Hanemanna, zamyślonego, zanurzonego w łatwo rozpoznawalną scenerię malarską:

Teraz, gdy siadał przy oknie, a słońce schodziło już za szczyty sosen i czarnych świerków, czuł się tak, jakby w piersiach otwierała się chłodna pustka, lecz w tym uczuciu (...) było coś dobrego, przynoszącego ulgę, czemu poddawał się bez sprzeciwu, z dziwną dla siebie samego obojętnością¹¹².

Dusza broniła się przed obrazem całości. Każde wspomnienie rozleglejszego pejzażu było odpędzane niespokojnym drgnieniem. Oko chciało widzieć przedmioty drobne,

¹¹¹ *Ibidem*, s. 19.

¹¹² *Ibidem*, s. 88-89.

pojedyncze, osobne (...). Myśl broniła się przed obrazem całości, bo całość to były tamte obrazy, tamto pociemniałe morze, tamta przystań, wielkie chmury (...)¹¹³.

Uwagę w tym fragmencie zwraca przeciwstawienie: całość – szczegóły. Uchwycenie całości to w tym przypadku uchwycenie sensu i prawdy. Przedmioty pojedyncze, osobne stwarzają natomiast możliwość skupienia się na konkretnie i abstrahowania od sensu całościowego. To także ucieczka w niepamięć, pragnienie amnezji. Strach przed rozległym pejzażem to strach przed uczuciem wzniosłości, które jest bardzo przyciągające, ale oprócz satysfakcji estetycznej zawiera w sobie jednocześnie charakterystyczne doznanie przykrości. Znajduje się ono w oddaleniu, jest rodzajem zagrożenia wewnętrznego. W przypadku Hanemanna wiąże się z projekcją nieszczęśliwych chwil przeszłości. Myśli bohatera, pomimo próby obrony, schodzą właśnie w te rejony.

Również we wspomnieniach Hanemanna odnajdujemy ślady elementów dzieł Friedricha: ogromne drzewa, ciemne krajobrazy, kamienne ściany sięgające nieba, mgłę, wielkie doliny, skały porośnięte mchem, samotny krzyż, urwiska Rugii, pochyłe zbocza, sosnowy las, brunatne morze¹¹⁴. Zstępowanie w gąszcz ciemnych przestrzeni wyznaczanych przez te motywy nie ma jednak wymiaru pesymistycznego, ale pokazuje, że życie według takiego melancholijnego scenariusza jest możliwe:

I kiedy tak zapadał się w te mroczne i pulsujące przypomnienia, przychodziło mu do głowy, że to co się stało wtedy, stało się właśnie po to, by mógł zastygnąć w tym półżyciu, które obejmowało duszę i znieczulało go na głos świata. Czuł, że można tak żyć¹¹⁵.

Traumatyczne wydarzenie, które dotknęło Hanemanna, jest dla powieściowej kreacji tego bohatera cechą konstytutywną, ale nie jedyną. W jego zagubienie wpisane też zostało doświadczenie obcości w wysiedlonym Gdańsku, spotkanie z odmiennością, zmianą tożsamości miasta, a także skomplikowane i niejednoznaczne doświadczenie religijne. Istotę owego przeżycia Chwin przedstawił w rozdziale *Boże Ciało*. Hanemann był protestantem, ale likwidacja zborów sprawiła, że zaglądał czasem do świątyni katolickich. Wizyty te rodziły w nim zwykle uczucie niezgodny na sposób przedstawiania

¹¹³ *Ibidem*, s. 93.

¹¹⁴ Por. *Ibidem*, s. 93.

¹¹⁵ *Ibidem*, s. 93-94.

Chrystusa jako figury nagiego człowieka ukrzyżowanego lub złożonego do grobu. „Przecież tak nie wolno przedstawiać Boga. W zborach było inaczej. Prosty krzyż. Białe ściany”¹¹⁶. Sprzeciw Hanemanna przywodzi na myśl głębokie spory teologiczne, które od wieków naznaczały dzieje chrześcijaństwa¹¹⁷. Protestanci, w odróżnieniu od katolików, odrzucają kult obrazów i figur przedstawiających Boga. Krzyż w tradycji kościołów reformowanych jest pozbawiony wizerunku umęczonego Chrystusa, co ma symbolizować jego ostateczne zwycięstwo nad śmiercią¹¹⁸. Uczucie profesora anatomii wywołane jednak zostało nie tylko innym doświadczeniem rytuału, ale też zbyt silnym, śmiertelnym podobieństwem do ciał, które badał w instytucie. Być może omawiana scena jest też świadectwem akceptacji przez Chwina estetyki Friedricha, podkreślającej tajemniczość świata i jego milczenie?

Niepokojące odczucia Hanemanna zostaną częściowo odsunięte w trakcie uroczystości Bożego Ciała, bowiem bohater dozna ukojenia, patrząc na niesioną w procesji monstrancję. Jej blask delikatnie koresponduje z blaskiem słońca:

Hanemann patrzył na złotą rozgwiazdę niesioną nad baldachimem, ozdobionym grubymi haftami przez szwedzką królową, a wielkie słońce, rozżarzone białe słońce, stojące już wysoko nad Wrzeszczem (zbliżała się jedenasta), może łagodniało na widok tego małego słońca w koronie metalowych promieni, płynącego nad pochylonymi głowami. Bo w tej świetlistej przezroczystości czerwcowego przedpołudnia zdawało się łagodnieć wszystko¹¹⁹.

O tym przeżyciu bohatera w interesujący sposób pisze Zuzanna Wasilewska-Lipke:

Dopiero w dniu Bożego Ciała on – Inny, będąc w tłumie modlących się odnalazł wewnętrzną równowagę. W doświadczeniu bycia częścią harmonijnej całości świata uświadomił sobie znów obecność owego tajemniczego, choć odpychanego *dotyku*.

¹¹⁶ *Ibidem*, s. 162.

¹¹⁷ Mam na myśli między innymi ruch tzw. ikonoklastów, do których nawiązywał także Marcin Luter, a za nim inni twórcy nowych odłamów protestantyzmu.

¹¹⁸ Por. S. Markiewicz, *Protestantyzm*, Warszawa 1982, s. 61.

¹¹⁹ *Ibidem*, s. 164.

Intensywna modlitwa katolickiej rzeszy wiernych poruszyła w świadomości bohatera skrywane pragnienie, żeby wszystko, co się dzieje zmierzało do transcendentnego celu¹²⁰.

To procesyjne doświadczenie, choć do tej pory obce bohaterowi, pozwala mu na zrozumienie piękna i mocy katolickiego rytuału, ale także wskrzesza w nim iskrę nadziei, że to, co mu się przydarza, nie jest przypadkowe. Po procesji Hanemann wraca jednak do swoich religijnych wyobrażeń, w których pojawia się motyw Friedrichowski:

A jednak po powrocie na Grottgera 17, gdy siadał w fotelu, by trochę odetchnąć, oczy z ulgą odnajdywały na ścianie *Krzyż w górach* – barwną litografię w brązowych ramach, zrobioną według obrazu Caspara Davida Friedricha. Na ciemnym wzgórzu porośniętym świerkami stał czarny znak Boga i nie było tam żadnego człowieka¹²¹.

Dysonans, który rodzi się w doświadczeniu Hanemanna, opisuje Magdalena Rabizo-Birek, która tłumaczy również wymowę „ulgi” bohatera w spotkaniu z dziełem Friedricha. Autorka *Romantycznych i nowoczesnych* pisze:

Hanemanna fascynuje, ale też razi teatralne bogactwo rozbudowanych ceremoniałów katolicyzmu, ich wspólnotowy, ludyczny charakter oraz swoisty sensualizm, któremu przeciwstawia ascezę, głębię, powagę oraz uwewnętrzniony, samotniczy wymiar własnego doświadczenia religijnego, a ten kompleks najpełniej wyraża obraz Friedricha (...) ¹²².

A zatem dzieło niemieckiego malarza jest tu symbolem odmienności spojrzenia na tajemnice wiary, ukazuje trudność w zrozumieniu idei Boga-Człowieka schodzącego „między ludzi” i objawiającego się we wspólnocie. Może być ono także odczytane jako znak samotności człowieka w obliczu cierpienia. Zachowanie Hanemanna zdaje się sugerować, że można się zżyć z tym uczuciem, przyzwyczać się do niego, traktować samotne cierpienie niczym bezpieczną przystań. Dlatego właśnie spojrzenie Hanemanna na *Krzyż w górach* przynosi mu ulgę. Jest to jednak uczucie niebezpieczne, gdyż wtrąca

¹²⁰ Z. Wasilewska-Lipke, *Obecność i ślady – rzecz o Hanemannie Stefana Chwina* [w:] *Czytane na nowo. Polska proza XX wieku a współczesne orientacje w badaniach literackich*, pod red. M. Dąbrowskiego i H. Gosk, Izabelin 2004, s. 106-107.

¹²¹ S. Chwin, *Hanemann*, s. 165.

¹²² M. Rabizo-Birek, *Romantyczni i nowocześni...*, s. 101.

bohatera w melancholię i bezradność. Zostanie on wyrwany z egzystencjalnej pasywności dopiero w momencie, gdy zetknie się z samobójczą próbą Hanki.

Chwin, pytany w jednym z wywiadów o obecność obrazu *Krzyż w górach* w *Hanemannie*, odpowiada:

Friedrich dla mnie jest przede wszystkim malarzem ciszy. Namalować ciszę to rzecz niesłychana. Istnieje więc pokrewieństwo z powieścią. W *Hanemannie* pojawiają się sceny, w których nagle wśród hałasu pojawia się cisza. Retz wspomina epizod z katastrofy statku, kiedy widział ginącą rodzinę Walmannów; ludzi którzy coś krzyczeli, ale on ich nie był w stanie usłyszeć. Trudno mi jest nawet zrozumieć, co te epizody oznaczają¹²³.

Idąc za tym autorskim komentarzem warto zbadać, czy rzeczywiście podobne miejsca ciszy powtarzają się w utworze i jakie spełniają funkcje. Przykład przywołany przez Chwina nie do końca dotyczy ciszy, bowiem w dramatycznym opisie katastrofy statku „Friedrich Bernhoff” znajdują się następujące zdania: „(...) Pani Walmann zaczęła krzyczeć, ale Retz ujrzał tylko jej otwarte usta, bo krzyk utonął w wyciu rannych. (...) Walmann dopłynął do szalupy, wołał coś do Retza (...)”¹²⁴. Chwin poprzez przedstawienie sytuacji, w której pojedynczy głos niknie wśród innych rozpaczliwych krzyków, jest w stanie wyrazić bardzo głęboką rozpacz. Ta „cisza krzyku” jest bowiem bardzo przejmująca. Można się tu także dopatrzeć aluzji do słynnego obrazu Edwarda Muchy *Krzyk*. To spostrzeżenie może wskazywać na trwałą fascynację Chwina sztuką albo też – na „malarskie” znamiona jego wyobraźni.

Cisza, już w swoim „zwyczajnym” wymiarze, w *Hanemannie* pojawia się w kilku innych miejscach. Bardzo wyraźnie efekt bezgłosu odnaleźć można w jednej z dramatycznych scen ucieczki ludności niemieckiej z Gdańska. Poprzedza ona tragedię rodziny Walmannów.

Ale czarne skulone postacie przywierały wciąż do śniegu, nikt nie wierzył, że już się skończyło, (...) więc zrobiło się zupełnie cicho, tylko od strony ulicy huczał ogień

¹²³ *Złe miejsce na ziemi*, ze Stefanem Chwinem rozmawia Andrzej Franaszek, „Tygodnik Powszechny” 1996, nr 1, s. 13.

¹²⁴ S. Chwin, *Hanemann*, s. 99.

w dziesiątkach okien neogotyckiego budynku. Potem w tej kruchej ciszy – nawoływania, głosy, szepty, kobiecy głos: „Panie Hanemann, nic się panu nie stało?”¹²⁵.

Motyw ciszy wykorzystany jest przez Chwina do chwilowego uspokojenia akcji, choć poczucie zagrożenia nie zostaje zażegnane, lecz jedynie odsunięte w czasie. Tadeusz Kobierzycki, zwracając uwagę na ontologiczny wymiar ciszy w poezji Zbigniewa Herberta, pisze, że „cisza miasta (...) jest przysłonięta katastrofą, a nawet zidentyfikowana jest ciszą śmierci. Ten rodzaj ciszy jest zmieszany z życiem, z refleksami świata żywego”¹²⁶. Sądzę, że ów cytat pasuje również do omawianego fragmentu *Hanemanna*. Niepokojącą ciszę przerywają ludzkie głosy, powraca nadzieja za życie. Ważność tego stanu podkreślona zostaje poprzez nadanie mu znamion czegoś ulotnego i kruchego. Zauważyć należy, że – pomimo chwilowego spokoju – wojenna cisza zawiera w sobie niepewność, jest bardziej intensywna, bowiem rodzi się w kontrastującym z nią hałasie wybuchu bomb oraz wystrzałów.

Wymowa ciszy jako elementu pojawiającego się w momencie sytuacji niebezpiecznej dotyczy również innego fragmentu analizowanej powieści Chwina. W końcowej części pisarz umieszcza scenę, w której Pan J. ostrzega Hanemanna przed politycznym zagrożeniem i sugeruje wyjazd z Gdańska. Nie jest to jedyny problem, jaki pojawia się podczas nocnej, rodzinnej narady, którą podgląda mały bohater-narrator.

Cisza. Serce szamocze się w piersiach. Kler? Werwolf? Pan Hanemann? Ale głosy. Barwa słów. Lęk. Ciągle cisza. Siedzą przy stole. Nad herbatą. Patrzą na siebie. Milczą. Pan J. podnosi głowę. „Jest jeszcze jedna sprawa. Chcą zabrać chłopca Hance”. Zimno przenika mi piersi. Patrzę na drzwi pokoju. Adam śpi. Usłyszał? Chcę domknąć drzwi. A jeśli stoi za nimi? Nie ruszam się. W kuchni cisza¹²⁷.

W tym fragmencie Chwin posługuje się stylistycznym efektem przemilczenia i ciszy, by odzwierciedlić ludzkie obawy, przerażenie, a także próby rozwiązania trudnej sytuacji. Ów efekt pisarz buduje za pomocą krótkich zdań i ich równoważników. Czasowniki, po które sięga, nie wyrażają ruchu. W budowaniu nastroju niepokojącej ciszy ważną rolę odgrywają w tym fragmencie kropki. Dorota Korwin-Piotrowska pisze:

¹²⁵ *Ibidem*, s. 46.

¹²⁶ T. Kobierzycki, *Muzyka i milczenie w poezji Zbigniewa Herberta*, [w:] *Semantyka milczenia 2*, zbiór studiów pod red. K. Handke, Warszawa 2002, s. 63.

¹²⁷ S. Chwin, *Hanemann*, s. 218.

Kropka, jako znak towarzyszący zwykle prozodycznej kadencji, wprowadza zwykle silniejszy moment cięcia, milczenia (a dla odbiorcy – zaskoczenia), analogiczny do tego, co zdarza się przy gwałtownej decyzji o niemówieniu o czymś w danym momencie, w trakcie komunikacji twarzą w twarz¹²⁸.

Uwaga czytelnika skierowana zostaje więc na emocjonalny stan bohaterów. Niepokojąca cisza jest w tym przypadku także reakcją na niesprawiedliwość świata, na wydarzenia, które nie są zawinione przez bohaterów, ale dotyczą ich bardzo głęboko, rozbijają budowany z trudem ład. W bezgłosie pojawia się także oczekiwanie na jego zakończenie – im jest dłuższy, tym większy życiowy dylemat sygnalizuje. Cisza staje się synonimem bezradności, ukryte w niej zostają niewypowiedziane obawy. Poprzez tworzenie efektu ciszy pisarz buduje atmosferę napięcia, a w przypadku powieści Chwina napięcie to związane jest przede wszystkim z trudnymi doświadczeniami, jakie dotyczą bohaterów. Kolejny fragment ilustrujący taką właśnie sytuację związany jest z próbą samobójczą, na jaką decyduje się Hanka. Odkrycie przez Hanemanna tej dramatycznej decyzji kobiety poprzedza właśnie cisza:

Wedle Pana J., Hanemann nie spostrzegł niczego, nawet gdy przeszedł obok drzwi. Z ręką na poręczy minął blaszany pojemnik stojący na półpiętrze, dopiero gdy znalazł się przed drzwiami swojego mieszkania, poczuł w powietrzu tamten zapach. Nie było to nic takiego, ale dla pewności zszedł na parter i zapukał. Nikt nie otwierał, więc zapukał jeszcze raz – mocniej, ale znowu odpowiedziała cisza (...) ¹²⁹.

W tym przypadku cisza jest zapowiedzią niebezpieczeństwa, wyraźnym sygnałem niepokoju, który sprawia, że bohater zaczyna rozumieć, iż jedynie jego szybka reakcja może dać nadzieję na uratowanie ludzkiego istnienia. Bezgłos objawia się w momencie, w którym ewentualność śmierci zaczyna stawać się niepokojąco bliska.

Wydaje się, że wymienione przykłady poetyki ciszy w powieści *Hanemann* trudno przyrównać do obrazów Friedricha, bowiem cisza, o której wspomina w wywiadzie Chwin, ma u niemieckiego malarza nieco inny charakter. Jest ona tam powiązana z nastrojowością, melancholią, trwaniem w tajemnicy świata i choć zaliczyć

¹²⁸ D. Korwin-Piotrowska, *Białe znaki. Milczenie w strukturze i znaczeniu utworów narracyjnych*, Kraków 2015, s. 141.

¹²⁹ S. Chwin, *Hanemann*, s. 154.

można ją do czynników ewokujących emocje, to nie pojawia się w sposób nagły. Odbiorca może odczuwać pewien rodzaj zagrożenia, ale jednocześnie zdaje sobie sprawę, że znajduje się w bezpiecznym miejscu, z którego może obserwować rozwój sytuacji fabularnej. Owszem, motyw śmierci jest tu silnie obecny, ale został tylko subtelnie napomknięty.

W czym zatem tkwi podobieństwo w ewokowaniu ciszy przez Friedricha i Chwina? Wydaje się, że chodzi tu o samą możliwość jej odmalowania. Dlatego właśnie gdański pisarz określa ten Friedrichowski zabieg bardzo wyraziście: za pomocą przymiotnika „niesłyszany”. W swoich powieściach Chwin używa bowiem motywu ciszy w sposób odmienny, ale zdaje się wytwarzać podobny efekt: poprzez wytworzenie atmosfery ciszy podkreśla szczególnie trudne momenty w życiu swoich bohaterów. Cisza pojawia się wówczas, gdy słowo staje się niewystarczające do wyrażenia uczucia lęku i sytuacji z pogranicza życia i śmierci.

2.2. Friedrich, Kleist i samobójstwo

Wśród wielu zagadnień poruszanych w twórczości Chwina na czołowe miejsce wysuwa się problem samobójstwa. Problematyka ta po raz pierwszy pojawiła się u gdańskiego pisarza wówczas jeszcze, gdy pod pseudonimem Max Lars napisał powieść *Ludzie-skorpiony. Przygody Joachima El Toro na wyspach archipelagu San Juan de la Cruz* (1985)¹³⁰. W tytule utworu autor odniósł się do legendarnej cechy skorpiona, który w momencie zagrożenia ma używać swojego jadu, by uśmiercić sam siebie. Później tematyka samobójstw mocno wybrzmiała w powieści *Hanemann* i, jak się okazało, pochłonęła pisarza do tego stopnia, że postanowił poświęcić temu zagadnieniu dwie, bardzo obszerne prace. W 2005 roku ukazała się książka zatytułowana *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni*¹³¹, w której autor zajął się w szczególności rodzajem samobójstw egzystencjalnych, wynikających z niezgody na życie. Skupił się tu na kilku perspektywach – związanych głównie z literaturą, filozofią oraz malarstwem. W 2013 roku opublikowany został kolejny tom, zatytułowany *Samobójstwo i „grzech*

¹³⁰ M. Lars, *Ludzie – skorpiony. Przygody Joachima El Toro na wyspach archipelagu San Juan de la Cruz*, Bydgoszcz 1985.

¹³¹ S. Chwin S., *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni*, Gdańsk 2010.

istnienia”¹³². Chwin sięgnął w nim głównie do literatury europejskiego romantyzmu i historii jej sporu z myślą św. Augustyna, która ukształtowała „chrześcijańską postawę wobec samobójstwa jako największej zbrodni, godzącej w piąte przykazanie”¹³³. W przypadku twórczości gdańskiego pisarza można zatem zaobserwować proces rozwijania się fascynacji samobójstwem, wręcz obsesji, która nie daje spokoju, nurtuje, by w końcu zaowocować w dojrzałych dziełach. Sam Chwin w jednym z wywiadów o *Samobójstwie jako doświadczeniu wyobraźni* mówi:

Moja książka o samobójstwie jest backgroundem moich wcześniejszych powieści. Zacząłem myśleć o jej napisaniu w tym samym czasie, kiedy pracowałem nad *Hanemannem*¹³⁴.

Nic dziwi zatem fakt, że niewielki, wprowadzający rozdział pierwszej z obszernych prac pisarza dotyczących problematyki samobójstw poprzedzony został fragmentem dialogu bohaterów jego najbardziej znanej powieści. Chwin w charakterystyczny dla siebie sposób odwraca pytanie, które najczęściej pojawia się w przypadku popełnienia czynu autodestrukcyjnego:

Naprawdę ważne nie jest pytanie, dlaczego ludzie odbierają sobie życie. Naprawdę ważne jest pytanie: dlaczego większość ludzi życia sobie nie odbiera. Bo to prawdziwy cud¹³⁵.

Ta właśnie uwaga, którą w powieści Martin Retz przekazuje Hanemannowi, staje się dla Chwina tematem nurtującym i niepokojącym. W *Hanemannie* prozaik wiele miejsca poświęca motywom samobójstw niemieckiego poety i dramaturga Heinricha von Kleista oraz jego przyjaciółki Henrietty Vogel, a także czynowi samobójczemu Witkacego. Opisuując obecność obydwu wątków w utworze oraz wskazując na zależności, jakimi zostały połączone, Maria Cyranowicz zwraca uwagę na charakterystyczną enigmatyczność, która wiąże się z pierwszym z wymienionych wyżej motywów:

¹³² S. Chwin, *Samobójstwo i „grzech istnienia”*, Gdańsk 2013, s. 70.

¹³³ *Ibidem*, s. 70.

¹³⁴ *Kiedy życia nie da się znieść*, ze S. Chwinem rozmawia J. Zalesiński, <http://www.dziennikbaltycki.pl/artukul/234487,stefan-chwin-kiedy-zycia-nie-da-sie-zniesc.id,t.html?cookie=1> [Dostęp: 7.09.2013]

¹³⁵ S. Chwin, *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni*, s. 5.

Wobec samobójstw romantycznych, które spotykamy w historii literatury polskiej, samobójstwo Kleista ma zupełnie inny charakter. Można je interpretować egzystencjalnie i odnajdować w nim inne treści niż uwarunkowania historyczne. W ten sposób pewna „atrakcyjność” dla polskiego odbiorcy staje się w pełni zrozumiała. Samobójstwo Kleista wciąż jawi się jako pytanie, na które nikt dotychczas nie znalazł dostatecznej odpowiedzi (...)¹³⁶.

Chwin w *Hanemannie* poprzez zapis rozważań bohaterów niejednokrotnie próbuje, choćby w częściowy sposób, odsłonić rąbek tej tajemnicy. Dzięki temu udaje mu się stworzyć wyjątkowy, melancholijny klimat całej powieści, która wcale nie daje czytelnikowi prostych odpowiedzi. Przeciwnie, stawia go w obliczu nierozstrzygalności, wątpliwości, zastanowienia nad własną egzystencją i pytaniem, dlaczego główny bohater, pomimo tragicznych doświadczeń, opowiada się po stronie życia.

Nie jest moją intencją wgłębianie się w samą historię Heinricha von Kleista, ale pragnę ukazać jeden z jej odcieni, jaki wykorzystał Chwin. Zamierzam zwrócić uwagę, że autor *Złotego pelikana* właśnie we fragmentach dotyczących słynnego samobójstwa uruchomił jeszcze jeden ze swoich ulubionych tematów. W dyskurs o samobójstwie włączył bowiem innego niemieckiego artystę – Caspara Davida Friedricha. To zestawienie nie jest może zbyt zaskakujące, bowiem życiorysy obydwu romantycznych twórców mają kilka punktów wspólnych. Poznali się przecież w 1807 roku w Dreźnie¹³⁷, a Kleist rychło stał się wielbicielem i komentatorem obrazów Friedricha¹³⁸. Był on też autorem omówienia obrazu Fridericha *Mnich nad morzem*, które ukazało się w czasopiśmie „Berliner Abendblätter”. Kleist pisał tam:

Czy może być coś smutniejszego i bardziej doskwierającego niż takie oto usytuowanie w świecie: jedyna iskra życia w rozległej krainie śmierci, samotny środek w samotnym okręgu¹³⁹.

¹³⁶ M. Cyranowicz, *Dlaczego von Kleist? Motyw samobójstwa Heinricha von Kleista w twórczości Marcina Świetlickiego, Jacka Podsiadły, Stefana Chwina i Manuela Gretkowskiej*, [w:] *Literatura Polska 1990-2000*, pod red. T. Cieślaka i K. Pietrych, t. 1, Kraków 2003, s. 356.

¹³⁷ Por. *Wielcy malarze...*, op. cit., s. 5, 7.

¹³⁸ Pisze o tym W. Bałus w książce: *Mundus Melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996.

¹³⁹ Historię tę relacjonuje W. Bałus, *ibidem*, s. 102. Cytat z Kleista przytaczam za tą pracą (*ibidem*, s. 102).

Przytoczona interpretacja Kleista uwypukla „prawie że nihilistyczny”¹⁴⁰ sens obrazu *Mnich nad morzem*: przed oczyma samotnego człowieka roztacza się bowiem „rozległa kraina śmierci”, pustki pozbawionej Boga. W tym miejscu można już wysnuć domysł, że Chwin, umieszczając malarstwo Friedricha w tle samobójczej historii niemieckiego artysty, zaakcentował nie tyle wzniosłe „doświadczenie wyobraźni”, zanurzanie się w boskiej nieskończoności, ale sięgnął raczej do przykładów „czarnej melancholii”, uczucia skrajnie pesymistycznego, wywołującego bezbrzeżną rozpacz¹⁴¹. W takim rozumieniu dzieła malarza z Greifswaldu doskonale korespondowałyby z egzystencjalnym pesymizmem Heinricha von Kleista.

Na marginesie dodajmy, że twórczość niemieckiego poety i dramaturga odcisnęła również istotny ślad w wyobraźni Caspara Davida Friedricha, co łączyło się z ogólnym nurtem patriotycznym i antynapoleońskim:

W Dreźnie Friedrich dołączył do kręgów intelektualnych, popierających idee narodowe i skłaniających się ku wartościom liberalnym i republikańskim. Jedną z najbardziej popularnych i powszechnie czytanych sztuk w tych kręgach było dzieło Heinricha von Kleista *Hermannschlacht* (Bitwa Hermanna), które zagrzewało do powstania i walki z Napoleonem¹⁴².

To właśnie z napisanym przez Kleista dramatem łączą się obrazy Friedricha *Grobowiec Hermanna* (1813-1814), znany także pod nieco innym tytułem *Las sosnowy z krukiem*, a także *Groby starożytnych bohaterów* (1812). Gabrielle Dufour-Kowalska, omawiając drugie z wymienionych dzieł, zauważa, że „znajdujący się na pierwszym planie grobowiec nosi napis *Arminius*, łacińskie imię Hermanna”¹⁴³. Badaczka przywołuje też opinię Charlotte-Margrethe de Prybram-Galdony, że „ostatnie epitafium wyryte na obelisku «pokój Twym popiołom», miało być dedykowane Kleistowi, a jego samobójstwo w roku 1811 głęboko poruszyło malarza”¹⁴⁴.

We fragmencie *Hanemanna*, w którym pisarz porusza wątek samobójczej śmierci, nie pojawiają się akurat te obrazy. Fakt ów można wyjaśnić następująco: otóż Chwin

¹⁴⁰ *Ibidem*, s. 106.

¹⁴¹ Możliwość takiej interpretacji *Mnicha nad morzem* uzasadnia W. Bałus, *ibidem*, s. 102-106.

¹⁴² *Klasycy sztuki. Friedrich*, *op. cit.*, s. 56.

¹⁴³ G. Dufour-Kowalska, *op. cit.*, s. 87.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

dosyć konsekwentnie odwołuje się do malowideł pejzażowych Friedricha i raczej pomija obecne w nich wątki patriotyczne.

Kolejne biograficzne zbieżności odsłaniane są w samej powieści. Na bardzo ciekawą sprawę zwróciła uwagę Magdalena Rabizo-Birek, zdaniem której kreacja głównego bohatera tego utworu wykazuje liczne podobieństwa z życiem Caspara Davida Friedricha:

(...) Hanemann – wydaje się postacią wzorowaną na osobie i przypadkach losowych Friedricha, obdarzoną przez pisarza pokrewną malarzowi wrażliwością. Oto krótka lista zbieżności. Życie Hanemanna tak jak życie Friedricha zmieniło się pod wpływem traumy, którą była śmierć bliskiej osoby (w obu przypadkach – w wodzie). Cierpi latami na łagodną postać depresji, która odsuwa go od czynnego życia zawodowego, społecznego czy towarzyskiego, a także obsesyjnie rozmyśla o samobójstwie (stałe wraca do lektury opowieści o podwójnym samobójstwie romantycznego poety i dramaturga Heinricha von Kleista i jego kochanki Henrietty Vogel, które zestawia i porównuje z samobójstwem Witkacego i Czesławy Oknińskiej)¹⁴⁵.

Taka hipoteza interpretacyjna w połączeniu z omówionymi wcześniej motywami Friedriechowskimi wskazywałaby, że *Hanemann* stanowi kwintesencję fascynacji twórczością niemieckiego malarza. W analizowanej powieści można też odnaleźć inne fragmenty, które w intrygujący sposób potwierdziłyby, że Hanemann w jakiś tajemniczy sposób związany jest z samobójczą parą. Pojawiają się one wówczas gdy profesor anatomii odczytuje ostatni list Kleista. Tę relację poznajemy dzięki bohaterowi-narratorowi, który wspomina:

(...) wsłuchując się w opowieść o chłopcu i dziewczynie, którzy zabili się nad Wannsee, nie mogłem się oprzeć wrażeniu, że Hanemann opowiada o kimś, kogo dobrze zna, choć przecież mówił o chłopcu i dziewczynie, których już dawno nie było¹⁴⁶.

Owo wrażenie, jakiego doświadcza bohater, nie jest oczywiście argumentem, który mógłby bezspornie rozstrzygać, czy taka niesamowita, przekraczająca czas znajomość jest możliwa. Mowa tu jednak o „pokrewieństwie duchowym”, podobnej

¹⁴⁵ M. Rabizo-Birek, *op. cit.*, s. 102. Myślę, że do tych ciekawych spostrzeżeń można dodać jeszcze jedno podobieństwo, czyli przynależność Friedricha i Hanemanna do kościoła protestanckiego.

¹⁴⁶ S. Chwin, *Hanemann*, s. 114-115.

wrażliwości, zbliżonych myślach. Charakter wrażenia, w którym to, co minione i bardzo odległe, miesza się z rzeczywistością, pozwala jednak pisarzowi na zbudowanie tajemniczej atmosfery, w której pojawia się odrobina niepewności, że być może nie dostrzegamy czegoś, co istotne i nie możemy uchwycić cudzej przeszłości. Zachowanie Hanemanna, sposób odczytania fragmentu listu Kleista, które wywołały w bohaterze-narratorze to dziwne wrażenie, są także kolejnym elementem odsłaniającym życiowy stan profesora. Jak zauważa Przemysław Czapliński

Melancholijna gra z istnieniem polega na oswojaniu bólu istnienia. Po doświadczeniu cierpienia wszystko zaczyna przemawiać do Hanemanna w języku melancholii, wszystko mówi to samo: melancholijny jest pejzaż miejski, obraz Caspara Davida Friedricha, widok z okna, słowa wypowiedane przez znajomych. (...) Płomień melancholii wypala cierpienie, zmieniając człowieka w obserwatora własnego życia – zapatrzonego w bezkres, który prześwituje przez każdą rzecz. Czuje powolny, lecz stały przepływ wrażeń, które na moment goszczą w świadomości, przechodzą do pamięci i znikają bezpowrotnie¹⁴⁷.

Do tych elementów związanych z melancholią należy także włączyć samobójstwa Kleista i Witkacego. Hanemanna zaczyna interesować temat odchodzenia, wgląda się on w tragiczne historie, wpatruje się w przeszłość, próbując zrozumieć trudne wybory egzystencjalne i można domniemywać, że w jakiś sposób konfrontuje je ze swoją aktualną sytuacją życiową. Chwyt w tkance powieści umieszcza motywy, które przyciągają do bohatera melancholię. Pisarz wokół bardzo trudnych, egzystencjalnych pytań dotyczących czynów autodestrukcyjnych dobudowuje obrazy, które w dodatkowy sposób przenoszą wyobraźnię czytelniczą w sfery wzniosłe, tworząc specyficzny, zagęszczony klimat, sprzyjający ewokacji tajemnicy. W taki właśnie sposób, w opisie samobójstwa Kleista, zostają użyte dwie aluzje do malarstwa Caspara Davida Friedricha. Pierwsza z nich pojawia się jako komentarz bohatera, który, wysłuchując odczytywanych przez Hanemanna listów niemieckiego poety, przedstawia swoją oniryczną wizję Kleista i Henrietty:

(...) a w górze, nad nimi, nad gładką taflą siniego jeziora obrzeżonego lasem, rozjarzała się wąziutka ścieżka między obłokami, jasna ścieżka podobna do tej, po której lubiłem

¹⁴⁷ P. Czapliński, *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2001, s. 211-212.

zbiegać z piaszczystego urwiska za Katedrą i pragnąłem, och, jak bardzo pragnąłem, być jednym z nich, czuć w sobie tę powietrzną radość, to uniesienie, które drżało w słowach Henrietty, tę niesamowitą pewność, że ścieżka wspinająca się między obłokami jak między lekkimi błękitnymi skałami z obrazów Caspara David Friedricha, że ta ścieżka nie prowadzi donikąd, że wspina się prosto w ognisko blasku, które nie jest słońcem, lecz lotną, podobną kwietnemu pyłowi, mgławicą, pełną uskrzydłych dusz, trzymających się za ręce¹⁴⁸.

Można mieć nieco zastrzeżeń do konkretności tego odniesienia. Trudno bowiem odnaleźć obraz Friedricha, na którym wśród skał znajduje się ścieżka. Jeśli chodzi o błękitną barwę skał, to – istotnie – pojawia się ona na kilku dziełach niemieckiego artysty. Są to m.in. dwa obrazy zatytułowane *Pejzaż czeski* (1810), *Taras ogrodowy* (1811-1812), *Pejzaż z postacią mężczyzny* (1837-1838), *Wiejski pejzaż w świetle poranka* (1822), *Watzmann* (1825) czy *Ruiny w Karkonoszach* (1835). Lekkość skał, która zaznaczona jest w przytoczonym fragmencie, nie jest już tak dyskusyjna. Na części z wymienionych obrazów góry ukazane na horyzoncie są nieco zamglone, półprzezroczyste, widać ich zarysy i w porównaniu z elementami znajdującym się na pierwszym planie sprawiają właśnie takie wrażenie. To zaburzenie pojawiające się w użytym przez Chwina porównaniu może być usprawiedliwione przez sam charakter przedstawianego przez bohatera obrazu, bowiem nieco później dowiadujemy się, że jest to sen bohatera. Podkreśla to jeszcze dalsza część, w której ponownie pada Friedrichowski akcent:

I wszystko mieszało się w tym obrazie: żółte urwiska Rugii ginące nad horyzontem, Brama Brandenburska, jakiś niepowstrzymany, szalony pęd konia z łopoczącą jak sztandar grzywą, na którym mocno do siebie przytuleni pędzili – starzec z rozwianą brodą, z roziskrzonymi zielonymi oczami i chłopiec o twarzy płonącej gorączką (...) ¹⁴⁹.

W przytoczonych fragmentach dość łatwo można dostrzec, że we śnie bohatera pojawiają się elementy związane z niemiecką historią i kulturą. A zatem rozpoznajemy charakterystyczne obrazy Rugii Caspara Davida Friedricha, w postaciach starca i chłopca dostrzegamy podobieństwo z balladą Johanna Wolfganga Goethego *Król olch*,

¹⁴⁸ S. Chwin, *Hanemann*, s. 116.

¹⁴⁹ *Ibidem*, s.116

symboliczną rolę odgrywa Brama Brandenburska¹⁵⁰, nieco wcześniej Chwin wspomina też jeszcze jednego z niemieckich malarzy, przyjaciela Friedricha, Philipa Ottona Rungego. Wzmianka o „kwietnym pyle” to z kolei aluzja do tytułu dzieła niemieckiego filozofa i poety, Novalisa. Jeśli włączyć w ten obszar samobójstwo Kleista, otrzymamy wówczas w onirycznej wizji cały katalog motywów związanych z dziełami niemieckich artystów przełomu XVIII i XIX wieku, którzy poruszali problematykę śmierci i życia, sensu ludzkiego istnienia i natury, zmagania człowieka z losem, poznania i doświadczenia wzniosłości.

Friedrichowskie skały, o których wspomina Chwin, stanowią część wzniosłego pejzażu, od którego rozpoczyna się senny obraz: spokojne jezioro, otoczone lasem, chmury i niezwykła ścieżka prowadząca ku górze, ku niebu, w nieskończoną jasność, w inną rzeczywistość. W tym romantycznym kolażu bohater-narrator może w jakiś sposób odnaleźć namiastkę uczuć, których chciałby doświadczyć, ale, co ciekawe, to intensywne myślenie o samobójstwie Kleista, przenoszące się także w sferę snu, nie jest wcale, jak można by przypuszczać, powodem jego melancholii. Przeciwnie, stanowi lekcję, z której wyciąga on (także czytelnik) wniosek, że niektóre wybory życiowe czy doświadczenia, jakie dotyczą człowieka, na zawsze pozostaną tajemnicą, a jedynym wyjściem jest próba zmierzenia się z nią lub nawet wyjście jej naprzeciw. Potwierdzeniem tego jest samo działanie bohatera po przebudzeniu:

A wszystkie te ruchliwe barwy i światła przenikał prąd gorącej krwi, którą nagle czułem w piersiach, budząc się w ciemnym pokoju na Obrońców Westerplatte 12, gdy wskazówka dotykała już szóstej i za moment bolesne terkotanie miało otworzyć przede mną nowy dzień, obiecując, że znowu ujrzę Annę, którą widywałem na schodach ogólniaka w towarzystwie zawsze roześmianej rudej dziewczyny i że może wszystko się uda, że będzie bolesne, słodkie, rozdzierające, wieczne...¹⁵¹

Końcowy fragment wskazuje, że świadomość „smaku życia”, jego różnorodności mieszającej radość z cierpieniem, ułatwia egzystencję, której koniec pozostaje niewyraźny, zamknięty w niedopowiedzeniu, wielokropku.

Malarstwo Friedricha po raz kolejny pojawia się w kontekście samobójstw Kleista i Witkacego w momencie, gdy Hanemann po rozmowie z Panem J. stara się porównać

¹⁵⁰ Brama Brandenburska została wzniesiona w tym samym czasie – w latach 1788-1791.

¹⁵¹ S. Chwin, *Hanemann*, s. 117.

obydwa tragiczne przypadki. Jego uwaga skupia się na niedopełnionym samobójstwie „dziewczyny malarza”, Czesławie Oknińskiej, która pomimo zażycia dużej dawki leku nasennego została odratowana. Ta właśnie sytuacja niepokoi bohatera. Każe mu zastanawiać się nad nieobliczalnością losu, nad tym, dlaczego narzeczona Witkacego przeżyła. To wprowadza też ogólne pytania odnoszące się do nieuchwytnych mechanizmów, jakie zachodzą w człowieku decydującym się na krok autodestrukcyjny. To jednak, co w dużej mierze zaprzęta myśli Hanemanna, to „artystyczna” strona obydwu samobójstw. Samobójstwo Kleista i Henrietty Vogel zostało zrealizowane ściśle według ustalonego, poetyckiego scenariusza, dlatego też zyskało rozgłos. W przypadku Witkacego i Oknińskiej los zdecydował inaczej i tego Hanemann nie potrafił zaakceptować. Pocieszenie i zgodę na złośliwość losu przyniosła dopiero kontemplacja „Friedrichowskich” akcentów samobójstwa Henrietty Vogel i Kleista:

Spłoszony, pełen wrogości, zanurzał się w świetliste obrazy, które łagodziły niepokój serca, choć kryły w sobie ból: sine jezioro, czerwone klony, łąka, biały obrus na trawie, dwa pistolety przy kieliszkach z winem i złota ścieżka, wspinająca się na obłoki... Jakby oglądał litografię z Caspara Davida Friedricha¹⁵².

To połączenie jest istotne, bowiem ukazuje stypizowany obraz, swoistą kwintesencję malarstwa artysty z Greifswaldu.

W kontakcie z dziełami Friedricha Hanemann doświadcza uspokojenia. Następuje ono po dość emocjonalnej ocenie nieprzychylności losu. Tak impulsywne relacje bohatera wcześniej się nie pojawiają, dlatego można odnieść wrażenie, że dla dotkniętego osobistą tragedią profesora anatomii spotkania z obrazami Friedricha są źródłem melancholijnych przeżyć, które niejako podtrzymują go w stanie zawieszenia między życiem a śmiercią. W całej powieści wygląda to trochę tak, jakby bohater gdzieś we własnym wnętrzu stał ciągle przed Friedrichowskimi wzniosłymi pejzażami i zastanawiał się nad sensem własnej egzystencji. W tym trwaniu rozważania o samobójstwach mają duże znaczenie. Jak ocenia Jerzy Jarzębski:

Obydwa te samobójstwa – niemieckie i polskie – stają przed Hanemannem jako swoisty wzorzec decydowania o swym być lub nie być w sytuacji, gdy załamuje się i ginie świat, w którym życie było jeszcze możliwe. Tytułowy bohater postanawia żyć „u siebie”, choć

¹⁵² *Ibidem*, s. 205.

w obcym państwie. A może nie tyle postanawia, ile brak mu tej dozy samoświadomości i zdecydowania, jakiej wymagałaby ucieczka z Gdańska lub z życia. Hanemann żyje więc dalej w otaczającej go mgle, dopracowując się powoli poczucia sensu egzystencji¹⁵³.

2.3. Studium chmur i nie tylko (*Esther, Panna Ferbelin*)

W *Dzienniku dla dorosłych* Stefana Chwina odnaleźć można interesujący zapisek zatytułowany *Fotograf chmur*:

(Środa. Godzina 13.23. S. wyznaje, że ma dziwną pasję: namiętnie fotografuje chmury. Robi to na wszystkich szerokościach geograficznych. Trochę wstydzi się swojej pasji, więc rzadko się do niej przyznaje. Bo fotografować chmury? Jakby nie było nic ważniejszego na świecie... Od dziecka uważnie obserwuje niebo, za co czasem był łagodnie karcony, dlatego lubi mieszkać na wysokich piętrach. Czuje się lepiej, gdy chmury ma za szybą w zasięgu ręki)¹⁵⁴.

O nietypowym zamiłowaniu pisarz rzeczywiście mówi niewiele, a przytoczony fragment jest jednym z nielicznych, w którym odsłania swoją fascynację. Jej przyczyny próbuje zdefiniować w dalszej części notatki, ale powrócę do niej nieco później. W tym miejscu chcę natomiast zwrócić uwagę na to, że wyznanie pisarza łączy się z umieszczonym na ostatniej stronie okładki *Dziennika dla dorosłych* zdjęciem oznaczonym jako „Widok z okna na ul. Amundsena, 08.09.2008, godz. 19.32.”. Na fotografii uwieczniony został fragment gdańskiego pejzażu. W dolnej części zaobserwować można ciemne, leśne wzgórza, spowite snującą się dolinami mgłą. Linia widnokręgu, którą wyznaczają zarysy drzew, dzieli przestrzeń na dwie równe części. Nad horyzontem widnieją chmury, których szarość miesza się z gasnącą czerwienią promieni zachodzącego słońca. Powyżej chmur niebo zmienia swoją barwę, rozjaśnia się, przechodząc od czerwieni, przez pomarańcz, do odcieni złocistych. Całość kompozycji stwarza nastrój zamyślenia i melancholii. Chmury nadają ton niepokojący, ale znajdują się w oddaleniu i poczucie lęku także jest odsunięte na dalszy plan.

¹⁵³ J. Jarzębski, *Hanemann i samobójcy*, s. 111.

¹⁵⁴ S. Chwin, *Dziennik dla dorosłych*, s. 334.

Charakter krajobrazu uwiecznionego na fotografii w sposób jednoznaczny odsyła do dzieł Caspara Davida Friedricha. Jeśli porównać opisywane zdjęcie ze znanym obrazem niemieckiego artysty zatytułowanym *Wschód księżyca nad morzem* (1822), który zdobi wszystkie okładki polskich wydań *Hanemanna*¹⁵⁵, to okaże się, że tonacja kolorów zachodzącego słońca i wschodzącego księżyca oraz barwy chmur są bardzo podobne. Istotną informację dotyczącą fotografii odnaleźć można w stopce redakcyjnej *Dziennika dla dorosłych*. Autorem zdjęcia jest Stefan Chwin¹⁵⁶, więc można domyślać się, że stanowi ono jeden z elementów fotograficznej kolekcji chmur, o której pisarz wspomina na kartach swojego dziennika.

W malarstwie Friedricha to właśnie chmury stanowią jeden z kluczowych motywów pejzażowych. Wskazać można tu choćby dzieła takie, jak: *Mnich na brzegu morza* (1808-1810), *Rozpościerające się chmury* (1821), *Wschód księżyca nad morzem* (1822), *Kobieta przy oknie* (1822), *Wiejski pejzaż nizinny* (1823), *Morze Północne w świetle księżyca* (1823-24), *Wieczór* (1824), *Wieczór nad Morzem Bałtyckim* (1826), *Statki w porcie wieczornym* (1827-1828), *Morze w świetle księżyca* (1830), *Wieczór nad Morzem Bałtyckim* (1831). Ten zbiór obrazów tworzy swoiste, rozpisane na wiele dzieł studium chmur, ale pamiętać należy, że obecność tych motywów stale towarzyszy twórczości Friedricha i nadaje jego dziełom specyficzny, rozpoznawalny rys. W monograficznym tomie poświęconym jednemu z najwybitniejszych przedstawicieli romantycznego malarstwa rola chmur opisana została w następujący sposób:

Delikatne i efemeryczne obłoki na obrazach Friedricha uosabiają tajemnicę, są głównym elementem nieznanego świata, do którego widz nie ma dostępu. Nie może go zobaczyć, ponieważ przesłaniają go właśnie chmury. W obrazach Friedricha ich białe masy pobudzają wyobraźnię odbiorcy, umożliwiają dodanie własnych przemyśleń do wewnętrznego świata obrazu. (...) są czymś więcej niż tylko zwykłym zjawiskiem meteorologicznym. Zarówno te rozpościerające się na niebie po burzy, jak i drobne

¹⁵⁵ Jedynym wyjątkiem jest wydanie *Hanemanna* w lekturowej serii czasopisma „Polityka”, zatytułowanej „Polska Literatura Współczesna”. Utwór Chwina został tam opublikowany jako XV tom serii, która otrzymała jednakową szatę graficzną.

¹⁵⁶ Warto dodać, że na okładce wydanych wcześniej *Kartek z dziennika* także znajduje się podobna fotografia, która podpisana jest „19 czerwca. Godzina 4.11. Wschód słońca nad morzem. Widok z okna na Amundsena”. Autorem zdjęcia jest w syn pisarza, Adam Juliusz Chwin. Wspominam o tej fotografii, bowiem ona także wpisuje się we Friedrichowską poetykę wzniosłego pejzażu. Dodatkowo, zarówno zdjęcie, jak i obraz *Wschód księżyca nad morzem* mogą zmylić odbiorcę. W przypadku Friedricha jesteśmy skłonni twierdzić, że postaci obserwują zachód słońca. Podobnie skojarzenie wywołuje fotografia z okładki *Kartek z dziennika*.

chmurki poruszane wiatrem czy też ciężkie chmury zwiastujące deszcz – wszystkie stają się symbolem nieskończoności i przemijającego czasu¹⁵⁷.

Motywy chmur¹⁵⁸ Friedrich wykorzystuje do tego, by stworzyć atmosferę wzniosłości, która otwiera przed odbiorcą głęboką perspektywę, stawia go przed czymś, co jest trudne do opisanie, niewyraźne, stanowi „ucieleśnienie przemijalności”¹⁵⁹, wzbudza melancholię i prowokuje do zamyślenia nad egzystencją i jej sensem¹⁶⁰.

Podobną problematykę podejmuje w swoich powieściach Chwin. Wydaje się, że jego fotograficzna pasja do uwieczniania chmur oraz zainteresowanie dziełami Friedricha nie mogą pozostać bez wpływu na literackie obrazy, które tworzy na kartach swoich książek. Chmury są w jego utworach ważnym elementem, dzięki któremu, podobnie jak Friedrich, pisarz osiąga efekt wzniosłości. W powieściach Chwina bohaterowie bardzo często spoglądają w niebo, obserwując spektakl światła i chmur. Pisarz wplata opisy krajobrazu w akcję, jakby ją spowalniając i skłaniając czytelnika do kontemplacji. Takie fragmenty odnajdziemy w *Krótkiej historii pewnego żartu* (m.in. rozdziały *Ślady*, *Białe kafelki*, *porcelana*, *nikiel*), w *Hanemannie* (*Rzeczy*, *Szron*), w *Złotym pelikanie* (*Jakub przychodzi na świat*, *Jarzębina*). Bodaj najwyraźniej motyw chmur można zaobserwować na przykładzie powieści *Esther* oraz *Panna Ferbelin*.

W *Esther* akcja toczy się głównie na przełomie XIX i XX wieku. Chwin przedstawia tu losy mieszczańskiej rodziny Celińskich mieszkającej w Warszawie przy ulicy Nowogrodzkiej 44. Do domu Celińskich przybywa z Gdańska guwernantka, Esther Simmel, której piękno, mądrość i subtelność przyciągają szczególną uwagę bohaterów. Panna Simmel zapada jednak w nagłą i niewyjaśnioną chorobę, co staje się dla Celińskich nadzwyczaj bolesnym i trudnym doświadczeniem. Zakochany w bohaterce Aleksander (jeden z narratorów) podejmuje wraz z rodziną dramatyczne próby uratowania Esther. Z kolei Andrzej, młodszy brat Aleksandra i uczeń guwernantki, buntuje się przeciwko niezawinionemu cierpieniu kobiety, a swój bunt wyraża najpierw przez rzucenie

¹⁵⁷ *Klasyki sztuki. Friedrich*, s. 52.

¹⁵⁸ Bardzo interesujące wyniki badań na temat motywu chmur oraz ich roli w malarstwie zachodnim od epoki średniowiecza do XIX wieku przedstawia Hubert Damisch w pracy *Teoria /obłoku/. W stronę historii malarstwa*, przeł. P. Tarasewicz, Gdańsk 2011.

¹⁵⁹ Por. J. Sebesta, K. Wawrzynek, *Mistyczna symbolika światła i ciemności w malarstwie Caspara Davida Friedricha*, „Perspectiva. Legnickie Studia Teologiczno-Historyczne” 2009, nr 1 (14), s. 193.

¹⁶⁰ Warto dopowiedzieć, że motywy chmur i obłoków pojawia się w twórczości najwybitniejszych współczesnych poetów polskich. Por. Cz. Miłosz, *Obłoki*, [w:] idem, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 91 (wiersz z tomu *Trzy zimy*); W. Szymborska, *Chmury*, [w:] idem, *Widok z ziarenkiem piasku. 102 wiersze*, Poznań 1996, s. 180-181; Z. Herbert, *Obłoki nad Ferrarą*, [w:] idem, *Wiersze zebrane*, Kraków 2008, s. 597-599 (wiersz z tomu *Rovigo*).

kamieniem w figurę Matki Bokiej, a następnie podejmując próbę samobójczą. Tytułowa bohaterka powoli wraca do zdrowia i niedługo po jego odzyskaniu opuszcza Warszawę, by opiekować się swoim niegdysiejszym nauczycielem, umierającym Fryderykiem Nietzsche. Dalsze losy bohaterów *Esther* łączą się z czasem wojen światowych.

W przywołanej powieści, na początku drugiego rozdziału, w którym Aleksander opisuje pannę Simmel, przedstawiając również początek fascynacji jej osobą, pojawia się fragment, który ma za zadanie wprowadzić czytelnika w charakterystyczny, nieco melancholijny nastrój. Oto on:

Słońce – niskie, przecięte wążutką, siną chmurą – schodziło za bukowy las za Katedrą, zbliżał się wieczór, cienie sosen i świerków rosnących po drugiej stronie stawu wspięły się na białą ścianę domu, siedzieliśmy na werandzie przy Rhonstrasse 18, patrząc na wieżę Katedry, potem matka nalewając do filiżanek kawę z wysokiego dzbanka, zaczęła mówić o domu rodzinny Simmel, a ja wracając myślą do tamtej chwili, w której w pokoju z przysłoniętymi żaluzjami ujrzałem tę ciemną suknię z krepdeszynu rzuconą w poprzek łóżka, pomyślałem: „Jakież to słońce było tamtego dnia...”¹⁶¹.

Początkowa część cytatu w dosyć czytelny sposób odsyła do motywów Friedrichowskich. Sine barwy chmury pojawiają się choćby na obrazie *Wschód księżyca nad morzem* (1822) czy w *Etapach życia* (1835). Chwin do tego motywu, niejako wyjętego z dzieł niemieckiego artysty, dodaje jednak scenerię Gdańska, zaznaczając także wyjątkowość miasta. To właśnie ów sugestywny pejzaż wyzwala w bohaterach wspomnienie, staje się nastrojowym pretekstem do snucia opowieści o przeszłości, a także zamyślenia nad minionymi wydarzeniami, które, choć piękne, zawsze wydają się odległe. Zwrócimy też uwagę, że Chwin w tym przypadku komponuje obraz na wzór dzieł Friedricha. Oto bowiem w tle widzimy pejzaż, który obserwują także bohaterowie – rodzina Celińskich. Aleksander jest nieco oderwany od wspomnieniowej rozmowy. Staje się postacią, która w podobny sposób jak malarscy bohaterowie Friedricha zanurza się w swojej pamięci. Wydaje się, że gestem odstępstwa od tej analogii jest fakt, że u Friedricha osoba kontemplująca obraz może jedynie domyślać się, jakie odczucia, emocje i wspomnienia towarzyszą przedstawionym na obrazach postaciom. Czytelnik powieści Chwina zna natomiast wspomnienie głównego bohatera związane z pierwszym spotkaniem panny Esther, bowiem zostaje ono przedstawione w rozdziale otwierającym

¹⁶¹ S. Chwin, *Esther*, s. 16.

powieść. Trzeba jednak zwrócić uwagę na końcowy, urwany fragment wypowiedzi Aleksandra. Próbuje on bowiem przywołać w pamięci nie to, co już wiemy i co zostało opisane, ale jego myśl kieruje się w zupełnie inną stronę, znaną tylko jemu i zamkniętą przed czytelnikiem w niedopowiedzeniu. Chwin pokazuje tę indywidualną cechę człowieka, którego myśli i odczucia mogą być ukryte i niewyraźne. Można zatem powiedzieć, że częściowo powraca do realizacji artystycznego pomysłu Friedricha, w którym odbiorca sam musi sobie wyobrazić, czego w obliczu wzniosłości doświadcza bohater.

To początkowe położenie akcentu na Friedrichowską perspektywę nie pozostaje bez wpływu na dalszą część historii opowiadanej w *Esther*. Bohaterowie, prędzej czy później, mierzą się z sytuacją, kiedy na horyzoncie ich życia pojawia się niepokojąca „sina chmura”. Nie oznacza ona jednak wyłącznie nostalgii i wspomnień, ale czasem wiąże się z odczuwaniem zagrożenia, niepewnością, niestabilnym charakterem świata. Chwin w takich momentach wstrzymuje rozwój akcji, zawiesza działania bohaterów i zaprasza do kontemplacji, dotykając bardzo delikatnych i osobistych momentów ludzkiego życia. Dobrym przykładem, zawierającym kilka charakterystycznych elementów Friedrichowskich, jest fragment, w którym narrator-Aleksander opisuje chwilę samotności poprzedzającą powrót kobiet z zakupów w sklepie u Hersego:

A wieczorem...

Dom był pusty. Z niedomkniętą książką w palcach, którą pożyczył mi Jan (Charles Darwin, *O powstawaniu gatunków*), stałem przy oknie w swoim pokoju na piętrze, patrząc w przedwieczne niebo, na którym smużyły się postrzępione, karminowe obłoki. Na Nowogrodzkiej nikogo. Mokra jezdnia. Za szybą motyl bezszelestnie trzepotał skrzydełkami. Nieruchome drzewa. Żadnego wiatru. Cisza¹⁶².

Analogii związanych z malarstwem Friedricha w tym niewielkim fragmencie nie brakuje. Dwukrotnie zostaje podkreślona wieczorna pora, która romantycznemu artyście służyła do nadania tajemniczej atmosfery pejzażu i wywołania wrażenia schyłkowości. Pustka domu, nieobecność, bezgłos to elementy, które podkreślają najbardziej cenioną przez Chwina cechę obrazów Friedricha – ciszę, która w dodatkowy, odrębny i jednoznaczny sposób zostaje zaakcentowana w końcowej części przytoczonego fragmentu. Sam bohater zostaje upozowany w sposób charakterystyczny dla postaci

¹⁶² S. Chwin, *Esther*, s. 27-28.

z obrazów niemieckiego twórcy: widzimy go stojącego przy oknie, obserwującego niebo oraz chmury, które przybierają kolor czerwieni. W kontekście wcześniejszych wydarzeń oraz wiedzy związanej z fascynacją bohatera panną Esther czytelnik może domyślać się, że w tej wzniosłej perspektywie Aleksander ucieka myślami właśnie do tej kobiety. Chwin, wymieniając tytuł książki, którą trzyma bohater, wskazuje, że przemyślenia Aleksandra mogą dotyczyć także innego tematu. Rozprawa naukowa Darwina dotyczy teorii ewolucji, która związana jest z tezami o początkach powstania człowieka. Aluzyjne przywołanie poglądów angielskiego przyrodnika podkreśla dociekliwość Aleksandra, którą wykorzystuje w próbach zrozumienia świata i ludzi.

Aleksander zatrzymuje się więc, by postawić sobie pytania, które w różnych momentach życia zadaje sobie każdy człowiek. I są to pytania o sprawy bliskie i dalekie jednocześnie, o życie i o śmierć. Zaznaczyć trzeba, że Chwin sam moment „zatrzymania czasu” uwypukla jeszcze bardziej, umieszczając przed nim i po nim fragmenty opisujące czynności, wydawałoby się, dość prozaiczne, czyli zakupy kobiecych strojów oraz ich przymierzanie. Czynności te przepełnione są atmosferą zachwyty i radości; bohaterki przedstawione są w chwili, gdy mogą być podziwiane. Ten opis pozwala Chwinowi skontrastować beztroski, optymistyczny i bezpieczny moment życia z doświadczeniem melancholii, w której pogrążony jest Aleksander. Pisarz próbuje tutaj odzwierciedlić istotne cechy egzystencji, w której jasne i czyste momenty przeplatają się wielokrotnie z chwilami zamyślenia, zwątpienia oraz strachu. Chociaż Chwin bardzo często wykorzystuje w powieściach stany owej zadumy bohaterów, stawiając przed czytelnikiem trudne pytania, to jednak zachowuje odpowiednie proporcje, bez których przedstawiane historie stałyby się przygnębiające. Jak w jednej z recenzji *Esther* pisze Arkadiusz Bałajewski:

Ostatecznie nie dałoby się żyć, gdybyśmy codziennie roztrząsali zagadki życia i śmierci, gdybyśmy medytowali nad iluzorycznością naszego tutaj zakorzenienia, nad trwałością rzeczy i kruchością naszych ciał, ugniatanych przez czas, z wytrwałością, doprawdy godną lepszej sprawy. Ale też, w świecie ignorującym, przyznajcie, niezbyt sympatyczne pytania nie jest chyba najciekawiej¹⁶³.

Przyznając rację autorowi pragnę tylko dopowiedzieć, że właśnie poprzez sięgnięcie do motywów Friedrichowskich udaje się Chwinowi uzyskać, postulowaną

¹⁶³ A. Bałajewski, *Opowiem wam o Esther*, „Kresy” 2000, nr 41, s. 176.

przez Bałajewskiego, charakterystyczną delikatność ujęcia tych trudnych tematów egzystencjalnych, o których czasem wolimy nie myśleć. Przytoczony fragment powieści w obrazowy sposób ukazuje, jak poprzez umiejscowienie bohatera przed charakterystycznym, wzniosłym pejzażem można w subtelny sposób wpłynąć na wrażenia odbiorcy i sprowokować go do przeniesienia własnych uczuć, związanych z kruchością istnienia czy nieskończonością, na literacką postać.

Siła oddziaływania pejzażu w powieściach Chwina w znacznym stopniu zależna jest od zagęszczenia w jednym miejscu kilku elementów znanych z malarstwa Friedricha, ale zaznaczyć trzeba, że występują one także osobno. Dotyczy to między innymi motywu chmur. Wraz z nimi powraca zaś pytanie o przyczynę uwieczniania ich przez gdańskiego pisarza na fotografiach. Sądzę, że część odpowiedzi odnaleźć można w jednym z fragmentów *Esther*. Dotyczy on przywoływanej przez Aleksandra rozmowy z jego przyjacielem Janem:

Szliśmy wtedy przez Ogród Saski w stronę soboru: – „Pamiętasz? Ileż to razy kładziono nam do głowy! Za życia trzeba trochę pocierpieć, ale potem? O, potem, to dopiero zobaczycie! Wieczne szczęście! Gdy jednak chciałem sobie to wieczne szczęście wyobrazić – nic. Jakaś światłość, od której trzeba mrużyć oczy. Te obłoki, promienie, blaski? Ten Starzec na górze? Te tłumy kardynałów i prymasów na podświetlonej łące? Więc tu, na Ziemi, mam się męczyć przez całe życie, żeby tam trafić? Mówiono mi o wiecznym szczęściu. Ale słowa «szczęście wieczne» nie mówiły mi nic¹⁶⁴.

Ten fragment rozważań bohaterów wyraźnie wskazuje na trudność podejmowanej przez nich problematyki, bowiem dotyczy ona jednego z kluczowych tematów chrześcijaństwa – życia wiecznego po śmierci. Poprzez wypowiedź bohatera Chwin ukazuje problem ludzkiego widzenia Boga i nieba. Oto bowiem okazuje się, że cała wizja wiecznych rozkoszy w niebie zamyka się w łatwej idylli ziemskich wyobrażeń, utkana jest ze stereotypu, w którym główną rolę grają: sędziwy Starzec, ręka Boża, niebiańska muzyka, obłoki. Ta tradycyjna alegoria okazuje się tu jednak niewiele mówiącym komunikatem.

Poszukując odpowiedzi dotyczącej przyczyn fotografowania chmur, również w *Dzienniku dla dorosłych* Chwin łączy chmury z Bogiem i nadaje im różne znaczenia¹⁶⁵.

¹⁶⁴ S. Chwin, *Esther*, s. 44.

¹⁶⁵ Por. S. Chwin, *Dziennik dla dorosłych*, s. 334-335.

Pisze, że być może są one aranżowanym przez Stwórcę atmosferycznym „Testem Rorschacha”, który pozwoliłby odsłonić naturę Boga. Ów test, mający na celu zdefiniowanie ludzkiej osobowości, powstał w latach 20. ubiegłego stulecia i polega na interpretacji obrazu charakterystycznych atramentowych plam. Jak pisze w obszernej pracy poświęconej temu zagadnieniu Michał Stasiakiewicz:

Dla wielu odbiorców kultury elitarnej i masowej stał się – za sprawą wzmianek w literaturze pięknej, a szczególnie filmie, w którym od lat „występuje” jako tajemnicze narzędzie w rękach psychologów i psychiatrów – synonimem psychologicznej penetracji osobowości¹⁶⁶.

W innych miejscach Chwin określa obłok jako „odcisk białego palca na niewidzialnej szybie, która odgradza nas od śmierci”¹⁶⁷ lub „strzępek Bożej wełny”¹⁶⁸. Pisarz zdaje sobie sprawę, że te metafory mogą wydawać się nieco pretensjonalne, ale pomimo tego zauważa, że jest w nich coś pociągającego:

Czyż to nie szalony pomysł, by traktować to wszystko na poważnie? A jednak poddawałem się tej namiętności wiele razy, jakbym chciał metaforę boskiego światła wyciągnąć na wierzch spod napiętej, gładkiej skórki błękitnego nieba?¹⁶⁹

Przyznanie się do własnej namiętności tłumaczy poniekąd przyczynę sięgania Chwina po motyw chmur, ale trzeba dodać, że pisarz w tkance swoich powieści raczej nie używa podobnych jak w *Dzienniku dla dorosłych* metafor. W sposób bezpośredni nie tłumaczy też symboliki chmur. Próbuje je odmalować w sposób realistyczny, ale zarazem traktuje je symbolicznie – stwarza w ten sposób wrażenie, iż można w nich odczytać różne znaki. Opisy nieba i chmur korespondują z aurą emocjonalną wydarzeń, w których uczestniczą bohaterowie historii przedstawianych przez pisarza. Ta zależność jest dosyć intrygująca, stwarza wrażenie nieokreślonej, tajemniczej obecności sił, w obliczu których w człowieku budzi się uczucie wzniosłości. Taką sytuację opisuje Chwin w *Esther*. Po niezwykle wydarzeniu, kiedy w Warszawie nad kopułą kościoła św. Barbary pojawiło

¹⁶⁶ M. Stasiakiewicz, *Test Rorschacha*, Warszawa 2004, s. 9.

¹⁶⁷ S. Chwin, *Dziennik dla dorosłych*, s. 334.

¹⁶⁸ *Ibidem*, s. 335.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

się dziwne światło, w którym ludzie dostrzegali zarysy twarzy Maryi bądź Jezusa, bohaterowie wychodzą na dach, by wypatrywać jakichś boskich znaków:

Patrzyliśmy w milczeniu na niebo nad soborem na Saskim Placu, a tam – moglibyśmy przysiąc – po północnej stronie miasta lekkie światła smużyły się wśród obłoków jak żywa rtęć, mieniać się wieloma odcieniami, tracąc i odzyskując barwę, jakby senne skrzydło wiatru zmazywało z błękitu cienie szarzące na lazurze, by spod obłoków odsłonić łososiową podszewkę nieba.

„To złudzenie zaraźliwe” – mówił Jan. Ach, może nawet tak było, coś jednak z tego, skoro nawet barwa liści, kolor chmur, rysunek drzew wydawały się głębsze i bardziej dotykalne niż zwykle (...) ¹⁷⁰.

Widać tu wyraźnie, że oglądane zjawisko atmosferyczne, którego częścią są obłoki i przebijający się przez nie czerwony promień światła, nadają scenie tajemniczości i niepokoju, a ponadto tworzy wrażenie, że właśnie wydarza się coś istotnego. Chwin wykorzystuje tę scenę (i wiele innych, do niej podobnych), by w charakterystyczny sposób odzwierciedlić atmosferę przeszłości i czasu, który poprzedza tragiczne wydarzenia drugiej wojny światowej. Obrazy chmur stają się w tym przypadku zapowiedzią wojennych zawirowań, wprowadzają atmosferę niebezpieczeństwa, zbliżania się końca dobrego czasu. Chmury nie są już w tych momentach spokojne, niebo staje się od nich ciężkie, łagodny pejzaż zostaje przez nie przesłonięty, zaczyna brakować w nim światła, jak na obrazie Caspara Davida Friedricha *Pejzaż z tęczą* (1810). W dalszej części relacji o świetlistym zjawisku nad kościołem św. Barbary Chwin w taki właśnie sposób buduje atmosferę niepokoju:

Wiatru nie było prawie wcale. Powietrze stało nad dachami, jak woda w przezroczystej misie – nieruchome i szkliste. Niebo zasnuwane chmurami, niskie, wilgotne ¹⁷¹.

Wymowne jest też, że to całkowite, niejako zatrzymane w czasie zachmurzenie poprzedza nadciągającą nad miasto burzę. Chwin już jej nie opisuje, ale wspomina o odbłaskach błyskawic w oknach mieszkań – to one stają się zwiastunem nadciągającego

¹⁷⁰ S. Chwin, *Esther*, s. 116.

¹⁷¹ *Ibidem*, s. 194.

zagrożenia. Ta daleka, acz nieuchronna obecność żywiołu łączy się z nadchodzącymi powieściowymi wydarzeniami, z ciemną stroną Historii.

W powieści *Esther* Chwin sięga także po inne malarskie aluzje, o których warto wspomnieć. Pierwszą jest miedzioryt Albrechta Dürera *Rycerz, śmierć i diabeł* (1513). Widzimy na nim rycerza na koniu, obok którego znajdują się tajemnicze postaci: siedząca na koniu śmierć, trzymająca klepsydrę, oraz diabeł o zniekształconym, zwierzęcym obliczu. Rycerz wydaje się niewzruszony i pewny siebie, ale obecność tych postaci wprowadza niepokój.

W utworze Chwina wzmianka o dziele renesansowego artysty pojawia się w odczytanych przez Aleksandra listach adresowanych do Esther. Bohater z korespondencji dowiaduje się o ciężkim stanie zdrowia Fryderyka Nietzschego, którego panna Simmel poznała podczas wykładów. Filozof prosi o zdobycie i oprawienie obrazu Dürera, tłumacząc: „Ten obraz *Rycerz, śmierć i diabeł* jest mi bliski, nie jestem w stanie powiedzieć, jak dalece”¹⁷². Wydaje się, że fascynacja Nietzschego owym miedziorytem jest symbolicznym odzwierciedleniem jego psychicznego stanu – oblędu, który zaczyna mu towarzyszyć. W kontekście osoby Nietzschego pojawiają się także jego uwagi o melancholii, co z pewnością może się też kojarzyć z innym, doskonale znanym dziełem Dürera, czyli *Melancholią* (1514).

W *Esther* wielokrotnie pojawia się też aluzja do *Święta Trąbek* (pierwsza wersja – 1884) Aleksandra Gierymskiego, obrazu bardzo ważnego w dorobku tego twórcy. Gierymski – jak pisze Juliusz Starzyński – „wówczas odkrył był prawdziwy swój żywioł, właściwą miarę swojej sztuki. Były nią wielkie kontrasty światła i ciemności, studiowane najchętniej nad wodą, na pograniczu dnia i nocy”¹⁷³. Obraz Gierymskiego cechuje się statecznością, ciszą, subtelną nastrojowością, co w połączeniu z barwną tonacją i walorem, mającymi odzwierciedlać porę zmierzchu, nadaje tej kompozycji charakteru wzniosłego i melancholijnego. Kontemplacyjny i eschatologiczny wymiar dzieła Gierymskiego łączy się także z tematyką obrazu zaznaczoną w jego tytule. „Święto Trąbek” to inna nazwa jednego z najważniejszych dla Żydów święta, Rosz ha-Szana, oznaczającego pierwszy dzień roku, upamiętniającego początek świata i istnienia człowieka, ale także przypominającego o Sądzie Ostatecznym. Nie chcę tu zagłębiać się w szczegóły dotyczące rytuałów związanych z tym świętem. Wspomnę tylko, że na obrazie Gierymskiego przedstawiona została modlitewna część odprawianych wówczas

¹⁷² *Ibidem*, s. 251.

¹⁷³ Aleksander Gierymski, oprac. J. Starzyński, Warszawa 1967, s. 22.

obrzędów. Pobożni Żydzi, stojąc w rozproszeniu nad brzegiem rzeki, pogrążeni są w modlitwie i w symboliczny sposób strząsają do wody własne grzechy.

Wydaje mi się, że obecność obrazu Gierymskiego w powieści Chwina może mieć kilka znaczeń. Malarska aluzja pojawia się w momencie, gdy Aleksander wspomina rozmowę z ojcem na temat obrazoburczego czynu w kościele św. Barbary, gdzie nieznany człowiek cisnął kamieniem w figurę Matki Boskiej Kalwaryjskiej:

Ach, ojcze, ile razy myślałem o tym, co mówiliśmy tamtego wieczora, tyle razy czułem, że wtedy... Bo czyż wtedy, gdy tak rozmawialiśmy w twoim pokoju, w ciepłym świetle lampy pod obrazem Gierymskiego *Święta Trąbek*, na którym czarni ludzie, modlący się nad wielką rzeką, pochylali głowy przed umierającym słońcem, gdyśmy tak rozmawiali o tym, co się zdarzyło, czy coś nie drwiło z nas?

A pod oknami w stronę św. Barbary ciągnęły tłumy. Wyszliśmy na balkon. Noc, która nadchodziła, wydała mi się tak piękna, może była to najpiękniejsza noc, jaką widziałem w życiu. Drżące gwiazdy na ciemniejącym niebie nad Mokotowem, wąziutki księżyc nad kopułą św. Barbary, ulica pełna ściszonych głosów, uroczysta jak w Boże Ciało¹⁷⁴, wciąż jaśniała ciepłem odchodzącego dnia, choć domy gasły w nieruchomych cieniach¹⁷⁵.

Wizja, w której następuje przełom dnia i nocy, koresponduje z obrazem Gierymskiego. Aluzja do *Święta Trąbek* pozwala zatem na dookreślenie wyjątkowego nastroju oraz piękna obserwowanej sceny. Z drugiej jednak strony stanowi ona kontrast dla wydarzeń fabularnych, gdyż obok kontemplacyjnej modlitwy do Boga pojawia się motyw nagłego ataku skierowanego przeciwko Niemu. Wspomniana przez Aleksandra drwina wiąże się natomiast z tym, że sprawcą incydentu, o którego konsekwencjach rozmawiali wcześniej bohaterowie, był obecny tam Andrzej, młodszy brat Aleksandra.

Znajdujący się w mieszkaniu rodziny Celińskich obraz Gierymskiego określa także ich społeczny, mieszczański status. W całej powieści znaleźć można zresztą wiele opisów przedmiotów, które wskazują nie tylko na zamożność rodziny, ale także na wrażliwość estetyczną, istotną w budowaniu i porządkowaniu jej prywatnego świata. W tym kontekście ważny staje się fragment opisujący moment opuszczania przez

¹⁷⁴ Analogiczna scena procesji Bożego Ciała znajduje się w *Hanemannie*. Podczas tego święta tłum powtarza sekwencję „Święty Boże...”, która koresponduje z eschatologicznym sensem *Święta Trąbek*.

¹⁷⁵ S. Chwin, *Esther*, s. 102.

Celińskich warszawskiego mieszkania. Znikają wtedy nie tylko ludzie, ale także meble i przedmioty:

Ze ścian zniknęły fotografie. Leżały teraz na skrzyni, jak tafelki lodu z medalionem zastygłych wodorostów. Jeszcze tylko na tapecie błysnął błękitem japoński rysunek kobiety z wachlarzem, który przed swoim wyjazdem panna Esther podarowała matce. Potem na ścianie pozostał już tylko błądy prostokąt po zdjętym *Święcie Trąbek*¹⁷⁶.

Ta nieobecność ma charakter symboliczny, bowiem oznacza koniec pięknego i bezpiecznego świata, szarzejącego i przemijającego jak chmury na obrazie Gierymskiego.

Obłoki w twórczości Chwina pełnią także inną funkcję. Tworzą mianowicie zasłonę, za którą skrywa się Bóg, objawiający się czasem w momentach świetlnej epifanii. Tutaj pisarz, w odróżnieniu od Friedricha, tworzy wrażenie nagłości, nie kreuje atmosfery melancholijnej kontemplacji, ale stawia bohaterów w obliczu rozbłyskującego światła. Tak dzieje się choćby w powieści *Panna Ferbelin*, gdy tytułowa bohaterka próbuje odnaleźć drogi do mieszkania Mistrza z Neustadt:

Kiedy tak stała na rogu ulicy, chmura znad śródmieścia przesunęła się nad Bischofsberg i nagle zaświeciło słońce – tak ostre, że aż musiała zmrużyć oczy. Na niebie rozsunała się brama, przez którą lunęły jasne promienie (...) ¹⁷⁷.

Pisarz wykorzystuje wątki biblijne (zwłaszcza ewangeliczne) w całej powieści *Panna Ferbelin*. Podobnie jest w zacytowanym fragmencie. Wyrażna jest tutaj aluzja do Księgi Apokalipsy Świętego Jana (zwłaszcza do słów: „Potem Świątynia Boga w niebie się otwarła”¹⁷⁸), a przesuwanie się obłoku kojarzy się z Księgą Wyjścia i cudownym przejściem Izraelitów przez Morze Czerwone¹⁷⁹. Taki zabieg pozwala pisarzowi na oznaczenie niezwykłości zjawiska, które staje się rodzajem mistycznego przeżycia. Obłok pełni w tym przypadku rolę zasłony Tajemnicy.

¹⁷⁶ *Ibidem*, s. 283.

¹⁷⁷ S. Chwin, *Panna Ferbelin*, s. 108.

¹⁷⁸ Ap 11,19.

¹⁷⁹ Wj 13,14.

2.4. Friedrichowskie ślady w *Dolinie Radości*

Oprócz rozbudowanych Friedrichowskich ekfraz Chwin uobecnia malarstwo romantycznego malarza w pojedynczych aluzjach. Ten element strategii pisarskiej można zaobserwować na przykładzie *Doliny Radości*. Friedrich zostaje tam przywołany bezpośrednio w rozdziałach *Droga do Bazylei* oraz *Plac Czerwony*, a motywy pejzażowe przypominające malarstwo niemieckiego malarza pojawiają się w chwilach, gdy bohater przebywa w Gdańsku (*W teatrze*, *w Stadttheater*, *Kołyska*).

W obszernej powieści Chwin opisuje liczne przygody tajemniczego człowieka, Eryka Stamelmanna, „zrodzonego z kamienia” w gdańskiej Dolinie Radości, ulicznego mima, który dzięki swoim wybitnym zdolnościom artystycznym stał się genialnym makijażystą. Bohater przemierza XX-wieczną Europę (Monachium, Gdańsk, Berlin, Warszawę, Moskwę), stając się uczestnikiem wielu ważnych, historycznych wydarzeń (m.in. obrony Poczty Polskiej w Gdańsku, zjazdu nazistowskiej partii NSDAP, powojennego podziału Europy, bitwy o Stalingrad), wykonuje charakterystyczne twarze Hitlera, Stalina, a nawet martwego Lenina. Uprawiając swój osobliwy zawód, Stamelmann stawia sobie i innym pytania o moralność i jej granice, o sztukę, piękno, relacje między dobrem i złem. Wszystko to łączy się z nadrzędnym pragnieniem odnalezienia własnej tożsamości, a także młodzieńczej jeszcze miłości, która okazuje się fundamentalnym doświadczeniem jego życia.

W obszernej powieści Chwina Friedrich wspomniany jest tylko dwukrotnie, a jego pojawienie się związane jest z zajęciem wykonywanym przez głównego bohatera utworu, Eryka Stamelmanna. Doświadczenia, jakie zbiera przez lata, oraz dążenie do doskonałości w swoim fachu sprawiają, że jest on w stanie zmienić wygląd ludzkiej twarzy. Wyjątkowość pracy Stamelmanna polega na tym, że ze swojej pracy czyni on formę sztuki, która niesie kolejne wyzwania. Nietuzinkowość bohatera odkrywa jeden z opisów jego ekscentrycznego zachowania w okresie młodości:

Syn radcy Stamelmanna uważał (...), że malarstwo powinno przemawiać do wszystkich zmysłów człowieka. Nie tylko do zmysłów wzroku, lecz także do zapachu i dotyku. Gdy zwiedzał muzea, starał się chłonąć arcydzieła całym sobą, to znaczy dotykał je palcami,

przysuwał do nich nos, czym narażał się na przykrości ze strony strażników, którzy nie byli w stanie pojąć jego idei godzącej w powagę regulaminów¹⁸⁰.

Eryk wybiera własną drogę, staje się artystą, który w zlecanych mu zadaniach przemycą to, co uważa w sztuce za najbardziej wartościowe. Bez wątpienia jednym z jego inspiratorów jest właśnie Friedrich. Niemieckiego malarza przywołuje sam bohater, opowiadając o przygotowaniach do zmiany wizerunku jednego z bohaterów powieści, pana Hildendorna (Żyda, który w czasie drugiej wojny światowej, wraz z rodziną, miał przedostać się z Warszawy do neutralnej Szwajcarii). Pomysł Stamelmanna związany z nadaniem nowej tożsamości swojemu klientowi był bardzo zuchwały, bowiem bohater postanowił upodobnić zleceniodawcę do niemieckiego generała Wilhelma von Moellendorfa.

Przystąpiłem do pracy z oddaniem, jakiego w sobie jeszcze nie czułem, jakbym chciał twarz samego Shylocka przerobić na twarz sławnego aktora opery monachijskiej Niemandelsa. Pragnąłem pana Hildendorna obdarzyć twarzą, w której byłby nie tylko blask wojennej rasy właścicieli ziemskich z Prus Wschodnich, lecz także wyniosły i z lekka posępny ton nadmorskich pejzaży Caspara Davida Friedricha oraz staroniemiecki czar portretów, które ozdabiają ściany kamienic i ratuszy na północy Niemiec¹⁸¹.

Fragment ten wskazuje, że malarstwo Friedricha było dla Stamelmanna istotnym punktem odniesienia: dzięki niemu bohater nauczył się nadawać subtelny, trudny do zdefiniowania rys charakteryzowanym twarzom. Bohatera nie interesowało tylko podkreślanie rysunku fizjonomii, ale nadanie im nieuchwytnych, delikatnych cech, które decydowały o ich wyjątkowym charakterze. Poprzez takie postępowanie Stamelmann częściowo wypełniał jedno z założeń jakie stawiał przed twórcami sam Friedrich¹⁸². Niemiecki malarz pisał:

¹⁸⁰ S. Chwin, *Dolina Radości*, s. 76.

¹⁸¹ *Ibidem*, s. 292-293.

¹⁸² Pisząc o częściowym wypełnieniu Friedrichowskiego *credo*, mam na myśli fatalne zakończenie próby nadania nowej tożsamości panu Hildendornowi. Efekt pracy Stamelmanna okazał się, owszem, doskonały, ale ta doskonałość naznaczona była w tym przypadku brakiem pokory i chęcią pokazania swojej wielkości. Pomysł upodobnienia swojego klienta do niemieckiego generała sam Eryk określił jako „szatański”. W konsekwencji dziwnego zbiegu okoliczności, przypadku, który sprowadził karę za okazaną pychę, na docelowej stacji w Bazylei doszło do spotkania prawdziwego Wilhelma von Moellendorfa z jego sobowtórem. Stamelmann i państwo Hildendorn trafili do obozu koncentracyjnego.

Artysta, który ośmiela się mieć samym naśladowaniem natury, uzurpuje sobie rolę Boga Stwórcy, a jest tylko zwykłym głupcem. Jeśli zaś pokornie i szlachetnie stara się pokazać swój stosunek do bezkresnej natury, to zasługuje na nasz szacunek¹⁸³.

W tym pragnieniu doskonałości, jakie towarzyszy bohaterowi, malarstwo Fridricha staje się źródłem, z którego należy zaczerpnąć, by móc wyrazić to, co niewyrażalne, uzyskać efekt tajemniczości, pokazać melancholijną stronę ludzkiego charakteru. Takie bowiem cechy posiadają pejzaże artysty z Greifswaldu. Analogię można też zaobserwować między działaniem twórczym Stamelmanna oraz samego Chwina. Gdański autor wykorzystuje bowiem ekfrazy Friedrichowskie do podobnych celów, a więc używa ich do zbudowania specyficznej atmosfery swoich utworów, wyrażenia niepokojących napięć, związanych z życiem i śmiercią. Wydaje się, że poprzez umieszczenie niewielkiej Friedrichowskiej aluzji w *Dolinie Radości* Chwin dowodzi, że nadal interesuje go twórczość romantycznego artysty.

W analizowanej powieści Friedrichowski ślad odnaleźć można też w niewielkim porównaniu, które odnosi się do elementu charakterystycznego dla obrazów tego malarza. Podobnie jak we wcześniejszym przypadku aluzję odsłania w pierwszoosobowej narracji Eryk Stamelmann. Bohater – po wielu perypetiach – trafia do Moskwy, gdzie otrzymuje kolejne, bardzo trudne zadanie poprawienia wyglądu twarzy Stalina, która została zniekształcona przez podane mu dioksyny. Sława Eryka dotarła na Kreml dzięki jego wcześniejszym spektakularnym sukcesom, bowiem to on był charakterizatorem Marleny Dietrich w słynnym filmie *Błękitny anioł* i przyczynił się do popularności aktorki. Związki Stamelmanna z niemiecką gwiazdą filmową stają się pretekstem do jego krótkiej rozmowy ze Stalinem, po której, w osobistym kinie radzieckiego przywódcy, wyświetlony zostaje najbardziej znany fragment filmowego dzieła Josefa von Sternberga. Dietrich w legendarnej scenie odśpiewuje słynną piosenkę *Ich bin die fesche Lola*.

W mroku kinowe sali na gładkim płótnie ekranu świeciła tajemnicza jak księżyc na obrazach Caspara Davida Friedricha, otoczona miękką poświatą twarz kobiety o cienkich brwiach wygiętych jak łuk tęczy, dzieło mojego życia, za które – mogłem to powiedzieć

¹⁸³ *Wielcy malarze...*, s. 25.

z całkowitym spokojem – wdzięczny był mi nie tylko cały świat, lecz także – jak się przekonałem – sam przywódca rosyjskiego państwa¹⁸⁴.

W przytoczonym porównaniu Chwin wykorzystuje motyw księżyca, który fascynował Friedricha i pojawiał się na wielu jego nocnych i dziennych pejzażach. Wymienić można tutaj choćby kilka najbardziej znanych obrazów: *Dwaj mężczyźni nad morzem o wschodzie księżyca* (1817), *Miasto w świetle księżyca* (1817), *Dwaj mężczyźni kontemplujący księżyc* (1819), *Wschód księżyca nad morzem* (1822) czy *Mężczyzna i kobieta kontemplujący księżyc* (1830-1835). Każdemu z dzieł Friedricha księżyc nadawał niezwykłą aurę. Píše o tym Gabrielle Dufour-Kowalska:

Księżycowe światło sączy się z każdego miejsca na obrazie lub przemieszane jest z mrokiem, odbija się w niebie, a częściej jeszcze w potraktowanych tutaj w sposób wyjątkowy wodach rzeki lub morza, które się w nim rozmywają. I dlatego też nocna gwiazda, zwyczajne źródło światła nocnego i jego metafizycznego symbolizmu, księżyc, „widmo naszego świata”, jak go nazwał Hölderlin, może całkowicie zniknąć, jak na obrazie *Księżyc i chmury* (1806), natomiast w widzialnej formie swojej świetlistej sfery często jest zaledwie projekcją kontemplujących go odwróconych plecami postaci oraz symbolem ich zachwyty (...)¹⁸⁵.

Chwin sięga zatem po rozpoznawalny lunarny symbol malarstwa Friedricha i w zastosowanym porównaniu uwypukla jego ogólną, bardzo ważną funkcję – a jest nią wytwarzanie nastroju tajemniczości¹⁸⁶. I choć zabieg ten ma w całej powieści charakter incydentalny, to w obrębie niezbyt obszernego fragmentu powoduje zintensyfikowanie tajemnicy. To właśnie tajemnica oraz światło stanowią w sposób bezpośredni motywację porównania Friedrichowskiego księżyca i twarzy bohaterki *Błękitnego anioła*. Należy zwrócić uwagę, że to zestawianie pozwala na zbudowanie szeregu dodatkowych skojarzeń, mniej lub bardziej oddalonych od samego wątku zaskakującego spotkania Eryka Stamelmanna ze Stalinem. „Srebrny promień filmowego projektora”, jaki pojawia się w mroku sali podczas prywatnego seansu, łączyć się może z obrazem nocy i określeniem „srebrny księżyc”. W tajemniczym świetle księżyca otwiera się także

¹⁸⁴ S. Chwin, *Dolina Radości*, s. 425.

¹⁸⁵ G. Dufour-Kowalska, *op. cit.*, s. 71.

¹⁸⁶ Chodzi tu także o wydobycie poetyckiego nastroju i estetyzację świata przedstawionego, które pozwalają nadać scenie cech piękna i niesamowitości.

perspektywa samej sceny filmu, którą przywołuje Chwin. W czarno-białym obrazie światło odgrywa fundamentalną rolę, delikatnie eksponując kobiecą subtelność, co wpływa na uniezwyklenie postaci. Wykorzystanie podpowiedzi, że źródłem światła w znanej scenie jest księżyc, uniezwykła dzieło filmowe, a także w dodatkowy sposób podkreśla wyjątkowość samej aktorki, co Chwin w powieści sugeruje wielokrotnie. Za tajemnicą twarzy filmowej postaci może stać niezwykłość samej kreacji aktorskiej, która Marlenę Dietrich uczyniła sławną, ale niewykluczone też, że – jak w przypadku obrazów Fridricha – chodzi o coś głębszego, o spojrzenie całościowe na życie aktorki, zastanowienie się nad przyczynami jej wielkości i przyjrzenie się temu, co niegdyś było piękne, a obecnie jest już odległe, jak gdyby nie pochodziło z tego świata.

Uzasadnienie użycia Friedrichowskiej aluzji może wiązać się właśnie z tematem piękna i nieuchronności przemijania, który w *Dolinie radości* jest podejmowany bardzo często. Chwin poprzez wypowiedzi i działania głównego bohatera w wielu miejscach powieści dokonuje gloryfikacji urody Marleny Dietrich, ale czyni to także dlatego, by móc w końcowej części zbudować wyrazisty kontrast między pięknem i brzydotą, między młodością i starością. Z tym doświadczeniem spotyka się Stamelmann, który po latach raz jeszcze pomaga w charakteryzacji uwielbianej aktorki. Oto relacja narratora:

Rękawiczka wolno schodziła z ręki jak skóra złącząca z oparzonego miejsca, ujrzałem pomarszczone ciało z wątrobianymi plamkami na suchej powierzchni. Kiedy rzuciła rękawiczkę na stół, rozstawiła palce. Wyglądały jak szpony zakończone polakierowanymi paznokciami. Przez chwilę oglądała je, jakby były jakimś obcym przedmiotem. „A pan – nagle spojrzała na mnie łagodnie z wybaczącym uśmiechem – wygląda wciąż młodo. Prawie się pan nie zmienił”. „To zasługa mojej sztuki” (...). „Doprawdy?” – wyciągniętą dłonią dotknęła mojej twarzy, potem zaczęła przesuwając palcami po moich powiekach, nosie, policzkach, jakby nie dowierzała, że to, co widzi, jest prawdziwe. Łza spłynęła mi spod powieki¹⁸⁷.

Poprzez ten fragment, zakończony emocjonalnym i smutnym akcentem, pisarz skłania czytelnika do zastanowienia się nad trudnymi pytaniami związanymi z ludzką egzystencją. Przemijalność, odchodzenie, tymczasowość, niezgoda na utratę są w tym przypadku ważnymi kwestiami. Blask Friedrichowskiego księżyca widniejący na twarzy Loli nie jest wyłącznie elementem wyglądu, ale subtelną zapowiedzią melancholijnego

¹⁸⁷ S. Chwin, *Dolina Radości*, s. 515-516.

spojrzenia na ludzki los, delikatnym zwróceniem się ku perspektywie podobnej do tej, przed którą – poprzez swoje obrazy – stawiał odbiorcę romantyczny artysta. To specyficzne „zatrzymanie” we wzniosłej chwili, z myślą o przeszłości i przyszłości, z głęboką świadomością bycia częścią nie zawsze zrozumiałego i sprawiedliwego świata, jest charakterystyczne zarówno dla Chwina, jak i dla Friedricha.

2.5. Wzniosłość władzy? *Panna Ferbelin*

Po motyw Friedrichowski Chwin sięga także w powieści *Panna Ferbelin*. Tym razem w centrum jego uwagi znalazł się obraz *Wędrowiec nad morzem mgły* (1818). Dzieło to intryguje samych bohaterów i jako ważny motyw w powieści ma duży wpływ na interpretację kilku kluczowych dla jej wymowy zagadnień.

Akcja utworu toczy się w Gdańsku, najprawdopodobniej na początku XX wieku (choć nie jest to jednoznaczne, bowiem pojawiają się też motywy zbieżne z historycznymi wydarzeniami drugiej połowy wspomnianego wieku). Maria Ferbelin, która jest córką stolarza, pomaga swojemu ojcu w zdobyciu rządowego zlecenia na budowę szubienic dla skazańców¹⁸⁸, którzy wcześniej mieli wywołać bunt w mieście. W tym czasie do Gdańska przybywa tajemniczy człowiek, określany jako Nauczyciel z Neustadt albo po prostu Mistrz, który bardzo przypomina Jezusa i jego działalność. Nauczyciel dokonuje cudów: m.in. wskrzesza Abła Wareckiego i uzdrawia ojca Marii Ferbelin. W całej powieści odnaleźć można szereg analogii do wydarzeń opisanych w *Ewangeliach*, co daje wrażenie, że oto mamy do czynienia z tą samą historią, ale wydarzającą się w innym czasie¹⁸⁹.

¹⁸⁸ Śledząc inne malarskie motywy w *Pannie Ferbelin* warto odnotować, że projektantem szubienic jest architekt Delaroche, który „był nie tylko architektem, lecz i – jak można było sądzić – zdolnym malarzem, pewnie dlatego surowe formy drewnianej konstrukcji, odwzorowane na grubym papierze, ozdobił miękką grą światłocienia (...) każdy, kto patrzył na rycinę pana Delaroche, mógł po chwili zupełnie zapomnieć o jej prawdziwym przeznaczeniu” (S. Chwin, *Panna Ferbelin*, s. 14). Być może pod nazwiskiem architekta kryje się aluzja do francuskiego malarza, Paula Delaroche’a (1797-1856). Artysta ten sięgał w swojej twórczości m.in. po motywy biblijne, związane z męką Chrystusa. Można tu wymienić takie obrazy, jak: *Pieta* (1820), *Chrystus w Ogrodzie Getsemani* (1846), *Chrystus na Górze Oliwnej* (1855), *Święta Weronika* (1865). Być może Chwin ukrył pod nazwiskiem Delaroche’a dodatkowe malarskie znaczenia, akcentując analogię między częścią twórczości artysty a tematyką poruszoną we własnej powieści. Ewangeliczne losy Chrystusa są bowiem fabularnym fundamentem *Panny Ferbelin*.

¹⁸⁹ W powieści dostrzec można także wiele elementów świadczących, że Chwin prowadzi dialog z powieścią Michała Bułhakowa *Mistrz i Małgorzata*. Dotyczy to szczególnie rozmów Piłata z Jezusą Hanoi.

Główna bohaterka staje się wielką zwolenniczą Mistrza, ale jej sytuacja komplikuje się w momencie, gdy zostaje on aresztowany. Władzę w Gdańsku sprawuje bowiem prokurator prowincji Hammels, u którego Maria jest zatrudniona jako nauczycielka jego syna, Helmuta. Panna Ferbelin, chcąc uratować Mistrza przed śmiercią, próbuje wpłynąć na decyzje Hammelsa, a gdy jej starania nie przynoszą efektu, decyduje się na porwanie syna prokuratora. Wymiana zakładników udaje się i Nauczyciel zostaje ocalony przed śmiercią.

W tak skonstruowaną fabułę utworu pisarz kilkakrotnie wplata aluzje do dzieła Friedricha *Wędrowiec nad morzem mgieł*. Na obrazie tym widzimy mężczyznę stojącego na skalnym szczycie, wspierającego się na lasce i spoglądającego na rozpościerający się przed nim pejzaż: szczyty gór wyłaniające się z gęstej mgły, która zakrywa czeluść¹⁹⁰. Kolor mgły zlewa się z kolorem obłoków zakrywających błękit nieba. Odbiorca nie widzi twarzy mężczyzny, bowiem punkt widzenia malarza umieszczony jest za plecami postaci. Dariusz Pniewski pisząc o metodzie kompozycji Friedrichowskich obrazów wzniosłości zwraca uwagę, że „(...) miała ona angażować odbiorcę, wkraczając w jego przestrzeń i ukierunkowując recepcję, ale jednocześnie pozostawiając dzieło otwartym na interpretację”¹⁹¹.

Umieszczenie postaci ma także znaczenie dla nastroju całej malarskiej wizji. Tadeusz J. Żuchowski pisze:

Potężna postura wędrowca zasłania widzowi fragment mgiełnego morza, czyniąc najbardziej tajemniczym to, co jest niewidoczne. Wędrowiec nie wprowadza widza w obraz, wręcz przeciwnie, on nie pozwala mu tam wejść!¹⁹²

Pytanie o tajemnicę obrazu Friedricha staje się w powieści Chwina intrygującym problemem, przed którym stają bohaterowie. Pisarz skupia uwagę czytelnika na obrazie *Wędrowiec nad morzem mgły* (1818), ale – w odróżnieniu od *Hanemanna* – czyni to poprzez wypowiedzi bohaterów i dokonuje reinterpretacji malarskiego dzieła,

¹⁹⁰ Rafaella Russo tak opisuje cechy charakterystyczne dzieła Friedricha: „Postać na obrazie *Wędrowiec przed morzem mgły*, pogrążona w rozmyśleniach nad bezmiarem roztaczającego się przed nią krajobrazu, wydaje się świadoma własnej kruchości: jest tylko obserwatorem wspaniałego spektaklu kreowanego przez Stwórcę. Friedrich często podkreśla małość człowieka wobec nieskończoności natury, malując postacie w pomniejszonej skali i czyniąc z nich symbole głębokiej samotności i poszukiwania harmonijnego związku z Bogiem. Widz może z łatwością utożsamić się z tymi tajemniczymi postaciami (...)”. Por. *Klasyki sztuki. Friedrich*, seria „Rzeczpospolita”, tekst R. Russo, tłum. P. Grząbka, Warszawa 2006, s. 62.

¹⁹¹ D. Pniewski, *Przywłaszczenie i strata. Romantyczne transfiguracje Jezusa*, Toruń 2014, s. 184.

¹⁹² T. J. Żuchowski, *Miedzy naturą a historią. Malarstwo Caspara Davida Friedricha*, Szczecin 1993, s. 53.

udowadniając, w jak różnorodny sposób może ono być odczytywane. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na okładkę książki, która przypomina też inne dzieła Friedricha: np. *Kobietę w oknie* (1822) oraz *Kobietę na tle zachodzącego słońca* (1818). Na jej pierwszej stronie znajduje się bowiem fotograficzny kolaż, skomponowany w podobny sposób jak obraz niemieckiego malarza, choć nie brakuje tu znaczących zmian. Tak więc, na pierwszym planie zamiast mężczyzny widzimy odwróconą postać kobiety; ta zaś patrzy nie na górski pejzaż, ale na oddalone, zamglone miasto – Gdańsk. To właśnie tutaj rozegrają się niezwykle powieściowe wydarzenia.

W utworze Chwina obraz *Wędrowiec nad morzem mgieł* znajduje się w gabinecie prokuratora Hammelsa i staje się niemym świadkiem toczonych tam rozmów. Dzieło Friedricha stanowi symboliczne tło powieści i przedmiot rozmów bohaterów. Już w początkowych partiach fabuły, w trakcie rozmowy Hammelsa z panną Ferbelin, uwaga bohaterów skupia się właśnie na nim. Hammels tłumaczy, że jest to oryginał, na który lubi patrzeć, bo skłania go do rozmyślań i pyta Marię o jej zdanie na temat przedstawionej na obrazie postaci. Jest to jakby forma sprawdzianu, która ma zadecydować o tym, czy bohaterka zostanie u niego zatrudniona. Pierwsza odpowiedź, której udzieliła kobieta, jest dość górnolotna:

Powiedziała, że kto patrzy na ten obraz, powinien wejść w skórę odwróconego tyłem mężczyzny, ulokować się – przez chwilę szukała właściwego słowa – na dnie jego źrenicy, dopiero wtedy stanie się jawne to, co ukryte¹⁹³.

Kiedy prokurator stwierdza, że chciałby zobaczyć kiedyś to, co widzi na górze wędrowiec, na bohaterkę spada dziwna myśl, granicząca z pewnością, że mężczyzna przedstawiony na obrazie jest uderzająco do niego podobny. W tym wewnętrznym odczuciu odczytujemy też to, co naprawdę o obrazie sądzi Panna Ferbelin:

Człowiek w czarnym surducie stał na szczycie góry i widział coś, czego nikt z ludzi nie mógł zobaczyć, więc – skazany na samotność – na pewno nie mógł być szczęśliwy¹⁹⁴.

Chwin odsłania tu część osobowości Hammelsa. Znajduje się on na szczycie piramidy władzy, a jednocześnie jest samotny i nieszczęśliwy. Więcej nawet, można

¹⁹³ S. Chwin, *Panna Ferbelin*, s. 63.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

powiedzieć, że stoi on nad egzystencjalną przepaścią. Nie radzi sobie z wychowaniem syna, odczuwa ból po utracie żony, która umarła podczas porodu, a jako prokurator jest zmuszony do podejmowania wielu decyzji, także tych najtrudniejszych, związanych z wyborem życia lub śmierci innych ludzi. Presja, pod jaką znajduje się Hammels, sprawia, że staje się on nerwowy i arogancki. Z tym niemiłym doświadczeniem mierzy się panna Ferbelin, która zachowanie prokuratora tłumaczy za pomocą analogii do obrazu Friedricha:

Nic dziwnego – pomyślała z ironią – rzucając okiem na obraz Friedricha, wiszący między skrzydłami mahoniowej biblioteki, że człowiek w czarnym surducie stoi nad morzem mgieł tyłem do tego gabinetu¹⁹⁵.

Myśli panny Ferbelin można potraktować jako wynik nagłych, negatywnych emocji i buntu. W konsekwencji otrzymujemy ironiczną sugestię, że postać na obrazie Friedricha odwraca się tyłem na znak dezaprobaty wobec zachowania właściciela obrazu. W tym sytuacyjnym spostrzeżeniu Marii Ferbelin uwidocznia się opozycja między zamkniętą przestrzenią gabinetu Hammelsa a otwartą przestrzenią, ku której zwrócona jest Friedrichowska postać. Symbolicznie oznaczać to może, że prokuratorowi w jego trudnych, życiowych doświadczeniach brakuje autorefleksji etycznej i kontemplacyjnego spojrzenia na własną egzystencję.

Dzięki odwołaniu do obrazu Friedricha pisarz zwraca także uwagę na problem władzy. Jest ona rozpatrywana przede wszystkim jako uzależnienie, które przydaje życiu iluzorycznej intensywności i pozornie warunkuje jego sens. Sprawowanie jej kosztuje jednak wiele sił, co staje się dla człowieka wyniszczające i doprowadza go do rozpacz.

Temat wzniosłości władzy Chwin wybrzmiewa w powieści bardzo mocno. Główny bohater zostaje przedstawiony jako „zarządca wschodniej prowincji cesarstwa, naczelnik Prokuratorii i wojskowy komendant miasta, najważniejsza osoba w Gdańsku (...)”¹⁹⁶. Hammels zostaje początkowo ukazany jako człowiek silny, pewny siebie, nieufny, zamknięty w sobie, patrzący na innych z wyższością i często ironizujący. Dopiero gdy poznajemy bliżej tajemnice jego życia, obserwujemy trudne relacje z synem, dowiadujemy się o śmierci żony, spostrzegamy inne, bardziej pozytywne cechy tego bohatera. Chociaż Chwin ostatecznie ukazuje częściową metamorfozę Hammelsa, to

¹⁹⁵ *Ibidem*, s. 92.

¹⁹⁶ S. Chwin, *Panna Ferbelin*, s. 38.

wiele miejsca poświęca przedstawieniu jego zachowań, przemyśleń i przekonań jako człowieka pochłoniętego władzą.

W tym miejscu warto powtórzyć, że istotnym wzorcem fabularnym dla *Panny Ferbelin* są biblijne losy Chrystusa, szczególnie wydarzenia związane z jego nauczaniem, skazaniem, męką i śmiercią. W ramach tej stylizacji postać Hammelsa otrzymuje rysy Poncjusza Piłata. To przyporządkowanie ma decydujące znaczenie, bowiem z jednej strony zwiększa rangę urzędu sprawowanego przez Hammelsa, a z drugiej wprowadza dodatkową przestrzeń dla zatrzymania się nad samą problematyką tematu władzy i jej pochodzenia. Pamiętamy bowiem fragment *Ewangelii św. Jana*, w którym Piłat w pretorium pyta Jezusa:

„Skąd ty jesteś?” Jezus jednak nie dał mu odpowiedzi. Rzekł więc Piłat do Niego: „Nie chcesz mówić ze mną? Czy nie wiesz, że mam władzę Ciebie ukrzyżować?” Jezus odpowiedział: „Nie miałbyś żadnej władzy nade Mną, gdyby ci jej nie dano z góry”¹⁹⁷.

W *Pannie Ferbelin* Chwin umieszcza bardzo podobną scenę, choć rozmowa Hammelsa i Mistrza z Neustadt dotyczy głównie możliwości wskrzeszenia żony prokuratora. Potrafiący czynić cuda Mistrz tłumaczy też swoją niezwykłą siłę stwierdzając, że nie do końca nad nią panuje: „Są rzeczy ode mnie potężniejsze, nad którymi nie mam władzy”¹⁹⁸. Bohater, podobnie jak w Jezus w *Ewangelii św. Jana*, zwraca uwagę na pozaziemski wymiar władzy. Hammels, usłyszawszy tę odpowiedź, początkowo „krzywi się”, ale po rozmowie zaczyna zastanawiać się nad swoją pozycją, o którą zabiegał i nad ideą władzy, którą sam posiada. Za Immanuelem Kantem można powiedzieć, że w tym przypadku Hammels wpada we wzniosły „nastrój ducha, wywołany przez pewne zajmujące refleksyjną władzę sądenia wyobrażenie (...)”¹⁹⁹. Tak narrator przedstawia myśli prokuratora:

Nagle odsłoniła się przed nim prawdziwa wzniosłość władzy, której dotąd nie dostrzegał w swojej codziennej, urzędniczej robocie. Jako urzędnik cesarstwa troszczył się o życie stada, ale – ta myśl go olśniła, chociaż trudno ją było nazwać odkryciem – mógł także

¹⁹⁷ J 19, 9-11.

¹⁹⁸ S. Chwin, *Panna Ferbelin*, s. 263.

¹⁹⁹ I. Kant, *op. cit.*, s. 140.

w to stado uderzyć, gdyby tylko zechciał. Wzniosły sekret władzy krył się w samej możliwości, z której mógł skorzystać lub nie²⁰⁰.

Chwin ukazuje tu niebezpieczny moment w myśleniu człowieka sprawującego władzę, gdy dochodzi on do przekonania o swoich niemal nieograniczonych możliwościach oddziaływania na świat. To moment, w którym człowiek chce stać się Bogiem. Władza kusi swoją „wzniosłością” i majestatem, ale jest także poważnym zagrożeniem: przede wszystkim staje się pokusą, stwarza możliwości do jej nadużywania, nie służy dobru, lecz samej sobie, rodzi pychę. Dlatego właśnie Hammels snuje pomysły ostrzału Gdańska z armat, wzniesienia w nim pożaru itp. Co gorsza, Hammels uzmysławia sobie związek władzy z przemocą. Według prokuratora najwyższą władzę posiada ten, kto może zadać śmierć. I w tym miejscu zbliżamy się do najmroczniejszego aspektu władzy. Hammels porównuje sprawowanie władzy i zadawanie śmierci do działania Boga:

Przecież – pomyślał – sens wszystkiemu, co istnieje na ziemi, nadaje piorun w rękę Boga, jeśli Bóg z sobie tylko wiadomych powodów powstrzymuje się od uderzenia, które zdruzgotałoby świat, chociaż w każdej chwili może uderzyć i zabić. Bo wszystko, co istnieje, istnieje tylko dlatego, że Bóg nie chciał zabić świata. Blask tego możliwego nieistnienia, które może się zdarzyć w każdej chwili, opromienia wzniosłością całą ziemię²⁰¹.

Hammels uznaje w ten sposób, że władza – i związana z nią przemoc – posiada Boską legitymację. Taka ocena rodzi się w bohaterze z obsesji, której ostatnim aktem jest uświadomienie sobie nierozzerwalnego związku władzy z zadawaniem śmierci i cierpienia. Chwin wyraźnie wskazuje, że pod szczytnymi hasłami służby ludziom i porządkowania ich świata rządzący ukrywają mroczną prawdę, że ich działania wsparte są gigantycznym aparatem przemocy, który może uruchomić się w dowolnym momencie. Jest to refleksja, która do złudzenia przypomina sposób rozumowania wielkiego inkwizytora z historii przedstawionej przez Fiodora Dostojewskiego w powieści *Bracia Karamazow*²⁰². Jak pamiętamy, rosyjski pisarz, podobnie jak Chwin, sięgnął po motyw powtórnego przyjścia Jezusa. Mesjasz zjawia się w Sewilli w czasie panowania

²⁰⁰ S. Chwin, *Panna Ferbelin*, s. 270.

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² Por. F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, Kraków 2009, s. 303-326.

inkwizycji i dokonuje licznych cudów. Jego działalność obserwuje stary kardynał, który rozkazuje aresztować przybysza. Nie sprzeciwia się temu lud, bowiem przywykł ulegać sile władzy sprawowanej przez inkwizytora. W więzieniu dochodzi do dramatycznego spotkania, w którym inkwizytor przedstawia Jezusowi swoje pokrętne racje: zaślepiiony władzą kardynał, szuka uzasadnienia swojej postawy w strachu człowieka przed wolnością oraz w wizji sprawiedliwego państwa, które opiera swój autorytet na systemie opresji. Oto fragment jego wypowiedzi:

Tak, sporo nas to kosztowało (...) ale wreszcie dokończyliśmy tego dzieła w imię Twoje. Przez piętnaście wieków męczyliśmy się z tą wolnością, ale teraz z tym koniec, i to koniec raz na zawsze²⁰³.

W *Pannie Ferbelin* napotykamy analogiczne obrazy. Mistrz z Neustadt także jest niewygodny dla sprawujących władzę, w tym dla prokuratora Hammelsa. Gdański pisarz pokazuje koszty, jakie może ponieść człowiek zaślepiiony władzą. Jest nią całkowita i nieznosna samotność oraz zmęczenie życiem. Wzniosłość władzy jest zatem fałszywa, prowadzi na manowce. Władza jest nie tyle spełnieniem człowieczeństwa, ile raczej siłą szatańską, która wymyka się spod kontroli, prowadzi do przemocy i niesprawiedliwości.

Z tym problemami zmagają się powieściowy bohater. W podobnym kontekście możemy też rozpatrywać kolejną z możliwych interpretacji obrazu Friedricha, którą proponuje panna Ferbelin, odpowiadając Hammelsowi:

„Moje podejrzenie jest takie – powiedziała twardo – że on nie widzi nic. Jest zbyt zmęczony po tym, jak wspiął się na szczyt, by widzieć cokolwiek. Stoi na górze i czuje tylko w skroniach szybkie uderzenia swojego znużonego serca”. „Tak pani myśli? – prokurator Hammels wyglądał na rozbawionego. – Że tematem obrazu jest wielkie zmęczenie? Wie pani, że i ja tak czasem myślę. A pani Sonnenberg – roześmiał się głośno – mówi, że winą tego człowieka jest to, że wlaźł za wysoko. Ona uważa, że tematem obrazu są duszności odczuwane przez kogoś, kto zupełnie niepotrzebnie wdrapał się na szczyt i nie ma czym oddychać²⁰⁴.”

²⁰³ Ibidem, s. 309.

²⁰⁴ Ibidem, s. 63-64.

Wydaje się, że za reakcją Hammelsa ukrywa się jego prawdziwy problem. Bohater, co dla niego charakterystyczne, odgrywa przed Panną Ferbelin rolę, kamuflując swoje uczucia i oczekując na jej reakcję. W podobny, bardzo teatralny sposób, postępuje też w sytuacji, gdy pobudzony alkoholem zaczyna zwracać się do mężczyzny na obrazie. Miesza rzeczywiste i fałszywe odczucia, licząc chyba na to, że zostaną odsłonięte przez bohaterkę, która jest jedyną osobą wzbudzającą w nim zaufanie. Jednocześnie wstydzi się ujawnienia swoich władczych ambicji, które go rozstrajają.

[...] prokurator Hammels opierał podbródek na dłoni i w zamyśleniu wpatrywał się w obraz Friedricha, jakby go olśniła ta straszna i wspaniała wizja zupełnie nicości [...]. Widzi pani, panno Ferbelin, jaki ważny? Odwrócił się od nas, za przeproszeniem tyłkiem, i milczy jak ten bawarski cham. Nie wstyd ci? – unosił kieliszek w stronę obrazu. – A jeśli – posępniał nagle, zmęczony okrzykami, które przestawały go bawić – a jeśli on stoi odwrócony do nas tyłem dlatego, że nie chce, abyśmy zobaczyli jego twarz? Może on stojąc tam, na tej górze, po prostu płacze?²⁰⁵

Tym pytaniem Hammels zdradza swój prawdziwy stan. Ujawnia się też tutaj cel wykorzystania motywu Friedricha przez Chwina. *Wędrowiec nad morzem mgieł* staje się rodzajem niezwyklego zwierciadła, które ukazuje moralne dylematy bohaterów powieści. Jest to jednak zwierciadło specyficzne, bowiem wielu spraw musimy się domyślać. Aby te domysły nie były pewne, Chwin tworzy w ten sposób aurę tajemnicy. Wzrok wędrowca zlewa się w końcu ze spojrzeniem samego odbiorcy, który w obliczu wzniosłej przestrzeni doznaje niemożliwego do opisanego poruszenia duszy. Ten niezwykle moment jest oczyszczający, odsuwa fałszywe wyobrażenia, potęguje odczucia ukrywanej tęsknoty i prowadzi do ich wyartykułowania. Potwierdzają to słowa samego Hammelsa:

O ludzie – krzyczał w stronę obrazu – gdyby ten człowiek nie był zupełnie sam, pewnie by więcej zobaczył, ale skąd ja mu wezmę syrenę, walkirię, która gotowa byłaby wejść razem z nim na tę głupią górę, z której nie widać nic, chociaż, wszyscy sobie wmawiają, że można stamtąd zobaczyć wszystko?²⁰⁶

Fragment ten wyrazistym przykładem refleksji Chwina na temat władzy i władcy. Pisarz ukazuje Hammelsa jako wędrowca z obrazu Friedricha, jako człowieka

²⁰⁵ *Ibidem*, s. 82.

²⁰⁶ *Ibidem*, s. 83.

znajdującego się na szczycie, który doświadcza absolutnej samotności. Początkowo wydaje się, że staje on przed czymś niezwykłym, że wszystko zdobył i widzi więcej niż inni. W rzeczywistości nie widzi niczego, jest pogrążony w rozpacz, odwraca się, by ukryć łzy, bowiem dostrzega przed sobą pustkę. W ten sposób rozpoznaje prawdziwą naturę władzy – w jej rzekomej wzniosłości tkwi złowroga, niszcząca siła.

Podsumujmy. Przykłady wypowiedzi bohaterów *Panny Ferbelin* ukazują różnorodność spojrzenia na dzieła Friedricha. Chwin każdorazowo dokonuje reinterpretacji jego obrazów. Czytanie malarstwa Friedricha jest w jego powieści oryginalne, niestereotypowe i swobodne. Interpretacje pisarza nie dotyczą jedynie kluczowego motywu niesamowitego spektaklu przygotowanego przez Boga, nie są też wyłącznie wyrazem zachwytu nad pięknym i niebezpiecznym pejzażem, ale stanowią klucz pozwalający uchylić drzwi wyobraźni, za którymi kryją się najgłębsze tajemnice ludzkiego losu. Obrazy te są milczące, nie mówią niczego pewnego, nie przemawiają wprost, uderzają bezruchem, który pozwala się domyślać bardzo wielu sensów. Są niejasne i tajemnicze, bo niejasny i tajemniczy jest u Chwina cały świat.

Obraz *Wędrowiec nad morzem mgieł* w powieści gdańskiego pisarza jest motywem, który ma na celu ewokację tej tajemnicy. Chwin realizuje malarską ekfrazę nie tylko poprzez interpretację obrazu niemieckiego artysty, ale sięga także po nawiązania, w których akcentuje samą obecność obrazu w przestrzeni powieści:

Wszyscy siedzieli przy okrągłym stole, w kącie pokoju, pod obrazem Friedricha, przy mahoniowych półkach z książkami, tam gdzie zwykle siadywała podczas wieczornych rozmów z prokuratorem Hammelsem (...) ²⁰⁷.

(...) zobaczyła przed sobą człowieka, z którym lubiła rozmawiać wieczorami pod obrazem Friedricha, przekonana, że pod maską cesarskiego zarządcy prowincji kryje się zwykła kruchość ludzkiej natury ²⁰⁸.

Pisarz poprzez takie odwołanie nie pozwala czytelnikowi zapomnieć o rozważaniach toczonych przez bohaterów, powraca do niezwyklej, Friedrichowskiej perspektywy wzniosłości, w której dochodzi do spotkania z tym, co niewyraźne, przekraczające wyobraźnię i możliwości poznawcze człowieka. To wyjątkowe

²⁰⁷ *Ibidem*, s. 232.

²⁰⁸ *Ibidem*, s. 240.

doświadczenie trwania powraca w powieści Chwina raz jeszcze – w opisie mężczyzny znajdującego się na obrazie niemieckiego malarza:

(...) uparcie wpatrywał się w jakiś niepojęty, oddalony punkt na zboczach gór, jakby chciał przekonać siebie i innych, że odkryje tam coś, czego nikt dotąd nie widział, a co da mu przynajmniej chwilę zupełnego spokoju, jaki spływa na ludzką duszę, gdy zaczynamy wierzyć, żeśmy dotknęli dna tajemnicy²⁰⁹.

Usytuowanie czytelnika przed Friedrichowską wzniosłą perspektywą zmusza nie tylko do zastanawiania się nad odbiorem sztuki, ale także do przyglądnięcia się własnej egzystencji oraz naturze władzy. Porusza więc wyobraźnię w kierunku tego, co niewyraźne.

2.6. Nad morzem

W kompozycji pejzaży Caspara Davida Friedricha pojawia się szereg interesujących motywów. Są to między innymi: noc, otwarta przestrzeń, światło księżyca, chmury, morze, cisza i milczenie, mgła, skały czy śnieg. W niniejszym podrozdziale wybieram jeden, być może najważniejszy, który wręcz modelowo ukazuje znaczenie występowania figur wzniosłości w twórczości Stefana Chwina. Jest to motyw morza, który odnaleźć można w *Hanemannie*, *Esther*, *Złotym Pelikanie*, a także w *Dolinie Radości* oraz *Pannie Ferbelin*.

W malarstwie Friedricha obrazów morza jest wiele, a do najbardziej znanych zaliczyć można takie kompozycje, jak: *Mnich na brzegu morza* (1808-1810), *Na żaglowcu* (1818-1819), *Skały kredowe na Rugii* (1818), *Wschód księżyca nad morzem* (1822), *Wieczór nad Morzem Bałtyckim* (1831), *Morze w świetle księżyca* (1830) czy *Etapy życia* (1835). Niemiecki artysta przedstawiał morze w specyficzny, głęboki sposób. Pisz o tym Gabrielle Dufour-Kowalska:

W malarstwie Friedricha morze bywa świetliste, nigdy olśniewające, jest rozedrgane, jednak nie rozkołysane czy wzburzone. Życie, jakie w sobie mieści i symbolizuje, jest innej natury i przewyższa mobilność życia fizycznego i biologicznego, właściwego dla

²⁰⁹ *Ibidem*, s. 260-261.

elementu płynnego (...) rysuje się jako powierzchnia gładka i śliska, niezmienna i pusta. Sprowadzone do prostego planu, zda się tracić jakąkolwiek więź ze swoim naturalnym modelem. W mniejszym stopniu wyraża poruszenie swojego powierzchniowego życia, ruch fal, efekt zwierciadła wód, bardziej zaś ukryte pod tą powierzchnią krainy, głębie i gęstość swego niezmiernego żywiołu²¹⁰.

Morze staje się kolejnym motywem wzbudzającym efekt wzniosłości. Wprowadza człowieka w sferę tajemnicy oraz nieskończoności. W *Słowniku symboli* Juana Eduardo Cirlota znaleźć można następującą informację:

(...) sens symboliczny [morza – dop. P. W-M.] odpowiada (...) elementowi przejściowemu i pośredniczącemu między bezkształtnością (powietrze, gazy) a sferą form (ziemia, element stały), stąd analogicznie między życiem a śmiercią. Tak więc morze, oceany uważane są za źródło życia i jego kres. „Powrót do morza” to jakby „powrót do matki”, śmierć²¹¹.

W kontekście obrazów Friedricha taka symbolika morza nie pozostaje bez znaczenia. Spoglądanie w kierunku morza i jego obserwacja to również ważna część przestrzeni świata ukazywanego w powieściach Stefana Chwina. Sam fakt pojawiania się tego motywu nie jest w żaden sposób zaskakujący. Wystarczy pamiętać o miejscu urodzenia pisarza, o którym – podobnie jak Carl Gustav Carus o Friedrichu²¹² – można powiedzieć, że „pochodzi z bałtyckich plaż”. Sam Chwin w pierwszym zdaniu autobiograficznej *Krótkiej historii pewnego żartu* pisze: „Urodziłem się po wielkiej wojnie w zburzonym mieście nad zatoką zimnego morza (...)”²¹³. Przytoczone wyznanie odsłania te sfery doświadczenia, które w głęboki sposób ukształtowały wyobraźnię pisarza i znajdują odzwierciedlenie w jego późniejszej twórczości. W zacytowanym esej Chwin wspominał też o dziecięcej fascynacji albumami Friedricha. Trudno się dziwić, że w wielu literackich obrazach Morza Bałtyckiego odbija się morze z pejzażów niemieckiego artysty.

²¹⁰ M. Dufour-Kowalska, *op. cit.*, s. 74.

²¹¹ J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. z hiszp. I. Kania, Kraków 2000, s. 259.

²¹² Por. M. Dufour-Kowalska, *op. cit.* s. 72.

²¹³ S.Chwin, *Krótką historia...*, s. 11.

W *Hanemannie* obrazy morza wstępują wielokrotnie, a w specyficzny, Friedrichowski sposób zaznaczone zostają już na początku, gdy poznajemy asystenta profesora anatomii, Martina Retza:

Ileż to razy pani Stein widywała go na końcu mola Zoppot, jak twarzą zwróconą ku morzu stał przy balustradzie zdając się nie dostrzegać nikogo, choć przecież w letnie, a nawet jesienne popołudnia spacerowiczów nie brakowało na promenadzie koło Kasyna, ani na pomostach²¹⁴.

Bohater zostaje ukazany przez Chwina w pozycji typowej dla obrazów Friedricha. Jest niejako odbiciem mężczyzny z wykorzystanego na okładce powieści *Wschodu księżycy nad morzem*. Choć w tym przypadku nie pojawia się precyzyjny opis morza, to jednak przyczyna wpatrywania się Retza w morską perspektywę zostaje w utworze określona bardzo dokładnie. Dowiadujemy się bowiem, że jest nią melancholia wynikająca ze śmierci matki bohatera. Jak pamiętamy, Edmund Burke, przedstawiając przyczyny powstawania uczucia wzniosłości, wskazywał, że może ona mieć swoje źródło właśnie w „braku”. Pisał: „Wszystkie ogólne wyobrażenia braku znamionuje wielkość, wszystkie bowiem budzą trwogę – pustka, ciemność, samotność, cisza”²¹⁵.

W takim stanie, w którym przenikają się melancholia i wzniosłość, znajduje się właśnie bohater. Morze, łączące szeroką przestrzeń oraz niewidoczną głębię, staje się soczewką skupiającą te dwa doznania. Chwin ukazuje ten wycinek ludzkiego życia, w którym człowiek mierzy się z przykrym, zawsze trudnym do przyjęcia momentem odejścia najbliższych i na podstawie tego doświadczenia zaczyna zastanawiać się na sprawach ontologicznymi oraz eschatologicznymi. Ta zaduma jest bardzo osobistym doświadczeniem, wewnętrznym podsumowaniem przed podjęciem wyboru dalszego zmagania się z życiem. Jednostka znajdująca się przed ogromnym, morskim pejzażem odczuwa kruchość świata i bezsilność wobec tego, co nieuniknione, co pozostaje niezależne od człowieka.

Ten morski obraz, w którym zaklęta została tajemnica świata, powraca także w nieco inny sposób, ale ponownie ściśle związany jest z utratą. Dotyczy on wtedy tragicznych wydarzeń związanych ze śmiercią ukochanej głównego bohatera.

²¹⁴ S. Chwin, *Hanemann*, s. 9.

²¹⁵ E. Burke, *op. cit.*, s. 80-81.

Wspomnienie to zostaje odsłonięte przez narratora, który przedstawia to, co spostrzegła pani Stein:

(...) zobaczyła tam, na tarasie, gdzie paliła się lampka z herbacianym abażurem, jak Hanemann całował dłonie Luizy Berger i z jakim oddaniem Luiza odwzajemniła te dotknięcia. Każdy, kto by widział tych dwoje wtedy, na tarasie gasthausu w Glettkau, gdy w szybach restauracji połyskiwało wieczorne morze, a fale szumiały za wydhami porośniętymi rokitnikiem, każdy kto by to widział, nie miałby żadnych wątpliwości, dlaczego czternastego sierpnia stało się to co się stało.

(...) Ciemne sylwetki – czarny profil mężczyzny i czarny profil kobiety na srebrnym tle migoczącego morza – ten obraz (...) miał w sobie słodką moc, od której miękło nie tylko jej serce, lecz przecież serce każdego²¹⁶.

Ponownie napotykamy tu na scenę, w której na pierwszym planie, podobnie jak u Friedricha, znajdują się postaci, a w tle widnieje wieczorne, połyskujące, migoczące morze, przypominające to uwiecznione na obrazie *Wschód księżyca nad morzem* (1822). W kontekście powieściowych wydarzeń scena ta ma duże znaczenie, bowiem jedynie tutaj czytelnik w jednoznaczny sposób dowiaduje się o charakterze relacji bohaterów. Informacja o śmierci Luizy i reakcja Hanemanna zostają ukazane jednak wcześniej, dlatego też – choć w przytoczonym fragmencie wspomnienie ma związek wyłącznie z pięknym i wzniosłym momentem rodzenia się miłości – czytelniczka wyobraźnia okrywa ten obraz zasłoną smutku i melancholii. Spokojne morze symbolizuje nieuchwytnie uczucie, ale pozwala także odczuć stale towarzyszącą życiu niepewność. Odbijający się w szybie obraz morza to oddalona tajemnica nieobliczalności losu, która towarzyszy ludzkiej egzystencji pomimo tego, że czasem, w chwilach jasnych i radosnych, można o niej nie pamiętać.

Chwin w *Hanemannie* umieszcza również scenę, w której ukazuje pierwsze w życiu spotkanie człowieka z morzem.

Głos Ojca brzmiał leciutko: „Zobacz, tam już jest morze!”. „Morze? – Mama pokręciła tylko głową. – Cóż ty mówisz Józieczku. Morze musi być gdzieś dalej, koło Copotów, tu wciąż jest jeszcze Gdańsk”. Z lekcji geografii u księży Marianów wiedziała dobrze, że przecież Gdańsk leży nad rzeką Motławą. Ale Ojcu aż się gorąco zrobiło na piersiach na

²¹⁶ S. Chwin, *Hanemann*, s. 25.

widok skrawka błękitu nad polami lotniska. Nigdy jeszcze nie widział prawdziwego morza²¹⁷.

Scena przybycia bohaterów do Gdańska ma dla pisarza także wartość osobistą, bowiem ukazuje chwilę, jaka z pewnością towarzyszyła także jego rodzinie. Spotkanie z morzem, możliwość dostrzeżenia nowej, znanej tylko z opisów perspektywy zawiera w sobie doświadczenie wzniosłości, które bardzo mocno oddziałuje na człowieka. Siła tego doznania łączy się wręcz z fizycznym odczuciem i zamilknięciem w obliczu obserwowanego pejzażu. To spojrzenie jest inne niż Friedrichowskie, nie ma w nim odcienia melancholii, łączy się raczej zauroczeniem i fascynacją. Zapowiada też wyzwania, jakiemu w dalszym życiu będą musieli sprostać bohaterowie. Jest to również pierwszy z elementów konstytuujących ich tożsamość i budujących fundamenty nowego życia. W jakiś sposób morze staje się także niewypowiedzianym, naturalnym argumentem, który ułatwia bohaterom powieści pozostanie w Gdańsku i podjęcie próby rozpoczęcia życia na nowo.

Bardzo bliski Friedrichowi obraz morskiego pejzażu odnajdujemy wreszcie w końcowej części *Hanemanna*:

Zorza o barwach ognia, których nie można było zliczyć, pyszna, spiętrzona wysoko o świcie, wstawiała nad zatoką, topiąc w rtęciowych rozbłyskach kutry rybaków, wyruszających na otwarte morze²¹⁸.

Gdyby dopasować do tego fragmentu jeden z obrazów Friedricha, to chyba najbardziej pasowałyby *Etapy życia* (1835). Pojawia się tu bowiem żółto-pomarańczowe niebo oraz statki. Także nastrój dzieła niemieckiego artysty oddaje w dużym stopniu uczucie przemijania, ciągłej życiowej podróży. W literackim pejzażu Chwina nie pojawiają się jednak postaci. Obraz przedstawia narrator-bohater. Sądzę, że ma to swoje uzasadnienie. Z jednej strony, w warstwie samej powieści ta nieobecność łączy się z historią bohaterów: Hanemanna, Hanki i Adama, którzy opuszczają Gdańsk, a ich losy będą toczyć się już innym, nieznanym torem. Ów wzniosły pejzaż, podszyty nostalgią, skłania ku wspomnieniu tych postaci, które odeszły. Gdzieś w pamięci ciągle powraca śmierć Luizy Berger, rodziny Walmannów i tych, których pochłonęła wojenna

²¹⁷ *Ibidem*, s. 66.

²¹⁸ *Ibidem*, s. 230.

zawierucha. Z drugiej strony pisarz sygnalizuje też koniec samej powieści, koniec opowiadanej przez niego historii. Pojawiający się w finale powieści obraz o Friedrichowskiej proveniencji jest symbolem oczekiwania i niepewności. To emocje, które udzielają się nie tylko bohaterowi sprawdzającemu pocztową skrzynkę w nadziei, że otrzyma informację o ludziach kształtujących ważną część jego egzystencji, ale także czytelnikowi, który jest świadkiem wydarzeń fabularnych, ale przede wszystkim – depozytariuszem pamięci.

Przeprowadzone w tym rozdziale analizy odsłaniają jedno ze źródeł fascynacji Stefana Chwina doświadczeniem wzniosłości – malarstwo Caspara Davida Friedricha. Staje się ono bardzo istotną podstawą jego estetyki. Gdański pisarz w różnorodny sposób odwołuje się do twórczości niemieckiego romantyka: przenosi jego obrazy (bądź ich elementy) do własnych utworów, czyni do nich różnorodne aluzje, na Friedrichowską modłę stylizuje własne opisy pejzaży. Umożliwia mu to przede wszystkim zbudowanie literacko-malarskiej warstwy skojarzeń, które uruchamiają wyobraźnię, kierując ją w stronę nieskończoności. Korzystając z naznaczenia obrazów Friedricha wzniosłością i melancholią, pisarz pokazuje też trudną część ludzkiego doświadczenia, która stawia jednostkę w obliczu tragedii, cierpienia i goryczy życia, czyli w momentach, których doświadczenie chybotliwości świata i eschatologicznej niepewności staje się dokuczliwym ciężarem.

Rozdział III

Wzniosłe przestrzenie

3.1. Spotkania z Miastem

W twórczości Stefana Chwina wzniosłość związana jest z konstrukcją przedstawianych miejsc i przestrzeni. Na pierwszy plan wysuwa się obraz rodzinnego miasta pisarza – Gdańska, które zostaje umitycznione, staje się Miejscem²¹⁹. O wzniosłości przestrzeni miasta w głównej mierze decydują jego charakterystyczne elementy oraz sposób, w jaki zostają opisane. Odsłaniane są one w wielu partiach utworów, szczególnie w *Krótkiej historii pewnego żartu*, *Hanemanie*, *Esther*, *Złotym pelikanie* i *Pannie Ferbelin*. Pisarz daje odbiorcy możliwość przypatrzenia się miastu w sytuacjach, gdy różne, dziejowe zawirowania, często z nieznanymi powodów, kierują bohaterów do tego właśnie, wyjątkowego miejsca. W *Hanemannie* rodzice bohatera-narratora, nazwani po prostu Matka i Ojciec, co może sugerować osobisty, a zarazem uniwersalny charakter przedstawianej historii, trafiają do Gdańska w czasie II wojny światowej, w okresie niemieckich wysiedleń. Nowe miejsce jest dla nich obce, naznaczone innością. Jolanta Pasterska o doświadczeniu emigracji pisze:

Życie na obczyźnie w widoczny sposób pogłębia refleksję nad własną Innością/Obcością. Wyznacza także płaszczyznę spotkania się z Innym/Obcym. W tej z kolei relacji wyraża się stosunek Ja do Innych i Innych do Ja²²⁰.

W tym trudnym, inicjacyjnym spotkaniu z Gdańskiem Chwin ukazuje pierwsze, zewnętrzne oblicze miasta:

²¹⁹ Odwołuję się do rozróżnienia Yi-Fu Tuana, przedstawionego w pracy *Przestrzeń i miejsce*. Autor ten dowodzi, że miejscem staje się przestrzeń oswojona, rozpoznana i nacechowana aksjologicznie przez człowieka. Definiując kategorię przestrzeni mitycznej, pisze natomiast, że jest ona „przestrzenią składnikiem światopoglądu, koncepcją lokalizacji wartości, w obrębie której ludzie prowadzą swoje działania”. Por. Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, wstęp K. Wojciechowski, Warszawa 1987, s. 114.

²²⁰ J. Pasterska, „Lepszy” Polak? *Obrazy emigranta w prozie polskiej na obczyźnie po 1945 roku*, Rzeszów 2008, s. 239.

Miasto otwierało się przed nimi jak roślinny obraz na szkle. Szpiczasta wieża kościoła, ceglany komin fabryki, rząd oszronionych topoli. W górze, nad Pelonker Strasse, wśród lip popstrzonych gniazdami jemioli, krążyły stada kawek. Bezgłośny trzepot skrzydeł, zimny połysk mgły. Wszystko to trochę spłoszyło Mamę. Ale ojciec nie chciał już zawracać. Teraz? Przecież to nie ma sensu! Od południa dzielnicę otaczały wzgórza, ciemna zieleń sosnowego lasu przetykana szarością bukowych pni, i ten widok, widok wzgórz, ciągnących się długą, nieśpieszną linią za Pelonker Strasse, od Langfuhr w stronę Gdyni, chyba przesądził o wszystkim. Wystarczyło tylko na nie spojrzeć, by drgnieniem serca przeczuć, jak pięknie rozkwitną na wiosnę²²¹.

W tym pierwszym opisie miasta wyraźnie zaznacza się perspektywa wertykalna, w której szczególną rolę odgrywają wieże kościelne, komin fabryczny, lipy i topole, a także unoszące się w powietrzu ptaki. W *Dociekaniach filozoficznych o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna* Edmund Burke pisał:

Zauważyłem nieraz, że kolumnady i aleje drzew o umiarkowanej długości były bez porównania bardziej wspaniałe, niż gdy im pozwolono ciągnąć się na niezmiernych przestrzeniach²²².

Motywy, którymi posługuje się narrator powieści *Hanemann*, przedstawiając obraz Gdańska ewokują uczucie wzniosłości między innymi poprzez kompozycję układu przestrzennego. Wysokie, monumentalne budowle pobudzają wyobraźnię i sprawiają, że odbiorca doświadcza przyjemnego i jednocześnie niepokojącego doznania, gdy jego uwaga zostaje skupiona na elemencie konstytuującym przestrzeń, górującym nad pozostałymi częściami otoczenia. Kompozycja opisanej przestrzeni kieruje wyobraźnię czytelnika ku górze. Ważne jest tu także otwarcie pejzażu, sugerujące typowo romantyczne doświadczenie nieskończoności²²³.

Na tę wzniosłą perspektywę nałożone zostaje jeszcze doświadczenie inności miejsca i decyzja bohaterów o wkroczeniu w to, co nieznane. Koronnym argumentem, który przesądza o wyborze Gdańska jako życiowej przestrzeni rodziny, jest krajobraz i obecność w nim zielonych wzgórz, a więc miejsc znajdujących się w sposób naturalny „bliżej nieba”. To pierwsze spojrzenie na Gdańsk ukazuje jego charakterystyczne cechy,

²²¹ S. Chwin, *Hanemann*, s. 66-67.

²²² E. Burke, *op.cit.*, s. 86.

²²³ Zob. M. Strzyżewski, *op.cit.*, 9-169.

które odróżniają miasto od innych, czyniąc je wyjątkowym. To tylko niektóre elementy obrazu tego miasta, ale ich podkreślenie sugeruje już na wstępie, że architektoniczna wzniosłość będzie w nim odgrywała istotną rolę.

Na podobny opis napotykamy w *Esther*. Pojawia się tam sytuacja, w której podróżujący pociągiem bohaterowie zmieniają swoje miejsce zamieszkania, wyprowadzając się z pełnej wspomnień Warszawy. Oto wybrane fragmenty wspomnianego opisu:

(...) a potem nagle, gdy minęliśmy ostatnie domy przedmieścia, po lewej stronie, wysoko, za topolami, brzoźami, jarzębinami wynurzyło się to wzgórze, to trawiaste, ułożone tarasowato, podobne do ściętej piramidy wzgórze nad ocembrowaną wodą, które tak dobrze znałem z fotografii. „Bischofsberg”?

(...) Ceglane wieże kościołów, które tak dobrze znałem, wynurzały się jedna po drugiej z lekkiej mgły. Rozpoznawałem koronkowy zarys dachów, gotyckich wykuszy, dzwonnice.

(...) Z twarzą przysuniętą do szyby patrzyłem, jak żelazne podpory peronowego dachu nasuwają się na siebie, tworząc daleką, mglistą perspektywę niekończącego się korytarza gotyckich łuków i filarów, która wiodła w głąb miasta, roztapiając się w zimnym świetle.

(...) Nad peronem przesunęła się emaliowana tablica z gotycką nazwą miasta²²⁴.

Miasto, opisywane przez jednego z głównych bohaterów powieści, Aleksandra, ukazuje się poprzez kolejno przedstawiane fragmenty oglądanego pejzażu²²⁵. Podobnie jak w *Hanemannie* uwaga zostaje tu zwrócona na wzgórze, a konkretnie na Bischofsberg, czyli Biskupią Górkę. To ponad 60-metrowe wzniesienie, na którym zachowały się XVII-wieczne fragmenty miejskiej fortyfikacji, stanowi jeden z najlepszych punktów widokowych Gdańska²²⁶. W pierwszych latach drugiej wojny światowej na wzgórzu tym zbudowano schronisko im. Pawła Benekego, żeglarza i kapera, który zasłynął między innymi z tego, że zdobył dla miasta najcenniejszy dziś zabytek, czyli obraz Hansa

²²⁴ S. Chwin, *Esther*, s. 287-289.

²²⁵ W malarstwie Friedricha także pojawiają się obrazy miast wyłaniających się zza wzniesień, mających na linii horyzontu. Mam na myśli takie obrazy, jak: *Greifswald w świetle księżyca* (1816-1817), *Wzgórza i pole w pobliżu Drezna* (1824), *Greifswaldzkie błonia* (1820), *Na żaglowcu* (1818-1819).

²²⁶ Widok XIX-wiecznego Gdańska z Biskupiej Górki znajduje się w powieści Chwina na jednym ze zdjęć. Por. S. Chwin, *Esther*, Gdańsk 1999, s. 240, fot. 15.

Memlinga *Sąd Ostateczny*. Obok schroniska postawiono ponad 20-metrową wieżę. Wzgórze ma dla Gdańska duże znaczenie jako rozpoznawalne miejsce w przestrzeni miasta, ale też jako świadectwo historii, symbol jego tożsamości. Choć Chwin w powieści nie przywołuje dokładnie tego historycznego kontekstu, wspominając jedynie krótko o twierdzy i koszarach na szczycie wzniesienia, to jednak zwraca uwagę bardziej na charakterystyczny, obserwowany z tego miejsca widok, który bohater poznaje za pośrednictwem zdjęcia pozostawionego dla niego przez pannę Esther. Fotografia odgrywa tutaj istotną rolę, bowiem jest jedyną pamiątką po tajemniczej Simmelównie, stając się nośnikiem wszystkich historii oraz wspomnień, jakie były związane z tą kobietą. Dla zakochanego w Esther Aleksandra jest też niewielkim okienkiem na nieznanne miasto, z którego pochodziła. Tak o jednej z chwil zamyślenia nad zdjęciem mówi sam bohater:

Teraz trzymałem w palcach fotografię wielkiej wieży wznoszącej się nad dalekim miastem, a dachy domów wokół ceglanej budowli, na które padał długi cień średniowiecznego gmachu, to były – przeczytałem gotycki podpis pod zdjęciem – dachy „ulicy Frauengasse”, tej wąskiej, pięknej ulicy, przy której – pamiętałem dobrze – stał pod numerem 12 dom rodziny Simmel²²⁷.

Wjazd do Gdańska jest momentem, w którym wyobrażenia zbudowane wokół utrwalonego na zdjęciu obrazu zderzają się z rzeczywistością. W *Hanemannie* Chwin przedstawia obraz miasta, które staje się dla bohaterów dosyć przypadkowym miejscem dalszej egzystencji, natomiast w *Esther* ukazuje miasto w perspektywie związanej z przeżywanym przez bohatera miłosnym uczuciem. Niezwykłość przestrzeni zaakcentowana zostaje także poprzez niezwykłość bohaterki. Tak przynajmniej można odczytać tę sytuację z przemyśleń Aleksandra. To Esther niejako wyznacza drogę, którą wraz z rodziną trafia on do Gdańska, a obcość miejsca niwelowana jest poprzez świadomość, że bohaterka spędziła tu kawałek swojego życia.

Drugim obrazem, który zostaje dostrzeżony przez wjeżdżającą do miasta rodzinę Celińskich, są wieże kościołów i zarys dachów budynków. Ten obraz zostaje umieszczony w onirycznej scenerii, którą stwarza pojawiająca się mgła. Daje to wrażenie miasta wynurzającego się ze snu. Ukazująca się panorama jest piękna i tajemnicza, a zaznaczone wieże kościołów kierują myśli w stronę religijną, ku boskości. Widzimy

²²⁷ S. Chwin, *Esther*, s. 276.

więc pejzaż wzniosły, który łączy się także z odczuwaniem ciekawości miejsca oraz niepokojem związanym z doświadczeniem nowej przestrzeni.

Gdy pociąg wjeżdża na docelową stację, Chwin otwiera jeszcze jedną perspektywę, która symbolizuje nieskończoność, wymuszając spojrzenie w dal. Pisarz wykorzystuje tu charakterystyczną zabudowę peronu gdańskiego dworca, w której pojawia się szereg filarów zwieńczonych łukami zawierającymi ozdobne rzeźbienia. Jeśli podczas wjazdu pociągu do miasta podróżujący uchwyci moment, w którym pociąg znajdzie się w środku zabudowy przystanku znajdującego się na peronie, wówczas możliwe jest zaobserwowanie tej wyjątkowej perspektywy „niekończącego się korytarza”. Trzeba jednak dodać, że w tym przypadku pisarz dokonuje wyolbrzymienia efektu. W powieści przyczyną tego zabiegu jest odświeżność spotkania bohatera z długo oczekiwanym Miastem. Być może Chwin sugeruje, że już w pierwszym kontakcie z miejscem, z którym człowiek wiąże swoje nadzieje na lepszą przyszłość, uaktywnia się dziwny mechanizm, pozwalający uniezwyklić te elementy przestrzeni, które podkreślają wrażenie wielkości i niezwykłości. Sądzę, że jest to również specyficzne wykorzystanie doświadczenia wzniosłości. Jej wewnętrzna projekcja stymulowana jest przez architektoniczny fragment – zbieżną perspektywę, pozwalającą uzyskać wrażenie głębi, iluzję nieskończoności, a tym samym staje się metaforą ludzkiej egzystencji, której koniec zwykle wydaje się oddalony i pozostaje nierozpoznany.

Zwrócić należy także uwagę na ostatnią część fragmentu ukazującego spotkanie Aleksandra z Gdańskiem. Chwin nie przedstawia wprost, o jakie miasto chodzi, ale posługuje się metonimią, bowiem otrzymujemy informację, że nad peronem widnieje „emaliowana tablica z gotycką nazwą miasta”. Wcześniej, gdy Aleksander oglądał fotografię, pisarz korzystał z określenia „dalekie miasto”. Pojawiła się też nazwa „północne miasto”. Może to symbolizować nieznaną jeszcze dla bohaterów przestrzeń, stan, w którym nie mogą posłużyć się nazwą, zanim nie doświadczą miejsca. Z drugiej jednak strony Chwin próbuje chyba wskazać na umowność samej nazwy, która w przypadku Gdańska ulegała zmianie. Tożsamość miasta ma bowiem dwa oblicza: polskie (reprezentowane przez nazwę Gdańsk) i niemieckie (symbolizowane przez określenie Danzig). Można się domyślać, że właśnie tę drugą nazwę zobaczył na dworcu Aleksander. Sugeruje to rodzaj gotyckiego pisma, które stosowane było powszechnie

w Niemczech w I połowie XX wieku. Można zatem powiedzieć, że bohater dociera do miejsca naznaczonego obcością, z którą przyjdzie mu się zmierzyć²²⁸.

3.2. Marienkirche

O tym, że obraz Gdańska, jaki widzi bohater powieści *Esther*, jest zbudowany w onirycznej konwencji, przekonuje inny fragment, w którym ukazany zostaje kolejny, wzniosły element gdańskiej przestrzeni:

Dopiero, gdy ujrzałem w górze, za fasadami kamienic z kamiennymi figurami antycznych bóstw na szczytach, tę ciemną, wielką, ściętą wieżę średniowiecznego kościoła, podobną do człowieka w kapturze, która – to znikając, to pojawiając się – przesuwiała się nad domami niczym ceglana Arka, dopiero wtedy, widząc nad fasadami kamienic tę ciemną, podobną do ceglanej Arki wieżę, poczułem, że wszystko zaczyna się stawać na nowo rzeczywiste. Bo to była ta wieża, ta sama ciemna wieża ze zdjęcia w mahoniowej ramce, na którego szkłe został karminowy ślad kilku liter napisanych kredką do ust, więc chłonałem każdy ruch ptasich cieni na płytach chodnika, każdy szelest mijających mnie sukien, jakbym chciał się upewnić, że to, co widzę, widzę naprawdę²²⁹.

Zaobserwowany przez bohatera obiekt to bez wątpienia Kościół Mariacki, czyli Bazylika konkatedralna Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny.

W powieści, w momencie, gdy tytułowa bohaterka pozostawia fotografię Aleksandrowi, pojawia się niemiecka nazwa „Marienkirche”, po której postawiony zostaje znak zapytania. Dla bohatera słowa te brzmią egzotycznie, co wskazuje także na jego nieznajomość miejsca uwiecznionego na zdjęciu. Po przybyciu do Gdańska właśnie kościół Mariacki, obserwowany dotąd jedynie na fotografii, staje się argumentem prawdziwości tego, co do tej pory funkcjonowało tylko w wyobrażeniu Aleksandra. Widać tu także wrażenie, jakie wywiera na bohaterze monumentalna budowla, symbol miasta. Dochodzi w tym miejscu do swoistej epifanii, bo to, co odległe i niedostępne, zamknięte w bezruchu, zatrzymane w obrazie, w jednej chwili staje się rzeczywiste do

²²⁸ Problematykę obcości w *Hanemannie* podjęłam z artykule *Oblicza obcości. Rzecz o „Hanemannie” Stefana Chwina*, [w:] *Między Innymi. Prace polonistyczne studentów i doktorantów Uniwersytetu Rzeszowskiego*, pod red. M. Stanisza, W. Maryjki i M. Żmudy, Rzeszów 2009, s. 169-175.

²²⁹ S. Chwin, *Esther*, s. 292.

tego stopnia, że aż nie można w to uwierzyć. W tym spotkaniu z Bazyliką bohater staje przed tym, co wielkie i niebotyczne. Charakterystyczne staje się tu spojrzenie w górę, ale także rozmiar budowli i jej barwa („wielka” i „ciemna”). Chwin dwukrotnie wprowadza porównanie wieży kościoła do „ceglanej Arki”, co odsyła do kształtu starotestamentowej Arki Przymierza, ale także służy do wyrażenia symbolicznej rangi, jaką nadaje gdańskiej budowli. Biblijna Arka, w której przechowywano kamienne tablice z zawartym na nich Dekalogiem, symbolizowała jednak przymierze Boga z ludźmi. Chwin zaznacza możliwość obserwacji budowli z wielu punktów miasta, a więc pokazuje przestrzeń, w której boska obecność jest dostrzegalna.

W zrozumieniu wrażenia, które odczuwa bohater powieści, obserwując Bazylikę Mariacką, pomocna z pewnością może być informacja o jej rzeczywistych rozmiarach. Odnaleźć ją można w zwięzłym tekście księdza infułata Stanisława Bogdanowicza, umieszczonym na oficjalnej stronie internetowej prezentującej gdańską Bazylikę. Oto stosowny fragment:

W czwartek 28 lipca 1502 r. godz. 16.00 mistrz Henryk Hetzel położył ostatnią cegłę sklepienia. Imponująca budowla sakralna została ostatecznie ukończona. Posiada ona kubaturę ok. 155000 m³, długość 105,5 m, szerokość w transepcie 66 m. Na 27 wolno stojących filarach wspiera się wspaniałe sklepienie gwiazdziste i kryształowe. Wznosi się ono na wysokości 30 m. Wnętrze świątyni oświetlone jest przez 37 olbrzymich okien, z których największe wschodnie, ozdobione witrażem, posiada powierzchnię 127 m². Do wnętrza kościoła prowadzi 7 bram, każda z innej uliczki. Zdobi go siedem wież iglicznych, 3 ceramiczne i masywna wieża dzwonna o wysokości 82 m (do kalenicy), zakończona dwoma dachami, między którymi znajduje się pomost widokowy. W potężnej świątyni zmieścić się może ok. 20 tysięcy osób²³⁰.

Przytoczone dane dają wyobrażenie o wspaniałości i ogromie Bazyliki, w obliczu której człowiek odczuwa swoją kruchość. Sakralny charakter tej budowli pozwala dodatkowo skierować myśli ku Bogu i nieskończoności. W utworze na te doznania nakłada się jeszcze fakt pierwszego spotkania z obcą przestrzenią miasta, a także z jednoczesnym, bardzo intensywnym przeżywaniem obrazu rzeczywistości, której namiastka uwieczniona była wcześniej jedynie na fotografii. Końcowe słowa

²³⁰ <http://www.bazylikamariacka.pl/historia-bazylika-mariacka-gdansk> [Dostęp: 30.10.2013 r.]

przytoczonej wypowiedzi Aleksandra („jakbym chciał się upewnić, że to, co widzę, widzę naprawdę”²³¹) odzwierciedlają siłę przeżywania przez niego wzniosłości.

Bazylika Mariacka jest jednym z tych elementów przestrzeni Gdańska, które bardzo często pojawiają się w powieściach Chwina. Opis tego motywu nie zawsze jest precyzyjny, ale istotna jest jego stała obecność. Można go dostrzec również na okładkach książek *Panna Ferbelin* oraz *Dolina Radości*. W przypadku pierwszej z wymienionych powieści na pierwszym planie widać kobietę zwróconą do czytelnika tyłem, obserwującą gdańską panoramę, w której na centralnym miejscu znajduje się właśnie gotycki kościół. Jego charakterystyczne kontury, tym razem w nocnej scenerii, wyraźnie zarysowują się również na okładce powieści o przygodach Eryka Stamelmanna. Co ciekawe, w powieści *Panna Ferbelin* Katedra nie jest zbyt wyeksponowana, jak mogłaby sugerować okładka. Chwin, opisując przestrzeń Gdańska, wskazuje jednak na naturalność obecności tej budowli i jej wrośnięcie w miasto. Niemniej jednak w tle historii panny Ferbelin, Mistrza z Neustadt i prokuratora Hammelsa, od czasu do czasu, w mniejszym lub większym oddaleniu, przebłyскуje obraz Kościoła Mariackiego.

Dla zilustrowania pisarskiej strategii odzwierciedlania gdańskiej przestrzeni przywołam kilka fragmentów z wymienionych wyżej powieści. Rozpocznę od *Panny Ferbelin*. Na początku ukazanej w niej historii obserwujemy scenę, w której niezwykle Nauczyciel z Neustadt zjawia się w okolicach miasta, gdzie głosi swoje nauki. Pisarz, poprzez zaobserwowany przez główną bohaterkę fragment przestrzeni, daje jasny sygnał, o jakim mieście mowa: „Tu jednak, na polach za bramą Niziną, skąd widać było dworzec oruński, wieże Ratusza i Marienkirche, maszty okrętów na Motławie (...) nikt nie słuchał tego, co mówiła”²³². Następnie Kościół Mariacki przywołany zostaje jako punkt orientacyjny miasta: „poszła przez Frauengasse w stronę Marienkirche i dalej (...)”²³³. W kolejnym Bazylika staje się częścią niezwykle zjawiska optycznego: „Na niebie rozsunała się brama, przez którą lunęły jasne promienie, oświetlając wieżę Ratusza po drugiej stronie rzeki i ciemny gmach Marienkirche”²³⁴. Charakterystyczny widok można też zaobserwować ze strychu kamienicy, gdzie pracowali uczniowie Mistrza:

²³¹ S. Chwin, *Esther*, s. 292.

²³² S. Chwin, *Panna Ferbelin*, s. 27.

²³³ *Ibidem*, s. 99.

²³⁴ *Ibidem*, s. 108.

Fala hałasu, wznecanego przez przyspieszające obroty maszyn, rosła z taką siłą, że wprawiała w drżenie szyby w wielkich oknach, z których rozpościerał się widok na Motławę, wieżę Ratusza, Marienkirche i dachy domów na śródmieściu²³⁵.

Fragment ten w modelowy sposób ukazuje to, jak Chwin opisuje przestrzeń miasta. Lokuje on obrazy Gdańska w dość nieoczekiwanych momentach powieści, odrywa na chwilę uwagę czytelnika od wydarzeń i kieruje jego wzrok na dalszą, szerszą perspektywę, w której zaznacza punkty wyróżniające miasto, w tym właśnie Katedrę Mariacką. W innym jeszcze miejscu przywołuje nietypową funkcję wieży, która „podpierała niski strop obłoków”²³⁶. Oczywiście, w przytoczonych fragmentach trudno o wskazanie efektu wzniosłości; idzie mi tu jednak o zwrócenie uwagi na wielokrotne ukazywanie ciągłej obecności tego wyjątkowego obiektu – kojarzonego z wzniosłością, dominującego w przestrzeni. Chwin wyraźnie zaznacza również, że Katedra jest jednym z tych elementów, które w głęboki sposób zapisują się w pamięci i w wyobraźni powieściowych bohaterów, a co za tym idzie, konstytuują miasto.

Takie rozpoznanie odnaleźć można w *Dolinie Radości*. Choć bardzo burzliwe życie głównego bohatera, Eryka Stamelmanna, toczy się w wielu miejscach Europy, to właśnie Gdańsk pozostaje jego miastem dzieciństwa. Tutaj, z przytułku św. Łazarza został zabrany i zaadoptowany przez nowych rodziców – radcę Stamelmanna i Marię Renatę Fals. W jednej z dosyć ważnych scen powieści przebywający w Rosji Eryk spotyka swoją ukochaną Annę. Spotkanie to jest wzruszające, bowiem kobieta została chwilowo uwolniona z więzienia na Łubiance. Bohater obmywa jej ciało, a później, w intymnej atmosferze, rysuje na nim szminką obraz Gdańska, w którym wcześniej mieli się spotkać, zanim rozdzielił ich los. Tak bohater opisuje chwile, w których symbolicznie „wracają” do miasta:

(...) powędrowałem kredką niżej, na łopatkę i lekkimi dotknięciami narysowałem na skórze brązową plamkę, która rozwidliła się na kilka ostrych linii jak maszty nad kadłubem żaglowca, ceglany odcień dzieciństwa, słynny zarys wieży kościoła Marii Panny, a wyżej kilka błękitnych chmur, które wspinały się między łopatkami w stronę szyi. (...) Anna położyła się na brzuchu, a ja całując jej włosy, czułymi pociągnięciami szminki i kredek do powiek dodałem jeszcze na biodrze smukłą wieżę Ratusza, a potem

²³⁵ *Ibidem*, s. 299.

²³⁶ *Ibidem*, s. 314.

dwie spiczaste wieże oliwskiej Katedry, kontury wieży św. Mikołaja, św. Katarzyny, św. Jana, baszty Jacek (...) ²³⁷.

Cel ozdabiania rysunkami ciała ukochanej zostaje określony nieco później. W trakcie miłosnego uścisku obrazy te zostają odbite na prześcieradle oraz na ciele bohatera, który wspomina:

Szukając ukrycia przed światem, oplątaliśmy się w lekkie obrazy miasta nad zatoką zimnego morza, w którego istnienie już dawno przestaliśmy wierzyć, a które znowu przypomniało nam o sobie ²³⁸.

Widać więc wyraźnie, że egzystencja bohaterów, którzy w przeszłości mieszkali w Gdańsku, zostaje zaznaczona przez Miasto poprzez pamięć o jego charakterystycznych elementach przestrzennych. Zarys wieży kościoła Marii Panny z pewnością jest jednym z najbardziej wyrazistych punktów.

Pisarz ukazuje także stopień zakorzenienia obrazu budowli w świadomości bohaterów. Jest on zakotwiczony głęboko w dzieciństwie. Można się domyślać, jak imponująca i wzniosła musi być Katedra oglądana oczami dziecka. A zatem, to doznanie z przeszłości staje się bardzo intensywne, olśniewające, a jednocześnie intymne. Okazuje się także, że Miasto ma dzięki temu właściwość dawania nadziei, staje się wartością, dzięki której można choćby na chwilę odzyskać wiarę w istnienie wspólnoty i szczęścia. Cały obraz Gdańska odmalowywanego na ciele Anny sprowadzony zostaje do zaznaczenia konturu najwyższych budowli. Chwin przedstawia w tym miejscu swoje rodzinne miasto na podobnej zasadzie, jak uczynił to na okładce powieści ²³⁹. Nie chodzi

²³⁷ S. Chwin, *Dolina Radości*, s. 416.

²³⁸ *Ibidem* s. 417.

²³⁹ Mam tu na myśli wyłącznie jeden z elementów przedstawionego na okładce pejzażu miejskiego, czyli Katedrę Mariacką. Warto bowiem w tym miejscu dodać również, że na zaprojektowanej przez Paulinę Tomaszewską okładce *Doliny Radości*, obok gdańskiego kościoła znajdują się jeszcze dwie potężne budowle z bardzo charakterystycznymi wieżami. Są to: Katedra Najświętszej Marii Panny w Monachium oraz Sobór Wasyla Błogosławionego (znany także jako Sobór Opieki Matki Bożej na Fosie), który znajduje się w Moskwie, pobliżu Kremla. Pojawienie się ich na okładce wiąże się z miastami, w których rozgrywają się powieściowe wydarzenia. W przypadku rosyjskiego zabytku architektury wieże pełnią podobną rolę jak Katedra Mariacka. Stają się istotnym elementem przestrzeni miasta, która pobudza bohaterów do wewnętrznych, niepokojących przemyśleń. Gdy Eryk Stamelmann trafia do Moskwy, zostaje skierowany do generała Gumbajewa. W tym pierwszym spotkaniu obserwujemy jedno z zachowań Rosjanina:

Chwilami podchodził do okna i długo patrzył na wieże Kremla, widoczne za szybą nad lśniącymi w słońcu dachami stolicy Rosji, potem siadał na krześle i zagłębiał się w ponure rozmyślanie, jakby w ogóle nie zauważał mojej obecności (S. Chwin, *Dolina Radości*, s. 358).

tu o precyzyjne opisy budowli, ale o zaznaczenie jej symbolicznego, łatwo rozpoznawalnego profilu.

Katedra w podobny sposób przedstawiona zostaje także w *Złotym pelikanie*, ale jej opis wiąże się z bardziej afirmatywną postawą narratora. Motywy związane z tą budowlą pojawiają się podczas jednej z przechadzek głównego bohatera, Jakuba:

Opiekuńcza wieża kościoła Mariackiego, który zostawił za sobą po drugiej stronie rzeki, podobna do ceglanej kolumny, wytrwale podpierającej niebo nad miastem, rzucała rudy cień na czerwone dachy ulicy św. Ducha. Żuraw stał nad wodą jak czarny mnich w kapturze kontemplujący przemijanie²⁴⁰.

Bazylika staje się przeto rodzajem *axis mundi* Gdańska. Jej wielkość i trwałość podkreślone zostają poprzez metaforyczną funkcję podtrzymywania sklepienia niebieskiego²⁴¹. Wieża staje się także swoistą opiekunką mieszkańców. Miasto znajduje się przecież w jej cieniu, a ona góruje nad nim, otaczając bohaterów bezpieczeństwem. Opis wieży i żurawia tworzy sugestywną i refleksyjną wizję. Jej uzyskanie możliwe jest właśnie dzięki wyeksponowaniu tych elementów przestrzeni.

3.3. Dwie wieże

W *Dzienniku dla dorosłych*, w przedostatnim fragmencie opatrzonym tytułem *Moje dwie wieże*, Stefan Chwin zapisuje oniryczną wizję, w której z terenów Europy znikają „wszystkie Ratusze i Katedry”. Jako komentarz do niej dodaje osobiste przemyślenia dotyczące obecności i znaczenia dwóch obiektów znajdujących się w przestrzeni Gdańska. Przytoczmy odpowiedni fragment:

Widok dwóch wież – wieży gdańskiego Ratusza i wieży oliwskiej Katedry, na pogodnym albo burzliwym niebie nad moim miastem – codzienny i odświętny – kształtował mnie od dziecka i stabilizował mój duchowy świat. Patrzyłem na te dwie

Wspaniała budowla jest elementem przyciągającym wzrok i skłaniającym do kontemplacji, w której do głosu dochodzi to, co niewypowiedziane i nienazwane.

²⁴⁰ S. Chwin, *Złoty pelikan*, s. 105.

²⁴¹ Warto zwrócić uwagę na zdjęcie XIX-wiecznego Gdańska (z 1894 roku). Taką fotografię umieścił Chwin w powieści *Esther* (S. Chwin, *Esther*, s. 240, fot. 15). Na zdjęciu doskonale widać, jak wieża Kościoła Mariackiego i Ratusza górują nad miastem.

wieżę przez całe dzieciństwo i wiek dojrzały, nawet nie przeczuwając, jak wielkie będą one miały dla mnie znaczenie. Wieża Ratusza i wznosząca się obok niej wieża Katedry pozostaną dla mnie na zawsze najbardziej wzniosłymi symbolami Europy. Właśnie obie razem. Czasem skłócone, ale towarzyszące sobie w wędrówce przez czas.

Te dwie wieże są także niemymi bohaterami moich książek, nawet jeśli o nich nie wspominam. Wieża gdańskiego Ratusza i wieża oliwskiej Katedry – zamglone i nieostre na tle wzburzonych obłoków – mającą gdzieś w głębokim tle wszystkich moich powieści.

Jak te wysokie dęby, pod którymi lubili niegdyś mieszkać nasi ojcowie²⁴².

Pisarz w swoim dzienniku w sposób bezpośredni przywołuje dwie wyniosłe budowle Gdańska, które odgrywają w jego życiu, a także w twórczości, funkcje niezwykle istotne.

Interesujące, że Chwin nie wymienia tutaj Bazyliki Mariackiej, co – mając na uwadze częstotliwość pojawiania się tego motywu w jego powieściach – może trochę dziwić. Lektura powieści pod kątem zarejestrowania i uporządkowania wszystkich trzech elementów gdańskiej przestrzeni w wyobraźni pisarskiej Chwina ukazuje intensywność uobecniania tych wzniosłych motywów architektonicznych. Wydaje się jednak, że ich funkcja nie sprowadza się jedynie do ornamentacyjnego „majączenia gdzieś w głębokim tle”. Owszem, w wielu przypadkach powieściowe opisy mają charakter cząstkowy, jedynie rejestrujący obiekt, ale nie brakuje także wyraźniejszych opisów, połączonych z relacjami ze spotkania z „wieżami-bohaterkami”, w których na pierwszy plan wysuwa się ich wzniosłość, zarówno ta odnosząca się do wielkości budowli, jak i ta związana z wewnętrznym, wyjątkowym wrażeniem nieskończoności czy zbliżania się do tego, co niewyrażalne. Z takim doświadczeniem spotykamy się choćby w powieści *Esther*, kiedy to główna bohaterka opowiada Celińskim o „dalekim mieście”. Tutaj dociekliwą, dziecięcą ciekawością wykazuje się Andrzej, który wypytuje o szczególne cechy miasta:

„A wieże? Ile jest wież?” – jakby obrazem wież, wznoszących się nad dalekim miastem, chciał przesłonić ciemną fasadę domu, o którym panna Esther wołała milczeć. „Ile? O, to trzeba by policzyć”. „A co widać z wież?” – „Z wież? Z wież widać wszystko”. „I morze też?” „I morze”. „I port?” „No pewnie, że i port, bo przecież blisko”. „A na najwyższej pani była?” Panna Esther pokręciła głową z uśmiechem: „Pewnie, że byłam”. „Wysoka?”

²⁴² S. Chwin, *Dziennik dla dorosłych*, s. 470.

„Bardzo”. „A schodów ile może być?” „Schodów? Pewnie ze sto tysięcy!” Obruszył się: „Pani to sobie ze mnie drwi”. „No bo tak pytasz...” A potem, wygładzając obrus, podniosła oczy znad dam, asów i dziewiątek, które rozsunała na płótnie w wachlarz: „Na wieży Rathausu byłam tylko raz, w lecie, w niedzielę, razem z państwem Lilienthal. Pogoda była wtedy...”

A gdy tak zaczęła mówić, (...) zdawało mi się (...), że słowo po słowie, krok po kroku – panna Esther, Andrzej, państwo Lilienthal i ja – zaczynamy wchodzić wąskim, gotyckim korytarzem na ceglana wieżę Ratusza, a w dole pod nami pięknie świecą w słońcu czerwone dachy rynku. Gdy zaś byliśmy na samym szczycie i panna Esther otwierała dębowe drzwi na galeryjkę biegnącą wokół miedzianego hełmu wieży ze złotym posągami króla, musieliśmy mrużyć oczy od słonecznego blasku, tak jasne było niebo nad miastem...²⁴³

W przytoczonym fragmencie znajduje się kilka elementów, które pozwalają na oddanie fizycznego stanu przebywania na wieży oraz odczuć, które się z tym wiążą. W rzeczywistości „najwyższy budynek Głównego Miasta; wraz z figurą króla i trzymaną przez niego chorągiewką mierzy 82 metry”²⁴⁴, miejsce widokowe znajduje się kilkanaście metrów niżej, ale pomimo tego otrzymujemy wyobrażenie punktu, w którym znajdują się powieściowe postaci. Znamienna jest odpowiedź bohaterki dotycząca tego, co można z tego miejsca zobaczyć. W słowie „wszystko” zawiera się rozległa panorama Gdańska, sięgająca aż po horyzont. Przytoczone określenie wiąże się również z wysokością, co zostaje podkreślone przez motyw wspinaczki na wieżę, a także przez wyolbrzymioną liczbę schodów, określenie szczytu wieży oraz spojrzenie w dół. Owo „wszystko” koresponduje z końcową częścią cytatu, jest to bowiem wyjście poza samo fizyczne doznanie wysokości i perspektywy. Słońce i jasne niebo to jedyne elementy znajdujące się nad bohaterami, którzy „odwiedzają” wieżę.

Ten moment zachwyty, milczenia, moment, w którym bohater doświadcza wzniosłości, zostaje zawarty w niedopowiedzeniu. Chwini pokazuje tę chwilę osobistej kontemplacji, gdy bohaterowie przeżywają niecodzienny widok otwartej na wszystkie strony świata przestrzeni, której nie są w stanie ogarnąć wzrokiem. Przytoczony wyżej czasownik „odwiedzają” ujęłam w cudzysłów, bowiem w powieści bohaterowie nie znajdują się wcale na wieży gdańskiego Ratusza. Mogą to uczynić wyłącznie w wyobraźni, dzięki relacji panny Esther. „Zdawało mi się” – słowa wypowiedziane

²⁴³ S. Chwini, *Esther*, s. 23-24.

²⁴⁴ *Encyklopedia Gdańska*, red. B. Śliwiński, Gdańsk 2012, s. 866.

przez Aleksandra – zostają nieco zatarte przez sugestywne doświadczenie obecności w wyjątkowym miejscu, tak jakby narrator podkreślał, że właśnie tutaj poczucie egzystencji nabiera innego znaczenia, które spycha na dalszy plan to, co ziemskie, a myśli kieruje ku nieskończoności. Przywoływane wyobrażenie przedstawiane we fragmencie ma jednak ciąg dalszy i do nieskończoności właśnie dołączone zostaje jeszcze uczucie miłości, którym Aleksander darzy Esther. W powieści nie jest ono wyrażone wprost, zwykle jest ono nieco zakamuflowane, ukryte za niedomówieniem czy fantazją, którymi bohater zasłania tajemnice swego serca. Z taką sytuacją spotykamy w dalszej części opisu wędrówki na koronę Ratusza:

(...) naraz całe to niedzielne towarzystwo w białych sukienkach i kapeluszach z panamy, wspinające się razem ze mną, Andrzejem i panną Esther na wieżę Ratusza, zniknęło jak zdmuchnięte. Teraz byłem tu sam, wysoko, na kamiennej galerii wieży, z panną Esther – nawet Andrzej gdzieś zniknął – a panna Esther tylko osłania ramiona szalem z seledynowego batiku przed wiatrem wiejącym od morza i nic nie mówi, bo co tu mówić, skoro widać wszystko...²⁴⁵

Sądzę, że za tym podwójnym zamilknięciem – wyrażonym przez samego narratora-bohatera i oznaczonym przez wielokropek na końcu zdania – kryje się dwójka możliwości interpretacyjna. Milczenie pojawia się ponownie w kontekście „wszystkiego”. Może to wskazywać na naturalne zachowanie, w którym człowiek, stając przed szeroką, pejzażową przestrzenią, wchodzi w stan kontemplacji i pozwala także na chwilę zamyślenia osobom znajdującym się w tym samym, wysokim punkcie obserwacji. W tym momencie jednostka próbuje niejako usłyszeć samą siebie, odsłonić wewnętrzne uczucia, do których w życiowej codzienności nie zawsze może dotrzeć. Taką szansę daje właśnie wzniosłość, która wywoływana jest w tym przypadku za pomocą otwartej perspektywy.

Za milczeniem bohatera kryć się może również jego uczucie do Esther. Sytuacja wyobrażona przez Aleksandra zostaje sprowadzona do miłosnej sceny, w której dwoje ludzi – znajdujących się „ponad światem” – odgaduje swoje myśli. Wydaje mi się jednak, że końcowe słowa bohatera, zawieszone w niedopowiedzeniu, mogą niepokoić, bowiem milczenie Esther jest także odpowiedzią sugerującą brak możliwości miłosnego porozumienia, znakiem, że nic więcej nie może się wydarzyć. Bohater zdaje sobie z tego sprawę, bowiem, jak stwierdza wcześniej, gdy słyszy opowieści Esther: „nie potrafiłem

²⁴⁵ S. Chwin, *Esther*, s. 24.

się obronić przed czymś, co – jak czułem – budziło się we mnie, dziwnie bolesne i dobre”²⁴⁶. Słowa te pozwalają na częściowe odgadnięcie tego, co odczuwa bohater, spoglądając na gdański pejzaż z wieży Ratusza. Aleksander znajduje się w miejscu, które w sposób fizyczny może pobudzać doznanie wzniosłości, a jej melancholijny odcień, w którym przeplatają się miłość i cierpienie spowodowane niemożnością odwzajemnienia uczucia, tkwi w psychice bohatera.

Obraz wieży Ratusza przedstawiany w *Esther* jest na tle innych powieści najbardziej rozbudowany, a sama budowla staje się miejscem znaczącym, mocno związanym z doświadczeniem wzniosłości. Chwin umieszcza ją często w towarzystwie Katedry Mariackiej, zaznaczając ich wspólnotę obecności w gdańskiej przestrzeni. O tym, jak ważny jest dla pisarza ten obiekt, świadczą też jego różnorodne wizerunki historyczne oraz rozmaite sposoby prezentacji w dziełach sztuki. W przewodniku *Gdańsk według Stefana Chwina* Krystyna Lars pisze:

W *Esther* budowla ta wygląda tak jak wyglądała w wieku XIX. W *Hanemannie* oglądamy ratusz odbudowany w latach pięćdziesiątych XX wieku ze zniszczeń II wojny światowej. W *Złotym pelikanie* ulica Długa z Ratuszem wygląda tak, jak ją przedstawił Antoni Möller na słynnym obrazie z 1601 roku *Grosz czynszowy*...²⁴⁷.

Drugim „symbolem Europy” jest dla Chwina wieża oliwskiej Katedry, czyli Kościoła Trójcy Świętej, powstałego w XII wieku, należącego pierwotnie do zakonu cystersów²⁴⁸. Katedra oliwska w twórczości gdańskiego pisarza zajmuje kluczowe miejsce, pojawia się wielokrotnie w szeregu różnych kontekstów: rodzinnych, religijnych, historycznych, architektonicznych czy estetycznych. Nie sposób ich wszystkich opisać, dlatego chcę skoncentrować się na tych, w których – według mnie – w sposób najciekawszy i najpełniejszy Katedra ukazuje się jako element retoryki wzniosłości, stając się też cechą charakterystyczną Gdańska.

Dla Chwina, który lata swojego dzieciństwa spędził w Oliwie, Katedra ma znaczenie wyjątkowe, o czym możemy się przekonać w biograficznym esej *Krótką historia pewnego żartu*. Zostaje ona tu wpleciona w rozważania dotyczące tajemnicy egzystencji, sił i przyczyn kierowania ludzkim losem, intuicyjnych decyzji, które mają

²⁴⁶ S. Chwin, *Esther*, s. 23.

²⁴⁷ K. Lars, *op.cit.*, s. 92.

²⁴⁸ Por. *Encyklopedia Gdańska*, s. 526.

wielki wpływ na przyszłość oraz kształtowanie tożsamości zbiorowości i jednostki. Katedra staje się punktem rozważań na temat tego, co nieodgadnione i nieuchwytnie, wprawiające człowieka w zakłopotanie, stawiające przed nim szereg niepokojących pytań o istnienie, jego sens i przyczynę:

Ręka, która z wysoka przedstawiała linię miasta i linie graniczne, czy była tą samą ręką, która wyzwaliała trzęsienia ziemi, zapalała wschody i zachody słońca, wzburzała obłoki ponad zatoką? Jak należało rozumieć ukryty związek (lub rozdzźwięk) między okiem w trójkącie, które złożyło się nad wejściem do katedry w Starej Oliwie a decyzjami, które w topograficzno-klimatyczny sposób formowały z oddalenia mój byt – niby rzeczywisty, a jednak wciąż niejasny, otwarty na nieznane (...) ²⁴⁹.

Symbol Trójcy Świętej, umieszczony na Katedrze, kieruje rozważania snute przez narratora w stronę Boga i nasuwa pytania o Jego ingerencję w życie. Przemyślenia te mają swój dalszy ciąg i rozpatrywane są w odniesieniu do wzniosłości Boga. Pretekstem do zanurzenia się w zagadki istnienia jest jeden ze znajdujących się w kościele obrazów, przedstawiający króla Stefana Batorego podającego na tacy katedrę Matce Boskiej. Na tym motywie opiera się refleksja, w której narrator dokonuje rewizji własnych poglądów na temat losu.

(...) potrafiłem sobie wyobrazić chwilę, w której (...) kamienna posadzka nagle zachwieje się nam pod nogami, żelazne żyrandole w głównej nawie zaczną kołysać się w prawo i w lewo, a potem ktoś uniesie Katedrę w górę, razem ze mną, Ojcem oraz ludźmi ze Starej Oliwy i Oliwy za Torami, zgromadzonymi na mszy o jedenastej, uniesie jak skarbonkę, wszyscy chwycimy się ławek, żeby nie upaść, główna nawa zacznie kołysać się z boku na bok, bo oto ktoś postanowił uczynić Dar z tego białego gmachu, przy okazji przenosząc w dalekie rejony nieba także nas... i teraz niesie Katedrę na tacy ponad morenowymi wzgórzami w stronę Sopotu... albo Malborka...

Ale Ręka, która kształtowała mój los, czy miała coś wspólnego z Ręką króla, czy też raczej z Ręką wysuwającą się spośród obłoków i przyjmującą Dar od wspaniałego mężczyzny w złotej królewskiej delii – wyższego niż pobliskie wzgórze Pacholek i sięgającego głową szarosrebrnych obłoków? ²⁵⁰

²⁴⁹ S. Chwin, *Krótką historią...*, s. 187.

²⁵⁰ S. Chwin, *Krótką historią...*, s. 188-189.

Wizja przedstawiana przez małego chłopca – *porte parole* autora – cechuje się niezwykłością, która rodzi się w momencie wyobrażenia symbolicznej sceny malarskiej jako sytuacji rzeczywistej. Król, ofiarowujący Katedrę ze znajdującymi się w niej ludźmi, zostaje powiększony do niebotycznych rozmiarów. Sam moment wyrwania Katedry wydaje się niebezpieczny, ale to zagrożenie zostaje załagodzone wiedzą o niebiańskim miejscu przeniesienia. Ta podniebna podróż, jej niesamowitość i trwanie, zostają podkreślone przez trzykrotne zastosowanie wielokropka, tak jakby przez chwilę uczestnicy wydarzenia tracili oddech. Niepokój nie rodzi się jednak wyłącznie z doświadczenia samej podróży, ale poprzez wzmiankę o sprawcy przeniesienia Katedry oraz o jej odbiorcy. Chwini odstępuje od ich precyzowania, które pokrywałoby się ze sceną z obrazu, ale dokonuje uogólnienia darzącego i obdarowanego, stosując określenie – Ręka.

To wyrażenie nasuwa skojarzenia ze znanymi porzekadłami typu: „Wszystko w rękach Boga”, „Trzymać los w swoich rękach”, czy „Wszystko w twoich rękach”. Nie ma w tym przypadku, bowiem właśnie problematyka losu kierowanego przez siły wyższe jest kluczowa w całej przedstawionej wizji, a także w całej twórczości Chwina. Narrator zastanawia się bowiem nad dwoma aspektami kształtowania losu. Ręka króla jest symbolem władzy ziemskiej, mogącej wpływać na przykład na kształtowanie granic państw niejako ponad ludźmi²⁵¹, co sprawia, że ich życie zmienia się, wpada na inne, wyznaczone odgórnie tory. Ręka wyłaniająca się z nieba jest zupełną enigmą, jej decyzji nie można w żaden sposób poznać, co przenosi się także na brak pewności w przypisaniu jej sytuacji wpływających na przebieg egzystencji, ale nie może także tego działania wykluczyć. Chwini przedstawia przykład takiej właśnie nieuchwytniej ingerencji losu, wskazując na sytuację, gdy otrzymał mieszkanie we Wrzeszczu przy ulicy Wileńskiej, a właśnie z Wileńszczyzny do Gdańska w ostatnim roku wojny przypadkowo (?) trafił jego ojciec. To właśnie ów tytułowy „żart”, o którym pisze:

To spotkanie nazw, miejsc i słów... Żart? Lecz czyj i po co? A może to była pusta gra, do której nie należało przywiązywać żadnego znaczenia?

Ale przecież Ręka czuwała nad nami.

I musiał być w tym jakiś sens.

²⁵¹ We wcześniejszym fragmencie Chwini odwołuje się do konferencji w Poczdamie, gdzie Winston Churchill, Harry Truman i Józef Stalin zdecydowali o ustaleniu granic w Europie. Istotne dla pisarza w tym wypadku jest przyznanie Polsce Gdańska, gdzie sprowadziła się jego rodzina.

Tylko jaki?²⁵²

Dociekania połączone z wewnętrznym przekonaniem o sensie istnienia i boskiej opiece w twórczości Chwina powracają bardzo często, ale to właśnie oliwska Katedra stała się miejscem religijnej afirmacji i uznania odgórnego porządku świata. Kościół Świętej Trójcy w niektórych momentach wydaje się nieco oderwany od świata, doskonały, bezpieczny, ale naznaczony niesamowitością. W stronę czytelnika zostaje wysłany wyraźny sygnał, że świat Chwina zaczyna się właśnie tutaj i – można nabrać takiego przekonania – jeśli cokolwiek istotnego dla świata będzie się wydarzać, to początek nastąpi właśnie w Katedrze. Opozycja zbudowana na tym, co „w Katedrze” i tym, co „poza Katedrą”, ujawniona zostaje w innym fragmencie *Krótkiej historii pewnego żartu*:

Powagę świata czuło się dopiero w Katedrze. Światła karminowo-niebieskich witraży, złote litery pod scenami Zmartwychwstania, organy podobne do olbrzymiej, czarnej muszli, w której siedziały anioły z mosiężnymi trąbkami, długie gotyckie korytarze pełne malowideł... W Katedrze machnięcie ręką przez Babcię jakby traciło ważność, bo nad wszystkim czuwał archanioł Michał, w rzymskiej zbroi, przebijający włócznią Diabła. Czułem, że kiedyś nadejdzie taki dzień, że archanioł Michał przyjedzie osobiście do Gdańska, zrobi porządek ze światem i że Moce naprawdę są.

Ale poza Katedrą?

Poza Katedrą rzeczy traciły swoją jednoznaczność. Co było naprawdę poważne, a co niepoważne? (...) ²⁵³.

Zwrócić należy uwagę, że wnętrze Katedry zostaje przedstawione w sposób, jaki czynią to dzieci. Chwin wraca do przeszłości, odzwierciedla te obrazy, które go kształtowały. Widzimy zatem małego chłopca stojącego przed wyniosłą budowlą, która wywołuje w nim uczucia podziwu, lęku, nowości i niesamowitości. Przefiltrowane przez kolorowe witraże światło, potężne brzmienie organów, postaci aniołów, a także uświadomiona, już tocząca się na świecie walka między dobrem a złem – to wszystko daje niezwykle efekt, jakby było nie z tego świata. Katedra jest więc miejscem, gdzie

²⁵² S. Chwin, *Krótka historia*, s. 186.

²⁵³ *Ibidem*, s. 92.

„sztuka sakralna okazuje się (...) transpozycją rzeczywistości radykalnie przekraczającej granice indywidualności ludzkiej”²⁵⁴.

W omawianym fragmencie „najmniej dziecięce” jest chyba stwierdzenie o samej potrzebie porządkowania świata. Trudno bowiem oczekiwać od dziecka, by odczuwało konieczność takiego działania. Jeżeli jednak już Chwin w taki sposób akcentuje kwestię niedoskonałości świata, świadczy to o sile, z jaką ów świat naciera na młodego chłopca – bohatera, jak ustawia go w perspektywie dorosłości. „Poza Katedrą” rzeczywistość traci bowiem jednoznaczność, trzeba dokonywać kolejnych wyborów, nauczyć się odróżniać dobro od zła.

Pozostając jednak przy dziecięcych obserwacjach Katedry i próbując uzmysłwić sobie, dlaczego jest „najważniejszym i największym domem świata”, należy pozostać jeszcze w jej wnętrzu:

Wysoka, długa i chłodna jak biały tunel, zawsze, nawet w najcięższe dni, pełna jakiegoś szeleszczącego echa, które niosło się nad kamienną posadzką przy każdym kroku. Ilekroć siedziałem między Ojcem i Mamą w dębowej ławce niedaleko prezbiterium, z trudem powstrzymywałem się, żeby nie zadzierać głowy, tak mnie wciągała wysokość. Bo jak zadarłeś głowę, to widziałeś, wysoko, wysoko nad sobą – białe sklepienie („gotyckie” – mówiła Mama), a na sklepieniu mnóstwo granatowych krążków ze złotymi gwiazdkami. To było bardzo piękne: takie złoto-granatowe gwiazdy na białym niebie.

Ale jeszcze trudniejsze było nieoglądanie się.

Bo z tyłu, za ławkami, nad wejściem do katedry ciemniała olbrzymia, rzeźbiona w drewnie grota, pełna cynowych piszczałek i trąb, prawie zupełnie czarna, tylko pośrodku, w głębi, słabo świecił karminowo-niebieski witraż, przez który wpadało lekkie jak mgiełka, podkolorowane barwą szybek, światło słońca²⁵⁵.

Opis wnętrza Katedry łączy ze sobą przede wszystkim jej fizyczną wielkość oraz estetyczną jakość. Sądzę, że to połączenie daje możliwość wyjątkowego, wzniosłego przeżycia estetycznego. Decyduje o tym w dużym stopniu zwrócenie uwagi na wysokość i długość budowli, co daje wyobrażenie o jej rozmiarach. Jest to istotne, bowiem, jak zauważył Edmund Burke:

²⁵⁴ J. Hani, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, Kraków 1994, s. 7-8.

²⁵⁵ *Ibidem*, s. 254-255.

Dla wzniosłości w budowlu wydaje się niezbędna wielkość rozmiarów, bowiem przy niewielu i małych częściach wyobraźnia nie może zgoła wznieść się do wyobrażenia nieskończoności²⁵⁶.

W swoich opisach Chwin akcentuje szczególnie wysokość, która hipnotyzuje, wciąga obserwującego. Podobną rolę pełni wielka, ciemna, niepokojąca grota. Dopiero poza tymi ogólnymi i absorbującymi elementami pojawia się piękno: gwiazdy, niebo, kolorowy witraż. Dodatkowym elementem, który w mocny sposób oddziałuje na wyobraźnię bohatera i wzmacnia jeszcze jego przeżycie estetyczne, jest dźwięk sławnych, osiemnastowiecznych organów, znajdujących się w oliwskiej katedrze:

Bo kiedy tak szli z głowami uniesionymi ku górze, wpatrzeni w czarną grootę ciemniejącą ponad wejściem Katedry, nagle rozlegał się buczący grzmot.

Organy! Organista wybierał zawsze na pożegnanie coś burzowego z hukiem, łoskotem i echem, więc zaczynało się mocno – z piorunowaniem i dudnieniem. Huczały grube piszczałki majaczące w górze, w głębi czarnej dębowej czeluści, a pierwszy akord trąb leciał ponad naszymi głowami w głąb białego tunelu Katedry, ku prezbiterium – potem odbijał się od wielkiej białej muszli wniesionej nad głównym ołtarzem, pełnej aniołów i obłoków z gipsu, i wracał do nas spiętrzonym echem, jakby dawał do zrozumienia, że stworzenie świata to była poważna sprawa: potężne dźwięki, od których drżało powietrze, miały być tego dowodem²⁵⁷.

Brzmienie muzyki organowej zostaje nacechowane wielką siłą. Skumulowane określenia onomatopeiczne sugerują zintensyfikowaną głośność, a zgromadzeni ludzie stają w obliczu niesamowitości, z jaką wiąże się zjawisko burzy i potęgi dźwięku. Rozprzestrzeniająca się fala akustyczna zawiera w sobie pierwiastek mocy, który przywodzi na myśl stworzenie świata. Dźwięk wzbudza wewnętrzną trwogę, która wywołuje także uczucie przyjemności, bowiem wierni celowo spowalniają wyjście z Katedry i z zacięciem spoglądają na organy. To wrażenie akustyczne, którego rezultatem jest trwoga i satysfakcja, z pewnością zaliczyć można do repertuaru wzniosłości. Zostaje ono jeszcze naznaczone nagłośnią, o czym dowiadujemy się w innym fragmencie:

²⁵⁶ E. Burke, *op. cit.*, s. 86.

²⁵⁷ S. Chwin, *Krótką historia...*, s. 256.

Przetaczająca się w górze hucząca kaskada dźwięków rozprysła się w głębi prezbiterium pogłosem podobnym do brzmienia dalekich dzwonów, echo odbiło się od filarów, parokrotnie zatrzepotało w bocznych ławach – a potem nagle dźwięki urwały się i zrobiło się zupełnie cicho.

Doskonale wiedziałem, po co ta cisza! Znałem ją świetnie i lubiłem. To było przygotowanie, pułapka dla niewtajemniczonych – bo już po chwili trąby uderzały piorunującą fanfarą wspieraną matowym buczeniem basów (...) ²⁵⁸.

Chwin opisuje muzyczny efekt, w którym cisza zostaje nagle zakłócona mocnym brzmieniem. Dźwięki ewokujące uczucie wzniosłości stają się przeto jednym z bardzo istotnych elementów „doświadczenia” Katedry ²⁵⁹. Edmund Burke określa taki muzyczny zabieg mianem wzniosłości sztucznej:

Zauważyłem bowiem, że ilekroć bardzo gorliwie wyczekiwałem jakiegoś dźwięku, który powracał w pewnych odstępach czasu (jak szereg wystrzałów z armaty), to choć byłem całkowicie przygotowany na ponowny hałas, gdy wreszcie rozbrzmiewał, zawsze mnie to jakoś przykro uderzało, bębenek doznawał wstrząsu, a wtórowała mu reszta ciała ²⁶⁰.

W dalszej części muzycznego spektaklu, do którego włączone zostają ruchome figury zdobiące organy, siła dźwięku narasta i przesuwając skojarzenia małego bohatera-narratora do sfery apokaliptycznej. Ta jego reakcja wskazuje, że właśnie w obszarach wzniosłości kształtuje się część jego religijnego spojrzenia, a mianowicie jego przekonania o dalszych, nieuchronnych losach świata. W tym doświadczeniu, które zyskuje bohater, nie ma jednak wyłącznie niepokoju końca, ale rodzi się także afirmacja otaczającej rzeczywistości i zgoda na bieg wydarzeń:

Lecz jeśli nawet grzmot organów przestrzegał mnie przed zbyt łatwą pokusą nadziei, Katedra samym swoim istnieniem przydawała światu równowagi, bo przecież tam,

²⁵⁸ *Ibidem*, s. 257.

²⁵⁹ Motyw organowego koncertu w Katedrze pod wezwaniem św. Trójcy pojawia się również w powieści Chwina *Panna Ferbelin*, ale w dużo mniejszym stopniu niż w *Krótkiej historii...* służy on podkreśleniu wzniosłości Boga. Akcent przesunięty zostaje tam w stronę ludzkiego wymiaru władzy oraz niezawinionej śmierci: „Uroczysta msza w gotyckim kościele, wypełnionym tłumem urzędników, oficerów wojska i policji, właścicieli banków, przedsiębiorców, rektorów w gronostajach i przystrojonych biretami członków Technische Hochschule oraz Akademii Lekarskiej w Langfuhr, zagrzmięła grzmotem barokowych organów, których podniebne brzmienie nie tylko uwznioślało majestat państwa, lecz także miało uświęcić pamięć ofiar niedawnego zamachu na gdańskim dworcu”. Por. S. Chwin, *Panna Ferbelin*, s. 275-276. O fałszywym majestacie państwa i władzy pisałam w poprzednim rozdziale.

²⁶⁰ E. Burke, *op.cit.*, s. 158.

w głębi dębowej groty, pośród piszczałek i trąb, promieni i słońc, otoczony czarnymi obłokami z rzeźbionego drzewa, prószył karminowo-błękitnym blaskiem witraż z Panną trzymającą Dziecko, witraż zupełnie podobny do obrazka wiszącego na ścianie w pokoju Mamy. Nienatarczywa i piękna obecność cieni wysokich kolumn i połysków barokowego złota, które doświadczaliśmy co niedziela, osłabiała utajone napięcie i godziła nas z życiem²⁶¹.

Katedra staje się więc wyjątkowym miejscem, w którym tworzą się fundamenty życia bohatera-narratora. Zwróciła na to uwagę Małgorzata Czermińska, która w pracy *Gotyk i pisarze* pisze:

Potężny dźwięk barokowych organów, światło witraży i poruszający wyobraźnię obraz Sądu Ostatecznego przekonują do zgody na to miejsce na ziemi, gdzie rodzice narratora są jeszcze przybyszami z Wilna, ale on sam już czuje, że jego tożsamość buduje się tutaj²⁶².

Chwin rolę Katedry eksponuje jeszcze bardziej w *Kartkach z dziennika*, gdzie umieszcza zapis, który w bardzo wymowny sposób ukazuje rodzaj trudnej do zdefiniowania, metafizycznej relacji między początkiem jego życia a „największym domem świata”:

A koło piątej Mama weszła do Katedry, stanęła pośrodku głównej nawy między rzędami dębowych ławek i wtedy nagle otworzyło się przed nią – niebo! Aż dostała zawrotów od zadzierania głowy. W wielkiej świątyni na białe, świeżo pomalowane gotyckie sklepienie niewidzialni robotnicy, naprawiający dach, przez malutkie otwory wciągali na długich drutach złote gwiazdy, które miały ozdobić średniowieczny gmach – na moje powitanie! (...) stała pośrodku Katedry między dwoma rzędami dębowych ławek i z dłonią na brzuchu, czując pod palcami moją odpowiedź, patrzyła na białe gotyckie niebo nad naszymi głowami – nad jej głową uniesioną do góry, nad moją skierowaną w dół – i tak razem, patrząc to na Niebo (ona) to na Ziemię (ja), czekaliśmy razem na nieuchronne rozwiązanie, które miało niebawem nastąpić²⁶³.

²⁶¹ S. Chwin, *Krótką historia...*, s. 261-262.

²⁶² M. Czermińska, *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry*, Gdańsk 2005, s. 226.

²⁶³ S. Chwin, *Kartki z dziennika*, s. 8.

Katedra staje się miejscem zapowiedzi nowego życia ludzkiego, miejscem, w którym matka narratora otrzymuje tajemniczy, intuicyjny sygnał, że czas narodzin jej dziecka wkrótce nadejdzie. Chwin, budując ten fragment, korzysta z aluzji do wydarzeń biblijnych, podkreślając tym samym wartość życia i jego związek z Bogiem. Otwarcie się nieba przywodzi na myśl przede wszystkim chrzest Jezusa w wodach Jordanu. W Ewangelii według świętego Łukasza czytamy: „ (...) A gdy się modlił, otworzyło się niebo, a Duch Święty zstąpił na Niego (...)”²⁶⁴. U Chwina w kierunku nieba spogląda Matka i jest w tym – jak sądzę – wyrażony metaforycznie zwrot ku Bogu, w którym następuje błogosławieństwo. Wydaje się, że pisarz wiąże również tę scenę z narodzinami Jezusa i poprzedzającymi je zdarzeniami; pojawienie się gwiazdy nad Betlejem łączy zaś z umieszczeniem na sklepieniu katedry złotych, ozdobnych gwiazd. To subtelne nałożenie biblijnego werniksu na fragment eseju wskazuje na wyjątkowość narodzin, podkreśla ich boską przyczynę oraz łączy powstawanie nowego życia z tajemnicą – do jej kręgu należał będzie duchowy związek między narratorem a Katedrą, która stanie się dla niego Domem.

W jednej ze scen, kiedy bohater zaczyna poznawać życie, i – podobnie jak kiedyś jego Matka – patrzy na niebo Katedry, wspomina o bezkonfliktowym charakterze tego miejsca, w którym obok siebie istnieją różne rodzaje pisma: łacińska antykwa, arabskie cyfry, pismo hebrajskie oraz gotyckie – niemiecka szwabacha.

Więc to, co niemożliwe, było jednak możliwe? Więc w tej białej świątyni skłócone ze sobą znaki, które jakimś cudem przetrwały najgorsze, żyją nadal obok siebie pod gotyckim sklepieniem? Więc jednak jest na Ziemi jakieś miejsce poza czasem, miejsce, gdzie się nie umiera i to miejsce – ziemskie, najprawdziwsze w świecie, nie tylko wymarzone czy wymodlone – widzę teraz przed sobą, gdy tak z zadartą głową patrzę na gotyckie sklepienie, które dogasa w karminowej poświacie witraży, a w dole, między kolumnami, w przestrzeni wiecznego rozejmu, na ołtarzowych attykach z marmuru wstążkowate napisy Izraelitów świecą obok szwabskiej szwabachy z jasnego złota?²⁶⁵

Fragment ten pokazuje motyw istnienia poza czasem, „momentu wiecznego” (by posłużyć się określeniem Czesława Miłosza²⁶⁶), co wiąże się wprost z doświadczeniem

²⁶⁴ Łk 3, 21-22.

²⁶⁵ S. Chwin, *Krótką historia...*, s. 63.

²⁶⁶ Określenie to pochodzi z głośnego wiersza Czesława Miłosza *Notatnik: Bon nad Lemanem* (1953), znanego też pod nieco innym tytułem: *Notatnik: Brzegi Lemanu*. Por. Cz. Miłosz, *Wiersze wszystkie*,

wzniosłości. Katedra jawi się więc jako model idealnego świata, staje się antycypacją nieśmiertelności.

Pozostając jeszcze w tematyce biblijnej oraz estetycznej, dodać należy, że niektóre malarskie sceny znajdujące się w Katedrze w mocny sposób zostały odcisnięte w wyobraźni Chwina i przeniesione do jego twórczości. Sądzę, że przyczyną mogącą zadecydować o szczególnym zapamiętaniu jednego z obrazów i jego późniejszej literackiej reinterpretacji jest wzniosły charakter scen, które przedstawiają. Oto przykład: „Widywałem ich co niedziela w Katedrze i nawet trochę lubiłem. Ojciec i syn oraz anioł, który w najważniejszej chwili wyjmował z uniesionej ręki ojca błyszczący nóż²⁶⁷” – takie rozważania na temat obrazu ukazującego Abrahama i Izaaka odnajdujemy w eseju Chwina. Historia, do której nawiązuje pisarz, zawarta jest w Starym Testamencie, w Księdze Rodzaju. Bóg żąda od Abrahama, by złożył w ofierze swojego syna²⁶⁸. Posłuszny patriarcha staje przed dramatyczną decyzją, ale w imię posłuszeństwa Bogu jest gotów zabić syna. W kulminacyjnym momencie Abrahama powstrzymuje anioł²⁶⁹. Obraz ten cechuje się wzniosłością: z jednej strony odczuć można powagę i grozę sytuacji, z drugiej pozostaje pewność i świadomość, że to, co wydaje się nieuchronne, zostanie zatrzymane. Z takim właśnie odczuciem mierzy się Chwin, który wspomina:

Ile razy w Katedrze patrzyłem na Izaaka i Abrahama, tyle razy bałem się, że anioł nie zdąży.

Ale anioł na szczęście zawsze zjawiał się na czas, wyjmował nóż z ręki ojca, więc właściwie nie było sprawy²⁷⁰.

Pod określeniem „właściwie” kryje się jednak niedopowiedzenie, pojawia się sygnał, że mogły pojawić się jakieś wątpliwości. I tak w istocie się dzieje. W swoich przemyśleniach pisarz nie zatrzymuje się wyłącznie na przeżywaniu samej sceny i nie ogranicza się wyłącznie do zakresu wydarzenia przedstawianego w Księdze Wyjścia, gdzie Abraham zabija baranka i otrzymuje błogosławieństwo od Boga. Chwina, który

Kraków 2011, s. 375. Przytoczoną metaforę uznał Aleksander Fiut za fundamentalną dla światoodczucia polskiego Noblisty. Por. A. Fiut, *Moment wieczny. O poezji Czesława Miłosza*, Warszawa 1993.

²⁶⁷ S. Chwin, *Kartki z dziennika*, s. 36.

²⁶⁸ Etyczny aspekt tej sceny rozwinął w słynnej interpretacji Søren Kierkegaard w pracy *Bojaźń i drżenie*. Por. S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1982.

²⁶⁹ Najbardziej znany obraz przedstawiający tę biblijną scenę namalował Michelangelo Caravaggio. Nosi on tytuł *Ofiarowanie Izaaka* (1603).

²⁷⁰ S. Chwin, *Kartki z dziennika*, s. 36.

kieruje się w tym przypadku ludzką empatią, interesuje wpływ wydarzenia na relację ojca i syna, na traumę, której musiał doświadczyć Izaak:

Najpewniej śniła mu się ta scena do końca życia. Zrywał się w środku nocy z posłania i serce biło mu mocno. (...) Być może po jakimś czasie Izaak pokochał Boga, któremu miał zostać ofiarowany. Nigdy jednak nie potrafiłem uwierzyć, że po tym wszystkim kochał Abrahama taką samą miłością jak dawniej²⁷¹.

Rozważania pisarza są również zapisem, który odzwierciedla myśli, jakie mogą pojawić się w kontakcie z doświadczeniem wzniosłości. Chwini próbuje dotrzeć do tego, co niewypowiedziane, ukryte gdzieś poza widzianym i zapamiętanym obrazem, wzbudzające rozterki moralne i religijne, które krążą wokół wyobrażenia relacji między Abrahamem a Bogiem, synem a ojcem, a także między wyborem życia lub śmierci. Próbuje również utożsamiać się z postaciami biblijnej sceny i – jak się okazuje – staje po stronie sprawiedliwości, bowiem wybiera wejście w rolę anioła powstrzymującego Abrahama. W jakiś sposób jest to również obrona wzniosłości, bowiem właśnie ów moment, który daje pewność bezpieczeństwa, obrony niewinnego życia, decyduje o wzniosłym charakterze całej sceny, jest nieprzekraczalną granicą budującą napięcie.

„Oliwska Katedra, niewątpliwie, stanowi «punkt stały» w życiu narratora”²⁷², kreuje jego tożsamość jako mieszkańca Gdańska. Istnienie bohatera oraz istnienie Katedry pozostają we wzajemnej relacji, która nie zawsze jest uchwytana, ma w sobie coś z eteryczności i dziwnego rodzaju współistnienia. Wydarzenia czy epizody z dzieciństwa, które rozgrywają się w cieniu gdańskiej świątyni, nabierają fundamentalnego znaczenia dla wyboru sposobu i jakości egzystencji. Znamienny jest w tym przypadku fragment ukazujący zainteresowania małego bohatera:

Pamiętny czerwcowy dzień. Południe. Szkoła na Arkońskiej. Za oknem wielkie chmury nad Katedrą. W klasie sennie. Stalówką umaczaną w tuszu rysowałem sobie w zeszyście żaglowiec, trochę z nudów, trochę dla przyjemności, żeby był i żeby dobrze wyglądał, i właśnie wtedy, koło dwunastej, kiedy z daleka zaczęły dobiegać pierwsze dźwięki bijących dzwonów Katedry, usłyszałem jedno z ważniejszych pytań mojego życia.

²⁷¹ *Ibidem*, s. 36-37.

²⁷² J. Golimowski, *Kształtowanie się tożsamości narratora „Krótkiej historii pewnego żartu” Stefana Chwina*, [w:] *Literatura i (a) tożsamość w XX wieku*, pod red. A. Glenia, I. Jokiel i M. Skaldowskiego, Opole 2007, s. 90.

J., który siedział za mną, zajął mi przez ramię, popatrzył na mój żaglowiec, po czym ziewnął: „Coś ty głupi, chce ci się?”²⁷³

Chwin o tej samej sytuacji opowiada również – jako o własnym, autentycznym doświadczeniu – w filmie *Archeolog pamięci*²⁷⁴, dlatego uznaję, że jest to fragment, który ma dla niego szczególne znaczenie osobiste. Zwróćmy najpierw uwagę na otoczkę samego wydarzenia. Zanim bohater zaczyna rysować żaglowiec, rzuca spojrzenie przez okno w kierunku uwielbianej Katedry, która, choć nie jest to powiedziane wprost, wydaje się inspiracją do jego działania. Procesowi wykonywania rysunku towarzyszy również bicie dzwonów Katedry, co w jakiś sposób podkreśla ważność tej sytuacji. Powstanie szkolnego dzieła małego bohatera jest momentem, w którym – jak sądzę – uzewnętrznia się powaga, z jaką Chwin traktuje własne życie, a także pasja, z jaką tworzy swoje powieści. Wyrażenie „żeby był i żeby dobrze wyglądał” zawiera w sobie cechę charakteru twórczości gdańskiego pisarza, który z rozumą i precyzją akcentuje nawet najdrobniejsze detale rzeczywistości. To szkolne, rysunkowe działanie wyobraźni, przedstawione w *Krótkiej historii pewnego żartu*, można odnaleźć choćby w *Człowieku-literze* oraz *Ludziach-skorpionach*, powieściach pisanych pod pseudonimem, które Chwin ozdobił własnymi ilustracjami i winietami.

Katedra Świętej Trójcy wielokrotnie pojawia się także w innych utworach Chwina, ale trzeba zaznaczyć, że świadomość jej znaczenia w twórczości gdańskiego pisarza czytelnik zdobywa przede wszystkim poprzez *Krótką historię pewnego żartu*. Tutaj właśnie dochodzi do zdefiniowania Katedry jako Miejsca, Domu. Tu także istotną rolę w budowaniu obrazu świątyni spełnia kategoria wzniosłości, której doświadczenie staje się jednym z charakterystycznych przeżyć bohaterów. Wzniosłość samej budowli Chwin akcentuje, podkreślając jej ogrom i sprowadzając jej sylwetkę do kilku cech dominujących. O ile w *Krótkiej historii pewnego żartu* obserwujemy jej dokładnie opisane wnętrze, o tyle w pozostałych powieściach uwaga skierowana zostaje głównie na dwie wieże zdobiące zachodnią fasadę oliwskiej budowli. O historii powstania i losach wież pisze Franciszek Mamuszka:

Bardzo zbliżony do obecnego wygląd uzyskała fasada w latach 1770-1771, za rządów opata Jacka Rybińskiego. Wówczas to obydwie, 46-metrowe wieżyczki nakryto nowymi

²⁷³ S. Chwin, *Krótką historię...*, s. 79-80.

²⁷⁴ Stefan Chwin – *Archeolog pamięci* (2000), reż. E. Pytko.

hełmami o barkowo-gotyckich kształtach (...). W 1945 r. Niemcy zniszczyli obydwie hełmy. Odtworzone dość wiernie według projektu inż. inż. Kazimierza Orłowskiego i Kazimierza Kłodzińskiego osadzono na wieżyczkach w dniu 17 XII 1971 r. Wysokość każdego z nich wynosi około 13,5 m, a z iglicą i krzyżem 18 m. Materiałem, z którego je sporządzono, były stalowe kształtowniki, deski oraz blacha miedziana i gwoździe z tego samego metalu. Nasadzone na hełmy stalowe iglice uzyskały okrągłe puszki i chorągiewki. Na jednej z nich widnieje data „1771”, a na drugiej „1971”. Zwieńczenia iglic stanowią pozłacane, metaloplastyczne krzyże ze stali²⁷⁵.

Do historii zburzonych hełmów wieży nawiązuje Chwin w *Krótkiej historii pewnego żartu*, gdy, przedstawiając wojenne losy Gdańska, zwraca uwagę, że Stara Oliwa nie została zniszczona tak jak pozostała część miasta, że los (czy rozważany często przez pisarza przypadek) pozostawił ją w niezmienionym stanie. Symbolicznym znakiem wojennej pożogi stały się właśnie uszkodzone wieże Katedry:

Ogień przeleciał nad nią, strącając dwie spiczaste wieże Katedry, bo teraz Katedra, do której chodziliśmy co niedziela, nie była podobna do tej sprzed wojny, jaką widziałem na fotografiach²⁷⁶.

Obraz wież Katedry, przedstawiony jako nieodłączny i kształtujący element przestrzeni Gdańska, pojawia się bardzo często w *Złotym pelikanie*. Już na początku powieści dowiadujemy się, że dla rodziców głównego bohatera, Jakuba, Katedra staje się widocznym punktem, rodzajem latarni morskiej, która przyciąga ich do Oliwy i decyduje o wyborze dalszego miejsca egzystencji. Do tej magicznej funkcji dołączona zostaje również funkcja opiekuńcza, bowiem bohatera mieszkającego w willi Tannenheim „dwie wieże strzegły (...) przed piorunami”²⁷⁷. Kilkakrotnie jednak, co – jak sądzę – ważne jest dla rozważań dotyczących wzniosłości i jej odcieni, Katedra lub niebo nad nią pojawia się jako lustrzane odbicie:

Od kilku dni niebo było prawie bezchmurne, blask na rynnach, granatowe cienie, lśniący piasek. W jasnej wodzie stawu odbijały się zielone wieże Katedry (...)²⁷⁸.

²⁷⁵ F. Mamuszka, *Oliwa. Okruchy z dziejów, zabytki*, Gdańsk 1985, s. 67-68.

²⁷⁶ S. Chwin, *Krótka historia...*, s. 99.

²⁷⁷ S. Chwin, *Złoty pelikan*, s. 7.

²⁷⁸ *Ibidem*, s. 227.

Za ogrodem lśnił staw. W stawie odbijały się dwie zielone wieże Katedry. W pogodne dni za katedrą błękitniała daleka smuga morza (...) ²⁷⁹.

Do świtu było już niedaleko. Różowe strzępy zorzy, które pokazały się nad wieżami Katedry, odbiły się w lustrzanej tafli stawu (...) ²⁸⁰.

Spokojny, pejzażowy obraz przedstawiany przez Chwina otrzymuje właściwość, która w sposób specyficzny kształtuje przestrzeń powieści. Pojawiający się co jakiś czas, zwalniający bieg wydarzeń opis, w którym ukazuje się Katedra odbita w lustrze wody, to element odsłaniający miejsce piękne, ale także wywołujący stany zamyślenia. Przy gładkiej tafli wody i wpatrywaniu się w odbijające w lustrze wody elementy świata rodzi się uczucie nieoczywistości, odwrócenia, w którym wyobraźnia może ulokować przestrzeń rzeczywistą w odbiciu. Pierwszym, łatwo zauważalnym efektem, jest również „poszerzenie” świata: obserwujący staje w miejscu, w którym – z dołu i z góry – otacza go otwarta, niezmierzona przestrzeń, a więc pojawia się złudzenie bezkresu. Katedra odbijająca się w lustrze wody w dodatkowy sposób nadaje wrażenie dwoistości świata, jednoczesnej jego stałości i nieuchwytności. W samym obrazie Katedry dochodzi do podwojenia jej wielkości i wysokości, budowla traci swój fundament, zostaje umiejscowiona na własnej, rzeczywistej lub odbitej podstawie (w zależności od sposobu patrzenia, w którym może nastąpić odwrócenie tego, co rzeczywiste, i tego, co wtórne). Wieże Katedry zostają scalone i obustronnie skierowane w nieskończoną przestrzeń. Wykorzystanie przez Chwina fragmentu przyrody dla uzyskania charakterystycznego wrażenia łączy się z Kantowską i romantyczną koncepcją wzniosłości. Niemiecki filozof pisał:

Przyroda jest więc wzniosła w tych swoich zjawiskach, których naoczność pociąga za sobą ideę jej nieskończoności. To zaś może nastąpić tylko wtedy, gdy najwyższe nawet usiłowania naszej wyobraźni okazują się niedostateczne do oceny wielkości pewnego przedmiotu ²⁸¹.

Chwin sięga właśnie po taki element przyrody, który pozwala na wyrażenie nieskończoności. Umieszczanie tych niezwykle zwierciadeł ma na celu wskazanie

²⁷⁹ *Ibidem*, s. 230.

²⁸⁰ *Ibidem*, s. 248.

²⁸¹ I. Kant, *op. cit.*, s. 148.

niejednoznaczności świata. W przytoczonych fragmentach powieści uwagę czytelnika przyciąga zewnętrzne piękno samego pejzażu zawierającego jego lustrzane odbicie, ale pisarz pokazuje także, iż za tym spokojnym i kojącym widokiem znajduje się niemożliwe do zbadania oblicze świata, który zaskakuje swoją dziwnością. Są to punkty, które zaznaczają niezgłębione tajemnice świata.

3.4. Wieża Babel w Oliwie?

Choć w *Dzienniku dla dorosłych* Stefan Chwin podpowiada, że Katedra i Kościół Mariacki pozostaną dla niego najbardziej wzniosłymi budowlami, to w *Krótkiej historii pewnego żartu* odnajdujemy jeszcze jeden architektoniczny przykład tego doświadczenia estetycznego. Chodzi o Pałac Kultury i Nauki, który – co ciekawe – łączy się z przestrzenią Gdańska (sic!):

A gdyby taki Pałac zbudować w Oliwie?

U nas, w Oliwie?

O, to by był dopiero widok! (...)

Stoi! Aż musimy zadzierać głowy – taki duży i szeroki. Zajmuje prawie całą przestrzeń między nadmorskim lasem w Brzeźnie a kolejarskimi domkami na Kołobrzeskiej – iglica z kulą błyszczy wysoko, wysoko...²⁸²

Pałac Kultury jest dla narratora obiektem dziecięcej fascynacji, którą przenosi w znany mu obszar swoich rodzinnych stron. Odbywa się to na kilka sposobów, które symbolizują różne stopnie wtajemniczenia. Najpierw bohater widzi cukrowy model Pałacu podczas pochodu pierwszomajowego, kiedy to dowiaduje się, że będzie to „największy dom świata”. Później proces budowy może zobaczyć na filmie wyświetlanym w kinie „Delfin” wtedy też zdradza jedną z przyczyn swojego zainteresowania: „Budować taką wieżę do samego nieba, na którą można później wejść, zajrzeć za chmurę i przekonać się, czy Pan Bóg jest, czy też Pana Boga nie ma...”²⁸³. Kwesta obecności Boga ma w tej sytuacji istotne znaczenie, bowiem dotyczy fundamentów wiary, która zostaje poddana w wątpliwość podczas szkolnych lekcji. Chęć

²⁸² S. Chwin, *Krótka historia...*, s. 250.

²⁸³ *Ibidem*, s. 230.

budowy wielkiej wieży nasuwa tu nieodparte skojarzenia z pychą biblijnych budowniczych Wieży Babel, zdaje się być symbolem dumnego zajrzenia Bogu w twarz, próbą dotarcia „do siedziby bogów”²⁸⁴. Kolejnym etapem spotkania z Pałacem są marzenia, w których budowla pnie się ku niebu:

A wieża tymczasem rosła coraz wyżej, piętrzyła się, mijając księżyc, smukła w stronę gwiazd – i oto nagle przebijaliśmy ostanie chmury, zagłądaliśmy za firmament i widzieliśmy Matkę Bożą Ostrobramską – żywą i uśmiechniętą, która kiwała do nas wążutką srebrną ręką (...) ²⁸⁵.

Sam motyw niebotycznej wieży łączy się z doświadczeniem wzniosłości, która dodatkowo akcentuje się w spotkaniu z Maryją. Wyobrażenie to cechuje doskonałość, jakiej brakuje biblijnej wieży Babel. Wizja chłopca jest kompletna. W dalszym etapie Pałac jest konkretyzowany poprzez rysunki. W utworze czytamy: „był wieżą, w której można lokować marzenia”²⁸⁶. W tym twórczym procesie, a więcej nawet, w twórczym szale, jest jakaś nieuchwytna przyczyna, rodzaj natchnienia wywołanego fascynującą budowlą i nadzwyczajnymi funkcjami, które zyskuje. Myślę, że można określić to działanie jako „pragnienie wzniosłości”, w którym młody „artysta” stwarza dzieło doskonałe. Pisarz pozwala dokładnie to zaobserwować, bowiem bohater-narrator opisuje swoje działanie i konstrukcyjne plany Pałacu:

Moje piętra piętrzyły się w nieskończoność, rysowałem bezwiednie, idąc za czystym porywem duszy spragnionej dobra i potęgi, dodając pięter, ile chciałem i doprawdy nie wiedziałem, czy moją ręką kieruje nowojorski drapacz chmur (chyba nie, bo nie miał takiego fajnego szpica), czy wieża Babel, którą zobaczyłem kiedyś na jednym z obrazów w Katedrze. Chciałem, by Pałac był najwyższy, więc obowiązkowo obniżałem chmury, tak, by sobie przysiadły mniej więcej w połowie wysokości wieży z iglicą.

Co to za przyjemność – tak obniżyć! Główny trzon gmachu, szeroki, wysoki, piał się przez warstwy powietrza (nie zapomniałem zaznaczyć poziomu cumulusów). Iglica zaś? Przebiła waciasty obłok i wystawała i wystawała z drugiej strony prosto w słońce²⁸⁷.

²⁸⁴ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 460.

²⁸⁵ *Ibidem*, s. 232.

²⁸⁶ *Ibidem*, s. 232-233

²⁸⁷ *Ibidem*, s. 237.

W przytoczonym fragmencie odnaleźć można szereg elementów, które ważne są przy ewokacji wzniosłości. W pierwszym rzędzie niezmiernie ważną rolę odgrywa wysokość budowli, która sięga słońca. Z wielkością Pałacu koresponduje wzmianka o nowojorskich drapaczach chmur oraz o Wieży Babel. Szerokość podstawy konstrukcji daje obraz jej monumentalnego charakteru. Narrator wspomina również o „porywie duszy”, wewnętrznej właściwości, która każe mu tworzyć. W dalszej części swojego, czynionego z rozmachem działania, bohater, czując niedosyt, zaczyna rozbudowywać rysunek poprzez dodawanie kolejnych kartek papieru:

Mogłem przygotować się do głównego zamierzenia, tylko ujmując rzecz z szerszej perspektywy. Bo teraz mogłem wieżę umieścić na tle rozleglejszym. Chciałem wiedzieć więcej i mądrzej, więc za Pałacem otwierałem równinę białą, jasną i przestronną²⁸⁸.

W działaniu bohatera idzie o jeszcze większe wyeksponowanie Pałacu, który zyskuje przestrzenne umocowanie, rozległą przestrzeń, która pozwala zaakcentować wielkość budowli na tle świata, który wokół niej się rozciąga. Dorysowywanie z wielkim zaangażowaniem kolejnych motywów przyrody zbliża całą scenę do wizji stwarzania świata i pokazuje również wzniosłość, jaka temu towarzyszy. Rozpoznajemy ją poprzez charakterystyczny stan, w jakim znajduje się mały bohater:

(...) i gdyby Babcia spojrzała teraz w moją stronę, to poczułaby pewnie lęk z powodu mojej potęgi (...). A ja rosłem coraz bardziej, rzucając na ścianę wspinały mroczny cień (...) i spoglądałem z wysoka na leżący przede mną arkusz papieru podaniowego (...)²⁸⁹.

Oczywiście, jest w tym działaniu bohatera również przysłowiowa „pycha Konrada”, oddanie zapалу każdego artysty, który stara się stworzyć dzieło swojego życia. Chwin wskazuje tutaj, że w każdym akcie twórczym zawiera się boski pierwiastek, niezależnie od rodzaju powstającego dzieła. W przypadku bohatera jest to również zaznaczenie momentu, w którym dziecko zaczyna zdawać sobie sprawę z własnych kreacyjnych możliwości, gdy otwiera się przed nim nowa, wzniosła perspektywa. W niej to właśnie można – jak bohater – euforycznie wykrzyknąć: „Wieża! Przestrzeń!

²⁸⁸ *Ibidem*, s. 239.

²⁸⁹ *Ibidem*, s. 242.

Powietrze! Wielkie odległości!”²⁹⁰. Cała wizja przedstawiona przez pisarza zyskuje interesującą tonację, która oddaje czyste i piękne uczucie tworzenia, gdy w dziecięcym umyśle odbija się ciekawość świata i potęga Boga.

Ostatnim z przejawów fascynacji Pałacem jest próba wyobraźniowego osadzenia go przez bohatera w przestrzeni Gdańska. Wiąże się to z zaskoczeniem związanym z nagłym znalezieniem się w obliczu wielkości:

Płynąłbyś sobie na przykład „Grażyną” z Helu do Gdańska, stojąc na dziobie w wełnianym swetrze (...), patrzyłbyś na zbliżającą się panoramę Wrzeszcza i Oliwy – a tu, ponad nadmorskimi sosenkami w Brzeźnie, wznosi się: wielki, stupiętrowy Pałac Kultury, z iglicą na szczycie, lepszy od najlepszej latarni morskiej, jasnokremowy na tle błękitnego nieba, a zza Sali Kongresowej wystaje cieniutka spiczasta wieża kościoła Cystersów. A tam dalej, w parowo od niego, stoi Katedra wśród drzew Parku, a za Katedrą morenowe wzgórza porośnięte lasem, łagodnie zaokrąglone, w niebieskawej mgiele...²⁹¹

Wzniosłość w tym przypadku opiera się głównie na wielkości samej budowli, ale – co istotne – ewokowana jest również przez spotkanie z obcością, bo oto nagle w znanej przestrzeni miasta pojawia się element obcy, przeniesiony z innego, pierwotnego miejsca. W tym wyobrażeniu mieści się nie tylko samo zaskoczenie, ale również niezgoda wynikająca z świadomości rzeczywistej lokalizacji Pałacu. Jacek Golimowski w tekście poświęconym formowaniu się tożsamości narratora *Krótkiej historii pewnego żartu*, oceniając relację między bohaterem, Pałacem oraz Katedrą, stwierdza, że „Katedra ostatecznie rozwiewa dziecięcy miraż o Pałacu. Tandeta i pompatyczność warszawskiej wieży przegrywa z porządkiem architektonicznym gotyckiego kościoła”²⁹². Gdyby przyjąć za wskazówkę kolejność przedstawiania obydwu budowli w eseju Chwina, to rzeczywiście można byłoby częściowo przychylić się do takiej interpretacji. Uważam jednak, że w tym przypadku nie jest istotne porównywanie porządków architektonicznych. Z punktu widzenia narratora Pałac nie znajduje się wcale na straconej pozycji. Przeciwnie, staje się w jego marzeniach kolejnym elementem, który mógłby w sposób bardzo znaczący kształtować jego najbliższą przestrzeń. Owszem,

²⁹⁰ *Ibidem*, s. 244. Trudno nie zwrócić uwagi na emocjonalny ton tego fragmentu, nasuwający na myśl *Improwizację* Konrada w III cz. *Dziadów* Adama Mickiewicza.

²⁹¹ *Ibidem*, s. 251.

²⁹² J. Golimowski, *op.cit.*, s. 90.

zdecydowanie wyróżniałby się na tle innych budowli, ale jednocześnie funkcjonowałby na równi z innymi, dodawałby miastu wyjątkowości („To by dopiero była Oliwa!²⁹³”). Zdradza to zresztą sam bohater, który wskazuje na jednakową ważność Pałacu i Katedry:

Bo teraz wiedziałem, że poznałem dwa największe i najważniejsze domy świata, które spotkały się we mnie (na porośniętym trawą i jeżynami Poligonie mojej duszy...) i że to się już chyba we mnie nie zmieni, że pozostaną one dla mnie na zawsze największymi i najważniejszymi domami świata, nawet gdybym zobaczył piramidy, Notre Dame i nowojorskie drapacze²⁹⁴.

Myślę, że do sylwetki Pałacu Kultury i Nauki narrator przywiązuje różnorodne znaczenia. Najważniejsze jest zaś stworzenie kolejnego miejsca, z którego można zobaczyć wszystko, punktu, z którego wydaje się, że cały świat leży u stóp: „Aż by się nie chciało zjeżdżać na dół”²⁹⁵. Taki rodzaj doświadczenia bardzo przyciąga, stawia człowieka przed nieograniczoną przestrzenią, w niecodziennym wymiarze życia, które zyskuje ciągle ten sam niezwykle smak – smak wzniosłości.

3.5. Trzy spojrzenia z Gradowej Góry

Chwin, sięgając do topografii Gdańska, umieszcza jej charakterystyczne elementy z różną intensywnością w każdej z powieści. W *Złotym pelikanie* istotnym miejscem staje się Gradowa Góra. Jest to znajdujące się w północno-zachodniej części śródmieścia, wzniesienie o wysokości około 46 metrów, na szczycie którego od 2000 roku znajduje się Krzyż Milenijny upamiętniający jubileusz dwóch tysięcy lat chrześcijaństwa oraz 1000-lecia Gdańska. U stóp krzyża wybudowano punkt widokowy, z którego oglądać można panoramę Starego i Głównego Miasta. Na Gradowej Górze znajdują się również historyczne forty miejskie. Nie zagłębiam się w dokładną historię tego miejsca, bowiem w przypadku *Złotego pelikana* istotna będzie właśnie informacja o samym naturalnym charakterze miejsca i możliwościach obserwacyjnych. Gradowa Góra wyznacza w powieści przestrzeń, w którą główny bohater, osamotniony i zdruzgotany życiowymi

²⁹³ *Ibidem*, s. 254.

²⁹⁴ *Ibidem*, s. 254.

²⁹⁵ *Ibidem*, s. 254.

wypadkami Jakub, zostaje wprowadzony przez Hildę, by uniknąć spędzenia nocy na dworcu. Tak zostaje opisane to pierwsze doświadczenie bohatera:

Na Gradowej Górze był parę razy w dzieciństwie, lecz nigdy w nocy. Teraz stanął w uchylonych żelaznych drzwiach i patrzył na migoczące na dole światła. Miejsce było zbyt niedorzeczne, by mógł uwierzyć, że jest tu naprawdę. Dobiegające z dołu odgłosy pociągu wjeżdżającego na stację wydały mu się dźwiękami ze snu. Jakby unosił się parę centymetrów nad ziemią. Na wschodzie, za rozlewiskiem Żuław, wschodził okrągły księżyc. Ciemne chmury odpłynęły znad wieży kościoła Mariackiego, odsłaniając nad rafinerią świeżo zmytą deszczem czerń nadmorskiego nieba, na której rozsypało się trochę zimnych gwiazd²⁹⁶.

Obserwacja gdańskiej panoramy przez Jakuba jest momentem, w którym po raz pierwszy zaczyna on zdawać sobie sprawę z własnego położenia. Dziwny spłot okoliczności czy przypadek wyrwały go z dostatniego i spokojnego życia i wyrzuciły na margines społeczeństwa. Bohater staje przed spokojnym nocnym pejzażem, w metaforyczny sposób może spojrzeć na własny los, na swoją gdańską przeszłość. To, oczywiście, doświadczenie wzniosłości i melancholii. Na szczycie wzniesienia odnajduje schronienie, jest chwilowo bezpieczny, ale wewnętrzne rozedrganie, niepewność i nierealność własnej sytuacji odczuwa jako coś niechcianego, przykrego. Sceneria pejzażu (noc, księżyc, gwiazdy, światła, dźwięk, czarne chmury, wieża Mariacka) wyzwalają w patrzącym uczucia, które łączą się z tajemnicą życia i mechanizmami, które nim rządzą, ale same w sobie nie mają w tym przypadku wzniosłego charakteru. Adekwatne są tu jednak słowa Kanta: „Wzniosłym należy przeto nazwać nastrój ducha, wywołany przez pewne zajmujące refleksyjną władzę sądenia wyobrażenie, nie zaś sam przedmiot”²⁹⁷.

Specyficzny, wzniosły nastrój głównego bohatera wynika nie z samego oglądania nocnej panoramy. Ona jest jednym z elementów nastrojowości sceny, motywem podkreślającym samotność człowieka, ale przede wszystkim jest punktem porównawczym dla wyobrażeń Jakuba. Rozległy charakter pejzażu, który potencjalnie mógłby ewokować wzniosłość, pozostaje jednak mały w stosunku do duchowego stanu bohatera, do owej doświadczanej przez niego „niedorzeczności”, która skontrastowana

²⁹⁶ S. Chwin, *Złoty pelikan*, s. 181.

²⁹⁷ I. Kant, *op. cit.*, s. 140.

jest ze stałością świata, odczytywaną przez Jakuba jako obojętność. Umieszczenie bohatera na szczycie Gradowej Góry pozwala pisarzowi na głębsze ukazanie tego, co dzieje się we wnętrzu stworzonej przez niego postaci: lęku, wewnętrznych sprzeczności, bolesnego dysonansu między człowiekiem a przygniatającym go światem. Stan bohatera i odczuwane przez niego zagrożenie Chwin w dalszej części powieści odzwierciedla, stosując tę samą perspektywę spojrzenia na panoramę miasta, ale pokazuje zmianę nastroju Jakuba i przenosi już punkt ewokacji wzniosłości z wnętrza bohatera na obserwowaną perspektywę:

Włóczył się w ciemności po trawiastych zboczach Gradowej Góry, potykając się na kamieniach, wpadając na kłujące głogi i osty. Nad miastem błyskało. Gdzieś daleko, nad Żuławami, przetaczały się pomruki burzy odchodzącej na wschód. Wiał zimny wiatr. Księżyc pojawiał się i znikał. Chmury waliły od strony morza – wielkie, spiętrzone, ołowiane. Ich giętkie cienie przeskakiwały z dachów dworca na dachy multikina jak cienie drapieżnych zwierząt. Potem znikwały w czarnych wąwozach śródmieścia. (...) Chmury pyłu, wzbijane przez wiatr, wirowały nad Gradową Górą²⁹⁸.

Po pierwszym, dojmującym uczuciu nagłego wykluczenia ze świata, bohater zaczyna przyzwyczajać się do nowej sytuacji. Nie jest pozbawiany lęku, ale zaczyna dostrzegać rzeczywistość z większą akceptacją. Nie oznacza to – rzecz jasna – końca egzystencjalnego lęku, ale jego oddalenie, co ilustruje Chwin w przytoczonym wyżej fragmencie. Pisarz umieszcza widziany z Góry Gradowej obraz Gdańska, ale skupia się na przedstawieniu sił natury, które zmieniają spokojny pejzaż w przestrzeń budzącą niepokój. Pojawiają się: ciemność, burza wraz z błyskami i odgłosami, wiatr i przewalające się chmury. Miejsce obserwacji jest tu istotne, bowiem pozwala zobaczyć całość zjawiska, jego zasięg. Spojrzenie z góry umożliwia zaobserwowanie groźnie wyglądającej wędrówki cieni po dachach miejskich zabudowań, co daje dynamiczne wyobrażenie „przechodzącego” zagrożenia. Wszystkie te zabiegi znajdują się w repertuarze motywów wywołujących uczucie wzniosłości. Píše o tym Kant, który tłumaczy ich oddziaływanie:

Dlatego też przedmioty takie chętnie nazywamy wzniosłymi, gdyż podnoszą moc naszej duszy ponad jej zwyczajną, przeciętną miarę i pozwalają nam odkryć w sobie zupełnie

²⁹⁸ S. Chwin, *Złoty pelikan*, 193-194

inną zdolność do stawiania oporu, która ośmiela nas do tego, by zmierzyć się z pozorną wszechmocą przyrody²⁹⁹.

W przytoczonym fragmencie powieści zauważyć można, że sam opis przestrzeni Gdańska widzianej z Gradowej Góry funkcjonuje niezależnie od świadomości głównego bohatera. Narrator informuje, że Jakub włóczy się po wzgórzu, ale nie wskazuje jednoznacznie, że obserwuje krajobraz. Można się oczywiście tego domyślać, ale przyjęcie podobnej formy opisu w mowie pozornie zależnej pozwala w dwojaki sposób spojrzeć na rozgrywającą się scenę. Po pierwsze, scena ta odzwierciedla milczenie bohatera w obliczu obserwowanego zjawiska, pozostawia nieopisane jego przemyślenia; po drugie, otwiera się bardziej na czytelnika, pozwala mu zatrzymać się na Gradowej Górze i spojrzeć na niepokojący obraz miasta. Ten drugi wymiar strategii narracyjnej jest w przypadku powieści Chwina bardzo charakterystyczny. Pisarz stara się zaangażować czytelnika – i wielokrotnie czyni to – stawiając go przed wzniosłą perspektywą, która przez swe właściwości pozostawia głęboki ślad. Zabieg ten buduje także klimat powieści. Widok z Gradowej Góry zostaje również przedstawiony po burzy i podobnie zostaje skierowany ku wzniosłości:

Gdy przestało padać, wyszedł na zbocze. Drzewa na Gradowej Górze parowały. Wieża Kościoła Mariackiego unosiła się nad jeziorem mgły. Miasto wyglądało jak przesłonięta przezroczystą zasłoną szachownica do gry, której reguł nikt nie zna³⁰⁰.

Chwin, wykorzystując to samo ujęcie perspektywy spojrzenia na Gdańsk, ukazuje jednak inne jego oblicze. Kieruje się bardziej w stronę motywu nieskończoności, jaką prezentują obrazy Caspara Davida Friedricha (a w tym konkretnym przypadku *Wędrowiec nad morzem mgły*). Otrzymujemy więc pejzaż przysłonięty mgłą tajemnicy, która łączy się z powieściowymi wydarzeniami, sprowadza je jeszcze bardziej ku kwestii nierozstrzygalności i przypadku. Motyw mgły staje się widzialnym symbolem mocy kierującej światem; wyłaniająca się wieża oznacza jednoczenie ziemskie życie i jego zwrot ku nieskończoności. Los bohatera staje się częścią wyższego planu, którego odgadnąć nie sposób. To, co dla twórczości Chwina charakterystyczne, odsłonięte zostaje przez metaforyczne porównanie miasta do szachownicy, na której odbywa się jakaś

²⁹⁹ I. Kant, *op. cit.*, s. 158.

³⁰⁰ S. Chwin, *Złoty pelikan*, s. 204-205.

nieokreślona partia. Jest to nie tylko odnotowanie czy bardziej obrazowe zaprezentowanie obserwowanej przestrzeni, ale nadanie jej tajemniczego podtekstu. Spotykamy się z sytuacją, w której opisanie elementu pejzażu stanowi jednocześnie opis niewidzianej sfery reguł rządzących światem.

Bardzo intensywnie doświadcza tego powieściowy bohater. Pisarz na jego przykładzie próbuje ukazać ów bardzo trudny moment, kiedy człowiek bez konkretnej przyczyny zostaje wplątany w wydarzenia, z którymi musi się zmierzyć. Takie momenty odzwierciedla Chwin, umieszczając czasem bohatera powieści na Gradowej Górze. To miejsce odsłania szerszą perspektywę, jest punktem szczególnego usytuowania bohatera „między niebem a ziemią”³⁰¹, w którym bohater, na różnych etapach swojego życia, rozpoznaje własny los. Gdański pisarz prezentuje kolejno: piękną, nocną panoramę miasta, otwierającą się przed bohaterem znajdującym się w momencie największego niezrozumienia własnej sytuacji, w momencie wzniosłości „wewnętrznej”; następnie pojawia się wzniosłość, której nacechowanie wiąże się z obserwacją groźnych sił przyrody. Jest ono odzwierciedleniem niepokoju bohatera, ale nie ma już takiej siły, jak pierwsze uczucie wyzwolone na Gradowej Górze, jest niebezpieczeństwem znajdującym się w oddaleniu. Na ostatnim etapie spotkania ze światem w ramach doświadczenia wzniosłości pojawia się już spokojny, zamglony widok, który pokazuje w łagodniejszy, bardziej melancholijny sposób tajemnice życia i nie zawsze zrozumiałych wydarzeń kolei losu człowieka. Spojrzenie z wysokości Gradowej Góry staje się w ten sposób wyrazem ludzkiego mierzenia się ze światem.

3.6. Podróż w głąb ziemi

Przedstawiona w *Złotym pelikanie* historia Jakuba jest opowieścią o życiowym upadku bohatera, o jego zejściu z wyżyn społecznych w ich najniższe rejony, związane z pełnym odrzuceniem, samotnością i rezygnacją. Sądzę, że Chwin, chcąc zaznaczyć ową degradację bohatera, osuwanie się z góry ku dołowi, przedstawia ją także w sposób symboliczny, wykorzystując przy tym elementy gdańskiej przestrzeni. Punktem wyjścia

³⁰¹ Posługuję się tu aluzją do sonetu *Czterydah* Adama Mickiewicza, by podkreślić wzniosły charakter miejsca, w którym znajduje się bohater powieści Chwina. O wzniosłości jako zagadnieniu istotnym dla estetyki XVIII wieku, w tym również dla *Sonetów krymskich*, pisał Wacław Kubacki. Zob. W. Kubacki, *Z Mickiewiczem na Krymie*, Warszawa 1977, s. 44-132 (rozdział *Poetyka „Sonetów krymskich”*).

jest w tym przypadku opisana w poprzednim rozdziale Gradowa Góra, a zatem miejsce górujące nad miastem, wyzwajające uczucia panowania nad światem. Można dostrzec to we fragmencie przedstawiającym obecność Jakuba i Hildy na szczycie wzgórza:

Rano wspinała się na szczyt Gradowej Góry i wałęsała się w krawędź urwiska, machając rękami, gwizdząc na palcach, wypłaszając spod ziemi jaskółki (...). Biegł za nią, ścigał z urwiska, ale wyrwała rękę (...). Tu, na szczycie wzgórza, nagle (...) z jakąś beczelną siłą, wyprostowana, z błyszczącymi nienawistnie oczami, zdawała się królować nad tym kawałkiem świata między gmachem sądów a rosyjskimi cmentarzami. Sieroca władczyni Gradowej Góry, poniżona, zdeptana, odarta z insygniów. Jeszcze chwila, a stanie nad tym przeklętym miastem, wypuści czołgi na ulicę, złamie każdy strajk, zrobi im taki stan wojenny, że popamiętają (...). Pochylona nad urwiskiem, odpychała go wołając coś do ptaków³⁰².

Fragment ten może przywoływać na myśl znany obraz Friedricha *Skąły kredowe na Rugii* (1818). Artysta przedstawiał na nim trzy postaci, które znajdują się na skraju urwiska. Przed nimi rozciąga morski krajobraz, który z obydwu stron zamykają wysokie skały. Między postaciami z obrazu a bohaterką Chwina można dopatrzeć się kilku ogólnych podobieństw, choć samo jej zachowanie znajduje się w stosunku do nich w dużym kontraście. Hilda przybiera momentami pozycję wyprostowaną lub pochyla się nad urwiskiem. W takich właśnie pozach przedstawione zostały dwie postaci z obrazu niemieckiego malarza. Oczywiście, ich spojrzenie na krajobraz ma zupełnie inny charakter. Wiąże się ono ze spokojem, kontemplacją i pokorą wobec natury symbolizującej tajemnicę Natury. W zachowaniu bohaterki powieści Chwina żadnej z tych cech zauważyć nie można. Próbuje ona postawić siebie w centrum świata, ale nie może pogodzić się z życiowym doświadczeniem kruchości i bezradności. Wejście na szczyt wzgórza zdaje się więc wyrastać z chęci powrotu do dobrego czasu, z tęsknoty za utraconym statusem społecznym.

Gdańskie wzgórze staje się w ten sposób miejscem, które pozwala Chwinowi na ukazanie zejścia bohaterów w najniższe punkty gdańskiej przestrzeni, co odzwierciedla także ich losy. Pisarz akcentuje to w rozdziale zatytułowanym *Jakub schodzi w ciemność*. Jakub i Hilda ukrywają się w „ceglanej niszy” dawnych fortów mieszczących się na Gradowej Górze. Miejsce ich schronienia zostaje przedstawione następująco:

³⁰² S. Chwin, *Złoty pelikan*, s. 200-201.

Suche wapno sypało się spod paznokcia jak popiół. Patrząc w sufit, czuł nad sobą ciężkie masy ziemi, w której wydrążono ceglane tunele. Przytłaczająca ciemność. Splątane korzenie. Granitowe głązy. Żwir³⁰³.

Zaakcentowana w tym fragmencie ciemność jest intensywnym doświadczeniem bohatera i może wiązać się z doświadczeniem wzniosłości. Pisał o tym Edmund Burke, który – polemizując z poglądami Locke’a – twierdził:

Ciemność może być straszna dzięki skojarzeniu ogólniejszej natury i powszechnemu wśród całej ludzkości; bowiem w zupełnej ciemności nie możemy wiedzieć, jaki stopień bezpieczeństwa nam jest dany, nie znamy otaczających nas przedmiotów, w każdej chwili możemy zderzyć się z niebezpieczną przeszkodą, możemy wpaść w przepaść przy pierwszym uczynionym kroku, a gdyby się zbliżał nieprzyjaciół, nie wiemy, w którą stronę mamy się obrócić³⁰⁴.

Burke zwrócił uwagę na charakterystyczną dla wzniosłości przykrość, którą odczuwa człowiek w kontakcie z ciemnością. Hipotetyczne zagrożenia wymienione przez irlandzkiego filozofa stają się udziałem bohatera powieści Chwina. Hilda i Jakub zostają zaatakowani przez kilku mężczyzn. Kobieta zostaje oblana nieokreśloną substancją i podpalona, natomiast Jakub, uciekając, rozbija zamurowane wejście do tunelu:

Na kolanach wślizgnął się do środka. Spadł w ciemność na rumowisko gruzu. Obejrzał się. Wpełzali za nim do podziemia przez świeżą wyrwę coś krzycząc i nawołując się, ale nawis butwiejących cegieł oberwał się od stropu i zasypał wejście. Wszystko znikło. Ciemność. Nie widział nic³⁰⁵.

Tak rozpoczyna się podziemna podróż Jakuba ku światłu. Bohater kroczy tajemniczymi tunelami znajdującymi się pod miastem. Mija dworzec, okolice Ratusza, słyszy szum rzeki Raduni, przechodzi w pobliżu Baszty Jacek i hali targowej, obok kościoła św. Mikołaja. Porusza się wśród porzuconych przedmiotów: afiszów operowych, dokumentów skarbowych, reklam zespołu Rolling Stones, cesarskich

³⁰³ S. Chwin, *Złoty pelikan*, s. 204.

³⁰⁴ E. Burke, *op. cit.*, s. 162-163.

³⁰⁵ S. Chwin, *Złoty pelikan*, s. 208.

dypłomów, strajkowych ulotek stoczniovców, obwieszczeń niemieckiego zbrodniarza Alberta Forstera, flakoników po perfumach, protestanckich modlitewników, cygar, wachlarzy, gramofonów itp. Podziemia są tu rodzajem wielkiej, tajemniczej skarbnicy, w której przeszłość miesza się z teraźniejszością. Wstrząsający jest także moment, gdy Jakub dociera do schronu i napotyka szczątki ludzi, którzy zginęli po tym, gdy wybuch rosyjskiej bomby odciął ich od świata. Tajemniczość miejsca, doświadczenie różnorodności przedmiotów jest tak intensywne, że przekracza możliwości poznawcze bohatera, co podkreśla narrator:

Poczuł żal, że nie potrafi zatrzymać w sobie tego, co zobaczył. Brnął szybko ku drugiemu brzegowi przez łąwicę walizek, pudeł, skrzynek. Lecz kiedy dotarł do ceglanej cembrowiny, na ceglach zobaczył tylko mokry podwójny ślad, który mógł być śladem czyichś bosych stóp, ale gdy dotknął palcami śliskiego ściemnienia, ślad zniknął pod ciepłym dłoni³⁰⁶.

Dodatkowym elementem, który ewokuje tu nastrój tajemnicy, jest także ślad czyjejś obecności, którą w dziwny sposób odczuwa bohater. Podróż Jakuba, która początkowo jest rozpaczliwym szukaniem wyjścia, zostaje przekształcona w niesamowitą wędrówkę po zamierzchłym świecie. Maria Janion, przedstawiając romantyczne głębie w pracy *Kuźnia natury*, pisze o wielkim zainteresowaniu romantyków podziemną architekturą jaskiń, grot i labiryntów:

Nic nie mogło być bliższe romantykom. „Wnętrze ziemi” należy traktować jako izomorficzne wobec „bytu głębiowego”. Jest ono siedliskiem twórczości, wypływającej i ze źródeł świadomej woli, i ze źródeł podświadomości. Tam zatem ukrywa się to, co romantyków fascynowało może najbardziej ze wszystkiego, tajemnica twórczości³⁰⁷.

Wydaje mi się, że w *Złotym pelikanie* otrzymujemy odpowiedź, która odsłania jedno ze źródeł wyobraźni Chwina. Znajduje się ono właśnie w owej „podziemnej wzniosłości” romantyków. W *Kartkach z dziennika* pisarz wspomina o jednej z ulubionych książek dzieciństwa:

³⁰⁶ S. Chwin, *Złoty pelikan*, s. 214.

³⁰⁷ M. Janion, *Prace wybrane*, t. 1, *Gorączka romantyczna*, Kraków 2000, s. 303.

Podróż do wnętrza ziemi zostawiła we mnie trwały ślad. Zaraziła mnie grzeszną i niepraktyczną fascynacją mineralnym światem. (...) I to właśnie Verne wprowadził mnie do królestwa koloru i tajemnicy. Bo prawdziwą tajemnicą nie jest to, dlaczego Bóg stworzył Ziemię, lecz to, dlaczego stworzył coś takiego jak kryształ ametystu. Ta myśl – wiem, nierozsądna – popychała mnie zawsze do grzesznej obojętności na sprawy ludzkiej Historii, którym zwykle przypisujemy nadmierne znaczenie, zapominając o tym, że w każdej chwili stąpamy po czymś zupełnie niepojętym, co zasługuje na czułą uwagę, chociaż podobno jest głuche i martwe³⁰⁸.

Motyw zejścia pod ziemię, który odnajdujemy w *Złotym pelikanie*, jawi się więc jako efekt wczesnych zainteresowań Chwina literackimi wędrówkami do wnętrza ziemi³⁰⁹. Informacja ta pozwala na dwojaką interpretację wędrówki Jakuba z Gradowej Góry do jej wnętrza. Jego fantastyczna podróż jest zatem symbolem losu, metaforą życiowej degradacji, zejścia w ciemną przestrzeń śmierci, ale staje się też niesamowitą wędrówką, podczas której Chwin ukazuje swoje oblicze „Archeologa pamięci”³¹⁰.

3.7. Karlsberg, czyli Pacholek

W przestrzeni Gdańska, a szczególnie w bliskiej Chwinowi Starej Oliwie, fundamentalną rolę odgrywa wzgórze Pacholek, określane także po niemiecku nazwą Karlsberg. Etymologia polskiej nazwy nie jest jednoznaczna. Jak informuje *Encyklopedia Gdańska*, ponad 100-metrowe wzniesienie zostało „po raz pierwszy wymienione pod nazwą Pacholkenberg w 1734”³¹¹ roku. Franciszek Mamuszka przywołuje informację, jakoby nazwa pochodziła od niewielkiego słupka, który służył do cumowania statków w porcie³¹². Warto jednak pamiętać, że w polszczyźnie funkcjonuje też określenie pachółka jako sługi. Z niemieckim mianem „Karlsberg” nie ma już tego kłopotu. Historię nazwy przywołuje Andrzej Januszajtis, który tłumaczy również obecność – znajdującego się obok Pachółka – pomnika Luizy:

³⁰⁸ S. Chwin, *Kartki z dziennika*, s. 117-118.

³⁰⁹ Jedną z najbardziej znanych powieści romantycznych korzystających z motywu podziemnej wędrówki jest utwór Novalisa *Henryk von Ofterdingen*. Por. Novalis (Friedrich von Hardenberg), *Henryk von Ofterdingen*, przeł. i oprac. E. Szymani, Wrocław 2003.

³¹⁰ Por. *Stefan Chwin. Archeolog pamięci*, reż. E. Pytka, Polska 2000.

³¹¹ *Encyklopedia Gdańska*, op.cit., s. 751.

³¹² F. Mamuszka, *Oliwa. Okruchy z dziejów, zabytki*, op. cit., s. 141.

W 1782 r., po śmierci opata Rybińskiego rządy w klasztorze objął Karol von Hohenzollern-Hechingen, późniejszy biskup chełmiński i warmiński, który wybrał sobie Oliwę na stałą rezydencję. Z jego polecenia sławny architekt ogrodowy Jan Saltzmann zabrał się za upiększanie wzgórza, nazwanego teraz Górą Karola (Karlsberg). W 1798 r. powstał na szczycie pawilon widokowy, który odwiedziła ciesząca się powszechną sympatią królowa Luiza, żona Fryderyka Wilhelma III. Miała wówczas 22 lata i spodziewała się trzeciego dziecka. Stanęła kwaterą w Pałacu Gubernatorskim na Długich Ogrodach (dawnym pałacu Jerzego Wandalina Mniszcha), gdzie dołączył do niej król. Na drugi dzień (31 maja) pojechała do Oliwy. Po obiedzie u księcia biskupa zawieziono Luizę w specjalnym powozie na górę Pacholek, gdzie mogła podziwiać zachwycającą panoramę Oliwy. Na sąsiednim wierzchołku opat kazał potem wznieść drewniany obelisk z cytatem z Goethego: „Miejsce, na które wstąpił człowiek dobry, jest uświęcone”³¹³.

Wspomniany pawilon, znajdujący się na szczycie wzgórza, został w 1800 roku zastąpiony murowaną wieżą widokową, która została wyburzona przez Niemców w 1945 roku. Jedną z przyczyn tego destrukcyjnego działania było uniemożliwienie wkraczającym do Gdańska Rosjanom obserwacji miasta. Na miejscu gotyckiej wieży w 1975 roku gdańska firma Mostostal wybudowała na szczycie 15-metrową wieżę widokową, zwieńczoną platformą, z której można obserwować przestrzeń Zatoki Gdańskiej. W twórczości Chwina wzgórze najczęściej występuje pod nazwą Karlsberg i – podobnie jak Katedra – jest bardzo ważnym elementem powieściowych pejzaży. Chwin o historycznym kontekście punktu wspomina w *Krótkiej historii pewnego żartu*, gdzie wskazuje także na chwile, w których Karlsberg zapisywał się w jego dziecięcej wyobraźni:

Za rynkiem szło się w stronę śluzy, potem skręcało się za starym młynem i ścieżką zasypaną bukowymi liśćmi wchodziło się w sosnowy las. Ścieżka prowadziła na najwyższe wzgórze okolicy, gdzie można zobaczyć było ślad po „tamtych” – chyba najdziwniejszy. Wzgórze nazwało się Pacholek, dawniej Karlsberg i wznosiło się po drugiej stronie młyńskiego stawu. Przed wojną na Karlsbergu stała ceglana wieża

³¹³ http://www.staraoliwa.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=28:pachoe-karlsberg&catid=4:historia&Itemid=7 [Dostęp: 20.11.2014].

widokowa ze spiczastym szczytem i galeryjką dla widzów, zupełnie podobna do średniowiecznych baszt zamku w Malborku³¹⁴.

Fragment ten ukazuje kilka cech oliwskiego wzgórza, które pozwalają go przyporządkować do wzniosłych przestrzeni. W pierwszym rzędzie jest to istotny punkt, wyróżniający się w krajobrazie, konstytuujący go. Ważne są – rzecz jasna – wielkość, wysokość oraz możliwość jej doświadczenia połączone z obserwacją rozpościerającego się widoku, w którym mieszają się piękno i wzniosłość, wynikająca nie tylko z fizycznych cech wzgórza Karlsberg, z usytuowania obserwatora, zachwyconego panoramą, zawieszoną między niebem a miastem, ale także ze świadomości historii miejsca, ku któremu zwrócone zostaje spojrzenie. Maja Wolny, podążając gdańskimi śladami Chwina, podsuwa czytelnikom następującą odpowiedź:

Kto chce ogarnąć jednym spojrzeniem miasto Stefana Chwina, miasto starych drzew, oszklonych werand i długiej sjesty, powinien znaleźć się na oliwskim wzgórzu Pacholek, noszącym niegdyś nazwę Karlsberg. Stamtąd przy dobrej pogodzie widać Starą Oliwę, której nie zniszczyła ani wojna, ani powojenne plany racjonalnych urbanistów³¹⁵.

Jako dookreślenie tych słów autorka przywołuje zawarte w *Krótkiej historii pewnego żartu* opinie Chwina: „Z Oliwą Historia obeszła się jak trzeba. To znaczy zignorowała ją prawie zupełnie”³¹⁶. Wzgórze Pacholek jest więc wyjątkowym miejscem kontemplacji przestrzeni, otwiera perspektywę przeszłości, z której wyłania się skomplikowana tożsamość miasta.

Chwin w swojej twórczości korzysta z motywu Pachółka na kilka sposobów. W *Krótkiej historii pewnego żartu*, oprócz topograficznego usytuowania wzgórza w przestrzeni Oliwy oraz krótkiego zaznaczenia aspektów historycznych, pisarz dokonuje – przede wszystkim – mityzacji tego miejsca, jako elementu formującego tożsamość małego chłopca, który, w roli narratora, przedstawia świat swojego dzieciństwa. W sposobie przedstawienia słychać echa Schulzowskiej narracji:

Jakże lubiłem ten piękny spacer! Szliśmy z ojcem pod niskimi gałęziami młodych buków wąską ścieżką, słońce migotało w gałęziach wielkich sosen, w słabych powiewach wiatru

³¹⁴ S. Chwin, *Krótka historia...*, s. 27.

³¹⁵ M. Wolny, *Chybotliwa tożsamość miejsc*, „Polityka” 2000, nr 10, s. 100.

³¹⁶ S. Chwin, *Krótka historia...*, s. 100.

szeleściły grabowe liście, po srebrzystych kolumnowych pniach przepływały cienie chmur, płynących od strony Kaszub, w suchych liściach na ziemi leżały kosmate, bukowe orzeszki, sosnowe szyszki i kruche kawałki gałęzi, trzaskające pod podeszwą przy każdym kroku³¹⁷.

W opisie wędrówki na wzgórze pojawiają się elementy natury, subtelne szczegóły, które wskazują na piękno oraz uroczyść czasu. Wspinaczka na szczyt Pachółka, przedstawiona w autobiograficznym eseju Chwina, jest dla bohatera wyzwaniem, podróżą, która ma wartość estetyczno-poznawczą. Jest to wyprawa dla piękna, dla górowania, dla wzniosłości. Wszystko to dzięki „patrzeniu”, które jest celem wspinaczki:

(...) patrzyliśmy z góry na całą Starą Oliwę, której zabudowania prześwitywały w dole za drzewami (...). A potem, kiedy się już napatrzyliśmy na Starą Oliwę i Oliwę za Torami, patrzyliśmy na północ³¹⁸.

W rozwinięciu tych obserwacji bohater-narrator przedstawia widziane przez siebie obrazy w precyzyjny sposób. Dokonuje ze wzgórza aktu rozpoznania świata, zyskuje ogólną wizję miejsca swojego zamieszkania, ukazuje jego wyjątkowość właśnie ze względu na możliwość patrzenia z wysokości, z perspektywy wzgórza.

Chwin nie jest jedynym twórcą, którego zachwycił widok ze wzgórza Pachółek. Jerzy Samp w pracy *Gdańsk znany i nieznany* pisze:

W zachwyt wprawiał piszących rozległy widok ze szczytu na Gdańsk z jego budowlami, na port, płynące po wodach zatoki statki i na pobliską Dolinę Radości. Było w tym coś idyllicznego, co odpowiadało gustom pisarzy, zaspokajając ich głód doznań estetycznych i skłonności do egzaltacji. Bez względu na to, czy był to Niemiec Humboldt, Holender Meerman, Francuz Markier czy też nasi literaci: Niemcewicz, Damrot bądź Deotyma, ludzie ci nie mogli oprzeć się potrzebie przelania swych wrażeń na papier³¹⁹.

Chwin konstruuje mit własnego dzieciństwa i daje sygnał, że Pachółek to ważny punkt odniesienia dla jego pisarskiej wyobraźni, co znajduje potwierdzenie w jego

³¹⁷ *Ibidem*, s. 28.

³¹⁸ *Ibidem*, s. 28, 29.

³¹⁹ J. Samp, *Gdańsk znany i nieznany*, Gdańsk 2013, s. 153.

powieściach. W *Hanemannie* wzgórze Karlsberg wspomniane jest kilkakrotnie bez szerszego opisu. Stanowi po prostu element gdańskiej przestrzeni, za którym chowa się słońce³²⁰ i w odniesieniu do którego Chwin określa położenie gospody („gasthaus pod Karlsbergiem”³²¹)³²².

W obszerniejszy sposób gdański pisarz przedstawia wzgórze w *Złotym pelikanie*. Pojawia się ono w momencie, gdy Jakub, uratowany przez Natalię, powoli wraca do życia, uczy się mówić i rozpoznaje przestrzeń Oliwy:

Po drugiej stronie stawu, za szosą, wznosiło się wzgórze porośnięte sosnowym lasem. Żółta wieża widokowa, stojąca na szczycie, przypominała krzyżacką basztę. Przy szosie stał stary młyn o białych, wapiennych ścianach z czarnym belkowaniem. Za służą, przy młynie szosa skręcała w stronę starego rynku. Przejeżdżały tędy autobusy i tiry. Ten widok przypominał mu dzieciństwo. Przecież bywał tu, nad tym stawem z widokiem na Katedrę, wiele razy z rodzicami! Dobrze wiedział, że wzgórze po drugiej stronie stawu nazywa się Pacholek, ale teraz nie potrafił wymówić tej nazwy, choć miał ją na końcu języka³²³.

Chwin powraca w tym fragmencie do obrazu, który utrwalił w *Krótkiej historii pewnego żartu*. Obserwatorem jest inny bohater, ale wspomnienie dziecięcych spacerów sprawia, że myśli przybliżają scenę wędrówki z przytoczonego eseju. Pacholek stanowi tu topograficzny element tożsamości bohatera i jest mocno zakorzeniony w jego pamięci i języku. Warto zwrócić uwagę na sam opis wieży, który nie odpowiada czasowi powieściowych wydarzeń. Historia Jakuba rozgrywa się bowiem na początku XXI wieku, natomiast wieża, w pierwotnym kształcie, w jakim przedstawia ją Chwin, istniała do 1945 roku, gdy została wysadzona przez Niemców. Jaki jest cel zastosowania owej niezgodności? Sądzę, że pisarz dąży w tym przypadku do uwznioślenia przeszłości.

³²⁰ Zob. S. Chwin, *Hanemann*, s. 31.

³²¹ Zob. *Ibidem*, s. 22.

³²² Warto nadmienić, że we wspomnianej gospodzie dochodzi do incydentu, który zadecydował o zwolnieniu Hanemanna z Instytutu Anatomii. Mam wrażenie, że często pomija się ten epizod, wskazując, że profesor zrezygnował ze swojej pracy po dramatycznych wydarzeniach związanych ze śmiercią Luizy Berger. Tymczasem ów bohater podczas spotkania towarzyskiego wygłasza kilka uwag dotyczących „śpiewania pieśni masowych i maszerowania z pochodniami” (S. Chwin, *Hanemann*, s. 22) przez nazistów, co zostało uznane za niestosowne. Chwin wspomina, że na przyjęciu obecny był „młodzieniec o pięknym aryjskim nazwisku Forster” (S. Chwin, *Hanemann*, s. 22). Chodzi tu zapewne o Alberta Forstera, niemieckiego zbrodniarza wojennego, który – co istotne w kontekście wydarzeń przedstawionych w powieści – był odpowiedzialny za nieudolną organizację ewakuacji Niemców z Gdańska w 1945 roku. Por. D. Schenk, *Albert Forster – gdański namiestnik Hitlera*, Gdańsk 2002.

³²³ S. Chwin, *Złoty pelikan*, s. 227-228.

Chwin tworzy niezwykle obraz Oliwy, odsłaniając to, co piękne, ale zamknięte już w czasie minionym. Powieść staje się nośnikiem pamięci, pozwala nieistniejącemu już elementowi rzeczywistości na trwanie w nowym czasie. Przekształcenie zastosowane przez pisarza skłania do głębszej refleksji nad kruchością i przemijalnością świata, ale pozostawia nadzieję, że może on, a przynajmniej jego niewielka część, zostać ocalony w opowieści. Zabieg zastosowany przez Chwina jest także wyrazem tęsknoty za zniszczoną doskonałością i pięknem budowli, którą można podziwiać tylko na starych pocztówkach lub fotografiach.

W *Złotym pelikanie* motyw wzgórza Pacholek pojawia się także w czasie wspólnego spaceru Jakuba i Natalii:

Gdy wspinali się na wzgórze z wieżą widokową, za drzewami widzieli morze z półwyspem na horyzoncie i kolorowe zarysy miasta. Bukowa ściółka na ścieżce miała rudawy odcień. Życie, które ich otaczało, było wszechobecne i niepoliczalne³²⁴.

Uwaga, którą wygłasza narrator, związana jest z obserwacją przyrody i mechanizmów, które nią rządzą. W przywołanej „wszechobecności” świata roślin i zwierząt zanika wrażenie utraty, którą przynosi śmierć. Między życiem a śmiercią zostają zachowane proporcje, a odchodzenie zwierząt ze świata jest dyskretne. Na tym tle zakreślona zostaje odmienność zachowań ludzkich:

Ludzie byli inni. Pycha ich obrzędów. Hałas trąb. Złote litery wykute na płytach. Na cmentarzach koło Katedry, które mijał, idąc w stronę wieży widokowej, zza świerków i brzoź wysoki głos kapelana obwieszczał światu smutny ubytek w stanie ogólnym³²⁵.

Wędrowce, którą przedstawia Chwin, towarzyszy egzystencjalna refleksja. Jej charakter koresponduje ze stanem głównego bohatera, który na skutek nieprzewidzianego losu zostaje wyrzucony na margines społeczeństwa. Ta degradacja pozwala Jakubowi patrzeć na życie przez tanatologiczny pryzmat. Uwaga czytelnika przesunięta zostaje także w stronę śmierci i jej obecności w świecie. Kiedy bohater włącza w nocy telewizor, dowiadujemy się między innymi o katastrofie kolejowej, zamachu terrorystycznym, a z kroniki kryminalnej – o przypadkowej śmierci taksówkarza. Obrazy te krążą wokół

³²⁴ *Ibidem*, s. 257.

³²⁵ *Ibidem*, s. 258.

tematyki wymiarów ludzkiej odpowiedzialności za czyjąś śmierć. W centrum pozostaje jednak sytuacja, w jakiej znalazł się Jakub, gdy w tę śmierć wkłada się dziwne, ironiczne zrządzenie losu, które codzienną sytuację zamienia w niewytłumaczalną tragedię. To czas zmierzenia się z ciemnością, jak w przypadku bohatera powieści, gdy „niebo, które widział za oknem, było czarne, wilgotne, bez gwiazd”³²⁶. Chwin, wskazując na różnice śmierci pomiędzy światem ludzi i zwierząt, podkreśla ciężar egzystencji, do której wkłada się nieład i przypadek. Autor *Esther* stawia czytelnika przed otwartymi, trudnymi pytaniami o tajemnice ludzkiego życia. Zwrócić należy uwagę, że rodzą się one podczas wspinaczki na Pachołka. Wzgórze staje się w ten sposób enigmatycznym symbolem, stąd bowiem świat wygląda inaczej – pozwala to na inne spojrzenie na egzystencjalne kwestie, często zagmatwane i ciemne. Samo wejście na szczyt, obserwacja i uczucia, które rodzą się w bohaterach, noszą cechy romantycznego przeżycia. Ewa Kolbuszewska pisze, że u romantyków

każde wejście na górę miało swe indywidualne zabarwienie i aspekty. Znamienne, że osiągnięta wysokość nie miała tu szczególnego znaczenia, choć dla romantyków najważniejsze były zawsze wzniesienia najwyższe w danej okolicy (...). Uwagę przyciągały te góry i wzniesienia, które dostarczały istotnych przeżyć estetycznych³²⁷.

Karlsberg, znajdujący się w oliwskiej przestrzeni, spełnia te kryteria, które Chwin przenosi do swojej twórczości.

Oliwskie wzgórze, jako element kreacji powieściowego świata, umieszczone zostaje także w *Dolinie Radości*. Wędrówka głównego bohatera na Carlsberg poprzedzona zostaje stanem niepewności i oczekiwania. Eryk Stamelmann próbuje dotrzymać słowa danego swojej ukochanej i konsekwentnie przychodzi pod Katedrę w nadziei, że Anna w końcu pojawi się w umówionym miejscu. Tak opisane są te wydarzenia:

Słońce grało na drzewach Carlsbergu i cynowej wieży kaplicy św. Jakuba, patrzyłem na mój cień, który wydłużał się na placu jak cierpliwa wskazówka zegara słonecznego, oddychałem rzeźwym powietrzem Luftkurortu Oliwa, ale wśród ludzi, którzy wchodzili i wychodzili z Katedry, nie zobaczyłem jej nigdy. Potem leśnymi ścieżkami szedłem na

³²⁶ *Ibidem*, s. 259.

³²⁷ E. Kolbuszewska, *Romantyczne przeżywanie przyrody. Znaczenia, wartości, style zachowań*, Wrocław 2007, s. 40.

Carlsberg, gdzie każdy może znaleźć chwilę spokoju po trudach dnia pod kamiennym pomnikiem cesarzowej, nie licząc na zbyt wiele poza szumem liści i zachwycającym widokiem morza na horyzoncie, na który można długo patrzeć między pniami sosen i buków ze szczytu wzgórza, aż słońce zacznie zachodzić nad lasy Freudental³²⁸.

Wzgórze przedstawione przez Chwina w *Dolinie Radości* otrzymuje funkcje terapeutyczne. Jest miejscem wyciszenia, wytchnienia, uspokajającej samotności, łagodzenia emocji. Tęsknota otrzymuje tu subtelność, nie jest przejmująca, ale raczej afirmująca. Bohater odpoczywa pod pomnikiem Luizy, jednym z punktów poniżej szczytu wzgórza Pacholek. Moment wytchnienia i obserwacji widoku z tego miejsca pojawił się wcześniej w *Krótkiej historii pewnego żartu*. Młody bohater, wędrując z ojcem, zatrzymuje się tu, by – siedząc na cokole pomnika³²⁹ – posilić się bułką z masłem.

Ów pomnik w twórczości Chwina jawi się również jako miejsce niedookreślone. Motyw ten w następujący sposób został zaakcentowany w autobiograficznym esej: „Wszyscy w Starej Oliwie mówili na kamienną piramidę «pomnik», ale czego to był właściwie pomnik, nikt nie umiał powiedzieć”³³⁰. Monument, znajdujący się na wzgórzu zwanym dawniej Luisenberg, ustawiony został dla uczczenia pamięci o pruskiej królowej, żonie Fryderyka III, Luise Auguste Wilhelminie Amalie von Meklemburg-Strelitz; („imię Luizy jest nierozdzielnie związane z walką przeciw agresji francuskiej za czasów Napoleona Bonapartego”³³¹). W 1945 roku usunięto orła wieńczącego pomnik oraz tablice pozwalające na określenie dedykacji kamiennej pamiątki. W późniejszych latach pomnik został przekształcony, a obecnie upamiętnia zwycięstwo polskiej floty wojennej nad Szwecją odniesione pod Oliwą w 1626 roku. Na monumencie pojawiła się tablica z herbem króla Zygmunta III Wazy oraz rzeźba przedstawiająca jego głowę. Ten ostatni element został zniszczony bądź skradziony³³². W 2014 roku została przeprowadzona renowacja pomnika, który często był dewastowany.

Losy pomnika pokazują wyraźnie historię Gdańska, zmianę jego tożsamości. To jeden z tematów, który w twórczości Chwina powtarza się bardzo często. W *Krótkiej*

³²⁸ S. Chwini, *Dolina Radości*, s. 234-235.

³²⁹ W *Krótkiej historii pewnego żartu*, w edycji przygotowanej przez wydawnictwo „Tytuł”, znajduje się także fotografia Stefana Chwina, który – oparty o pomnik – wpatruje się w gdańską przestrzeń.

³³⁰ S. Chwini, *Krótkie historie...*, s. 28.

³³¹ M. Stąporek, *Pomnik na Pacholku: pamiątka nie po królu, ale królowej*, http://historia.trojmiasto.pl/Pomnik-na-Pacholku-pamiatka-nie-po-krolu-ale-krolowej-n39801.html?&id_news=39801&strona=1#opinie [Dostęp: 20.11.2014].

³³² Por. *Ibidem*.

historii pewnego żartu historia pomnika nie zostaje dokładnie określona, sam monument ma tu raczej charakter uniwersalny, jest miejscem poznawanym w dzieciństwie, stałym elementem rzeczywistości bohatera, miejscem jego powtarzalnej obecności. Pomnik jest tajemnicą, która ujawnia się w nieudanych próbach odczytania przez bohatera umieszczonego na pomniku tekstu:

(...) wykute w kamieniu na granitowej piramidzie żłobkowane litery o ukośnych zakończeniach, w których siedziała biaława pleśń, wąskie rowki, kropki w kształcie rozgałęzionych gwiazdek, pełne kurzu, zarośnięte mchem ozdobniki podobne do wążutkich włóczni – wszystko to uparcie milczało³³³.

Milczenie, o którym pisze Chwin, oznacza – jak sądzę – próby poznawcze młodego bohatera, który nie potrafi jeszcze czytać, ale właśnie poprzez dotyk dokonuje oswojenia pomnika, wpisania we własną wyobraźnię. Historyczny kontekst nie jest w tym momencie możliwy do zgłębienia dla dziecka. Pisarz ukazuje więc moment tworzenia się osobistego mitu, sensualnego poznawania, osławiania elementów, które są wytworem innej, minionej kultury. Inaczej wygląda sytuacja w przytoczonym wyżej fragmencie *Doliny Radości*, gdzie pada określenie: „pomnik cesarzowej”. Tutaj Chwin odsłania tę pierwotną tożsamość tej przestrzeni, sięga do historycznych korzeni, do prawdy tego miejsca, którego znaczenie zostaje zmienione po drugiej wojnie światowej.

Pozostając przy obrazie Pachółka znajdującym się w *Dolinie Radości*, wracam jeszcze do samego widoku i faktu obserwacji świata z góry. Dlaczego jest on tak ważny dla gdańskiego pisarza? W *Kartkach z dziennika* Chwin tłumaczy to, rozważając temat związków miasta i przedmiotów:

Prawdziwe miasto jest labiryntem rzeczy, którego nie da się ogarnąć jednym spojrzeniem. Dlatego lubimy wchodzić na wieże, by spoglądając na miasto z wysoka, doznać wrażenia błękitnej nieskończoności, w której giną dalekie dzielnice. Lecz jeśli miasto ma układ zbyt przejrzysty, ogarnia nas rozczarowanie³³⁴.

Spojrzenie bohaterów powieści Chwina ze wzgórza Pachółek może być – jak sądzę – odzwierciedleniem tej właśnie myśli. Autor *Esther* dostrzega więc skłonność

³³³ S. Chwin, *Krótką historią...*, s. 29.

³³⁴ S. Chwin, *Kartki z dziennika*, s. 258.

ludzi do wybierania określonej perspektywy obserwacji świata. Siła przyciągania spojrzenia z wysokości łączy się z chęcią obcowania z tajemnicą i nieskończonością. Obraz staje się ogólny, statyczny, ale pozostaje świadomość wielości ukrytych tu przedmiotów, wydarzeń, ludzkich zmagających i śmierci. Tworzą one rodzaj widzianego z oddalenia labiryntu, w którym fragment świata jawi się jako zagadka³³⁵. Gdański prozaik, przedstawiając widok z Pachołka, nie wchodzi w szczegóły, zaznacza kilka najważniejszych elementów, dzięki którym zyskuje szerszą wizję. Ta praktyka Chwina przypomina strategię stosowaną przez romantyków do opisów przestrzeni, które

najczęściej nie zawierały (...) nadmiaru szczegółów, dostrzec w nich można płynność przejścia od opisu konkretnego do mniej lub bardziej poetyckiego uogólnienia, określającego charakter pejzażu³³⁶.

Sądzę, że w przypadku Chwina przyjęcie takiej perspektywy spojrzenia na przestrzeń miasta łączącego się z morskim bezmiarem można dopisać do katalogu przedmiotów wzniosłych, które

można niby nazwać i ogarnąć pojęciowo, ale stanowią one problem dla pojedynczej wyobraźni, zwłaszcza w konkretnej konfrontacji z nimi. Są to niby przedmioty tego świata, ale mają formę (bez-formę) czegoś nieogarnionego³³⁷.

Ta perspektywa u bohaterów Chwina łagodzi problemy rzeczywistości i otwiera ich na doznanie nieskończoności. Jest to forma chwilowego wyłączenia się z nurtu życia, oczekiwania, co przyniesie los. Celem wędrówki na szczyt wzgórza Karlsberg jest więc także wyprawa po wyobrażenie sobie scenariuszy dalszej egzystencji, wyjście na spotkanie transcendencji.

Przegląd motywów w utworach Chwina, w których pojawia się wzgórze Pachołek, ukazuje to miejsce jako punkt ewokacji różnych odcieni wzniosłości. Łączą się one z mityzacją przeszłości, z doznaniem wysokości, doświadczeniem obcości, nieskończoności, tajemnicy i ogromu świata. Przedstawione fragmenty utworów gdańskiego twórcy ukazują także częstotliwość i zakres sięgania przez niego po opis

³³⁵ Por. G. R. Hocke, *Świat jako labirynt. Maniera i mania w sztuce europejskiej w latach 1520-1650 i współcześnie*, przeł. M. Szarsza, Gdańsk 2003.

³³⁶ E. Kolbuszewska, *op. cit.*, s. 51

³³⁷ J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 14-15.

oliwskiego wzgórza. Jest tu systematyczność, pozwalająca na uznanie tego elementu za motyw, który staje się charakterystyczny, ale liczba obrazów nie jest przesadnie wysoka. Pisarz nie ukazuje jednak motywu wzgórza Karlsberg w niezmienionej postaci, przeciwnie, przekształca go, by stworzyć nowe znaczenia. Motyw ten jest dynamiczny, co uwidocznia się szczególnie w *Pannie Ferbelin*. W powieści tej pisarz najczęściej stosuje obraz wzgórza i nadaje mu niespodziewany charakter.

Wzgórze Karlsberg pojawia się w powieści w trzecim rozdziale i łączy się z początkowymi wydarzeniami. Przypomnę, że główna bohaterka, Maria, pomaga swojemu ojcu, Johannowi Ferbelin, w uzyskaniu rządowego kontraktu na budowę siedmiu szubienic, na których zawisnąć mają wichrzyciele, chcący, by Gdańsk stał się wolnym miastem. Zabiegi córki stolarza okazują się skuteczne. Zbudowane szubienice zostają umieszczone na wzgórzu Karlsberg, co dostrzega bohaterka podczas podróży do panny Horstmayer:

(...) z okna pociągu, który przejeżdżał po kolejowym wiadukcie nad Ostseestrasse w Oliwie, zobaczyła ciemne wzgórze Karlsberg, wznoszące się nad Katedrą. Na szczycie wzgórza stały obok siebie trzy drewniane konstrukcje w kształcie rzymskiej litery T, jakby ktoś je wyrysował czarnym atramentem na białym niebie³³⁸.

Obraz przedstawiony przez Chwina jest czytelnym nawiązaniem do biblijnej historii Chrystusa. Trzy krzyże ustawione na wzgórzu Karlsberg tworzą analogię z Golgotą, wzgórzem, na którym ukrzyżowany został Jezus³³⁹.

Od momentu, w którym w *Pannie Ferbelin* nakreślony zostaje obraz Karlsbergu jako Golgoty, mamy pewność, że wydarzenia w powieści wiązać się będą z wzgórzem śmierci. Pewność taką zyskujemy też poprzez wcześniejszą informację, że w Gdańsku pojawia się tajemniczy mężczyzna z Neustadt, określany też Mistrzem bądź Nauczycielem, który uznany zostaje w dalszej części powieści za wichrzyciela ludu. Pisarz realizuje w powieści pomysł, w którym wydarzenia sprzed prawie dwóch tysięcy lat przenosi do Gdańska. Jak zauważa Jarosław Petrowicz:

³³⁸ S. Chwin, *Panna Ferbelin*, s. 35.

³³⁹ Przez cystersów wzgórze Pacholek określane było także jako Góra Oliwna (z łac. Mons Olivarum), co ma związek z biblijnymi wydarzeniami. Według *Ewangelii św. Łukasza* na Górze Oliwnej Jezus został zdradzony przez Judasza i pojmany przez strażników (Por. Łk 22, 39-53), a *Dzieje Apostolskie* mówią, że właśnie na jerozolimskim wzgórzu Chrystus wstąpił do nieba (Por. Dz 1, 9-12).

W twórczości Stefana Chwina wątki ewangeliczne i postać Chrystusa znajdują wiele interpretacji, dowodząc tego, że prawdy zawarte w *Nowym Testamencie*³⁴⁰ niepokoją autora i dopominają się o należne im miejsce, inspirując do snucia kolejnych opowieści. Autor *Dziennika dla dorosłych*, jak sam twierdzi, jest pisarzem teologicznym³⁴¹.

Teologia Chwina bardzo często ujawnia się w jego powieściach poprzez stawianie rozmaitych, nieszablonowych i dociekliwych pytań, które zmuszają czytelnika do zredefiniowania religijnych poglądów, zamkniętych często w powtórzonych schematach interpretacyjnych. W przypadku *Panny Ferbelin* cała powieść jest próbą udzielenia odpowiedzi na pytanie, co wydarzyłoby się, gdyby Chrystus pojawił się na ziemi współcześnie. Justyna Sobolewska, wskazując na charakter tej obecności, oceniła, że Chwin „napisał powieść o Chrystusie, który nie pasuje do współczesnego świata, tym bardziej do współczesnego kościoła”³⁴². Ten krótki komentarz przywołuję, by pokazać, że pomysł zastosowany w *Pannie Ferbelin* generuje problematykę, mogącą rzucić światło na ważne zagadnienia naszej rzeczywistości.

Gdański pisarz gęsto rozsiewa w utworze aluzje ewangeliczne, które można łatwo zidentyfikować³⁴³. Sądzę, że już sam fakt nadania powieści rysów ewangelicznych staje się formą uwznioślenia przedstawionych tu wydarzeń. Waga wydarzeń, do których odnosi się pisarz, jest bowiem znacząca i przekracza ramy literatury, np. może skłaniać do postawienia pytań związanych z paruzją.

Wzgórze Karlsberg, widziane przez główną bohaterkę z oddalenia, pozostaje niejako zatrzymane w takiej wizji przez znaczną część powieści. W tym czasie poznajemy rozwijające się relacje między Marią Ferbelin, prokuratorem Hammelsem i jego synem, którym się opiekuje, oraz przybyszem z Neustadt. Zwracanie uwagi na obecność Karlsbergu w przestrzeni jest w powieści rodzajem migawki zwiastującej nieuchronne wydarzenia śmierci. Wzgórze funkcjonuje tu podobnie jak romantyczny szczyt, który „epatował swą tajemniczością, spoglądano nań z uczuciem, nostalgią i zainteresowaniem, które wiązało się z postrzeganiem górskich szczytów jako przestrzeni śmierci”³⁴⁴.

³⁴⁰ Nie tylko w *Nowym Testamencie*. Chwin przygląda się także starotestamentowym wydarzeniom. Wspomnieć można chociażby historię Izaaka i Abrahama, o której autor *Żony Prezydenta* pisze w *Kartkach z dziennika* (s. 35-37).

³⁴¹ J. Petrowicz, *Panna Ferbelin to ja?*, „Pogranicza” 2011, nr 5, s. 99.

³⁴² J. Sobolewska, *Mistrz i Maria*, „Polityka” 2011, nr.10.

³⁴³ Arkadiusz Morawiec w recenzji *Panny Ferbelin* pisze, że biblijna obecność „jest – dla czytelnika – zbyt wyrazista, zgola natrętna” i sprawia, że fabuła powieści staje się zbyt przewidywalna. Por. A. Morawiec, *Secundus adventus*, „Nowe Książki” 2011, nr 5, s. 52.

³⁴⁴ E. Kolbuszewska, *op. cit.*, s. 39.

Im bliżej końca powieści, tym wzgórze powraca coraz częściej. Scenę pojmania Nauczyciela i jego uczniów w Parku Oliwskim poprzedza opis wprowadzający atmosferę schyłkowości: „Dzień już pociemniał, wielka chmura, zwiastująca noc, nasuwała się nad miasto od zachodu, gasząc ostatnią czerwień słońca nad wzgórzem Karlsberg (...)”³⁴⁵. O niemożliwości zmiany biegu zdarzeń dowiadujemy się z innego fragmentu, będącego podsumowaniem rozważań dotyczących sensu cierpienia³⁴⁶. Maria dostarcza przebywającemu w więzieniu Nauczycielowi fiolkę z trucizną, jednak skazany jest pogodzony ze swym losem:

(...) odrzucając dar, który mu przyniosła, dobrowolnie wstępował do morza cierpień, jakby ona sama zupełnie przestała się liczyć. Ani pieniądze kupca Galetzkiego, ani jej starania, ani śmierć strażnika Schulze, nie znaczyły nic w obliczu tego, co miało nastąpić. Czas obracał się z wolna i nie było sposobu, by zatrzymać jego obroty. Trzy „krzyże” czekały na wzgórzu Karlsberg³⁴⁷.

W przytoczonym fragmencie dostrzec można językowy element, który wypowiada niewypowiadalne³⁴⁸. Chwin nie mówi wprost o ukrzyżowaniu, nie używa wyrazu, który nazywałby tragiczne wydarzenia bezpośrednio. Doskonale znany kontekst biblijny podsuwa odpowiedź w sposób bardzo sugestywny, ale losy bohatera zamknięte są w niedookreśleniu. Wzmianka o krzyżach ustawionych na wzgórzu dodaje powieści napięcia związanego z oczekiwaniem na końcowe rozwiązanie i stawia pytanie, czy historia Mistrza z Neustadt zakończy się tak samo jak historia Chrystusa. Umieszczenie krzyży na Karlsbergu sprawia, że czytelnik co jakiś czas spogląda na to miejsce, uświadamiając sobie, że wszystkie wydarzenia rozgrywają się w niebezpiecznym cieniu wzgórza. Zaznaczanie obecności wzgórza Karlsberg w miarę rozwoju wydarzeń staje się coraz częstsze. W tym spotęgowaniu wspomnienia miejsca śmierci zanika już niedookreśloność, którą Chwin stosował wcześniej. To nagłe przyspieszenie, zintensyfikowanie koresponduje ze stanem Marii Ferbelin, która uświadamia sobie, że to, co wydawało się odległe, zaczyna się spełniać. Ów przełomowy moment Chwin zaznacza w powieści, gdy bohaterka przypomina sobie rozmowę z prokuratorem Hammelsem,

³⁴⁵ S. Chwin, *Panna Ferbelin*, s. 155.

³⁴⁶ Warto dodać, że Chwin sięgnął po motyw męki Chrystusa w powieści *Żona prezydenta*, gdzie, podobnie jak w *Pannie Ferbelin*, pojawiają się próby uratowania skazanego.

³⁴⁷ S. Chwin, *Panna Ferbelin*, s. 198.

³⁴⁸ Por. J. Płuciennik, *Figury niewyobrażalnego...*, op.cit., s. 14.

w której porusza on problematykę kary śmierci i zachowania społecznego związanego z samą egzekucją:

(...) Zobacz pani, ilu przyjdzie na Karlsberg, żeby zobaczyć, jak będzie wieszany ten człowiek z Nadrenii”.

Wystarczyły te słowa, a stanął jej przed oczami z niezwykłą wyrazistością widok wzgórza Karlsberg, wznoszącego się ciemnym grzbietem nad oliwska Katedrą, na którym pewnego dnia, jadąc pociągiem z Langfuhr do Zoppot, ujrzała trzy czarne rzymskie litery T, ostro rysujące się na tle jasnego nieba³⁴⁹.

Chwin powraca zatem do niepokojącego obrazu z początku powieści i posługuje się nim do zademonstrowania nagłego uobecnienia się zapowiadanych wydarzeń i ukazania strachu bohaterki, która w tym momencie właśnie pojmuję, że to, co odsuwane przez jej wyobraźnię, staje się okrutną rzeczywistością. Wzgórze Karlsberg nie jest już widzianą z daleka figurą zagrożenia, ale staje się biblijnym „Miejscem Czaszki”³⁵⁰. Kolejne wzmianki dotyczą planowanych szczegółów egzekucji: postępowania ze skazanym, a później z jego zwłokami³⁵¹, udziału ludzi i zapewnieniu bezpieczeństwa³⁵². Sama egzekucja ukazana zostaje jako wielkie widowisko dla gdańskiej społeczności:

Nagie wzgórze Karlsberg, spowite białą mgłą, majaczyło nad Katedrą jak wynurzający się z porannej mgły głaz ofiarny. Od strony morza szła na miasto cisza, którą około godziny dziesiątej zaczęły mącić głosy tłumów nadciągających w sierpniowym słońcu polnymi drogami od strony Zoppot, Glettkau, Langfuhr, a nawet Brosen i Adlerhorst, bo władze prowincji ogłosiły dzień sprawiedliwej kary dniem wolnym od pracy, by ludność mogła uczestniczyć w doniosłym wydarzeniu, na które – jak pisano w specjalnym wydaniu „Danziger Beobachter” – czekali wszyscy, więc każdy, kto tylko mógł oderwać się od domowych zajęć, szedł polnymi drogami, by zdążyć do Oliwy pod wzgórze Karlsberg na czas³⁵³.

Wzgórze Karlsberg w dniu planowanej egzekucji przedstawione zostaje przez Chwinę jako element oniryczny, co podkreślone zostaje przez obecności mgły. Oliwskie

³⁴⁹ S. Chwin, *Panna Ferbelin*, s. 208.

³⁵⁰ Por. J 17, 17.

³⁵¹ Por. S. Chwin, *Panna Ferbelin*, s. 204, 231, 246-247

³⁵² Por. *ibidem*, s. 247-248, 276.

³⁵³ *Ibidem*, s. 275-276.

wzgórze staje się milczącym miejscem tajemnicy, która ma zostać stopniowo odsłonięta. Ze strony czytelnika może pojawić się oczekiwanie na wzniosłość, na powtórzenie ewangelicznych wydarzeń i ciekawość ich przekształcenia.

Zwrócić należy uwagę, że gdański pisarz sporo miejsca poświęca zaznaczeniu, że egzekucja na górze Karlsberg przyciąga do miasta tysiące ludzi. I chociaż Chwin zaznacza, że „ten tłum podzielony jest jak gdańska zatoka”³⁵⁴, na ludzi zamyślonych, poważnych oraz roześmianych i obojętnych, to na pierwszy plan wysuwa się jednak obraz całego wydarzenia jako widowiska lub – co może wzbudzać czytelnicze oburzenie – formy rozrywki. Utwierdzać w tym może choćby obecność sprzedawców oferujących między innymi obwarzanki, kielbasę, skrzydełka kurczaka, a także dziecięce wiatraczki, baloniki i trąbki³⁵⁵.

Obraz przedstawiony przez gdańskiego pisarza przypomina znany wiersz Czesława Miłosza *Campo di Fiori*³⁵⁶. Poeta w utworze tym ukazał bolesny kontrast między cierpieniem a toczącym się życiem: egzekucja Giordana Bruna na rzymskim placu wzbudza zaciekawienie i obojętność, a eksterminacja mieszkańców warszawskiego getta zestawiona zostaje z wesołą zabawą ludzi na karuzeli. Czytelne odniesienie do wiersza Miłosza obecne w utworze Chwina łączy się z kolei z Lyotardowską koncepcją wzniosłości, w której „sztuka postmodernistyczna winna (...) dążyć do coraz to lepszych unaocnień «nieprzedstawialnego», do tworzenia aluzji, które będą przybliżać jego istotę”³⁵⁷.

Jeśli dalej podążymy za biblijnymi analogiami i podejmiemy próbę odszukania wersetów, które świadczą o obecności i zachowaniu ludzi, otrzymamy kilka obrazów. Najczęściej występują one w *Ewangelii według św. Łukasza*: „A szło za Nim mnóstwo ludu, także kobiety, które zawodziły i płakały nad Nim” (Łk 23, 27.), „A lud stał i patrzył” (Łk 23, 35.), „Wszystkie też tłumy, które zbiegły się na to widowisko, gdy zobaczyły, co się działo, wracały, bijąc się w piersi” (Łk 23, 48). Fragmenty te w dosyć oszczędny sposób przedstawiają zachowanie tłumu, ale ostatecznie pokazują zmianę oceny wyroku wydanego na Chrystusa. Chwin reakcjom tłumu przygląda się dokładniej: odsłania w dużej części okrutną stronę ludzkiej natury, w której pojawia się niepokojąca skłonność do zadawania śmierci bądź cierpienia czy przyglądania się im. Z przemyśleń jednego

³⁵⁴ *Ibidem*, s. 278.

³⁵⁵ Por. *Ibidem*, s. 277.

³⁵⁶ Por. Cz. Miłosz, *Campo di Fiori*, [w:] idem, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 192.

³⁵⁷ K. Golinowska, *Praktyka artystyczna XX wieku z perspektywy pojęcia metanarracji* [w:] *Komunikacja przez sztukę, komunikacja przez język*, pod red. B. Bączkowskiego i P. Gałkowskiego, Poznań 2008, s. 37.

z bohaterów powieści, Haberstadta, możemy dowiedzieć się, że to zachowanie jest mechanizmem pozwalającym na przetrwanie ludzkości:

Gdy społeczeństwo sprawiedliwie zabija, życie umacnia się w sobie. Chociaż nienawiść tłumu zgromadzonego przed Katedrą była z pewnością przykra dla oka, była też ważnym dowodem, że życie pomimo załamów, porażek i klęsk ma jednak szansę na przetrwanie³⁵⁸.

Przytoczony fragment w powieści Chwina jest rodzajem pułapki, koncepcją zmuszającą do zastanowienia, ale pamiętać należy, że w pierwszym rzędzie jest to jednak forma usprawiedliwienia, którą projektuje sobie bohater, tłumacząc sens postępowania ze skazanym. W innym miejscu powieść podpowiada, że zachowanie tłumu wiąże się z fundamentalną relacją między życiem a śmiercią. Ludzie na Karlsbergu patrzyli bowiem na skazanego, „czekając na tajemniczą chwilę, w której to, co się rusza, przestanie się ruszać na zawsze”³⁵⁹.

Wydarzenia na oliwskim wzgórzu ukazują zatem przyciągającą siłę, jaką zawiera tajemnica końca ludzkiej egzystencji. Jest tu więc nieznośne pragnienie dostrzeżenia momentu przekroczenia granicy między życiem a śmiercią, odnotowania jakiegoś spostrzeżenia, które pozwala uchylić rąbka tajemnicy, dotknąć niewyraźności. Ale Chwin zwraca uwagę także na sytuację, w której chęć dotknięcia tej tajemnicy zostaje odarta z przynależnej jej intymności, wiąże się zaś z cierpieniem i poniżeniem człowieka, gdy śmierć staje się rodzajem rozrywkowego spektaklu. Ku takiej ocenie skłania chociażby opis zachowania ludzi po zakończonej egzekucji na Karlsbergu:

Zwijano koce, składano pledy rozłożone na trawie, pakowano resztki żywności do wiklinowych koszyków, zapinano płócienną koszulę pod szyję, otrzepywano suknie ze źdźbeł trawy, zdmuchiowano kurz z kłap marynarek, wycierano spocone czoła chustką, przyczesywano lepkie od gorąca włosy palcami, ścisłym głosem narzekając, że wszystko trwało za krótko i niczego nie można było dobrze zobaczyć (...) ³⁶⁰.

Wydaje się, że Chwin stawia w powieści pesymistyczną diagnozę, pokazując, że ludzkość, pomimo wielowiekowego rozwoju cywilizacyjnego, nadal pielęgnuje pierwotne zło, który może przybrać formę jeszcze bardziej okrutną niż dawniej. Dlatego

³⁵⁸ S. Chwin, *Panna Ferbelin*, s. 282.

³⁵⁹ *Ibidem*, s. 283.

³⁶⁰ *Ibidem*, s. 285.

właśnie egzekucja na Karlsbergu ukazana zostaje jako wydarzenie piknikowe, w którym potrzeba zachowania moralności i empatii zostaje wyparta przez niezadowolenie z przebiegu egzekucji. Choć wydarzenia przedstawione w *Pannie Ferbelin* rozgrywają się na początku XX wieku, to Chwin ukazuje uniwersalność przedstawionej wizji. Potwierdzenie znajduje zatem fikcyjny fragment recenzji z „Danziger Beobachter”: „Ta pozornie historyczna powieść dotyka rzeczy współczesnych dużo bardziej niż niejedna «powieść współczesna»”³⁶¹. Społeczne dylematy moralne, dotyczące sposobu zachowania wobec śmierci i samej formy jej obecności, odżywiają – jak sędzę – szczególnie w dzisiejszym świecie.

Tematyka poruszana przez pisarza może łączyć się z interpretacjami doświadczania wzniosłości, a konkretnie z interpretacją fizjologiczną, którą Jarosław Pluciennik definiuje (w oparciu o badania Simona Blackburna i Paula Crowthera) w następujący sposób:

(...) potrzebujemy silnego pobudzenia zmysłowo-wyobraźniowego, żeby się nie nudzić, stąd nasze inklinacje do sportów ekstremalnych, wspinaczki wysokogórskiej, szybkiej jazdy samochodem, oglądania horrorów, filmów katastroficznych, relacji z wojen itp.³⁶².

Jakkolwiek wydarzenie związane z egzekucją na wzgórzu Karlsberg może wydawać się nieprzystające do wymienionych bodźców, to jednak przedstawione przez Chwina reakcje społeczne odpowiadają fizjologicznemu kierunkowi interpretacyjnemu, w którym zawiera się doświadczenie wzniosłości. Gdański pisarz do biblijnego obrazu ukrzyżowania, który funkcjonuje jako wzniosły symbol przekroczenia granicy życia i śmierci oraz wydostania się z jej okowów, dołącza zatem inne spojrzenie na możliwe okoliczności powtórnego pojawienia się Mesjasza na ziemi. Dokonuje współczesnego odwzorowania losów Chrystusa, ale oprócz ukazania samego procesu i egzekucji, zatrzymuje się na tym, co dzieje się u stóp wzgórza Karlsberg, na problematycznych reakcjach wobec śmierci. Z powieści wypływają dość niepokojące wnioski, że historia sprzed prawie 2000 lat może się powtórzyć, bo natura ludzkości nie uległa zasadniczej zmianie. Tę właśnie kwestię podnosi w recenzji powieści Jarosław Zalesiński:

³⁶¹ Cytat pochodzi z ostatniej strony okładki Panny Ferbelin, na którym Chwin umieścił krótkie noty recenzenckie. Ich autorami, co dosyć szczególne, są m.in. bohaterowie wcześniejszych powieści gdańskiego prozaika: Manfred Hanemann, Esther Simmel, Martin Retz.

³⁶² J. Pluciennik, *Figury niewyobrażalnego...*, op.cit., s. 18.

Od tamtego czasu żyjemy w poczuciu, że sprawy dobra i zła zostały ostatecznie uporządkowane i dziś wiadomo, co jest prawą, a co lewą stroną.

– Wcale nie wiadomo – odpowiada na to Stefan Chwin. – Ani nie odpowiedzieliśmy sobie na pytanie o sens ludzkiego życia, ani o to, jak mają się do siebie dobro i zło. Może niebezpieczni są ludzie wiary rozbudzający niepotrzebne nadzieje, a nie ci, którzy pilnują porządku? – filozofują bohaterowie Chwina. Może sprawiedliwość łączy się zawsze z przemocą?³⁶³

Nie bez powodu Zalesiński stawia na końcu swoich rozważań znak zapytania. Chwin, co jest wyróżnikiem jego pisarstwa, nie udziela wszak prostych odpowiedzi, a częściej prowokuje czytelnika do przemyślenia danego problemu, do spojrzenia z różnych perspektyw na to, co znane, co rozbija nasze dotychczasowe wyobrażenia. Potrafi zatem spoglądać ze wzgórza i na wzgórze, przybliżyć i oddać perspektywę, ukazuje to, co dzieje się na szczycie, ale interesują go także wydarzenia u podnóża Karlsbergu. Pod każdym z tych spojrzeń otwierają się różne doświadczenia, bardzo często są to doświadczenia wzniosłości, które odsyłają wyobraźnię w kierunku dylematów moralnych, nieskończoności, tajemnicy życia i śmierci.

W *Pannie Ferbelin* Chwin ukazuje także sytuację, w której ukrzyżowanie traci biblijną wzniosłość. Główną bowiem różnicą między ewangeliczną historią Jezusa a opowieścią o Nauczycielu z Neustadt jest to, że bohater utworu Chwina nie zostaje ukrzyżowany tylko dzięki desperackim staraniom zakochanej w Mistrzu Marii Ferbelin. Sama egzekucja dochodzi jednak do skutku, ale powieszony zostaje nieznanym bliżej, anonimowym człowiekiem. Wybór takiego rozwiązania jest mocno kontrowersyjny, bowiem uderza w fundamentalne kwestie chrześcijaństwa. Arkadiusz Morawiec zauważa, że „dla chrześcijanina opowieść o nieukrzyżowaniu, a więc i niezmartwychwstaniu Jezusa (Chrystusa) jest nie do przyjęcia”³⁶⁴. Wystarczy dodać tu często powtarzane w kazaniach słowa z listu świętego Pawła: „A jeśli Chrystus nie zmartwychwstał, daremne jest nasze nauczanie, próżna jest także wasza wiara”³⁶⁵. Zaskoczenie, które pojawia się w momencie kulminacyjnym, wynika w głównej mierze ze zmiany spodziewanego obrazu

³⁶³ J. Zalesiński, *Nowa gdańska powieść Stefana Chwina – „Panna Ferbelin”*, „Dziennik Bałtycki”, <http://www.dziennikbaltycki.pl/artukul/342927,nowa-gdanska-powiec-stefana-chwina-panna-ferbelin,id,t.html> [Dostęp: 20.11.2014].

³⁶⁴ A. Morawiec, *op.cit.*, s. 53.

³⁶⁵ 1 Kor 15, 14.

ewangelicznego, ale wartość tego efektu budowana jest w powieści od samego jej początku, gdy biblijne analogie ujawniają się, stają się coraz bardziej wyraźne, czy wręcz zbyt podobne i schematyczne³⁶⁶. Sądzę, że elementem strategii Chwina było właśnie skierowanie proponowanej historii na doskonale znane tory, co przesunęło ją w kierunku spodziewanego zakończenia. Dlatego, gdy okazuje się, że Nauczyciel zostanie ocalony przed śmiercią, pojawia się dodatkowy efekt zaskoczenia.

Jak zatem wygląda obraz, który pozbawiony zostaje doświadczenia wzniosłości, towarzyszącej tajemnicy wiary chrześcijańskiej? Jak zatem wygląda spojrzenie na wzgórze Karlsberg, na którym – zamiast Mistrza – stracony został inny człowiek? Jak wygląda Karlsberg bez zmartwychwstania? Pisarz zwraca się ku temu problemowi w rozmyślaniach Marii Ferbelin, niemogącej zapomnieć o śmierci skazanego, i dlatego w końcu decydującej się na zaprowadzenie Mistrza z Nadrenii na szczyt wzgórza, które „nad blaszanym dachem kaplicy św. Jakuba wznosiło się ciemną plamą, wypukłe jak wzbierająca krew rana”³⁶⁷.

Piaszczystą drogą pod starymi brzoźami weszli w las, potem, nie śpiesząc się, wspięli się pod zasypanym igliwem zboczu i mijając szeleszczące graby, które porastały brzeg ubitej ścieżki, weszli na wzgórze Karlsberg. Pora była już przedwieczorna, ale słońce nie wzeszło jeszcze za czarną granicę lasów. Nad Wittsock i Rennebergiem żarzyły się smugi zorzy. Gdy stanęli pod trzema słupami z poprzeczną belką, wkopanymi głęboko w ziemię, popatrzyli z góry na miasto, które rozpościerało się w dole czerwoną plamą dachów na zielonej równinie, sięgającej lasu nad brzegiem morza. Dzwon uderzył na wieży kaplicy św. Jakuba, zapowiadając rychłe nadejście nocy, ale Katedra trwała wciąż w słońcu, chociaż cień wzgórza, podobny do wielkiej, ciemnej dłoni, przysłonił część parku i zgasił stawy koło młyna³⁶⁸.

Wzgórze Karlsberg przedstawione zostaje w ciemnej tonacji, pora zmierzchu nadaje obrazowi nastroju schyłkowości, przesuwający się cień zagarnia wieczorny blask, zorza i dźwięk dzwonów dodają tajemnicy. Jest w tym obrazie rodzaj niepokojącej melancholii, która budzi się w Marii Ferbelin. To ona staje przed szeregiem bardzo trudnych problemów. Musi zmierzyć się z doświadczeniem samego miejsca śmierci,

³⁶⁶ Stąd ocena Anny Grodeckiej, która w recenzji powieści napisała: „(...) sama osoba Nauczyciela i jego losy to zaś tak oczywiste nawiązanie do Biblii, że nie warto o tym więcej pisać”. Por. A. Grodecka, *Gdańska wersja biblijnej historii*, „Przegląd Powszechny” 2011, s. 159.

³⁶⁷ S. Chwin, *Panna Ferbelin*, s. 305.

³⁶⁸ *Ibidem*, s. 307.

z niemożliwością zapomnienia o wydarzeniach, ze świadomością, że każda inna osoba człowieka umożliwiła uratowanie życia Mistrza, a także, że narzędzie śmierci zostało zbudowane przez jej ojca, a ona sama pomogła mu w zdobyciu zlecenia na tę pracę. Chwin ukazuje więc bohaterkę w sytuacji moralnych dylematów, gdy uświadamia sobie własną odpowiedzialność za wybory o tak poważnych konsekwencjach, których stawka okazała się najwyższa. A zatem spojrzenie ze wzgórza Karlsberg na miasto towarzyszy aktowi refleksji, w której wszystkie te problemy zostają poddane refleksji. Pojawiają się także inne rozwiązania. Maria Ferbelin prosi ukochanego Mistrza, by ten dokonał wskrzeszenia zmarłego, przywrócenia go ze spalonego popiołu. Byłoby to potwierdzeniem mocy Nauczyciela i umożliwiłoby bohaterce wyzbycie się poczucia winy. Mistrz nie może tego jednak uczynić, a więc wzgórze Karlsberg pozostaje miejscem śmierci, traci biblijny aspekt zmartwychwstania, zamyka się w melancholii niewydarzania.

Warto jednak przyrzeć się wymowie ostatniej sceny, która rozgrywa się na Karlsbergu. Mistrz i panna Ferbelin podpalają szubienice, oddalają się ze wzgórza i wsiadają do tramwaju jadącego do Gdańska:

Z tylnej galerii ostatniego wagonu zobaczyli trzy czerwone płomienie jaśniejące na wzgórzu Karlsberg, które zmieniały drewno wkopanych z ziemi słupów w bijącą w niebo chmurę popiołu, choć strażnicy próbowali je gasić wodą i piaskiem. W domach całej Oliwy ludzie podchodzili do okien i patrzyli na lunę nad Karlsbergiem.

Nazajutrz w mieście wybuchły niepokoje³⁶⁹.

Podpalanie krzyży staje się rodzajem sygnału do rewolucji społecznej w mieście. Chwin nie przedstawia zatem śmierci na wzgórzu jako pozbawionej sensu. Owszem, ewangeliczne analogie mogą rodzić uczucie braku związanego z męczeństwem Chrystusa (a raczej z niewykonaniem tej misji przez Mistrza z Neustadt), ale pisarz pozostawia kwestię ofiary jako znaczącej dla ruchów społecznych, choć czyni to z zaznaczeniem istotności tajemniczych mechanizmów, które pozostają poza sferą ludzkiego poznania. W zgłębianiu tych tajemnic istotną rolę pełni wzgórze Karlsberg, które – oświetlone luną – staje się miejscem wzniosłości, w gdzie intensyfikuje się doświadczanie świata i tego, co poza nim.

³⁶⁹ *Ibidem*, s. 307.

Przedstawione i omówione przykłady, w których pojawia się oliwskie wzgórze Pachołek, pozwalają na stwierdzenie, że miejsce to jest bardzo ważnym motywem twórczości Chwina i elementem kształtującym jego pisarską wyobraźnię. Analiza obecności Karlsbergu wskazuje też na sposób funkcjonowania tej topograficznej figury i rolę, jaką odgrywa w powieściach. Widać, że Karlsberg jest motywem wieloaspektowym, plastycznym, choć zawiera w sobie niezmiennie elementy, które stają się charakterystycznymi znakami rozpoznawczymi całej twórczości gdańskiego pisarza. Zmienność onomastyczna („Carlsberg – Karlsberg – Pachołek”) stosowana przez Chwina pozwala na określenie głębokiej i skomplikowanej historii Oliwy oraz Gdańska, ukazanie specyficznej tożsamości tego miejsca, osvajanie obcości, bowiem owa tożsamość „okaże się różna od tożsamości domowej historii”³⁷⁰.

Świadomość przeszłości zostaje przekazana przez pisarza poprzez przywołanie obrazu wieży wieńczącej wzgórze w postaci, w której już nie istnieje. Pamięć o tym, co pierwsze i doskonałe, fascynacja tą lepszą innością pozwalają na zgłębienie świadomości istnienia w rzeczywistości, w której przemawiają gęsto rozsiane znaki przeszłości. Odczytywanie tych znaków jest jednoczesnym uwzniośleniem miejsca, budowaniem mitu miasta. Spojrzenie na wzgórze Karlsberg często jest u Chwina równoznaczne z uznaniem charakteru tego punktu jako strażnika miasta, trwającego na warcie podtrzymywania pamięci o Miejscu. Szczyt Pachołka oraz okolice Pomnika Luizy to miejsca, które związane są z panoramą Gdańska, z górowaniem nad miastem. Ta perspektywa wiąże się z kolei z doświadczeniem wzniosłości, z refleksją egzystencjalną wywołowaną kontakt z otwartą, nieskończoną perspektywą. To spojrzenie bywa afirmujące, ale pojawia się często w znaczeniu melancholijnym i nostalgicznym. Pisarz sytuuje bohaterów na szczycie wzgórza, by mogli przyglądać się własnej egzystencji, dokonać wyborów bądź je ocenić. To, rzec można, ustalony, podstawowy repertuar figur, w jakich ukazywane jest oliwskie wzgórze. Charakter obecności Karlsbergu w *Pannie Ferbelin* świadczy jednak o tym, że Chwin nie poprzestaje na zamiennym stosowaniu takich właśnie obrazów. Motyw wzgórza Pachołek ma charakter dynamiczny, posiada potencjał mogący konstruować nowe, zaskakujące znaczenia, które nie pozwalają odwrócić wzroku od tajemnic ludzkiego istnienia.

³⁷⁰ A. Bałajewski, *Gdańskie miejsca*, „Kresy” 1995, nr 22, s. 48.

3.8. Na „Drodze do Wieczności”

Kolejnym elementem gdańskiej przestrzeni, który związany jest z ewokacją wzniosłości, jest aleja znajdująca się w Parku Oliwskim, która określana jest jako „Droga do Wieczności”. W biograficzno-literackim przewodniku *Gdańsk według Stefana Chwina*, Krystyna Lars pisze:

Jednym z najpiękniejszych miejsc w oliwskim parku jest wielka aleja grabowa, przecinająca park z południa na północ. W czasach dzieciństwa Stefana Chwina, opisanych w *Krótkiej historii*, na końcu alei, zwanej Drogą do Wieczności, w prześwicie między dwoma szpalerami drzew, widać było morze. Dziś widok ten zasłaniają domy Przymorza i wysokie drzewa³⁷¹.

Charakterystyczną cechą alei, ciągnącej się równolegle do obecnej ulicy Opata Jacka Rybińskiego, jest jej przedłużenie, które stanowi długi kanał wodny. Umieszczenie wodnego zbiornika pozwoliło na uzyskanie pięknej perspektywy linearnej, która oparta jest „na zasadzie pozornego zmniejszania się przedmiotów w miarę ich oddalania się od oka oraz pozornej zbieżności ku horyzontowi wszelkich linii biegnących w głąb oka (...)”³⁷². Można domyślać się więc, jak wyglądał kiedyś efekt „wyjścia” alei w kierunku morza, o którym wspomina Lars. Lustro wody stawu musiało dawać piękne wrażenie połączenia z morską przestrzenią. Charakterystyczne wrażenie estetyczne, którego można doświadczyć, wpatrując się w tę perspektywę, stało się przyczyną określenia alei właśnie jako „Drogi do Wieczności”. Spacerując nią, otrzymujemy bowiem metafizyczne złudzenie głębi i przestrzeni, które wychodzą w kierunku nieskończoności i bezkresu. Wymienione cechy to oczywiste wyróżniki wzniosłości. Sądzę, że jest to perspektywa, którą Chwin bardzo sobie upodobał. Świadczą o tym choćby fotografie, które pojawiają się w wywiadach lub artykułach prasowych³⁷³ i przedstawiają pisarza znajdującego się w tym wyjątkowym miejscu. Wzniosła

³⁷¹ K. Lars, *op. cit.*, s. 40.

³⁷² *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, wyd. 4, Warszawa 2003, s. 308.

³⁷³ Kilka przykładów: *Stefan Chwin: Jeśli zło rządzi światem*, „Tygodnik Powszechny” 2013, nr 23, <http://tygodnik.onet.pl/kultura/stefan-chwin-jesli-zlo-rzadzi-swiatem/bx026> [Dostęp: 20.11.2014]; *Stefan Chwin: większość kobiet w Polsce wolałaby, żeby ich dziecko było faszystą niż „pedałem”*, ze S. Chwinem rozmawia M. Górlikowski, „Gazeta Wyborcza”, http://wyborcza.pl/1,75402,15046230,Stefan_Chwin_wiekszosc_kobiet_w_Polsce_wolalaby_.html [Dostęp: 20.11.2014]; <http://trojmiasto.gazeta.pl/trojmiasto/55,93852,5650290,,,5652040.html> [Dostęp: 20.11.2014].

perspektywa „Drogi do Wieczności” nie jest łatwa, bowiem dotyka przestrzeni, która wymyka się władzom poznawczym. Odpowiada to, jaki sędzę, charakterystycznym cechom powieści Chwina.

Krystyna Lars w przywołanym cytacie wspomniała o *Krótkiej historii pewnego żartu*. Wydawać by się mogło, że właśnie w autobiograficznym esej Chwina po raz pierwszy natkniemy się na opis „Drogi do Wieczności”. W wydaniu przygotowanym przez gdański „Tytuł” natknąć się można na ów obraz, jednak uwieczniony tylko w formie fotografii³⁷⁴. Literackie rozwinięcie motywu pisarz umieszcza dopiero w *Złotym pelikanie*. Doświadczenie charakterystycznej przestrzeni Oliwy staje się udziałem głównego bohatera, Jakuba. Oto fragment, w którym wyeksponowana zostaje „Droga do Wieczności”:

Coś znosiło go w stronę Parku. Dziwne wiatry powiały z głębokiej przeszłości. Minął staw, skręcił w wielką grabową aleję, usiadł na ławce przy asfaltowej ścieżce nad stawem, odwinął bułkę z papieru i sam nie wiedząc, co robi, machinalnie zaczął rzucać kawałki gołębiom, które zleciały się ze wszystkich stron – jak pomyślał przez moment – na sławnym obrazie, na którym św. Franciszek głosił kazanie dla ptaków. Wielką grabową aleję znał od dziecka. W mieście od niepamiętnych czasów mówiono na nią „Droga do Wieczności”. Aż uśmiechnął się, tak bardzo mu pasowała ta nazwa do miejsca, w którym się znalazł. Święte okolice dzieciństwa! Ileż to razy przychodził tu z rodzicami! Najpierw szło się z wili Tannenheim pod gotycki Dom Zarazy przy Starym Rynku ze słonecznym zegarem na ścianie, potem ulicą cystersów do Katedry, a po mszy do tej wielkiej, pięknej alei, którą przed wiekami cystersi zasadzili nad stawem, tak by na jej końcu, w prześwicie między szpalerami drzew, w pogodne dni można było oglądać błękitny skrawek dalekiego morza³⁷⁵.

W pierwszej części cytowanego fragmentu pojawia się informacja dotycząca trudnych do wyjaśnienia przyczyn zachowania bohatera. Wcześniej, w jednej ze scen, można dowiedzieć się, że Jakub zatrzymywał się w Parku Oliwskim, by odpocząć, kiedy wracał z pracy. Tym razem ten schemat zostaje złamany. Bohater skierowany zostaje przez nieokreśloną siłę do odwiedzenia parku, w drodze na wykład, który ma przeprowadzić. Chwin, zwracając uwagę na przyczyny tego zachowania, posługuje się

³⁷⁴ Por. S. Chwin, *Krótką historią...*, Gdańsk 2011. Zdjęcia umieszczone między 48. a 49. oraz między 216. a 217. stroną.

³⁷⁵ S. Chwin, *Złoty pelikan*, s. 149.

dosyć tajemniczym wytłumaczeniem, że są to „dziwne wiatry przeszłości”. Można uznać, że są to po prostu wspomnienia, które zostają przywołane w dalszych partiach narracji, ale trzeba też krótko przypomnieć okoliczności pojawiające się przed rozgrywaną w alei sceną i stanowiące główny wątek fabularny całej powieści. Otóż po egzaminie wstępnym na studia prawnicze, do Jakuba – wykładowcy wyższej uczelni i egzaminatora – podchodzi dziewczyna, by zgłosić uwagę o pomyłce w ocenie, która została jej przypisana na liście wyników. Twierdzi, że egzaminator wpisywał jej ocenę dobrą, a wyniki wskazują, że nie zdała. Jakub ignoruje ją, by nie wypaść źle w oczach przełożonych, ponieważ zapomniał protokołu. Bohater zapomina o całej „śmiesznej sprawie”³⁷⁶, z dumą oraz ironią rozważa temat przypadku, który „powinien zgłębić do dna”³⁷⁷. Los okazuje się jednak przewrotny. Jakub dowiaduje się, że dziewczyna po nieudanym egzaminie popełniła samobójstwo. Sam staje się więc ofiarą przypadku, który zmienia jego życie i spycha na granice obłądu.

Scena obecności bohatera w słynnej alei Parku Oliwskiego jest momentem, który rozpoczyna proces stopniowego osuwania się Jakuba na margines społeczeństwa. Obraz wprowadzony przez Chwina wydaje się dosyć spokojny, cichy i bezpieczny. To bezpieczeństwo rodzi się w dobrym i jasnym wspomnieniu „Drogi do Wieczności” jako miejsca poznanego w dzieciństwie. Pamięć bohatera przywołuje egzaltowane skojarzenia, które są formą ucieczki od męczącej go rzeczywistości. Samo podkreślenie obecności „Drogi do Wieczności” w dzieciństwie Jakuba łączy się z podobnymi przeżyciami samego pisarza, który w jednej z wypowiedzi stwierdza:

Kiedy byłem jeszcze dzieckiem (...), ogromne wrażenie robiły nam mnie dwie oliwskie nazwy-metafory: „dom zarazy” (przyklasztorny budynek z XVI wieku, w którym chorzy znajdowali schronienie) oraz tak zwana droga ku wieczności. (...) W pogodne dni widać stąd... ciemny błękit wieczności (...) ³⁷⁸.

Uwzniesienie dzieciństwa, przedstawione w przywołanym wyżej fragmencie powieści, bardzo przypomina narrację, którą stosował pisarz w *Krótkiej historii pewnego żartu*. Czytelnicy utworów Chwina zauważą z pewnością, że jest to jakby dopowiedzenie do historii przedstawionej w eseju, kontynuacja opowieści o kształtowaniu się tożsamości

³⁷⁶ *Ibidem*, s. 41.

³⁷⁷ *Ibidem*, s. 42.

³⁷⁸ M. Wolny, *op. cit.*, s. 104.

w Gdańsku. Jest to cecha charakterystyczna twórczości autora *Hanemanna*. Pozwala ona na zbudowanie wrażenia ciągłości, pisania jednej, wielkiej powieści w oparciu o intensywne doświadczenia z przeszłości. To one są miejscem schronienia dla bohaterów kreowanych przez gdańskiego pisarza, dlatego właśnie w kryzysowym momencie życia Jakuba pojawia się obraz, który przynosi mu ulgę. Ta jednak sfera zostaje zaburzona, bowiem w centrum zbieżnej perspektywy pojawia się postać, która zakłóca spokojny obraz:

Gdzieś tam w głębi pustego tunelu strzyżonych drzew zobaczył jakiegoś człowieka. Zgarbiony, w podartym płaszczu, zagubiony w otchłani świata wędrowiec dryfował w jego stronę (...), ciągnął za sobą brzęczące żelastwo (...), wehikuł wiozący zwęglone resztki świata po katastrofie³⁷⁹.

Wyłonienie się postaci włóczęgi z perspektywy „Drogi do Wieczności” ma w przypadku Jakuba charakter symbolicznej zapowiedzi jego dalszych losów. Bohater będzie bowiem musiał zmierzyć się z własną, życiową katastrofą, której nie jest jeszcze świadomy. Obraz wprowadzony przez Chwina jest rodzajem migawki, częścią zwykłej obserwacji świata, ale fakt, że całe wydarzenie rozgrywa się na „Drodze do Wieczności”, pozwala spojrzeć na scenę w kategoriach ontologicznych. Aleja oliwskiego parku zyskuje dodatkowe cechy miejsca tajemniczego, w którym perspektywa nieskończoności przestaje być tylko przestrzennym wrażeniem, ale w niesamowity sposób odsłania przyszłość ludzkich losów. Im dłużej Jakub znajduje się alei, tym bardziej zaczyna odczuwać dziwne napięcie związane ze swoją przyszłością. Na moment wyrwa się z własnych wizji, wraca do rzeczywistości, ale pozostaje na swoim miejscu, „jakby zastygł w przeźroczystej żywicy”³⁸⁰. Ten moment jest zwiastunem powolnego wycofywania się bohatera z życia:

Otoczony szelestem liści wielkiej alei, którą mądrzy cystersi przed wiekami przebili przez Park, by wody zatoki, błękitniejące w prześwicie między szpalerami drzew, przemienić w wody mistycznego morza, zanurzony w świetle, w napięciu czekał na coś, co miało się nieuchronnie zdarzyć. Słyszał szum drzew. Ale chwilami słyszał też bezgłos

³⁷⁹ S. Chwin, *Złoty pelikan*, s. 150.

³⁸⁰ *Ibidem*, s. 151.

nieruchomej wody w zimnych stawach, w których odbijała się jasność wysokiego nieba³⁸¹.

Stan, w którym znajduje się bohater, powodowany jest obecnością wyjątkowej perspektywy wzniosłości. W tym doświadczeniu zawiera się „wejście” w przestrzeń natury, fizyczna wielkość, która zostaje rozszerzona poprzez odbicie nieba w lustrze wody, statyczność oraz odczucie czegoś niepokojącego, co jest niewyraźne i nieuchwytnie dla rozumu. Mariusz Salwa, przypominając platońską ideę sztuki i naśladownictwa, pisze o obrazach odbitych następująco:

Kiedy widzimy odbicie w lustrze, z racji skrajnego podobieństwa (...) reagujemy tak, jakbyśmy widzieli samą rzecz. W tym sensie można mówić, że odbicie funkcjonuje jako substytut – nie jest tym, do czego jest podobne, lecz wywołuje taką samą reakcję. Substytutowa funkcja dzieła sztuki nie powinna być rozumiana w duchu magicznym, ale jako konieczne zastępstwo czegoś, co chwilowo nie daje się uchwycić bezpośrednio, tak jak początkowo dusza nie może bezpośrednio uchwycić idei³⁸².

Choć przytoczony fragment dotyczy malarstwa, można go zastosować do określenia oddziaływania ogrodowej perspektywy zbieżnej, w której znajduje się bohater powieści Chwina.

Zestawienie dwóch opisów, w których Chwin przedstawia źródła powstania „Drogi do Wieczności”, pozwala zauważyć, że są one bardzo podobne, a nawet powtórzone (z niewielkimi zmianami). Pisarz dwukrotnie podkreśla rolę klasztoru cystersów jako motywu konstruującego tę przestrzeń. Zastosowane powtórzenie może być rodzajem historycznego przypomnienia, powrotu do literackich lekcji oliwskiej tożsamości. Warto w tym miejscu – jak myślę – doprecyzować informacje dotyczące powstania Parku Oliwskiego i roli cystersów, na którą zwraca uwagę Chwin. Posłużę się tu cytatem z książki Franciszka Mamuszki, w której przedstawia on historię Oliwy:

Sławny z urody park oliwski sięga swoimi początkami co najmniej XV w, ale obecny swój kształt i szatę roślinną uzyskał głównie w XVIII i XIX w. (...) Pierwsze twórcze formowanie stylowego założenia parkowego nastąpiło z inicjatywy ostatniego opata, Jacka Rybińskiego, estety i znawcy sztuki, także ogrodniczej. Jego zamysł utworzenia

³⁸¹ *Ibidem*, s. 151.

³⁸² M. Salwa, *Iluzja w malarstwie. Próba filozoficznej interpretacji*, Kraków 2010, s. 107.

ozdobnego ogrodu zrealizował Kazimierz Dębiński z Kocka, architekt i ogrodnik, wzorujący się na kanonach stworzonych przez francuskiego mistrza architektury ogrodowej André Le Notre'a (1613-1700), m.in. twórcę ogrodów ozdobnych w rezydencji Ludwika XIV w Wersalu. Wyrazem tego było wprowadzenie do planu oliwskiego parku dwuosioowości, dalekich perspektyw – jednej na morze, drugiej na ul. Polanki, dziś zasłoniętej zabudową³⁸³.

Wzmianki Chwina o cystersach jako autorach koncepcji Parku Oliwskiego pozostają bardzo uogólnikowe, ale stanowią punkty, w których powraca przeszłość Oliwy. Można uznać chyba, że jest to wyraz wdzięczności pisarza za doświadczenia estetyczne, których źródłem było to miejsce. Połączenie kontekstu zakonu monastycznego z „Drogą do Wieczności” może także wskazywać na kontemplacyjny, duchowy charakter tego miejsca. Tak właśnie przedstawia je Chwin, choć pozazmysłowa relacja, którą buduje perspektywa alei, skierowana jest ku nieokreśloności losu lub odsyła do przeszłości bohatera. Jest to forma oddalenia się od rzeczywistości, w której Jakub czuje się zagrożony. Co ciekawe, w *Złotym pelikanie* doświadczenie wzniosłości „Drogi do Wieczności” nie musi wiązać się koniecznie z fizyczną obecnością bohatera w alei parku im. Adama Mickiewicza. W powieści napotykamy bowiem na fragment, który ukazuje moment oderwania Jakuba od rzeczywistości:

Zegar na wieży kościoła cystersów wybił godzinę siódmą trzydzieści, dołączyły do niego wszystkie zegary miasta, lecz czas przywołany do porządku karcącymi uderzeniami kurantów, nagle – nie pojmując, co się stało – utracił władzę nad Jakubem. Nagle minuty, godziny, lata w pośpiechu wyemigrowały za linię horyzontu, tonąc bez śladu w morzu mistycznym, gdzieś daleko, w prześwicie drzew nieskończonej grabowej alei, która biegła w górę i znikła wśród białych chmur spiętrzonych nad Zatoką. Ach, dzieciństwo, dzieciństwo!³⁸⁴

Przywołany fragment w interesujący, nieco oniryczny sposób przedstawia moment, w którym wyobraźnia bohatera wybiega w przeszłość, ale również w nieodgadnioną sferę bezczasowości. Chwin stosuje tu ciekawą antropomorfizację, w której to czas traci władzę nad człowiekiem. To odwrócenie nadaje chwili wyjątkowy charakter, bowiem bohater wchodzi w niezwykłą przestrzeń. Ostatnie, wykrzyknikowe

³⁸³ F. Mamuszka, *op. cit.*, s. 148.

³⁸⁴ S. Chwin, *Złoty pelikan*, s. 154-155.

zdanie podkreśla wyjątkowość chwili, której doświadcza Jakub, cofając się do okresu dzieciństwa. Chwin nie rozbudowuje tej wizji, obrazy zamknięte są w doświadczeniu bohatera, który zapada w sen. Gdański pisarz zaznacza jednak w tym fragmencie zainteresowanie problematyką czasu i funkcjonowaniem w nim człowieka. Ujawnia się to również w kolejnej scenie, po przebudzeniu bohatera.

Dzwony katedry wybijały właśnie południe. Chciał zerwać się z łóżka i natychmiast pojechać na Wyspę Spichrzów, by wyjaśnić, dlaczego nie miał wykładu o dziesiątej, poczuł jednak takie zmęczenie, że nawet nie ruszył palcem. Drżał skulony pod kołdrą. Musiał mieć chyba gorączkę. Biała perłowa słuchawka połyskiwała na stoliku obok łóżka jak perłowa muszla wyciągnięta z oceanu, ale po nią nie sięgnął. Szybkim ruchem wyrwał z gniazdka biały kabel. Najpierw przeraził się tym, co zrobił, ale potem przyszło mu do głowy, że przecież nic się nie stało, bo przyszłość, podobnie jak przeszłość, to zaledwie żalosne złudzenia naszej biednej świadomości. Czyż – uśmiechnął się – mądry Immanuel z Królewca nie mówił, że czas, podobnie jak przestrzeń, to tylko formy naszego umysłu, nic więcej?³⁸⁵

Fragment ten jest interesujący z dwóch powodów – obydwie związane są z czasem. Pierwszy rzuca światło na możliwą przyczynę depresyjnego stanu bohatera. Jakub „zawiesza” swoje życie, odcina się od świata, czego symbolem jest wyrwanie telefonicznego kabla. Zwrócić też należy uwagę na czas, w którym dochodzi do zamknięcia się bohatera w mieszkaniu. To południe. Połączenie pory dnia z obojętnością Jakuba przywodzi na myśl pojęcie „demonia południa”. Marta Kwaśnicka w eseju *Daemonium meridianum* pisze:

Demon południa (*daemonium meridianum*) nacierał na mnichów w porze największego upału, gdy przeminął już pierwszy zapał do pracy i kontynuowanie jej oznaczało duży wysiłek woli. Wówczas pojawiała się acedia, lenistwo, stan, w którym ospałość przegrzanego ciała pociąga za sobą duchowe otępienie i smutek.

Acedia (albo akedia) to jednak bynajmniej nie bezmyślne próżnowanie, przed którym od dziecka przestrzegają nas rodzice. Jeśli przetłumaczyć to słowo, okaże się, że oznacza ono brak troski o własny byt i istnienie, egzystencjalną obojętność. To osłabienie sił duchowych, omdlenie duszy³⁸⁶.

³⁸⁵ S. Chwin, *Złoty pelikan*, s. 156.

³⁸⁶ M. Kwaśnicka, *Daemonium meridianum*, [w:] *Krew z mlekiem*, Warszawa 2014, s. 139.

Do czasu, w którym dochodzi do zmiany stanu bohatera, można dołączyć także miejsce – „Drogę do Wieczności” zaaranżowaną przez cystersów. A zatem początek przemiany także powiązany jest z przestrzenią aranżowaną przez mnichów, których acedia dotykała, stając się elementem duchowości chrześcijańskiej. Można też przypuszczać, że kloszard, którego spotkał Jakub na „Drodze do Wieczności”, jest symbolem „demonia południa”. O dziwności momentu tego spotkania dowiadujemy się z innego fragmentu:

A więc ktoś z niewiadomego powodu zabrał mu duszę! Po prostu kiedy siedział tam, na ławce w Parku, karmiąc gołębnie jak św. Franciszek, ktoś wyjął mu duszę z piersi i na jej miejsce włożył duszę tamtego nędzarza!³⁸⁷

Wszystkie elementy, które wiążą bohatera z acedią, pozwalają na doszukiwanie się głębszych, nieuchwytnych, duchowych przyczyn jego stanu. „Droga do Wieczności”, w której rozpoczyna się przemiana, zostaje naznaczona tajemniczością.

Niezwykłość doznania czasu i przestrzeni przez bohatera jest także podkreślana przez aluzję do filozoficznych rozważań Immanuel Kanta związanych z teorią poznania, zawartych w *Krytyce czystego rozumu*. Chwin zaznacza tylko ten wątek, zwracając uwagę na kierunek, w którym podążają myśli Jakuba, zastanawiającego się nad sposobem istnienia w świecie. Filozofia Kanta ma w tym przypadku łagodzić doznania bohatera, który czas i przestrzeń traktuje jako wytwór ludzkiego umysłu. Rozmyślania Jakuba dotyczące czasu i przestrzeni zakończone zostają znakiem zapytania. Chwin pozostawia czytelnika z tym wyobrażeniem, zapraszając go do refleksji. Sądzę, że zgłębianie Kantowskiej teorii czasu i przestrzeni może wiązać się z inną myślą filozofa, który pisał, że „wzniosłe jest to, czego sama tylko możliwość pomyślenia świadczy o istnieniu władzy umysłu, przekraczającej każdy miernik zmysłowy”³⁸⁸. Przed taką perspektywą staje w tym przypadku bohater *Złotego pelikana*.

Wzniosłość i jej doświadczenie w przestrzeni pojawia się w powieści Chwina także w sferze onirycznej. Oto sen Jakuba, w którym podróżuje w okolice Jeziora Bodeńskiego i Alp:

³⁸⁷ S. Chwin, *Złoty pelikan*, s. 162.

³⁸⁸ I. Kant, *op. cit.*, s. 141.

Sen był piękny, pulsował sprzecznymi uczuciami.

Bo biały statek, zaciekle prujący zieloną wodę jeziora, nie mógł dopłynąć do zamglonego miasta [Romanshorn – dop. P. W-M]. Im bliżej dopływał, tym miasto unosiło się wyżej nad wodą na białej tafli mgieł. Rozstawiał ręce, odbijał się stopami od żelaznego pokładu, leciał w stronę brzegu, nad którym lśniły ośnieżone góry, ale do Romanshorn było wciąż tak samo daleko. Gdy budził się, starał się znów zasnąć. Chciał dokończyć sen dokładnie w miejscu, w którym go przerwał. Zamykał oczy i znowu leciał nad jeziorem ku szczytom Alp. Ośnieżone góry unosiły się na mlecznej tafli mgieł coraz wyżej i wyżej w jasne niebo nad Szwajcarią³⁸⁹.

Wizja przedstawiona w śnie Jakuba ma wszelkie znamiona wzniosłości. Pojawiają się tu opisy ogromnych i otwartych przestrzeni, motyw „górowania” nad światem, a także wznoszenia się ku szczytom Alp, które stają się niedostępne, osnute tajemniczą mgłą. Mirosław Strzyżewski w studium poświęconym romantycznej nieskończoności pisze, że w późnym oświeceniu:

wzniosłość dostrzegano w bezkresnych widokach natury, takich jak rozległe równiny, firmament niebieski, morze, a także w pejzażu górskim czy ukrytym za chmurami wierzchołkiem niedostępnej grani alpejskiej³⁹⁰.

Chwin w budowaniu onirycznej wizji wzniosłości korzysta z tych popularnych motywów, ale zaznacza także ich romantyczną proveniencję. Czyż bowiem w sennym podróżowaniu bohatera nie słyhać znanego zakończenia utworu Mickiewicza [*Nad wodą wielką i czystą...*]: „A mnie płynąć, płynąć i płynąć –”³⁹¹? Jacek Łukasiewicz, tłumacząc ostatni wers słynnego wiersza polskiego romantyka, zaznacza, że chodzi w nim nie tylko o samo przemijanie:

Ten ruch dokonuje się oczywiście w czasie, lecz jakby w innym czasie niż ten, w którym dokonało się migniecie błyskawicy, przesuwanie się chmur, nawet kruszenie skał. Myślnik, postawiony przez poetę na końcu utworu, jest wymowny, oznacza otwarcie, a nie zamknięcie³⁹².

³⁸⁹ S. Chwin, *Złoty pelikan*, s. 159.

³⁹⁰ M. Strzyżewski, *op.cit.*, Toruń 2010, s. 17.

³⁹¹ A. Mickiewicz, [*Nad wodą wielką i czystą...*], [w:] idem, *Dzieła poetyckie. Wiersze*, t.1, s. 394.

³⁹² J. Łukasiewicz, *Wiersze Adama Mickiewicza*, Wrocław 2003, s. 150.

W sennej wizji bohater utworu Chwina otwiera się na wzniosłą perspektywę nieskończoności. Jest to przestrzeń przyciągająca, dlatego Jakub stara się po przebudzeniu ponownie do niej wrócić. W tej niezwyklej podróży odsłonięte zostaje pragnienie wolności bohatera, jego chęć ucieczki od rzeczywistości w nieskończoność, przekroczenia granicy życia i śmierci. Obraz wzniosłości przedstawiony przez Chwina łączy się zatem z problematyką egzystencjalną i ontologiczną. Potwierdza to również inny fragment, w którym powtarza się motyw lotu bohatera:

Ach, umrzeć we śnie, by uniknąć na wieczne czasy przykrej konieczności wstawania.
Wylecieć z ciała jak dusza w sławnym wierszyku, zostawić na trawie ciało jak zmięte ubranko i pofrunąć daleko, w mistyczne Alpy, hen nad gładką taflą Jeziora Bodeńskiego, w jasne niebo nad Szwajcarią, równie piękne jak piękne jest morze u wylotu parkowej alei, którą cystersi przebili ku Zatoce przez gęstwinę Parku³⁹³.

Pragnienie śmierci wyrażone przez bohatera *Złotego pelikana* połączone zostało w tym fragmencie ze średniowieczną, anonimową pieśnią *Dusza z ciała wyleciała....*. Przypominam ten utwór, by porównania zastosowane w powieści stały się jeszcze bardziej wyraziste:

Dusza z ciała wyleciała,
Na zielone łące stała.
Stawszy, rzewno zapłekała.

„Czemu, duszo, rzewno płaczesz?”
Nie woła mi rzewno płakać,
A ja nie wiem, kam się podzieć”.

„Podzi, duszo moje miła!
Powiedę cie do rejskiego,
Do krolestwe niebieskiego³⁹⁴.

Motywacja pojawiania się aluzji do średniowiecznej pieśni w kontekście pragnień Jakuba związana jest z jego życiowym położeniem. W sytuacji bezradności wobec

³⁹³ S. Chwin, *Złoty pelikan*, s. 161-162.

³⁹⁴ Cyt za: T. Michałowska, *Średniowiecze*, Warszawa 2002, s. 512-513.

przypadku, który go dotyka, czuje się zagubiony. W podobnym stanie znajduje się dusza przedstawiona w poetyckim, eschatologicznym wyobrażeniu. Nieco inaczej zostaje w tym przypadku określony cel podróży, który w przywołanym fragmencie powieści Chwina nie ma tak bezpośredniego religijnego odniesienia, choć przeżywanie wzniosłej perspektywy górskiego krajobrazu można za taki uznać. Píše o tym Ewa Kolbuszewska, powołując się przy tym na badania Mircei Eliadego:

W rozumieniu religijnym, symbolicznym góra uważana jest za oś łączącą niebo z ziemią, gdyż „sięga ona do pewnego stopnia nieba i oznacza najwyższy punkt świata”. Mircea Eliade terminu „hierofania” użył do wyrażenia tego, co zawiera się w jego treści etymologicznej, w takim zaś sensie hierofania szczytu czyni zeń miejsce objawienia się świętości. Wierzchołek góry, umożliwiając wywołanie uczuć religijnych, staje się w ten sposób przestrzenią *sacrum*³⁹⁵.

We fragmentach dotyczących onirycznych przeżyć Jakuba można usłyszeć też echa twórczości polskich romantyków. Do wspomnianego już Mickiewicza i jego *Liryków lozańskich* dołączyć można Juliusza Słowackiego. To przecież jego bohater – Kordian – doświadcza wzniosłości, stojąc na „dachu świata”, na Mont Blanc³⁹⁶. Nazwę najwyższego szczytu Alp przywołuje w powieści także Chwin³⁹⁷. Gęstość aluzji intertekstualnych jest także świadectwem funkcjonowania w obrębie pisarstwa Chwina postmodernistycznej koncepcji wzniosłości. Romantyczne odniesienia, które można dostrzec w powieści, decydują o estetyce sennej wizji bohatera i korespondują z jego egzystencjalnymi i ontologicznymi przemyśleniami i pragnieniami skupionymi na nieskończoności. W tę właśnie stronę kieruje Chwin uwagę czytelnika także poprzez porównanie szwajcarskiego nieba do Morza Bałtyckiego widzianego z Oliwy, z perspektywy „Drogi do Wieczności”.

Nagromadzenie wszystkich wzniosłych i mistycznych elementów w zapisie snów bohatera ma na celu zwrócenie uwagi czytelnika w stronę problematyki, którą Chwin wielokrotnie podejmuje w powieściach. Pisarz koncentruje się zatem na doświadczeniu

³⁹⁵ E. Kolbuszewska, *op. cit.*, s. 65. Autorka przytacza fragment pracy M. Eliadego, *Sacrum, mit, historia*, przeł. A. Tatarkiewicz, wyb. i oprac. M. Czerwiński, Warszawa 1993, s. 162-165.

³⁹⁶ W przypadku Chwina przeżycie bohatera nie ma jednak charakteru związanego z patriotyzmem, ale jest doświadczeniem mistycznym.

³⁹⁷ Czyni to pomiędzy dwoma przywołanymi przeze mnie fragmentami onirycznego lotu bohatera. Chwin tak opisuje zachowanie Jakuba: „W cieple własnego oddechu, jak krasnal umierający w śnieżnej zaspie na Mont Blanc, oddawał się sennym dumaniom o tajemnicach Nieba i Ziemi”. Por. S. Chwin, *Złoty pelikan*, s. 159.

tajemnic świata, które odciskają piętno na jego bohaterach. Szczególnie mocno zaznacza się tu zainteresowanie tematami transcendencji. Ich podjęcie prowokuje najczęściej stan bohaterów; ich upadek, dramatyczne doświadczenie, w które najczęściej wpisany jest ślepy traf. Sen Jakuba jest rodzajem tęsknoty za doświadczeniem czystym i pięknym, zupełnie przeciwnym dramatycznej sytuacji, w jakiej się znalazł. Można ją chyba określić jako opuszczenie przez Boga. Być może w takim kontekście sen bohatera o wzniosłości jest także wyrazem tęsknoty za Nieskończonym. Potwierdzają to dwa końcowe fragmenty powieści, w których wymieniona zostaje „Droga do Wieczności”. Pierwszy związany jest z czasem umierania bohatera, który leży w szpitalnym pokoju podłączony do medycznych urządzeń:

Te dziecięce dźwięki, podobne do sygnałów w grze komputerowej, sprawiały, że zasypiał. Tylko w lewym uchu wciąż wzbierał coraz głośniejszy szum wzburzonego morza. Pomyślał o parkowej alei, którą przed wiekami cystersi nazwali Drogą do Wieczności. Uśmiechnął się do siebie, jakby na znak, że przyjął e-mail, którego treść odczyta później w załączniku, bo nie wszystko zostało nadane otwartym tekstem³⁹⁸.

Chwin posługuje się w tym miejscu znaczeniem nazwy „Drogi do Wieczności” w sposób dosłowny. Myśl bohatera o tym charakterystycznym punkcie Parku Oliwskiego jest bezpośrednią zapowiedzią jego śmierci. Pisarz pozostawia to rozwiązanie w niedopowiedzeniu, ale można w łatwy sposób zrozumieć przywołanie obrazu wzniosłej perspektywy. Wzburzone morze, które we wcześniejszych fragmentach ukazywane było jako piękne i statyczne, symbolizuje zmianę i nieokreślone niebezpieczeństwo. Nie dotyczy ono jednak samego bohatera, bowiem z uśmiechem przyjmuje on do wiadomości to, co nieuniknione. Sam moment, w którym Jakub uznaje pojawienie się w jego myślach „Drogi do Wieczności” za zwiastun końca swojego życia, wydaje się dosyć tajemniczy, wychodzący z głębi perspektywy zapamiętanego obrazu. Można odnieść wrażenie, że Chwin stopniowo odkrywa to, co kryje się gdzieś pod doświadczeniem wzniosłości, co wyczekiwane i zamknięte w niewyraźności. Objawia się to również w dalszym opisie losu Jakuba: „W południe zasnął. Otoczyła go lekka jasność, pełna światła i blasku. Zrozumiał znak, jaki mu dano z daleka”³⁹⁹. Owa odległość, o której pisze tu Chwin,

³⁹⁸ S. Chwin, *Złoty pelikan*, s. 267.

³⁹⁹ *Ibidem*, s. 270.

koresponduje z estetycznym wrażeniem, powstającym w zbieżnej perspektywie „Drogi do Wieczności”.

Chwila, w której Jakub odczytuje przekazany mu znak, jest początkiem jego odchodzenia. Przebiega ono we śnie, zgodnie z pragnieniem głównego bohatera, wyrażonym wcześniej w aluzji do pieśni *Dusza z ciała wyleciała...* To drugi fragment, w którym wspomniana zostaje „Droga do Wieczności” i w którym już jednoznacznie dowiadujemy się, że tęsknota bohatera dotyczyła podstaw eschatologii chrześcijańskiej. Jakub we śnie po raz ostatni wzbija się w powietrze i widzi gdańską przestrzeń:

Spojrzał w dół. Widział teraz dach starej willi, ogród otoczony żelaznym ogrodzeniem i kobietę, siedzącą pod jarzębiną na krawędzi łóżka, która trzymała kogoś za rękę. Lekki podmuch wiatru uniósł go w górę. Poszybował w przejrzystym, jesiennym powietrzu prosto ku morzu, niemal zaczepiając o prawą wieżę Katedry, potem nad Pałacem Opatów, nad szklaną palmiarnią, nad drzewami Drogi do Wieczności. (...) Potem wiatr zakręcił nim jak suchym liściem, uniósł go nad drzewami w stronę wiaduktu, potoczył wysoko nad nowymi dzielnicami i niedbałym powiewem zrzucił na brzeg morza pod żółtymi urwiskami Orłowa.

Przed sobą ujrzał Sąd.

Pod klifem stał ktoś w srebrnej zbroi⁴⁰⁰.

Umieszczenie „Drogi do Wieczności” w końcowej wizji oddaje charakter celu, ku któremu zbliża się Jakub. To rodzaj symbolicznego kierunkowskazu dla bohatera. Jakub dociera na Sąd Ostateczny. Postać stojąca na klifie, to z pewnością św. Michał Archanioł, znany z obrazu Hansa Memlinga.

Analiza obrazów „Drogi do Wieczności”, które pojawiają się w *Złotym pelikanie*, pozwala na ukazanie rozwoju tego motywu w powieści Chwina. Gdański pisarz czyni z elementu przestrzeni gdańskiej Oliwy ważną figurę swojej pisarskiej wyobraźni. Istotną cechą owej figury jest wzniosłość, którą rozpatrywać można w kilku nachodzących na siebie aspektach: tożsamościowym, religijnym, estetycznym oraz transcendentnym.

Aspekt tożsamościowy „Drogi do Wieczności” przedstawiony jest jako fragment przestrzeni zapamiętany przez autora *Krótkiej historii pewnego żartu* i stale towarzyszący jego dzieciństwu. Dochodzi tu do uwznioślenia przeszłości i pamięci. Chwin, poprzez wielokrotne przywoływanie motywu, podkreśla też jego rolę w kreowaniu wyjątkowości

⁴⁰⁰ *Ibidem*, s. 270-271.

przestrzeni miasta⁴⁰¹. To aspekt estetyczny, ważny na pewno dla kształtowania się pisarskich fundamentów autora *Hanemanna*. Religijne znaczenie „Drogi do Wieczności” łączy się, co Chwin ciągle powtarza, z budowniczymi parku, z zakonem cystersów. Rola perspektywy parku przenosi się tu w obręb kontemplacji i mistyki. W aspekcie transcendentnym miejsce przywoływane przez Chwina jest symbolem tego, co znajduje się poza rzeczywistością i fizycznym znakiem Boskiej obecności oraz nieskończoności. „Droga do Wieczności” to przestrzeń zmiany i niewyjaśnionego oddziaływania na losy bohaterów.

W samej powieści pojawianie się „Drogi do Wieczności” jest początkowo związane z zatrzymaniem się i rozmyśleniem sensu egzystencji, z tęsknotą za dziecięcą krainą szczęśliwości. Oniryczne wizje zmieniają kształt tej tęsknoty i przenoszą ją w kierunku nieskończoności, szczególnie w momentach, w których ciężar egzystencji staje się dla bohatera przygniatający. Rodzi się wówczas pragnienie dotarcia do punktu w oddali, znajdującego się w wiecznej perspektywie. Wzniosłe sny Jakuba są również rodzajem zapowiedzi jego ostatecznego losu, czyli przekroczenia granicy śmierci, dotarcia do tajemnicy, wkroczenia na drogę ku wieczności.

Stefan Chwin w jednym z wywiadów mówi:

Tajemnica pozwala mieć nadzieję. Duchowo umieramy w chwili, gdy przestajemy czuć, że świat jest tajemnicą (...). Kiedy świat przestaje być tajemnicą, przeobraża się w zamkniętą pułapkę. I w tym sensie tajemnica jest potrzebna⁴⁰².

Wybrane elementy gdańskiej przestrzeni, których analizę przedstawiłam w tym rozdziale, bardzo często spełniają pisarski postulat autora *Esther*. Są łatwo rozpoznawalnymi punktami, które w różnorodny sposób wzmagają tajemniczość, kierują w stronę nieskończoności, ku temu co ukryte. Kościół Mariacki, wieża gdańskiego Ratusza, Katedra Oliwska, Gradowa Góra, Pałac Kultury i Nauki (przeniesiony do Gdańska w *Krótkiej historii pewnego żartu*), wzgórze Karlsberg oraz aleja zwana „Drogą

⁴⁰¹ Jako charakterystyczna część przestrzeni Oliwy, „Droga do Wieczności” wspomniana zostaje także w *Pannie Ferbelin*. Por. S. Chwin, *Panna Ferbelin*, Gdańsk 2011, s. 277 i 305.

⁴⁰² *Tajemnica jest warunkiem życia*, op.cit., s. 5-6.

do Wieczności” – to charakterystyczne obiekty, które w twórczości Chwina powracają po wielokroć i wyznaczają symboliczną topografię jego powieści. Przestrzenne obszary wzniosłości odgrywają istotną rolę w kształtowaniu mitu Miasta, tworzeniu jego „Wielkiej Narracji”⁴⁰³. W powieściowym przywoływaniu przez Chwina wymienionych obiektów nie chodzi tylko o uwznioślanie miejsca, w którym pisarz mieszka. Każdy z tych motywów połączony jest z przeżyciami bohaterów, dookreśla ich odczucia, najczęściej w bardzo trudnych momentach życia, oddaje grozę chwili lub rodzaj zmagania z losem na dłuższym odcinku czasowym. Wzniosłość obiektów łączy się także z ich cechami fizycznymi; z wielkością, z monumentalnością, z wysokością, która otwiera charakterystyczną perspektywę obserwacji świata. Takie właśnie miejsca pozwalają na inne spojrzenie, na zgłębienie doświadczeń losu i przyjrzenie się własnej egzystencji. To punkty obserwacyjne, z których można zachwycać się bezkresem pejzażu, ale również w samotności kontemplować tajemnice świata, z bezpiecznego miejsca przyglądać się temu, co umyka ludzkim możliwościom poznawczym.

⁴⁰³ Por. S. Chwin, *Gdańsk: nowa tożsamość*, „Tytuł” 2002, nr 45-46, s. 52.

Rozdział IV

Apokaliptyczne figury wyobraźni Stefana Chwina

Ważnymi figurami wzniosłości są w powieściach Stefana Chwina także wyobrażenia apokalipsy. Ich rozległą gamę tworzą motywy obecne w wielu utworach gdańskiego prozaika. Owe figury stają się ważnymi miejscami na mapie pisarskiej wyobraźni Chwina – wyobraźni sublimicystycznej, która nadaje jego powieściom niezwykłych właściwości.

Pierwszy teoretyk wzniosłości, Pseudo-Longinos, podpowiadał, że umiejętność odpowiedniego użycia figur niewyobrażalnego zwiększa walory artystyczne wypowiedzi oraz nadaje jej dodatkowych właściwości perswazyjnych⁴⁰⁴. Siłę perswazji takiego komunikatu Pseudo-Longinos podkreśla poprzez zastosowanie słowa „ujarzmiać”, które najczęściej występuje w wyrażeniach związanych z gwałtownością (np. ujarzmiać namiętności lub ujarzmiać zwierzęta). Taką cechą retoryki wzniosłości z pewnością oddają wyobrażenia apokaliptyczne.

Jedną z najbardziej znanych i tajemniczych ksiąg biblijnych jest *Apokalipsa św. Jana*. Doskonale pamiętamy, że jest ona zapisem niesamowitej wizji czasów ostatecznych. Analiza biblijnego tekstu pozwala zauważyć, że jednym z najczęściej powtarzanych słów w tej ostatniej księdze Nowego Testamentu jest czasownik „ujrzałem”. Apostoł, przerażony i zafascynowany wizją, której doświadcza, nie jest w stanie wypowiedzieć żadnego słowa i może być posłuszny jedynie boskim poleceniom. Patrzenie i słuchanie są jedyną możliwą reakcją odbiorcy obserwującego przerażającą sceny, które znajdują się poza zasięgiem jego pojmowania. Święty Jan doświadcza więc wzniosłości, która „jest wynikiem spotkania podmiotu z czymś absolutnie wielkim bądź absolutnie zagrażającym”⁴⁰⁵. Widać wyraźnie, że to między innymi transcendentalność figury apokalipsy jest źródłem wzniosłości.

Biblijny motyw apokalipsy – dzięki swej wizyjności, tajemniczości, symbolice końca czasów – bardzo często stawał się źródłem inspiracji dla literatury i sztuki⁴⁰⁶.

⁴⁰⁴ Por. Pseudo-Longinos, *op. cit.*, s. 117-118.

⁴⁰⁵ J. Pluciennik, *op.cit.*, s. 33. Autor posługuje się tutaj argumentacją Immanuela Kanta.

⁴⁰⁶ Tematykę malarskich przedstawień apokalipsy w ciekawy sposób poruszają Martin Zlatohlávek, Christian Rättsch i Claudia Müller-Ebdling w pracy *Sąd Ostateczny. Freski, miniatury, obrazy*, przeł. A. Kleszcz, Kraków 2002.

Słowo „apokalipsa” zyskało także synonimiczne określenie: ostateczna zagłada, katastrofa. To właśnie *Apokalipsa św. Jana* stała się fundamentalną częścią katastroficznego nurtu filozoficzno-literackiego. Tłumaczy to Bernadetta Żynis:

Katastroficzne próby opisu rzeczywistości mogą wynikać (...) z przeświadczenia powziętego z obserwacji, iż świat znalazł się w sytuacji kryzysowej, w sytuacji załamania się ważnych (według obserwującego) wartości i nieuchronnie zbliża się do swego kresu. Szuka się wtedy przyczyn spodziewanego kresu, który objaśniałby i genezę, i cel, co oznacza uzyskanie odpowiedzi o sens historii. (...) I tak *Apokalipsa św. Jana*, która w naszym kręgu kulturowym jest modelowym, archetypicznym tekstem dotyczącym tej problematyki, jest właśnie zobrazowaniem takiego celu-kresu, do którego nieuchronnie zmierza świat, ludzkość, historia⁴⁰⁷.

Wrażenie niestabilności świata wynikające z pojawiania się tragicznych wydarzeń, niespodziewanych katastrof, wybuchów wojen, sprawia, że ludzka wyobraźnia często kieruje się w stronę „czasów ostatecznych”. Jak zauważa Małgorzata Jankowska:

Wizje końca dziejów są aktualizowane z każdym nowym dramatem, nowym zagrożeniem, z każdą chwilą zwątpienia w celowość świata, z każdą chwilą zwątpienia w człowieka jako istotę harmonijną, rozumną, a w końcu – dobrą, bo stworzoną na obraz i podobieństwo Boga⁴⁰⁸.

Apokalipsa oraz związany z nią katastrofizm stają się istotnymi tematami ludzkiej egzystencji, które przerażają i niepokoją, ale także fascynują i stawiają wielkie pytania o przyczynę zła, o relację między dobrem a złem, o tajemnice życia i śmierci.

4.1. Luna w pękniętym lustrze – obrazy wojny

Już w pierwszej dojrzałej powieści Chwina, czyli w *Hanemannie*, ujawniło się jego zainteresowanie tą tematyką katastrofizmu. Przypomnijmy, że historycznym tłem tego

⁴⁰⁷ B. Żynis, *Koniec świata raz jeszcze. Katastroficzne wątki w prozie Tadeusza Konwickiego*, Słupsk 2013, s. 7-8.

⁴⁰⁸ M. Jankowska, *Samozagłada cywilizacji, czyli spełniająca się apokalipsa. Rozważania nad „Naszą wesołą apokalipsą” Leszka Kołakowskiego*, [w:] *Czas apokalipsy. Koniec dziejów w kulturze od późnego średniowiecza do współczesności*, pod red. K. Kopani, Warszawa 2012, s. 29.

utworu są losy Niemców, którzy w 1945 roku uciekali z Gdańska przed wkraczającą Armią Czerwoną. Wśród nich jest główny bohater, Manfred Hanemann, profesor anatomii w gdańskim Instytucie Anatomii. Wydarzenia związane z dramatyczną ewakuacją Niemców z Gdańska przedstawione są w początkowej części powieści, kiedy Hanemann wraz zaprzyjaźnioną rodziną Walmannów rusza w kierunku statku, który ma popłynąć do Hamburga. Bohaterów przemierzających bombardowane miasto, które staje się apokaliptycznym miejscem, Chwin opisuje w rozdziale zatytułowanym *Kruche*. W inicjalnym zdaniu dostrzec można sposób tworzenia obrazu o wzniosłym zabarwieniu:

O piątej szli szybko wiaduktem obok dworca w Langfuhr, pochylając głowę, gdy wysoko, z szarpiącym świstem, na ciemnym niebie ponad kratownicą mostu przelatywały w stronę lotniska pociski wystrzeliwane z Emaus albo Schidlitz (...) ⁴⁰⁹.

Budowanie apokaliptycznej wizji rozpoczyna Chwin od wprowadzenia wrażenia niepokoju. Ludzie uciekający z Gdańska zmierzają w stronę portu. Nad ich głowami przelatują pociski. Pisarz stosuje tu wertykalny, charakterystyczny dla wzniosłości opis. Pochylnym ludziom przeciwstawione zostaje ciemne niebo, co poszerza przestrzeń obrazu i ukazuje niebezpieczeństwo, które znajduje się jeszcze w oddali.

Istotną rolę odgrywa w tym fragmencie dźwięk wzbudzający przerażenie.

Sam nadmierny hałas – pisze, wyróżniając przyczyny wzniosłości Edmund Burke – wystarczy, by obezwładnić duszę, zawiesić jej działanie i napęlić trwogą. Ryk wielkich wodospadów, szalejących burz, grzmotów czy artylerii budzi w umyśle wielkie i pełne grozy doznanie, choć w tych odmianach dźwięku nie możemy dostrzec żadnej subtelności ani kunsztu ⁴¹⁰.

W dalszej części opisu powtarza się obraz świszczących i przelatujących wysoko na niebie pocisków. To dźwięk, który budzi trwogę i poprzedza apokaliptyczne sceny, gdy wśród kolejnych wybuchów ludzie chcą jak najszybciej dostać się na statek:

(...) gdy usiłował wypatrzeć, czy coś się nie rusza w ciemności za falochronem, powietrze zadrzało i huk pękającego szrapnela zmieszał się z jazgotem pękających szyb. Tłum na placu zakołysał się, bardziej chyba przerażony wrzaskiem zranionej kobiety, niż łoskotem

⁴⁰⁹ S. Chwin, *Hanemann*, Gdańsk 1995, s. 40.

⁴¹⁰ E. Burke, *op. cit.*, s. 94.

wybuchów, które długą serią rozsypały się nad kanałem. Deszcz odłamków zaszeleścił po wodzie i zabrzęczał po szklanym dachu magazynu. Dziewczynki krzyczały przeraźliwie, widząc na śniegu, parę kroków od rampy, czarny rozmazany ślad, który ciągnął się za nogą kobiety wleczonej przez matkę wołającą o pomoc⁴¹¹.

Natężenie dźwięków, nowych i przerażających, wywołuje uczucie trwogi. Przywołany opis jest bardzo sugestywny, ponieważ jest on miejscem intensyfikacji strachu. Wzniosłość apokaliptycznej wizji, przedstawianej w przywołanym fragmencie, ewokowana jest także przez gwałtowne eksplozje pocisków. O ludzkiej reakcji wobec nagłości pisał Burke: „Wszystko co nagłe i nieoczekiwane budzi naszą czujność, to jest mamy poczucie niebezpieczeństwa, przed którym nasza natura każe nam się strzec”⁴¹². Elementy apokaliptycznej wzniosłości: nagłość, trwoga, dźwięk, wertykalna kompozycja przestrzeni stanowią dla gdańskiego pisarza środki, za pomocą których może opisać to, co straszne, związane z wojennym doświadczeniem śmierci.

W rozdziale *Trzciny* apokaliptyczne motywy rozsiane są bardzo gęsto. Bohaterowie z przerażeniem obserwują dokonujące się dzieło wojennej pożogi:

A gdy wyszli na aleję z tramwajowymi torami, która biegła prosto ku morzu, otworzył się przed nimi widok na jaskrawą kolumnę ognia, bijącą w niebo, aż zatrzymali się w zdeptanym śniegu (...) ⁴¹³.

Nagle zatrzymanie się bohaterów świadczy o sile i niesamowitości obrazu, który dostrzegli. Wrażenie ogromu ognia zostaje zbudowane poprzez jego dynamiczne, a zarazem wertykalne przedstawienie. Płonące magazyny niosą z sobą następne zagrożenie, bowiem oświetlają morskie nabrzeże i ułatwiają zlokalizowanie celu żołnierzom artylerii. Zdają sobie z tego sprawę bohaterowie, ale, chcąc oszczędzić niepokoju dzieciom Wallmanów, przemilczają tę wiedzę. Czytelnika informuje o tym jednak narrator:

Ale tego ani pan Walmann, ani Hanemann nie powiedzieli głośno, bo nie było o czym mówić; trzeba było dostać się do portu jak najszybciej, nawet jeśli by rozpoczęło się najgorsze; nie było o czym mówić, tym bardziej, że dziewczynki na widok dalekiego

⁴¹¹ S. Chwin, *Hanemann*, s. 45.

⁴¹² E. Burke, *op. cit.*, s. 94.

⁴¹³ S. Chwin, *Hanemann*, s. 42.

ognia, który stał na dachami Neufahrwasser, otrząsnęły się z lęku, tak jakby widok jasnej smugi, podpierającej niebo brunatnym żarem, wydał im się mniej groźny niż widok czarnych ulic w okolicach wiaduktu, gdzie domy, w których nie jaśniało żadne okno, zamykały przestrzeń ze wszystkich stron⁴¹⁴.

Warto zwrócić w tym fragmencie uwagę na efekt wzniosłości wytworzony za pomocą perspektywy, ku której zwróceni są bohaterowie. To, co zostaje przedstawione w oddaleniu, wzbudza niepokój, ale łagodzi doświadczaną wcześniej przez dziewczynki trwogę. Wzniosłość rodzi się zatem w otwartej przestrzeni, w której odległość stanowi swoisty bufor bezpieczeństwa. Dlatego obserwowany słup ognia nie przeraża tak bardzo, jak znajdujące się blisko bohaterów ciemne budynki, tworzące klaustrofobiczną przestrzeń. Istotnym elementem wplecionym w tę wizję jest przemilczenie informacji o śmiertelnym zagrożeniu, w które może nastąpić w każdej chwili. Mamy tu do czynienia „z celowym przemilczeniem dla czyjegoś dobra”⁴¹⁵, ale wydaje się, że zachowanie bohaterów łączy się także ze świadomością nieuchronności zbliżających się wydarzeń i z bliskością śmierci.

Gdy bohaterowie zbliżają się do holownika mającego ich zawieźć na statek „Friedrich Bernhoff”, następuje intensyfikacja apokaliptycznych elementów narracji. Pojawiają się huk i błyski eksplozji, krzyki i płacz ludzi, „ogień, wybuchający purpurową jasnością”⁴¹⁶, który odbija się w wodzie, a także niebo „pełne poszarpanych chmur”⁴¹⁷. Chwini w kilku miejscach kończy zdania wielokropkiem, sygnalizując, że te tragiczne wydarzenia nie są w pełni możliwe do przedstawienia.

Dalsze historie bohaterów, którzy próbują uciec z Gdańska, ukazują nieprzewidywalny charakter ludzkiego losu podczas wojny. Hanemann, ogłuszony wybuchem bomby, traci przytomność, co sprawia, że pozostaje w Gdańsku, by następnie – już po „wyzwoleniu” – rozpocząć tu nowy rozdział swojego życia. Szukając schronienia, wchodzi do mieszkania znajomych Schultzów. Wewnątrz napotyka meble i przedmioty, które rodzina zniszczyła przed opuszczeniem Gdańska. Chwini po tym, jak Hanemann wychodzi z mieszkania, umieszcza następujący opis:

⁴¹⁴ *Ibidem*.

⁴¹⁵ D. Korwin-Piotrowska, *Cisza, milczenie, przemilczenie oraz pauza – podstawowe rozróżnienia*, [w:] *eadem, Białe znaki. Milczenie w strukturze i znaczeniu utworów narracyjnych*, Kraków 2015, s. 77.

⁴¹⁶ S. Chwini, *Hanemann*, s. 48.

⁴¹⁷ *Ibidem*, s. 49.

Na ścianach pokoju Güntera jaśniały prostokąty po zdjętych fotografiach. W kuchennym piecu przesypywał się popiół spalonych zdjęć. Rozerwana firanka falowała jak wodorosty na dnie rzeki. Żyrandol podzwaniał w mroku kryształowymi szklankami. W pękniętym lustrze to gaśły, to zapalały się światła łuny nad Langfuhr⁴¹⁸.

Pisarz przedstawia tu symboliczną wizję, którą można chyba określić mianem postapokaliptycznej. Opis mieszkania ukazuje koniec rodzinnego świata, którego elementy zostały zniszczone. Ślady niedawnej, ludzkiej obecności są jeszcze wyraźne, ale poczucie braku życia jest tu znaczące. Zwierciadło, które odbijało piękną rzeczywistość, teraz odbija łunę nad Wrzeszczem. Poprzez to odbicie Chwin ukazuje oddalającą się apokalipsę, która na zawsze zmieniła historię Gdańska i jego mieszkańców.

Okrutny los spotyka natomiast rodzinę Walmannów, bowiem statek „Friedrich Bernhoff”, na który się dostali, został zatopiony. Poprzez wprowadzenie motywu „Friedricha Bernhoffa” Chwin nawiązuje do katastrofy okrętu „Wilhelm Gustloff”, który zatonął 30 stycznia 1945 roku po storpedowaniu przez sowiecką jednostkę podwodną⁴¹⁹. Na pokładzie statku znalazło się ponad 10 tysięcy osób, głównie uchodźców z Trójmiasta, z których przeżyło 1239 osób⁴²⁰. Była to najbardziej tragiczna katastrofa morska w historii⁴²¹.

O przebiegu wydarzeń rozgrywających się na statku „Friedrich Bernhoff” Hanemann dowiaduje się z listu od ocalałego z katastrofy Martina Retza. W powieściowym opisie dramatu uderzające są nie tylko sceny związane ze śmiercią podróżujących, ale także słowa bohaterów, które wskazują na niepokojącą i niemożliwą do wytłumaczenia przewrotność losu. Mam tu przede wszystkim na myśli wypowiedź pani Walmann z chwili, gdy znalazła się na statku mającym zagwarantować ucieczkę jej rodzinie. Bohaterka wspomniała o Hanemannie, który został na brzegu:

⁴¹⁸ *Ibidem*, s. 55.

⁴¹⁹ Nazwa tego statku nie jest potwierdzona historycznie, ale fakty zatopienia statków z uchodźcami z Gdańska zdarzały się pod koniec wojny nagminnie. Temat tragedii „Wilhelma Gustloff’a” podjął Günter Grass w książce zatytułowanej *Idąc rakiem*, Gdańsk 2002. Warto dodać, że twórczość niemieckiego pisarza (szczególnie powieść *Blaszany bębenek*) często wspominana była w kontekście obrazów wypędzenia Niemców przedstawionych przez Chwiną w *Hanemannie*.

⁴²⁰ Liczbę tę podaję za informacjami przytoczonymi w dokumentalnym filmie *Gustloff – ostatni rejs* (2008), scen. Ch. Frei, A. Greulich, R. Schlosshan.

⁴²¹ W 2008 roku Joseph Vilsmaier na podstawie scenariusza napisanego przez Rainera Berga nakręcił film fabularny zatytułowany *Die Gustloff* (polski tytuł: *Gustloff – rejs ku śmierci*).

Tam musiało zginąć bardzo dużo ludzi. Pan Hanemann szedł do nas, ale potem... (...) Gdy dopłynęliśmy do „Bernhoffa”, obejrzałam się i aż mi serce zamarło, bo tam na brzegu, był jeden wielki ogień między domami...⁴²².

Wielokropek, którym kończy się jej relacja, jest formą emocjonalnego zamknięcia. Bohaterka spodziewała się bowiem śmierci Hanemanna, ale nie chciała wprost werbalizować swoich przypuszczeń. Chwin cytuje zaś jej wypowiedź, by odsłonić drugą, równoległą do losów Hanemanna, perspektywę wydarzeń związanych z ucieczką Niemców z Gdańska. Pisarz ukazuje bliskie relacje między konkretnymi bohaterami oraz tragiczną zmienność ich losów, bo – jak mówi Hanemann o Walmannach po przeczytaniu listu od Retza – „Przecież to właśnie oni mieli większe szanse niż ci, którzy zostali”⁴²³. Chwin dotyka w tym miejscu osobistych uczuć bohatera, ukazuje go w chwili zmagania się z wyrzutami sumienia. Są one bezpodstawne, bowiem u ich źródeł nie leży wiedza o konsekwencjach podejmowanych wyborów, lecz dziwny przypadek, który wkradł się w apokaliptyczne, wojenne wydarzenia.

4.2. Prywatna apokalipsa. *Złoty pelikan*

Omówiona w poprzednim rozdziale powieść *Hanemann* daje też inną odpowiedź na pytanie, dlaczego Chwin tak często wykorzystuje figurę apokalipsy. Pisarza interesuje mianowicie proces podnoszenia się bohatera z upadku – dlatego właśnie stawia go przed osobistą katastrofą. Hanemann doświadczony zostaje podwójnie. Staje on bowiem w obliczu gwałtowności wojny, a ponadto w jej trakcie traci swoją ukochaną kobietę, która ginie w katastrofie statku. Po tych tragicznych wydarzeniach rozpoczyna się przemiana, moralna odnowa bohatera, który zostaje uwznioślony właśnie poprzez siłę pozwalającą mu na przetrwanie pomimo doświadczenia prywatnej apokalipsy.

Pojęcie „prywatnej apokalipsy” może odnosić się do osobistego życia człowieka i może być rozumiane w sposób metaforyczny, jako ogromne cierpienie lub największa tragedia. W taki sposób ukazani są bohaterowie wykreowani przez pisarza: Hanka w *Hanemannie* (która po próbie samobójczej wraca do zmagania z życiem), Krystyna w *Żonie prezydenta* (bohaterka przechodzi głęboką metamorfozę po zdradzie męża),

⁴²² S. Chwin, *Hanemann*, s. 96.

⁴²³ *Ibidem*, s. 100.

Andrzej z powieści *Esther*, Natalia ze *Złotego pelikana* (która po życiowym niepowodzeniu poświęca swoje życie, pomagając bezdomnym), nawet prokurator Hammels z *Panny Ferbelin* (który po śmierci żony stopniowo odnajduje właściwy system wartości). Prywatna apokalipsa dotyka także głównego bohatera powieści *Złoty pelikan*, który – w odróżnieniu od wymienionych wcześniej postaci – nie jest w stanie przeciwstawić się losowi.

Złoty pelikan to powieść opisująca historię Jakuba, uniwersyteckiego wykładowcy, którego życie załamuje się w momencie, gdy przypadkowo dowiaduje się, że jedna z jego studentek mogła popełnić samobójstwo. Bohater zaczyna rozpamiętywać swoją przeszłość, próbuje dowiedzieć się prawdy o samobójstwie studentki, staje przed wieloma egzystencjalnymi pytaniami i powoli zaczyna usuwać się na margines społeczeństwa. Osamotniony i bezdomny, trafia na Gdański dworzec, skąd zabiera go Hilda, która przez jakiś czas staje się towarzyszką jego wędrówek. Kolejną osobą, która zaopiekowała się opuszczonym bohaterem, jest Natalia. Z jej opowieści wynika, że to właśnie ona jest niedoszłą samobójczynią, którą egzaminował Jakub. *Złoty pelikan* jawi się zatem jako studium przypadku, który w nieprzewidywany sposób zmienia i spleta ludzkie losy. Opowieść przedstawiona przez Chwina od samego początku wydaje się w dziwny sposób teatralna. Przypatrzmy się jednemu z jej początkowych fragmentów:

Gdy Jakub szykował się do przyjścia na świat, sławni uczeni z kraju, który się po drugiej stronie oceanu, odkryli, że prawdopodobieństwo powstania życia na Ziemi równało się mniej więcej jeden do pięciu bilionów sześciuset miliardów ośmiuset milionów dziewiętnastu tysięcy, prawdopodobieństwo zaś, że wśród licznych form życia powstanie jedna, szczególna, której zostanie nadane imię Jakub było sto milionów razy mniejsze. Szczęście jednak uśmiechnęło się do matki Jakuba i oto którejś nocy, gdy burza rozjaśniała błyskawicami czarne niebo nad miastem, z wirujących protonów ułożył się w jej łonie zgrabny kształt chłopca⁴²⁴.

Zaistnienie głównego bohatera zostaje ukazane jako akt przychylności losu. Wszechświat jest tu wielki, a bohater jest jego maleńką, przypadkową częścią. Jakub nie jest przedstawiony jako człowiek z krwi i kości, ale jako pacynka w rękach aktora – nieokreślonej Siły, która pozwoliła mu pojawić się na scenie świata. Chwin stosuje tu

⁴²⁴ S. Chwin, *Złoty pelikan*, s. 6-7.

powiększający model narracji, w której świat zestawiony z bohaterem rozrasta się⁴²⁵. Dostrzec tu można także przykład fałszywej wzniosłości. Wprowadzenie bohatera na scenę świata jest zbyt wyreżyserowane, przesadnie uroczyste, jego zrodzenie się wśród błyskawic zbyt niesamowite. Zaobserwować to można również w innym miejscu:

Jakub siedł na Wyspę Spichrzów.

Tymczasem w dalekim dorzeczu Amazonki umierały lasy deszczowe, dziura ozonowa otwierała się nad lodowcami Antarktydy, mieszkańcy zaś Australii ratowali stado wielorybów, które zabłąkało się właśnie na mieliznę koło Sydney. W tysiącach miast miliony ludzi wypijały miliony filiżanek kawy⁴²⁶.

Widać zatem, że Chwin – konstruując bohatera w *Złotym pelikanie* – czerpie z repertuaru chwytów teatralnych, a precyzyjniej: nawiązuje do teatru marionetek⁴²⁷. Motyw ten pojawiał się wielokrotnie w dobie romantyzmu:

Wielu wybitnych przedstawicieli niemieckiej literatury pisało o teatrze lalek, m.in. J. W. Goethe, E.T.A. Hoffmann, H. von Kleist, L. Tieck. Na gruncie literackim stał się on źródłem metafory, twórczą inspiracją. Pisarze z jednej strony widzieli w tym teatrze pomniejszony obraz świata, a w lalce metaforę ludzkiego losu, z drugiej szukali w niej idealnego aktora⁴²⁸.

Marionetka kojarzy się z kilkoma charakterystycznymi cechami: z bezwolnością, mechanicznością, bezdusnością, także z błazeństwem (bowiem mamy zwyczaj śmiać się z lalek, gdyż wiemy, że nie przeżywają one naprawdę, że ktoś się nimi posługuje). Bardzo podobnie odbierać można sposób ukazania bohatera *Złotego pelikana*, bowiem już w momencie jego narodzin czytelnik zauważa, iż Jakub jest ubezwłasnowolniony, znajduje się pod władzą losu, na początku przychylnego, później coraz bardziej

⁴²⁵ Podobny motyw zaobserwować można w wierszu Cypriana Norwida *Marionetki*. Poeta pisze w jednej ze strof: „Jak się nie nudzić? gdy oto nad globem / Milion gwiazd cichych się świeci. / A każda innym jaśniej sposobem, / A wszystko stoi – i leci...” Por. C.K. Norwid, *Marionetki*, [w:] Norwid. *Znaki na papierze*, Olszanica 2008, s. 110.

⁴²⁶ *Ibidem*, s. 68-69.

⁴²⁷ Nieprzypadkowo na okładce jednego z wydań powieści umieszczono zdjęcie autorstwa Adama Juliusza Chwina, które przedstawia parę aktorów, ulicznych błaznów. Pozwala to symbolicznie zaznaczyć ową teatralność powieści.

⁴²⁸ D. Kosiński, A. Wypych-Gawrońska, A. Staniej, A. Marszałek, M. Sugiera, J. Leśnierowska, *Słownik wiedzy o teatrze*, Bielsko-Biała 2007, s. 342.

złośliwego. Aspekt mechaniczności uwidocznia się szczególnie w momencie, gdy Jakub znajduje się w szpitalu, gdzie podłączony jest do medycznych urządzeń:

Ten młyn mechanicznego życia – czujny, wiecznie uważny, nie znający zmęczenia – obracał się ze spokojną regularnością przypływów i odpływów oceanów, radząc sobie doskonale bez niczyjej pomocy⁴²⁹.

Tematyka związana z błżeństwem pojawia się natomiast w innym fragmencie powieści i splata topos teatru lalek z motywami apokaliptycznymi. Chwin przedstawia sytuację, w której Jakub dokonuje kradzieży jakiegoś przedmiotu podczas zakupów. Motywacja tego działania nie jest znana:

Dlaczego to robił, nie wiedział. Miał pieniądze, pracę, posadę, ludzki szacunek. Ale nagle ta rozświetlona przestrzeń wielkiego sklepu, dotąd odgradzona demarkacyjną linią kas, pilnie strzeżona przez dwóch ogolonych do skóry ochroniarzy, którzy jak senne ogary krążyli wśród półek, otworzyła się przed nim jak grot z baśniowymi skarbami Sezamu⁴³⁰.

Działanie bohatera jest zatem irracjonalne. Nieznana siła każe mu zachowywać się w sposób nieadekwatny do jego społecznej pozycji. Jakub, któremu kradzież się powiodła, obserwuje sytuację, zachowanie rodziny, która została przyłapana na kradzieży kilku produktów. Matka stawia rodzinę w sytuacji pokrzywdzonych, z wielkim wyrzutem szuka usprawiedliwienia w trudnym położeniu finansowym rodziny, oskarża właściciela supermarketów o rozwiązłość, pyta, czy ma się teraz wypowiadać z kradzieży wafelka? Ta sytuacja rozśmiesza bohatera, bowiem wyobraża sobie ją jako wydarzenie apokaliptyczne:

Nagle ta scena, ta głupia, bezsensowna scena z matką, ojcem i dzieckiem, których przyłapano na kradzieży sardynek, mydélka i wafelka, nabrała rozmachu biblijnej wizji. Prawdziwy Michał Anioł w Kaplicy Sykstyńskiej! Oto Dobro wśród błyskawic i burzowych chmur starło się na równinach Armagedonu z siłami Zła. Tylko gdzie było Dobro a gdzie Zło? (...)

⁴²⁹ S. Chwin. *Złoty pelikan*, s. 267.

⁴³⁰ *Ibidem*, s. 122.

Przecież ta szarpiąca się z ochroniarzami kobieta była przekonana, że... Pan Jezus jest po jej stronie! (...) Ileż to razy mówiono jej, że bogaczom będzie trudniej wejść do Królestwa Niebieskiego niż wielbłądowi przejść przez ucho igielne. I naraz to, co jeszcze przed chwilą było epickim freskiem wielkiego Michała Anioła, stoczyło się w farsę. To dlatego się roześmiał. Nagle bitwa na równinach Armagedonu zmieniła się w groteskowy spektakl rodem z *comedii dell'arte*. O, Poliszynelu! O, Arlekinie!⁴³¹

Rozbawienie Jakuba (narratora?) pojawia się dlatego, że próbuje on wyobrazić sobie eschatologiczny wymiar rozstrzygnięcia sprawy błahej kradzieży, w jakiś sposób usprawiedliwionej. Apokaliptyczna wizja *Sądu Ostatecznego* zostaje pozbawiona wzniosłości, przemienia się w scenę groteskową. Bohater kpi sobie z całego wydarzenia, wydaje mu się, że jest świadkiem improwizowanej sceny rodem z *comedii dell'arte* (symbolizuje ją postać Arlekin) i bliskiemu jej teatrowi marionetek (Poliszynel to popularny bohater lalkowych komedii). Śmiech Jakuba jest związany z jego nieświadomością, że on sam jest również marionetką. Można odnieść wrażenie, że oto marionetka śmieje się z marionetek, ale za tą komediową sytuacją, za śmiechem kryje się nieobliczalny i złośliwy los, który zmieni życie Jakuba, wyrzuci go na ulicę. Wokół tego teatralnego toposu Chwin zbuduje całą fabułę swojej powieści.

Na losy Jakuba warto także spojrzeć także w inny sposób, korzystając z interesującej koncepcji teatru lalek, zaproponowanej przez Heinricha von Kleista. Niemiecki poeta i dramaturg doby romantyzmu w rozprawie *O teatrze marionetek* z 1810 roku starał się pokazać cechy człowieka jako marionetki. Jest więc ona obdarzona na początku stanem niesamowitej nieświadomości, trochę jak na początku stworzenia świata. Następnie, w kontakcie z rzeczywistością, nabywając coraz to nowych doświadczeń życiowych, dochodzi do utraty tego pierwotnego stanu naiwnego szczęścia, by na końcu zatoczyć koło, powracając niejako do punktu wyjścia, ale już z zupełnie innym bagażem wiedzy:

(...) prawdziwy wdzięk można odzyskać dopiero wówczas, gdy poznanie ludzkie „przejdzie jak gdyby w nieskończoność”, bowiem to poznanie umożliwi człowiekowi ponowne osiągnięcie stanu nieświadomości⁴³².

⁴³¹ *Ibidem*, s. 124-125.

⁴³² *Wstęp do: Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wyb. i oprac. T. Namowicz, Wrocław 2000, s. LXXXIV.

Jest rzeczą bardzo znamionną, że właśnie w taki sposób ukazana została życiowa wędrówka bohatera *Złotego pelikana*. Jakub rodzi się, „chwyciwszy łapczywie głęboki haust nadmorskiego powietrza”⁴³³, później zmagą się z przeznaczeniem, pogrążony zostaje w poczuciu winy, które ciągnie go w ciemne rejony egzystencji. Doświadczenia, które zbiera, powoli przesuwają go ku dojrzałości. W jego obserwacjach zaczynają się pojawiać obrazy prawdziwej wzniosłości, które są zwiastunem tej przemiany. Jeden z takich momentów pojawia się, gdy Jakub wychodzi ze sklepu, w którym dokonał kradzieży:

Nie było żadnych elektronicznych bramek. To nie ten sklep. A nad miastem piękna pogoda! Obłoki, obłoki, jak bije serce, jaki żal i smutek ziemi. O jakże wy straszne jesteście, stróże świata, obłoki!⁴³⁴

We fragmencie tym dostrzec można czytelną aluzję do wiersza Czesława Miłosza zatytułowanego *Obłoki*⁴³⁵ z tomiku *Trzy zimy*. W utworze tym podmiot obserwuje obłoki, a snując wewnętrzne przemyślenia, dokonuje podsumowania własnego życia, odsłania prawdę o samym sobie. Wyznaje między innymi: „(...) kłamstwa mego najpiękniejsze farby / zakryły prawdę. Wtedy spuszcza oczy i czuję wicher, co przeze mnie wieje / palący suchy”⁴³⁶. Słowa te trafnie opisują sytuację Jakuba – popełnił on właśnie grzech kłamstwa⁴³⁷, które spowodowało, że jego życie utraciło stabilność. W tej sytuacji zaczyna odkrywać swój prawdziwy obraz, dzięki czemu w końcowych partiach powieści powróci do nieskończoności – dokładnie tak, jak interpretował los człowieka Heinrich von Kleist. Powraca w sposób szczególny. Wicher z wiersza Miłosza łagodnieje: „Lekki podmuch wiatru uniósł go w górę”⁴³⁸. Ostatni akt życia bohatera przedstawiony jest bowiem jako lot ku światłu i blaskowi, za którymi kryje się wzniosła scena Sądu Ostatecznego:

Przed sobą ujrzał Sąd.

⁴³³ S. Chwin, *Złoty pelikan*, s. 7.

⁴³⁴ *Ibidem*, s. 120.

⁴³⁵ Cz. Miłosz, *Obłoki*, [w:] idem, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 91 (wiersz z tomu *Trzy zimy*).

⁴³⁶ *Ibidem*.

⁴³⁷ Na początku powieści Jakub, będący członkiem uniwersyteckiej komisji egzaminacyjnej, nie zweryfikował zażalenia jednej ze studentek, że jej negatywna ocena jest sprawą pomyłki. Bohater przesądza o niepowodzeniu dziewczyny, a później dowiaduje się, że być może popełniła ona samobójstwo. Ten moment przesądza o emocjonalnym rozchwianiu bohatera i jego degradacji.

⁴³⁸ S. Chwin, *Złoty pelikan*, s. 270.

Pod klifem stał ktoś w srebrnej zbroi. Wielkie białe obłoki płynęły nad spokojnym morzem. Na pustej plaży leżała żelazna waga. Fale leniwie uderzały o kamienisty brzeg⁴³⁹.

4.3. Figura nowojorskiej apokalipsy

W pisarskiej wyobraźni Chwina widoczną figurą apokaliptyczną jest wstrząs dziejowy wywołany atakiem terrorystycznym na Nowy Jork. Wiąże się on z motywem dwóch wież World Trade Center. Jarosław Płuciennik, pisząc o 11 września 2001 roku jako wydarzeniu medialnym i literackim, zauważa, że „wydarzyło się coś, co można nazwać jednym z najważniejszych użyć retoryki wzniosłości we współczesnej nam kulturze popularnej”⁴⁴⁰. Płuciennik wyróżnia dwa rodzaje wzniosłości związane z tą katastrofą. Pierwsza to wzniosłość technologiczna, dotycząca osiągnięć cywilizacji, które współcześnie odczytywane są jako przełomowe. Symbolem tego rodzaju wzniosłości były właśnie niebotyczne wieże World Trade Center. Drugi rodzaj wzniosłości, związany z wydarzeniami medialnymi rozgrywającymi się wokół nowojorskiej katastrofy, jest połączeniem wzniosłości technologicznej z apokaliptyczną. Płuciennik pisze:

Wydarzenia 11 września 2001 roku były zaplanowane w taki sposób, aby stać się angażującym widza przedstawianiem telewizyjnym. Już Pseudo-Longinos w swoim traktacie o wzniosłości zauważał szczególną skłonność rodzaju ludzkiego do oglądania klęsk i katastrof. Być może jest to jedna z przyczyn popularności wyobraźni apokaliptycznej⁴⁴¹.

Stefan Chwin, jako doskonały obserwator współczesności, nie mógł pominąć w swojej twórczości wydarzeń związanych z atakiem terrorystycznym na Stany Zjednoczone Ameryki Północnej i wszelkimi tego konsekwencjami. Pisarz w *Dzienniku dla dorosłych* snuje rozważania na temat możliwości manipulacji, jakie wytworzyły medialne informacje na temat reakcji Ameryki po atakach z 11 września i w jak łatwy sposób do świadomości zbiorowej trafiły odmieniane przez wszystkie przypadki słowa

⁴³⁹ *Ibidem*, s. 271.

⁴⁴⁰ J. Płuciennik, *Literatura, głupcze!*, Kraków 2009, s. 161.

⁴⁴¹ *Ibidem*, s. 162.

„Al-Kaida” i „Ben Laden”. Nie chcę tutaj wgłębiać się w wywody Chwina dotyczące obecności „Hipotezy Wielkiej Manipulacji” w świadomości zbiorowej, pragnę tylko zaznaczyć, że w sytuacji, gdy społeczeństwo staje przed wydarzeniem wytwarzającym uczucie wzniosłości, wówczas w poszukiwaniu źródła swojego lęku związanego z obserwacją katastrofy w łatwiejszy sposób przyjmuje informacje wyjawiające jej ukryte przyczyny. W tej sytuacji medialne sugestie trafiają na podatny grunt i mogą mieć bardzo duże znaczenie dla postaw odbiorców. Wynika z tego, że wzniosłość może zaburzać ocenę rzeczywistości i stać się źródłem powstania rozmaitych teorii spiskowych.

Taki kontekst można odnaleźć w powieści *Żona prezydenta*, której wydarzenia rozgrywają się w cieniu nowojorskiego dramatu. Szczególnie wymowne pod tym względem jest zakończenie powieści, w którym snujący całą historię bohater, Nick Karpiński, znajdujący się w szpitalu psychiatrycznym, próbuje przekonać doktora Burne’a o słuszności swoich teorii w sprawie ataku terrorystycznego na World Trade Center. W powieści nie brakuje także innych wydarzeń dotyczących znanych faktów z drugiej połowy XX i przełomu XXI wieku. Oto niektóre z nich:

Pan myśli, że Marilyn Monroe, ot tak po prostu się zabiła? Że FBI nie maczało w tym palców? Że księżna Diana, ot tak po prostu zginęła w wypadku samochodowym? Że atak na World Trade Center to była, ot tak, po prostu, robota jakichś zwariowanych Arabów? Że zaplanowane jak w zegarku uderzenie dwóch samolotów w dwie wieże World Trade Center nie miało usankcjonować wojny z talibami i zajęcia Afganistanu, tak żeby można było poprowadzić tamtędy rurociągi, którymi popłynie ropa do portów Zatoki Perskiej?⁴⁴²

Poprzez ukazanie spiskowych obsesji bohatera, Chwin przedstawia jedną z charakterystycznych cech naszej współczesności. Atak na World Trade Center ukazany zostaje jako fundamentalna figura generująca teorie spiskowe. Nie bez znaczenia w tworzeniu opartych na podobnych hipotezach scenariuszy jest apokaliptyczny charakter samych wydarzeń i ich oddziaływanie na wyobraźnię.

Żona prezydenta to pierwsza książka Chwina napisana po nowojorskiej katastrofie. Bez trudu można więc odnaleźć w niej kilka miejsc, które do tego wydarzenia będą nawiązywać. Nie są one jednak przedstawione na pierwszym planie, jako główny

⁴⁴² S. Chwin, *Żona prezydenta*, Gdańsk 2005, s. 190.

problem utworu, ale systematycznie pojawiają się w tle wydarzeń, zaznaczając swoją obecność. Oto kilka przykładów:

W poczekalni nie było nikogo oprócz niej. Założyła nogę na nogę. Wygładziła sukienkę na kolanach. Na ścianie wisiał duży obraz olejny przedstawiający Statuę Wolności z dawną panoramą New Yorku, na której było jeszcze widać dwie bliźniacze wieże World Trade Center⁴⁴³.

W niedzielne wieczory odwiedzał nas czasem Richard Ernst T., dziennikarz jednej z nowojorskich gazet, znajomy ojca z czasów młodości, który teraz mieszkał na Manhattanie, parę kroków od spalonych wież World Trade Center (...) ⁴⁴⁴.

Z przestronnego gabinetu na dwudziestym ósmym piętrze, którego duże okna w wiktoriańskim stylu wychodziły na północną stronę miasta, widać było ogromny lej po zburzonych wieżach Word Trade Center (...) ⁴⁴⁵.

Dyskretne umieszczanie odwołań do wydarzeń z 11 września ukazuje, jak długo w ludzkiej świadomości utrzymuje się pamięć apokalipsy. Obraz przedstawiający Statuę Wolności i Word Trade Center ma przypominać Amerykanom o wierze w niezwykłość i wyższość własnego narodu, którego wolność ma opromieniać cały świat. Paradoksalnie, mimo materialnego zniszczenia budynków, miejsce po nich nadal jest istotnym symbolem ich obecności, wystawia na próbę wyobraźnię, która musi odtworzyć wzniosły obraz wież, zniszczonych podczas wrześniowej apokalipsy.

W zakończeniu *Dziennika dla dorosłych* Chwin, by wyrazić rolę ważnych dla niego miejsc, ponownie sięga po motyw wież World Trade Center. We fragmencie oznaczonym wymownym tytułem *Moje dwie wieże* pisze:

Kiedys przyśnił mi się taki sen. Oto nagle z nizinnych i górzystych terytoriów Europy znikły wszystkie Ratusze i Katedry, tak jak z panoramy Manhattanu pewnego dnia znikły dwie słynne wieże z metalu i szkła. Widok dwóch wież – wieży gdańskiego Ratusza i wieży Oliwskiej Katedry, na pogodnym albo burzliwym niebie nad moim miastem –

⁴⁴³ *Ibidem*, s. 122.

⁴⁴⁴ *Ibidem*, s. 134.

⁴⁴⁵ *Ibidem*, s. 139.

codzienny i odświętny – kształtował mnie od dziecka i stabilizował mój duchowy świat⁴⁴⁶.

Autor *Hanemanna*, by uwypuklić nagłość onirycznego zniknięcia dwóch wzniosłych elementów gdańskiej przestrzeni, wybiera jako składnik porównania nowojorskie wieże. Dotyka przy tym jeszcze jednego wymiaru doświadczenia człowieka, a mianowicie możliwości utraty fundamentalnych, zanurzonych w pisarską duchowość obrazów. Przyczyną sennego niepokoju jest tu uczucie podwójnego braku, który jest źródłem wzniosłości. Albowiem, jak pisał Burke: „Wszystkie ogólne wyobrażenia braku znamionuje wielkość, wszystkie bowiem budzą trwogę – pustka, ciemność, samotność i cisza”⁴⁴⁷. Brak, o którym pisze Chwin, ma jeszcze dodatkowy sens, bo w jego cieniu pozostaje figura nowojorskiej apokalipsy.

4.4. Przeczucia końca świata

Doskonałym przykładem powieści naznaczonej apokaliptycznym odcieniem jest *Esther*. Główne wydarzenia rozgrywają się tu w okresie przełomu wieków XIX i XX. To symboliczne, czasowe przejście przynosi nasiloną niepewność przyszłości i niepokój bohaterów. Źródło ich lęku jest nieuchwytnie i powodowane przez dziwne przeczucie, że oto w powietrzu wisi coś niemożliwego do opisanie, coś nieuniknionego i niebezpiecznego. Wspomina o tym Aleksander, który towarzyszy pięknej pannie Esther w zakupach sukien:

Gdy tak schodziła po schodach, unosząc w palcach suknię, gdy podchodziła do mnie z wyciągniętą na powitanie dłonią, gdy pytała: „Chyba nie czekał pan zbyt długo?” – wszystko rozbłyskiwało słonecznym sensem, choć – jak głosili rosyjscy prorocy z Petersburga, o których mówił Jan – k o n i e c ś w i a t a b y ł j u ż b l i s k o ⁴⁴⁸.

Atmosferę schyłku świata bohaterów podkreślają pojawiające się w gazetach informacje o zawirowaniach politycznych w Europie, pożarach i epidemiach w Rosji czy

⁴⁴⁶ S. Chwin, *Dziennik dla dorosłych*, s. 470.

⁴⁴⁷ E. Burke, *op. cit.*, s. 80-81.

⁴⁴⁸ S. Chwin, *Esther*, s. 36. Zazn. P. W-M.

katastrofie kolejowej we Francji. Wieści o zamachach oraz powstających sektach przekazuje też rodzinie Celińskich radca Mehlers. Nie pozostają one bez wpływu na nastroje bohaterów:

Sluchając słów radcy Mehlersa czuliśmy, jak burzowe chmury gromadzą się nad Europą, a narody – i te wielkie, i te małe – niczym stado kuropatw spłoszonych deszczem, zbierają się na rozdrożu, wyglądając bezradnie nadziei na przyszłość⁴⁴⁹.

To pierwsze sygnały „nieuchronnego” pojawiają się już na początku powieści. Nie są one jeszcze wyraźne, ponieważ uwaga czytelnika zwrócona jest przede wszystkim na Esther, która zjawia się w domu rodziny Celińskich. Bohaterka zostaje przedstawiona przez narratora jako kobieta delikatna, mądra, pogodna, dobra, dlatego też wprowadza nowy ład w życie bohaterów. Określenie, że wokół niej „kręci się cały świat”, nabiera wręcz dosłownego znaczenia. Niezwykłość Esther podkreśla narrator za pomocą wprowadzenia długich i precyzyjnych opisów – ukazują one bohaterkę w trakcie przymierzania sukien czy wyboru przedmiotów, którymi się otacza. W efekcie akcja utworu zostaje spowolniona i czytelnik ma wrażenie spokoju i harmonii świata. Pisarz co jakiś czas przeplata te fragmenty innymi, krótszymi, niepokojącymi i to jest jego pomysł na oddanie klimatu *fin de siècle* 'u. Dzięki tak tworzonemu kontrastowi Chwin wzbudza tęsknotę za czymś pięknym, nieuchwytnym, co jeszcze nie zostało utracone, ale już sprawia wrażenie utraconego. Tak w intuicji czytelnika rodzi się przekonanie, że piękno świata, które poznajemy dzięki Esther, zakończy się. Melancholijne przeczucia towarzyszą również bohaterom, którzy trafnie odczytują znaki zagrożenia i niepewności, ale intrygująca postać Esther pozwala o nich zapomnieć. Znamienny jest tu fragment, w którym Aleksander wspomina okoliczności rozmowy swojego ojca z jednym z gości domu Celińskich, Erwinem, który przekonywał, że Europa nie jest dobrym miejscem do życia.

Za oknem salonu, w którym siedzieliśmy, dogasał szarzejący w strugach deszczu świat, ciemniały w mżawce balkony i gipsowe sztukaterie, krople bębniły po parapecie, a każde uderzenie potwierdzało, że pan Erwin ma rację, po stokroć ma rację.

Tak było wczoraj.

Lecz teraz?

⁴⁴⁹ *Ibidem*, s. 54.

Teraz pod mokrym niebem Mitteleuropy szła obok mnie Nowogrodzką, mżył deszcz, wiedziałem jej profil uskrzydłony woalką. Na Wielkiej, w którą skręciliśmy, w oknach nowych kamienic lśniło wilgotnym blaskiem odbite niebo, świeżo wymalowane szyldy płonęły czerwienią i złotem, patrzyłem na czyste szkło wystaw, na gipsowe girlandy nad bramami i wiedziałem, że to wszystko dla niej, że wszystko po to tylko, by ucieszyć jej oczy (...) ⁴⁵⁰.

W tym charakterystycznym zestawieniu przemijania i nowości zaczyna się tworzyć napięcie. To, co szare i ciemniejące, ustępuje na chwilę świeżości i kolorowi, ale gdzieś pod tą nagłą zmianą pozostaje melancholijne przeświadczenie, że świat nie przestanie dogasać, że *belle époque*, której symbolem jest Esther, zaczyna odchodzić na zawsze.

Początek rozpadu świata dorastających bohaterów związany jest z tajemniczą chorobą Esther. W braciach Celińskich rodzi się uczucie rozpacz, bo nie potrafią pomóc jej cierpieniom. Doświadczają wówczas sytuacji, w której poznają, jak kruche jest istnienie człowieka. Rozdział *Czerwona wstążka*, zawierający relację o początkach choroby bohaterki, rozpoczyna się od jednozdaniowego akapitu: „W nocy wielka burza przeszła nad Warszawą, lecz w domu i tak nikt nie spał” ⁴⁵¹. To jedyne miejsce, w którym pisarz na chwilę zwraca uwagę na to, co dzieje się na zewnątrz, gdzieś poza bohaterami. Pozostała część rozdziału dotyczy już nagłej choroby Esther i reakcji domowników na jej cierpienie. Krótkie wspomnienie przetaczającej się nad miastem burzy podkreśla grozę sytuacji i zapowiada dalsze pogorszenie stanu zdrowia bohaterki. W ten sposób pisarz próbuje połączyć wydarzenia rozgrywające się na zewnątrz z tym, co dzieje się w domu Celińskich, pokazując, że bezpieczeństwo mieszkania przy Nowogrodzkiej zostało bezpowrotnie zakłócone. Można nawet odnieść wrażenie, że burza staje się zwiastunem nadejścia innych niepokojących i groźnych wydarzeń. Dlaczego jednak Chwin nie decyduje się na dłuższy opis burzy i sprowadza go jedynie do określenia czasu, miejsca i rozmiaru? Wszak burza uchodzi za bardzo wymowną figurę wzniosłości.

Immanuel Kant zauważa: „Przyroda jest więc wzniosła w tych swoich zjawiskach, których naoczność pociąga za sobą ideę jej nieskończoności” ⁴⁵². Zaliczając burzę do tej kategorii, można przypuszczać, że autor *Esther* nie opisuje dokładnie tego zjawiska

⁴⁵⁰ *Ibidem*, s. 32-33

⁴⁵¹ *Ibidem*, s. 56.

⁴⁵² I. Kant, *op.cit.*, s. 148.

dlatego, że traktuje je jako niewyraźne i skłania czytelnika do stworzenia własnego wyobrażenia „wielkiej burzy”. Pamiętać jednak należy, że z omawianym motywem łączy się też biblijna wizja końca świata zapisana w *Apokalipsie Świętego Jana*. Błyskawice i gromy wychodzą z tronu, na którym zasiada Bóg i są też jednym z żywiołów niszczących świat, co w bardzo sugestywny sposób oddaje następujący fragment:

Anioł zaś wziął naczynie na żar,
nappełnił je ogniem z ołtarza
i zrzucił na ziemię,
A nastąpiły gromy, głosy, błyskawice, trzęsienia ziemi⁴⁵³.

Poprzez aluzje do obrazów z Apokalipsy groza burzy zyskuje dodatkową konotację, bardzo silnie oddziałując na wyobraźnię odbiorców. Znając moc tej figury, Chwin nie musi już przedstawiać jej szczegółowego opisu, bo skojarzenia w nią wpisane wydają się oczywiste. Ten symbol apokalipsy dociera do świadomości czytelnika przez wcześniejszą sugestię, że akcja powieści rozgrywa się u schyłku czasów. Za pomocą motywu wielkiej, nocnej burzy Chwin próbuje jeszcze bardziej podkreślić niebezpieczeństwo tajemniczej choroby, na którą zapadła bohaterka powieści. Mieszkańcy kamienicy przy Nowogrodzkiej 44, pomimo burzy i tak nie śpią, bo stykają się z jeszcze większym zagrożeniem, czyli z możliwością utraty osoby, którą kochają i która nadaje sens ich życiu. Choroba Esther stawia przed nimi pytania o przyczynę cierpienia, kruchość istnienia oraz skuteczność ludzkich sposobów przeciwstawiania się śmierci. Wśród tych pytań na pewno nie brakuje także zagadnień eschatologicznych. W sensie metaforycznym nieszczęście panny Simmel ma znamiona apokalipsy dla pozostałych bohaterów powieści, szczególnie dla młodego Andrzeja i darzącego kobietę głębokim uczuciem Aleksandra. Celińscy próbują powstrzymać śmiertelną chorobę na wszystkie możliwe sposoby: wzywają najlepszych lekarzy i sprowadzają podejrzanych uzdrowicieli. Jednak brak wiedzy o przyczynach jej dolegliwości sprawia, że stają w obliczu nieznanego, nieuchwytnego, czegoś, co napawa ich lękiem. Muszą zmierzyć się z niechcianą i niespodziewaną zmianą:

I nagle, jak w lunecie kalejdoskopu, wstrząśniętej niecierpliwą ręką chłopca, ułożył się

⁴⁵³ Ap 8, 5.

nowy obraz miasta. To co ledwie widzialne, egzystujące na marginesie wzroku i pamięci, wysunęło się z cienia. Nowe punkty orientacyjne. Nowe trasy wędrówek. Nowe odległości. Szpital św. Łazarza na Książęcej. Szpital Przemienienia Pańskiego koło kościoła św. Floriana na Pradze. Szpital Dzieciątka Jezus koło Filtrów⁴⁵⁴.

Jadąc z jednego krańca miasta na drugi, nie mogłem się oprzeć wrażeniu, że niebo nad nami ciemnieje, choć słońce stało w zenicie.

I może to właśnie wtedy, pod tym ciemniejącym w samym środku słonecznego dnia niebem, które szczelną, wygładzoną przez wiatr kopułą przeźroczystego błękitu zamknęło się nad miastem, odgradzając nas o zewnętrznej jasności, pomyślałem, że ktoś chce naprawdę odebrać nam pannę Esther. Jakby ta garstka powietrza, która oddychała, była kradzieżą, której nie można puścić płazem?⁴⁵⁵

Właśnie od tego momentu rozpoczyna się dla bohaterów zły czas. Ciemna kopuła nieba zamyka się nad nimi, co jest zapowiedzią przykrych wydarzeń związanych nie tylko z chorobą Esther, ale także ze zbliżającym się końcem ich świata, który wyznacza wybuch wojny. Zanim pisarz dotrze do tego dramatycznego momentu, narracja powieści prowadzona jest w sposób spokojny i niespieszny. Chwin, owszem, ukazuje starania bohaterów o przywrócenie Esther zdrowia, przedstawia dramatyczną historię młodego Andrzeja, który – nie mogąc pogodzić się ze stanem swojej nauczycielki – ciska kamieniem w figurę Matki Boskiej, a także opisuje próby szantażowania Aleksandra – czyni to jednak z typowo epicką rozlewnością, przeplatając poszczególne wątki obszernymi opisami i dygresjami. W tę spowolnioną narrację autor *Panny Ferbelin* konsekwentnie wpisuje elementy wieszczące kres świata, dające wrażenie, że oto znajdujemy się w chwili przed apokalipsą. Taki nastrój ewokowany jest chociażby przez wydarzenia związane z tajemniczym blaskiem kopuły kościoła św. Barbary, które intryguje mieszkańców. Tak opisuje niezwykle zjawisko Aleksander:

Wyciągniętymi rękami pokazywano sobie świetlistą plamę, która to gasła, to rozjaśniała się, przepływając mglistymi konturami na miedzi w lekkich podmuchach nocnego wiatru, całowano ziemię, wrzucano do skarbony w murze ostatni grosz wysuptyany z fałd sukni, z klęczek żarliwie wyszeptywano prośby o uzdrowienie, po policzkach płynęły łzy, lśniły oczy, a ja mocno trzymałem Andrzeja za rękę, by nie zgubić się w tym tłumie,

⁴⁵⁴ S. Chwin, *Esther*, s. 59.

⁴⁵⁵ *Ibidem*, s. 60.

który ożył, który ruszył wokoło kościoła w wielkiej wędrówce od jednej stacji Drogi Krzyżowej do drugiej z głośnym śpiewem: „Święty Boże, święty mocny, święty a nieśmiertelny...” A mglisty zarys twarzy czy postaci, który układał się z drobin blasku na miedzianej wieży, to rozświecił się, to ciemniał, niknąc w ciemności, jak łudzająca gra gorącego powietrza nad ogniem⁴⁵⁶.

W obliczu zjawiska, które tłum jest skłonny uznać za cud, uczucia przepełniające zgromadzonych nabierają wzniosłego charakteru. Ludzie doświadczają tego, co osobliwe i niewytłumaczalne, dlatego dopatrują się Bożego znaku, znaku końca czasów. Warto zwrócić uwagę na charakter odśpiewywanej pieśni *Święty Boże*. Jak podaje *Mały słownik liturgiczny*, jest to suplikacja, czyli „uroczyste wezwanie (...) w czasie którego lud prosi Boga o opiekę we wszystkich trudnościach i przeciwnościach (...) życia takich jak głód, wojny, powódzie, pożary, oraz o Bożą litość nad modlącymi się tym śpiewem”⁴⁵⁷. Jest to zatem prośba o odsunięcie tego, co nagłe, a więc można uznać, że jest to też modlitwa o odroczenie apokalipsy. O takiej interpretacji decydują wzmianki na temat innych objawień i uzdrowień mających miejsce w ówczesnej Europie, o których mieszkańcy Warszawy dowiadują się z gazet. Przywołuję tu tylko ostatnie zdanie rozdziału poświęcone tym wydarzeniom:

W mieście zaś Avignon we Francji w grocie kamiennej postać świetlista ukazała się dziewczynce Jeanie, wzywając do modlitw za świat, którego koniec już blisko⁴⁵⁸.

Chwin podobne punkty rozsiewa w całej powieści, ale jednocześnie próbuje poprzez rozbudowaną narrację odroczyć to, co nieuniknione. Wskazuje tu jednocześnie, że literatura może wydłużać czas trwałości świata. Nie trwa to jednak wiecznie.

Z peronu dobiegł dzwonek wagonowego. Ludzie zaglądali do okien przedziałów szukając bliskich. Położyła mi rękę na dłoni: „Panie Aleksandrze...” – „Ja wiem, pani nie będzie nawet pamiętać”. Dotknęła dłonią mojego policzka: „Może nie będę. Ale pan nie zapomni, prawda?”. Ściągnęła brwi, jakby chciała coś sobie przypomnieć, ale potem

⁴⁵⁶ *Ibidem*, s. 113.

⁴⁵⁷ R. Berger, *Mały słownik liturgiczny*, Poznań, 1990.

⁴⁵⁸ S. Chwin, *Esther*, s. 118.

odwróciła się w stronę okna: „Niech pan już idzie. – Opuściła woalkę. – Proszę już iść. Przecież nic się nie kończy. Naprawdę⁴⁵⁹.”

Gorzko dla bohatera brzmią słowa Esther. Rozstanie staje się bowiem końcem pewnego świata, który swoją obecnością stworzyła piękna Simmelówna. Wyjeżdża nie tylko ona, ale także ekscentryczny radca Mehlers, który wybiera się nad Jezioro Bajkał, by zbadać i opisać pojawiające się tam dziwne stworzenie. Bohater opowiada Aleksandrowi o ludzkiej reakcji na to wydarzenie, które także odbierane jest jako znak apokalipsy:

Bo to jakby szczeliny świata się rozwarły i tajemnica wielka wyjrzała z czeluści Ziemi. Lud nadbajkalski brewerie wyprawia: od zachwyty do lęku przechodzi. Modły do Boga zanoszą, że to Apokalipsa Janowa już blisko⁴⁶⁰.

W tej niepokojącej atmosferze w końcu także sami Celińscy wyjeżdżają z Warszawy do Gdańska. W taki melancholijny sposób zostaje zamknięta pierwsza część powieści. Wyznacza ona koniec pewnego czasu, który zostanie przez bohaterów powieści ocalony jedynie w pamięci, ale w tej postaci przetrwa nawet najbardziej dramatyczne chwile, które dopiero nastąpią.

W drugiej części powieści *Esther*, składającej się z jednego tylko rozdziału, widzimy jak świat zaczyna „pędzić z górki”:

Wojna zastała Celińskich na Nowogrodzkiej. Któregoś z ostatnich dni września ojciec Aleksandra podchodząc do okna, ujrzał żołnierzy w trawiastych mundurach i obcych hełmach, który zajmowali gmach poczty po drugiej stronie ulicy. D o b r a e p o k a s k o ń c z y ł a s i ę ⁴⁶¹.

Otrzymujemy wyraźny sygnał, że na wydarzenia, które mają nadejść, padnie złowrogi cień apokalipsy. Chwila wedle tej reguły buduje obrazu wydarzeń wojennych. Bombardowana Warszawa, niczym za dotknięciem miecza biblijnego Anioła Zagłady, zaczyna zamieniać się w ruinę. Apokaliptyczność tego obrazu polega na tym, że część

⁴⁵⁹ *Ibidem*, s. 266-267.

⁴⁶⁰ *Ibidem*, s. 278.

⁴⁶¹ *Ibidem*, s. 327. Rozstrz. P. W-M.

świata raz na zawsze ulega destrukcji i nie ma do niego powrotu. Pojawia się wrażenie, że oto kończy się historia. Apokalipsa tworzy ciąg wydarzeń związanych z wojennymi działaniami: ostrzelaniem Westerplatte, budową obozu w Oświęcimiu, zajęciem Warszawy przez Niemców, Powstaniem Warszawskim czy wkroczeniem Rosjan do stolicy. Do tego Chwin dołącza kilka straszliwych opisów eskalacji okrucieństwa: bestialskich gwałtów i bezmyślnej przemocy (np. wyrzucania chorych przez okna). W tę atmosferę lęku i grozy wpisuje krótkie wspomnienia bohaterów z ich dobrych czasów, co wzbudza tęsknotę za bezpowrotnie utraconym porządkiem świata. Fragmenty apokaliptycznych wydarzeń przedstawiane zostają z perspektywy domu przy Nowogrodzkiej 44. Narrator wybiera ten punkt jako najbardziej bezpieczne miejsce obserwacji, tak jakby – pomimo nieobecności bohaterów – nadal tworzyło ono centrum świata:

W domu pod numerem 44 nie został nikt. (...) Za drzwiami, w głębi mieszkania, na stole w salonie, stały porzucone w pośpiechu puste filiżanki i puste talerze. W pokoju panny Esther motyl, który nie zdążył wylecieć przed zamknięciem okna, tłukł się o szybę, szukając drogi rzez chłodne szkło. Zakurzona szyba w oknie kuchennym pobrzękiwała, gdy bomby spadały na Świętokrzyską i Miodową.

Gdy koło północy bomby trafiły na dach kościoła św. Barbary, pokój panny Esther rozjaśniła czerwona luna. Falujące światło przepłynęło po tapetach, załśniło w kieliszkach na półce kredensu, błysnęło w lustrze orzechowej szafy. Potem ogień przysnął, za oknem widać było tylko żarzące się żebrowania kopuły, żelazny szkielet, z którego przy mocniejszym wietrze zrywały się smugi iskier i furkoczące w powietrzu płaty rozżarzonej blachy.

Miasto płonęło, dom na nowogrodzkiej stał jednak jak dawniej, chociaż na Hożej i Koszykowej waliły się w ogień całe kamienice⁴⁶².

Chwin, bazując na obrazie mieszkania Celińskich wykształconym w pierwszej części powieści, ukazuje nagłość wojny za pomocą kontrastu. Bezpieczeństwo, rodzina, obecność, w jednej chwili zostają zamienione w ruinę. Echa rozmów i beztróskiego śmiechu zastępują odgłosy wybuchu bomb. Wymowna jest też „utrata życia” przedmiotów, które do tej pory niejako tworzyły równoległy do ludzkiego świat i włączały się do niego. Przypomnieć tu można choćby krótki fragment dotyczący

⁴⁶² *Ibidem*, s. 336.

zakupów dokonywanych przez Esther: „Rzeczy krążyły wokół niej, szukały dojścia do jej palców, chciały podobać się jej oczom”⁴⁶³. W ostatnim rozdziale powieści ta strategia animizacji przedmiotów zostaje zawieszona. Rzeczy nie wracają nawet do swoich zwyczajnych funkcji, zostają „porzucone” i „puste”. Niemożliwość ucieczki i śmierć symbolizowana jest tu także poprzez opis uwięzionego motyla, który przecież kojarzony jest często z pięknem i wolnością. Zza okna mieszkania przy Nowogrodzkiej 44 widać tylko płonące miasto.

Wybór takiego punktu widzenia pozwala Chwinowi na budowanie obrazu wzniosłości. Czytelnik obserwuje apokalipsę wojennej pożogi z miejsca, które nie zostało zniszczone, choć wokół, na jego oczach, całe miasto zamienia się w ruinę. Pojawia się odczucie końca. Wydaje się, że niczego więcej już nie będzie, a precyzyjniej: odczuwamy jakby nic nie mogło się już zdarzyć. Wiemy wprawdzie, że można zbudować nową Warszawę, ale jednocześnie mamy smutną pewność, że nie da się powrócić już do tego, co istniało kiedyś. Jedyna nadzieja na odzyskanie utraconego świata pozostaje w pamięci, w opowiadaniu, które pokazuje, tylko i aż, jego obraz. Wydaje się, że właśnie dlatego dom na Nowogrodzkiej 44, pomimo destrukcyjnych działań wojennych, nie zostaje zniszczony. To miejsce staje się ułamkiem rozbitego zwierciadła, w którym odbija się piękna i żywa historia rodziny Celińskich oraz ich przyjaciół. Potwierdzenie takiego odczytania odnajdujemy w innym, bardzo nostalgicznym fragmencie, opisującym powrót matki Aleksandra do mieszkania:

Miasto było spalone, jak dawniej stał jednak dom pod numerem 44, tylko w oknach nie było szyb. Przeglądając rodzinne fotografie, dokumenty i listy, które znalazła na dnie rozbitego kredensu, poczuła, że znów budzi się do życia. Ze zdjęć dawnej Warszawy patrzyli na nią mąż, synowie i znajomi, z którymi przeżyła wiele dobrych chwil⁴⁶⁴.

W pesymistycznych, końcowych partiach powieści, naznaczonych rozpadem, pustką oraz utratą, jasne i czyste wspomnienia stają się jednak przyczynkiem do ponownego odzyskiwania świata. Ten akt wymaga szczególnej postawy pogodzenia się z niezawinionym i nieoczekiwanym upadkiem oraz wydobywaniem się z lęku. Chwin podkreśla w ten sposób rolę samej literatury, która – choć nie potrafi ocalić wszystkiego – ma zdolność zachowywania minionego świata, a więc może być silniejsza od śmierci.

⁴⁶³ *Ibidem*, s. 35.

⁴⁶⁴ *Ibidem*, s. 338.

Dzięki literaturze można odtworzyć wspomnienia o wspólnocie i utworzyć z nich niezniszczalną opowieść, która buduje tożsamość i pozwala zmierzyć się z życiowymi trudnościami, przybierającymi czasem rozmiary apokalipsy.

Matka, przeglądając odnalezione w mieszkaniu rzeczy, natrafia na list przywołujący wspomnienie związane z budową stacyjki kolejowej, którą na prośbę jej męża zaprojektował Aleksander. Stacja została nazwana wymownie „Estherhoff” i – jak możemy się domyślać – miała być dla bohaterów pomnikiem, symbolem niezwykłych wspomnień związanych z równie niezwykłą Panną Simmel. Dowiadujemy się jednak, że i to symboliczne miejsce zostało spalone podczas wojny:

Z dawnego „Estherhof” został tylko most łączący ceglany, łukiem obie strony doliny. Prawie nikt wtedy nie przejeżdżał, bo okolica była odludna. Czasami na łąkę zarośniętą tarniną, głógiem i jeżynami zapuszczały się dzieci z Brętowa i Dolnych Młynów. Wśród krzywych sosen i brzóz rozlegał się wesoły śmiech. Wystarczyło tylko trochę pogrzebać w piachu między korzeniami, by spod trawy i piołunu wyciągnąć karminowe i błękitne tafelki stłuczonego szkła, przez które bez obawy można było patrzeć w słońce⁴⁶⁵.

Chwila ponownie wywołuje uczucie tęsknoty za utraconym światem. Czyni to za pomocą okruchów wspomnień swoich bohaterów. Pamięć wydarzeń minionego czasu, rodzinnych historii, pozwala dostrzec świat w innym kolorze, jak przez kawałek rozbitego szkła witrażu, który był piękną ozdobą „Estherhoffu”. Zachowanie i pielęgnowanie wspomnień, także tych najtrudniejszych, które pamięć chciałaby wyprzeć, pozwala „bez obawy patrzeć w słońce”, czyli w niepoznawalną tajemnicę nieskończoności. Taką właśnie odwagę zyskuje mężczyzna, który pojawia się w dwóch rozdziałach spinających klamrą całą opowieść o Esther. To on, jako potomek Celińskich, próbuje podążać po rodzinnych śladach i zagląda na Nowogrodzką 44. Rodzinne historie, które odnalazł, uczą go spojrzenia na świat i życia bez lęku przed jego końcem:

(...) patrzył na nią, chciał ją mieć pod powiekami, za oknem ciemniało morze, nocna burza bezgłośnie dogasała nad miastem, wiedział, że kiedyś to się skończy, pamiętał dzień, gdy prawie umierała, a on patrzył na to w zupełnej bezsilności, lecz teraz nic się

⁴⁶⁵ *Ibidem*, s. 344

nie działało, spała spokojnie, wtulona w poduszkę, zaróżowiona od snu, z dłonią wsuniętą pod policzek...⁴⁶⁶.

4.5. Malarskie wizje apokalipsy

Skoro mowa o apokaliptycznych motywach i figurach, warto przyjrzeć się jeszcze jednemu motywowi, który bardzo często powtarza się w twórczości Stefana Chwina (co świadczy o tym, w jak mocny sposób został odcisnięty w wyobraźni pisarza). Tym elementem są malarskie wizje końca świata dwóch artystów: Hansa Memlinga i Michała Anioła. Szczególne znaczenie dla prozaika ma tryptyk pierwszego z wymienionych twórców: *Sąd Ostateczny*. Dzieło Memlinga jest obecnie jedną z malarskich wizytówek Gdańska i przechowywane jest w Muzeum Narodowym.

Chwin odnotowuje w jednym z esejów⁴⁶⁷, że w dzieciństwie studiował ów obraz, aby nauczyć się dobrze rysować. Obszerniejszą informację na temat wpływu dzieła niderlandzkiego malarza odnaleźć można w jednym z zapisków *Dziennika dla dorosłych*:

(...) Koniec marca. S. wchodzi do kościoła Mariackiego. Staje w ciszy gotyckiej kaplicy przed obrazem Hansa Memlinga *Sąd Ostateczny*. Od wczesnych lat swojego pobytu na Ziemi obraz ten darzy prawdziwą miłością, chociaż boi się go tak samo jak w dzieciństwie. Gdy patrzy na wizję Sądu, przychodzą mu do głowy różne niedobre myśli (...) ⁴⁶⁸.

Widać wyraźnie, jak wielkie wrażenie na gdańskim prozaiku wywołuje dzieło Memlinga. Jest ono źródłem wzniosłości, ponieważ łączy jednocześnie dwa skrajne uczucia: miłość i strach. Eschatologiczny temat jest też przyczynkiem do rozmyślań na temat końca czasów i samej tajemniczej wizji apokalipsy. W dalszym fragmencie *Dziennika* czytamy:

⁴⁶⁶ *Ibidem*, s. 346.

⁴⁶⁷ Por. S. Chwin, *Gdańsk-Danzig, miejsce pamięci*, „30 dni”, nr 7-8, Gdańsk 2000.

⁴⁶⁸ S. Chwin, *Dziennik dla dorosłych*, s. 33.

Obraz Memlinga wygląda na wapiennej ścianie gotyckiej kaplicy jak wielkie otwarte szeroko okno, przez które można zajrzeć do Nieba i Piekła⁴⁶⁹.

Rozmyślania związane z obrazem obsesyjnie powracają w utworach Chwina, który co jakiś czas otwiera lub uchyla apokaliptyczne okno, by opowiedzieć o „niedobrych myślach” i zadać pytania o tajemnice końca czasów. Pytania te będą niepokojące i obecna w nich będzie dziecięca dociekliwość. Chwin nie przyjmuje bowiem znanych artystycznych wyobrażeń apokaliptycznych w sposób jednoznaczny, ale rozwija je w nieszablonowy sposób. Nie wystarcza mu prosty antonimiczny podział na zbawianych i potępionych, na niebo i piekło, dobro i zło. Zastanawia się nad relacjami łączącymi te pojęcia, czego znakomitym przykładem jest pytanie: „Czy z Nieba widać i słyhać Piekło?”⁴⁷⁰. Możliwość postawienia przed czytelnikiem takiego problemu daje Chwinowi dzieło Memlinga.

Na lewym skrzydle tryptyku widzimy sprawiedliwych wychodzących po schodach do bram Królestwa Niebieskiego i witanych przez „klucznika nieba”, św. Piotra. Prawa część obrazu przedstawia przerażonych i płaczących ludzi, skazanych na wieczne potępienie, ściganych i torturowanych przez demoniczne postaci. W centralnej części znajduje się zasiadający na tarczy Chrystus, ukazany na złotym tle, a obok niego apostołowie i Maryja. Nad nimi unoszą się aniołowie trzymający symbole męki Jezusa (koronę cierniową, młotek i gwoździe, krzyż oraz pręgierz). Obok głowy Chrystusa widnieje lilia (symbol niewinności) oraz żarzący się miecz sprawiedliwości. Poniżej postaci zauważyć można sylwetki innych aniołów, które dmą w trąby zapowiadające apokalipsę. Najbardziej wyróżniającą się, obok Chrystusa, postacią jest odziany w zbroję św. Michał Archanioł, trzymający pastorał oraz wagę, którą oddziela sprawiedliwych od grzeszników.

Nie można pominąć także istotnej roli lustrzanego odbicia zastosowanego w dziele Memlinga. Poszerza ono bowiem przestrzeń obserwowanego obrazu. Lustrzane odbicie można dostrzec na zbroi Michała Archanioła oraz znajdującej się nad nim złotej kuli, na której stopy opiera Chrystus. Beata Purc-Stępniak tłumaczy obecność lustra na obrazie następująco:

⁴⁶⁹ *Ibidem*, s. 33.

⁴⁷⁰ *Ibidem*, s. 33.

Lustro jest odczytywane jako abstrakcyjny znak oraz sposób myślenia o świecie i życiu wewnętrznym. Jest obrazem uwięzionej tajemnicy, tak jak w głębinach umysłu uwięzione są myśli. Lustro wyobrażało umysł, jego pojemność, mądrość i wiedzę. Jednocześnie jest w nie wpisana tajemnica, gdyż było synonimem wiedzy najwyższej. W przypadku dzieła Memlinga z gdańskich zbiorów, możemy mówić o „efekcie lustra” jako „oko Boga” w świecie⁴⁷¹.

Przedstawiona scena sądu ostatecznego, w którym niebo i piekło oddziela zaledwie jeden ruch oka, daje odbiorcy możliwość postanowienia intrygujących pytań:

S. rozmyśla nad tym, co ujrzą zbawieni, kiedy wejdą po kryształowych schodach na samą górę, odwrócić się z wysokości Nieba i spojrzeć w dół (...) ⁴⁷².

I jeśli jednak z nieba widać i słyszać piekło, to:

(...) co czują zbawieni, gdy patrzą w dół na męki swoich dzieci, żon, mężów, znajomych, przyjaciół, sąsiadów, sióstr i braci, którzy zostali tam sprawiedliwie przez Boga strąceni? ⁴⁷³

Chwila intryguje czytelnika tymi pytaniami, ale, co charakterystyczne, nie zawsze udziela na nie odpowiedzi. Wykorzystując ludzką uczuciowość, związaną w tym przypadku z powiązaniem rodzinnymi, wprowadza niepokój w myśli odbiorcy i prowokuje go do zastanowienia się nad kwestiami, które są okryte płaszczem tajemnicy, a w bardzo mocny sposób pobudzają wyobraźnię. Uwypukla to jeszcze dalszy fragment zapisków *Dziennika*. Zastanawiając się nad problemem przedstawionym przez pisarza, napotykamy od razu na informację, że podobno teologowi Tertulianowi radość sprawiała myśl, że z nieba będzie mógł patrzeć na cierpienia grzeszników:

Gdy trafimy do Nieba – obiecywał swoim chrześcijańskim współbraciom sławny ojciec Kościoła – będziemy, rozsiadłszy się wygonie po prawicy Boga w pluszowych fotelach,

⁴⁷¹ B. Purc-Stępnik, „Sąd Ostateczny” Hansa Memlinga. *Między uczoną teologią a pobożną filozofią*, t. 1, *Idea zwierciadła w malarstwie europejskim XV-XVI wieku*, Kraków 2012, s. 10-11.

⁴⁷² S. Chwila, *Dziennik dla dorosłych*, s. 33.

⁴⁷³ *Ibidem*, s. 33.

przez całowieczność z radością kontemplować dzikie męki ludzi sprawiedliwie męczonych za grzechy⁴⁷⁴.

Jeśli tak ma wyglądać nasz pobyt w Niebie, nie chcę się tam znaleźć⁴⁷⁵.

Ów krótki wpis, choć może wydawać się ironiczną uwagą, wywołuje ważny problem teologiczny. Chwin pyta w ten sposób o uczucia tych, którzy zostaną zbawieni, a będą świadomi boskiej sprawiedliwości. Tu rodzą się wątpliwości oraz kolejne pytania o prawdziwy wygląd nieba. Ponownie odbiorca staje przed próbą wyobrażenia sobie tego, co nieznane, co znajduje się poza granicą śmierci. Widać więc wyraźnie, w jaki sposób niesamowity obraz Memlinga staje się źródłem refleksji i eschatologicznych napięć.

Motyw *Sądu Ostatecznego* Memlinga w bardzo widoczny sposób wykorzystuje Chwin w *Krótkiej historii pewnego żartu*. W życiu małego chłopca wychowującego się w powojennym Gdańsku obraz umieszczony w Katedrze będzie ważną częścią budowania własnej tożsamości, ale, co może wydawać się paradoksalne, stanie się też bezpiecznym punktem odniesienia w wielu życiowych sytuacjach, które napotka.

Młody bohater podczas jednego z rytualnych pochodów pierwszomajowych okresu PRL-u doświadcza jednocześnie grozy i przyjemności, gdy obserwuje kolejno pojawiające się elementy korowodu: olbrzymie kukły, transparenty czy wizerunki polityków znienawidzonych przez partię komunistyczną:

A potem zobaczyłem potwory.

Aż przestałem jeść watę (...) ⁴⁷⁶.

Zobaczyłem znów Konrada Adenauera oraz Li-Syn-Mana uniesionych wysoko na tyczkach – ale jakże odmienionych. Podziwiałem zdolność przemiany, godną pióra Owidiusza. Adenauer był w cylindrze, pantoflach i kimonie, Li-Syn-Man w mundurze Whermahtu! Li-Syn-Man wymachiwał szablą, a Adenauer świstał mieczem. A byli podobni do siebie jak syjamscy bracia. Napisy zawieszone na szyjach kukieł wtajemniczały mnie w zagadkę wszechświatowej metamorfozy kapitału: „Adenauer Li-Syn-Man Europy” oraz „Li-Syn-Man Adenauer Azji”. Adenauer z oczami jak szparki miał twarz pomarszczonego trupa z odstającymi uszami, Li-Syn-Man miał pysk podobny do zwiotczałego pomidora i szczyrzył zęby⁴⁷⁷.

⁴⁷⁴ *Ibidem*, s. 34.

⁴⁷⁵ *Ibidem*, s. 34.

⁴⁷⁶ S. Chwin, *Krótką historia pewnego żartu*, s. 202.

⁴⁷⁷ *Ibidem*, s. 206

Pochód, którego prawdziwy sens zakryty jest przed małym bohaterem, zamienia się w wzniosły, a zarazem groteskowy spektakl. Wrzawa, wielobarwność, duża liczba uczestników, zaskakujące elementy choreografii sprawiają, że wydarzenie to staje się dla niego estetycznym przeżyciem przyprawiającym o zawrót głowy. Obcość zniekształconych wizerunków polityków, które wyłaniają się z przechodzącej kolumny, rodzi strach, lecz także perwersyjną ciekawość („No tak, pięknie – ale gdzie potwory?! Bo teraz na nie czekałem przede wszystkim”⁴⁷⁸). Wielość wrażeń, pojawianie się kolejnych potwornych postaci uruchamia wyobraźnię bohatera, który próbuje odszukać w pamięci równie mocne doświadczenia. Jest nim spotkanie z pięknym i przerażającym tryptykiem:

Na obrazie Memlinga w starym albumie miasta Danzig, potwory były zupełnie czarne, jakby powleczone mokrą jaszczurczą skórą i świeciły czerwonymi oczami szczerząc czarne zęby i pazury, poza tym dźwigały gołych ludzi (w tym ładne dziewczyny) widłami o rozżarzonych do różowości końcach, ale tam wszędzie zjawiał się na czas Archanioł Michał, świetnie uzbrojony, w pięknej ciemnej zbroi, z długą włócznią i wielką wagą, która nigdy się nie myliła – tu jednak potwory były zupełnie inne! Czy Archanioł Michał dałby sobie z nimi radę?⁴⁷⁹.

Obraz Memlinga, który przeraża i pociąga chłopca, staje się dla niego odzwierciedleniem porządku świata, nad którym ktoś czuwa. Jest pierwszym estetycznym przedstawieniem niewidzialnego zmagania dobra ze złem. Bohater, na podstawie obserwowanego po wielokroć dzieła, wyciąga wniosek, że w razie nękania przez zło może liczyć na boską pomoc, na interwencję „rycerza sprawiedliwości”, Archanioła Michała. To on jest symbolem bezpieczeństwa. Nowe doświadczenie zasiewa w chłopcu wątpliwości. Styka się z „potworami” innymi niż te, która są mu znane z obrazu i stanowią czytelny symbol zła. W chwili tego doznania, gdy kształtność, statyczność i możliwość kontemplacji zostaje skonfrontowana z dynamiką, wielkością i zmiennością, rodzi się nieufność bohatera wobec porządku rzeczywistości zbudowanego przez niego w oparciu malarską wizję Memlinga. Dlatego właśnie pojawia się pytanie, czy Michał Anioł poradziłby sobie z pokonaniem potworów.

⁴⁷⁸ *Ibidem*, s. 205.

⁴⁷⁹ *Ibidem*, s. 208.

Chłopiec nie ma jednak czasu, na dłuższe zastanowienie się nad tym problemem, bo zaskakuje go kolejna straszna postać, którą Chwin wprowadza słowami przywodzącymi na myśl biblijną Apokalipsę św. Jana: „I naraz ujrzałem Czang-Kaj-Szeka”⁴⁸⁰. Chiński polityk, o którym bohater niejednokrotnie słyszał w radiu, jest uosobieniem zła: „A więc to on chciał nie tylko krzywdy ludu chińskiego, lecz i naszej krzywdy? To on (...) chciał zrobić krzywdę – mnie, Mamie oraz Tacie?”⁴⁸¹. Uczucie zagrożenia sprawia, że w dziecięcej wyobraźni pojawia się wizja konfrontacji ze strasznym Czang-Kaj-Szekiem, uzbrojonym w krwawy kindżał oraz dżumę, którą chce zarazić Gdańsk. Tę walkę na swoją korzyść rozstrzyga młody bohater:

Więc – raz! – wyciągnęlibyśmy mu dżumę z prawej kieszeni spodni i Mama zawiozłaby szklaną próbkę z zarazą do Akademii na ulicę Dębinki. Od razu poczułem się lepiej: snując marzenia odzyskiwałem równowagę ducha, bo odkryłem w sobie coś z Michała Archanioła i serce poczęło się uspokajać⁴⁸².

Chwin poprzez tę scenę próbuje metaforycznie pokazać wspięcie się bohatera na kolejny stopień dojrzałości. Wkraczanie w dorosłość związane jest bowiem z pokonywaniem trudności, gotowością do podjęcia nowych wyzwań i obrony własnej tożsamości. Ta bitwa ze złem tocząca się w wyobraźni bohatera jest rodzajem przygotowania go do jeszcze ważniejszych wyborów. Nad bezpieczeństwem życiowego wtajemniczenia zawsze będzie czuwał ten pierwszy, zapoznany sprawiedliwy, w pięknej zbroi, z włócznią i nieomylną wagą.

Jest w *Hanemannie* scena, w której w podobny sposób jedna z postaci – Ojciec – na chwilę, metaforycznie, staje się Michałem Archaniołem. Scena jest dramatyczna, ale tylko w taki sposób mógł Chwin uwydatnić nadrzędną cechę tej postaci. Oto bohaterowie, zmuszeni przez wojenny los do przesiedlenia, trafiają do opuszczonego przez Niemców Gdańska. Wchodząc do mieszkania, które postanowili wybrać jako dalsze miejsce ich życia, spostrzegają jednak, że jest ono zajęte. W jednym z pokoi dwaj mężczyźni, niszczący i rabujący pozostałe po dotychczasowym mieszkańcach rzeczy, natykają się Hanemanna – Niemca, który pozostał w mieście. Jeden z szabrowników przed twarzą bohatera w manifestacyjny sposób rozgniata filiżankę, ukazując wrogie zamiary wobec

⁴⁸⁰ *Ibidem*, s. 208.

⁴⁸¹ *Ibidem*, s. 209.

⁴⁸² *Ibidem*, s. 211.

niego. W tym właśnie momencie w drzwiach staje Ojciec. Przytaczam tu dłuższy fragment, by zilustrować jego wzniosłe podobieństwo do Archanioła Michała:

Odwrócili się, bardziej zdziwieni, niż przestraszeni. Tylko Hanemann zmrużył oczy. A Ojciec, stojąc w drzwiach z czarnym prętem w dłoni, niesiony narastającym drobnym dygotaniem, pochylony, gotowy na wszystko, wyrzucił z siebie tylko jedno słowo: „Won!”...

O, jakże Ojciec ogromniałeś, jaka moc biła z Ciebie, gdy tak stanąłeś w rozsuniętych drzwiach do pokoju Hanemanna z okopconym prętem w dłoni i wyrzuciłeś z siebie to jedno słowo – aż mi się słodko w sercu zrobiło, ile razy wyobrażałem sobie tamtą chwilę. I jeśliby ktoś powiedział, że Archanioł Michał to tylko zmyślenie, którym karmimy duszę w obawie, że nigdy nie będzie Sądu, odpowiedziałbym tylko ciepłym uśmiechem politowania. Bo przecież – mógłbym przysiąc – Ojciec, mój drobny, niewysoki Ojciec o zmierzwionej, siwawej czuprynie, wtedy, gdy tak stał w rozsuwanych drzwiach z prętem dłoni, a Mama chwyciła go za łokieć, żeby się pomiarkował, gdy więc tak stał wyrzucając z siebie to jedno słowo, był zupełnie podobny do mężczyzny z włócznią i wielką wagą, który na obrazie Memlinga ważył sprawiedliwych i grzeszników przed strąceniem ich do piekielnej otchłani⁴⁸³.

Sytuacja, w której bohaterowie po raz pierwszy stykają się z Hanemannem, jest jednym z najbardziej wzniosłych momentów całej powieści. Napięcie rodzi się już w momencie, gdy Matka i Ojciec poruszają się w nowej przestrzeni. Jej obcość napawa niepokojem, wzbudza nieufność. Ale bohaterowie wiedzą, że muszą odnaleźć w tej przestrzeni swoje miejsce. Wyboru dokonuje Ojciec, który do tej pory nie odgrywał wielkiej roli, a w jego czynach nie było nic nadzwyczajnego. Czuje jednak, że jego obowiązkiem jest zapewnienie bezpieczeństwa rodzinie. Niespodziewanie podjęta decyzja wymaga poświęcenia i działania, bo trzeba przeciwstawić się całej lawinie trudności. Jakaś dziwna siła popycha bohatera, by, pomimo niebezpieczeństwa, stanął w obronie innego człowieka i miejsca. Ojciec triumfuje, pokazuje, że pomimo okrucieństwa wojny człowiek zdolny jest do wzniosłych czynów i że budowanie nowego domu, nowego świata w miejscu, które dla innych było jego końcem, nie może odbywać się poprzez krzywdę i niesprawiedliwość, ale musi opierać się na godności i poszanowaniu pamięci o przeszłości.

⁴⁸³ S. Chwin, *Hanemann*, s. 72.

Pamiętać należy, że bohater opowiadający tę historię nie był jej naocznym świadkiem. Została mu ona wielokrotnie, ze szczegółami przedstawiona przez Matkę, która swoimi słowami buduje w synu wizerunek Ojca jako człowieka odważnego i moralnego, potrafiącego w imię człowieczeństwa przeciwstawić się niegodziwości. Oddziaływanie tej historii sprawia, że dziecięca wyobraźnia sprzęga ze sobą obraz Ojca z postacią Michała Archanioła. Ten moment „anielskiego przemienienia” staje się też źródłem wiary bohatera, który w zachowaniu ojca dostrzega pierwiastek boskiej surowości i sprawiedliwości.

Obraz Memlinga w powieści *Hanemann* pojawia się także w rozdziale *Rzeczy*, który poprzedza wydarzenia związane z ewakuacją niemieckiej ludności z Gdańska przed zbliżającą się Armią Czerwoną. Sam rozdział skonstruował Chwin w interesujący sposób, bowiem ukazał apokaliptyczne przecucia za pomocą animizacji domowych przedmiotów, które szykują się do ucieczki. Pisarz zastosował tu także elementy wizji sądu:

Już teraz, w ciszy napętlającej miasto, odbywał się ostateczny sąd – zajmowanie dogodnych miejsc, miękkie podsuwanie się pod dłoń, by być zawsze na widoku i zdążyć na czas. Rzeczy, bez których nie można żyć, oddzielały się od tych, które pójdą na zatracenie⁴⁸⁴.

Wybór apokaliptycznego motywu pozwala Chwinowi na zbudowanie specyficznego nastroju, w którym przecucie tragicznych wydarzeń rodzi się już w sferze przedmiotów. Rzeczy „przynoszą ewokację zagłady tamtej rzeczywistości, chwile przed jej fizycznym rozsypaniem się, zanikiem”⁴⁸⁵.

W to przecucie apokalipsy zostaje także bezpośrednio wpisany obraz *Sądu Ostatecznego* Hansa Memlinga:

Słońce, które co rano wynurzało się z morza za półwyspem i co wieczór osuwało się – wyczerpane do cna upływem światła – za morenowe wzgórza, za Karlsberg, za wieże katedry, było tylko słońcem, niczym więcej, choć na obrazie Memlinga, na którym archanioł Michał oddzielał ocalonych od przeznaczonych na zatracenie, paliły się już jasne obłoki. Któż z nas czuł, że miasto wolno podąża w stronę blasku, w stronę

⁴⁸⁴ *Ibidem*, s. 27-28.

⁴⁸⁵ A. Bałajewski, „*Fanatyk*” *detalu i miejsca. Kilka uwag interpretacyjnych o prozie Stefana Chwina*, „FA-art” 1997, nr 4, s. 13.

skwierczącego ognia, w stronę dymu płonącej smoły, w stronę pyłu pokruszonej cegły, w stronę okruchów strzaskanego kamienia, zwęglonego płótna, spalonego jedwabiu, porwanego papieru, pękającego drewna, rozsypującego się marmuru, topniejącej miedzi⁴⁸⁶.

Chwin, ukazując czas przed zniszczeniem Gdańska, który w 1945 roku został zbombardowany przez wojska sowieckie, zwraca uwagę, że nic nie zwiastowało tragedii miasta. Stąd wspomnienie gdańskiego pejzażu, w którym wschody i zachody słońca zaznaczały naturalny bieg życia. To, co niepokojące, zaczyna dziać się natomiast na gdańskim obrazie, który przed wkroczeniem Armii Czerwonej znajdował się w Kościele Mariackim⁴⁸⁷. Ożywienie fragmentu wizji przedstawionej przez Memlinga staje się symbolicznym zwiastunem apokalipsy Gdańska i jego mieszkańców. Kolejne pojawiające się obrazy ukazują pogrążanie się miasta w sferę piekielną, są wymownym świadectwem wojennego losu Gdańska.

Wyraźny motyw apokaliptyczny znajduje się także w *Pannie Ferbelin*. Podobnie jak w przypadku *Hanemanna* w całości zawarty zostaje w jednym z rozdziałów, zatytułowanym *Szklany deszcz*, a dotyczącym zamachu bombowego na gdańskim dworcu. Chwin, by wprowadzić obrazy ukazujące nagłość i huk, tuż przed opisem wybuchu kreśli dla kontrastu krótki fragment o jasnym i spokojnym dniu, w którym doszło do tragicznych wydarzeń. Czytamy tam, że tytułowa bohaterka powieści, Maria, znalazła się w niewielkim oddaleniu od epicentrum eksplozji. Po wybuchu ukryła się pod daszkiem kawiarni, by schronić się przed szklanym deszczem: „Z jasnego nieba, które zakołysało się nad głową, na jezdnię i chodniki posypał się deszcz migoczących w słońcu odłamków szkła⁴⁸⁸”. Po chwili przejęta trwogą bohaterka ruszyła w kierunku dworca. W powieści czytamy:

To, co zobaczyła za rogiem, przeraziło ją. Gdański dworzec nie był już gdańskim dworcem. W gmachu hali dworcowej, w której tyle razy czekała na pociąg do Zoppot, ziała czarna wyrwa po eksplozji⁴⁸⁹.

⁴⁸⁶ S. Chwin, *Hanemann*, s. 31.

⁴⁸⁷ Obecnie w Kościele Mariackim można obejrzeć kopię obrazu Memlinga.

⁴⁸⁸ S. Chwin, *Panna Ferbelin*, s. 122.

⁴⁸⁹ *Ibidem*, s. 123.

Szczególnie absorbujące wyobraźnię jest zakończenie przytoczonego fragmentu, które ukazuje nagłość zmiany obrazu dworca. Chwin używa tu wyrazów takich, jak: „zionąć”, „czerń”, „wyrwa”, „eksplozja”, które należą do pola semantycznego związanego z apokalipsą. Wrażenie trwogi, z której według Burke’a wypływa wzniosłość, ewokuje tu zwłaszcza określenie koloru. Badacz piękna i wzniosłości pisze: „Czerń ma w sobie zawsze coś melancholijnego, ponieważ dla wzroku przejście od niej do innych barw zawsze jest zbyt gwałtowne (...)”⁴⁹⁰. Od czerni leja po bombie Chwin przechodzi do kolejnego elementu, który ma odsłaniać dodatkową, apokaliptyczną płaszczyznę wydarzenia:

W półkolistym oknie, w którym dotąd można było podziwiać witraż przedstawiający *Sąd Ostateczny* Memlinga, nie było już kolorowych szkielek, które wybił podmuch. Z witraża zostały tylko pogięte żelazne pręty i ostre kawałki potłuczonych szyb⁴⁹¹.

Autor *Złotego pelikana* sięga po obraz, który jest ważny dla jego twórczej wyobraźni⁴⁹² i rozszerza repertuar figur apokalipsy. W apokalipsę rozumianą jako synonim zagłady zostaje wpisane jej biblijne znaczenie eschatologiczne. Chwin w sferze grozy powieściowych wydarzeń umieszcza relację odsyłającą czytelnika do malarskich wyobrażeń końca czasów. Czyni to, by zaznaczyć w tle wydarzeń motyw paruzji, który jest zasugerowany w *Pannie Ferbelin*.

Mniej miejsca niż obrazowi Memlinga poświęca Chwin innej, powszechnie znanej, malarskiej wizji apokaliptycznej, czyli znajdującemu się w Kaplicy Sykstyńskiej freskowi Michała Anioła *Sąd Ostateczny* (1534-1541). Dzieło o wymiarach 1370 x 1220 cm przedstawia Chrystusa, który gestem ręki oddziela dusze zbawionych i potępionych. *Wielki słownik malarzy* podpowiada:

Postać Jezusa na tle nieba o pogodnym jednolitym kolorycie stanowi centralny punkt całej sceny, którą wypełnia ponad 400 figur. Ogromna masa nagich ciał zawieszonych pomiędzy Piekłem a Rajem wydaje się poruszać w pozornym chaosie podporządkowanym wyższej

⁴⁹⁰ E. Burke, *op. cit.*, s. 169.

⁴⁹¹ S. Chwin, *Panna Ferbelin*, s. 123.

⁴⁹² Obraz znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku, a witraż, o którym pisze Chwin, od 2006 roku zdobi dworzec w Gdańsku.

inteligencji. Nagie postacie nie mają w sobie nic heroicznego, przeciwnie, są to przerażeni ludzie, ogłuszeni dźwiękami trąb⁴⁹³.

Przywołuję tu tylko krótką, ogólną informację na temat dzieła Michała Anioła, bowiem nie jest ono przez Chwina szczegółowo komentowane. Gdański pisarz posługuje się ekfrazą, w której przywołuje autora i tytuł tego malowidła. Takie aluzje odnaleźć można w powieści *Dolina Radości*.

Jedna z nich umieszczona zostaje w historycznym kontekście bitwy o Stalingrad, Główny bohater, Eryk Stamelmann, wykonuje wojskowy kamuflaż:

(...) jakieś trzydzieści kilometrów od centrum Stalingradu, tego wściekle walecznego miasta, które nie chciało się ani poddać, ani spalić do końca, strumieniami krwi obu zwaśnionych narodów codziennie barwiąc wodę w mętnej rzece Wołga, na dużych kartonach, jak Michał Anioł sporządzający szkice *Sądu Ostatecznego* do Kaplicy Sykstyńskiej, szminkami, kredkami do ust i cieniami do powiek projektowałem wzory kamuflażu dla czołgów, okrętów i samolotów (...) ⁴⁹⁴.

Aluzja do dzieła Michała Anioła stanowi w tym przypadku rodzaj porównania, które łączy się z artystycznym zajęciem głównego bohatera, będącego genialnym charakteryzatorem⁴⁹⁵. Dobór porównania świadczy o jego zainteresowaniu sztuką. Głębsze znaczenie ma natomiast połączenie obrazu włoskiego malarza z wojną i bitwą o Stalingrad. Ta trwająca od 23 sierpnia 1942 do 2 lutego 1943 roku batalia była jedną z największych i najbardziej krwawych bitew stoczonych podczas II wojny światowej. Zabitych lub rannych zostało w niej po obu stronach ponad milion ludzi. Wymiar tej

⁴⁹³ *Wielki słownik malarzy*, t. 3, seria *Klasyki sztuki*, tekst S. Buffi, tłum. H. Borkowska, Warszawa 2006, s. 56.

⁴⁹⁴ S. Chwin, *Dolina Radości*, s. 350.

⁴⁹⁵ Aluzja do *Sądu Ostatecznego* Michała Anioła, która ma podkreślić artystyczne zdolności głównego bohatera, pojawia się także w innym miejscu powieści. Bohater, przetrzymywany w radzieckim więzieniu, otrzymuje możliwość charakteryzowania twarzy manekinów. Robi to tak precyzyjnie, że po jakimś czasie zostaje oddelegowany do rekonstruowania zniekształconej twarzy Józefa Stalina. Wcześniej pilnujący go generał Gumbajew ocenia efekty jego pracy, co zostaje opisane w następujący sposób:

„(...) Gumbajew zaczął przechadzać się między manekinami, twarzami, szkicami i głowami, które wykonałem podczas nocnych seansów pamięci, jakby zwiedzał Kaplicę Sykstyńską ze sławnymi freskami Michała Anioła, na których, jak wiadomo, umarli wstają z grobu, by wstydzić się przed Sądem swojej cielesnej nagości (S. Chwin, *Dolina Radości*, s. 404).

Wzmianka o nagich ciałach postaci z fresku koresponduje z dokonaniem Eryka, który manekinom malował tylko twarze. Generał porusza się wśród podobnych, bo nagich, postaci.

tragedii wojennej z pewnością nasuwa apokaliptyczne skojarzenia. Sądzę, że Chwin właśnie dlatego w sposób symboliczny posłużył się w tym kontekście aluzją do *Sądu Ostatecznego*.

Wydarzenia związane z II wojną światową są również uzasadnieniem ekfrazy *Sądu Ostatecznego* wprowadzonej w innym miejscu powieści. Tym razem Eryk Stamelmann w swej niesamowitej podróży przez dzieje świata znajduje się na Kremlu, gdzie jest świadkiem następującej sceny:

(...) Stalin rozłożył na swoim dębowym biurku wielką mapę Europy, odłożył fajkę z wiśniowego drzewa, wziął w palce czerwoną szminkę w złotej oprawce, którą z uśmiechem podała mu sekretarka, po czym zręcznie, paroma miękkimi pociągnięciami, jak Michał Anioł pracujący nad kartonami *Sądu Ostatecznego* dla Kaplicy Sykstyńskiej, wykreślił na papierowej płachcie nowe granice państw, nadając przywiedlej urodzie Europy bardziej stanowczy wyraz, co wodzowie Ameryki i Anglii po dość niedługim czasie bezsilnie zatwierdzili (...) w podberlińskim mieście Poczdam⁴⁹⁶.

Chwin czyni tym razem aluzję do „Konferencji poczdamskiej”, czyli spotkania przedstawicieli państw wchodzących w skład koalicji antyhitlerowskiej. Radziecki przywódca Józef Stalin, prezydent USA Harry Truman oraz premier Wielkiej Brytanii Winston Churchill ustalili wtedy powojenne granice Europy. Główną rolę w wytyczaniu granic odegrał jednak przywódca ZSRR. Gdański pisarz nawiązuje do tego faktu, sugerując, że głównie decyzje zostały powzięte w Moskwie. Chwin uwagę czytelnika zwraca jednak nie tyle na historię, co na sam charakter władzy, która umożliwia dokonanie zmiany granic. Sądzę, że wzniosłość takiej możliwości zostaje zaakcentowana poprzez zastosowanie porównania do działania Michała Anioła, który przygotowuje wielkie dzieło. Oczywiście, jest to zestawienie symboliczne, mające podkreślać wagę podziału świata.

⁴⁹⁶ S. Chwin, *Dolina Radości*, s. 490-491.

Zakończenie

W jednym z wywiadów Stefan Chwin w następujący sposób opisuje właściwości sztuki:

Sztuka mówi innym językiem niż ten, jakim posługujemy się na co dzień. Nawet jeśli dotyka strasznych rzeczy, jej celem jest nie tylko wyrażanie niepokoju czy rozpacz, lecz także tworzenie dzieł, które potrafią sprawiać, że nawet to, co w życiu najstraszniejsze, może nas zachwycić. Dzieje się tak dlatego, że ona mówi językiem bardziej niejednoznacznym, tajemniczym, odwołującym się do wyobraźni⁴⁹⁷.

Sądzę, że słowa te precyzyjnie wyrażają problemy, które w swojej twórczości podejmuje gdański pisarz. Autora *Hanemanna* interesuje bowiem ludzka egzystencja, zarówno jej jasne, jak i ciemne strony. Nie brakuje tu afirmacji, której podstawą jest rodzinny świat, pamięć o Miejscu, o pięknej przeszłości, o bezpiecznym dzieciństwie. Pojawiają się także liczne obrazy zagrożeń, złych doświadczeń, tragicznego losu. Chwin tworzy w ten sposób charakterystyczną wizję istnienia człowieka, który przeczuwa niepewność, doświadcza kruchości życia, przewrotności i niesprawiedliwości przypadku, pokusy władzy. Pisarza interesuje jednak najbardziej tajemnica trwania człowieka, czyli siła, która pozwala na podjęcie ogromnego wysiłku wygrzebywania się z życiowych gruzów.

Ukazywanie tych specyficznych, egzystencjalnych stanów nierozzerwalnie łączy się w twórczości Chwina z doświadczeniem wzniosłości. To bowiem wzniosłość pozwala pisarzowi określić sposoby obecności bohaterów w powieściowej rzeczywistości. Przytłoczeni trudnymi doświadczeniami, nie dającymi się wyjaśnić zbiegami okoliczności, które znacząco wpływają na ich egzystencję, stają oni przed wielkim, niesprzyjającym światem, w który wpisana jest jednak, choć oddalona do nieskończoności, świadomość obecności wyższego bytu, Boga, Absolutu. Jest to perspektywa wiary i towarzyszących jej nieustannie wątpliwości, które rodzą się w spotkaniu z obojętnością świata⁴⁹⁸. Wzniosłość jest więc u Chwina silnym przeżyciem estetycznym, powstającym ze sprzeczności doświadczeń przemijania, śmierci oraz

⁴⁹⁷ *Niebezpieczne sprawy*, ze Stefanem Chwinem rozmawia Mirela Łaska, „Czas Kultury” 2004, nr 2-3, s. 106.

⁴⁹⁸ Por. L. Kołakowski, *Obecność mitu*, Warszawa 2003, s. 73-85 (rozdz. *Fenomen obojętności świata*).

zachwytu nad kruchymi i pięknymi przejawami istnienia. Gdański pisarz sięga po różne figury wzniosłości, by zbudować melancholijną nastrojowość swoich powieści i podkreślić tajemniczy obraz ludzkiego losu.

Jednym ze sposobów uzyskiwania takiego efektu jest konsekwentne włączanie w strukturę utworów motywów przywodzących na myśl malarstwo Caspara Dawida Friedricha. Chwin czyni to na kilka sposobów: przedstawia bohaterów w podobny sposób, jak to się dzieje na obrazach niemieckiego artysty: akcentując ich zamyślenie, wewnętrzny niepokój i oderwanie od świata; w kreacji niektórych bohaterów korzysta z biografii Friedricha; stosuje porównania, których kontekstem są konkretne obrazy malarza z Greifswaldu; konstruuje przestrzeń, sięgając po Friedrichowskie, romantyczne pejzaże z ich charakterystycznymi, łatwo rozpoznawalnymi elementami (jak chmury, morza, urwiska, statki, świerki, postaci stojące przy oknie). Sprawia to, że przedstawiane wizje otrzymują dodatkową, estetyczną wartość, wywiedzioną z uznanych dzieł malarskich. Dzięki idei korespondencji sztuk literacki obraz zyskuje wzniosłą, malarską perspektywę, przez co silniej może oddziaływać na czytelniczą wyobraźnię. Pisarzowi pozwala to z kolei na wytworzenie atmosfery wzniosłości, która przekonuje odbiorcę, że mierzy się on z tym, co niewyrażalne, wzbudzające melancholię i skłaniające do zamyślenia nad sensem egzystencji ludzkiej.

Najciekawszą formą odwołań do dzieł Friedricha jest umieszczenie ich jako znaczących elementów świata przedstawionego (wyrazistą realizację tego pomysłu stanowi obraz *Krzyż w górach*, pojawiający się w *Hanemannie*, oraz *Wędrowiec nad morzem mgieł*, powracający w *Pannie Ferbelin*). W obydwu przypadkach spojrzenie bohaterów na prace Friedricha w sposób symboliczny odzwierciedla nękające ich problemy, związane z cierpieniem i utratą sensu życia. Chwin, oprócz zarysowania tej zależności, ukazuje także inne możliwości, jakie niesie ze sobą sztuka. Pisarz dokonuje bowiem znamiennych reinterpretacji obrazów Friedricha. Tak więc, w przypadku *Krzyża w górach* odchodzi od utrwalonego rozumienia tego obrazu jako wzniosłego symbolu niewzruszonej wiary, przekształcając go w symbol melancholii. Dzieło niemieckiego artysty wywołuje w ten sposób wielkie pytania o przyczynę i wartość cierpienia. Z kolei w *Pannie Ferbelin* oryginalne reinterpretacje obrazu Friedricha zostają wyłożone bezpośrednio przez samych bohaterów. Okazuje się, że postać wędrowca, stojąca nad spowitą mgłą przepaścią, niekoniecznie musi symbolizować wzniosłą kontemplację natury, ale może świadczyć o ogromnej samotności człowieka, odczuwającego zmęczenie wspinaczką lub stojącego nad egzystencjalną przepaścią. W obrazie Friedricha

Chwin dostrzega także metaforę władzy, w której świadomość decydowania o losach innych łączy się z cierpieniem związanym z samotnością. Gdański pisarz ukazuje zatem bogactwo znaczeń dzieł Friedricha i skłania czytelnika do poszukiwania kolejnych sensów. Mogą one zrodzić się w milczącej, malarskiej perspektywie wzniosłości, która ewokuje charakterystyczne, egzystencjalne napięcia. Na Friedrichowskie ekfrazy napotykamy w utworach Chwina dość często – to także forma przypomnienia, że ciągle poruszamy się w świecie pełnym tajemnic.

Świat przedstawiany przez Chwina wypełniony jest także innymi figurami wzniosłości. Należą do nich, bardzo często przywoływane, elementy topografii Gdańska, w szczególności Oliwy – dzielnicy miasta najściślej związanej z dzieciństwem pisarza. Chwin dokonuje uwznioślenia Gdańska, traktuje go jako *axis mundi*. O wyjątkowości przestrzeni miasta decydują zaś szczególnie często opisywane miejsca i budowle, w obliczu których bohaterowie doświadczają spotkania z ogromem i wielkością. W ten matematyczny rodzaj wzniosłości wpisuje się, dominująca w gdańskiej przestrzeni, Bazylika Mariacka, która w powieściach Chwina stanowi swoistą kolumnę podtrzymującą nieboskłon. Punktem często towarzyszącym Bazylice jest Ratusz, z którego wieży powieściowi bohaterowie w milczeniu kontemplują szeroką, trudną do uchwycenia perspektywę miasta i świata. Wzniosłość związana z wielkością budowli wyraża też w twórczości Chwina pragnienie doświadczania świata z innej perspektywy, stawia przed wyobraźnią zadanie zmierzenia się z nowymi widokami. Tak rozumieć można fantastyczną wizję bohatera *Krótkiej historii pewnego żartu*, który w przestrzeń Gdańska przenosi warszawski Pałac Kultury i Nauki.

Wyróżnione przez pisarza elementy topografii rodzinnego miasta łączą się z przeżyciem estetycznym, które staje się tu jednym z najistotniejszych czynników kształtujących tożsamość człowieka i wpływających na sposób jego funkcjonowania w świecie. Do takich ważnych punktów należy Katedra Oliwska – miejsce spotkania z wzniosłością architektury, sztuki i doświadczenia religijnego. Kontemplacja tych miejsc stanowi zwykle początek rozmyślań nad tajemnicami świata i ludzkiej egzystencji. To kolejna dominanta pisarstwa Chwina.

Rozmyślenia nad ludzkim losem i naturą świata pobudzają także inne punkty obserwacyjne: wzgórze Gradowa Góra i Pacholek. Są one miejscami rozpoznawania przez bohaterów ich życiowych sytuacji, spojrzenia na nie z oddalenia i emocjonalnego dystansu. Wędrówki na owe wzgórza mają charakter estetyczno-poznawczy. Odsłaniają zagadki przeszłości, łączą się z fizycznym doświadczeniem wysokości, ogromu świata,

z egzystencjalnymi refleksjami, odczuwaniem obcości i nieskończoności. To charakterystyczne umiejscowienie bohaterów pozwala Chwinowi ukazać ich osamotnienie i lęk, który wiąże się z przyniatającą wielkością świata. Pisarz udowadnia też, że sceneria gdańskich wzgórz świetnie nadaje się do tworzenia coraz to nowych znaczeń. Dzieje się tak m.in. w powieści *Panna Ferbelin*, gdzie Karlsberg zostaje przekształcony w biblijną Gólgotę, co pociąga za sobą refleksję nad życiem i śmiercią, sensem cierpienia, tajemnicą zbawienia. Figury wzniosłości obecne w przestrzeni miasta pozwalają zatem pisarzowi na skierowanie uwagi czytelnika ku wielkim pytaniom, które nieustannie towarzyszą ludzkiemu życiu.

W problematykę egzystencji i jej końca wpisują się natomiast gęsto rozsiane w powieściach Chwina figury apokaliptyczne. Tego rodzaju wzniosłość, rozumiana jako spotkanie podmiotu z czymś zatrważającym i zagrażającym życiu, nadaje utworom gdańskiego pisarza atmosferę schyłkowości, poucza o kruchości i przemijalności świata. W *Hanemannie* figurą apokalipsy staje się II wojna światowa, która gwałtownie zmienia ludzkie losy. Kontekst wojny obecny jest również w *Esther*, ale apokaliptyczne figury (m.in. aluzyjne przywołanie *Apokalipsy Św. Jana*, wzmianki o katastrofach i zamachach, opis tajemniczego zjawiska nad kopułą kościoła św. Barbary) określają charakter czasu poszczególnych wydarzeń i całej powieści oraz typ doświadczeń bohaterów. Apokaliptyczna wzniosłość łączy się więc nie tyle z samą zagładą, ale z niepokojącym przeczuciem nieuchronnego końca.

W takim znaczeniu pojawia się też w twórczości Chwina ekfrazą *Sądu Ostatecznego* Hansa Memlinga. Tryptyk niderlandzkiego malarza, znajdujący się w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku, świadczy nie tylko o artystycznych fascynacjach pisarza, ale także budzi zachwyt i przerażenie, skłaniając do eschatologicznych rozmyślań. Chwin sięga także po inne malarskie wyobrażenie apokaliptyczne: *Sąd Ostateczny* Michała Anioła. Fresk włoskiego malarza, przywoływany w celu podkreślenia doskonałości twórczego aktu Boga, nasuwa smutne refleksje o podziale świata po II wojnie światowej. Figurami wzniosłości apokaliptycznej są także wieże World Trade Center, pojawiające się w powieści *Żona prezydenta*. Obecność tej figury jest u Chwina odzwierciedleniem kondycji współczesności (popularność teorii spisowych) oraz świadectwem nowych zagrożeń cywilizacyjnych (terroryzm).

Powracające w utworach Chwina figury wzniosłości stanowią świadectwo specyficznego, estetycznego i metafizycznego zarazem, przeżywania świata. Ten

szczególny rodzaj modelowania rzeczywistości jawi się jako wymowny znak rozpoznawczy jego powieści. Chwin udowadnia jednak, że spojrzenie na świat przez pryzmat wzniosłości jest bliskie każdemu człowiekowi, ponieważ zmusza do rozważenia problemów uniwersalnych. Za figurami wzniosłości kryje się bowiem pragnienie odnalezienia sensu istnienia i uzyskania zapewnienia, że wszystko, co na tym świecie się wydarza, ma swoją nadrzędną przyczynę. Pisarz zdaje sobie jednak sprawę, że nie jest w stanie wyjaśnić wszystkich tajemnic egzystencji. Każda próba ich zgłębienia nacechowana jest cząstkowością i wymaga coraz to nowych dopełnień. Ów stan niepewności, obecny w każdym doświadczeniu wzniosłości, leży bowiem w naturze ludzkiej. To on właśnie pozwala zachować nadzieję, że „nic nie jest przesądzone na zawsze”, a „świat jest przestrzenią otwartą”⁴⁹⁹.

⁴⁹⁹ *Tajemnica jest warunkiem życia. Ze Stefanem Chwinem rozmawia Remigiusz Grzela*, „Literatura” 1998, nr 10, s. 6.

Bibliografia

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA:

POWIEŚCI:

Chwin S., *Dolina Radości*, Gdańsk 2006.

Chwin S., *Esther*, Gdańsk 1999.

Chwin S., *Hanemann*, Gdańsk 1995.

Chwin S., *Krótką historia pewnego żartu. Sceny z Europy Środkowowschodniej*, Kraków 1991 [Wydanie drugie zmienione] pt. *Krótką historia pewnego żartu*, Gdańsk 1999.

Chwin S., *Panna Ferbelin*, Gdańsk 2011.

Chwin S., *Złoty pelikan*, Gdańsk 2003.

Chwin S., *Żona prezydenta*, Gdańsk 2005.

POWIEŚCI NAPISANE POD PSEUDONIMEM MAX LARS:

Lars M., *Człowiek – litera. Przygody Aleksandra Umwelta podczas akcji specjalnej w Górach Santa Cruz*, Bydgoszcz 1989.

Lars M., *Ludzie – skorpiony. Przygody Joachima El Toro na wyspach archipelagu San Juan de la Cruz*, Bydgoszcz 1985.

OPOWIADANIA W ANTOLOGIACH:

Chwin S., *Opowiadanie o miłości* [w:] *Wszystkie dni lata*, red. M. Sokołowska, Warszawa 2005.

Chwin S., *Krótką historia pewnego żartu* [w:] *Pokaz prozy*, red. prow. A. Kasperek, Kraków 2006.

Chwin S., *Puste krzesło przy wigilijnym stole* [w:] *9 Wigilii*, red. prow. K. Krawczyk, Warszawa 2007.

Chwin S., *Wiedeńska miłość Stacha W.* [w:] *Wakacyjna miłość*, red. prow. K. Krawczyk, Warszawa 2008.

Chwin S., *Róża zbawienia* [w:] *Pod dobrą gwiazdą. Opowiadania*, red. D. Kozłowska, Kraków 2009.

Chwin S., *Pocztą listów miłosnych* [w:] *Miłość we Wrocławiu*, red. G. Hetman, Kraków 2011.

PRACE HISTORYCZNOLITERACKIE:

Chwin S., Rosiek S., *Bez autorytetu*, Gdańsk 1981.

Chwin S., *Literatura i zdrada. Od Konrada Wallenroda do Małej Apokalipsy*, Kraków 1993.

Chwin S., *Miłosz. Interpretacje i świadectwa*, Gdańsk 2012.

Chwin S., Chwin K., *Miłosz. Gdańsk i okolice. Relacje. Dokumenty. Głosy*, Gdańsk 2012.

Chwin S., *Romantyczna przestrzeń wyobraźni*, Bydgoszcz 1989.

Dzieci, red. M. Janion i S. Chwin, t. 2, Gdańsk 1988.

Mickiewicz A., *Konrad Wallenrod*, oprac. S. Chwin, BN I, nr 72.

INNE:

Chwin S., *Dziennik dla dorosłych*, Gdańsk 2008.

Chwin S., *Kartki z dziennika*, Gdańsk 2004.

Chwin S., *Samobójstwo i „grzech istnienia”*, Gdańsk 2013.

Chwin S., *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni*, Gdańsk 2010.

Chwin S., Lars K., *Wspólna kąpiel*, Gdańsk 2001.

ARTYKUŁY (WYBÓR):

Chwin S., *Adam Mickiewicz „Konrad Wallenrod” – eksplikacja*, „Polonistyczne” 1998, nr 4.

Chwin S., *Afgański grzech Polaków*, „Tytuł”, 1991, nr 3.

Chwin S., *Anderman i prawda*, „Tytuł” 1993, nr 1.

Chwin S., *Ciemne doznanie egzystencji*, „Przegląd Polityczny” 1991, nr 13.

Chwin S., *Co będzie z Polską za lat trzysta. Spór o polską kulturę*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 8.

Chwin S., *Co przemilczał Mickiewicz w Konradzie Wallenrodzie?*, „Autograf” 1990, nr 6.

Chwin S., *Czy antysemita jest naszym bliźnim?*, „Gazeta Wyborcza” 2001, nr 151.

Chwin S., *Czy pamięć sprzyja rozwojowi demokracji?*, „Tytuł” 2000, nr 1-2.

Chwin S., *Dlaczego upadek komunizmu zaskoczył literaturę polską?*, „Teksty Drugie” 1994, nr 1.

Chwin S., *Dlaczego właściwie polscy pisarze odrzucili komunizm – i co z tego wynikło*, „Kwartalnik Artystyczny” 1994, nr 4.

Chwin S., *Dokąd jadą wozy kolorowe?*, „Tytuł” 1994, nr 3.

Chwin S., *Dokąd, duszyczko, teraz?*, „Rzeczpospolita” 1999, nr 112, dod. s. I-IV.

Chwin S., *Esesman Aue i kłamstwo Europy*, „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 227.

Chwin S., *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu. Jan Błoński i Witold Gombrowicz*, „Teksty Drugie” 1995, nr 5.

Chwin S., *Gdańsk: nowa tożsamość*, „Tytuł” 2002, nr 1-2.

Chwin S., *Gdy wody opadają*, „Tygodnik Powszechny” 2001, nr 32.

Chwin S., *Głos Libussy*, „Tytuł” 1991, nr 2.

Chwin S., *Gombrowicz, my i Niemcy*, „Gazeta Wyborcza” 2004, nr 190.

Chwin S., *Herr Grass, na kolana!*, „Rzeczpospolita” 2007, nr 235.

Chwin S., *Ja i Hitler (Krótki kurs archeologii pamięci)*, „Res Publica” 1989, nr 8.

Chwin S., *Jabłko Wallenroda*, „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego. Uniwersytet Gdański. Prace Historycznoliterackie” 1989, z. 15.

Chwin S., *Jakby go Bóg zrzucił na spadochronie: noblowska rocznica Lecha Wałęsy*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 49.

Chwin S., *Kilka słów o spojrzeniu*, „Autograf” 1989, nr 1.

Chwin S., *Korespondencja (list do redakcji)*, „Twórczość” 1996, nr 1.

Chwin S., *Kot, koty i Herling. Zapiski z przeszłości*, „Rzeczpospolita” 2003, nr 220.

Chwin S., *Kraj i nieczule serce*, „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 9.

Chwin S., *Literatura i oś Zła*, „Rzeczpospolita” 2003, nr 132.

Chwin S., *Literatura nie jest od prawdy*, „Tytuł” 1992, nr 4.

Chwin S., *Lustro i kamień. Tadeusz Komendant*, „Tytuł” 1995 nr 2.

Chwin S., *Miasto*, „Kresy” 1998, nr 2.

Chwin S., *Mickiewicz i „władza dyskursu”*, „Tytuł” 1995, nr 2.

Chwin S., *Między pięknem a okrucieństwem świata*, „Rzeczpospolita” 2004, nr 196.

Chwin S., *Migotanie tkaniny pamięci*, „Przegląd Polityczny” 2007, nr 82.

Chwin S., *Mobilny duch. Pochwała człowieka niezakorzonego*, „Polityka” 2000, nr 42.

Chwin S., *Moc przyciągania. Nie brońcie się przed obcymi, starajcie się, by wasza kultura mogła ich zafascynować*, „Rzeczpospolita” 2000, nr 281.

Chwin S., *Moja matka i obcy żołnierz*, „Rzeczpospolita” 2004, nr 178.

Chwin S., *My, Ablowie, czyści jak łza. Spór o stan wojenny*, „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 233.

Chwin S., *Na wschodzie, na zachodzie*, „Borussia” 1997, nr 14.

Chwin S., *Najśmieszniejszy język świata*, „Gazeta Wyborcza” 1999, nr 183.

Chwin S., *Nie być sobą*, „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 19.

Chwin S., *Nowa Polska i „wściekli”*, „Res Publica Nowa” 2000, nr 11.

Chwin S., *O „Łaskawych”*, „Przegląd Polityczny” 2008, nr 91-92.

Chwin S., *Ogrody Hitlera. Krótki kurs archeologii pamięci*, „Twórczość” 1990, nr 6.

Chwin S., *Pięć prostych pytań*, „Gazeta Wyborcza” 2001, nr 11.

Chwin S., *Pisarz i pokusy teologii*, „Rzeczpospolita” 2002, nr 58.

Chwin S., *Pisarz polski i Niemcy*, „Gazeta Wyborcza” 1997, nr 299.

Chwin S., *Po morzu szli ludzie*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 52-53.

Chwin S., *Pochwała mobilności*, „Borussia” 2000/2001, nr 23.

Chwin S., *Podróż do wnętrza Ziemi: książki dzieciństwa*, „Res Publica Nowa” 2001, nr 5.

Chwin S., *Polityka jest piękna (Kultura w szponach polityki)*, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 38.

Chwin S., *Polskie marzenie o „dawnej Litwie”*, „Autograf” 1989, nr 6-8.

Chwin S., *Powieść i doświadczenie środkowoeuropejskie*, „Tytuł” 2000, nr 1-2.

Chwin S., *Przedszkolanka z ulicy Twerskiej*, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 47.

Chwin S., *Rady i niepokoje*, „Gazeta Wyborcza” 1997, nr 210.

Chwin S., *Romantyzm i poszukiwanie „trzeciej drogi”*, „Teksty Drugie” 1998, nr 5.

Chwin S., *Same zagadki*, „Autograf” 1989, nr 3.

Chwin S., *Samobójstwa pisarzy polskich w wieku XX*, „Tytuł” 2001, nr 3.

Chwin S., *Sąsiad w mundurze*, „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 263, dod. „Gazeta na Święto”.

Chwin S., *Semen*, „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 9.

Chwin S., *Słowa i rzeczy*, „Rzeczpospolita” 2002, nr 256.

Chwin S., *Strefy chronione (Literatura i tabu w epoce pojałtańskiej)*, „Res Publica Nowa” 1995, nr 10.

Chwin S., *Szczęście wypędzonych*, „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 39.

Chwin S., *Szept diabła*, „Przegląd Polityczny” 1991, nr 14.

Chwin S., *Sztuka i maszyny (szkic)*, „Kresy” 1994, nr 17.

Chwin S., *Tajemnica „dobrego zła”*, „Gazeta Wyborcza” 2002, nr 16.

- Chwin S., „*Tak się dla mnie szczęśliwie złożyło*”, „Tytuł” 1993, nr 1.
- Chwin S., *Tendresse*, „Tygodnik Powszechny” 1999, nr 43.
- Chwin S., *Towarzysz Rafał ma głos*, „Rzeczpospolita” 2008, nr 256.
- Chwin S., *Traktat o dłoniach i rzeczach. W odpowiedzi na „Traktat teologiczny” Czesława Miłosza*, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 2.
- Chwin S., *Tyrania optymizmu*, „Rzeczpospolita” 2001, nr 163.
- Chwin S., „*Ujrzałem wypędzonych na własne oczy*”, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 10.
- Chwin S., *Upadek*, reż. Oliver Hirschbiegel, „Gazeta Wyborcza” 2004, nr 266.
- Chwin S., *W ten majowy dzień...*, „Autograf” 1990, nr 7-8.
- Chwin S., *Wallenrod schodzi ze sceny?*, „Tytuł” 1992, nr 2.
- Chwin S., „*Wallenrodowie*” w *Sierpniu*, „Teksty Drugie” 1991, nr 6.
- Chwin S., *Wielki tydzień żałoby*, „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 17.
- Chwin S., *Wiem, ale nie powiem*, „Przegląd Literacki” 1992, nr 1-2.
- Chwin S., *Władcy słów*, „Gazeta Wyborcza” 2003, nr 255.
- Chwin S., *Wojacek. Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni*, „Tytuł” 1995, nr 3-4a.
- Chwin S., *Wolność pisana po Jalcie*, „Tytuł” 1993, nr 4.
- Chwin S., *Wyobrażenia i ból pod koniec wieku*, „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 16.
- Chwin S., *Wyobrażenia i duch miejsca*, „Tytuł” 1997, nr 3-4.
- Chwin S., *Z Brukselą, a nie z Moskwą, czyli rozmyślania przed ślubem*, „Gazeta Wyborcza” 2003, nr 129.
- Chwin S., *Zamarznęte łąki*, „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 12.
- Chwin S., *Złota struna*, „Tytuł” 2000, nr 3.
- Chwin S., *Złote runo Zbigniewa Herberta*, „Kwartalnik Artystyczny” 2008, nr 2.
- Chwin S., *Zrobił Pana Boga Polakiem: spory o Mickiewicza*, „Gazeta Wyborcza” 1998, nr 238.
- Chwin S., *Noc generała czy noc Wallenroda?*, „Tytuł” 1991, nr 1.
- Chwin S., Chwin K., *Czesław Miłosz na Uniwersytecie*, „Tytuł” 1999, nr 2-3.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA:

ARTYKUŁY I RECENZJE:

- Adamczyk A., *Panie szofer, gazu! – bracia strzelają do braci!*, „Czas Kultury” 2008, nr 3.
- Adamiec M., „Patrz – to dziecię uszło...”, „Ex Libris” 1991, nr 14.
- Bagłajewski A., „*Fanatyk*” detalu i miejsca? Kilka uwag interpretacyjnych o prozie Stefana Chwina, „FA-art” 1997, nr 4. Przedr. z podtytu. *O wczesnej prozie Stefana Chwina*, [w:] idem, *Mapy dwudziestolecia 1989-2009. Linie ciągłości*, Lublin 2012.
- Bagłajewski A., *Gdańskie miejsca*, „Kresy” 1995, nr 21.
- Bagłajewski A., *O „Hanemannie” Stefana Chwina* [w:] *W poszukiwaniu nowego kanonu. Interpretacje współczesnej prozy i dramatu*, red. A. Chomiuk, Goleszów 2003.
- Bagłajewski A., *Opowiem Wam o Esther*, „Kresy” 2000, nr 1.
- Bagłajewski A., *Żart, historia i wieczne ogrody*, „Odra” 1992, nr 7 – 8.
- Baniewicz E., „*Hanemann*” i przyległości, „Twórczość” 2002, nr 5 – 6.
- Bonowicz W., *Z czułością przedrzeźniając świat (o nowej powieści Stefana Chwina)*, „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 38.
- Borodziej W., *O wypędzanych i wypędzaczach*, „Ex Libris” 1995, nr 86.
- Bossak-Herbst B., *Gdańsk w powieściach Pawła Huellego i Stefana Chwina – próba rekonstrukcji*, „Konteksty” 2008, nr 3 – 4.
- Bratkowski J., *Refleksja po lekturze*, „Teatr” 1996, nr 3.
- Bratkowski P., *Historie niedzisiejsze*, „Gazeta Wyborcza” 2000, nr 18.
- Browarny W., *Mieszczańska ikonosfera w powieściach Stefana Chwina, Pawła Huellego i Olgi Tokarczuk* [w:] *Polska proza i poezja po 1989 roku wobec tradycji*, red. A. Głowczewski, Toruń 2007. Przedr. pt., *Powieść z mieszczańskimi tradycjami. („E.E.” O. Tokarczuk, „Esther” S. Chwina, „Castorp” P. Huellego)* [w:] idem, *Fikcja i wspólnota. Szkice o tożsamości w literaturze współczesnej*, Wrocław 2008.
- Brudnicki J. Z., *Walka na miny*, „Trybuna” 2007, nr 162.
- Bzymek A., *Tożsamość lokalna i literatura. Terapeutyczne funkcje prozy Stefana Chwina i Pawła Huelle*, „Kultura i Edukacja” 2010, nr 3.
- Cembrowska J., *Ekonomia braku. Esther w „Esther” Stefana Chwina* [w:] *Krainy utracone i pozyskane. Problem w literaturach Europy Środkowej*, red. K. Krasuski, Katowice 2005.

- Cembrowska J., *Literatura! I coś jeszcze*, „Opcje” 2007, nr 1.
- Cembrowska J., *Mędrzec kontra fabulator. Przypadek Stefana Chwina*, „FA-art” 2009, nr 3.
- Cemerys M., *Autokreacja literacka w twórczości Stefana Chwina*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2006, nr 6.
- Cembrowska J., *Pisane złotym pelikanem*, „Świat i Słowo” 2003, nr 1.
- Chojecki A., *Krótki moment w długiej historii*, „Topos” 1996, nr 1.
- Chojnowski Z., *Esteta wśród rzeczy oglądanych w Gdańsku*, „Borussia” 1992, nr 3 – 4.
- Cuber M., *Apelacja – sequel*, „Twórczość” 2005, nr 12.
- Cuber M., *Eryk Wieczny Tulacz*, „Nowe Książki” 2007, nr 1.
- Cuber M., *Łaźnia gdańska: kobiety w „Krótkiej historii pewnego żartu” Stefana Chwina*, „FA-art” 2002, nr 2.
- Cuber M., *Zbrodnia i kara*, „Opcje” 2003, nr 1.
- Cuber M., *Żydówka w butach z safianowej skórki. O „Esther” Stefana Chwina* [w:] *Proza polska XX wieku. Przeglądy i interpretacje*, t. 1, red. M. Kisiel, Katowice 2005.
- Cyranowicz M., *Krótka krytyka pewnego tryptyku*, „Kwartalnik Artystyczny” 1999, nr 4.
- Cyranowicz M., *Marna imitacja*, „Życie” 2000, nr 23.
- Cytadelski T., *Zmysłowa nieobecność Esther*, „Portret” 2000; nr 10.
- Czapliński P., *Hanemann Stefana Chwina albo o kruchości istnienia* [w:] *Lektury polonistyczne. Literatura współczesna*, t. 2, red. R. Nycz, Kraków 1999. Przedr. pt. *O kruchości istnienia* [w:] idem, *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2001.
- Czapliński P., *Opowieść, siostra pamięci*, „Polityka” 2000, nr 6.
- Czerwińska E., *Księga Estery według Chwina*, „Zeszyty Literackie” 2000, nr 3.
- Darska B., *Czytanki z historii*, „Kresy” 2007, nr 1-2.
- Darska B., *Zmysłowa nieobecność: mit kobiety utraconej i straceńczej w powieściach Stefana Chwina „Hanemann” i „Esther”*, „Media, Kultura, Komunikacja Społeczna” 2007-2008, nr 3- 4.
- Dobosz A., *Granice literatury*, „Kultura” 1993, nr 11.
- Dobosz A., *O wszystkim. Zapomniana historia*, „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 54 – 52.
- Dobrowolska D., *Literatura i zdrada. Od Konrada Wallenroda do Malej Apokalipsy – Stefan Chwin*, „Pamiętnik Literacki” 1995, z. 4.
- Drzewucki J., *Rzecz o rzeczach*, „Twórczość” 2000, nr 8.
- Dunin K., *Nowe Jeruzalem dla nowego mieszczucha*, „Res Publica Nowa” 2000, nr 9.

- Franaszek A., *Kamień i wino. Wokół pisarstwa Stefana Chwina*, „Twórczość” 2000, nr 12. Przedr. [w:] idem, *Przepustka z piekła. 44 szkice o literaturze i przygodach duszy*, Kraków 2010.
- Franaszek A., *Milczenie z wnętrza rozpacz* (*Zapiski na marginesach „Hanemanna”*), „NaGłos” 1996, nr 23.
- Franaszek A., *W cieniu krzyża*, „Tygodnik Powszechny” 2011, nr 17.
- Franaszek A., *Ziarno bez rdzy*, „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 4.
- Frątczak M., „*Esther*” Chwina, „Przegląd Artystyczno-Literacki” 2000, nr 5.
- Golimowski J., *Kształtowanie się tożsamości narratora „Krótkiej historii pewnego żartu” Stefana Chwina* [w:] *Literatura i/ a tożsamość w XX wieku*, red. A. Gleń, I. Jokiel, M. Szladowski, Opole 2007.
- Gondowicz J., *Epoka złapana za ogon*, „Gazeta Wyborcza” 1991.
- Grodecka A., *Gdańska wersja biblijnej historii*, „Przegląd Powszechny” 2011, nr 11.
- Gromadzińska M., *W stronę Hanemanna*, „Życie i Myśl” 1996, nr 3.
- Grudzińska J., „*Hanemann*” i „*Weiser Dawidek*” w przekładach, „Tytuł” 2001, nr 1 – 2.
- Gulda P., *Ukryć się za makijażem*, „Gazeta Wyborcza” 2006, nr 256.
- Huelle P., *Laudacja, czyli słowo pochwalne*, „Tytuł” 1995, nr 3 – 4b.
- Iwasiów S., *Pan życia i śmierci*, „Pogranicza” 2007, nr 3.
- Jarzębski J., *Esther w mieszczańskiej Arkadii*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 33.
- Jarzębski J., *Hanemann i samobójcy*, „Znak” 1995, nr 12. Przedr. [w:] idem, *Apetyt na przemianę. Notatki o prozie współczesnej*, Kraków 1997.
- Jentys M., *Stefana Chwina rzecz o ekspiacji* [w:] eadem, *Niś Ariadny. Z notatnika recenzentki*, Toruń 2005.
- Jerzak K., *Coraz bledsze, coraz niklejsze, czyli nowa powieść Stefana Chwina*, „Pogranicza” 2000, nr 3.
- Jesionowska J., *Funkcje nazewnictwa w powieści „Esther” Stefana Chwina*, „Rozprawy Komisji Językowej. Wrocławskie Towarzystwo Naukowe” 2008, t. 35.
- Jochymek R., „*Miasta się przemieszały*” – *synkretyczność kultur a poczucie wyobcowania bohaterów powieści Stefana Chwina*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2008, nr 8.
- Jochymek R., *Autokreacja Stefana Chwina w jego „Kartkach z dziennika”*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2006, nr 6.
- Jochymek R., *Gry z totalitaryzmem Innego, „skromnego pracownika piękna”*. „*Dolina Radości*” Stefana Chwina, „Świat i Słowo” 2008, nr 2.

- Kandziora J., *Uciekinier z krainy Auchan*, „Arkusz” 2003, nr 4.
- Kisiel M., *Lektura fotografii*, „Tygiel Kultury” 1996, nr 6 – 7.
- Klejnocki J., *Hymn na cześć życia*, „Polityka” 2009, nr 5.
- Klejnocki J., *Ostatnia taka powieść*, „Borussia” 2003, nr 29.
- Klejnocki J., *Pocztówki z Atlantydy*, „Ex Libris” 1995, nr 81.
- Klejnocki J., *Zagłada i zmartwychwstanie*, „Polityka” 1995, nr 45.
- Kłoczowski P., *Zobaczone, przeczytane*, „Zeszyty Literackie” 2000, nr 2.
- Koczorowska A., *Słoneczny sens rzeczy*, „Pro Arte” 2000, nr 13.
- Komendant T., *Sny na jawie*, „Twórczość” 1992, nr 1.
- Konończuk E., *Mapa w interdyscyplinarnym dialogu geografii, historii i literatury*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5.
- Kornhauser J., *Majka Kawczak i Hanemann*, „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 40.
- Koss A., *Gotyk i melancholia*, „Kresy” 1996, nr 2.
- Koźniewski K., *Nasza mała ojczyzna*, „Wiadomości Kulturalne” 1995, nr 44.
- Krajewski T., *Obroty rzeczy Białoszewskiego i Chwina*, „Polonistyka” 2003 nr 5.
- Kubacki D., *W co wierzy Chwin*, „Opole” 1993, nr 1 – 2.
- Kuś Sz., *Terapeutyczny wymiar Innego w „Złotym pelikanie” Stefana Chwina*, „Świat i Słowo” 2008, nr 2.
- Kwiecień R., *Współczesna korespondencja sztuk. Literatura a malarstwo. Na przykładzie „Hanemanna” Stefana Chwina* [w:] *Sztuka i obraz sztuki. Obrazowanie wizualne a literatura i filozofia*, red. M. Kapustka i A. Pochodaj, Wrocław 1999.
- Lars K., *Gdańsk według Stefana Chwina*, Gdańsk 2008.
- Legeżyńska A., *Czas Esther*, „Polonistyka” 2000, nr 4.
- Legeżyńska A., *Inny Niemiec, inny Gdańsk*, „Polonistyka” 1996, nr 10.
- Legeżyńska A., *Wykład o wzniosłości*, „Polonistyka” 2002, nr 3.
- Lehun J., *Konstrukcja narratora w „Esther” Stefana Chwina, jako sposób przywoływania dawności*, „Kwartalnik Opolski” 2008, nr 1.
- Łyżbicka P., *Apetyt na życie*, „Polonistyka” 2003, nr 10.
- Machul P., *Wolne miasto Chwina*, „Życie Warszawy” 1995, nr 338.
- Maciąg W., *Źródła wierności*, „Dekada Literacka” 1996, nr 2.
- Madejski J., *Man of letters. O pisarstwie akademickim S. Chwina*, „Kwartalnik Artystyczny” 2010, nr 3.
- Małochleb P., *Kafka w Gdańsku*, „Odra” 2012; nr 6.
- Marecki P., *Tamtego dnia?*, „Ha!art” 2000, nr 1.

- Masłoń K., *Utracona część Anny Kosack*, „Rzeczpospolita” 2005, nr 153.
- Medecka M., *Dziewiętnastowieczny romans w formule narracji seryjnej. „Esther” Stefana Chwina* [w:] eadem, *Apokryf rodzinny, jako odmiana dwudziestowiecznej powieści historycznej*, Lublin 2007.
- Medecka M., *Ulotna trwałość rzeczy. O „Esther” Stefana Chwina* [w:] *W poszukiwaniu nowego kanonu. Interpretacje współczesnej prozy i dramatu*, red. A. Chomiuk, Goleszów 2003.
- Mentzel Z., *Nie na żarty*, „Tygodnik Powszechny” 1999, nr 27.
- Mikołajczak M., *W zawieszeniu*, „Kwartalnik Artystyczny” 2004, nr 2.
- Mikołajczyk-Wojciechowska N., *Symfonia rzeczy. Funkcje opisu przedmiotów w prozie Stefana Chwina*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie” 2007, nr 47.
- Mizerkiewicz T., *Apokryf o modernistycznej radości*, „FA-art” 2006, nr 4.
- Mizuro M., *Nietzsche od kuchni*, „Odra” 2000, nr 1.
- Morawiec A., *Secundus adventus*, „Nowe Książki” 2011, nr 5.
- Nasiłowska A., *Panna F.*, „Kwartalnik Artystyczny” 2011, nr 2.
- Nawrocka E., *Uroda rzeczy i wariactwa Historii*, „Tytuł” 1998, nr 1.
- Nęcka A., *Gott ist tot? O „Esther” Stefana Chwina*, „FA-art” 2003, nr 1 – 2. Przedr. [w:]
- Nęcka A., *Co ważne i ważniejsze. Notatki o prozie polskiej XXI wieku*, Mikołów 2012.
- Niewiadomski A., *Krótką historia na czas przeprowadzki*, „Kresy” 1992, nr 9 – 10.
- Nowacki D., *Gdańskie lata Jezusa*, „Gazeta Wyborcza” 2011, nr 48.
- Nowacki D., *Ładnie prze-pisanie*, „Nowe Książki” 2000, nr 3.
- Nowacki D., *Obok i ponad*, „Twórczość” 1996, nr 2.
- Nowacki D., *Rzykowna gra*, „Gazeta Wyborcza” 2006, nr 255.
- Nowacki D., *Św. Aleksy z Gdańska*, „Nowe Książki” 2003, nr 4.
- Nowacki D., *Świat zwariował!*, „Gazeta Wyborcza” 2005, nr 148.
- Nowaczewski A., *Romantyzm dla mas*, „Topos” 2006, nr 1 – 2.
- Nowaczewski A., *Złoty pelikan*. „Topos” 2003, nr 4 – 5.
- Nowak M., *Tekst świata, świat tekstu*, „Gazeta Wyborcza” 1999, nr 129.
- Nyczek T., *Gdańsk przed i po*, „Gazeta Wyborcza” 1995 nr 232.
- Nyczek T., *Rzeźbiarz twarzy*, „Przekrój” 2006, nr 45.
- Okulus A., *Ja autobiograficzne jako podmiot dialogiczny „Kartki z dziennika” Stefana Chwina – „odkrywanie innego”*, „Kwartalnik Opolski” 2009, nr 1.

- Orski M., *Mitologia czasów stalinowskich*, „Przegląd Powszechny” 1992, nr 6. Przedr. w zm. wersji pt. *Stefan Chwin. Mitologie czasów zniewolenia* [w:] idem, *A mury runęły. Książka o nowej literaturze*. Wrocław 1995;
- Orski M., *Przy biurku*, „Arkusz” 1993, nr 19.
- Orski M., *W tonacji trenu*, „Odra” 1996, nr 3.
- Ostowicz A., *...tylko płakać będą na ziemi zostawione przez nas cienie...*, „Warsztaty Polonistyczne” 1996, nr 3.
- Paźniewski W., *Srebrna zalotka ciotki*, „Przegląd. Polityczny” 2000, nr 43.
- Pąkciński M., *Spokojne światło bytu*, „Literatura” 1997, nr 1.
- Petrowicz J., *Panna Ferbelin to ja?*, „Pogranicza” 2011, nr 5.
- Pietrych P., *Powieść o porcelanie. Inne spojrzenie na „Hanemanna” Stefana Chwina* [w:] *Literatura polska 1990-2000*, t. 2, red. T. Cieślak i K. Pietrych, Kraków 2002.
- Pilch J., *V.I.P. i literatura*, „Tygodnik Powszechny” 1991, nr 38.
- Pysiak K., *Z drugiej strony historii*, „Nowe Książki” 1996, nr 1.
- Rosiek S., *I ja tam byłem w Arkadii Stefana Chwina...*, „Tytuł” 1999, nr 4.
- Roter-Bourkane A., *„Nad łóżkiem pistolety i portret Hanemanna” – obecność pewnej sceny u Kraszewskiego i Chwina*, „Prace Komisji Filologicznej Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk” 2006, t. 47.
- Rychlicki R., *Martwe tropy*, „Strony” 1996, nr 3 – 4.
- Sawicka E., *Piękna panna Simmel*, „Rzecz o książkach” 2000, nr 1.
- Sawicka E., *Przypowieść o spadaniu w dół*, „Rzeczpospolita” 2003, nr 3.
- Sawicka E., *Skromny pracownik piękna*, „Rzeczpospolita” 2006, nr 281.
- Sawiczewska-Lorkowska M., *Złośliwość przedmiotów martwych*, „Topos” 2000, nr 2.
- Schlott W., *W poszukiwaniu tożsamości kulturalnej: Güntera Grassa „Wróżby kumaka” i Stefana Chwina „Hanemann”*, „Slavia Occidentalis” 2001, t. 58.
- Siba K., *Ludzkie rzeczy*, „Śląsk” 2000, nr 6.
- Siewierski H., *„Na początku nie było słowa”*, „Kultura” 1993, nr 12.
- Skrendo A., *Dolina smutku*, „FA-art” 2006, nr 4.
- Sobolewska J., *Mistrz i Maria*, „Polityka” 2011, nr 10.
- Stachowiak J., *Miasto i świat*, „FA-art” 1995, nr 4.
- Staśkiewicz M., *Eteryczna podróż w przeszłość*, „Res Publica Nowa” 2000, nr 4.
- Sterna-Wachowiak S., *„Nautilusem” (?) nad Europą Środkowowschodnią*, „Tytuł” 1992, nr 2.
- Struczyński M., *Gdańsk jako scena*, „Przegląd Tygodniowy” 1996, nr 5.

- Szaruga L., *Odbudowanie przestrzeni*, „Sycyna” 1995, nr 25.
- Szaruga L., *Stan rzeczy*, „Borussia” 2005, nr 36.
- Szóstak A., *Dzieciństwo w perspektywie pytań o sens istnienia w prozie Juliana Kornhausera („Dom, sen i gry dziecięce”), Kazimierza Orłosa („Niebieski szklarz”) i Stefana Chwina („Krótka historia pewnego żartu”)* [w:] idem, *Między mitem a rzeczywistością*, Zielona Góra 2012.
- Szydłowska J., *Obcowanie z tajemnicą. Topos Gdańska w prozie Stefana Chwina i Pawła Huellego, jako literacki dyskurs z przeszłością i twórcza refleksja nad przyszłością* [w:] *Literackie strategie lat dziewięćdziesiątych. Przełomy, kontynuacje, powroty*, red. L. Hull, A. Staniszewski, Olsztyn 2002.
- Termer J., *Jeszcze jeden „gdański tekst”. „Hanemann” Stefana Chwina* [w:] idem, *Z przełomu wieków czyli literatury dzień powszedni (1990-2008)*, Toruń 2009.
- Tippner A., *Ślady przeszłości: opowiadanie i fotografia jako media pamięci u Stefana Chwina i Pawła Huelle*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. „Seria Literacka” 2006, t. 13.
- Tumolska H., *„Hanemann” Stefana Chwina – tren na cześć umierającego miasta* [w:] Tumolska H., *Mitologia Kresów Zachodnich w pamiętnikarstwie i beletrystyce polskiej (1945-2000). Szkice do dziejów kultury pogranicza*, Toruń 2007.
- Ubertowska A., *Literatura i miasto. Gdańsk w twórczości Pawła Huelle i Stefana Chwina*, „Przegląd Polityczny” 1997, nr 33-34.
- Uniłowski K., *Konstruowanie pamięci. Wokół nowych książek Jerzego Limona i Stefana Chwina*, „FA-art” 2000, nr 1 – 2. Przedr. pt. *Konstruowanie pamięci* [w:] idem, *Koloniści i koczownicy. O najnowszej prozie i krytyce literackiej*, Kraków 2002.
- Uniłowski K., *Mit powieści mieszczańskiej(2)*, „Dekada Literacka” 2007, nr 4.
- Uniłowski K., *Odpominanie*, „Śląsk” 1995, nr 2.
- Wasilewska-Lipke Z., *Czytane na nowo. Polska proza XX wieku a współczesne orientacje w badaniach literackich*, red. M. Dąbrowski i H. Gosk. Izabelin 2004.
- Wilczyński M., *Opowieść o dwóch miastach*, „Czas Kultury” 1995, nr 4.
- Wolny M., *Chybotliwa tożsamość miejsc*, „Polityka” 2000, nr 10.
- Zalesiński J., *Gnostyk z sielską duszą*, „Przegląd Polityczny” 2007, nr 81.
- Zalesiński J., *Nowa gdańska powieść Stefana Chwina – „Panna Ferbelin”*, <http://www.dziennikbaltycki.pl/arttykul/342927,nowa-gdanska-powieśc-stefana-chwina-panna-ferbelin,id,t.html?cookie=1> [dostęp: 20.08.2014].
- Zaleski M., *Elegia na obcość świata*, „Res Publica Nowa” 1995, nr 10.
- Zaleski M., *Pozłacany pelikan*, „Res Publica Nowa” 2003 nr 3.

Zalewski C., *Aspekty przemocy w literaturze najnowszej* [w:] *Ćwiczenia z rozpacz.* *Pesymizm w prozie polskiej po 1985 roku*, red. J. Jarzębski, J. Momro, Kraków 2011.

WYWIADY/ POLEMIKI / ROZMOWY ZE STEFANEM CHWINEM:

Bóg nigdy się nie uśmiecha, rozm. z S. Chwinem przepr. Grzegorz Kalinowski, „Kwartalnik Artystyczny” 2010, nr 3.

Cena duszy nieco spadła, rozm. z S. Chwinem przepr. Katarzyna Kubisiowska, „Rzeczpospolita” 1999, nr 195.

Chwin – Uniłowski: wymiana listów, „Fa-Art” 2000, nr 3.

Chwin Stefan, *Nowy ton* (wypowiedź w ankiecie: *Co dalej z literaturą polską?*), „Przegląd Literacki”, 1993 nr 3.

Co widać z Harvardu?, rozm. z S. Chwinem przygot. Krystyna Chwin, „Tytuł” 1992, nr 2.

Dresy Wokulskiego, rozm. z S. Chwinem przepr. Remigiusz Grzela, „Kultura” 1999, nr 6.

Dziennik zbuntowanego intelektualisty, rozm. z S. Chwinem przepr. Mirosław Baran, „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 249.

Erynie wybaczą każdemu: bestia ludzka, rozm. z S. Chwinem przepr. Andrzej Franaszek, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 40.

Falszywy thriller, rozm. z S. Chwinem przepr. Katarzyna Kubisiowska, „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 33.

Gdańska paleontologia, rozm. z S. Chwinem przepr. Agata Koss, „Rzeczpospolita” 1997, nr 27.

Gdyby pojawili się u nas impresjoniści, rozm. z S. Chwinem przepr. Wojciech Duda, Grzegorz Fortuna, Donald Tusk ; oprac. Grzegorz Fortuna, „Przegląd. Polityczny” 1996, nr 30.

Gulda P., *Pisarz przekorny i ironiczny. Nieoczekiwane wypowiedzi Stefana Chwina*, „Gazeta Wyborcza” 2006, nr 12.

Inna twarz Hiob, rozm. z S. Chwinem przepr. Katarzyna Janowska, Piotr Mucharski, „Tygodnik Powszechny” 1999, nr 47.

Język prozy współczesnej, rozm. z S. Chwinem, A. Bojarską, A. Szczypiorskim,, J. Henem, K. Vargą, I. Filipiak, przepr. Remigiusz Grzela, „Literatura” 1999, nr 2.

Kłopoty z duszą, rozm. z S. Chwinem przepr. Sebastian Łupak, „Gazeta Wyborcza” 2003, nr 10.

Kozłowska A., *Obywatel Stefan Chwin, literat czynny twórczo*, „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 243.

Krótkie zeznanie w sprawie pióra i ołówka oraz kilku innych przewinień popełnionych w wieku dojrzałym z udziałem osoby trzeciej płci żeńskiej (wypowiedź w ankiecie: *Po co piszę?*), „Artystyczny” 1996, nr 3.

Kto dzisiaj jeszcze rozmawia o Gdańsku, rozm. z S. Chwinem przepr. Jarosław Zalesiński, „Przegląd Polityczny” 2007, nr 83.

Literatura nowego tysiąclecia, rozm. z S. Chwinem, Cz. Miłoszem, E. Lipską, S. Mrożkiem, S. Lemem przepr. Teresa Walas, oprac. Marek Oramus, „Nowa Fantastyka” 1999, nr 2.

Mitologia Gdańska, rozm. z S. Chwinem przepr. Aleksandra Ubertowska, „Przegląd Polityczny” 1997, nr 33-34.

Mity są szalone, rozm. z S. Chwinem przepr. Cezary Polak, „Dziennik” 2009, nr 13, dod. Kultura.

Na własne oczy, rozm. z S. Chwinem przepr. Jacek Cieślak, „Rzeczpospolita” 2003, nr 75.

Niebezpieczne sprawy, rozm. z S. Chwinem przepr. Mirela Łaska, „Czas Kultury” 2004, nr 2-3.

Niebezpieczne zajęcie, rozm. z S. Chwinem przepr. Gabriela Łęcka, „Polityka” 1996, nr 3.

O Hanemannie, tauromachii i trzech samobójstwach, rozm. z S. Chwinem przepr. Arkadiusz Bagłajewski, „Kresy” 1996, nr 1.

O rzeczach i o sztuce, rozm. z S. Chwinem przepr. Maria Malatyńska, „Dekada Literacka” 2001, nr 7-8.

Pech Mickiewicza, rozm. z S. Chwinem przepr. Roman Daszczyński, „Gazeta Wyborcza” 2009, nr 61.

Pióra, laury i polityka (debata: Beata Stasińska, Kazimierz Orłoś, Jerzy Illg, Stefan Chwin, Jerzy Jarzębski, Michał Paweł Markowski, Tadeusz Górny, Tomasz Fiałkowski), „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 50.

Pisarz i obrona Wartości. Krytyk i jego trzy grosze (polem., Stefan Chwin / Marek Zaleski), „Res Publica Nowa” 2003, nr 6.

Pisarze w wehikule czasu, rozm. z S. Chwinem, Cz. Miłoszem, E. Lipską, S. Lemem przepr. Teresa Walas, „Dekada Literacka” 1998, nr 12.

Płomień życia, rozm. z S. Chwinem przepr. Andrzej Franaszek, „Tygodnik Powszechny” 2011, nr 5.

Powiedziałby to pan Witkacemu?, rozm. z S. Chwinem przepr. Jarosław Zalesiński, „Wyspa” 2010, nr 3.

Poznać Adama Zagajewskiego?, rozm. z S. Chwinem przygot. Krystyna Chwin, „Tytuł” 1992, nr 3.

Prześwity w kamiennych tablicach, rozm. z S. Chwinem przepr. Andrzej Franaszek, „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 52.

Ręce precz od pisarzy, rozm. z S. Chwinem i P. Huelle ; przepr. Janusz Wróblewski, „Tytuł” 2003, nr 47/48.

Samobójstwo jako sztuka, rozm. z S. Chwinem przepr. Jagoda Wierzejska, „Nowe Książki” 2010, nr 7.

Skąd ten strach?, rozm. z S. Chwinem przepr. Sebastian Duda, „Newsweek Polska” 2008, nr 10.

Słowo i kryształ ametystu, rozm. z S. Chwinem przepr. Łukasz Grodziński, Michał Larek, „Kresy” 2003, nr 4.

Solidarność i samotność. Drogi do wolności: jak mówić o naszej najnowszej historii, rozm. z S. Chwinem przepr. Jarosław Zalesiński, „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 37.

Tajemnica jest warunkiem życia, rozm. z S. Chwinem przepr. Remigiusz Grzela, „Literatura” 1998, nr 10.

Tajemnica jest warunkiem życia, rozm. z S. Chwinem przepr. Remigiusz Grzela, „Literatura” 1998, nr 10.

Uroki wykorzenia, rozm. z S. Chwinem przepr. Wojciech Werochowski, „Tytuł” 1996, nr 3.

Wściekły, rozm. z S. Chwinem przepr. Sebastian Łupak., „Gazeta Wyborcza” 2005, nr 171, dod. Duży Format nr 28.

Wytrwać w wielkim przeczeniu, rozm. z S. Chwinem przepr. Jarosław Klejnocki, „Odra” 1996, nr 12.

Ziemkiewicz R.A., *Łaskawość Chwina* (polem.), „Rzeczpospolita” 2008, nr 245.

Złe miejsce na Ziemi, rozm. z S. Chwinem przepr. Andrzej Franaszek, „Tygodnik Powszechny” 1996, nr 1.

Złote runo nicości (debata: Stefan Chwin, Tadeusz Dąbrowski, Andrzej Franaszek, Ryszard Krynicki, Marian Stala, Piotr Śliwiński), „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 44.

Żeromski, po 75 latach (ankieta: Stefan Chwin, Henryk Markiewicz, Andrzej Romanowski, Andrzej Wajda), „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 48.

Żyda portret zbiorowy. Przeżyj to sam. Jak wyjść z antysemityzmu? (polem. Elżbieta Janicka / Stefan Chwin), „Gazeta Wyborcza” 2001, nr 167.

POZOSTAŁE PRACE:

Abrams M.H., *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. M.B. Fedewicz, Gdańsk 2003.

Aleksander Gierymski, oprac. J. Starzyński, Warszawa 1967.

Antropologia kultury, red. A. Mencwel, Warszawa 2001.

Arystoteles, *Poetyka*, przekł. [z grec.] wstępem i komentarzem opatrzył Henryk Podbielski, Warszawa 1988.

Auerbach E., *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. I przedm. opatrzył Z. Babicki, przem. do drugiego wydania M. P. Markowski, Warszawa 2004.

Bachelard G., *Poetyka przestrzeni: szuflada, kufry i szafy*, tłum. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1.

Bachelard G., *Wstęp do „Poetyki przestrzeni”* [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, red. H. Markiewicz, t. II. Kraków 1972.

Bachórz J., *Miasto i wieś* [w:] idem, *Realizm bez „chmurnej jazdy”*. *Studia o powieściach Józefa Korzeniowskiego*, Warszawa 1979.

Bachórz Józef, *Oswajanie miasta*, „Przegląd Humanistyczny” 1992, nr 6.

Bachtin M., *Czas i przestrzeń w powieści*, przeł. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 4.

Bachtin M., *Formy czasu i czasoprzestrzeni* [w:] idem, *Problemy literatury i estetyki*, Warszawa 1982.

Bagłajewski A., *Mapy dwudziestolecia 1989-2009. Linie ciągłości*, Lublin 2012.

Bałus W., *Mundus Melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996.

Baranowska M., *Odkrycie miasta (O powieści „Hilary, syn buchaltera”)* [w:] *Miejsca Iwaszkiewicza - w setną rocznicę urodzin*, Warszawa 1994.

Bartmiński J., *Językowe podstawy obrazu świata*, Lublin 2006.

- Bartoszyński K., *Konstrukcja czasu w literaturze polskiej XX wieku. Szkic syntezy* [w:] idem, *Powieść w świecie literackości*, Warszawa 1991.
- Bartoszyński K., *Problem konstrukcji czasu w utworach epickich* [w:] *Problemy teorii literatury*, red. H. Markiewicz, Wrocław 1987.
- Baudelaire Ch., *Malarz życia nowoczesnego*, przeł. J. Guze, przedmowa Cz. Miłosz, Gdańsk 1998 lub [w:] idem, *Rozmaitości estetyczne* przeł. J. Guze, Gdańsk 2000.
- Benevolo L., *Miasto w dziejach Europy*, przeł. H. Cieśla, Warszawa 1995.
- Benjamin W., *Park Centralny, Paryż II Cesarstwa według Baudelaire'a, Paryż – stolica dziewiętnastego wieku*, [w:] idem, *Twórca jako wytwórca*, wybór H. Orłowski, przeł. H. Orłowski i J. Sikorski, Poznań 1975 lub [w:] idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i oprac. H. Orłowski, przeł. K. Krzemieniowa, H. Orłowski i J. Sikorski, Poznań 1996.
- Benjamin W., *Twórca jako wytwórca*, przeł. H. Orłowski, Poznań 1975.
- Berger R., *Mały słownik liturgiczny*, Poznań, 1990.
- Biblia Tysiąclecia Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań –Warszawa, 1990.
- Bielik-Robson A., *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formę duchowości*, Kraków 2000.
- Bielik-Robson A., *Romantyzm – niedokończony projekt*, „Literatura na świecie” 2005, nr 3 – 4.
- Bieńczyk M., *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002.
- Boleski A., *W sferze wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego. Główne motywy obrazowania*, Łódź 1980.
- Borowski L., *Uwagi nad poezją i wymową i inne pisma krytycznoliterackie*, wybrał i oprac. S. Buśka-Wroński, Warszawa 1972.
- Buczyńska-Garewicz H., *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006.
- Bułhakow M., *Mistrz i Małgorzata*, przeł. I. Lewandowska i W. Dąbrowski, Warszawa 2010.
- Burke E., *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przeł. P. Graff, Warszawa 1968.
- Buszewiczowa E., *Przestrzeń symboliczna a igraszki czasu i fortuny. Z badań nad topiką miasta w literaturze Renesansu*, „Ruch Literacki” 1992, z. 5.

- Chmielowski F., *Hermeneutyczny wymiar podstawowych pytań estetyki* [w:] *Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2000.
- Chrabąszcz M., *Błękitne krainy romantyków. Kreacje przestrzeni we „wschodnich” powieściach poetyckich*, Kraków 2010.
- Chrostowski W., *Biblijna wizja miasta*, „Res Publica” 1990 nr 3, s. 2-9.
- Chwalewik S., *Wielkie miasta, ich rozwój, rozrost i przyszłość*, Warszawa 1907.
- Cicero M.T., *O mówcy*, przekł., wstęp i koment. B. Awianowicz, Kęty 2010.
- Cieśla-Korytowska M., *O wzniosłości „Dziadów”*, „Teksty Drugie” 1996, nr 2-3.
- Cieślikowscy S. i T., *Sacrum i maska, czyli o wypowiedzaniu niewypowiedzianego*, „Roczniki Humanistyczne” 1983, z. 1.
- Cirlot J.E., *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000.
- Ciseri I., *Romantyzm 1780-1860 – narodziny nowej wrażliwości*, przeł. K. Dyjas, Warszawa 2010.
- Codzienne, przedmiotowe, cielesne języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku*, pod red. H. Gosk, Izabelin 2002.
- Curtius E. R., *Krajobraz idealny*, [w:] idem, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. A. Borowski, Kraków 1997.
- Cyranowicz M., *Dlaczego von Kleist? Motyw samobójstwa Heinricha von Kleista w twórczości Marcina Świetlickiego, Jacka Podsiadły, Stefana Chwina i Manueli Gretkowskiej*, [w:] *Literatura Polska 1990-2000*, pod red. T. Cieślaka i K. Pietrych, t.1, Kraków 2003.
- Czabanowska A., *Wyobrażenia akwaticzne Młodej Polski*, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 3.
- Czapliński P., *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym*, Kraków 2004.
- Czapliński P., *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2001.
- Czapliński P., Śliwiński P., *Literatura polska 1976-1988. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999.
- Czas i przestrzeń w prozie polskiej XIX i XX wieku*, red. Cz. Niedzielski i J. Speina, 1990.
- Czepulis-Rastenis R., *Wieś i miasto w oczach inteligeny*, „Kwartalnik Historyczny” 1987 nr 3.
- Czerwińska M., *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry*, Gdańsk 2005.
- Czerni K., *Genius loci*. „Znak” 1996 nr 1.

- Damisch H., *Teoria /obłoku/. W stronę historii malarstwa*, przeł. P. Tarasewicz, Gdańsk 2011.
- Danielewiczowa M., *O przestrzeni artystycznej w sonetach Asnyka „Nad głębiami”*, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 4.
- Debray R., *Nowy Testament w arcydziełach malarstwa*, przeł. K. Arustowicz, Warszawa 2004.
- Demkowicz-Dobrzańska K., *Kategoria wzniosłości w malarstwie Caspara Davida Friedricha*, „Colloquium Wydziału Nauk Humanistycznych i Społecznych AMW” 2013, nr 3.
- Dewey J., *Sztuka jako doświadczenie*, przeł. [z ang.] A. Potocki, wstępem opatrzyła I. Wojnar, Wrocław 1975.
- Dilthey W., *Typy światopoglądów i ich rozwinięcie w systemach metafizycznych*, [w:] idem, *O istocie filozofii i inne pisma*, tłum. i wstęp E. Paczkowska-Łagowska, Warszawa 1987.
- DOM w języku i kulturze*, pod red. G. Sawickiej, Szczecin 1997.
- Dostojewski F., *Bracia Karamazow*, Kraków 2009.
- Dufour-Kowalska G., *Caspar David Friedrich. U źródeł wyobrażeń romantycznych*, Kraków 2005.
- Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich. Wizualizacja w literaturze*, pod red. B. Tokarz, Katowice 2002.
- Dyczewski L., *Symbolika miasta*, [w:] idem, *Kultura polska w procesie przemian*, Lublin 1993.
- Dziadek A., *Na marginesach lektury. Szkice teoretyczne*, Katowice 2006.
- Dziadek A., *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2011.
- Eco U., *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. L. Eustachiewicz [i in.], wyd. 3 popr. i uzup. Warszawa 2008.
- Eliade M., *Sacrum, mit, historia*, przeł. A. Tatarkiewicz, wyb. i oprac. M. Czerwiński, wyd. 3, Warszawa 1993.
- Estetyka czterech żywiołów. Ziemia. Ogień. Woda. Powietrze*, pod red. K. Wilkoszewskiej, Kraków 2002.
- Fieguth R., *O kategorii wzniosłości u Wiaczesława Iwanowa*, przeł. A. Korniejenko, „Teksty Drugie” 1996, nr 2/3.

- Formy estetyzacji przestrzeni publicznej*, red. J. S. Wojciechowski i A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998.
- Foucault M., *Inne przestrzenie*, tłum. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6.
- Furmanik S., *Słowo i obraz*, Poznań 1967.
- Galewicz W., *O różnych rozumieniach wartości estetycznych* [w:] *W kręgu filozofii R. Ingardena*, red. Wł. Stróżewski, A. Węgrzecki, Warszawa -Kraków 1995.
- Genette G., *Przestrzeń i język*, tłum. A. W. Labuda, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1.
- Głowacka D., *Wzniosła tandeta i „simulacrum”. Bruno Schulz w postmodernistycznych zaułkach*, „Teksty Drugie” 1996, nr 2/3.
- Głowiński M., *Labirynt, przestrzeń obcości*, [w:] idem, *Mity przebrane*, Kraków 1994.
- Głowiński M., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1962.
- Głowiński M., *Przestrzenne tematy i wariacje* [w:] idem, *Prace wybrane*, t. III, *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998.
- Golicka-Jabłońska M.: *Miasto kochane czy przeklęte?*, „Tygiel Kultury” 1996, nr 1.
- Golinowska K., *Praktyka artystyczna XX wieku z perspektywy pojęcia metanarracji* [w:] *Komunikacja przez sztukę, komunikacja przez język*, pod red. B. Bączkowskiego i P. Gałkowskiego, Poznań 2008.
- Gołaszewska M., *Estetyka współczesności*, Kraków 2005.
- Gołaszewska M., *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Warszawa 1986.
- Grass G., *Idąc rakiem*, przeł. S. Błaut, Gdańsk 2002.
- Gryglewicz T., *Czy awangarda jest wzniosła*, „Teksty Drugie” 1996, nr 2/3.
- Guriewicz A., *„Cóż to jest... czas?”* [w:] idem, *Kategorie kultury średniowiecznej*, Warszawa 1976.
- Gutowski W., *Mit – Eros – Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999.
- Hall E. T., *Przestrzeń mówi*, [w:] tenże, *Bezgłosny język*, tłum. R. Zimand, A. Skarbińska, Warszawa 1987.
- Hall E.T., *Ukryty wymiar*, Warszawa 1976.
- Hani J., *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, Kraków 1994.
- Harassek S., *Ze studiów nad zagadnieniem wzniosłości w filozofii Kanta*, Kraków 1936.
- Hegel G.W.F., *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski i A. Landman, t.1, Warszawa 1964.
- Herbert Z., *Obłoki nad Ferrarą*, [w:] idem, *Wiersze zebrane*, Kraków 2008.

- Hocke G. R., *Świat jako labirynt. Maniera i mania w sztuce europejskiej w latach 1520-1650 i współcześnie*, przeł. M. Szarsza, Gdańsk 2003.
- Hudzik J., *Estetyka egzystencji. Szkice z pogranicza ponowoczesnej etyki i estetyki*, Lublin 1998.
- Hudzik J., *O estetyce wzniosłości* [w:] *Estetyczne przestrzenie współczesności*, pod red. A. Zeidler-Janiszewskiej, Warszawa 1996.
- Ingarden R., *O poznawaniu dzieła literackiego* [w:] idem, *Studia z estetyki*, t. I. Warszawa 1966.
- Ingarden R., *Skróty perspektywiczno-czasowe w konkretyzacji dzieła literackiego*, [w:] idem, *Studia z estetyki*, t. I. Warszawa 1966.
- J. Kaczmarski, *Dwie skały*, Warszawa 2000.
- Jacyna I., *A jednak miasto?*, Warszawa 1984.
- Jałowiecki B., *Z problemów patologii wielkiego miasta*, „Studia Socjologiczne” 1967 nr 4.
- Jałowiecki J., *Znaczenie przestrzeni*, „Studia Socjologiczne” 1991 nr 1-2.
- Jamrozik A., *Wzniosłość albo wyniosłość* [w:] *Estetyczne przestrzenie współczesności*, pod red. A. Zeidler-Janiszewskiej, Warszawa 1996.
- Janion M., *Prace wybrane*, t.1, *Gorączka romantyczna*, Kraków 2000.
- Jankowska M., *Samozagłada cywilizacji, czyli spełniająca się apokalipsa. Rozważania nad „Naszą wesołą apokalipsą” Leszka Kołakowskiego*, [w:] *Czas apokalipsy. Koniec dziejów w kulturze od późnego średniowiecza do współczesności*, pod red. K. Kopani, Warszawa 2012.
- Jarzębski J., *Apetyt na przemianę*, Kraków 1997.
- Jedlicki J., *Proces przeciwko miastu*, „Teksty Drugie” 1991 nr 5.
- Kamionka-Straszakowa J., *„Do ziemi naszej”. Podróże romantyków*, Kraków 1988.
- Kant I., *Analityka wzniosłości* [w:] *Krytyka władzy sądenia*, przeł. [z niem.] oraz opatrzył przedmową i przypisami J. Gałęcki, Warszawa 1964.
- Kant I., *Rozważania o uczuciu piękna i wzniosłości* [w:] idem, *Pisma przedkrytyczne*, przeł. D. Pakalski i M. Żelazny, Toruń 1999.
- Każmierczak M., *Semiotyka przestrzeni w powieści cyberpunkowej*, „Teksty Drugie” 2005, nr 1 – 2.
- Kierkegaard S., *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1982.

- Klasyki sztuki. Friedrich*, „seria „Rzeczpospolita”, tekst R. Russo, tłum. P. Grząbka Warszawa 2006.
- Kleiner J., *Studia z zakresu literatury i filozofii*, Warszawa 1928.
- Klejnocki J., *Miasto jako wieża Babel*, „Miesięcznik Literacki” 1987 nr 2/3.
- Kobierzycki T., *Muzyka i milczenie w poezji Zbigniewa Herberta*, [w:] *Semantyka milczenia 2*, zbiór studiów pod red. K. Handke, Warszawa 2002.
- Kolbuszewska E., *Romantyczne przeżywanie przyrody. Znaczenia, wartości, style zachowań*, Wrocław 2007.
- Kolbuszewski J., *Przestrzenie i krajobrazy*, Wrocław 1994.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 2001.
- Korotkich K., *Wyobrażenia apokaliptyczne Juliusza Słowackiego. Obrazy – wizje – symbole*, Białystok 2011.
- Korwin-Piotrowska D., *Białe znaki. Milczenie w strukturze i znaczeniu utworów narracyjnych*, Kraków 2015.
- Korwin-Piotrowska D., *Opis jako interpretacja postrzeganego świata i jako efekt poznania* [w:] *Ostrożnie z literaturą! (przykłady, wykłady i inne rady)*, red. S. Balbus i W. Bolecki, Warszawa 2000.
- Korwin-Piotrowska Dorota, *Problemy poetyki opisu prozatorskiego*, Kraków 2001.
- Kosiński D., Wypych-Gawrońska A., Staniej A., Marszałek A., Sugiera M., Leśniewska J., *Słownik wiedzy o teatrze*, Bielsko-Biała 2007.
- Kostkiewiczowa T., *Odległe źródła refleksji o wzniosłości: co się stało między Boileau a Burke’em*, „Teksty Drugie” 1996, nr 3/4.
- Kowalczykowska A., *Arcydzieła malarstwa*, Warszawa 1995.
- Kowalczykowska A., *Obraz i literatura – oczami polonisty: objaśnienia*, Warszawa 1995.
- Kowalczykowska A., *Pejzaż romantyczny*, Kraków 1982.
- Koyré A., *Od zamkniętego świata do nieskończonego wszechświata*, Gdańsk 1998.
- Królikiewicz G., *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993.
- Krzyżanowski J., *Nauka o literaturze*, Wrocław 1984.
- Kubacki W., *Wobec krajobrazu*, [w:] tenże, *Krytyk i twórca*, Łódź 1948.
- Kubacki W., *Z Mickiewiczem na Krymie*, Warszawa 1977.
- Kulawik A., *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków 1994.
- Kuźma E., *O przestrzeni w awangardowej poezji dwudziestolecia międzywojennego* [w:] *Tekst i fabuła*, red. Cz. Niedzielski i J. Sławiński. Wrocław 1979.
- Kwaśnicka M., *Daemonium meridianum*, [w:] *Krew z mlekiem*, Warszawa 2014.

Kwiek M., *Lyotardowskiej wzniosłości motywy estetyczne, etyczne i polityczne* [w:] *Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna*, pod red. A. Zeidler-Janiszewskiej, Warszawa 1994.

Lachman M., *Nie(d)ocenione usługi okładki*, [w:] *Stolice i prowincje kultury. Księga jubileuszowa ofiarowana Profesor Alinie Kowalczykowej*, pod red. J. Brzozowskiego, M. Skrzypczyka i M. Stanisza, Warszawa 2012.

Lewis C.S., *Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej*, Warszawa 1986.

Lichaczow D. S., *Poetyka przestrzeni artystycznej*, przeł. R. Zimand, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1.

Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama myśli polskiej XX wieku, pod red. G. Królikiewicz, O. Płaszczewskiej, I. Puchalskiej, M. Siwiec, Kraków 2009.

Lorenc I., *Czas przestrzeni pejzażu romantycznego Caspara Davida Friedricha*, [w:] *Czas przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2008.

Lotman J. M., *Problem przestrzeni artystycznej*, przekł. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1, s. 213-226.

Lyotard J. F., *Po wzniosłości: stanowisko estetyki*, „Teksty Drugie” 1998, nr 3.

Lyotard J. F., *Wzniosłość i awangarda*, przeł. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie” 1996, nr 3-4.

Lyotard J-F., *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wyb., oprac., przedmowa R. Nycz, Kraków 1997.

Łapiński Z., „Gdy myśl łączy się z przestrzenią”. Uwagi o przypowieści „Quidam”, „Roczniki Humanistyczne” 1976, t. XXIV, z. 1.

Łukasiewicz J., *Warszawa z jawy i snu*, „Akcent”, 1992 nr 4.

Łukasiewicz J., *Wiersze Adama Mickiewicza*, Wrocław 2003.

M. Strzyżewski, *Romantyczna nieskończoność. Studium identyfikacji pojęcia*, Toruń 2010.

Maciejewska I., *Wielkie miasto w prozie okresu Młodej Polski a problemy naturalizmu*, [w:] *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*, seria 3, red. E. Jankowski i J. Kulczycka-Saloni, Wrocław 1984.

Mamuszka F., *Oliwa. Okruchy z dziejów, zabytki*, Gdańsk 1985.

Markiewicz H., *Czas i przestrzeń w utworach narracyjnych* [w:] idem, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984;

- Markiewicz H., *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1976.
- Markiewicz H., *Postać literacka*, [w:] idem, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków – Wrocław 1984.
- Markiewicz S., *Protestantyzm*, Warszawa 1982.
- Martuszevska A., *Opis jako uporządkowanie naddane narracji* [w:] *Formy i strategie wypowiedzi narracyjnej*, red. Cz. Niedzielski i J. Speina. Toruń 1993.
- Matuszewski I., *Wzniosłość u Słowackiego* [w:] idem, *Twórczość i twórcy. Studia i szkice estetyczno-literackie*, Warszawa 1904.
- Meyer H., *Kształtowanie przestrzeni i symbolika przestrzenna w sztuce narracyjnej*, przekł. Z. Żabicki, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3.
- Miasto – Kultura – Literatura. Wiek XIX*, red. J. Data, Gdańsk 1993.
- Miasto słów. Studia z historii literatury i kultury drugiej połowy XIX wieku*, pod red. E. Paczoskiej, Białystok 1990.
- Michałowska T., *Średniowiecze*, Warszawa 2002.
- Mickiewicz A., *[Nad wodą wielką i czystą...]*, [w:] idem, *Dzieła poetyckie. Wiersze*, t.1. *Mieszczaństwo i mieszczańskość w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku*, red. E. Ihnatowicz, Warszawa 2000.
- Między Innymi. Prace polonistyczne studentów i doktorantów Uniwersytetu Rzeszowskiego*, pod red. M. Stanisza, W. Maryjki i M. Żmudy, Rzeszów 2009.
- Mikołajczak M., *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*, Wrocław 2007.
- Miłosz Cz., *Campo di Fiori*, [w:] idem, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011.
- Miłosz Cz., *Obłoki*, [w:] idem, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011.
- Miłosz Cz., *Ziemia Ulro*, Warszawa 1982.
- Mocarska-Tycowa Z., *Tropy przymierzy. O literaturze dziewiętnastowiecznej i miejscach jej zbliżeń z malarstwem*, Toruń 2005.
- Morzyńska-Wrzosek B., *Kompozycja przestrzeni w „Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu” Juliusza Słowackiego*, [w:] *Wyobrażenia Juliusza Słowackiego. Materiały konferencji naukowej Bydgoszcz, 21 kwietnia 2004 roku*, pod red. D. T. Lebiody, Bydgoszcz 2006.
- Norwid C.K., *Marionetki*, [w:] *Norwid. Znaki na papierze*, Olszanica 2008.
- Novalis, *Henryk von Ofterdingen*, przeł. i oprac. E. Szymani [i in.], Wrocław–Kraków 2003.

- Nycz R., „*Wyrażanie niewyraźnego*” w *literaturze nowoczesnej* [w:] *Literatura wobec niewyraźnego*, pod red. W. Boleckiego i E. Kuźmy, Warszawa 1998.
- Nycz R., *Rehabilitowanie wzniosłości*, „Teksty Drugie” 1996, nr 2/3.
- Ostaszewska D., Witosz B., *Literackie konwencje opisu postaci*, [w:] *Tekst. Problemy teoretyczne*, pod red. J. Bartmińskiego i B. Bonieckiej, Lublin 1998.
- Otwinowska B., *Gust*, [w:] *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, pod red. T. Kostkiewiczowej, Wrocław 1991.
- Paczkowski B., *Kto buduje miasto?* „Nowa Res Publica” 1995 nr 1.
- Paczoska E., „*Lalka*” *czyli rozpad świata*, Warszawa 2008.
- Pasterska J., „*Lepszy*” *Polak? Obrazy emigranta w prozie polskiej na obczyźnie po 1945 roku*, Rzeszów 2008.
- Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1997.
- Pisarze Młodej Polski i Warszawa*, red. D. Knysz-Tomaszewska, R. Taborski i J. Zacharska, Warszawa 1998.
- Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wyb. i oprac. T. Namowicz, przeł. J. St. Buras i in., Wrocław 2000.
- Pluciennik J., *Figury niewyraźnego. Notatki z poetyki wzniosłości w literaturze polskiej*, Kraków 2002.
- Pluciennik J., *Literatura, głupcze!*, Kraków 2009.
- Pluciennik J., *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Kraków 2000.
- Pniewski D., *Między obrazem i słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*, Lublin 2005.
- Pniewski D., *Przywłaszczenie i strata. Romantyczne transfiguracje Jezusa*, Toruń 2014.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Wzniosłość. Słowacki i młodopolski ekspresjonizm*, „Teksty Drugie” 1999, nr 3.
- Pogranicza i korespondencje sztuk*, pod red. T. Cieślikowskiej i J. Sławińskiego, Wrocław 1980.
- Popiel M., *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 2003.
- Popiel M., *Od topografii do przestrzeni mitycznej. Analiza przestrzeni w „Ziemi obiecanej” Reymonta*, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4.
- Powinowactwa sztuk w kulturze oświecenia i romantyzmu*, red. A. Seweryn, M. Kulesza-Gierat, Lublin 2012.
- Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński i A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978.

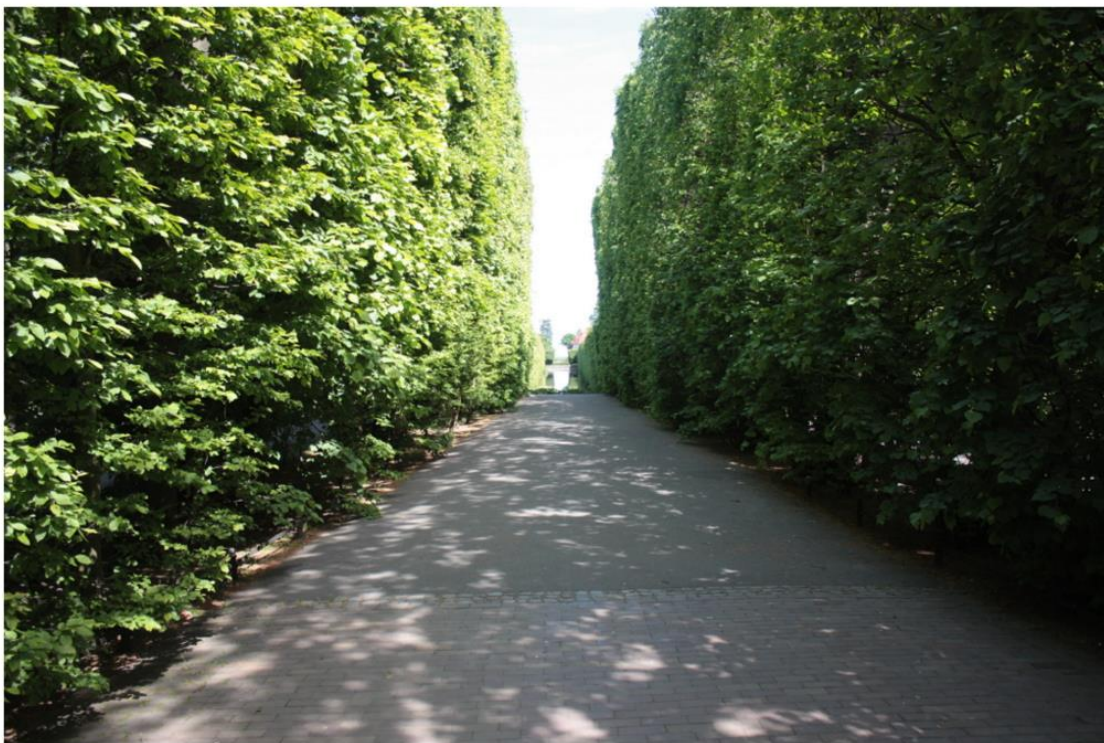
- Przestrzeń w języku i kulturze. Analizy tekstów literackich i wybranych dziedzin sztuki*, pod red. J. Adamowskiego, Lublin 2005.
- Przestrzeń, filozofia i architektura. Osiem rozmów o poznawaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni*, red. E. Rewers, Poznań 1999.
- Pseudo-Longinos, *O górnosci* [w:] *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinos*, przeł. i oprac. T. Sinko, Wrocław 1951.
- Purc-Stępnia B., „Sąd Ostateczny” Hansa Memlinga. *Między uczoną teologią a pobożną filozofią*, t. 1, *Idea zwierciadła w malarstwie europejskim XV-XVI wieku*, Kraków 2012.
- Rabizo-Birek M., *Romantyczni i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*, Rzeszów 2012.
- Rewers E., *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005.
- Rudolf O., *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. B. Kupis, Warszawa 1993.
- Russo R., *Friedrich*, przeł. P. Grzabka, Warszawa 2006.
- Rybicka E., *Antyurbanizm w literaturze polskiej XIX wieku*. „Zeszyty Naukowe UJ. Prace Historycznoliterackie” 2000-2001, z. 95-96.
- Rybicka E., *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003.
- Rydzek Justyna, *Piękno w kulturze ponowoczesnej*, Kraków 2006.
- Sadkowski W., *Światła wielkiego miasta* [w:] idem, *Kręgi wspólnoty. Szkice literackie* Warszawa 1972.
- Salwa M., *Iluzja w malarstwie. Próba filozoficznej interpretacji*, Kraków 2010.
- Samp J., *Gdańsk znany i nieznan*, Gdańsk 2013.
- Scheler M., *O zjawisku tragiczności*, [w:] Arystoteles, D. Hume, M. Scheler, *O tragedii i tragiczności*, wybór, przedmowa i oprac. W. Tatarkiewicz, Kraków 1976.
- Schenk D., *Albert Forster - gdański namiestnik Hitlera*, Gdańsk 2002.
- Schiller F., *O wzniosłości*, [w:] idem, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przeł. I. Krońska i J. Prokopiuk, wstępem opatrzył J. Prokopiuk, Warszawa 1972.
- Sebesta J., Wawrzynek K., *Mistyczna symbolika światła i ciemności w malarstwie Caspara Davida Friedricha*, „Perspectiva. Legnickie Studia Teologiczno-Historyczne” 2009, nr 1 (14).

- Simmel G., *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, [w:] idem, *Socjologia*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2005.
- Sinko T., *Wstęp do: Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinos*, przeł. i oprac. T. Sinko, Wrocław 1951.
- Skwarczyńska S., *Przemilczenie jako element struktury dzieła literackiego*, [w:] eadem, *Z teorii literatury. Cztery rozprawy*, Łódź 1947.
- Skwarczyńska S., *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 1, Warszawa, 1954.
- Sławiński J., *Miejsce interpretacji*, Gdańsk 2006.
- Sławiński J., *O opisie* [w:] idem, *Prace wybrane*, t. 4, *Próby teoretycznoliterackie*, Kraków 2000.
- Sławiński J., *Opis w dziewiętnastowiecznej literaturze polskiej: ujęcie encyklopedyczne* [w:] idem, *Prace wybrane*, t. 4: *Próby teoretycznoliterackie*, Kraków 2000.
- Sławiński J., *Przestrzeń w literaturze. Elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości* [w:] idem, *Próby teoretycznoliterackie*, Warszawa 1992.
- Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórze i A. Kowalczykowej, Wrocław 1991.
- Słownik łacińsko-polski*, oprac. K. Komaniński, Warszawa 1995.
- Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa 2003.
- Stanisz M., *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, Kraków 1998.
- Stasiakiewicz M., *Test Rorschacha*, Warszawa 2004.
- Strzyżewski M., *Romantyczna nieskończoność. Studium identyfikacji pojęcia*, Toruń 2010.
- Szczukowski D., *Tadeusz Różewicz wobec niewyraźnego*, Kraków 2008.
- Szpecht R., *Koncepcja wzniosłości Pseudo-Longinosa*, „*Studia z Historii Filozofii*” 2013, nr 1.
- Sztuka interpretacji w ostatnim półwieczu*, t. 3. wyb. i oprac. H. Markiewicz, współudz. T. Walas, Kraków 2011.
- Sztuka interpretacji*, wyb. i oprac. H. Markiewicz, t. 1-2, Wrocław 1971, 1973.
- Szturc W., „*Maria*” Antoniego Malczewskiego w malarzkim dominium *Vanitatis*, „*Ruch Literacki*” 1985, z. 4.
- Szyborska W., *Chmury*, [w:] eadem, *Widok z ziarenkiem piasku. 102 wiersze*, Poznań 1996.
- Tatarkiewicz W., *Historia estetyki. Estetyka starożytna*, t.1, Warszawa 1985.
- Tatarkiewicz W., *Historia estetyki. Estetyka średniowieczna*, t.2, Warszawa 1988

- Tatarkiewicz W., *Historia estetyki. Estetyka nowożytna*, t.3, Warszawa 1991.
- Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1988.
- Tischner Ł., *Sekrety manichejskich trucizn. Miłosz wobec zła*, Kraków 2001.
- Toporow W. N., *Przestrzeń i rzecz*, tłum. B. Żyłko, Kraków 2003.
- Toporow W., *Miasto i mit*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 2000.
- Treugutt S., *Geniusz*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórze i A. Kowalczykowej, Wrocław 1991.
- Tuan Yi-Fu, *Przestrzeń i miejsce*, tłum. A. Morawińska, Warszawa 1987.
- Walicki M., *Hans Memling „Sąd Ostateczny”*, oprac. i uzupeł. J. Białostocki, Warszawa 1981.
- Wallis A., *Koncepcja miasta i kryzys miasta*, [w:] *Problemy wiedzy o kulturze*, red. A. Brodzka, M. Hopfinger i J. Lalewicz, Wrocław 1986.
- Wallis M., *O przedmiotach wzniosłych*, „Wiedza i Życie” 1937, nr 4/5.
- Wallis M., *Przeżycie i wartość*, Kraków 1968.
- Waniek H., *Martwa natura z niczym. Szkice z lat 1990-2004*, Kraków 2004.
- Warszawa pozytywistów*, red. J. Kulczycka-Saloni i E. Ihnatowicz, Warszawa 1992.
- Wawrzonkowski K., *Wyobrażenia i wzniosłość. Teoriopoznawcze podstawy wybranych brytyjskich koncepcji estetycznych XVIII wieku*, Toruń 2010.
- Wielcy malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło, Caspar David Friedrich*, Warszawa 1999, nr 22.
- Wielki słownik malarzy*, t. 3, seria *Klasycy sztuki*, tekst S. Buffi, tłum. H. Borkowska, Warszawa 2006.
- Wilczyński M., *Postmodernistyczna wzniosłość: Derrida i Lyotard* [w:] *Inspiracje postmodernistyczne w humanistyce*, pod red. A. Jamroziakowej, Warszawa 1993.
- Wojewoda M., *Miasto jako metafora porządku świata – rys historyczny* [w:] *Przestrzeń we współczesnej nauce* pod red. W. A. Kamińskiego, G. Nowaka, S. Symotiuka, Wyższa Szkoła Zarządzania i Administracji, Zamość 2003.
- Wysłouch S., *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.
- Wysłouch S., *Od Lessinga do Przybosa. Teoria i kompozycja opisu* [w:] *Problemy teorii literatury*, red. H. Markiewicz. Wrocław 1998.
- Z pogranicza literatury i sztuk*, pod red. Z. Mocarskiej-Tycowej, Toruń 1996.
- Zeidler-Janiszewska A., *Między melancholią a żałobą. Estetyka wobec przemian w kulturze współczesnej*, Warszawa 1996.

- Zeidler-Janiszewska A., *Postmodernistyczna kariera kategorii wzniosłości* [w:] *Przemiany współczesnej praktyki artystycznej*, pod red. eadem, Warszawa 1991.
- Zielińska M., *Warszawa – dziwne miasto*, Warszawa 1995.
- Zlatohlávek M., Rättsch Ch., Müller-Ebdling C., *Sąd Ostateczny. Freski, miniatury, obrazy*, przeł. A. Kleszcz, Kraków 2002.
- Żuchowski T. J., *Między naturą a historią. Malarstwo Caspara Davida Friedricha*, Szczecin 1993.
- Żynis B., *Koniec świata raz jeszcze. Katastroficzne wątki w prozie Tadeusza Konwickiego*, Słupsk 2013.

ANEKS



1. Perspektywa „Drogi do Wieczności” w Parku Oliwskim



2. Strzeliste wieże oliwskiej Katedry widoczne z oddalenia



3. Wieże Katedry w Oliwie



4. Katedra w Oliwie



5. Wieża Bazyliki Mariackiej w Gdańsku



6. Bazylika Mariacka w perspektywy ukazującej jej architektoniczną wzniosłość



7. Widok z wieży Bazyliki Mariackiej



8. *Wieża gdańskiego Ratusza widziana ze szczytu Bazyliki Mariackiej*



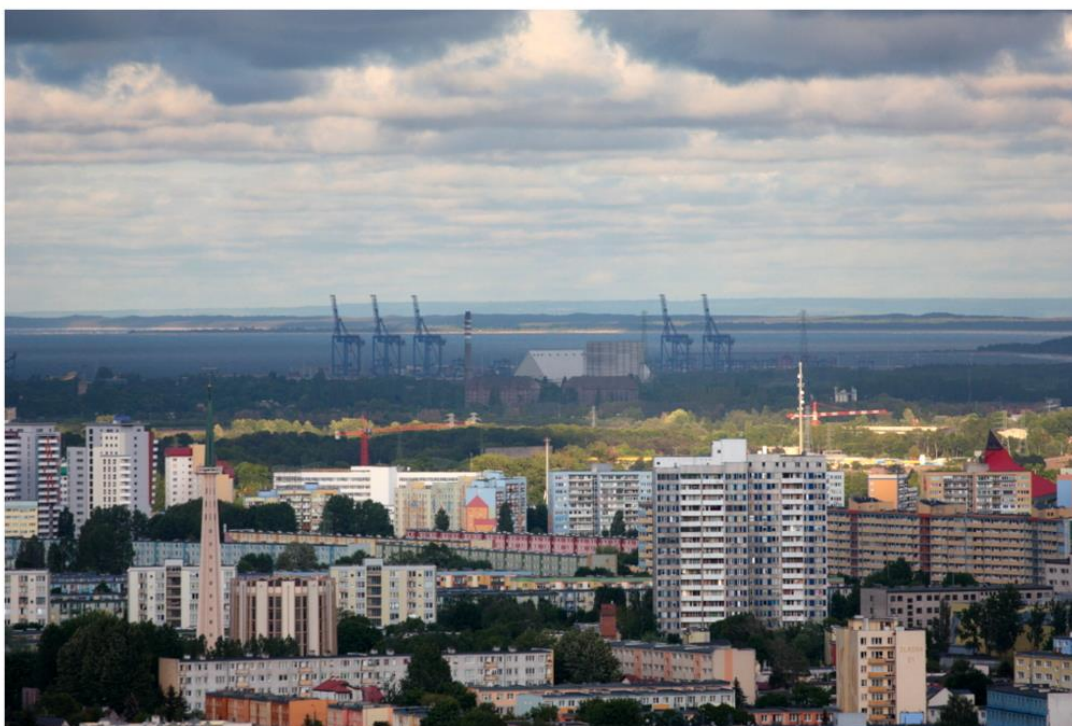
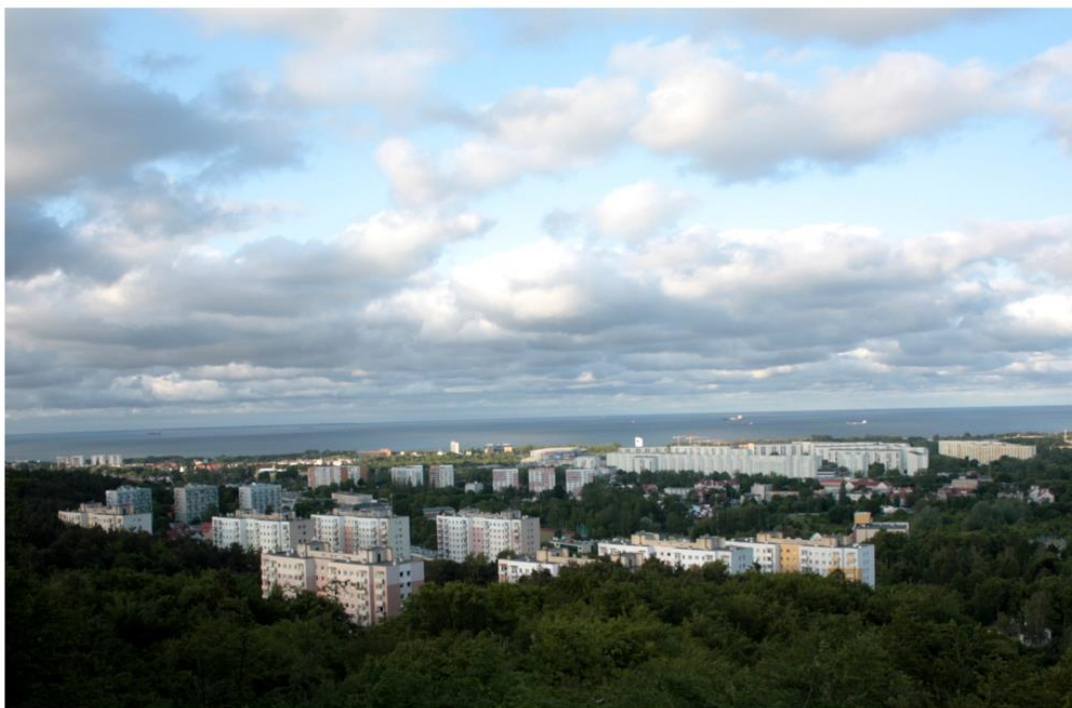
9. Gdański Ratusz widziany z ul. Długiej



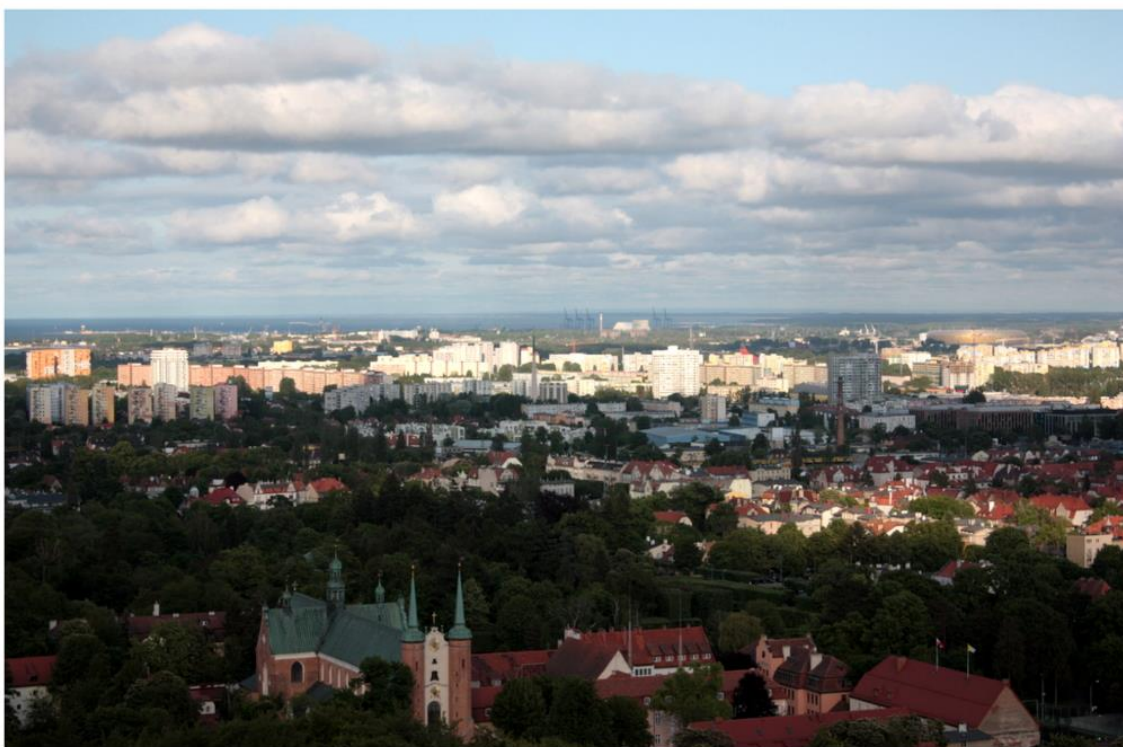
10. Wieża Ratusza w Gdańsku



11. Oliwa we mgle. Widok z wieży na szczycie wzgórza Pacholek



12. Panorama Gdańska widziana ze wzgórza Pachołek



13. Widok ze wzgórza Pacholek



14. Pomnik Luizy na Pacholku oraz widok na gdańską przestrzeń od strony monumentu



15. Kopia „Sądu ostatecznego” Hansa Memlinga w Bazylice Mariackiej



16. „Sąd ostateczny” Hansa Memlinga w Muzeum Narodowym w Gdańsku



17. Efekt lustrzanego odbicia stawów w Oliwie



18. W Dolinie Radości



19. Diabelski Kamień w Dolinie Radości



20. Pałac Kultury i Nauki w Warszawie



21. Pałac Kultury i Nauki w Warszawie



22. Stefan Chwin podczas autorskiego spotkania w Oliwie