

Małgorzata Cemerys

Autokreacja literacka w twórczości Stefana Chwina

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria 6,
147-155

2006

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Małgorzata Cemerys

Autokreacja literacka w twórczości Stefana Chwina

Pisarz tak czy inaczej zawsze pisze autobiografię¹

Jako motto posłużyły mi słowa bohatera powieści Zyty Rudzkiej, który w ten sposób odpowiedział na pytanie, o czym pisze powieść. W jakimś stopniu wypowiedź tę odnieść można do literatury współczesnej, bowiem jednym z bardziej interesujących zjawisk twórczości powojennej jest ekspansja autobiografizmu. Tendencja ta nie stanowi oczywiście niczego nowego w literaturze polskiej czy powszechnej i wiąże się z kryzysem fikcyjności literatury, czyli z postawą antyfikcji². Przemysław Czapliński uważa, że historię prozy po roku 1945 da się opisać jako naprzemienne nasilanie się dwóch postaw – fikcyjnej i antyfikcyjnej³. Jednak zjawisko antyfikcji nie zadomowiło się na długo w literaturze powojennej, ponieważ schyłek lat osiemdziesiątych i początek dziewięćdziesiątych przyniósł jej kryzys. Zdecydowało o nim wiele czynników, ale najważniejszym stała się zmiana oczekiwań czytelniczych i odradzający się krytycyzm społeczny. Odbiorca zaczął dostrzegać niezbyt wysoką wartość literacką utworów dokumentarnych, związaną zapewne z banalizacją treści oraz przesystemem rynkowym. Przemysław Czapliński i Piotr Śliwiński w swym przewodniku po współczesnej literaturze polskiej celnie podsumowują:

w latach dziewięćdziesiątych naczelnymi kryteriami oceny to „sprawność warsztatowa”, a nie autentyczność, „zmysł fabulacji”, a nie prawdziwość, „rzemiosło opowiadania”, a nie majsterkowana gawęda. Estetyczne stanęło nad etycznym⁴.

Jak zatem, z perspektywy początków nowej dekady, prezentuje się literatura lat dziewięćdziesiątych? Na wstępie podkreślić należy, że przede wszystkim jest ona sku-

¹ Z. Rudzka, *Białe klisze*, Izabelin 1997, s. 89.

² Zob. P. Czapliński, *Wobec literackości: Przegląd antyfikcji*, [w:] *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996*, Kraków 1997, s. 11–33.

³ *Ibidem*, s. 11.

⁴ P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999, s. 278–279.

piona na poszukiwaniu własnej tożsamości, próbie wypracowania diagnoz minionego okresu oraz uchwyceniu prawidłowości „nowych czasów”. Jednak pogodzenie tych wyznaczników niesie w sobie duże trudności i dlatego dąży ona do „narracji pojemnej”⁵, która zawiera w sobie „wtręty autobiograficzne i ostentacyjne zmyślenie, erudycyjny esej i klasyczną fabułę”⁶. Przemysław Czapliński w artykule pt. *Wyzwania prozy polskiej lat dziewięćdziesiątych* pisze, iż proza ostatniej dekady XX wieku, oglądana z perspektywy 2000 roku, „przeglądała magazyny powieściowej tradycji w poszukiwaniu odpowiedzi na trzy podstawowe wyzwania, które postawiła przed nią zmieniona rzeczywistość”⁷. Chodziło tu oczywiście o wyzwanie mime-tyczne, biograficzne i gatunkowe.

Stefan Chwin próbuje sprostać tym wyzwaniom, kreując swe fabuły na pograniczu autobiograficznej prawdy i zmyślenia. Zajmując się twórczością gdańskiego prozaika, temat ten chciałabym rozwinąć pod kątem jego literackiej autokreacji⁸. Jerzy Jarzębski w artykule *Powieść jako autokreacja*⁹ twierdzi, że wprowadzenie do literatury własnego życiorysu nie jest sprawozdaniem z życia autora, ale składaniem biograficznego mitu z rzeczywistych faktów, czyli kreacją literacką. Posłużenie się biografiami jako tworzywem literackim prowadzi do zderzenia pomiędzy prawdą indywidualną a zbiorową. Dlatego może ona stanowić model rzeczywistości, „łączący ponadindywidualne z indywidualnym, jednostkowe ze społecznym”¹⁰. Autor kieruje uwagę ku samemu sobie, traktując własną osobę jako przedmiot penetracji i obiekt twórczej manipulacji. Podejście takie prowadzi do wniosku, że osobowość zostaje ustanowiona w akcie literackiej kreacji. Jerzy Jarzębski zwraca jednak uwagę, że:

„Stworzyć siebie” to zadanie nie tak łatwe, jak stworzyć postać fikcyjną, „ja” bowiem rządzi się prawami nie do końca rozpoznanymi i niechętnie poddaje się zamysłom twórcy, a czasem wprost staje dęba i zaprzecza wykreowanemu autoportretowi. Dlatego autokreacja nigdy nie jest „zamknięta”, kolejne wizerunki własne odrywają się w postaci „bohaterów” i rozpoczynają żywot autonomiczny, wystawiane na próbę w przestrzeni dialogu z odbiorcami¹¹.

Istotny dla autokreacji jest fakt, iż literatura nie zawsze przedstawia autoportret pisarza, lecz jakiś zmitologizowany „projekt”¹² osobowości. Autor przedstawiając swą postawę wobec rzeczywistości wybiera i zakłada maskę, która jest grą z konwencją, z czytelnikiem, z własnym środowiskiem.

⁵ Ibidem, s. 283.

⁶ Ibidem.

⁷ P. Czapliński, *Wyzwania prozy polskiej lat dziewięćdziesiątych*, http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/es_proza_lat_90, s. 1–11.

⁸ Zob. J. Jarzębski, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984, s. 412–430.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem, s. 414.

¹¹ Ibidem, s. 423.

¹² Ibidem.

Wszystkie utwory Stefana Chwina stanowią swego rodzaju „przestrzeń autobiograficzną”¹³, którą można podzielić na dwie kategorie. W skład pierwszej wejdą dwa utwory bezpośrednio związane z biografią autora – *Krótką historią pewnego żartu* (1991) i *Kartki z dziennika* (2004). Zaś pozostałe powieści zaliczyć można do kategorii drugiej, gdzie wątki autobiograficzne rozwijane są pomiędzy prawdą a zmyśleniem – *Hanemann* (1995), *Esther* (1999), *Złoty pelikan* (2003). Czas już, aby przedstawić sposoby tworzenia literackiej autokreacji przez autora wymienionych wyżej utworów.

Krótką historią pewnego żartu wpisuje się w nurt powieści inicjacyjnej, która była modą literacką lat dziewięćdziesiątych. Ten autobiograficzny esej opowiada o dojrzewaniu, o przekraczaniu progu dorosłości. Świat powojennego Gdańska oglądamy oczyma dziecka, czyli autora powieści, który przedstawia nam rzeczywistość swojego dzieciństwa i odkrywania świata dorosłych. Nie była to rzeczywistość jednorodna, lecz wielowarstwowa. Na warstwy te składały się kultury: niemiecka, polska i kresowa, wyznania: katolickie i protestanckie oraz zasadniczo różne estetyki i ideologie: mieszczańska, stalinowska i hitlerowska. Nie były one dla młodego bohatera oczywiste, odkrywał je stopniowo. Dziecięcy narrator jest jak na swój wiek poważny. Próbuje oswoić otaczającą go rzeczywistość, zadaje czasem naiwne, czasem trudne pytania: „jak właściwie odróżnić złego człowieka od dobrego?”¹⁴ „Czym była śmierć? – i odpowiada zaraz – To chwila, w której będziesz leżał zupełnie goły na mokrym drewnianym stole w szpitalnej łazience i każdy będzie mógł robić z tobą wszystko”¹⁵. Mimo swej młodzieńczej niewinności bohater udziela nad wiek poważnej, a wręcz brutalnej odpowiedzi, w której zawarta jest wiedza człowieka dorosłego. Ten prosty zabieg wskazuje, jak autor rekonstruuje spojrzenie dziecka, przedstawił swój światopogląd. Punktem wyjścia w tej opowieści była PRL-owska rzeczywistość i codzienność wzmocnione przez biograficzny konkret, który pojawia się mimochodem, wpleciony w jakąś opowieść.

O człowieku, który patrzył na mnie z fotografii, Babcia Celińska mówiła „drań”, „ten... drań, co spalił Warszawę”. [...] On spalił Warszawę i nawet całą Polskę, oni spalili dom, w którym Babcia mieszkała na Mokotowie¹⁶.

Z fragmentu tego dowiadujemy się, że babcia autora nazywała się Celińska, że pochodziła z Warszawy, konkretnie z Mokotowa. Są to fakty biograficzne ogólnie znane, nie wymagające potwierdzenia. Ponadto opowiadając swoją historię narrator używa nazw ulic, dzielnic, budynków, które bez wątplenia odnoszą się do Gdańska. Ale co począć z następującym opisem?

¹³ Zob. Ph. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, [w:] *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, pod red. R. Lubas-Bartoszyńskiej, Kraków 2001, s. 54.

¹⁴ S. Chwin, *Krótką historią pewnego żartu*, wyd. II zmienione, Gdańsk 1999, s. 25.

¹⁵ Ibidem, s. 56–57.

¹⁶ Ibidem, s. 8.

(cóż warta byłaby Poznańska bez pana Z., bez pani Litewkowej, pani Pawlikowskiej, Janiaków, Bogdanowiczów, Mierzejewskich czy Korczyńskich, chociaż nie wszystkich lubiłem tak samo)¹⁷.

Nagromadzenie nazwisk sąsiadów pełni funkcję, którą można nazwać utwierdzającą czy potwierdzającą. Przywołani ludzie stają się niejako świadkami tego, co narrator opowiada – potwierdzają jego prawdomówność. Jednak odbiorca nie jest w stanie sprawdzić ich autentyczności. I właśnie wtedy czytelnik zawiera „pakt autobiograficzny”¹⁸ z autorem. Pakt ten – według Philippe’a Lejeune’a – to umowa zawarta między autorem a czytelnikiem, polegająca na uznaniu wewnątrz tekstu tożsamości nazwiska autora, narratora i bohatera. Nie istnieje wtedy konieczność sprawdzania autentyczności każdej informacji, ponieważ została już potwierdzona przez nazwisko autora na okładce. Natomiast wszystkie miejsca niedookreślone są przez czytelnika konkretyzowane, co nie wpływa na zasadniczy odbiór utworu. Jest to oczywiście przejaw autokreacji autora, demonstrującego w ten sposób szacunek dla rzeczywistości, która w tym przypadku służy jednak tworzeniu prywatnego mitu pisarza.

Rekonstruując literacką biografię Stefana Chwina, warto spojrzeć na *Krótką historię pewnego zartu* przez pryzmat poglądów zawartych w *Kartkach z dziennika*. Oto co pisze na temat swego dojrzewania w Gdańsku:

Cóż to była za piorunująca mieszanka! Ciepły wileńsko-kresowy katolicyzm mojego Ojca. Pogłębiona, filozofująca religijność Mamy [...]. Duch protestantyzmu zaklęty w architekturze gdańskich ulic i przedmiotach domowych, któreśmy odziedziczyli po Niemcach. Do tego w szkole komunistyczna tresura duszy. [...] Egzotyczni marynarze z „wolnego świata” na ulicach Gdyni. Konne tabory cygańskie na łące za naszym domem. Rosyjski oficer mieszkający naprzeciwko z żoną krakowianką. A nad nami, na piętrze, rodzina policjanta z Freie Stadt Danzig, [...]w sklepie zaś narzekanie na Żydów i naigrywanie się z mojego wujka, który mocno „zaciągał” z wileńska. Kresowa arkadia „małej ojczyzny”? Dajmy sobie spokój. Pisząc *Krótką historię*, w jakiejś chwili zdałem sobie sprawę, że to był po prostu jakiś diabelski kocioł¹⁹.

Chwin pisząc w ten sposób zrywa z pewnego rodzaju kanonem postrzegania przestrzeni „małoobjęznych”, bowiem motyw ten realizowany jest zawsze w określonej strategii artystycznej. Najczęściej polega ona na usytuowaniu akcji utworu w konkretnej przestrzeni – miejscu, zamieszkiwanym przez zgodnie współżyjące społeczności oraz na idealizacji, mityzacji tego miejsca. Mamy tutaj do czynienia z „ja” autorskim, zachowanie którego określić można – parafrazując cytowane wcześniej określenie Jerzego Jarzębskiego – jako „stające dęba”²⁰ i zaprzeczające jednemu z wykreowanych wizerunków. Autor na chwilę „zapomniał się” i zrezyg-

¹⁷ Ibidem, s. 35.

¹⁸ Por. Ph. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*.

¹⁹ S. Chwin, *Kartki z dziennika*, Gdańsk 2004, s. 231.

²⁰ Por. J. Jarzębski, *Powieść jako autokreacja...*

nował z opiewania swej prywatnej ojczyzny. A przecież właśnie to ów „diabelski kocioł” ukształtował światopogląd pisarza, który zaważył na całym jego życiu i znalazł odzwierciedlenie w twórczości.

W trzech powieściach Stefana Chwina najmniej jest wątków odsyłających do „ja” autorskiego, czyli jego autokreacji. Nie zostały one mocno wyeksponowane, ale wprawny czytelnik nie ma problemu z ich wychwyceniem. Szczególnie dzieje się tak w przypadku *Hanemanna* i *Złotego pelikana*, natomiast w *Esther* dominują inne warstwy, które biografię i doświadczenia autora spychają na dalszy plan.

W *Hanemannie* i *Esther* autor odsyła czytelnika przede wszystkim do miejsca, w jakiś sposób wiążącego się z jego życiem. *Hanemann* to opowieść o splątanych dziejach Gdańska w okresie Wolnego Miasta, podczas wojny i w czasach powojennych. Jej bohaterem jest Niemiec, reprezentant zanikającej warstwy dawnego gdańskiego mieszczaństwa, profesor anatomii, którego narzeczona Luiza ginie podczas katastrofy statku pasażerskiego w Glettkau-Jelitkowie. Natomiast akcja *Esther* ulokowana została w Warszawie. Oba wymienione miasta mają związek z biografią autora. Gdańsk jako miejsce urodzenia, dojrzewania i zakorzenienia, natomiast Warszawa to miasto rodzinne babki i matki pisarza. Jednak pełniejszą wizję autobiografii literackiej Chwina możemy osiągnąć czytając te powieści poprzez *Kartki z dziennika*, w których spotykamy komentarze pisarza objaśniające lub dopowiadające niektóre historie czy postaci z obu utworów. Najwięcej takich komentarzy jest na temat *Hanemanna*. Chwin przytacza ciekawą opowieść dotyczącą głównego bohatera książki. Twierdzi on mianowicie, że wymyślił Hanemanna, chociaż nazwisko takie widział wcześniej na starym niemieckim cmentarzu. Do stworzenia tej postaci zainspirować go mogły również opowieści matki, wspominającej niemieckich lekarzy, którzy po wojnie zostali w Gdańsku, a wyjechali około 1946 roku. Natomiast podczas pewnego spotkania autorskiego w Niemczech, Chwin widział, wydany przez polskie władze, dokument zezwalający Niemcowi o nazwisku Hanemann na wyjazd z Gdańska dokładnie w tym samym czasie, w którym Polskę opuszczali pozostali niemieccy lekarze. W *Hanemannie* powróciło również echo zdarzeń z dzieciństwa autora. Wspomina on mianowicie, że gdzieś w latach sześćdziesiątych na Mołławie zatonął prom i wypadek ten na długo utkwił chłopcu w pamięci. Podobnie było z widokiem utopionej młodej kobiety, którą morze wyrzuciło na brzeg koło mola w Sopocie²¹. Z *Kartek z dziennika* dowiadujemy się, że zdarzenia tego typu, choć nie zawsze tak dramatyczne, wpływały na fabuły powstających powieści.

Najwięcej wątków odsyłających do biografii znajduje się w *Złotym pelikanie*. Są one łatwe do wychwycenia, ale autor podejmuje też swego rodzaju grę z czytelnikiem. Otóż opisywane wydarzenia rozgrywają się w Gdańsku, główny bohater – Jakub jest wykładowcą na Uniwersytecie Gdańskim, jego rodzice byli wysiedleńcami, a on urodził się tuż po wojnie. Fakty, które bezpośrednio odsyłają do biografii Chwina. Poza tym – podobnie jak miało to miejsce w *Hanemannie* – zostają one uszczegółowione, a nawet potwierdzone przez nagromadzenie nazw ulic, instytucji,

²¹ S. Chwin, *Kartki z dziennika*, s. 76–78.

zabytków Gdańska i jego okolic. Główny bohater był też świadkiem wydarzeń grudniowych i strajku w stoczni. Wiadomo, że są to czasy młodości autora *Złotego Pelikana*. Pojawiają się osoby publiczne znane czytelnikowi. Ksiądz Tadeusz to przecież nikt inny jak ksiądz Jankowski, a gdyby ktoś wątpił w ten fakt, to na właściwy tok rozumowania naprowadza go kościół św. Brygidy, proboszczem którego jest ksiądz Tadeusz. Przykłady te obrazują bezpośredni sposób nawiązywania do biografii. Wspomniałam jednak o pewnej grze, którą Chwin proponuje czytelnikowi. Z jednej strony proste zabiegi odsyłające do życiorysu autora, do współczesnego Gdańska. Z drugiej zaś Stefan Chwin nie przejmując się realiami i nie troszczy o prawdopodobieństwo opisywanej historii. Ilustracją tej tezy jest notka umieszczona na czwartej stronie książki, w tym przypadku nie jest to jeszcze treść utworu, ale miejsce, gdzie czytelnik zwykle szuka danych bibliograficznych. Dowiadujemy się z niej, iż:

W książce tej znalazły się głosy i parafrazy głosów m.in. Leszka Kołakowskiego, Arnolda Schwarzeneggera, Zbigniewa Herberta, Bridget Jones, kardynała Ratzingera, Ernesta Hemingwaya, [pomijam w tym miejscu szereg nazwisk – dopisek M. C.], średnio-wiecznych alchemików, mojej Żony oraz stu tysięcy osób, które znałem bliżej lub dalej. Kto ciekaw niech znajdzie²².

Na pierwszy rzut oka wydawałoby się, że jest to intertekstualna polemika bądź nawiązanie do poglądów wymienionych osób. Jednak zarówno umieszczenie notki praktycznie poza tekstem, jak i dobór nazwisk świadczy o ironicznym charakterze wypowiedzi. Najdobitniej zaś przemawia ostatnie zdanie: „Kto ciekaw niech znajdzie”, przecież to nic innego jak nawiązanie do Gombrowiczowskiego: „Koniec i bomba, a kto czytał, ten trąba!” to, co jednak bez problemu uchodzi Gombrowiczowi, budzi pewne zastrzeżenia u Chwina. Autor *Ferdydurke* w całej swej twórczości konsekwentnie wykorzystywał humor, ironię i groteskę. Natomiast bardzo poważny autor *Złotego pelikana* poprzez ten pojedynczy „wybryk” jawi się jako intelektualista prezentujący czytelnikowi swoją wyższość.

W *Złotym Pelikanie* mamy do czynienia z jeszcze jedną grą o charakterze autokreacyjnym. Chodzi tutaj oczywiście o wprowadzenie do świata przedstawionego samego autora. Jakub dwukrotnie spotyka Stefana Chwina, nie pojawia się wprawdzie jego nazwisko, ale nie ma wątpliwości, że chodzi właśnie o niego. Postać ta ukazana została z pewną dozą autoironii, przedstawionej w zderzeniu przemyśleń i spostrzeżeń dworcowego żebraka Jakuba z postawą „moralnie zaspokojonego”²³ autora powieści o niemieckim profesorze anatomii.

Zazwyczaj pisarz nie tworzy w całkowitym oderwaniu od życia, od swojej biografii, ale z nich czerpie. Podobnie postępuje Stefan Chwin, lecz w jego przypadku jest to zabieg świadomy, prowadzący do stworzenia swojej literackiej biografii. Jednak w miejscu tym powstaje pytanie: w jakim stopniu jest ona prawdziwa, a w jakim poddaje się literackiemu zmyśleniu? Myślę, że trudno byłoby ten problem roz-

²² S. Chwin, *Złoty pelikan*, Warszawa 2004, s. 4.

²³ Ibidem, s. 184.

strzygnąć i nie on jest najistotniejszy w twórczości gdańskiego prozaika. Zajmując się tym zagadnieniem istotniejsze wydaje się wychwycenie sposobów kreowania siebie, co składa się na biograficzny mit pisarza.

W analizowaniu autokreacyjnych zabiegów Stefana Chwina jako najwięcej „mówiące” jawią się wspomniane już *Kartki z dziennika*. Wybór jednej z podstawowych form autobiograficznych, zakorzenionej głęboko w historii literatury, odsyła czytelnika do tradycji gatunku. Jednak nie jest to klasyczny dziennik, a raczej jakaś jego szczątkowa forma. Zresztą sugeruje to sam tytuł – *Kartki z dziennika*. Utwór rozpoczyna się od daty 7 stycznia i datowanie kończy się na 14 sierpnia. Bynajmniej dzień ten nie stanowi końca *Dziennika*, autor nadal prowadzi swoje zapiski, ale już bez podziału na dni czy miesiące. Ten brak konsekwencji jest zamierzony, tym bardziej że daty te odsyłają raczej do czasu zapisu, a nie mają nic wspólnego z chronologią opowieści. Pod wspomnianą już datą 7 stycznia następuje notka *Czekolada i gwiazdy* opowiadająca o okolicznościach narodzin pisarza. Co więcej wydarzenia te miały miejsce w kwietniu. Konsekwencji brak również w wyborze formy zapisu. Nazwy miesięcy podawane są najczęściej jako cyfry rzymskie, ale zdarzają się także daty odnotowane słownie. Podejście takie wskazuje na to, iż autor nie przywiązuje uwagi do konsekwentnego realizowania zasad obranej przez siebie formy gatunkowej. Ważniejsza jest tu treść, niż realizacja w określonym kanonie. To oczywiście postawa znacząca, która już na planie gatunkowym pozwala wyeksponować „ja” autorskie.

Stefan Chwin w *Kartkach z dziennika* dużo miejsca poświęca problemowi pisarza i pisarstwa. *Pisanie i sprawa duszy*, *Pisarz i cudze oko*, *Pisanie i Duch Ziemi*, *Wzmacniacze talentu*, *Talent i nerwy*, *Talent i homoseksualizm*, *Czy uregulowane życie płciowe wpływa na stan talentu?* – to tylko niektóre tytuły notek. Wyraża poglądy na temat swojego warsztatu, dzieli się komentarzami w sprawach ogólniejszych, a dotyczących tworzenia, komentuje twórczość i sądy innych. W komentarzach i sądach stara się być obiektywny, co oczywiście nie zawsze osiąga. Jest to zjawisko naturalne, ale stosowane nagminnie prowadzi do przedstawienia swoich poglądów jako jedynych możliwych do przyjęcia przez czytelnika. W *Kartkach z dziennika* obecna jest też autoironia, która pojawia się dość często we fragmentach dotyczących problemu pisarza. Z jednej strony poświęcając temu tematowi tak dużo miejsca i zastanawiając się nad problemami związanymi z twórczością, gloryfikuje niejako swoje zajęcie. Z drugiej zaś wypowiada się następująco:

Pisanie – gra autystyczna. [...] Pisze zwykle ten, kto jest niepewny własnego istnienia. [...] Pisze ten, kto jest zakochany w sobie. Narcyz z biczykiem i lustreczkiem. [...] Pisać to narzucać się innym.

Dorobek

Historia literatury: dwadzieścia książek, pisanych przez dwadzieścia lat, zmienia się we wzmiankę w encyklopedii złożoną petitem, którą odczytujemy w trzy sekundy.

Zamiary

Autobiografia? A, broń Boże.

Raczej a u t o g r a f i a²⁴.

²⁴ S. Chwin, *Kartki z dziennika*, s. 144–146.

Wypowiedzi tego typu świadczą o pewnego rodzaju dystansie i ironicznym podejściu do siebie i zawodów, które wykonuje. Zawodów, bo Stefan Chwin to przecież nie tylko pisarz, ale także krytyk i historyk literatury. Dlatego wyrażając sądy na tematy związane z literaturą, robi to przez pryzmat obu profesji. Wykształcenie i stanowisko profesora na Uniwersytecie Gdańskim znajdują odzwierciedlenie nie tylko w ferowanych sądach, ale przede wszystkim w twórczości. Polega to między innymi na demonstrowaniu swojego czytania i wiedzy poprzez liczne nawiązania do literatury polskiej i powszechnej, filozofii i sztuki. Z upodobaniem demonstruje też erudycję i status społeczny poprzez opowieści o swej znajomości, a nawet zażyłości z naukowcami, pisarzami, politykami. Jednak te dwa punkty widzenia składają do zastanowienia się nad szczerością wypowiedzi i sądów autora. Pozostanie to oczywiście w kwestiach, których nie da się do końca rozstrzygnąć.

Twórczość Stefana Chwina w rozważaniach tych potraktowałam jako integralną całość, która odzwierciedla literacką autobiografię autora. Jest to oczywiście jedno z możliwych odczytań utworów gdańskiego prozaika. Warto w tym miejscu wspomnieć chociażby o związku omawianych utworów z nurtem „małych ojczyzn”, który stanowi najczęstszy sposób komentowania jego twórczości²⁵. Jednak Chwin w liście do Krzysztofa Uniłowskiego, opublikowanego na łamach „Fa-artu”, wyznaje:

Te „rzeczy”, „korzenie”, „pamięć”, „mała ojczyzna”, „mieszczanstwo”, „genealogia miejsca” wloką się za mną jak monstualna pajęczyna, w którą każdy chce mnie złowić²⁶.

Natomiast w *Kartkach z dziennika* wypowiada się następująco:

Fala fascynacji tożsamością lokalną, odkrywaną przez pisarzy, historyków, artystów, [...], tropiących „ducha miejsca” czy szukających korzeni, która wprawdzie wezbrała niedawno w Polsce, zostawiła wyraźne ślady w polskiej kulturze. [...] W literaturze fascynacja ta zaowocowała sporą ilością udanych książek, które na dodatek potrafiły „ducha miejsca” pokazać tak, że wzbudził zaciekawienie nie tylko w Polsce, lecz i poza jej granicami. Nikt „prowincjonalizmu” czy „lokalnej ksenofobii” nie zarzuci z pewnością śląskim powieściom Olgi Tokarczuk, cieszyńskim opowieściom Jerzego Pilcha, bieszczadzkiemu Andrzejowi Stasiukowi, gdańskim Pawła Huelle, czy – taką mam nadzieję – moim²⁷.

Zderzenie tych dwóch przeczęcych sobie wypowiedzi stanowi kolejny przykład autokreacji literackiej Stefana Chwina, pozwalającej mu – poprzez „wkładanie różnorodnych masek” – tworzyć własną, zmitologizowaną biografię.

²⁵ Zob. m.in. A. Bałajewski, *Gdańskie miejsca*, „Kresy” 1995, nr 2, s. 45–52; A. Bałajewski, „Fanatyk” *detalu i miejsca?*, „Fa-art” 1997, nr 4, s. 7–14; P. Czaplinski, *Hanemann Stefan Chwina albo o kruchości istnienia*, [w:] *Lektury polonistyczne*, t. 2, pod red. R. Nycza, Kraków 1999, s. 500–533; J. Szydłowska, *Obcowanie z tajemnicą. Topos Gdańska w prozie Stefana Chwina i Pawła Huellego jako literacki dyskurs z przeszłością i twórcza refleksja nad przyszłością*, [w:] *Literackie strategie lat dziewięćdziesiątych. Przełomy, kontynuacje, powroty*, pod red. L. Hul, A. Staniszweskiego, Olsztyn 2002, s. 39–52; A. Ubertowska, *Literatura i miasto*, „Przegląd Polityczny” 1997, nr 33/34, s. 106–110.

²⁶ S. Chwin – K. Uniłowski, *Wymiana listów*, „Fa-art” 2000, nr 3–4, s. 86.

²⁷ S. Chwin, *Kartki z dziennika*, s. 299–300.

Literary Auto-Creation in Stefan Chwin's Output

Abstract

The article deals with the problem of literary auto-creation, which is presented on the basis of Stefan Chwin's literary output. All works of the prose writer from Gdansk were treated as a uniform whole, which mirrors the author's literary biography, and which was divided into two categories. The first one comprises two pieces directly connected with the author's biography, namely – *Krótką historią pewnego żartu* (1991) and *Kartki z dziennika* (2004). His remaining novels form the other category, in which autobiographical motifs are developed between the truth and fiction – *Hanemann* (1995), *Esther* (1999) and *Złoty pelikan* (2003). On the basis of the enumerated works, the manner of self-exposure of Stefan Chwin's personality was demonstrated.