

Paulina Wojtowicz-Maryjka

Uniwersytet Rzeszowski
Rzeszów

**Co widzi wędrowiec przed morzem mgieł?
Malarstwo Caspara Davida Friedricha
w twórczości Stefana Chwina**

**What Does a Wanderer in Front of the Sea of Mist See?
The Painting of Caspar David Friedrich in the Works
of Stephen Chwin**

Słowa kluczowe: wzniosłość, tajemnica, wyobraźnia, C.D. Friedrich, S. Chwin

Key words: sublime, mystery, imagination, C.D. Friedrich, S. Chwin

W jednym z wywiadów dotyczących dzieciństwa Stefan Chwin powiedział:

W mieszkaniu, które opisałem w *Krótkiej historii*, 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 wypatrzyć 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 szkołę¹.

Wspomnienie to 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 Gdańska².

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

² S. Chwin, *Kartki z dziennika*. Gdańsk 2004, s. 241.

Patrząc na dotychczasową twórczość Chwina, można stwierdzić, że w tych dwóch fragmentach odsłania jedno z najważniejszych źródeł swojej pisarskiej wyobraźni. Inspiracją dla autora *Doliny radości* jest bowiem malarstwo jednego z największych twórców okresu romantyzmu, Caspara Davida Friedricha³. W przytoczonych wypowiedziach pierwszy kontakt z dziełami niemieckiego malarza wiąże się z przekroczeniem ojcowskiego zakazu, złamaniem rodzinnego tabu, odsłonięciem tajemnicy, która znajduje się pomiędzy dwoma ambiwalentnymi wrażeniami: zachwytem i wstrętem. To drugie doznanie nie jest, rzecz jasna, spowodowane oceną estetyczną dzieł Friedricha, ale powojennym, społecznym nakazem traktowania jako moralnie złe tego, co niemieckie. Z tych dwóch skrajnych uczuć zrodziła się fascynacja, która swoje odbicie 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.

Zainteresowanie Chwina malarstwem Caspara Davida Friedricha zostało bardzo mocno zaakcentowane w jego najbardziej znanej powieści *Hanemann*. Tu autor po raz pierwszy wykorzystał obrazy niemieckiego artysty, czyniąc z nich motywy o znaczeniu symbolicznym. Symptomatyczne było też umieszczenie na okładce książki obrazu Friedricha *Wschód księżycy nad morzem* (1822)⁴, na co zwrócił uwagę w jednym z rozdziałów *Apetytu na przemianę* Jerzy Jarzębski:

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 księżycy nad morzem. Zdziwiwające, 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 Chwina⁵.

Takie – trzeba przyznać – dość niezwykle określenie wartości relacji zachodzących między elementem szaty graficznej a samą powieścią każe zakładać, że czytelnik

³ O wzroście zainteresowania malarstwem i osobą Caspara Davida Friedricha w literaturze polskiej ostatnich dekad pisze Magdalena Rabizo-Birek w pracy *Romantycy i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*. Rzeszów 2012, s. 92-114. Autorka śledzi m.in. Friedrichowskie inspiracje w twórczości Stefana Chwina.

⁴ Od czasu publikacji powieści w 1995 roku pojawiło się kilka jej wydań. Obraz na okładce został zachowany przez wydawnictwa Tytuł, Marabut oraz słowo/obraz terytoria. W wydaniu przygotowanym przez Świat Książki umieszczono inny obraz Friedricha, zatytułowany *Etapy życia* (1835). Powieść została też wydana w serii „Polityki” i tu, ze względu na ujednoczony układ graficzny cyklu, na okładce zrezygnowano z 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 obraz *Opactwo w dąbrowie* (1809-1810), a jedno z wydań *Esther* (Świat Książki) zdobi obraz *Kobieta przy oknie* (1822).

⁵ J. Jarzębski, *Hanemann i samobójcy*. W: idem, *Apetyt na przemianę*. Kraków 1997, s. 109.

nika niejednokrotnie spotka zaskoczenie. Tak dzieje się właśnie z motywem Friedrichowskim i choć utwór Chwina osnuty jest światłem wschodzącego księżyca, to w tkance powieściowej bardziej istotne staje się inne dzieło Friedricha, 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 Deczynie⁶. Pejzaż nie był odpowiednią formą mogącą wzbudzać uczucia religijne i wokół tego problemu toczyła się polemika. Dla Friedricha dzieło to stanowiło kwintesencję jego światopoglądu, w którym natura łączyła się z boskością. Na dole obrazu widać skałę. Jej szczyt sięga do centralnej części. Tutaj malarz umieścił krzyż, który jest mocno wbity między głązy. Jego podstawę oplata roślina. Poniżej krzyża, na zboczu skały, umieszczone zostały świerki. Te, które znajdują się na pierwszym planie, ukrywają się w cieniu, jaki daje zachodzące słońce. Jest ono przesłonięte przez skalne wzniesienie, ale promienie rzucane reflektorowo na niektóre z drzew oraz krzyż dają tajemnicze i melancholijne wrażenie. Słoneczny blask rozświetla ciemne i pochmurne niebo. Takie umiejscowienie elementów oraz dobór barw: brązu, ciemnej zieleni, czerwieni czy żółci powoduje, że wpisany w dzieło efekt estetyczny zostaje skierowany w sferę wzniosłości i mistycyzmu. Oczywiście istotna pozostaje również symbolika, która odsyła do tych obszarów. Skała jest symbolem stałości i niewzruszoności wiary, świerk wytrzymałości i siły, ale jego zieleń oznacza także nadzieję, jaką człowiek pokłada w Chrystusie. Krzyż stanowi fundamentalny symbol chrześcijaństwa; światło to nadzieja i życie.

Spotkanie z dziełem Friedricha jest więc dla odbiorcy niepokojące oraz intrygujące jednocześnie. Pozwala dostrzec trudną, metafizyczną perspektywę, w której pojawia się wiele wielkich pytań towarzyszących człowiekowi od jego początku. Dotyczyć będą one przyczyny i sensu życia, cierpienia czy doznania samotności. W trakcie takich poszukiwań znajduje się tytułowy bohater powieści Stefana Chwina – profesor Instytutu Anatomii – Hanemann, którego jedną z naukowych motywacji poznajemy na początku utworu:

Chciał poznać tajemnicę, otwierał ciała, które trafiały na marmurowy stół, by wysledzić to, co odgradza nas od śmierci [rozstrzel. P.W-M.]⁷.

Bohater w bardzo bolesny sposób dowiadyuje 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, wspomnienia wspólnych chwil czy rozważanie innych scenariuszy zaistniałych wydarzeń. W tych momentach smutnej

⁶ Por. *Klasyki sztuki. Friedrich*, seria „Rzeczpospolita”. Warszawa 2006, s. 40-41.

⁷ S. Chwin, *Hanemann*. Gdańsk 2001, s. 17.

refleksji pojawiają się odniesienia do obrazów Friedricha. Zanim ukaże się ten najbardziej znaczący dla powieści, czyli wspomniany *Krzyż w górach*, dostrzec można jeszcze inne Friedrichowskie aluzje. Hanemann, przypominając sobie ukochaną, widzi ją głównie w jednej pozie, która powtarza się kilkakrotnie na przestrzeni trzech akapitów znajdujących się obok siebie:

Stała wtedy przy oknie. Upinała włosy. Sięgnęła po długie szpilki z kościaną główką rozsypane na blacie, przytrzymała luźny pukiel, którego połysk zawsze go zachwycał, i zrećnie 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 Kauffmanna 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 serca⁸.

Przytoczyłam dłuższy fragment, by pokazać podobieństwa, jakie pojawiają się między literackim światem tworzonym przez Chwina oraz dziełami Friedricha. Gdański autor bardzo często wpisuje swoich bohaterów w przestrzeń obrazów niemieckiego malarza. W tym przypadku opis Luizy przywołuje na myśl dwa dzieła: *Kobietę przy oknie* (1822) i *Kobietę na tle zachodzącego słońca* (1818). Na obydwu widzimy postać kobiecą odwróconą plecami do patrzącego. Na pierwszym obrazie kobieta 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”⁹. Postać 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. Obydwa obrazy Friedricha mają znaczenie symboliczne. Wspomina o tym Gabrielle Dufour-Kowalska:

Spokój, jaki panuje na jego pejzażach i ma swoje odzwierciedlenie w hierarchiczności 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”¹⁰.

W przypadku omawianego fragmentu *Hanemanna* sytuacja wydaje się podobna, ale trzeba zwrócić uwagę na pewne zmiany wprowadzone przez autora. Przede

⁸ Ibidem, s. 16-17.

⁹ *Wielcy malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło, Caspar David Friedrich*, red. nac. W. Król. Warszawa 1999, s. 18.

¹⁰ G. Dufour-Kowalska, *Caspar David Friedrich. U źródeł wyobrażeń romantycznych*. Kraków 2005, s. 54.

wszystkim buduje on sytuację, którą można określić podwójną kontemplacją. We wspomnieniach głównego bohatera pojawia się opis wyglądu jego ukochanej, detal – kosmyk włosów, który „zawsze go zachwycał”. W pierwszej kolejności zostaje więc 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. Chwin 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 świata. 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 pewnych znaków utraty ukochanej.

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”¹¹.

Friedrichowskie obrazowanie zostaje wykorzystane przez pisarza do uwypuklenia uczuć Hanemanna przed i po utracie ukochanej osoby. Te elementy skojarzeniowe często przywoływane w rozdziale zostają zogniskowane na jego końcu poprzez już konkretne umieszczenie dzieła Friedricha w przestrzeni powieści:

Żadnej łzy. 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. Poczul, że wstrząsa nim płacz¹².

Obraz niemieckiego malarza zostaje użyty w sposób symboliczny. Ma przede wszystkim podkreślać obecność tajemnicy, czegoś niewyraźnego i niewypowiedzianego. Pytania, jakie zadaje bohater, są skoncentrowane wokół toposu „Unde malum?”. I ta tematyka pojawi się w powieści Chwina jeszcze wiele razy, ponieważ większość wydarzeń rozgrywać się będzie w czasie II wojny światowej. Stawianie fundamentalnych i trudnych pytań dotyczących ludzkiej egzystencji jest w całej twórczości gdańskiego prozaika bardzo charakterystyczne. W *Hanemannie* odnaleźć

¹¹ S. Chwin, *Hanemann...*, s. 17-18.

¹² Ibidem, s. 19.

można na przykład rozważania na temat przyczyn samobójstw. Oczywiście można zastosować nieco inną interpretację, w której obraz Friedricha będzie po prostu elementem korespondującym z cierpieniem bohatera, obarczonego krzyżem, ale taka jednoznaczność jest obca poetyce Chwina. Gdański prozaik operuje symbolem, bliższe są mu niedopowiedzenia, 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 tym doświadczeniem powoduje u Hanemanna wspomnienie słów jego asystenta Martina Retza, który powtarzał, że „Kiedy cierpimy, Bóg dotyka nas gołą ręką”. Niezrozumienie przyczyny cierpienia sprawia, że bohater kieruje wzrok na *Krzyż w górach*, oczekując odpowiedzi na pytanie, dlaczego została zesłana na niego kara. Ta odpowiedź nie nadchodzi, ale Hanemann będzie próbował żyć pomimo milczenia Boga. Przyczyna jego wyboru pozostanie tajemnicą, choć jej fragment zostaje odsłonięty w dalszej części powieści, a dokładnie w rozdziale *Czarne świerki*. Tytuł nie jest bez znaczenia, ponieważ drzewa te są ważnym motywem na obrazie Friedricha. To symboliczne zasygnalizowanie, że ponownie wkraczamy w przestrzeń zbudowaną z elementów zaczerpniętych z twórczości niemieckiego artysty. Chwini pozostaje konsekwentny i te echa ponownie łączą się ze wspomnieniami Hanemanna. Mówiąc inaczej, czytelnik zyskuje w tym momencie przekonanie, że w miejscach zastosowania Friedrichowskiego obrazowania oprócz nostalgii i melancholii napotka opis bardzo głębokich przeżyć wewnętrznych bohatera. Widzimy go ponownie zamyślonego, zanurzonego w łatwo rozpoznawalną scenierię 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 obojętnością¹³.

Dusza broniła się przed obrazem całości. Każde wspomnienie rozleglejszego pejzażu było odpędzane niespokojnym drgnieniem. Oko chciało widzieć przedmioty drobne, pojedyncze, osobne [...]. Myśl broniła się przed obrazem całości, bo całość to były tamte obrazy, tamto pociemniałe morze, tamta przystań, wielkie chmury¹⁴.

Strach przed rozległym pejzażem to lęk przed uczuciem wzniosłości, które jest bardzo przyciągające, ale oprócz piękna zawiera w sobie jednocześnie pewne charakterystyczne doznanie przykrości. Znajduje się ono w oddaleniu, jest to rodzaj zagrożenia wewnętrznego. W przypadku Hanemanna wiąże się ono z projekcją nieszczęśliwych chwil przeszłości. Myśli bohatera, pomimo próby obrony, wracają jednak do obrazu całości.

We wspomnieniach odnajdujemy ślady elementów dzieł Friedricha: ogromne drzewa, ciemne krajobrazy, kamienne ściany sięgające nieba, mgłę, wielkie doliny,

¹³ Ibidem, s. 88-89.

¹⁴ Ibidem, s. 93.

skały porośnięte mchem, samotny krzyż, urwiska Rugii, pochyle zbocza, sosnowy las, brunatne morze¹⁵. Zstępowanie w gąszcz tych ciemnych elementów nie ma jednak wymiaru pesymistycznego, ale niejako 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 żyć¹⁶.

Traumatyczne wydarzenie, które dotyka Hanemanna, jest dla kreacji tego bohatera cechą konstytutywną, ale nie jedyną. W jego zagubienie zostało wpisane doświadczenie obcości w wysiedlonym Gdańsku, spotkanie z odmiennością, zmianą tożsamości miasta, a także z religią. Bohater należy do Kościoła protestanckiego, ale likwidacja zborów sprawia, że zagląda czasem do świątyni katolickiej. Tutaj rodzi się w nim niezgoda na sposób przedstawiania Chrystusa, jako figury nagiego człowieka ukrzyżowanego lub złożonego do grobu. „Przecież tak nie wolno przedstawiać Boga. W zborach było inaczej. Prosty krzyż. Białe ściany”¹⁷. Ta niechęć profesora anatomii wywołana jest nie tylko innym doświadczeniem rytuału, ale zbyt silnym, śmiertelnym podobieństwem do ciał, które badał w instytucie. Być może jest to też świadectwo akceptacji Chwina estetyki Friedricha, podkreślającej tajemniczość świata i jego milczenie. Złe, niepokojące odczucia Hanemanna zostaną, choć nie na długo, odsunięte, bowiem, w trakcie procesji, doznaje ukojenia, patrząc na niesioną monstrancję, której blask delikatnie koresponduje z blaskiem słońca. 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*. Intensywna modlitwa katolickiej rzeszy wiernych poruszyła w świadomości bohatera skrywane pragnienie, żeby wszystko, co się dzieje zmierzało do transcendentnego celu¹⁸.

To doświadczenie okazuje się jednak krótkotrwałe, ponieważ Hanemann wraca do swoich religijnych wyobrażeń, w których pojawia się motyw Friedreichowski:

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 człowieka¹⁹.

¹⁵ Por. ibidem, s. 93.

¹⁶ Ibidem, s. 93-94.

¹⁷ Ibidem, s. 162.

¹⁸ 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*, red. M. Dąbrowski, H. Gosk. Izabelin 2004, s. 106-107.

¹⁹ S. Chwin, *Hanemann...*, s. 165.

W tym przypadku dzieło niemieckiego malarza ma inną funkcję niż wcześniej. Oznacza odrębność spojrzenia na tajemnicę wiary i trudność w zrozumieniu idei Boga-Człowieka, ale chyba bardziej staje się manifestem indywidualnego doświadczenia wobec cierpienia. Gdy pozostaje ono przez dłuższy czas we wnętrzu człowieka, zaczyna nabierać pozorów bezpieczeństwa. Dlatego właśnie spojrzenie Hanemanna na symbol własnego cierpienia przynosi mu ulgę. Jest to oczywiście złudne, wytworzone przez melancholię, co potwierdzą dalsze losy bohatera, który zostanie wyrwany z egzystencjalnej pasywności dopiero w momencie, gdy zetknie się z samobójczą próbą Hanki. Obrazy Friedricha u Chwina „milczą”, ponieważ milczy Bóg. One ukrywają, gdyż o świecie nie da się powiedzieć nic pewnego.

Po motyw Friedrichowski Chwin sięga także w swojej ostatniej powieści zatytułowanej *Panna Ferbelin*. Uwagę przykuwa już pierwsza strona okładki, na której znajduje się fotograficzny kolaż skomponowany w podobny sposób jak dzieła niemieckiego malarza. Na pierwszym planie widzimy odwróconą postać kobiety, która patrzy na oddalone, zamglone miasto – Gdańsk. To tutaj rozgrywają się niezwykle powieściowe wydarzenia. Maria Ferbelin, która jest córką stolarza, pomaga swojemu ojcu w zdobyciu rządowego zlecenia na budowę szubienic dla skazańców. Główna bohaterka zostaje nauczycielką młodego Helmuta, syna prokuratora prowincji Hammelsa. W tym czasie w mieście pojawia się człowiek zwany Mistrzem bądź Nauczycielem z Neustadt. Przypomina on Jezusa, a kolejne wydarzenia ukazane w powieści nasuwają na myśl elementy z Ewangelii. Panna Ferbelin jest zafascynowana Mistrzem, co stawia ją w trudnej sytuacji, w pewnym momencie bowiem los jej ukochanego znajduje się w rękach Hammelsa. W relację Marii z prokuratorem, która ma w sobie cień niezrealizowanego uczucia, Chwin wplata problematykę związaną z obrazem Friedricha *Wędrowiec nad morzem mgieł* (1818).

Na tym obrazie widzimy mężczyznę stojącego na skalnym szczycie, wspierającego się laską lub kijem i spoglądającego na rozpościerający się przed nim pejzaż: szczyty gór wylaniające się z gęstej mgły, która zakrywa czeluść. Kolor mgły zlewa się z kolorem obłoków zakrywających błękit nieba. Odbiorca nie widzi twarzy mężczyzny, punkt widzenia malarza umieszczony jest bowiem za plecami postaci.

W powieści obraz ten znajduje się w gabinecie prokuratora i staje się tematem pierwszej rozmowy bohatera z panną Ferbelin. Hammels tłumaczy, że jest to oryginał, na który lubi patrzeć, ponieważ 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 ukryte²⁰.

Kiedy prokurator stwierdza, że chciałby zobaczyć kiedyś to, co widzi na górze wędrowiec, na bohaterkę spada dziwna myśl, granicząca z pewnością, że mężczyzna

²⁰ Idem, *Panna Ferbelin*. Gdańsk 2011, s. 63.

przedstawiony na obrazie jest do niego uderząco 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 szczęśliwy²¹.

Chwini odślania tu część osobowości Hammelsa. Znajduje się on na szczycie władzy, która go przyciąga, a jednocześnie jest samotny i nieszczęśliwy. Więcej nawet, można 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. Dzięki odwołaniu do obrazu Friedricha pisarz zwraca też uwagę na problem władzy. Nie jest ona tu rozpatrywana jako chęć zysku, ale jako uzależnienie, które daje wrażenie intensywności życia i warunkuje jego sens. Utrzymanie jej kosztuje wiele sił, co staje się dla człowieka wyniszczające i doprowadza go do rozpacz. W takim kontekście możemy rozpatrywać trzecią z możliwych interpretacji obrazu, 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 włączył się wysoko. Ona uważa, że tematem obrazu są duszności odczuwane przez kogoś, kto zupełnie niepotrzebnie wdrapał się na szczyt i nie ma czym oddychać²².

Wydaje się, że za śmiechem Hammelsa zostaje ukryty jego problem. Bohater, co dla niego charakterystyczne, odgrywa przed panną Ferbelin pewną 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 wstydi 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 prośbieniem tyłkiem i milczy jak ten bawarski cham. Nie wstyd ci? – unosił kieliszek w stronę obrazu. – A jeśli – pośepniał nagle, zmęczony okrzykami, które

²¹ Ibidem.

²² Ibidem, s. 63-64.

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?²³

Tym pytaniem Hammels zdradza swoje prawdziwe wewnętrzne odczucie. Ujawnia się też tutaj cel wykorzystania przez Chwina motywu Friedricha. *Wędrowiec nad morzem mgieł* staje się rodzajem niezwyklego zwierciadła, które jest w stanie pokazać psychiczny stan człowieka. Nie jest to zwierciadło idealne, wielu spraw musimy się bowiem domyślać. Chwinowi chodzi jednak właśnie o to, by te domysły nie były pewne, by tworzyły aurę tajemnicy. Wzrok wędrowca staje się w końcu wzrokiem samego odbiorcy, który w obliczu wzniosłej przestrzeni doznaje niemożliwego do opisanego odczucia poruszenia duszy. Ten niezwykle moment jest oczyszczający, odsuwa fałszywe wyobrażenia, potęguje odczucia ukrywanej tęsknoty i prowadzi do ich sformułowania, co potwierdzają w końcu 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?²⁴

Przykłady wypowiedzi bohaterów ukazują także różnorodność spojrzenia na dzieła Friedricha. Chwin każdorazowo dokonuje reinterpretacji obrazów, ale nie używa ich do oznaczania dokładnie tego, co przypisują im historycy sztuki. Czytanie malarstwa Friedricha jest dzięki temu o wiele bardziej oryginalne, niestereotypowe, swobodne. Obrazy nie dotyczą jedynie niesamowitego spektaklu przygotowanego przez Boga, nie są wyłącznie wyrazem zachwytu nad pięknym i niebezpiecznym pejzażem, ale są kluczem pozwalającym uchylić drzwi wyobraźni, za którymi kryją się 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, ponieważ niejasny i tajemniczy jest u Chwina cały świat.

Bibliografia

- Chwin S., *Hanemann*. Gdańsk 2001
 Chwin S., *Kartki z dziennika*. Gdańsk 2004
 Chwin S., *Panna Ferbelin*. Gdańsk 2011
 Dufour-Kowalska G., *Caspar David Friedrich. U źródeł wyobrażeń romantycznych*. Kraków 2005
 Jarzębski J., *Hanemann i samobójcy*. W: idem, *Apetyt na przemianę*. Kraków 1997
Klasyki sztuki. Friedrich, seria „Rzeczpospolita”. Warszawa 2006
O Hanemannie, tauromachii i trzech samobójstwach, ze Stefanem Chwinem rozmawia Arkadiusz Bałajewski. „Kresy” 1996, nr 1

²³ Ibidem, s. 82.

²⁴ Ibidem, s. 83.

- Rabizo-Birek M., *Romantycy i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*. Rzeszów 2012
- Wasilewska-Lipke Z., *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
- Wielcy malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło, Caspar David Friedrich*. Warszawa 1999, nr 22

Summary

This article discusses one of the sources of Stefan Chwin's writing imagination, namely the painting of Caspar David Friedrich. The author presents how the painting of the Romantic artist is present in the works of the Gdańsk novelist. It is pointed out that the presence of the Friedrich themes aims at representing ineffability and mystery which are touched upon by Stefan Chwin in his novels.

Biogram

Paulina Wojtowicz-Maryjka: absolwentka filologii polskiej Uniwersytetu Rzeszowskiego, obecnie doktorantka literaturoznawstwa na Wydziale Filologicznym UR. Jej zainteresowania naukowe skupiają się na historii literatury romantyzmu, literaturze najnowszej oraz dziedzictwie romantycznym w literaturze polskiej XX i XXI wieku. Mieszka w Rzeszowie. Publikacje i prace redakcyjne: *Oblicza obcości. Rzecz o „Hanemannie” Stefana Chwina*. W: *Między Innymi. Prace polonistyczne studentów i doktorantów Uniwersytetu Rzeszowskiego*, red. M. Stanisław, W. Maryjka i M. Żmuda. Rzeszów 2009, s. 169-175; *Katalog Archiwum Profesora Floriana Śmieji*, oprac. J. Pasterska, I. Rządecka-Mikołajczyk, M. Kołodziej i in. Rzeszów 2010.

p.wojtowiczmaryjka@gmail.com

