

NATALIA MIKOŁAJCZYK-WOJCIECHOWSKA

Uniwersytet Wrocławski

## Symfonia rzeczy. Funkcje opisu przedmiotów w prozie Stefana Chwina

Rzeczy. Przedmioty. Nazwy te utożsamiane w języku potocznym należą do fragmentów materii, są ciałami stałymi, formami istniejącymi obiektywnie w rzeczywistości, substancjami, które podlegają przekształceniom człowieka i czasu. Ich obecność w świecie niepokoi filozofów, niejednokrotnie zmieniał się stosunek do nich (od całkowitego ich odrzucania do zupełnej afirmacji i pochwały). Wiek XX (a także początek wieku XXI) jest czasem pochylenia się nad rzeczą, zwróceniem na nią szczególnej uwagi. Ma to związek z kryzysem racjonalizmu jako sposobu poznania świata i człowieka, klęską filozofii podmiotu, nihilizmem, desakralizacją świata i takimi, wypływającymi z tychże zagadnieniami, jak: alienacja jednostki ludzkiej, dehumanizacja i reifikacja człowieka. Rzecz, przedmiot staje się impulsem do rozważań filozoficznych, literaturoznawczych, hermeneutycznych, fenomenologicznych, esencją człowieczeństwa, jego miarą<sup>1</sup>. Świat, a za nim literatura, po raz kolejny zastanawia się nad istotą rzeczy, a także nad tkanką, którą tworzą przedmioty – materią.

Taki stosunek do rzeczy, przedmiotu znalazł również swoje odbicie w polskiej prozie lat 90.<sup>2</sup> Rzeczy zaczynają istnieć po raz kolejny w literaturze jako jej pełnoprawny bohater, wyposażone zostają w nowe sposoby kreacji, co wiąże

---

<sup>1</sup> Ten bardzo ogólny pogląd na problem jest pewną *summą* wyniesioną z lektury pracy zbiorowej, która będzie jeszcze niejednokrotnie przywoływana w niniejszych rozważaniach, pt. *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, red. S. Wysłouch, B. Kaniewska, Poznań 1999.

<sup>2</sup> Tematykę tę poruszają już m.in. takie opracowania, jak: J. Jarzębski, *Apetyt na przemianę. Notatki o prozie współczesnej*, Kraków 1997; P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999; P. Czapliński, *Rzecz w literaturze albo proza lat dziewięćdziesiątych wobec „mimesis”*, [w:] *Człowiek i rzecz...*, s. 207–237.

się z odejściem od paradygmatu podmiotowo-przedmiotowego oraz antropocentrycznej perspektywy dzieła. Wydaje się, że w odniesieniu do polskiej prozy lat 90. termin „reifikacja” istnieje w dwóch znaczeniach. To tradycyjnie traktowanie czegoś (także kogoś) niebędącego rzeczą jako rzecz, materializacja tegoż, a jednocześnie utrwalenie się działalności ludzkiej w postaci wytworzonej przez człowieka rzeczy<sup>3</sup>. Jako zabieg literacki „reifikacja” odnosi się do człowieka i służąc jego urzeczowieniu, jest zabiegiem aksjologicznie wartościującym<sup>4</sup>. W drugim znaczeniu termin „reifikacja” jawi się jako personifikacja rzeczy w dziele literackim. Zabieg ten ma nadać wyższą rangę przedmiotom. Reifikację i personifikację często stosuje się równolegle w dziele i to właśnie burzy jego perspektywę antropocentryczną<sup>5</sup>. Termin „reifikacja” w drugim znaczeniu będzie kluczem do dalszych rozważań. Jeżeli założyć, że wytwarzamy także poprzez język, to słowa również należy potraktować jako wytwory materialne. W prozie lat 90. mamy wręcz do czynienia, posługując się terminami Przemysława Czaplińskiego, z reifikacją – tworzeniem rzeczy poprzez tekst literacki (słowa), przy czym rzecz staje się na powrót uobecnieniem w literaturze sztuki *mimesis*, co z kolei prowadzi do tzw. prozy nowego uobecnienia – odrodzenia się wielkiej narracji dzięki narracjom małym – opisom rzeczy właśnie<sup>6</sup>.

Przedmioty zapewne były i są budulcem świata przedstawionego powieści. Ich opis tworzy tkankę, oprawę dla wydarzeń, jest przerywnikiem powieściowej akcji, intermedium, zatrzymaniem się w pędzie wydarzeń, chwilą wytchnienia, zastanowienia. Dla czytelnika niejednokrotnie zatrzymaniem toku akcji, niepotrzebnym, nudnym czasami wtrętem pomiędzy kolejnymi wydarzeniami. Rzeczy w powieści były z reguły sprawą drugoplanową. Nie stanowiły centrum w zorientowanym antropocentrycznie świecie przedstawionym dzieła. Wydaje się, że w prozie Chwina opis przedmiotu zajmuje inne, ważniejsze miejsce, czasami ważniejsze niż akcja powieściowa, splot wydarzeń, bohaterowie. Czy nie jest też tak, że przez opis przedmiotów prześwieca przemycana w dziełach filozofia pisarza? Czy opis przedmiotów pełni dodatkowe funkcje w organizacji dzieła, inne niż dotychczas? Czy i jak wpływają one na rolę narratora, budowę świata przedstawionego, konstrukcję bohaterów? Niniejszy tekst będzie próbą odnalezienia częściowej chociaż odpowiedzi na postawione tu pytania<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> Zob. *Słownik wyrazów obcych PWN*, red. J. Tokarski, Warszawa 1980; W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1999.

<sup>4</sup> Problem wartościowania poprzez zabieg reifikacji zostanie dokładnie omówiony w odniesieniu do konkretnych utworów. Zob. S. Wysłouch, *Paradoksy reifikacji w literaturze i sztuce*, [w:] *Człowiek i rzecz...*, s. 63–75.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Zob. P. Czapliński, *op. cit.*, s. 236.

<sup>7</sup> Analizie będą podlegały powieści Stefana Chwina. Wywiady, eseje, artykuły, autobiografia, opracowania historyczo-literackie pisarza posłużą jako komentarze odautorskie.

## I. Krąg pierwszy. Chwilo, trwaj!

Problem rzeczy w prozie Stefana Chwina, szczególnie w *Hanemannie*, powieści, która odniosła największy sukces, został szczegółowo omówiony zarówno przez samego pisarza, jak i historyków literatury. Zauważono więc, że w *Hanemannie* mamy do czynienia z fascynacją przedmiotami i kolekcjami przedmiotów<sup>8</sup>, retoryką detalu, fenomenologią przedmiotu<sup>9</sup>, z pamięcią rzeczy martwych<sup>10</sup>, z lekcją rzeczy i ich uczłowiczeniem<sup>11</sup>, z traktatem o materii wobec historii<sup>12</sup>, z kultem drobiazgu<sup>13</sup>, z reistyczną narracją, reifikacją<sup>14</sup>, z reistyczną dokumentalnością<sup>15</sup> czy reizmem<sup>16</sup>, z rzeczami jako medium poznania<sup>17</sup>, z rekwizytornią niemieckich wewnątrz mieszczańskich<sup>18</sup>, wreszcie mówi się o rzeczach u Chwina jako okrucinach bytu zasłaniających przed nicością<sup>19</sup>. Sam pisarz w jednym z wywiadów twierdzi, że właśnie w *Hanemannie* odważył się na narrację reistyczną (czy reistyczną perspektywę)<sup>20</sup>, by nieco złamać antropocentryczny ogląd świata. Dokonuje tego na trzy sposoby.

1. Przedstawia gest postaci, jej przemieszczanie jako „samoistny ruch przedmiotu” bez jego sprawcy, w ten sposób tworząc ruchomą kosmologię, którą można rozumieć jako metafizyczny znak „czystego trwania” (przy czym nie mamy tutaj do czynienia z personifikacją przedmiotów)<sup>21</sup>. Ten rodzaj opisu wydaje się bliski formom opisu przedmiotów uprawianych przez poetów Awangardy

<sup>8</sup> J. Jarzębski, *Hanemann i samobójcy*, „Znak” 1995, nr 12, s. 199, przedruk *idem*, *Apetyt na przemianę*, Kraków 1997.

<sup>9</sup> A. Fiut, *Postmodernizm à la polonaise*, „NaGłos” 1996, nr 23, s. 193.

<sup>10</sup> A. Koss, *Gotyk i melancholia*, „Kresy” 1996, nr 26, s. 167.

<sup>11</sup> P. Czaplinski, „*Hanemann*” Stefana Chwina albo o kruchości istnienia, [w:] *Lektury polonistyczne*, t. 2, red. R. Nycz, Kraków 1999, s. 525–526.

<sup>12</sup> A. Legeżyńska, *Inny Niemiec, inny Gdańsk*, „Polonistyka” 1996, nr 10, s. 690.

<sup>13</sup> M. Brzostowicz, *Rzeczy mówią o człowieku: o prozie Stefana Chwina*, [w:] *Człowiek i rzecz...*, s. 242.

<sup>14</sup> P. Czaplinski, *Rzecz w literaturze...*, s. 230–234.

<sup>15</sup> E. Nawrocka, *Uroda rzeczy i wariactwa Historii*, „Tytuł” 1998, nr 1, s. 332.

<sup>16</sup> A. Fiut, *op. cit.*, s. 194.

<sup>17</sup> M. Orski, *W tonacji trenu*, „Odra” 1996, nr 3, s. 113.

<sup>18</sup> K. Pysiak, *Z drugiej strony historii*, „Nowe Książki” 1996, nr 1, s. 15.

<sup>19</sup> A. Franaszek, *Milczenie z wnętrza rozpaczy. Zapiski na marginesach Hanemanna*, „NaGłos” 1996, nr 23, s. 228.

<sup>20</sup> *Uroki wykorzenia. O narracji reistycznej, grach z losem i kilku innych pokusach. Ze Stefanem Chwinem rozmawia Wojciech Werechowski*, „Tytuł” 1996, nr 3, s. 68–71.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 69. Niech za ilustrację posłuży tu taki wyimek z *Hanemanna*, będący fragmentem opisu ukochanej tytułowego bohatera – Luizy Berger, choć zabieg ten jest wielokrotnie stosowany w całej twórczości pisarza: „Parasolka z czarną rączką rzucona na fotel. Skrzypnięcie otwieranej szafy. Błyśnięcie lustra w drzwiach. Jasny płaszcz. Włochaty materiał. Ciepło sukni znikającejcej pod płaszczem”. Zob. S. Chwin, *Hanemann*, Gdańsk 1995, s. 18.

Krakowskiej. To oni właśnie po raz pierwszy ujęli przedmiot jako zdarzenie i próbowali oddać jego dynamikę<sup>22</sup>.

2. Poprzez istnienie rzeczy w czasie i ich umieranie. Według pisarza tylko słowo może zatrzymać trwanie rzeczy. W tym wypadku można mówić o *Hanemannie* jako elegii na odejście rzeczy<sup>23</sup>. Wydaje się również, że ten sposób podejścia do rzeczy będzie prowokował u pisarza rozważania, które wstępnie można nazwać epistemologią przedmiotu.

3. Zajmuje się „cudem przetrwania rzeczy w ogniu historii”<sup>24</sup>, aby w ten sposób sparować z sobą dwie siły – Prawdę i Piękno (według pisarza można poświęcić prawdę – przede wszystkim prawdę historyczną, jeżeli naszym celem jest dążenie do piękna, a to powinno być celem literatury)<sup>25</sup>. W innym miejscu Chwin będzie mówić o Literaturze Wielkiego Przeczenia, Wielkiego Nie, która nie powinna zgadzać się na zło świata, a walczyć z nim. Jak? Opisując piękno. Jakie? Nie odległe, ale bliskie człowiekowi, namacalne, tworzące krąg jego życia i przeżycia<sup>26</sup>.

Chwin dokładnie dookreśla sferę przedmiotów, która będzie tworzyła krąg jego zainteresowań: są to wytwory ręki człowieka, będące świadectwem archeologii pamięci, prowadzące do poprzedniego właściciela. Ponadto, są to rzeczy, które należą do określonej kultury – kultury mieszczańskiej<sup>27</sup>. Nie można odnaleźć więc w tej prozie opisu rzeczy jako takich, ale przedmiotów – czegoś, co od początku swego istnienia jest zależne od człowieka właśnie i przez niego stworzone<sup>28</sup>. „Biografię rzeczy wplątam zawsze w biografię ludzi. W mojej prozie przedmiot jest zawsze śladem ludzkiej ręki, śladem ludzkiej pracy. Zniszczenie przedmiotu to jakby pośmiertne zniszczenie jego twórcy, druga śmierć człowie-

<sup>22</sup> Zob. J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, Kraków 1998, s. 202, 203.

<sup>23</sup> „Uroki wykorzenienia”..., s. 70. Przedruk w nieco zmienionej wersji w: S. Chwin, *Kartki z dziennika*, Gdańsk 2004, s. 261–263. Przykładem mogą być tutaj dzieje przedmiotów, które przetrwały zawieruchy wojenne, po wielokroć zmieniały właścicieli i swoje przeznaczenie, np. dzieje poniemieckiego hełmu, szafki po Niemce (zob. S. Chwin, *Krótką historią pewnego żartu*, Gdańsk 1999), zegarka marki Doxa czy fotografii Esther (zob. S. Chwin, *Esther*, Gdańsk 1999), S. Chwin, *Arystokracje i upadki*, [w:] *idem, Hanemann*, 140–146. Do wspomnienia zegarka czy szafki z atyką Chwin powraca także w swojej sylwie czy autografii, jak chce Przemysław Czapliński (zob. P. Czapliński, *Walka krawata z niebytem*, „Gazeta Wyborcza” 2004, nr 108, s. 14). Przykłady takiej formy opisu rzeczy można mnożyć.

<sup>24</sup> *O Hanemannie, tauromachii i trzech samobójstwach*. Ze Stefanem Chwinem rozmawia A. Bagłajewski, „Kresy” 1996, nr 1, s. 126.

<sup>25</sup> *Tajemnica jest warunkiem życia*. Ze Stefanem Chwinem rozmawia R. Grzela, „Literatura” 1998, nr 10, s. 7.

<sup>26</sup> *Wytrwać w wielkim przeczeniu*. Ze Stefanem Chwinem rozmawia J. Klejnocki, „Odra” 1996, nr 12, s. 62, 63.

<sup>27</sup> *Złe miejsce na ziemi*. Ze Stefanem Chwinem rozmawia A. Franaszek, „Tygodnik Powszechny” 1996, nr 1, s. 13.

<sup>28</sup> Zob. R. Kubicki, *Wolność pośród rzeczy?*, [w:] *Człowiek i rzecz...*, s. 36.

ka”<sup>29</sup>. W wyborze takiego rodzaju bohatera – przedmiotu pisarz po raz kolejny wydaje się bliski twórcom awangardowym, dla których centrum zainteresowania były właśnie przedmioty – wytwory ludzkiej ręki. Na konotacje takie wskazuje już naczelne hasło tej poezji –  $3 \times M$ <sup>30</sup>. Dookreślając ten wątek, Chwin zwraca uwagę, że skupia się na przedmiotach codziennych, bliskich człowiekowi, bo to one mają moc ochrony przed nicością – dzięki swemu naddatkowi formy. „Przedmioty tworzące ikonosferę kultury mieszczańskiej w mojej prozie pełnią swoistą funkcję magiczną: oswajają ontologiczną obcość świata, nadając przestrzeni domu i ogrodu szczególne piętno »kobiece«”<sup>31</sup>. Pogląd ten ma rozległe zastosowanie w powieściach, szczególnie w *Krótkiej historii pewnego żartu* i *Hanemannie*. To kruchość rzeczy i ich mocne trwanie wyzwalają w bohaterze dalszą odwagę egzystencji, chęć walki o życie, przerywają trwanie w melancholii<sup>32</sup>.

Później pisarz utrzyma zainteresowanie rzeczami, nieco modyfikując poglądy na ten temat, co znajdzie odbicie w powieściach. W swojej *quasi*-autobiografii Chwin, zwracając uwagę na dzisiejszą anonimowość rzeczy, po raz kolejny zastanawia się nad sposobem ich ocalenia i odkrywa, że skarbiec pamięci jest niedoskonały. Pamięci umykają rzeczy nam najbliższe, zwykłe, codziennego użytku. Las rzeczy, ich mnogość sprawia, że człowiek nie jest w stanie ich przechować – giną, powracając do najdoskonalszej formy swego istnienia – niebytu<sup>33</sup>. Prowadząc ciche wojny między sobą, przyoblekając się w nową formę – nie potrafią oprzeć się ani historii, ani pamięci – znikają, a pozostają po nich tylko niezrozumiałe nazwy. Pisarz zaznacza, że nadal interesuje go to, co dzieje się pomiędzy człowiekiem a rzeczą (przy czym zawsze kobieta jest bliżej materii, nosząc w sobie jakieś wyjątkowe dla niej uczucie)<sup>34</sup>. Nadal otwartym pozostaje pytanie ostateczne: „[...] co jest bardziej rzeczywiste – rzeczy czy ludzie, którzy rzeczy urzeczywistnili?”<sup>35</sup>.

Już obie wczesne powieści Chwina, które wydał pod pseudonimem, uważane za typowo postmodernistyczne, choć sam pisarz woli mówić o nich jako o przygodowo-fantastycznych czy fantazmatycznych<sup>36</sup>, wskazują w opisach na wielkie przywiązanie do detalu. Druga z nich – *Człowiek-Litera*<sup>37</sup> porusza także kwestie epistemologiczne: znaku i znaczenia słowa, jego powstawania z materii świata. Po raz

<sup>29</sup> *O Hanemannie, tauromachii...*, s. 126.

<sup>30</sup> Zob. J. Sławiński, *op. cit.*, s. 213, 214.

<sup>31</sup> *O Hanemannie, tauromachii...*, s. 128.

<sup>32</sup> Dokładnie omawia to zagadnienie P. Czapliński. Zob. *idem*, „Hanemann” Stefana Chwina albo o kruchości..., s. 525–528.

<sup>33</sup> S. Chwin, *Kartki z dziennika...*, s. 80.

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 80, 98.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 261.

<sup>36</sup> *Wytrwać w wielkim przeczeniu...*, s. 67.

<sup>37</sup> Zob. M. Lars, *Człowiek-litera. Przygody Aleksandra Umwelta podczas akcji specjalnej w Górach Santa Cruz*, Bydgoszcz 1989.

pierwszy pojawia się też pytanie, które będzie jak refren powracało w innych powieściach: jak przechować pamięć tego, co nieuchronnie przemija. Co zrobić, by ocalić od zapomnienia piękno otaczającej kultury i tego, co ją buduje, przede wszystkim: ludzi i przedmiotów? Jak ocalić samo piękno właśnie zakłęte w rzeczach? *Człowiek-Litera*, powieść utrzymana w poetyce hiperrealistycznej, nie odnajduje żadnej pozytywnej odpowiedzi. Człowiek, na którego wytatuowanej skórze widnieje tajemny obraz dawnej kultury Indian, jest równie nietrwałym „materiałem” jak same rzeczy, które na nim mają zostać uwiecznione, nie wspominając nawet o księgach jako o miejscu przechowywania pamiętek. Powieść rozpoczyna scena ich palenia. To, co powinno przechowywać pamięć o rzeczach, ludziach i kulturze, samo jest przeciw nim – to żywa księga, która we śnie – widzeniu przyjmuje postać człowieka. Jej przepowiednia nie pozostawia nadziei. Nic nie pozostanie ani z samych ludzi, ani z dzieł, które oni stworzyli. Przetrwają rośliny i owady... Ocalić kultury i człowieka nie można. Tutaj zagrożeniem jest drugi człowiek i przyroda<sup>38</sup>.

*Krótką historię pewnego żartu* można nazwać za Czaplińskim literackim esejem autobiograficznym<sup>39</sup>. Bohater-narrator jest zarazem dzieckiem i dorosłym, który wspomina swoje dzieciństwo z perspektywy czasu. Wspomnienie właśnie będzie chwytem wielokrotnie jeszcze wykorzystywanym przez pisarza. Dziecko – dorosły powróci w *Hanemannie*, czasy, wydarzenia i przedmioty sprzed drugiej wojny światowej będzie wspominał narrator *Esther*. Wspomnienie odegra też ważną rolę w dochodzeniu do prawdy w najnowszej powieści Chwina – *Zona prezydenta*<sup>40</sup>. Wydaje się, że dzięki takiej perspektywie rzeczy zyskują uzasadnienie, wspomnienie przyznaje im rację istnienia w świecie przedstawionym. Narrator buduje go z wielkim mozołem, używając zabiegu odpominania, a to zmusza do pochylenia się nad każdym szczegółem, detalem, drobiazgiem, który z kolei może być motorem wyzwolenia treści ważniejszych, np. politycznych. Wspomnienie wreszcie pozwala zatrzymać „bezkarnie” czas akcji, a perspektywa oddalenia czasowego snuć uzasadnioną refleksję i popadać w zadumę, jak również zadziałać wyobraźni narratora dziecięcego. To, czego on dokładnie nie pamięta, może dopowiedzieć – domyślić, stworzyć, zbudować na nowo swoje dzieje przedmiotu, tak jak czyni to w przypadku opisu zatopionego niemieckiego pancernika<sup>41</sup>, wspo-

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 98–104. Książkę kończy wizja upadku największej tajemnicy, jaką skrywają ciałą – mapy Indian – świątyni. Zostaje ona ograbiona i zniszczona przez żołnierzy.

<sup>39</sup> P. Czapliński, „*Hanemann*” *Stefana Chwina albo o kruchości...*, s. 504.

<sup>40</sup> Godna zbadania wydaje się koncepcja narratora, który posługuje się wspomnieniem w powieściach Chwina. Jak wpływa ono na powieściową narrację? Jakie ma cechy? W co wzbogaca powieści perspektywa wspomnienia, a w czym czyni je ona uboższymi? Jak posługuje się wspomnieniem narrator dorosły, a jak narrator dziecko? Pytania te wykraczają poza ramy niniejszego szkicu.

<sup>41</sup> S. Chwin, *Krótką historia...*, s. 33–35. Cytaty pochodzące z tej powieści będą oznaczane w tekście literą K. Oznaczenia innych powieści Chwina: *Hanemann* – litera H, *Esther* – litera E, *Złoty pelikan* – litera Z. Liczby to numery stron.



mnianej już szafki po Niemce [K 81–83] czy szczegółów poniemieckich łazienek [K 40, 52]<sup>42</sup>. Perspektywa pamięci pozwala zestawiać z sobą przedmioty w zaskakujących konfiguracjach, jak np. wystrój poniemieckich łazienek ze sklepem rzeźnickim pana P [K 57]. Postępowanie takie prowadzi do porównywania z sobą całych kultur i estetyk: niemieckiej, polskiej, komunistycznej (jeżeli w tym wypadku w ogóle można mówić o jakiejś estetyce), amerykańskiej<sup>43</sup>.

Już w *Krótkiej historii* dochodzi do głosu „przyziemne pragnienie oswojenia rzeczy” [K 114]. Dokonuje się ono właśnie przez opis przedmiotów, z pominięciem historycznego „dziania się”. Opisuje się rzeczy misternie wykończone, piękne i jednocześnie wygodne, przedmioty obdarzone cierpliwością „[...] kuchenno-spiżarnianą, nienatarczywą, spokojną” [K 106, 107]. W detalu tkwi prawdziwe piękno chroniące przed historią i jej krwawymi wizjami. Dlatego odnajdziemy tu opisy szczegółowej konstrukcji poniemieckiego parapetu [K 105] czy mosiężnej klamki [K 111]. Tę perspektywę, której skutkiem jest traktowanie historii jako tła, zachowa pisarz w *Hanemannie*. Tam ignoruje się wydarzenia historyczne, eksponując natomiast historię jako historię przedmiotów, co jest poddyktowane przez zadanie, jakie stawia sobie pisarz w obu powieściach: ocalić piękno rzeczy przed historycznym okrucieństwem<sup>44</sup>.

Swój dyskurs o rzeczach, bo tym w swej istocie jest *Krótką historią*, narrator ciągle podaje w wątpliwość. Bo przecież wszystko jest tylko subiektywną oceną faktów. Faktem najbardziej materialnym jest rzecz. Czym rzeczy są naprawdę? Czy można się tego dowiedzieć, cierpliwie odtwarzając je z pokładów pamięci? Dla narratora ciągle istnieje wątpliwość, epistemologiczna niemożność dobrego odczytania świata rzeczy. „A jeśli kształty zostały źle odczytane? Jeśli ja i tak nigdy się nie dowiem, czym to wszystko było naprawdę?” [K 116]. Pojawia się tu wątek dostrzeżony już przez badaczy świata (rzeczy głównie) jako księgi, dla której należy znaleźć odpowiedni język, aby móc ją odczytać, zrozumieć i porozumieć się z nią<sup>45</sup>. Jak czytać przedmiot? W jaki sposób on do nas mówi? Zabiegiem, który zbliża do świata rzeczy, jest nostalgia (czułe przypominanie), która prowadzi do kolejnego odkrycia: można współodczuwać z rzeczą, „wczuć się” w nią, wreszcie spróbować przyjąć jej sposób widzenia świata. Spowoduje to zmianę perspektywy z antropo-

<sup>42</sup> Opisom łazienek zostaje poświęcony cały rozdział *Białe kafelki, porcelana, nikiel*. Na komponenty opisu poniemieckich łazienek u Chwina wskazuje A. Bağtajewski. Zob. A. Bağtajewski, *Gdańskie miejsce*, „Kresy” 1995, nr 2, s. 50.

<sup>43</sup> Zwrócił na to uwagę P. Czaplinski, „*Hanemann*” *Stefana Chwina albo o kruchości...*, s. 505, 506.

<sup>44</sup> Zauważył to już D. Nowacki. „Czasami tego, w jakim momencie historii jesteśmy, dowiadujemy się w *Hanemannie* jedynie ze zmiany nazw, czy sposobu użycia przedmiotów”. Zob. D. Nowacki, *Obok i ponad*, „*Twórczość*” 1996, nr 3, s. 109. Taką perspektywę opowiadania przyjmie narrator także w *Esther*.

<sup>45</sup> Odczytanie świata jako księgi eksponują P. Czaplinski („*Hanemann*” *Stefana Chwina albo o kruchości...*, s. 515) i M. Brzóstowicz (*op. cit.*, s. 242).

centrycznej na antropomimetyczną, a rzecz uczyni „ludzka”<sup>46</sup>. Pogląd ten zaowocuje w kolejnej powieści nowym opisem świata ludzi z perspektywy rzeczy – będzie to następny krok poczyniony w nauce „czytania” rzeczy<sup>47</sup>.

Czy udaje się dzięki pracy pamięci ocalić świat powojennego Gdańska? Niezupełnie, gdyż jest ona kapryśna, pamiętająca detale, starająca się ocalić przed zapomnieniem szczegółów, drobiazg, ale niedokładna i niezbyt wierna historycznej prawdzie. Chwin opisuje przedmiot zmysłowo, unikając pojęć abstrakcyjnych i fachowych, budując długie okresy zdaniowe i nasilając zastosowanie przymiotników. Zabiegi te czynią każdy przedmiot mniej anonimowy, staje się on obok człowieka żywym uczestnikiem zdarzeń historycznych<sup>48</sup>. Perspektywa dziecięcego bohatera konstruuje nieco naiwną formę opisu, za to wzbogaca w treści przez dorosłego niedostrzegane i sprzyja stawianiu pytań podstawowych. Niech za przykład posłuży fragment opisu niemieckiego atlasu:

Papier był gruby, glansowany, pod dłonią przyjemnie chłodny. Okładki z zielonego płótna ze złożonym brzegiem, mocne. Czerwona wstążeczka do zakładania stron. A kiedy pod lampą, [...], rozchyliłem ciężkie okładki, na dużych kartach ujrzałem brązowe Alpy, Himalaje i Kordyliery, które czyjaś ręka ułożyła z tysięcy kresek [...] ja w tych Szwajcariach i Polinezjach, które on [niemiecki kartograf] wywoływał z nicości, w tych deltach rzek rozgałęzionych jak pająki i wielkich brązowo-żółtych Madagaskarach widziałem [...] radość tworzenia rzeczy udanych. To była wielka przyjemność oglądać taką mapę. [...] A sama mapa? Wyrażała czułe pragnienie wyobraźni dziecka czy kryła w sobie zaszyfrowane żądanie, by to dziecko – [...] – spaliło razem z Ukraińcami dom babci na Mokotowie<sup>49</sup>? [K 60–63].

## II. Krąg drugi. „Bo jesteś tylko jedną z rzeczy wielu”<sup>50</sup>

Opisy rzeczy w kolejnej, wielokrotnie już przywoływanej powieści Chwina, niosą ze sobą bardzo wiele znaczeń, dlatego zagadnienie to w *Hanemannie* jest wyjątkowe: zawile, zawsze pozostawia pewien niedosyt interpretacyjny. Ta trudność poznawcza jest spowodowana pewnego rodzaju niedomknięciem powieści, jej niedefinitywnością, strukturą palimpsestu<sup>51</sup>, które ewokują niesamowitą

<sup>46</sup> To wg Czaplińskiego (*Rzecz w literaturze...*, s. 226) najpełniejszy sposób istnienia rzeczy w prozie lat 90., gdzie stają się one pełnoprawnym bohaterem.

<sup>47</sup> Zob. S. Chwin, *Hanemann*, s. 140.

<sup>48</sup> A. Legeżyńska, *op. cit.*, s. 690, 691.

<sup>49</sup> P. Czapliński (*Rzecz w literaturze...*, s. 219–226) nazywa ten rodzaj opisywanych rzeczy nostalgicznymi, odróżniając je od rzeczy historycznych. Wydaje się jednak, że w przypadku prozy Chwina te przedmioty są z sobą tożsame, a takie rozróżnienie zbędne – nostalgia przecież nierozzerwalnie splata się tutaj z historią, co jest związane z przyjętą perspektywą wspomnienia.

<sup>50</sup> Cz. Miłosz, *Świat. Poema naiwne*; fragm. *Miłość*, cyt. za: Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 1, Kraków 1985, s. 124.

<sup>51</sup> Zob. P. Czapliński, „*Hanemann*” *Stefana Chwina albo o kruchości...*, s. 508, J. Jarzębski, *op. cit.*, s. 202.



mnożość odczytań. Co ciekawe, każde z nich jest poprawne i żadne nie wyczerpuje tematu. Świadczy to o kunsztownej, bardzo skomplikowanej, złożonej konstrukcji dzieła. To odczytanie zapewne będzie tylko jedną z możliwych analiz – interpretacji, można jedynie mieć nadzieję, że odświeży ono spojrzenie na powieść i otworzy ją na kolejne opracowania.

W *Hanemannie* opisy rzeczy i samo istnienie świata materialnego podlega nowej naczelnej zasadzie konstrukcyjnej. Jest nią poszukiwanie porządku rzeczywistości, harmonii świata, która będzie go potrafiła wyjaśnić. Naczelną zasadę budują dwa pomniejsze cele (funkcje, aspekty, odrębne jednostki) opisu przedmiotów: poetycki<sup>52</sup> i egzystencjalny<sup>53</sup>.

Oto kilka przykładów opisu przedmiotów z powieści:

Wachlarz podobny do białego liścia z purpurowym obrzeżem, piękny wachlarz pani Kohl spleciony z japońskiego sitowia, żarzył się już w palcach, gdy pani Kohl, [...], chłodziła ramiona kołyszącymi powiewami. [H 29];

Więc spaliło się wszystko? Haftowana poduszka z monogramem Zofii, sekretarzyk matki, krzesła wyplatane trzcina, lakierni ojca, piórniki z rysunkiem orła, agatowy kałamarz, dywan, fotele z Thorn, portiere, mahoniowy kredens, bambusowa etażerka, skrzypce, i różowe ręczniki [...]. [H 59]

W dębowym zarysie kredensu z wysoką attyką, kredensu który brązową tarczą mahoniową osłaniał baterie szkła i kryształów [...], świeciły puste miejsca, których pamięć nie potrafiła niczym zappełnić, chociaż w palcach, stygnących na koldrze, budził się wciąż dawny dotyk. Górna półka? Brzęk białości? Okrągły połysk? To była cukiernica? [H 141].

W szufladach wybuchał popłoch. Widelce tuliły się z brzękiem do noży, chochle do łyżeczek! O platerę, pudła wyściełane bordowym pluszem, z których niepostrzeżenie zniknęły metaliczne lśnienia. [...] Łyżki? Któż opowie ich odyseje? [H 142, 143].

Każdy z przykładowych opisów kreuje stosowany już wcześniej chwyt – nostalgia. Po to przywołuje się rzeczy, aby nie zostały zapomniane, bo niedługo fizycznie przestaną istnieć, a pamięć również zachowa je tylko przez chwilę. Opowiedziane z detalami, poddane zabiegowi odpominania przetrwają, stając się dowodem na porządek trwania cywilizacji, która rozwija się pomimo zwrotów historii<sup>54</sup>. Jeżeli przyrzeć się komponentom zapisu, okaże się, iż rządzi nimi iście poetycki ogląd świata<sup>55</sup>. Opisy budują takie środki poetyckie, jak: powtórzenia, mnogość epitetów<sup>56</sup>, porównania (wachlarz przyrównany do liścia), metafory (ba-

<sup>52</sup> W konstrukcji tej mieści się aspekt nazwany przez A. Legeżyńską (*op. cit.*, s. 691) kulturowym, a przez M. Brzóstowicz (*op. cit.*, s. 242) historycznym, która określenie to odnosi raczej do *Krótkiej historii*...

<sup>53</sup> Używam tutaj terminu wprowadzonego przez M. Brzóstowicz (*op. cit.*, s. 242). A. Legeżyńska (*op. cit.*, s. 691) nazywa ten cel aspektem metafizycznym. Takie znaczenie rzeczy ekspozuje również P. Czaplinski („*Hanemann*” *Stefana Chwina albo o kruchości*..., s. 527, 528 oraz *Rzecz w literaturze*..., s. 226–232).

<sup>54</sup> A. Fiut, *op. cit.*, s. 194, 195.

<sup>55</sup> Wg A. Fiuta (*op. cit.*, s. 193) rzeczy tworzą w powieści lirykę, epikę i dramat, choć nie chodzi tu badaczowi o poetyckie uporządkowanie tekstu prozatorskiego.

<sup>56</sup> Stąd owa zauważona przez Legeżyńską (*op. cit.*, s. 690) lubość do przymiotników.

terie szkła, tarcza mahoni, powtórzenia i wyliczenia, które wprowadzają rytmiczność tekstu, opis wszystkimi zmysłami – wręcz synestezyjny<sup>57</sup> (np. brzęk białości), synekdochy, metonimie (np. odyseje zamiast podróży), personifikacje. Opisy przedmiotów są konstruowane również przez zabiegi retoryczne, co czyni tekst nacechowanym emocjonalnie: są apostrofy do przedmiotów, wykrzyknienia, zestawia się z sobą krótkie i długie okresy zdaniowe, pytania pełnią funkcję retorycznych, gdyż odpowiedź na nie jest chwilowo zawieszona, częściowa lub nie ma jej wcale. Opisy takie oczywiście nie mogłyby mieć wpływu na tekst prozatorski, gdyby były tylko pojedynczymi „wybrykami” pisarza. Jeżeli jednak konstrukcje te można zauważyć na każdej prawie stronicy, a powieść budują całe rozdziały poświęcone wyłącznie tak budowanym opisom przedmiotów lub stanowiące ich znakomitą część (jak: *Rzeczy, Kruche, Lawenda, Czarne świerki, Arystokracje i upadki*), wprowadzają one do narracji rytmiczną wręcz melodię, powtarzalną frazę muzyczną, są jej podstawowym budulcem. Jak opisy te komponują całość? Wydaje się, że to właśnie one sprawiają, iż proza ta wydaje się wprowadzać lekki klimat starości, jej odbiorowi towarzyszą uczucia podobne, jakie pojawiają się przy oglądaniu starych czarno-białych fotografii<sup>58</sup>. Klimat taki tworzy tak charakterystyczna dla pisarza melodia nostalgiczno-melancholijna – to, co Monika Brzóstowicz nazywa estetyką wzniosłości czy patosem bezpowrotnie utraconego czasu<sup>59</sup>. Opisy przedmiotów są również niezwykle wierne rzeczywistości, dokładne, drobiazgowo, czasami ich szczegółowość przypomina wręcz fotograficzną precyzję, jak opis ponemieckiej łyżki. „Duża łyżka Bierensteinów, z rączką oplecioną ornamentem z liści ostu, odlana z grubego srebra w wytwórni Müllera pod Lubeką [...]” [H 143]. Powiększenie przedmiotu wydobywa na powierzchnię, pozwala dostrzec zdobienia, frakturę i nazwę firmy, choć przecież np. łyżka niezmiennie od wielu lat tkwi niedostrzegana w tym samym miejscu – w szufladzie. Chwin używa nie tyle aparatu fotograficznego, ile teleskopu – stąd zbliżenia przedmiotów, ich opis z najdrobniejszymi detalami, co czyni go hiperrealistycznym<sup>60</sup>.

Jeżeli w tym miejscu zadać pytanie o cel takiego spojrzenia na rzecz, okaże się, że wszystkie wcześniejsze komponenty opisu są jedynie intermedium, formą przygotowania do odkrycia jego sensów właściwych. Chwin, pochylając się nad drobiazgiem, który zawsze znajduje się w pobliżu, jest na wyciągnięcie ręki, a jednak niedostrzegany – powiększając go, wydobywa na powierzchnię

<sup>57</sup> Wynika to z przyjętej konstrukcji narratora dziecka oraz przyjęcia dziecięcego oglądu świata – perspektywy zmysłowej.

<sup>58</sup> W takim kontekście nieprzypadkowa wydaje się stylistyka książki, na którą składają się: reprodukcja obrazu malarza z poprzedniej epoki – Caspara Davida Friedricha na okładce i zamykająca całość stylizowana na starą – fotografia Chwina z rodziną. Zob. S. Chwin, *Hanemann*.

<sup>59</sup> M. Brzóstowicz, *op. cit.*, s. 249.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

z chaosu materii, czyni ważnym i znaczącym, zmieniając tym samym ogólną wiedzę o rzeczy. Okazuje się, że w opisie przedmiotu nie jest już wcale istotna nostalgia. Wydobyty również dzięki niej na jaw przedmiot, jego drobiazgowy opis, odkrywa przed czytającym swoją magię, którą można nazwać perspektywą mityczną, religijną, sakralną. Przedmiot zaczyna mówić do człowieka swym cichym życiem, pokazuje, jak żyć, aby żyć właśnie, nie tylko trwać. Naczelnym celem opisu przedmiotów staje się cel edukacyjny, „lekcja rzeczy”<sup>61</sup>. Jest to lekcja metafizyczna, bo dotykająca struktur najgłębszych, ukazująca harmonijną całość istnienia. Zanegowane zostają w ten sposób podstawowe wartości, budujące system wiedzy o świecie narratora i bohaterów, szczególnie Hanemanna. To, co zawsze wydawało się martwe, niewarte uwagi, materialne, trzeciorzędne, wysunięte na plan pierwszy, zaskakuje właśnie prawdziwym życiem. W kontekście życia przedmiotu życie człowieka wydaje się krótką, nic nieznaczącą chwilą, jedynie początkiem życia prawdziwego. Hiperrealistyczny, precyzyjny opis prowadzi tym sposobem do głębokiej, podskórnej, znaczącej tkanki przedmiotu: spojrzenia mitycznego. Chwin w *Hanemannie* stosuje realizm mityczny. Mityczny, a więc sięgający po środki opisu charakterystyczne dla prawdziwego mitu (nie mitologii!) oraz nadający przedmiotowi funkcję magiczną<sup>62</sup>. „Rzeczy [...] w swej istocie, są dla nas niepojmowalne, »niewidzialne«, i nawet najbardziej detaliczna, cierpliwa rekonstrukcja ich niegdysiejszego »obrazu całości«, ich pełnowymiarowości [...] doprowadza tylko do powierzchniowych odkryć. [...] jednak droga do poznania wiedzy przez materię otoczenia”<sup>63</sup>. Jak słusznie zauważa Marcin Orski, Chwin poznaje przez rzeczy. W tym miejscu można się odwołać do kolejnej zbieżności pomiędzy pisarzem a twórcami awangardowymi. Metodologia obrazowania u tych ostatnich polegała na przeciwieństwie „[...] pomiędzy przywołaniem rzeczy jako ukształtowanego już elementu pewnego porządku i »wzmówieniem« jej przynależności do nowego – kreowanego – porządku”<sup>64</sup>. Pisarz, wyłuszczając z materii przedmioty codziennego użytku, oświetlając je, nadaje im nowy status – rzeczy znaczących, mających moc wpływania na losy, decyzje, stan świadomości Hanemanna. Nostalgia i melancholia, których doświadcza Hanemann, budzą empatyczne spojrzenie na świat, pozwalają bohaterowi pochylić się nad rzeczą, dostrzec ją prawdziwie. Zawiązuje się nić porozumienia pomiędzy materią i człowiekiem. Dzięki współodczuwaniu świat poniemieckich przedmiotów codziennego użytku staje się księgą, z której należy uczyć się życia – wier-

<sup>61</sup> Zob. P. Czaplinski, „*Hanemann*” Stefana Chwina albo o kruchości..., s. 525–528.

<sup>62</sup> W odniesieniu do prozy Chwina używa tego sformułowania M. Orski (*Od autolustracji do realizmu mitologicznego*, „Kresy” 1997, nr 2, s. 58–64). Z kolei T. Mizerkiewicz (*Stylizacja mityczna w nowej prozie polskiej*, „Dykcja” 1998, nr 9/10, s. 82) twierdzi, że „*Hanemann* tyle ma do czynienia z autentyczną powieścią mityczną co *Lalka* Prusa [...]”.

<sup>63</sup> M. Orski, *W tonacji trenu...*, s. 113.

<sup>64</sup> J. Sławiński, *op. cit.*, s. 214.

ności istnieniu, nietożsamości i gry przeistoczeń, którą trzeba podjąć, by walczyć z nicością<sup>65</sup>. Hanemann dostrzega, że rzeczy również muszą przystosować się do nowych właścicieli i warunków, pełnić inne funkcje, czasami latami czekać, aby je w ogóle zauważono. Są jednak w swych metamorfozach wierne istnieniu – trwają pomimo swej kruchości, bezbronności i zmian formy. Tak jak terakotowe płytki z łazienki Ericha Schultza, które za czasów pana W. muszą nauczyć się innej funkcji i jako potłuczony gruz wyściełać ścieżkę w ogrodzie [H 144, 145]. Przedmioty zwykle zyskują jednak w powieści Chwina status r z e c z y – cząstek wyodrębnionych z materii, wyjątkowych, nieseryjnych<sup>66</sup>. Obok nich występują również kolekcje przedmiotów, pamiątek, drobiazgów, które, jak twierdzi Czaplinski, „służą tamowaniu historii”<sup>67</sup>. Opis – wyliczenie porcelanowo-majolikowego świata, który pozostał głównemu bohaterowi po matce, ma znacznie donioślejsze zadanie. Zbędność, niepotrzebność tych rzeczy pełni funkcję metafizyczną – ma być ową Chwinową tamą przed nicością. Hanemann odkrywa ciche trwanie przedmiotów, „pomimo wszystko”, w ich kontekście istnienie człowieka jest chwilowe. Nic nieznaczący drobiazg pełni w powieści funkcję nie tylko mityczną, ale także symboliczną – jest po prostu życiem. W tym miejscu nie wyczerpuje się wcale edukacyjno-metafizyczna funkcja przedmiotów. Hanemann musi odnaleźć sens dalszego trwania. Aby zacząć żyć naprawdę, powinien dostrzec prawdziwy porządek świata. Wskazuje go obserwowany podczas Bożego Ciała przedmiot sakralny – hostia.

Hanemann patrzył na złotą rozgwiazdę niesioną pod baldachimem [...], a wielkie słońce, [...], łagodniało na widok tego małego słońca w koronie metalowych płomieni [...]. Bo w tej świetlistej przezroczystości czerwcowego przedpołudnia zdawało się łagodnieć wszystko. [H 164].

Dla Hanemanna hostia staje się symbolem akceptacji siebie w nowym Gdańsku, nie jego Gdańsku. Nagle dostrzega on relatywność świata symboli, nawet symboli religijnych. Nie jest ważne, czy będzie to protestancki czarny krzyż, czy katolicka hostia – ponieważ przedmioty odnalazły się w nowym świecie i nadal żyją pod inną postacią, może w nim odnaleźć się również człowiek. I nadal żyć.

Realizm mityczny, który oprócz Chwina z powodzeniem stosuje w swoich powieściach Olga Tokarczuk<sup>68</sup>, czyni poglądy obu pisarzy zbieżnymi na kwestię czasu. Oboje walczą z czasem, jego linearną strukturą przemijania, choć narzędzia walki są oczywiście różne. „Stylizacja mityczna pomaga czytelnikowi zrozumieć, że w życiu ludzkim muszą istnieć i być chronione wybrane przestrze-

<sup>65</sup> Zob. P. Czaplinski, „Hanemann” Stefana Chwina albo o kruchości..., s. 529–531. Taką grę-zabawę w przeistoczenie inicjuje w powieści Adam – chłopak niemowa, który ma niespotykaną zdolność naśladowania innych [H 196].

<sup>66</sup> Zob. P. Czaplinski, *Rzecz w literaturze...*, s. 211.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> Wystarczy wspomnieć o sławnym młynku z *Prawieku i innych czasów*, który stał się wręcz osią konstrukcyjną powieści.

nie, ludzie, znaczące wydarzenia i chwile, ponieważ one pozwalają człowiekowi zamieszkać w świecie”<sup>69</sup>. W *Hanemannie* przestrzenią „chronioną” czasu mitycznego jest czas życia przedmiotów, budowany przez ich opis i wyraźnie pierwszoplanowy. Czas w *Hanemannie* co chwilę „utyka”, zatrzymuje się, powraca do jednego wydarzenia, które zmieni dalsze losy głównego bohatera – śmierci Luizy Berger. Konstruktem, który ma znaczny wpływ na nieciągłość czasu w powieści, jest zabieg wielonarracyjności. Właściwym narratorem opowieści jest Piotr. Często oddaje on jednak głos innym bohaterom: konstruuje wydarzenia, powołując się na ich relacje czy przywołując ich myśli (chodzi tu głównie o rozmyślenia Hanemanna), wspomnienia i punkt widzenia. W ten sposób powstaje nietuzinkowa instancja nadawcza, która nosi cechy narratora auktorialnego, wszystkowiedzącego<sup>70</sup>, wplatającego w dyskurs również wypowiedzi zbiorowości<sup>71</sup>, ale będącego jednocześnie bohaterem powieści. Czas odtworzony jest zatem „pokawałkowany”, zależny od tego, co akurat przypomnieli sobie informatorzy Piotra. Poczucie nieciągłości czasu potęgują już tylko opisy przedmiotów. Można je potraktować jak ciągle na nowo przywoływany natrętny refren, który staje się wytchnieniem pomiędzy akcją i dialogami. Opisy rzeczy przerywają akcję, stają się następnym bohaterem, którego odczucia, tym razem co do świata ludzi, należy przedstawić. Pełnią więc znowu podwójną funkcję w dziele: retardacyjną – tworzącą kolejny komentarz do przedstawianych wydarzeń (rzeczy są następną instancją nadawczą, która mówi o człowieku<sup>72</sup>) i konstruującą kolejny powieściowy czas, niezależny, naddany i naczelny w porównaniu do innych czasów powieści – czas mityczny. Opisy przedmiotów rozbijają strukturę czasu jako porządku linearnego powieści, a jednocześnie nadbudowują nad nim nowy, wyższy porządek. To nie czas porządkuje wydarzenia i opisy, to opisy przedmiotów konstruują kolejnego bohatera, następnego narratora i mityczną formę czasu. *Hanemann* w ten sposób staje się przypowieścią uwolnioną z ram czasu historycznego. Być może tutaj leży przyczyna takiej niechęci do faktów historycznych w twórczości pisarza, które zawsze są traktowane marginalnie, nieledwie zaznaczane, choć często akcja powieści dotyka przełomowych momentów historii<sup>73</sup>.

<sup>69</sup> P. Mizerkiewicz, *op. cit.*, s. 86. Autor rozprawy słowa te odnosi do *Prawieku i innych czasów* O. Tokarczuk (Warszawa 1996), z powodzeniem jednak można je odnieść do *Hanemanna*. Tym sposobem przywołane wcześniej twierdzenie o niemityczności Hanemanna nie zyskuje uzasadnienia.

<sup>70</sup> „Tam, gdzie nie można zadowolająco zrekonstruować zdarzeń, trzeba je arbitralnie ustawić. Narracja Chwina nie udaje, że jest inaczej”. Zob. D. Nowacki, *op. cit.*, s. 109.

<sup>71</sup> „Bo przecież musieliśmy mieć winnych, widzialne osoby, które porzywały srebrne sztucce [...]”, [H 142].

<sup>72</sup> M. Brzostowicz, *op. cit.*

<sup>73</sup> Przy tak przyjętym rozumowaniu nieco bezzasadne wydają się zarzuty P. Pietrycha o ahistoryczności powieści. Zob. P. Pietrych, *Powieść o porcelanie. Inne spojrzenie na Hanemanna Chwina*, [w:] *Literatura polska 1990–2000*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2002, t. 2, s. 267–294.

Do mitycznego w *Hanemannie* jest zbliżony również sam język opisu, rezygnujący z pojęć abstrakcyjnych, a skupiający się, z uwagi na dziecięcego narratora, na odbiorze zmysłowym<sup>74</sup>.

Chwin w powieści zdaje się eksponować nie Gombrowiczowskie międzyludzie, ale relacje człowieka i rzeczy oraz rzeczy i człowieka. Opisuje wzajemny kontakt, wpływy dwóch światów, szuka właściwego języka porozumienia między materią ożywioną i nieożywioną. Po raz kolejny zastanawia się nad kwestiami epistemologicznymi. Piotr stara się zrozumieć

[...] czułą ostrożność, z jaką [Hanemann] polerował srebro, [...] uważne prowadzenie pióra po kartce papieru. [...]. Wszystkie te gesty – które dotąd wydawały mi się zawstydzająco niemęskie i trochę niedorzeczne – naraz nabrały głębokiej powagi, o której pomyślałem z lękiem [H 211].

Hanemann poprzez cierpienie, empatię i zdolność współodczuwania odkrywa język rzeczy – jest nim gest, czułe zajmowanie się. Przypomina on nieco ludzki język gestów, którego główny bohater uczy Adama – język migowy. W ten oto sposób człowiek zaczyna w pełni istnieć, b y ć dopiero w relacji do materii, stając się jej elementem. Nie umniejsza to jednak jego człowieczeństwa, nie uprzedmiotawia, a indywidualizuje. Dzięki przedmiotowi bohater doświadcza ontologicznej całości bytu „wspólnie z rzeczami tworzy porządek świata – harmonię istnienia”<sup>75</sup>. Rzeczy kierują jego wzrok ku innym ludziom – Hance i Adamowi. Hanemann staje się otwarty na zmianę, na nowo zanurzony w kosmosie. Chwin nigdy już nie użyje tak pełnego repertuaru środków, aby oddać więź człowieka z rzeczą.

### III. Krąg trzeci.

#### „Kto zna pełnię [...] cierpi z braku pełni”<sup>76</sup> (motyw zjednoczenia z rzeczą)

W kolejnych powieściach problem rzeczy, mimo że coraz bardziej marginalnie, istnieje nadal, a każde dzieło przynosi pewne *novum* w spojrzeniu na przedmioty. W *Esther* – powieści, w której z wielką siłą powraca do opisu nostalgii (a nawet sentyment, ckliwość, gdyż opis zyskuje barwę cukierkowo-słodką, ładną, może nieco baśniową), pisarz z powodzeniem stosuje wszystkie wypróbowane wcześniej formy opisu przedmiotu. Przede wszystkim jednak można wyznaczyć trzy naczelną prawa rządzące opisem rzeczy.

<sup>74</sup> Zob. M. Brzóstowicz, *op. cit.*, s. 245.

<sup>75</sup> P. Czaplński, „*Hanemann*” *Stefana Chwina albo o kruchości...*, s. 527.

<sup>76</sup> *Ewangelia Tomasza*, z jęz. koptyjskiego przeł. A. Dembska i W. Myszor, Katowice 1992, s. 14



1. Jedną z najczęstszych form jest opis przedmiotu silnie uzależniony od osoby, który ona wręcz naznacza swoim piętnem.

[...] słońce [...] ślizgało się po wygiętych oparciach krzesel z różanego drewna, na które panna Esther lubiła rzucać swoje rękawiczki, szklilo się w orzechowych gładkościach szafy z okrągłym lustrem, przed którym panna Esther lubiła przymierzać suknie [E 336].

Przedmiot istnieje tylko ze względu na bohatera. Chodzi oczywiście o piękną młodą kobietę – Niemkę Esther. „Rzeczy krążyły wokół niej, szukały dojścia do jej palców, chciały podobać się jej oczom” [E 35]. Dominuje tutaj znana już dobrze zmiana perspektywy – rzeczom oddaje się głos, mają mówić o człowieku. Wszystkie opisywane przedmioty służą jednemu nadrzędnemu celowi – tworzą główną bohaterkę. To poprzez rzeczy, detale, którymi się otacza: suknie, fotografie, kapelusze, książki, słowem cała rekwizytornia młodej kobiety, postać ta staje się żywa i pełna. Rzeczy pojawiają się jedynie jako ślady Esther, a opis przedmiotu buduje bohatera literackiego. Chwin tworzy w ten sposób głęboką współzależność i oddziaływanie na siebie tych dwóch struktur. Nostalgia jest dopełnieniem obu. Dodać należy, że postać głównej bohaterki (podobnie pozostałych bohaterów, wyłączając narratora) jest marionetkowa, ukazana tylko zewnątrz, bez analizy psychologicznej, życia wewnętrznego – jest o tyle, o ile działa lub o ile opisują ją przedmioty. Rzecz wpływa również na losy bohaterów. Wystarczy wspomnieć o fotografii Esther, która jednocześnie gubi Jana i ratuje od śmierci Andrzeja. Te zabiegi zrównują człowieka i przedmiot, a obie struktury: bohater i opisy przedmiotów, pełnią jedną funkcję w tekście. Budują świat przedstawiony, stają się rekwizytorami *teatrum* epoki. Świat przedstawiony zyskuje piętno krajiny na poły realnej (istnieją jakieś ledwie zaznaczone ramy realiów historycznych epoki) na poły idealnej, nieosiągalnej inaczej niż przez formę pamięci<sup>77</sup>.

2. Rzeczy znaczą, niosą ze sobą pewne treści, mają symbolizować. Stąd tytuły rozdziałów: *Przymierzanie sukien*, *Czerwona wstążka*, *List*, *Cynowe wiadra*, *Kreda*, *Imperiały*, *Confetti*, *Miednica*, *Kredka do usta*, *Białe płótna*, wreszcie rozdział – podsumowanie – *Dalsze losy rzeczy i ludzi*. Nazwy rzeczy są tu jakby streszczeniem w jednym słowie, zapowiedzią tematyki rozdziałów, a przywołany przedmiot gra w rozdziale główną rolę. Nie można tu jednak mówić o funkcji symbolicznej, gdyż przedmioty nie wychodzą poza swoją treść, oznaczają siebie same. Służą raczej nakierowaniu uwagi czytelnika na odczytywanie świata za ich pomocą. Zabieg taki zrównuje ludzkiego i „rzeczonego” bohatera literackiego.

3. Pojawia się problem materii w ogóle i pytanie o formę rzeczy przy okazji opisu zbiorów – wynaturzeń przyrody radcy Mehlersa. Jest to nowa problematyka w spojrzeniu na rzeczy u Chwina. Z rozważań tych wypływają dwie wątpliwości: jaki jest wzór formy rzeczy – czy istnieje on obiektywnie zapisany

<sup>77</sup> O takiej konstrukcji świata przedstawionego pisze Marek Zaleski. Zob. *idem*, *Tożsamość Esther*, „Gazeta Wyborcza” 2000, nr 162, dod. „Książki” nr 1, s. 1.

w świecie, czy jest zależny od człowieka, jego wyobrażenia o przedmiocie? Kwestia pozostaje otwarta. Kolejny problem dotyczy ulotności wszystkich form ziemskich, ich niestałości. Po raz pierwszy pojawia się fałszywa nuta w momencie opisu materii i pada pytanie o sens uprawiania nostalgii pamięci, kochania tego, co nietrwałe i ulotne, opisywania tegoż (w tym ludzkiego ciała). Może poprzez zainteresowanie formą ulotną człowiek stwarza tylko śmierć (a śmierć, szczególnie umieranie rzeczy, ale również ludzi jest w powieści tematem naczelnym)<sup>78</sup>? Ona natomiast tak naprawdę nie istnieje, gdyż życiem na ziemi rządzi jedynie wielka przemiana, a nowy kształt z niej wynikający nie będzie gorszy, brzydszy, mniej przydatny i mniej ciekawy? Cóż jest piękniejsze i kto potrafi to obiektywnie ocenić: witraże podziwiane przez podróżnych zatrzymujących się na dworcu „Estherhof” czy śliczne kolorowe szkiełka, przez których pryzmat oglądany świat okazuje się piękniejszy – jedyna pozostałość po przedwojennym dworcu?

Ostatnie rozważania dotyczące *Esther* wysuwają się na plan pierwszy w kolejnej powieści: *Złoty pelikan*. To moralitet z „przymrużeniem oka”. Czyni go takim instancja narratora, który opowiada losy głównego bohatera tonem z lekka ironicznym, oraz struktura tekstu – palimpsestu, konstruowanego niejednokrotnie z myśli filozofów, pisarzy, poetów, sław współczesnego świata i wielu innych. Z niektórych cytatów pisarz rozlicza się w tekście, autorstwa innych czytelnik sam musi się domyślać, podejmując swoistą grę z autorem tekstu<sup>79</sup>. Przyjęcie takiej formy tekstu znowu pozwala Chwinowi unieważnić czas historyczny wydarzeń, czyniąc opowiedzianą historię uniwersalną. Po raz pierwszy pisarz uwalnia się w opisach przedmiotów od nostalgicznej melodii – refrenu na śmierć rzeczy i perspektywy wspomnienia, choć i tu odnajdziemy wcześniej spotykane formy opisu, np. typową elegię – wspomnienie na śmierć poniemieckich przedmiotów [Z 8]. Funkcja taka jest jednak wykorzystywana sporadycznie. W tej powieści opisem rzeczy rządzi nowa zasada – funkcje opisu przedmiotów ulegają zmianie wraz z przemianą, której doświadcza główny bohater. Jej motorem jest tytułowy pelikan, pióro dobrej marki – nieopatrzna omyłka nim dokonana zmienia losy ludzi, w tym również samego bohatera. „Jeden ruch pióra i tyśiące ludzi idą do pieca. Jeden ruch i trafiają za krąg polarny” [Z 240]. Przedmiot symbolizuje tutaj moment przejścia, rozpoczęcia wielkiej przemiany, której dokona Jakub. Taką znaczącą funkcję przedmiotu odnajdziemy w tekście kilkakrotnie. Przedmiotami znaczącymi – znakiem rozpadu małżeństwa – będą: pocięta suknia ślubna i ślubne białe lakierki, które przyklejone do parkietu pozostawi żona Jakuba – Janka [Z 141, 142]. Przedmioty zresztą według Jakuba przyczynią

<sup>78</sup> Zob. np. niszczenie garderoby pozostałej po Esther [E 259, 260] czy bardzo charakterystyczny dla Chwina opis niszczenia poniemieckiej willi [E 325, 326].

<sup>79</sup> P. Łyżbicka, *Apetyt na życie*, Polonistyka 2003, nr 10, s. 599–602. E. Sawicka (*Przypowieść o spadaniu w dół*, „Rzeczpospolita” 2003, nr 3, dodatek „Rzecz o Książkach”, s. 4) nazywa powieść Chwina przypowieścią, obu autorkom chodzi jednak o gatunek niosący uniwersalne prawdy moralne.

się do rozpadu jego małżeństwa, pokazując bezwartościowość i niedoskonałość ciała człowieka. „Szorstka, niebieska myjka do ujędrniania piersi – zwycięstwo ducha nad materią. Pumeks do ścierania pięt – oskarżenie stóp o brak ambicji” [Z 205]. Rolę znaku zakończenia pewnego etapu życia i rozpoczęcia kolejnego będzie pełniła kasetka magnetowidowa z nagraniem kradzieży Jakuba w supermarkecie [Z 166, 167]. Wtedy to bohater ostatecznie zrozumie, że musi uwolnić się spod wszelkiej kontroli, jaką nakładają na człowieka struktury społeczne. Zrobi to, stając się bezdomnym. Historia przedmiotów towarzysząca opowieści o Jakubie jest odzwierciedleniem losów bohatera. Najpierw, dopóki Jakub prowadzi normalne życie profesora uczelni, otaczają go piękne opisy przedmiotów współczesnych, markowych, ładnych.

Prochowiec, którym Jakub otulił nogi – jasny, z białymi guzikami i herbem wyszytym na podszewce, kupiony u Weissmanna na Kaertnerstrasse – spokojnie oddawał się rzece mijających godzin [Z 17].

Odnajdziemy w tej mikroskopijnej próbie opisu wszelkie składniki typowe dla autora. Jest więc personifikacja przedmiotu i tak ważna, znacząca nawet więcej niż sam przedmiot, jego marka, świadcząca o punkcie czasu historycznego, w jakim snuta jest opowieść. Częsty w powieści jest opis przedmiotów budowany przez synekdochy właśnie – same rzeczy zastąpią po prostu ich marki. Takie opisy – litanie złożone z marek przedmiotów budują scenę pobytu Jakuba w supermarkecie. „Hesperyjski sad. Milka, Hanussen, Bounty, Nugat, Alpengold, Milky Way, Palmolive, Dove, Erle Gray, Lipton” [Z 121]. „Wyliczanka” marek przedmiotów nie powinna dziwić, a pojawia się w powieści przynajmniej z trzech powodów: po pierwsze, człowiek współczesny upraszcza kod nazewnictwa, próbując pomieścić w opisie mnogość otaczających go przedmiotów, po drugie, można podejrzewać tutaj Chwina o ironiczną obserwację współczesnej mody – dziś przedmiot istnieje o tyle, o ile liczy się na rynku jego marka, po trzecie, nazwa firmy, z której przedmiot pochodzi, jest typowym komponentem budowania opisu przedmiotu u pisarza.

Historia rzeczy postępuje jednak dalej – tak jak losy bohatera – ku ostatecznemu rozpadowi. Kolejne odkrycie jest odkryciem n a z w y. Rzecz istnieje o tyle, o ile zostaje nazwana, jest więc zależna od aktu tworzenia nazw przez człowieka. Na poparcie swej tezy narrator przytacza zresztą wiele teorii: od starożytnych myśli Sokratesa po wywody Borysa Uspieńskiego [Z 126, 127]. To człowiek tworzy swój świat, nic nie istnieje w nim fizycznie, a potencjalnie. Jeżeli więc życie głównego bohatera ulega erozji, rozbiciu, podlegają mu również przedmioty.

Rzeczy, które go otaczały – dotąd zaciekle myte, wycierane, polerowane, [...] – teraz mogły odetchnąć. Nie musiały już (podobnie jak on sam) lśnić czystością, czarować połyskiem. Bezboleśnie wtapiały się w pierwotną materię świata, z której zostały wyrwane [...]. I te wszystkie transformacje rzeczy szukających swojego początku przedostawały się do jego snów. [...] Drewno, z którego zrobiono stół kuchenny, przypominało sobie, że kiedyś było szumiącym drzewem, na którym siadały ptaki [Z 157, 158].

Rzeczy ze snów stają się zapowiedzią tego, czego ma doświadczyć główny bohater w niedalekiej przyszłości. Ich dawna funkcja ulega rozpadowi, sięgają swych początków równoległe z krokami poczynionymi przez Jakuba, który rozpoczyna nowe życie w roli bezdomnego, pchany pragnieniem poznania prawdziwego sensu istnienia. Człowiek mający dostąpić prawdziwego poznania musi sięgnąć dna, aby móc się na nowo odrodzić. Rzeczy, przedmioty i ich opis muszą dojść do momentu całkowitego rozpadu, także językowego, aby mogły zacząć istnieć naprawdę, na nowo nazwane i dostrzeżone. Stąd w powieści wizja ostatecznego rozpadu wszelkiej materii, także materii ludzkiego ciała, której Jakub doświadcza w podziemiach, trafiając na cmentarzysko niepotrzebnych przedmiotów i zapomnianych ludzi w sieci poniemieckich schronów – tuneli pod miastem. Chwina nadal więc zajmuje tak typowy dla niego opis śmierci przedmiotów, nie odnajdziemy tu jednak dawniejszego elegijnego tonu. Śmierć przedmiotu staje się niczym innym jak okrutnym, odartym z wszelkiego piękna rozpadem materii.

Pod nogami plątały się zadrukowane papiery, plastikowe butelki po szamponach, pocztówki, strzępy waty. [...] Do pręta przyklejały się podarte afisze miejskiej opery, jakieś nadgniłe formularze urzędu skarbowego [...]. Końcem pręta rozsuwał przed sobą zżarte przez pleśń protestanckie modlitewniki, podręczniki do nauki rosyjskiego, broszury partyjnych agitatorów. Rozsypywały się jak kawałki świecącego płótna. [...] Z rozbitych skrzyń, walizek i kufrów wypływały podarte, zżarte przez robactwo suknie [Z 211, 212].

Po traumatycznych przeżyciach Jakub przeżywa rozpad swej świadomości<sup>80</sup> – traci zdolność nazywania i rozpoznawania przedmiotów. Świat rzeczy, świat materii przestaje dla niego funkcjonować: „[...] słowa nie miały dla niego nic wspólnego z tym, czego dotyczył” [Z 226]. Co dzieje się z przedmiotami? Przeszają istnieć. Ich opis staje się całkowicie niemożliwy. *Złoty pelikan* przynosi odpowiedź na pytanie postawione w *Esther*. Przedmiot, rzecz nie istnieje obiektywnie, istnieje dla człowieka na tyle, na ile umie on go nazwać i zakwalifikować, przyporządkować do pewnej struktury. Przedmiot zaczyna więc być dopiero w momencie, w którym zostanie nazwany. Poglądy te dowodzą jednak silnej perspektywy antropocentrycznej powieści *Chwina*. Jeżeli świat istnieje o tyle, o ile jest odbierany przez pryzmat umysłu człowieka zmiana perspektywy jest pozorna.

Wraz z nauką mowy powraca przedmiot. Nie jest to już jednak przedmiot stworzony ręką ludzką, a w opisie takich przedmiotów przecież celował pisarz. Opisów tego typu dalej już brakuje w powieści. Nie są potrzebne opisy ulotnej formy rzeczy, jeżeli zostały odnalezione – dostrzeżone formy najdoskonalsze – świata materii, czyli świata przyrody. Poprzez nazwanie na nowo zostaje stwo-

---

<sup>80</sup> Choroba, której doświadcza bohater, to afazja – utrata sprawności językowej, spowodowana uszkodzeniem centralnego układu nerwowego, przy jednoczesnym zachowaniu sprawności obwodowego aparatu artykulacyjnego.

rzony przedmiot w swej prawdziwej formie, zauważona istota opisu przedmiotu – rezygnuje się z niego w myśl zasady konsekwentnie przez Chwina przyjętej i realizowanej, że „[...] to właśnie wybór słów, jakimi nazywamy świat, ustanawia nas wobec świata”<sup>81</sup>. Opis jest zbędny, jeżeli istnieje tylko piękno każdej rzeczy dostrzeganej przez pryzmat miłości, jednak nie miłości jako takiej, ale kobiecości czy uczucia do kobiety<sup>82</sup>. Tak, Jakub zakochuje się w kobiecie, dla której był wcześniej oprawcą. Jego na nowo odzyskany dzięki niej świat jest światem idealnym, światem nazw, które doskonale nazywają rzeczywistość – jednym słowem. Niepotrzebny staje się opis drobiazgu, detalu, zanika, bo liczy się całość świata, jego uniwersum, a nie fragment. Jakub doświadcza zrośnięcia ze światem materii. Jeżeli jest się związanym z przedmiotem i w przedmiocie, współuczestniczy wraz z nim, dopełnia świat – ontologiczna pełnia istnienia jest możliwa.

Podstawił szklankę pod kran, z kranu płynęła woda, którą on nazwał „wodą”. Na stolnicy kroił chleb, o którym ona mówiła, że jest „chlebem”. Chaos tysięcy drobnych szczegółów, które go otaczały, powoli zraszał się w wyraźniejszą całość. To, co nazwane, stawało się osobne, wyodrębnione, bliskie [Z 230].

Przedmiot również w finale historii Jakuba pełni ważną rolę. Nic innego, ale właśnie rzecz (już nie jej opis) okazuje się czymś najbliższym, najintymniejszym dla człowieka jak w wierszu Zbigniewa Herberta *U wrót doliny*. To przedmiot jest czymś nierozzerwalnie złączonym z człowiekiem. Jakubowi w momencie śmierci nie towarzyszy samotność, drugi człowiek, ale przedmiot – moneta. Ma ona oczywiście alegoryczne znaczenie, bardzo proste do rozszyfrowania. Jest obolem z wierzeń mitologicznych, za który Charon wpuszcza dusze do królestwa zmarłych. W kontekście twórczości i poglądów Chwina moneta staje się jednak symbolem czegoś znacznie ważniejszego – utożsamienia człowieka i rzeczy, ich ostatecznego połączenia. Obie te kategorie należą przecież do świata materii, obie, według Chwina, są nośnikami pewnego rodzaju niepokoju, który można nazwać cierpieniami duszy (problem cierpienia porusza pisarz we wszystkich powieściach, wielokrotnie powraca też do niego w wywiadach czy rozprawach)<sup>83</sup>. I człowieka, i rzecz czeka wreszcie ten sam los naznaczony konieczną

<sup>81</sup> S. Chwin, *Literatura i oś zła*, „Rzeczpospolita” 2003, nr 132, dodatek „Rzecz o Książkach”, s. 2.

<sup>82</sup> Autor uważa, że język kobiecości jest doskonalszy jako bliższy materii świata, czyli również bliższy przedmiotom. Zob. *Kłopoty z duszą. Rozmowa ze Stefanem Chwinem o jego nowej powieści „Złoty pelikan”*. Rozmawia S. Łupak, „Gazeta Wyborcza” 2003, nr 11, s. 14.

<sup>83</sup> Zob. np.: S. Chwin, *Wyobraźnia i ból pod koniec wieku*, „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 16, s. 8, 9; *Inna twarz Hioba. Ze Stefanem Chwinem rozmawiają K. Janowska i P. Mucharski*, „Tygodnik Powszechny” 1999, nr 47, s. 8, 9; *Wściekły. Ze Stefanem Chwinem, autorem bestsellerowej powieści, „Żona prezydenta”*, rozmawia S. Łupak, „Gazeta Wyborcza” 2005, nr 171, dodatek „Duży Format”, nr 29, s. 8–11.

do przeżycia porcją cierpienia dla każdej z cząstek materii za życia i niewiadomą po śmierci, która na pewno będzie rozbitciem starej powłoki. Tu historia rzeczy i człowieka, człowieka i rzeczy dobiega końca<sup>84</sup>.

#### IV. Wyjście

Wyszczególnione poniżej funkcje opisu przedmiotów budują w prozie Chwina następujące relacje między człowiekiem i rzeczą.

1. Funkcja poetycka (i mieszczące się w niej funkcje: historyczna czy kulturowa): człowiek – rzecz – człowiek. Poprzez swoje trwanie w czasie rzecz jako wytwór prowadzi do innego, drugiego człowieka, dzięki niej również człowiek odnajduje swoją prywatną historię.

2. Funkcja semantyczna (odpowiedniego wyrazu, znaku i znaczenia słowa): człowiek – KOD – rzecz. Porozumienie między człowiekiem i rzeczą jest możliwe według pisarza poprzez nostalgię, współodczuwanie, gest jako wyznaczniki nowej semiotyki dla kontaktu ze światem.

3. Funkcja epistemologiczna: człowiek – rzecz = KONTAKT. Kontakt z przedmiotem daje człowiekowi wiedzę o sobie i swym miejscu w świecie, co prowadzi do swoistej symbiozy człowieka i rzeczy.

4. Funkcja egzystencjalna: człowiek = rzecz/rzecz = człowiek. Rzecz staje się lekiem człowieka na egzystencjalną samotność, dzięki porozumieniu człowieka z rzeczą następuje utożsamienie materii.

5. Funkcja metafizyczna: człowiek – rzecz ≠ nicość. Utożsamienie materii, wspólny los człowieka i rzeczy nadaje najwyższą wartość życiu i światu, co jest obroną przed nicością.

Opisy rzeczy wpływają na konstrukcję bohatera, planu wydarzeń, świata przedstawionego, narratora, czasu powieści, je współtworząc. Ostateczne zjednoczenie z rzeczą jest równoznaczne z odrzuceniem wszelkich form opisu przedmiotów, a generuje je przekroczenie wszystkich kręgów wtajemniczenia w świat, które dokonuje się dzięki rzeczom. Poznawanie świata materii jest jednocześnie otwarciem się bohatera na wszechświat i schodzeniem w głąb siebie (poznawaniem swojej duszy i jej cierpień, która okazuje się piekłem wiecznej

<sup>84</sup> Ostatnia powieść Chwina – *Żona prezydenta* – utrzymana w konwencji thrillera politycznego (czy jak woli Dariusz Nowacki – *political fiction*. Zob. D. Nowacki, *Świat zwariował!*, „Gazeta Wyborcza” 2005, nr 148, s. 150), który, jak zaznacza sam autor, rozsadza ramy tej konwencji, właściwie całkowicie pomija problem rzeczy. Wraz z nim zanikają prawie wszystkie typowe dla twórczości Chwina formy dyskursu o rzeczach. W zasadzie można wyodrębnić jedynie kilka form opisu, jak np. wyliczanie marek rzeczy, związane z szumem informacyjnym współczesnego świata, w całej strukturze powieści pełnią one jednak funkcję marginalną. Rezygnację z tematyki reistycznej można motywować wyczerpaniem filozoficznej podstawy dyskursu o rzeczach w poprzedniej powieści oraz przyjętą konwencją thrillera w tej powieści.



nirozstrzygalności pierwiastków dobra i zła). Wyjście poza świat przedmiotów – materii i ciała jest jednoznaczne ze śmiercią, odzyskaniem równowagi i spokoju, którą można wstępnie utożsamić z gnostycką pełnią nieba. Aby dokładnie uzasadnić ostatnią interpretację, należałoby zbadać w powieściach Chwina stosunek do rzeczy ostatecznych, Boga i systemów religijnych, gdyż wydaje się, że to on jest podstawą nadrzędnej funkcji opisu przedmiotów w jego prozie, którą wstępnie można nazwać funkcją symboliczną. Symbole *sacrum* odnaleźć można we wszystkich powieściach Chwina. Byłaby to figura oliwskiej katedry w opozycji do laickiego, świeckiego Pałacu Kultury i Nauki w *Krótkiej historii pewnego żartu*, przywołana wcześniej hostia z *Hanemanna*, zniszczona przez Andrzeja figura Matki Boskiej z *Esther* czy skomercjalizowane insygnia wiary w *Złotym pelikanie* (np. neonowe napisy „Chrystus Cię kocha” nad bramami kościołów). Rzeczy sakralne wprowadzają do utworów Chwina nowy porządek niezależny od przedmiotów, materii, człowieka i świata, ale sygnalizujący dualizm dobra i zła. Wydaje się, zgodnie zresztą z samą naturą symbolu, że funkcja symboliczna oznacza raczej wspomniany stosunek pisarza do zagadnień ostatecznych, co nie mieści się w sferze zagadnień rzeczy i materii w ogóle, a wychodzi poza nie, tworząc porządek naddany.