

Pamiętnik Literacki 2012, 4, s. 133-145



# U źródeł (po)nowoczesnej kobiecości - „Esther” Stefana Chwina

Izabela Piber

IZABELA PIBER  
(Kraków)

## U ŹRÓDEŁ (PO)NOWOCZESNEJ KOBIECOŚCI – „ESTHER” STEFANA CHWINA

Dziewiętnastowieczność, szczególnie zaś przełom w. XIX i XX, pozostaje dla współczesnych pisarzy (zarówno zagranicznych, jak i polskich) okresem, który wciąż inspiruje i zachęca<sup>1</sup>, by dokonywać jego nowych odsłon lub wchodzić w intertekstualne i intelektualne gry z twórczością i koncepcjami filozoficznymi sprzed ponad wieku. Dzieje się tak z różnych przyczyn. Ważne powody tego zjawiska formułuje Marshall Berman:

Sto lat później, kiedy procesy modernizacji zarzuciły już sieć, z której nie wymknie się nikt, nawet w najdalszym zakątku świata, możemy się wiele nauczyć od tych pierwszych modernistów – i to nie tylko o ich epoce, lecz o naszej<sup>2</sup>.

U schyłku XX i na początku XXI w. powracają więc do nas, zweryfikowane i skonfrontowane z dramatycznymi wydarzeniami w. XX, wielkie dylematy filozoficzne, religijne, społeczne i obyczajowe, które zarysowały się w drugiej połowie XIX wieku. Donośnie doszła wówczas do głosu m.in. kwestia kobiecości w powiązaniu nie tylko z problematyką społeczno-moralną, ale także – z filozoficznym rozważaniem podmiotowości i ontologicznych źródeł rzeczywistości. Owa tematyka stanowi też jedno z istotnych zagadnień poruszanych w powieści *Esther* Stefana Chwina. Tekst ten wchodzi w relacje z dziewiętnastowiecznością na wiele sposobów. Wykorzystane w nim są różne strategie pisarstwa drugiej połowy w. XIX, np. realistyczna opisowość, pierwszoosobowa narracja, ramowa budowa powieści, schemat fabularny romansu czy sagi rodowej itp. Stosowanie tych i wielu innych elementów dawnych poetyk należy, oczywiście, do cech postmodernistycznej gry z konwencją i sensem, aczkolwiek nie są to jedyne w utworze Chwina nawiązania do wspomnianej epoki. Także wydarzenia powieściowe osadzone są w realiach przełomu w. XIX i XX, chociaż doprowadzone zostają do połowy w. XX, a nawet – za sprawą prologu i epilogu – do współczesności. Ów sztafaż z końca XIX w. współgra z tekstowymi aluzjami Chwina do twórczości Prusa, Dostojewskiego, Nietzschego<sup>3</sup>, które ujawniają się w konstrukcji postaci (np.

<sup>1</sup> Zob. rozważania na ten temat np. E. Paczoskiej w książce *Prawdziwy koniec XIX wieku. Śladami nowoczesności* (Warszawa 2010).

<sup>2</sup> M. Berman, „*Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu*”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*. Przeł. M. Szuster. Wstęp A. Bielik-Robson. Kraków 2006, s. 45.

<sup>3</sup> Zob. uwagi w recenzjach *Esther*, np. A. Bağajewski, *Opowiem wam o Esther*. „Kresy”

bohaterowie zewnętrznie, jak Esther, lub charakterologicznie przypominają osoby występujące w *Lalce*<sup>4</sup>), w uruchamianiu znanych intryg i dylematów moralnych (np. Mayerling snuje rozważania rodem ze *Zbrodni i kary*), a także we wprowadzaniu rzeczywistych cytatów albo fragmentów naśladowujących stylistykę tych twórców (np. nawiązania do *Kronik* Prusa czy cytaty z dzieła Nietzschego *Tako rzecze Zaratustra*). Owa gra z epoką *fin de siècle*<sup>5</sup> u szczególnie interesująco z perspektywy tematu naszych rozważań przedstawia się w przypadku kreacji tytułowej bohaterki powieści *Esther*.

Pozostając w horyzoncie wyznaczanym przez myśl współczesną, przyjrzyjmy się teraz różnym aspektom aktualizowanej czy może kreowanej w powieści Chwina dziewiętnastowieczności w jej związkach z zagadnieniem kobiecości.

W jednym z początkowych rozdziałów utworu otrzymujemy kluczową, jak sądzę, charakterystykę postawy głównej bohaterki wobec rzeczywistości. Prezentacja ta sytuuje postrzeganie owej postaci w kontekście filozoficznych koncepcji Nietzschego, jeszcze zanim dowiemy się z dalszej części tekstu, że Esther miała okazję studiować w Zurychu pod okiem autora dzieła *Poza dobrem i złem*. Tak oto narrator, a zarazem młody bohater powieści, opisuje guwernantkę swojego brata:

To, co robiła, nie wynikało z jakichś postanowień, tu prawo moralne i staranie nie miały nic do rzeczy, to był jakiś dar, którego obecność czuło się w każdym geście [...]. [...] Panna Esther – czułem to – wiedziała nie tyle, co jest dobre, a co złe, ile, co jest ważne, a co nieważne. Śmiała się czasem głośno, nawet trochę bezczelnie, patrząc na nas spod zmrużonych rzęs, rozbawiona samą pustą wesołością zabawnego gestu i choć w tym śmiechu, tak lekkim i swobodnym, czuło się ciemny ślad dawnego bólu, a może i rzeczy jeszcze gorszych, każde jej słowo, gdy rozmawiała z nami, pozostawało w zgodzie z ruchem dłoni, które [...] nie chciały zmuszać do nazbyt pośpiesznej odpowiedzi na pytania [...]. [s. 20–21]<sup>5</sup>

Nietzsche i kwestia kobieca to zagadnienie, które z pewnego punktu widzenia przedstawia się jako szczególnie kontrowersyjne, a niewątpliwie zgodzić się można, że jawi się jako skomplikowane. Nie wyciągając zbyt pośpiesznie wniosków na podstawie mizoginicznych cytatów z pism tego filozofa, np. „Idziesz do kobiet? Nie zapomnij bicza!”<sup>6</sup>, „Szczęście mężczyzny brzmi ja chcę, szczęście kobiety: on chce”, „Ku wojnie wychowany ma być mąż, niewiasta zaś ku wytchnieniu wojownika”<sup>7</sup> itp., przejdźmy do tekstu Jacques’a Derridy *Ostrogi*, poświęconego zagadnieniu kobiecości w myśli Nietzschego. Wydaje się bowiem, że kreacja postaci Esther z powieści Chwina w dużej mierze koresponduje z derridowską interpretacją rozważań niemieckiego myśliciela o kobiecie i prawdzie. Otóż francuski filozof przywołuje wywody autora *Woli mocy* na temat działania kobiet „na odległość”, tożsamego z uwodzeniem mężczyzny kobiecą innością, która nabiera u Nietzschego znaczeń powiązanych z ontologią prawdy. Czytamy więc w *Ostrogach*:

Wszystkie atrybuty, wszystkie cechy, wszystkie powaby, jakie Nietzsche przypisał kobie-

2000, nr 1, s. 175. – K. Dunin, *Nowe Jeruzalem dla nowego mieszczucha*. „Res Publica Nowa” 2000, nr 9, s. 33.

<sup>4</sup> Zob. Dunin, *op. cit.*

<sup>5</sup> W ten sposób lokalizuję cytaty z *Esther* S. Chwina (Gdańsk 1999).

<sup>6</sup> F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*. Przeł. W. Berent. Kraków 2012, s. 65.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 64.

cie, uwodząca odległość, czarująca niedostępność, nieskończenie zawołowana obietnica, transcendencja wytwarzająca pożądanie [...] należą do historii prawdy jako historia błędu<sup>8</sup>.

Kobieta przedstawia się zatem u niemieckiego myśliciela jako dająca obietnicę prawdy, która wszakże jest obietnicą niespełnialną. Kobięce uwodzenie, składające, by odkryć, co znajduje się za woalką, staje się – w koncepcji filozofa – wyrazem sposobu wydarzenia się prawdy, która może jawić się tylko w swojej nie-prawdzie. W konkluzji więc jest konstatacja:

Nie ma prawdy kobiety, dlatego jednak, że ten otchłanny rozstęp prawdy, ta nie-prawda jest „prawdą”. Kobieta jest mianem tej nie-prawdy prawdy<sup>9</sup>.

Nie można zatem znaleźć istoty kobiecości, ponieważ – jak twierdzi za Nietzschem Derrida – nie ma prawdy kobiety samej w sobie, tak jak nie ma prawdy samej w sobie. Inaczej mówiąc, „prawda” kobiecości polega na ukazywaniu „nie-prawdy prawdy”. Taki zaś punkt widzenia może uzasadniać niektóre wypowiedzi niemieckiego filozofa niechętnie feminizmowi jego epoki, który to ruch postrzegany był przez Nietzschego jako dążący do odbierania kobiecości jej ontologicznych sensów i zbyt pospiesznego przekładania „tego, co kobiece, [...] na kobiecość kobiety, seksualność kobiecą i inne esencjalizujące fetysze”<sup>10</sup>.

Jak się wydaje, sposób przedstawienia tytułowej bohaterki powieści Chwina pozwala spojrzeć na tę postać właśnie z owej ontologicznej perspektywy. W przytoczonym tu wcześniej fragmencie prezentującym Esther czytamy zatem nie tylko o samostanowieniu przez nią rzeczy ważnych i nieważnych, wypływającym z naturalnej wewnętrznej siły, nie zaś z przyjętych zasad i norm moralnych, ale również o swego rodzaju uwodzicielskim dystansie, a także o pewnym pobłażaniu dla prostodusznego otoczenia, gdy, jak to zapamiętał Aleksander, „Śmiała się [...], patrząc [...] spod przymrużonych rzęs [...]” (s. 21).

Cechą nauczycielki intrygującej młodych Celińskich jest też szczególne zamiłowanie do strojenia się, przymierzania, zabawy w przebieranie się w piękne suknie. Przy czym skłonność ta przedstawiana jest z komentarzami, które nie pozwalają sprowadzić jej, np. do próżności. Panna Esther, wybierając z przyjemnością różne kreacje czy ozdoby, nie tyle ulega przy tym fascynacji estetycznej rzeczami, ile inicjuje świadomie zabawę w upiększanie rzeczywistości, która na poziomie ontologicznym oznaczać może ciągłą grę w piękne konstruowanie swojej prawdy o świecie. Znajdujemy więc takie słowa o spacerze panny Simmel wśród wystaw i o jej wycie w sklepie z sukniami:

u Rosenthala lśniło wytworne srebro, patrzyła z zabawną, trochę udawaną łączliwością na kapelusze z rafii, bransoletki z malachitu, naszyjniki z bursztynu, szarfy i wstążki [...]. [s. 34]

oraz:

wahała się, czy już coś kupić, czy raczej, pozorując głęboki namysł nad wstążkami i koronkami, bawić się jeszcze tą chwilą, gdy serce jeszcze nie wie, co wybrać: lekką organdyne, czy ciężki flausz, śliski jedwab, czy ziarnisty brokat, tak pięknie grający pod dłonią, gdy się go czule przesypuje w palcach jak złoty piasek! [s. 27]

<sup>8</sup> J. Derrida, *Ostrogi. Style Nietzschego*. Przeł. B. Banasiak. Gdańsk 1997, s. 49.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 19.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 23.

Dochodzimy tu do problematyki związanej z postawą estetyzującą, o której również czytamy i u Nietzschego, i u Derridy. Zgodnie z koncepcją francuskiego filozofa:

autorytet zdaje się posiadać jedynie ten, kto uświadamia sobie swoje uczestnictwo w znakowej grze świata i sztuki – samoświadomy *homo ludens*, a przede wszystkim *homo aestheticus* świadomy prymatu estetycznego wartościowania. [...] Ów człowiek gry ma możliwość samostanowienia przy płynności wszelkich wartości dzięki wyborom nakierowanym na autorytet wartości takich, jak np. przyjemność dokonywania wyboru. Wolność wyboru została zamieniona na przyjemność wybierania<sup>11</sup>.

Można sądzić, iż deskrypcyjna pasja Chwina w szczegółowym przedstawianiu wytwornych strojów, stylowych wnętrz, ozdobnych przedmiotów codziennego użytku itp., ujawniająca się w całej twórczości pisarza (nie jedynie w rozważanej tu powieści), ma swoje źródło m.in. w akceptacji Nietzscheańskiej koncepcji, że „tylko jako zjawisko estetyczne jest istnienie i świat usprawiędlione na wieki [...]”<sup>12</sup>. Zgodnie z myślą Nietzschego, „wszelki nasz projekt rzeczywistości zawiera zatem nie tylko fundamentalnie estetyczne elementy, lecz jako taki ma profil estetyczny”<sup>13</sup>. Taki pogląd wynika z utożsamienia aktywności estetycznej z tworzeniem przez człowieka wszelkich obrazów rzeczywistości, z jego istnieniem w świecie. Jak konkluduje Wolfgang Welsch, rozważając koncepcje autora dzieła *Poza dobrem i złem*: „U Nietzschego wszelka rzeczywistość i prawda stały się czymś estetycznym”<sup>14</sup>. A jak pamiętamy, prawdę czy właściwie „nie-prawdę prawdy” można określić mianem kobiecości, która tym samym łączy się też w sposób szczególny z estetyzacją. Nie dziwi zatem, że to powieściowa Esther, dbając o dopracowane w detalach piękno stroju, fryzury, gestu, sprawia, iż Aleksander odnajduje głębszy sens w finansowo-produkcyjno-konsumpcyjnej rzeczywistości:

Zawiłe ekonomie, zjadliwe dyplomatyki, kryzysy na giełdach w Wiedniu i Budapeszcie, tajne transakcje budzące odrzę szelestem banknotów i chytrą serca, wszystko to rozbłyśkiwało słonecznym sensem, gdy tak rano, koło dziesiątej, schodziła po schodach szeleszcząc suknią, którą kupiła wczoraj, i tylko kiwała z uśmiechem głową, gdy matka, zatrzymując się w korytarzu, z uznaniem rzuciła: „Bardzo piękna suknia, panno Esther. Czy to nie od Hersego?” – „Już dawno miałam na nią ochotę” – odpowiadała panna Esther, a gdy tak odpowiadała [...], wszystko nabierało słonecznego sensu [...]. [s. 35]

Piękna chwila, gdy urocza i gustownie ubrana młoda nauczycielka cieszy swoim widokiem rodzinę Celińskich, wydaje się zapatrzonemu w tę kobietę studentowi źródłem sensu wszelkich ludzkich poczynań, które doprowadziły do tego, że Esther może emanować subtelną, gustem i elegancją. Owa, by odwołać się tu do rozróżnień Welscha, „powierzchowna estetyzacja” (dotycząca wyglądu, stylu życia, stroju) staje się w kreacji postaci panny Simmel wyrazem „estetyzacji głębszej”, która odnosi się, jak to już zostało wskazane w kontekście poglądów

<sup>11</sup> M. Gołębiowska, *Homo aestheticus – swobodnie wynaleziony znak*. W zb.: *Estetyczne przestrzenie współczesności*. Red. A. Zeidler-Janiszewska. Warszawa 1996, s. 49.

<sup>12</sup> F. Nietzsche, *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*. Przeł. L. Staff. Pośl. T. Macios. Kraków 2003, s. 33.

<sup>13</sup> W. Welsch, *Estetyka poza estetyką: o nową postać estetyki*. Przeł. K. Guczałska. Red. nauk. K. Wilkoszewska. Kraków 2005, s. 93.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

Nietzschego, do zagadnienia samego procesu porządkowania i kreowania przez człowieka wszelkich projektów rzeczywistości. Możemy tu zatem mówić o estetyczności jako sposobie bycia. Ten zaś, posłużmy się dalej określeniami Welscha, „stan estetyczności” cechuje się takimi predykatami, jak „poietyczność, imaginatywność, fikcjonalność, a także [...] pozór, ruchliwość, zwiewność”<sup>15</sup>. Owe aspekty estetyczności bez trudu dostrzegamy w różnych opisach Esther, np. przedstawiających ją na balu w Resursie:

Zaróżowione policzki, błysk kolczyków, biała suknia grająca połyskami haftów i koronek, uniesiona w palcach lewej dłoni. [...]

[...] zaczęła tańczyć z panem Salzmanem, by już po chwili porzucić go, a potem ze śmiesznie uniesionymi ramionami, jakby się dziwiła całemu światu, łakomie przebierając w powietrzu palcami, podbiegła do pana Drozdowicza...

I jakby wszystkich budziła ze snu. Gdy zbliżała się, w oczach zapalały się ciepłe lśnienia [...], zabierała do tańca doktora Janowskiego, który skłaniał się uprzejmie, jakby go spotkał zaszczyt tańczenia z holenderską królową [...]. [s. 258–259]

To estetyczno-hedonistyczne nastawienie panny Simmel, uczennicy Nietzschego, to przejaw tworzenia nowych norm w świecie, w którym kryzysowi uległy tradycyjne wartości. Czarującą Esther, mistrzynią kreowania pięknych chwil, można już określić jako człowieka należącego mentalnie do epoki ponietzscheańskiej i – nadać jej miano „*homo aestheticus*”. Jak zauważa Welsch:

Ów człowiek estetyczny jest zmysłowy, hedonistyczny, wykształcony, przede wszystkim zaś ma wyborny smak. I wie: o gustach się nie dyskutuje. Daje mu to poczucie pewności na oceanie wszechobecnej niepewności. Wolny od fundamentalistycznych iluzji, do wszelkich możliwości odnosi się z ironicznym dystansem<sup>16</sup>.

Co więcej, intrygująca bohaterka powieści Chwina, jak czytamy, oddziałuje na otoczenie w taki sposób, „jakby wszystkich budziła ze snu”, wykorzystując w tym celu, co może się wydawać paradoksalne, właśnie imaginacyjność, wchodzenie w role i swego rodzaju kreatywność estetyczną. Cechy te pozostają w powieści Chwina w szczególnym związku z kobiecością. I choć główną rolę w zakresie owego eksponowania migotliwości i niejednoznaczności prawdy o rzeczywistości odgrywa tytułowa bohaterka, to również znajdziemy w utworze opisy innych kobiet, które to deskrypcje współbrzmiają z Nietzscheańską koncepcją uchylania i opuszczania woalki „nie-prawdy prawdy”. Oto np. obserwujemy z perspektywy młodego bohatera, nie zauważonego przez panie wracające z zakupów, scenę przebierania się przez nie, przymierzania kupionych właśnie strojów. Aleksander słyszy więc stuk: „Kroki? Uchyliłem drzwi. Na schodach ukazała się najpierw panna Esther, za nią szły panna Hirsz i panna Dałkowska” (s. 28). Kobiety nie domykają drzwi do pokoju Esther, dzięki czemu młody mężczyzna staje się świadkiem (*nb.* bardziej nasłuchującym i wyobrażającym sobie niż podglądającym) owej swobodnej kobiecej zabawy w strojenie się:

W jasnej szparze ruch cieni, śmiech?

Zaczęły przymierzać suknie? Ruch rąk? Uniesiona dłoń? Biel obnażonego łokcia? Przed okrągłym lustrem orzechowej szafy pomagały sobie odpiąć ramiączka, otworzyć haftki na plecach, rozpiąć guziki na karku, rozsuwać związane w kokardę sznurówki gorsetu [...]. [...]

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 80.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 39.



I ten śliski szmer satyny zsuwanej z ramion. I szmer batysty ściąganego przez głowę. Dlaczego – myślałem ze ściśniętym gardłem – dlaczego są takie tylko wtedy, gdy są same? Dlaczego wszystko w nich gaśnie w chwili, gdy tylko pojawi się przy nich mężczyzna? Lecz teraz – niewidoczny, ukryty w cieniach korytarza – czułem, że są prawdziwe. Teraz, okręcając się przed lustrem w nowych, szeleszczących sukniach od Hersego i Marianiego, były tylko dla siebie, żaden mężczyzna nie był im do niczego potrzebny, teraz cieszyły się, że jedwab tak dobrze leży na biodrach, że korale tak dobrze pasują do cery, że włosy trzeba podpiąć trochę wyżej, zobacz, tak będzie lepiej? [...] ale różę przypnij trochę niżej, w ciemnym ci bardzo dobrze, naprawdę? no pewnie [...].

Cofnąłem się do pokoju, przymykając drzwi. [s. 28–29]

Na przytoczony fragment można, oczywiście, spojrzeć z różnych perspektyw. Jest to więc np. opis męskiej fascynacji odmiennością kobiecą. Ów zachwyt, będąc aktem estetycznym, wydaje się przy tym nacechowany erotycznie. Zmysłowość tego procederu podglądania, a raczej podsłuchiwania i imaginowania, przechodzi jednak niepostrzeżenie na poziom refleksji filozoficznej. Akt przebierania się kobiet, kreowania własnego wizerunku poprzez strój, dla samej przyjemności osiągnięcia ładnego efektu, staje się dla Aleksandra swego rodzaju dopuszczeniem do tajemnicy prawdy. Mężczyzna ukradkiem odkrywa prawdziwość kobiecą jako konstrukt estetyczny tworzony z zaangażowaniem i radością, którego źródłem nie jest pragmatyczny zamiysł przypodobania się. Widząc tę beztroską i bezinteresowną zabawę w przebieranie się Aleksander konstatuje, że doświadczył prawdziwości, nastawionej na tworzenie, na wymyślanie efektownej całości. Taką jawi się bohaterowi kobiecość, prawda o kobiecości, prawdziwość.

Powieść *Chwina*, choć blisko koresponduje z poglądami Nietzschego i Derridy, w pewien sposób dopuszcza też do głosu inne koncepcje filozoficzne. Dlatego przywołajmy jeszcze kilka występujących w utworze motywów, które wiążąc się z interesującym nas tu zagadnieniem (po)nowoczesnego rozumienia kobiecości, sygnalizują np. – niekoniecznie będące w całkowitym odwrocie – elementy myślenia metafizycznego. Dodajmy jednak, iż funkcjonują one już z perspektywy ponowoczesnej, a ich pojawienie się w powieści ma związek z procesem wprowadzania wielu sensów, wpisując w ten sposób tekst w wizję artystyczną opartą na założeniu, że „teraz nie tworzy się już jednego znaczenia, lecz je mnoży, zwielokrotnia, rozplenia, przez co zarazem rozprasza, a w konsekwencji i po trosze unieważnia”<sup>17</sup>.

Nurt myślenia w kategoriach religijnych, choć raczej nie ortodoksyjnych, objawia się m.in. w powieściowym wątku dotyczącym spotkania Esther z prawosławnym uzdrowicielem Wasiliewem. Afanasij Grigorijewicz Wasiliew to wywodzący się z ludu Rosjanin obdarzony niezwykłą charyzmą i, jak wielu twierdzi, cudowną mocą uzdrawiania, czerpaną ze źródeł nadprzyrodzonych. Jest to przy tym postać kontrowersyjna, kreowana w powieści na wzór Grigorija Rasputina. Ma więc Wasiliew w życiorysie epizody związane zarówno z wędrownką po klasztorach i eremach, praktyki kaznodziejskie, jak też policyjne oskarżenia o demoralizację, wspierane plotkami o rozpustnym życiu. Uzdrowicielską działalnością owego „świętego i diabła w jednej osobie” (s. 146) interesuje się także carskie otoczenie. Do Wasiliewa trafia Esther za pośrednictwem pewnego błyskotliwego obserwatora życia, radcy Mehlersa, który poprzez tę protekcję pomaga Aleksan-

<sup>17</sup> M. Dąbrowski, *Postmodernizm. Myśl i tekst*. Kraków 2000, s. 179.

drowi, zrozpaczonemu chorobą pięknej guwernantki. Niemoc panny Simmel jest zjawiskiem dosyć tajemniczym i budzącym bezradność najlepszych medyków, którzy zajmują się tym przypadkiem. Młoda kobieta traci całkowicie siły witalne, z czasem coraz bardziej słabnie jej świadomy kontakt ze światem, odczuwa ona także przejmujący ból i nęka ją wysoka gorączka. Gdy rozmaite metody leczenia okazują się nieskuteczne, Esther zostaje przywieziona do domu Wasiliewa, który zatrzymał się w Warszawie. Spotkanie tych dwojga to symboliczne zderzenie tradycjonalistycznego, religijnego myślenia z nowym, wyrosłym z Nietzscheańskiej konstatacji o śmierci Boga i odwracającym się od pojmowania rzeczywistości w dotychczasowych kategoriach metafizycznych. Opis zetknięcia się tych dwóch silnych osobowości: prawosławnego uzdrowiciela i młodej kobiety, która stara się kierować swoim życiem poza dobrem i złem, przedstawiony jest w powieści w nawiązaniu do improwizacji z *Dziadów* Mickiewicza. Oto następuje spotkanie dwóch silnych duchów („duchów” w znaczeniu psychicznym, ale i teologicznym):

Czy ten ściemniały, podbiegły krwią szept, w którym trudno było dosłuchać się szeptu człowieka, to był jej szept? Słowa rosyjskie, niemieckie, polskie zmieszały się, oba te głosy – ciemny, cerkiewny, grzmiący echem panichidy i ten drugi – ptasi, podobny do krzyków rozdieranego jastrzębia – czyje to były głosy? „Otwórz się! – wołał jeden głos – Tajemnicę serca odsłoń przed Bożym człowiekiem!” „Nic! Nie ma nic! – wołał drugi głos. – Nie dosięgniesz mnie! Nic!” [...] „Widzisz mnie?” „Widzę – odpowiedziało coś chrapliwie. – Ty jesteś ten, na którego czekam. Ty uzdrowisz mnie...” „Tak – szeptał Wasiliew [...]. Śmierć już od ciebie odbiega! Widzisz ją? Ona coraz słabsza, a w tobie siła wielka, coraz większa, ty zawsze będziesz taka...” Coś uderzyło, cień na zasłonach, światło zakolysało się, coś zaszamotało się – dwa ptaki, uderzenia skrzydeł... „Ty teraz mocna, ty broń się...” „Tak, ja mocna, ja i od ciebie mocniejsza – odpowiedział chrapliwy szept. – A Bóg nieżywy, zupełnie, bez oddechu – widziałam – spadł na ziemię i leży teraz pod miastem. Jakiz on biedny, bez pomocy żadnej...” [...] „Zabierajcie ją! – wołał. – Zabierajcie, przekłętą!” [s. 139–140]

Jak widzimy, owa udramatyzowana scena uruchamia całe mnóstwo toposów i motywów często eksploatowanych w literaturze romantycznej. Mamy więc moralitetowe starcie, walkę o duszę Esther, która rozgrywa się między uosabiającym patriarchalno-religijny porządek Wasiliewem a nią samą, opętaną przez swego rodzaju demona śmierci. Można przy tej okazji podążać w kierunku śledzenia wykorzystanych w utworze, zgodnie z koncepcją intertekstualnej gry, stereotypowych literackich ujęć kobiety. Postać Esther byłaby np. realizacją toposu biblijnej Ewy przedstawianej jako ta, która sprowadziła zło na świat. Niemniej jednak bardziej wyeksponowane w cytowanym fragmencie wydają się inne motywy. Pojawia się zatem wspomniane nawiązanie do *Dziadów*, wyrażające się nie tylko w przywołaniu tematu walki sił dobra ze złem o duszę, ale i w występowaniu motywów ptasich. Jak wiadomo, symbolika skrzydeł jest bardzo bogata i czy to u Platona, czy w judaistyczno-chrześcijańskich tekstach religijnych są one znakiem boskiego pierwiastka, szczególnego duchowego rozwoju, pozwalającego na zbliżenie się do największych tajemnic. W związku z tym atrybutem wyraźnie uprzywilejowane w ewokowaniu zagadnień dotyczących duchowej mocy są też ptaki, a wśród nich takie, jak – mające dosyć podobne znaczenia kulturowe – orzeł i jastrząb (o tym drugim ptaku mówi cytowany wcześniej *passus*). Symbolika przypisywana owym stworzeniom bywa jednak ambiwalentna. Pojawiający się więc np. w małej improwizacji z III części *Dziadów* ptak łączony z dostojnością



i odwagą – orzeł, jest tam znakiem pychy Konrada; funkcjonujący zaś w tej wizji ptak złowróbny – kruk, jest nie tylko znakiem grzesznika, ale i posłańcem ostrzegającym przed naruszeniem Bożego porządku<sup>18</sup>. Tę destrukcyjno-konstrukcyjną symbolikę drapieżnych ptaków wykorzystuje Chwin w opisie seansu Wasiliewa, podczas którego odgłosy ptasiej walki, „uderzenia skrzydeł”, krzyki oddają zmaganie się dwóch potęg duchowych, ścieranie się tradycyjnego, religijnego sposobu myślenia z burzącym fundamenty starego porządku nihilizmem, uosobionym w postaci Esther. Wasiliew postrzega tę kobietę jako opanowaną przez biesy, a źródło choroby, która ją, jak mówi uzdrowiciel, „ze świata wyrывa [...]” (s. 139), widzi w przeżyciach duszy. Ta choroba duszy, która każe obumierać ciału, ma, jak można suponować, przyczynę w owym budzącym grozę i rozpacz przekonaniu, iż oto Bóg umarł i człowiek sam musi sobie teraz radzić w świecie, nie mając żadnego punktu oparcia i poczucia transcendentnego sensu egzystencji. Wasiliew jednak odkrywa też potężną wewnętrzną siłę, wolę mocy Esther, czy raczej – w jego ujęciu – jej demoniczną moc, pychę, która sprawia, że młoda kobieta, mimo cierpienia, decyduje się pozostać lojalna wobec obranej koncepcji życia, zamiast, za cenę pokory, zyskać wsparcie i pociechę w religijności.

Co ciekawe, w tym samym czasie, kiedy ciężko choruje Esther, psychiczne i fizyczne cierpienia przeżywa też jej dotknięty szaleństwem mistrz. O postępującej chorobie Nietzschego piszą do panny Simmel jej przyjaciele. Aleksander, chroniąc ją przed mrocznymi wieściami o profesorsze bazylejskiej uczelni, „w którym gaśnie wszystko prócz cierpiącego serca” – jak mówi przyjaciółka Esther (s. 27) – chowa przed chorą listy informujące o stanie Nietzschego, wcześniej przeczytawszy ich zawartość. Młody Celiński dowiaduje się z owej korespondencji, że dobrze znany Esther niemiecki filozof w napadach choroby uważa się za dziecko lub króla, „wzywa Ariadnę, by podała mu nic” (s. 262), płacze albo miota się w bólu. W jego cierpieniu nikt nie może mu pomóc, choć najbliżsi otaczają go opieką, zresztą, jak komentuje w liście znajoma Esther: „Cóż tu mówić o pomocy? Przecież zawsze nienawidził współczucia. Myślę, że nie chciał też zbawienia. Był zbyt dumny, by przyjąć je z cudzych rąk” (s. 251).

Aleksander, stykając się w dosyć specyficzny sposób z informacjami o Nietzschem czerpanymi od osób z jego otoczenia oraz bezpośrednio sięgając po należące do Esther wydanie dzieła *Tako rzecze Zaratustra*, szuka odpowiedzi na pytanie, czy w przypadku niemieckiego filozofa można mówić o obłąkaniu geniusza pojmowanym jako cena, którą musi zapłacić wielki umysł, przynosząc przełomową ideę, odwracając dotychczasowy porządek rzeczy, czy może to właśnie szaleństwo jest tu źródłem destrukcyjnej myśli, zatruwającej jej twórcę i tych, którzy mu zaufali. Podczas lektury wspomnianego dzieła z dedykacją autora dla panny Simmel staje Celiński wobec wyboru nowej drogi myślenia: „On ma rację! – wołał we mnie jeden głos. To są jakieś szaleńcze, pozbawione sensu rojenia wariata! – wołał drugi głos z dna serca” (s. 215).

Nietrudno więc dostrzec, jak wiele niepokoju intelektualnego, moralnego, emocjonalnego wprowadza piękna nauczycielka w życie młodego inżyniera, który, wchodząc w dorosłość z pozytywistycznym entuzjazmem kreowania dobrego

<sup>18</sup> Zob. np. uwagi na temat wizji Konrada w książce R. Przybylskiego *Słowo i milczenie bohatera Polaków. Studium o „Dziadach”* (Warszawa 1993, s. 126 n.).

jutra, zetknął się niespodziewanie z ideą przekonującą, „że to, co jest prawdą, naprawdę jest kłamstwem” (s. 215).

Kobiecość Esther, jeśli rozumieć ją w opisywanych tu wcześniej kategoriach ontologicznych (jako przejaw „nie-prawdy prawdy”), staje się dla innych bohaterów powieści czynnikiem destrukcyjnym, choć równocześnie wskazywane są też jej aspekty kreacyjne. Burzy zatem dotychczasowy świat wyobrażeń i wartości, wprowadza poczucie wewnętrznego rozdarcia, ale skłania do poszukiwania nowych perspektyw i przedefiniowywania tradycyjnych pojęć. Kobiecość owa wyraża się także, by tak rzec, w planie ontycznym. Literackim zobrazowaniem owej aporetycznej kobiecości bohaterki w wymiarze egzystencjalnym jest m.in. wykorzystanie toposu *femme fatale* i związanych z nim wątków dotyczących losów niektórych postaci. Otóż Esther w pewnym sensie nieodwracalnie naznacza życie braci Celińskich. Starszy, student Aleksander, zakochuje się w niej miłością pełną podziwu, fascynacji i poświęcenia. Ciężka choroba, na którą cierpi panna Simmel, nie tylko stawia go w obliczu doświadczeń tanatycznych, ale i staje się dla niego źródłem kryzysu światopoglądowego. Owe przeżycia wiążą się z obserwowaniem, jak śmiertelna choroba narusza nieskazitelne piękno ciała Esther, lecz także z refleksją dotyczącą tego, jak rodząca się, równie śmiała, co niszczycielska filozofia – nowe, szczególnego rodzaju poznanie – sprowadza smutek i cierpienie, które sprawiają, że ludzkie ciało chce się uwolnić od świata pozbawionego transcendencji i niewzruszonych fundamentów. Panna Simmel po długim czasie wraca, co prawda, do sił, przy czym źródła tego polepszenia stanu zdrowia są tak samo enigmatyczne i złożone, jak przyczyny jej somatycznych dolegliwości. Niemniej jednak Aleksander od swego przyjaciela lekarza dowiaduje się, że ów powrót do zdrowia jest pozorny i nosi wszelkie znamiona krótkotrwałej poprawy przed śmiercią. Czytelnik zaś może się tylko domyślać dalszych losów bohaterki, która, zapoznawszy się wreszcie z ukrywaną przed nią korespondencją, postanawia wyjechać do Wiednia. Esther – być może, świadoma swojej bliskiej śmierci – zostawia Aleksandra z pożegnalnym pocałunkiem, bagażem przemyśleń filozoficznych i noszącym ślad szminki zdjęciem jej rodzinnego Gdańska. I to właśnie w tym mieście zamieszka Celiński, pracując jako architekt. Jednakowoż już nigdy nie odzyska radości życia:

Coś się w nim zamknęło i choć przekonywał siebie, że życie przecież toczy się dalej i nie należy poddawać się niedobrej nostalgii, nie czuł radości na widok młodych kobiet. Może było to skutkiem snu, który przyśnił mu się parę razy, zostawiając na dnie duszy ciemny osad.

Śniła mu się śmierć panny Esther. [s. 301]

Ów specyficzny splot symboliki erotyczno-tanatycznej zyskuje w powieści dodatkowe znaczenie za sprawą połączenia go z problematyką odkrywania ontologii prawdy i kryzysu tradycyjnego myślenia metafizycznego. Aleksander poprzez znajomość z Esther w sposób szczególny doświadcza pesymistycznych, mimo antydekadenckiej wymowy koncepcji „woli mocy”, aspektów nietzscheanizmu, głoszącego kres dotychczasowego systemu wartości. Jednakże kryzys wiary, co prawda, nie na drodze intelektualnych spekulacji, lecz w porywie emocjonalnym, staje się udziałem przede wszystkim jego młodszego brata. Młodzieńki Andrzej również doświadcza fascynacji osobą swojej nauczycielki. Chłopiec podziwia jej spokojne gesty, wyważone słowa, niezależność i godność w sposobie bycia oraz osobisty urok i czar, którymi potrafi wszystkich do siebie przyciągać. Kiedy Esther

długotrwałe choruje, a wszelkie tradycyjne i niekonwencjonalne metody leczenia oraz modlitwy Andrzeja nie przynoszą skutku, chłopiec usiłuje sprowokować Boga desperackim czynem – rzuca kamieniem w peregrynującą figurę Matki Boskiej Kalwaryjskiej, umieszczoną w warszawskim kościele św. Barbary. Wydarzenie to uruchamia całą lawinę dramatycznych następstw, włącznie z pogromem podmiejskiego cygańskiego obozu i atakami na mieszkanie Celińskich, już po ujawnieniu sprawy profanacji. Aleksander zaś w owym wirze fatalnych zdarzeń, chcąc chronić Esther, usiłuje nawiązać kontakt z płatnym zabójcą, który ma powstrzymać szantażystę Mayerlinga. *Nb.* ta ostatnia postać, żywo przypominająca bohaterów powieści Dostojewskiego, również wnosi w życie gubiącego się w poszukiwaniach etycznych młodzieńca spory ładunek refleksji immoralistycznych.

Dorosłość Andrzeja także pozostaje zdeterminowana dawną znajomością z Esther i dramatycznymi wydarzeniami związanymi z jej chorobą. Młodszy Celiński jako adept nauk medycznych „do każdego egzaminu uczył się tak, jak pewnie neofici za czasów Nerona uczyli się prawd wiary przed krwawą egzekucją [...]” (s. 301), przyświecał mu bowiem cel, by „dowiedzieć się, jak można zabić śmierć” (s. 302). Fascynująca nauczycielka zaś w jakimś sensie w swoim uczniu znalazła przedłużenie własnej egzystencji:

pewnie ktoś uważniejszy dostrzegłby w tych łagodnych, harmonijnych poruszeniach dłoni dalekie, ledwie uchwytnie echo gestów panny Esther, tak jakby jej obecność, przedłużona wrażliwym ruchem palców, nie chciała ulecieć w pustkę i trzymała się wciąż dawnych miejsc, trochę podobna do płynnego śladu z wolna niknącego na wodzie jeziora o zmierzchu. [s. 303]

Esther staje się zatem w powieści jakby uosobieniem wiecznie żywego pierwiastka kobiecego, którego istota, jeśli w ogóle wolno tu użyć tego pojęcia, pozostaje migotliwa i zmienna, lecz w jakiś sposób wiąże się z wrażliwością, delikatnością, pięknem. Jak widać, pierwiastek ów może się objawiać i w każdym, i różnorodnie. Jednakże owa kobiecość łączy w sobie nie tylko elementy uładzone. Jest bowiem także żądzą, namiętnością, śmiertelnym zagrożeniem, obietnicą miłości i śmierci. Takie właśnie przymioty Esther wydobywa w jej sportretowanym z fotografii<sup>19</sup> wizerunku, występujący w powieści jako przyjaciel lekarza Jana, Witkacy:

Portret – jak mówiono później – był utrzymany w ciemnych, purpurowo-sinych barwach. Usta sportretowanej kobiety przypominały postrzępiony, wilgotny płatek karminowej róży, oczy zmrużone, przymglone w ekstazie, płonęły zielonawym blaskiem, policzki jarzyły się pod smugami róży niedobrym rumieńcem, a głęboki dekolt odsłaniał prawie całe piersi o barwie pożyłkowanego, sinawego marmuru. Była w tym obrazie żądza i śmierć [...]. [s. 309–310]

Nietrudno dopatrzeć się w tym portrecie nawiązania do toposu *femme fatale*, a może nawet kobiety-wampirzycy, tak charakterystycznych dla mizoginicznych nastrojów *fin de siecle*'u. Migotliwa w znaczenia powieść Chwina, z jednej strony,

<sup>19</sup> Dodajmy, że ta fotografia, podpisana przez pannę Simmel, stanie się przyczyną uznania Jana, przebywającego w Moskwie, za podejrzanego o szpiegostwo na rzecz Niemiec. Postawienie takiego oskarżenia doprowadza w konsekwencji do zamordowania lekarza przez radzieckie służby bezpieczeństwa. Dla przeciwwagi – inne zdjęcie Esther ocala życie Andrzejowi, trafiając w ręce niejakiego majora Simmla w czasie pacyfikacji przez Niemców polskiego szpitala, w trakcie powstania warszawskiego. Te losy fotografii pięknej gdańszczanki również wpisują się w aporetyczny wizerunek owej postaci.

powraca do tego stereotypu, potwierdzając, że owa, jak konstatowała Maria Podraza-Kwiatkowska:

apokaliptyczna wizja kobiety końca XIX i przełomu XIX i XX wieku stanowi [...] fragment wielkiego symbolu: apokaliptycznej wizji świata. Symbolu, w którym skupiają się wszelkie niepokoje końca wieku związane z poczuciem zagrożenia dotychczasowych wartości<sup>20</sup>.

Z drugiej strony, symbol ów, reaktywowany w tekście z przełomu w. XX i XXI, wskazuje na swoją aktualność współcześnie. Oczywiście, w powieści *Esther* wizja ta ulega różnym transformacjom, sytuując niepokojące wyobrażenia kobiecości w kontekście myśli postmodernistycznej. A gdy kobiecość staje się uwodzicielską prawdą, skrywającą brak istoty prawdy samej w sobie, to również znaczenia rewitalizowanych mitów kobiecości fatalnej czy też anielsko subtelnej (*nb.* „anhelącą” nazywa Esther wróżąca jej Cyganka) ulegają osłabieniu, modyfikacjom, podatności na częściowe zakwestionowanie.

Współczesna myśl filozoficzna może być także kontekstem dla powieściowych przedstawień miasta, które ściśle powiązane są w utworze z ekspansją kobiecości Esther w życiu Aleksandra. Rodzinnym miastem bohaterki jest Gdańsk, którego fotografie, przywiezione przez pannę Simmel, zdobią mieszkanie Celińskich przez cały czas jej pobytu w Warszawie. Dzięki zdjęciom i opowieściom młodej nauczycielki student politechniki poznaje holendersko-gotycką architekturę tej metropolii, przyswajając sobie przedstawianą przez Esther gdańską topografię. Aleksander przenosi też swoją fascynację kobietą na zauroczenie miastem, w którym zresztą zamieszka na jakiś czas po wyjeździe panny Simmel z Warszawy. Gdańsk, będący stałym tematem twórczości Chwina, by wymienić tylko *Hanemanna czy Dolinę Radości*, także w powieści *Esther* zyskuje status szczególny. Jak wiadomo, było to miejsce wielokulturowe, zamieszkałe przez społeczności niemiecką, polską, żydowską, a z racji swego portowego charakteru otwarte na napływ przedstawicieli różnych nacji, kultur, wyznań i przekonań, ludzi przywożących wszelkiego typu towary i osobliwości z całego świata. Ta specyfika nadmorskiego miasta znajdzie wyraz w jego mitologizacji, której dokonuje w rozmowie z Celińskim błyskotliwy ironista, radca Mehlers:

Dziwne miasto, Aleksandrze Czesławowiczu, i piękne bardzo. A ściągają tam uciekinierzy ze wszystkich stron Ziemi, co im na świecie źle. Na łąkach pod murami chasydów i mennonitów zobaczysz, jak Pana Naszego tańcem chwala. Kościoły różne obok siebie stoją zgodnie, a słońce z góry błogosławi ich pracom i ducha stroskanego krzepi. W sadach, co na brzegu morza rosną, jabłek zatrzęsienie, jakbyś chodził po Hesperyjskim Ogrodzie. A choć mowy różne i języki mieszają się na ulicach, nikt nie krzywdzi nikogo. [...]

I ktokolwiek tam przybywa, to go chętnie witają na wodzie, w porcie pełnym światła, przy Bramie Złotej... [s. 279]

Aleksander świadom jest dokonywanej przez siebie samego, co trafnie wyliczuwa rosyjski prawnik, idealizacji miasta Esther. Co więcej, po latach stanie się on także świadkiem przejawów i dramatycznych skutków niemiecko-polskich antagonizmów w Gdańsku. Niemniej jednak mimo owej ambiwalencji, ścierania się, ale też i przenikania, nawarstwiania się różnych wpływów kulturowych, co

<sup>20</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Salome i Androgyne. Mizoginizm a emancypacja*. W: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Wyd. 3, popr. Kraków 2001, s. 283.

zresztą pozwala postrzegać to miasto jako laboratorium przyszłej transkulturowości, Celiński zostaje tym miejscem uwiedziony, tak jak wcześniej został oczarowany intrygującą gdańszczanką.

Kiedy Aleksander przyjeżdża do Gdańska po raz pierwszy, z okien pociągu dostrzega „Bichofsberg”, którego widok natychmiast splata się ze wspomnieniem o panie Esther:

Patrząc na wzgórze, na którym grubymi murami piętrzyła się twierdza, pomyślałem o włosach uczesanych w wysoką koronę, o sukni z Wiednia, rzuconej w poprzek łóżka, [...] o ulicach, którymi szliśmy w deszczu na Nowogrodzką [...]. [s. 287]

Gdy zaś Celiński postanawia odnaleźć w Gdańsku dom rodziny Simmlów, nieznane ulice okazują się już w pewien sposób „oswojone”, bliskie jak „słowa o ciepłej barwie kobiecego głosu, które pomagały [...] znaleźć drogę wśród domów i bram” (s. 291). Aleksander doświadcza więc nowego miejsca, transponując na nie wszystko to, co złączyło się z przechowywanym w pamięci obrazem Esther. Mimo że nieobecna już – poprzez wspomnienia kobieta ta odgrywa rolę przewodnika po mieście i, jak Beatrycze w niebiańskiej wędrówce Dantemu, wskazuje Aleksandrowi drogi wiodące po gdańskim raj:

Tą lipową aleją, która wiodła z dworca ku miastu, naprawdę prowadziły mnie teraz jej słowa i to właśnie one – te słowa i obrazy z fotografii, które wciąż miałem pod powiekami – kazały mi przejść przez brukowany targ ku wartowni z cesarską chorągwią na maszcie, ku trawiastym wałom fortyfikacji, za którymi wznosiły się wieże kościołów, potem kazały mi wejść na most nad nieruchomą wodą [...], gdy wszedłem pod sklepienie złożonej bramy, ujrzałem przed sobą tę [...] piękną ulicę, tonącą gdzieś daleko w słonecznej mgłę, którą panna Esther [...] nazywała *Langermarkt*. [s. 291]

Panna Simmel staje się dla młodego inżyniera w jakiś sposób tożsama z duchem miejsca. Gdańsk to ona, to miasto czytane przez pryzmat dawnej obecności i obecnej pamięci o Esther:

Wszystko, co miałem dokoła – czułem to – było naznaczone jej [...] obecnością [...]. Chodziła tymi ulicami, zaglądała do księgarń, otwierała drzwi do piekarni, patrzyła na wystawę sklepu z meblami [...]. [s. 293]

Wszystko, co dotyczy tego miasta, dla Aleksandra uobecnia się w ścisłym związku z istnieniem owej pięknej kobiety, dlatego np. widziana z daleka wieża „to [...] ta sama ciemna wieża ze zdjęcia w mahoniowej ramce, na którego szkło został karminowy ślad kilku liter napisanych [przez Esther] kredką do ust [...]” (s. 292). Gdańsk zyskuje z perspektywy Celińskiego charakter przestrzeni kobiecej nie tylko dlatego, że Aleksander podąża śladami panny Simmel i szuka śladów jej obecności. Zyskuje taki status również z tej przyczyny, iż jest miejscem, które uwodzi i przyciąga bohatera jak kobieta, lecz także zwodzi, obiecując odkrycie tajemnic i mityczny błogostan, który jednocześnie demaskuje jako iluzję. Miasto to nie da pełni szczęścia Celińskiemu, nie urzeczywistni spotkania z Esther, ale zafascynuje i – jak ukochana kobieta – nigdy już nie pozwoli o sobie zapomnieć. Aleksander zostawi tu też ślad po sobie, a właściwie kolejny ślad zarazem trwałej i ulotnej obecności panny Simmel – mały budynek dworcowy jego projektu, „Estherhof”, z okiennym witrażem przedstawiającym piękną kobietę ścinającą nożem kalie. Śmierć, przywoływana witrażową symboliką, nawiedzi to miejsce



poprzez wojenną pożogę i zamieni je w gruzowisko, właściwie w usypisko, które jednakże po latach, porośnięte roślinnością, stanie się jakby kurhanem ewokującym tajemnicę życia, a także przypominającym o kruchości ludzkiej egzystencji przy jednoczesnej trwałości uczuć. Nasyp ten, choć podobny do mogiły, będzie też w powieści przewrotnie znaczącym pomnikiem wiecznej kobiecości. Bo przecież, po upływie dziesięcioleci, na tym miejscu znów zatriumfuje kobiecość. Taki pomysł fabularny znajdzie się w epilogu, gdzie czytamy o współczesnym potomku rodziny Celińskich, którego życiorys zawiera pewne elementy znane z biografii autora *Esther*. Ta ostatnia część utworu to swego rodzaju hold złożony kobiecości i miłości. Dowiadujemy się z końcowego fragmentu o spacerującej parze, która znalazła się na porośłym zielenią terenie po dawnej stacji kolejowej. Ów współczesny bohater towarzyszący swojej ukochanej „szukał nazwy dla tego miejsca, którego ona dotknęła bosymi stopami [...]” (s. 347). Tak docieramy do genezy opowieści, do źródeł narracji zrodzonej z fascynacji kobiecością. Tak też zamyka się koło snutej historii, która jednocześnie zaczyna się lub kończy (w zależności od wybranej perspektywy) w teraźniejszości. Zgodnie z patronującą utworowi ideą – finał, jak i cały tekst o tajemnicach życia i śmierci, musi pozostać wieloznaczny, musi wskazywać różne możliwości, nie dając dominować żadnej z nich. Kwestia zaś, czy zgodzimy się z wyeksponowanym w powieści pojmowaniem kobiecości jako szczególnie wyrazistego przejawu wszelkiego antyesencjalizmu, a więc z koncepcją pozwalającą na relatywną komplementarność różnych przypisywanych kobiecości znaczeń, zależy od nas, czytelników. Stając przed tymi dylematami, dochodzimy wszakże do kluczowego pytania o nasz sposób rozumienia prawdy.

### Abstract

IZABELA PIBER  
(Kraków)

#### SOURCES OF (POST)MODERN FEMININITY – STEFAN CHWIN’S “ESTHER”

The aim of the article is to sketch the philosophical perspectives of femininity presentation in Stefan Chwin’s novel *Esther*. The novel enters into a number of relations with broadly understood 19<sup>th</sup> century, and the novels’ title heroine creation corresponds with the trend of considerations about woman and truth traced back to Nietzsche. Nietzschean concept of “truth” of femininity raised by Derrida in his *Spurs: Nietzsche’s Styles* which consisted in revealing the untruth of truth, and Wolfgang Iser’s reflections on the aesthetic character of truth form here a point of reference to ruminate on the mode of Esther Simmel’s presentation in Chwin’s novel. In the paper’s conclusion it is shown that both the destructive-creative aspects of femininity, evoked in the novel e.g. in exploitation of the topoi referring to the femininity as well as a chain of erotic-tanatic symbols or introduction, from the perspective of a post-modern text, of traditional metaphysical thinking elements – all are interestingly tied to the issues of ontology of truth.