



UNIWERSYTET RZESZOWSKI
KOLEGIUM NAUK HUMANISTYCZNYCH
INSTYTUT POLONISTYKI I DZIENNIKARSTWA

ANNA GODOS

**Opowieść o przestrzeniach grozy
w twórczości nowelistycznej
Stefana Grabińskiego**

**Praca doktorska
napisana pod kierunkiem
*prof. dra hab. Stanisława Uliasa***

Rzeszów 2021

SPIS TREŚCI

WYKAZ SKRÓTÓW	6
WSTĘP	7
ROZDZIAŁ I Przestrzeń jako problem badawczy	18
1.1 Pojęcia, płaszczyzny i odniesienia przestrzenne	20
1.1.1 Podstawowe definicje i perspektywy badawcze	20
1.1.2 Przestrzeń a miejsce	27
1.1.3 Przestrzeń a czas	32
1.2 Antropologiczny wymiar przestrzeni	35
1.2.1 Przestrzeń w kulturze	35
1.2.2 Człowiek w przestrzeni	37
1.3 Teorie przestrzenne w utworach prozatorskich Stefana Grabińskiego	38
1.3.1 Opozycje przestrzenne	40
1.3.2 Przestrzeń jako labirynt	43
1.3.3 Od miejsca i przestrzeni do <i>ponad-przestrzenności</i>	47
1.4 Sceneria grozy – czynniki rozpoznawcze	51
1.5 Podsumowanie	52
ROZDZIAŁ II Nowelistyka grozy Stefana Grabińskiego a konwencja gatunku	54
2.1 Z teorii strachu i lęku	54
2.2 Źródła i następstwa strachu w kulturze. Gloryfikacja grozy	59
2.3 Konwencja gatunków grozy w literaturze przed epoką Stefana Grabińskiego	67
2.3.1 Koncepcja gatunku	67
2.3.2 Na gruncie zagranicznym	72
2.3.3 Na gruncie polskim	79
2.3.4 Książę fantastów, mistrz i przewodnik – Edgar Allan Poe	82
2.4 Ewokacja grozy w twórczości prozatorskiej Stefana Grabińskiego – spojrzenie ogólne	89
2.4.1 Stopniowanie napięcia	90
2.4.2 Przestrzeń wydarzeń	94
2.4.3 Charakter wydarzeń	98
2.4.4 Kreacje bohaterów	100
2.4.5 Psychika ludzka	106
2.4.6 Wątek tajemnicy	107

2.5 Podsumowanie	110
ROZDZIAŁ III Wizja przestrzeni kolejowych w cyklu nowel <i>Demon ruchu</i>	112
3.1 Geneza powstania zbioru	112
3.2 Obszary (nie)poznania	117
3.2.1 Dotykać myślą (przestrzeń fizyczna a przestrzeń abstrakcyjna)	117
3.2.2 Realizacja mitem (przestrzeń pragmatyczna a przestrzeń mityczna)	124
3.2.3 Wyraźne rozmycie (przestrzeń wyrazista a przestrzeń rozmyta)	131
3.2.4 Dynamiczne trwanie (przestrzeń statyczna a przestrzeń dynamiczna)	141
3.2.5 Wskreszenie nieożywionego (przestrzeń nieożywiona a przestrzeń żyjąca)	150
3.3 Zasięg przestrzeni kolejowej	153
3.3.1 Miejsca stałe i ruchome	153
3.3.2 Przestrzenność „zamknięta” i „otwarta”	157
3.3.3 Pociąg do <i>ponad-przestrzenności</i>	160
3.3.4 Labirynt torowiska a cel podróży	165
3.4 Podsumowanie	167
ROZDZIAŁ IV Niesamowita płaszczyzna <i>ponad-przestrzenności</i>	170
4.1 Obszar świata nadprzyrodzonego w przestrzeniach kulturowych	170
4.2 <i>Nie mogąc sam wywołać duchów i demonów – pisał je...</i> Fantastyka w ujęciu Stefana Grabińskiego	179
4.3 Płaszczyzna <i>ponad-przestrzenności</i> w wybranych utworach pisarza	184
4.3.1 Zwrot w stronę pozazmysłowych doznań	184
4.3.2 Duchy, dusze i głębie ludzkiej jaźni	193
4.3.3 We władzy demonów ognia i bezwzględnych upiorów	200
4.4 Podsumowanie	210
ROZDZIAŁ V Antropologiczny wymiar „przestrzeni wnętrza” w ujęciu Stefana Grabińskiego	212
5.1 Fundamentalne założenia psychologiczne	213
5.2 Świat przeżyć wybranych bohaterów	224
5.2.1 Sugestywne wytwory umysłu	225
5.2.2 Maniakalne reakcje na czynniki przestrzenne	235
5.2.3 Schizofreniczne postrzeganie otoczenia	240
5.2.4 Złowieszczy sen a niepokojąca rzeczywistość	245
5.2.5 Rozdwojenie ciała i niepokój ducha	251

5.3 Podsumowanie	260
ZAKOŃCZENIE	262
BIBLIOGRAFIA	265
SUMMARY	275

WYKAZ SKRÓTÓW

Zbiory cytowanych tekstów Stefana Grabińskiego

DR *Demon ruchu i inne opowiadania*, red. Tomasz Zysk, wyd. Zysk i S-ka, Poznań 2011.

NW *Nowele*, wyb. Artur Hutnikiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.

ZN *Znaki niesamowite*, red. Paweł Marszałek, wyd. „C&T”, Toruń 2018.

WSTĘP

Stefan Grabiński dał się poznać przede wszystkim jako pisarz literatury grozy, przenikającej przez karty jego twórczości prozatorskiej w zróżnicowanej formie – począwszy od fantastycznych istot i niesamowitych wydarzeń, aż po niezmierzone obszary ludzkiego wnętrza. Przestrzenie grozy wypełniają jego opowieści w każdym możliwym wymiarze, dzięki czemu dzieła artysty jawią się w historii literatury jako przebłysk pisarstwa niekonwencjonalnego, w żaden sposób nie odzwierciedlający założeń piśmiennictwa początku XX wieku. Być może z tego też względu nazwisko autora zaczyna zyskiwać na popularności dopiero sto lat później, w dobie zainteresowania rozwiązań odkrywczymi i nieszablonowymi. W czasach sobie współczesnych, miewał Grabiński momenty zwiększonej poczytności, co miało miejsce choćby w przypadku dwóch zbiorów nowel - *Demon ruchu* (1919) oraz *Księga ognia* (1922); z reguły jednak pisane przez niego dzieła przyjmowane były z krytyką, dyktowaną w głównej mierze niezrozumieniem podjętego tematu oraz odrębnością w stosunku do przesłanek epoki¹. W owym czasie pisarz był w stanie zgromadzić przy sobie zaledwie garstkę sympatyków, zaś w ciągu kolejnych kilkudziesięciu lat – kilku znaczących entuzjastów swojego dorobku twórczego. Wiodący życie introwertyka – czego nie zmieniło nawet wstąpienie w związek małżeński – Grabiński nie budził zbyt dużego zainteresowania wśród sobie współczesnych, zaś wznowienie uznania dla jego twórczości można zaobserwować dopiero kilka dekad po śmierci pisarza.

Piśmiennictwo Grabińskiego, choć ujmowane marginalnie, doczekało się szeregu opracowań, z których najobszerniejsze stanowi praca Artura Hutnikiewicza pt. *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego*. Zafascynowany dziełami pisarza, określanego często jako „polski Poe”, Hutnikiewicz dopatrywał się w nich znamion oryginalności, co prawda tylko na gruncie polskim, a „jej literackich koneksji i powinowactw szukać by należało raczej poza obrębem piśmiennictwa narodowego, w wielkich tradycjach fantastyki światowej, sygnowanych nazwiskami Hoffmanna, Poego, Stevensona, Meyrinka”². W swojej rozprawie Hutnikiewicz dogłębnie analizuje nie tylko wpływy dziedzin literackich oraz społeczno-kulturowych na utwory artysty,

¹ Artur Hutnikiewicz zaznacza jednak wyraźnie, iż „będąc wyjątkiem na glebie polskiej, nie był nim Grabiński na tle literatury powszechnej. Był w określonych granicach produktem epoki, która kształtowała jego młodość i wczesny wiek męski, przejął jej dążenia, niepokoje, upodobania i zainteresowania (...). Twórczość jego była jednym z przejawów tego fermentu duchowego, jaki ogarnął Europę na przełomie XIX i XX stulecia po załamaniu się pozytywizmu i naturalizmu” (A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego*, Toruń 1959, s. 10).

² Tegoż, *Stefan Grabiński, czyli jak się pisze dreszczowce* [w:] *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego*, red. B. Faron, Warszawa 1972, s. 221.

ale kładzie również nacisk na rangę wydarzeń, towarzyszących Grabińskiemu w życiu. Szczególne znaczenie ma, w mniemaniu badacza, wczesne zderzenie młodego Stefana ze śmiercią.

Latom dzieciństwa i młodości towarzyszyła krok w krok nieustępliwa udręka, zatruwała niemal każdą chwilę radości. Przyczyną swoistego dramatu była wyjątkowo agresywna gruźlica, choroba niejako rodzinna, zadawniona i dziedziczna. Na gruźlicę zmarł przedwcześnie [ojciec Stefana], Dionizy Grabiński (...). W trudnych i ciężkich latach wojny stracił Grabiński dwie siostry. Ich wątłe zdrowie nie sprostało doświadczeniom i próbom czasu³.

Według Hutnikiewicza właśnie te wydarzenia zdecydowały przede wszystkim o życiu w poczuciu ciągłego lęku i potrzebie izolacji pisarza, co miało wpływ na zauważalny u niego zwrot w stronę kreowania twórczości z pogranicza dwóch światów, o podłożu metafizycznym, opartej na programie związanym z parapsychologią i spirytyzmem. Niezwykle istotną rolę pełniła w oczach artysty również „głębia ludzkiej jaźni”, ze szczególnym uwzględnieniem ciemnej strony umysłu – odchyleniu o charakterze psychopatologicznym oraz problemów życia podświadomego. Hutnikiewicz niezwykle szeroko przygląda się także fantastyce, będącej naturalnym rezultatem podejmowania przez twórcę w swoich dziełach właśnie takiej, a nie innej tematyki.

Spojrzenie Hutnikiewicza, choć bardzo wnikliwe, pochodzi jednak sprzed ponad sześćdziesięciu lat. W 1959 roku, kiedy to rozbudowane refleksje badacza ukazały się drukiem, twórczość jego mistrza, jawiąca się jako „niezwykła, oryginalna, nie mająca precedensu w dziejach literatury rodzimej, zostawiła po sobie niejasne jedynie, mgławicowe wspomnienie fenomenu wyjątkowego, co zdołał na krótko, na jeden moment zelektryzować, zabłysnąć jak meteor w przelocie, wzbudzić zdumienie i pogрузić się z powrotem w mrok niepamięci”⁴. W późniejszych latach z owego mroku wyławiały ją pojawiające się co jakiś czas opracowania autorstwa Hutnikiewicza; takim był między innymi artykuł pt. *Stefan Grabiński, czyli jak się pisze dreszczowce*, ukazujący przesłanki, stanowiące założenie i fundament fikcji literackiej, zwłaszcza w odniesieniu do literatury grozy, oraz jej realizację w utworach pisarza, z położeniem szczególnego nacisku na przekonanie Grabińskiego związane z istnieniem bytu

³ Tegoż, *Twórczość literacka...*, s. 61, 73.

⁴ *Tamże*, s. 9-10.

nadprzyrodzonego oraz prymatu myśli nad materią⁵. Ponadto badacz opatrzył zbiór nowel artysty wstępem pt. *Stefan Grabiński i jego dziwna opowieść*, w którym systematyzuje motywy przyświecające pisarzowi w tworzeniu dzieł oraz jego spojrzenie na pojęcie oryginalności⁶.

Mając na uwadze czasy współczesne Grabińskiemu, nie należy zapominać o innych osobach, które miały sposobność poznać go osobiście. We *Wspomnieniach o Stefanie Grabińskim* Romana Pollaka można zasięgnąć informacji przede wszystkim na temat dzieciństwa i młodości, opatrzonej podróżami pociągami do samborskiego gimnazjum, co zapoczątkowało fascynację autora *Demonia ruchu* pociągami i kolejami w ogóle, zaś w rezultacie stanowiło pobudkę do utworzenia najśłynniejszego chyba tomu nowel pisarza⁷. Wzmiankę o Stefanie Grabińskim prezentuje również jego uczeń, Kornel Balawender, wspominając go jako „średniego wzrostu, szczupłego, sympatycznego pana z ostro zarysowanym profilem, z włosami przeczesanymi w bok na gładko”⁸, który dał się poznać podopiecznym jako rzetelny, acz wymagający nauczyciel. Pozostawił on również ślad w pamięci jednego ze swoich gimnazjalnych kolegów, Józefa Bednarskiego, pamiętającego go jako „ucznia celującego, lecz nie podkreślającego swojej wiedzy, swoich wiadomości, zdolności i pilności; przeciwnie – był nadzwyczaj skromny i cichy”⁹.

Swoją twórczością Grabiński wzbudził zainteresowanie badaczy powiązanych z redakcją „Rocznika Przemyskiego”. Poza zbierającym wspomnienia na temat twórcy Jakubem Knapem, możemy wyróżnić opracowania Elizy Krzyńskiej Nawrockiej, zajmującej się kreowaną przez pisarza przestrzenią oraz postaciami w niej przebywającymi (z naciskiem na przestrzenie mityczne)¹⁰ oraz wyobrażeniem obszaru miasta, nierzadko wysuwającego się na pierwszy plan jego opowieści¹¹. Omawiane piśmiennictwo wzięli na warsztat również Katarzyna Trzeciak (rozważania na temat

⁵ Tegoż, *Stefan Grabiński, czyli jak się pisze...*, s. 224, 227.

⁶ Tegoż, *Stefan Grabiński i jego dziwna opowieść*, [w:] S. Grabiński, *Nowele*, wyb. A. Hutnikiewicz, Kraków 1980, s. 5-22.

⁷ Zob., R. Pollak, *Ze Wspomnień o Stefanie Grabińskim* [w:] *Księga pamiątkowa ku czci Konrada Górskiego*, red. A. Hutnikiewicz, Toruń 1967, s. 361-364.

⁸ K. Balawender, *Wspomnienie o Stefanie Grabińskim*, oprac. J. Knap, „Rocznik Przemyski” 2013, z. 2, *Literatura i Język*, s. 142.

⁹ Zob., J. Bednarski, *Wspomnienia o Stefanie Grabińskim*, oprac. J. Knap, „Litteraria Copernicana” 2013, nr 1 (11), s. 302.

¹⁰ Zob., E. Krzyńska-Nawrocka, *Przestrzenie przemienione. O kreacji świata w prozie Stefana Grabińskiego*, „Rocznik Przemyski” 2012, z. 2, *Literatura i Język*, s. 208-231.

¹¹ Zob., Tejże, „Dwuznaczność zaułków”, „Zacięte usta symbolów”... - miasto w twórczości prozatorskiej Stefana Grabińskiego, „Rocznik Przemyski” 2013, z. 2, *Literatura i Język*, s. 75-88.

Grabińskiego nie tyle jako twórcy, ale teoretyka literatury¹²; dogłębna analiza noweli *Falszywy alarm*¹³) oraz Andrzej Juszczak (refleksje związane z oddziaływaniem miejsca na poczynania bohatera¹⁴).

Mnogość opracowań zamieszczanych na łamach „Rocznika Przemyskiego” jest bez wątpienia udokumentowaniem faktu, iż mamy do czynienia ze swoistym „renesansem” twórczości Stefana Grabińskiego. Już nie tylko zbiór *Demon ruchu* święci triumfy literackie; szerokim spojrzeniem obejmowane są także pozostałe utwory z innych tomów, przed laty zepchniętych na margines i zapomnianych. Potwierdzeniem tego stanowiska jest tutaj niezwykle ujęcie sytuacji sobowótrowych, wnikliwie opisane przez Krzysztofa Grudnika w opracowaniu pt. *Tożsamość katoptryczna w nowelistyce Stefana Grabińskiego*. Autor pracy umieszcza zjawisko dwojnika w dziedzinie katoptryczności, objawiającej się między innymi występowaniem bliźniaków, rozszczepieniem jaźni, stanami hipnotycznymi czy odbiciem lustrzanym¹⁵.

W twórczości Grabińskiego zwraca również uwagę kreacja postaci kobiecej. W niniejszej dysertacji kwestia ta została poruszona w sposób zwięzły, w głównej mierze skupiając się na analizie danej noweli. Nie da się jednak pominąć faktu, iż kobieta, w momencie umiejscowienia w centralnej części dzieła, staje się dla pisarza podłożem niechlubnych poczynań, podsycanych dodatkowo poprzez nieprawość i zdrożność konkretnych zachowań. Zabiegi te stały się inspiracją dla Barbary Zwolińskiej, która w opracowaniu pt. *Wampiryzm w literaturze romantycznej i postromantycznej... roztrząsa zagadnienie wpływu demonicznej bohaterki na otoczenie, zwłaszcza na niczego nie podejrzewających mężczyzn*. Przedmiotem jej analizy są między innymi nowele *W domu Sary* oraz *Czarna Wólka*, przedstawiające kobietę jako źródło wszelkiej nieprawości. Punktem wyjścia staje się dla badaczki pojęcie wampiryzmu, który w połączeniu z nieokiełznaną seksualnością doprowadza partnerów niebezpiecznych nałóżnic do nieuchronnego końca¹⁶. Pierwszoplanowe postaci żeńskie charakteryzuje u Grabińskiego niespotykane silna osobowość, bez

¹² Zob., K. Trzeciak, *Między autokreacją a autofikcją. Stefan Grabiński jako teoretyk gatunku*, „Rocznik Przemyski” 2014, z. 2, *Literatura i Język*, s. 99-107.

¹³ Zob., Tejże, *Między realizmem a realnym. O elementach realistycznych w „Falszywym alarmie” Stefana Grabińskiego*, „Rocznik Przemyski” 2013, z. 2, *Literatura i Język*, s. 99-106.

¹⁴ Zob., A. Juszczak, *Domy złe. Motyw upiornego miejsca w opowiadaniach Stefana Grabińskiego*, „Rocznik Przemyski” 2012, z. 2, *Literatura i Język*, s. 193-206.

¹⁵ Zob., K. Grudnik, *Tożsamość katoptryczna w nowelistyce Stefana Grabińskiego*, Katowice 2015, s. 14.

¹⁶ Zob., B. Zwolińska, *Wampiryzm w literaturze romantycznej i postromantycznej. Na przykładzie „Opowieści niesamowitych” Edgara Allana Poe’a, „Poganki” Narcyzy Żmichowskiej oraz opowiadań Stefana Grabińskiego*, Gdańsk 2002.

względu na to, czy są istotami żyjącymi, czy też raczej wytworem umysłu (jak choćby Manfra z *Czarnej Wólki*, pojawiająca się w marzeniu sennym bohatera). Nie inaczej ma się kwestia Jadwigi Kalergis z noweli *Kochanka Szamoty*, opracowanej szczegółowo przez Krystynę Kłosińską. Autorka artykułu pt. *Stefana Grabińskiego „Kochanka Szamoty, czyli o tym, jak mężczyzna rodzi kobietę”* przedstawia zagadnienie z nieco innej perspektywy niż Zwolińska, nie doszukuje się bowiem działań o specyfice wampiryzmu; dla niej sylwetka Jadwigi jest od początku wytworem fantazji, tworem schorowanego i rozbitego umysłu mężczyzny, z utęsknieniem oczekującego na schadzki z obiektem swoich westchnień. Według badaczki to właśnie taki stan bohatera zmierza w kierunku wyobrażenia postaci kobiecej jako formy kadłuba bez głowy i kończyn, sprowadzając tym samym władczą kochankę do kwestii płci¹⁷.

Jednym z najnowszych opracowań omawianej twórczości jest rozprawa Wojciecha Kalinowskiego pt. *Hypnos fiction. Nowelistyka Stefana Grabińskiego*, której autor zwraca uwagę na istniejącą w utworach pisarza grozę oraz zagadnienie pojętej przez niego fantastyki. Kalinowski wprowadza pojęcie *hypnos fiction*, przez niego samego tłumaczone jako „nowelistyka hipnotyczna”, w obszar której wpisują się wykreowane przez niego zagadnienia *bez-czasu*, *bez-ruchu* oraz *bez-miaru*, stanowiąc tym samym komponenty czasoprzestrzeni w nowelach Grabińskiego. Ponadto autor zestawia dzieła pisarza z wybitnymi twórcami europejskimi (Poe, Lovecraft). Nie zapomina również o powieściach polskiego twórcy, analizując je w kontekście sformułowanych przez siebie teorii¹⁸.

Najnowszym wydanym do tej pory opracowaniem jest praca Joanny Majewskiej pt. *Demon ruchu, duch czasu, widma miejsc. Fantastyczny Grabiński i jego świat*. W odróżnieniu od swoich poprzedników, autorka na plan pierwszy wysuwa życiorys pisarza, udowadniającym ostatecznie, iż wydarzenia mu towarzyszące miały ogromny wpływ na kształt tworzonych przez niego dzieł. Majewska prowadzi nas od Kamionki Strumiłowej, gdzie urodził się Grabiński, poprzez ulice Sambora, Lwowa i Przemyśla, będącymi tłem dla jego lepiej lub gorzej przyjętych dokonań twórczych, aż do wiejskiego domu w Brzuchowicach, gdzie zmarł, pokonany przez podstępłą chorobę płuc. Każde z przedstawionych przez autorkę miejsc opatrzone zostało komentarzem, ukazującym scenerię historyczno-kulturową, z elementami odnoszącymi się do

¹⁷ Zob., K. Kłosińska, *Stefana Grabińskiego „Kochanka Szamoty, czyli o tym, jak mężczyzna rodzi kobietę”* [w:] Tejże, *Fantazmaty. Grabiński – Prus – Zapolska*, Katowice 2004, s. 13-57.

¹⁸ Zob., W. Kalinowski, *Hypnos fiction. Nowelistyka Stefana Grabińskiego*, Białystok 2016.

rozkwitu architektury i nauki oraz procesu zmian zachodzących w społeczeństwie. Związany z założeniem rozprawy, jej chronologiczny układ pozwala na dogłębną i doprecyzowaną analizę dzieł, tworzonych przez pisarza w ciągu niespełna pięćdziesięciu lat jego życia¹⁹.

W świetle wzrostu zainteresowania omawianymi utworami, ich „odrodzenie” w literaturze polskiej na ten moment stanowi już nie tyle przypuszczenie, co niepodważalny fakt. Wspomniany wcześniej zwrot ku zapomnianym, a jednocześnie niekonwencjonalnym rozwiązaniom literackim, stosowanym na tle przełomu XIX i XX wieku właśnie przez Stefana Grabińskiego, stał się również jedną z przyczyn, dla których w ramach niniejszej rozprawy podjęto się przedstawienia twórczości nowelistycznej polskiego pisarza w kontekście szeroko rozumianej przestrzeni, ze szczególnym podkreśleniem wszechogarniającej ją grozy. Celem badań jest udowodnienie, iż świat wykreowany przez niego posiada więcej niż trzy, a nawet - cztery płaszczyzny; sam świat nienamacalny podzielono tu bowiem na co najmniej cztery części z obszaru poznania oraz kolejne dwie, uobecniające się w zasięgu faktycznym przestrzeni. Sama zaś przestrzeń, ujęta holistycznie, wykazuje właściwości plastyczne, rozciągając swe granice i przenikając poprzez różne dziedziny swojej istoty. Dodatkową inspirację dla naszkicowania danego problemu badawczego stanowiło osobiste zainteresowanie autorki dysertacji kwestiami natury pozazmysłowej, często niewyjaśnionej, niezmierzonej w swej tajemniczości, oraz zagadnieniami z dziedziny psychologii. Wypełniona motywami dla niewyjaśnionego lęku, twórczość Grabińskiego przyciąga i prowokuje miłośników „nieznanego” do wnikliwej analizy poszczególnych dzieł i zanurzenie się w wykreowanym przez artystę *mare tenebrarum*.

Każdy z poniższych problemów pozostaje w związku ze zjawiskiem grozy. Przedstawione w *Rozdziale II* zagadnienie rzutować będzie na wszelkie dalsze kwestie, występując w różnym nasileniu oraz charakterze – raz jako bezapelacyjne źródło, innym razem - przybierając postać tragicznego rezultatu. Na pierwszy plan wysuwa się stwierdzenie, iż „najbardziej przeraża nas nieznanne”, co staje się motywem przewodnim w tej materii; przerażenie może budzić bowiem nie tylko świat ponadzmysłowy oraz niezgłębione jak dotąd tajniki ludzkiego umysłu, ale również otoczenie kolei, wciąż mało znanej przeciętnemu człowiekowi przełomu XIX i XX wieku. W związku z tym, celem pochodnym rozprawy stało się wykazanie, iż zaprezentowana bezpośrednio lub

¹⁹ Zob., J. Majewska, *Demon ruchu, duch czasu, widma miejsc. Fantastyczny Grabiński i jego świat*, Wrocław 2018.

czyhająca w ukryciu, jednak przez cały czas niezachwiana w swej istocie groza przenika całokształt twórczości Stefana Grabińskiego, bez względu na rodzaj przestrzeni, w której obraca się dana jednostka.

W *Rozdziale I (Przeźren jako problem badawczy)* rozpatrzono problem przestrzeni wraz z szerokim zakresem jej występowania. Na początku zilustrowano stan badań nad danym zagadnieniem oraz jego rozwój w perspektywie kilkudziesięciu lat. Podstawą rozważań stało się zdefiniowanie samego pojęcia przestrzeni oraz przedstawienie kilku najważniejszych spojrzeń, ukierunkowanych w stronę ewolucji terminu; niezbędne okazały się tutaj prace Janusza Sławińskiego²⁰, Michała Głowińskiego²¹ oraz Henryka Markiewicza²². Przybliżono związek omawianego tematu z miejscem i czasem (m. in. na podstawie rozważań Yi-Fu Tuana²³ oraz Elżbiety Rybickiej²⁴), a także odwołano się do ulokowania w przestrzeni człowieka wraz z czynnikami współtworzącymi obszar kultury; tu podstawę stanowiła praca Krzysztofa Dmitruka²⁵. Następnie zaprezentowano nowo utworzoną teorię rozgraniczeń przestrzennych, opierających się na obszarze poznania (poszczególne przestrzenie połączono tu w opozycje: przestrzeń fizyczna a przestrzeń abstrakcyjna; przestrzeń pragmatyczna a przestrzeń mityczna; przestrzeń wyrazista a przestrzeń rozmyta; przestrzeń statyczna a przestrzeń dynamiczna; przestrzeń nieożywiona a przestrzeń żyjąca) oraz zasięgu faktycznym (miejsce, *miejsce-przeźren*, *przeźren-miejsce*, *przeźrenność* „zamknięta”, *przeźrenność* „otwarta”, *ponad-przeźrenność*; zaliczono tutaj również formę labiryntu). Podstawę obu fragmentacji stanowiło pojęcie przestrzeni. Przemyślenia tej części dysertacji zakończono ogólnym scharakteryzowaniem scenerii grozy, jako kluczowej płaszczyzny omawianych w dalszej części pracy utworów.

²⁰ Sławiński zwrócił uwagę na wiodącą rolę przestrzeni jako składnika świata przedstawionego. (Zob., J. Sławiński, *Przeźren w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości* [w:] *Przeźren i literatura. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978).

²¹ Głowiński skupił się m. in. na badaniu metafor przestrzennych w kontekście wypowiedzi literackich. (Zob., M. Głowiński, *Przeźrenne tematy i wariacje* [w:] *Przeźren i literatura...*).

²² W jego ujęciu scharakteryzowaniu przestrzeni jako wymiaru dzieła literackiego służy przede wszystkim opis. (Zob., H. Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996).

²³ To właśnie on stworzył pojęcie *przeźrenności*, istotnie dla stworzenia teorii przestrzennych związanych z obszarem poznania w niniejszej dysertacji. (Zob., Yi-Fu Tuan, *Przeźren i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987).

²⁴ Badaczka zajęła się opisem relacji, łączących twórczość literacką z przestrzenią geograficzną; przedmiotem jej badań stała się zatem geopoetyka. (Zob., E. Rybicka, *Geopoetyka. Przeźren i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014).

²⁵ Przedstawił on m. in. dziedziny przestrzeni wchodzącej w relacje z czynnikami społecznymi i kulturowymi. (Zob., K. Dmitruk, *Literatura – społeczeństwo – przeźren. Przemiany układu kultury literackiej*, Wrocław 1980).

Rozdział II (Nowelistyka grozy Stefana Grabińskiego a konwencja gatunku) rozpoczęły rozważania związane z tematyką strachu i lęku, przy jednoczesnym zróżnicowaniu obu tych pojęć – na zagrożenie konkretne i bliskie (strach) oraz mniej określone, będące raczej przedmiotem oczekiwania (lęk). Z racji tego, iż nie sposób przedstawić literatury, której podstawę stanowią te dwa odczucia, bez scharakteryzowania pojęcia grozy, w następnej kolejności przedstawiono zjawisko zwane jej gloryfikacją. Zarysowano je na tle społeczno-kulturowym, ze wskazaniem najważniejszych źródeł oraz przesłanek, jak chociażby obawa przed wszelkiego rodzaju niesamowitością czy wyraz afirmacji społeczeństwa. Przenosząc omawiane odczucia na kanwę literatury, naszkicowano rozwój gatunku, ze szczególnym uwzględnieniem koncepcji gatunkowości w ogóle oraz noweli jako podstawowej formy realizowanej przez Stefana Grabińskiego w twórczości²⁶. Refleksje poparto przykładami opierającymi się na piśmiennictwie artystycznym zarówno zagranicznym (m. in. tzw. Angielska Szkoła Strachu), jak i powstałym na gruncie polskim (literatura romantyzmu, oświeceniowe powieści sentymentalne). Szczególnie szeroko omówiono sylwetkę mistrza i przewodnika Stefana Grabińskiego, Edgara Allana Poeego, którego utwory stanowiły *spiritus movens* dla twórczości naszego rodzimego pisarza. Wyrazem zachwytu nad dziełami amerykańskiego twórcy jest bez wątpienia obecność czynników wzbudzających przerażenie, występujących na kartach opowieści polskiego autora; te zostały zobrazowane w kolejnym podrozdziale, w oparciu o przykłady z konkretnych nowel²⁷. Zwrócono uwagę przede wszystkim na: stopniowanie napięcia aż do osiągnięcia punktu kulminacyjnego; niesamowitą przestrzeń i ponadmysłowy charakter opisywanych wydarzeń; oryginalne kreacje bohaterów; niezgłębioną psychikę ludzką. Nie bez znaczenia pozostawiono fakt, iż każdy z wymienionych komponentów pozostaje w ścisłym związku z wątkiem tajemnicy, którym okraszona została przestrzeń świata przedstawionego w analizowanych nowelach.

Tematem *Rozdziału III (Wizja przestrzeni kolejowych w cyklu nowel „Demon ruchu”)* stała się analiza danego zbioru opowiadań Stefana Grabińskiego. Przedstawiono genezę jego powstania, w której dość istotną rolę odgrywały osobiste

²⁶ Pomimo różnic pomiędzy swobodą fabularną noweli a ścisłością opowiadania, w niniejszej rozprawie kilkakrotnie użyto owych terminów zamiennie. Przyczynę stanowi zróżnicowany kształt artystyczny utworów prozatorskich Grabińskiego, który nie zwykł utrzymywać jednego, rygorystycznego tonu w swych niewielkich rozmiarowo dziełach literackich.

²⁷ Na temat warsztatu twórczego autora w odniesieniu do literatury grozy pisał Artur Hutnikiewicz (Zob., Tegoż, *Stefan Grabiński, czyli jak się pisze dreszczowce* [w:] *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki*, red. B. Faron, Warszawa 1992).

doświadczenia pisarza, związane z zafascynowaniem koleją od najmłodszych lat, a następnie – przez całe dorosłe życie. W dalszej części omówiono konkretne utwory, rozpatrywane z perspektywy teorii rozgraniczeń przestrzennych, przedstawionych w *Rozdziale I*. Najpierw zaprezentowano wybrane nowele (m. in. *Glucha przestrzeń*, *Demon ruchu*, *Maszynista Grot*, *Ultima Thule*) w kontekście obszaru poznania, przy jednoczesnym zachowaniu formy opozycji (przestrzeń fizyczna a przestrzeń abstrakcyjna; przestrzeń pragmatyczna a przestrzeń mityczna; przestrzeń wyrazista a przestrzeń rozmyta; przestrzeń statyczna a przestrzeń dynamiczna; przestrzeń nieożywiona a przestrzeń żyjąca). W przeciągu dalszych rozważań nakreślono świat przedstawiony w nowelach kolejowych, ujmując je z punktu widzenia zasięgu faktycznego (miejsca, poszerzonego miejsca oraz przestrzeni o zróżnicowanym stopniu ograniczenia). Nie bez znaczenia pozostaje fakt, iż w tym właśnie rozdziale omówiono rodzaje wszystkich podlegających badaniom płaszczyzn, jako hołd wobec najlepiej przyjętego tomu opowieści Grabińskiego. W każdym z omówionych dzieł wyeksponowano również przenikające przez nie elementy ewokujące grozę.

Treść *Rozdziału IV* uwydatniła obszar płaszczyzny *ponad-przestrzenności*, w toku rozważań rozumianej jako uniwersum o charakterze pozazmysłowym. Zarysowano najważniejsze zagadnienia związane z pojęciem świata nadprzyrodzonego w kulturze, uwzględniając kwestie pojawiające się później na kartach noweli Stefana Grabińskiego (paranormalne doznania, w tym telepatię, jasnowidzenie oraz prekognicję, także podczas snu; spirytyzm – tu odniesiono się do pojęcia ducha i duszy, omówiono również zasadnicze czynniki wyróżniające medium; niesamowite stworzenia, będące odzwierciedleniem ludzkich lęków przed dzikimi stworzeniami oraz potęgą żywiołów, przede wszystkim – trwogą związaną destrukcyjną siłą ognia). Następnie przyjrzano się bliżej określeniu fantastyki przez autora omawianych dzieł, zdecydowanie różniącemu się od rozumienia współczesnego; według Grabińskiego, jej podstawowe źródło stanowi myśl, pochodną zaś – wyobraźnia, bez której nie sposób skonstruować chociażby szkicu nieprawdopodobnej opowieści. Po przedstawieniu kwestii teoretycznych, przeanalizowano wybrane utwory pisarza, w głównej mierze odnosząc je do powyższych pojęć z dziedziny parapsychologii, wprowadzających klimat grozy i tajemnicy.

Kwintesencję niniejszej rozprawy stanowi *Rozdział V*, skupiający się na tajemnicach człowieczego umysłu. Nie bez znaczenia jest fakt, iż kategorii ludzkiej jaźni postanowiono poświęcić cały rozdział, bowiem to właśnie jej przypisywał

Grabiński zasadniczą rolę zarówno podczas postrzegania świata, często zniekształconego przez psychopatologiczne naleciałości, jak również w przypadku kreowania współczesnego mu pojęcia fantastyki, polegającego w znacznej mierze na ciemnych stronach ludzkiego umysłu. Na początku przedstawiono kilka zasadniczych kwestii teoretycznych, związanych z funkcjonowaniem psychiki w pełni sprawnej (fantazmaty, sny) oraz dysfunkcyjnej (zaburzenia poznawcze i osobowościowe, psychozy, inne nieprawidłowości). Tutaj także, podobnie jak w poprzednim rozdziale, postanowiono zawęzić owo niezwykle interesujące zagadnienie do problemów zobrazowanych przez postępowanie bohaterów Grabińskiego. Opierając się na powyższych koncepcjach, w następnej kolejności zagłębiono się w abstrakcyjny obszar wnętrza umysłów wykreowanych przez autora postaci, badając kolejno przyczyny ich osobliwych zachowań oraz procesów zachodzących w otaczającym świecie. Zobrazowano dotykające ich omamy oraz urojenia (wcześniej różnicując oba terminy), odtworzono poczynania osobowości, dotknięte zaburzeniem manii oraz schizofrenii. Nakreślono również pojawiający się w utworach motyw snu, tym razem uwzględniając ich specyficzny charakter, związany z dysfunkcjami ludzkiego wnętrza. Pod koniec zobrazowano zjawisko rozdwojenia ciała oraz umysłu, znajdujące się w kręgu szczególnych zainteresowań Stefana Grabińskiego.

Przedmiotem przeprowadzanych analiz stały się krótkie formy narracyjne autorstwa Stefana Grabińskiego, dające sposobność wnikliwego spojrzenia na mechanizmy opowieści o przestrzeniach grozy, bez zbędnej dekoncentracji wątkami pobocznymi. Omówione tematy odnoszą się do utworzonych na potrzeby niniejszej dysertacji teorii przestrzennych. Tylko nowele ze zbioru *Demon ruchu* zostały przeanalizowane pod kątem wszystkich kwestii obszaru poznania oraz zasięgu faktycznego przestrzeni. Mając na uwadze ograniczoną rozpiętość rozprawy, pozostałe zagadnienia postanowiono oprzeć na koncepcjach, które w danym obszarze wysuwały się na pierwszy plan, uwydatniając w ten sposób jeden lub kilka rodzajów przestrzeni. Podczas rozważań wspomniano kilkakrotnie, iż różne płaszczyzny mogą przenikać się wzajemnie, chociażby w momencie przejawiania jednej i tej samej cechy; jako przykład może posłużyć tutaj sfera „żyjąca” z opowieści *Glucha przestrzeń*, jawiąca się oprócz tego w obszarze poznania jako abstrakcyjna, mityczna oraz rozmyta, zaś w kategorii zasięgu faktycznego – *miejsce-przestrzeń* z elementami *ponad-przestrzenności*. Rozpatrywanie przenikających się struktur w znacznej mierze uzależnione zostało od przyjętej perspektywy badawczej.

Dla rozważań nad kategorią miejsca i przestrzeni w kontekście tematu niniejszej dysertacji najistotniejsze były przemyślenia z dziedziny geografii humanistycznej i geopoetyki, wiążących literaturę z przestrzenią, dlatego to z nich czerpano przede wszystkim. Nie mniej istotne były jednak nawiązania do innych nurtów, wszystkie one bowiem są powiązane ze sobą w sieci wzajemnych współzależności. W wielu utworach Stefana Grabińskiego można dostrzec obecność jego samego, z tego też względu nie sposób analizować omawianej twórczości bez zagłębienia się w koleje życia pisarza. Relacje ze światem zewnętrznym oraz mentalne doświadczenia sprawiły, iż piśmiennictwo stało się wyrazem świadomości egzystencjalnej twórcy, dlatego też sięgnięto po założenia Szkoły Genewskiej. Aby odczytać sens tekstu, poza zagłębieniem się w psychikę jego autora, konieczne stało się również zarówno holistycznie, jak i szczegółowe zrozumienie dzieła; tutaj niezbędne okazały się ustalenia hermeneutyki. W ostatnim rozdziale kluczową rolę odegrała psychoanaliza, pozwalająca na zanurzenie się w obszarach ludzkiego umysłu, ze wszystkimi jego odkrytymi i „ciemnymi” zakamarkami. Wreszcie twórczość Grabińskiego, nosząca na gruncie polskim wszelkie znamiona oryginalności, w pewnej mierze czerpała jednak z literatury europejskiej oraz amerykańskiej; z tego też względu nie można zapomnieć o odniesieniach wskazanych przez intertekstualność.

Odczytanie nowelistyki Grabińskiego przez pryzmat szeroko pojętej przestrzeni oraz wszechogarniającej grozy stanowiło nie lada wyzwanie, nie tylko ze względu na rozpiętość rzeczonych zjawisk, ale również oryginalność oraz nie do końca określoną rangę twórczości artystycznej autora. Z jednej strony – uznana za „dziwną” i nie do końca zrozumiana, z drugiej – niepowtarzalna i fascynująca, treść utworów prozatorskich Stefana Grabińskiego zdecydowanie urasta w oczach pracowników nauki, co czyni ją idealnym oraz jedynym w swoim rodzaju materiałem badań nad literaturą. Zadaniem *Opowieści o przestrzeniach grozy...* staje się zatem analiza poszczególnych tekstów prozatorskich autora, której oczekiwanym rezultatem ma być wyodrębnienie z nich poszczególnych rodzajów przestrzeni oraz udowodnienie, iż ich rozpiętość sięga znacznie dalej niż opisane dotychczas płaszczyzny, realizując jednocześnie atmosferę trwogi i niesamowitości.

Rozdział I

Przestrzeń jako problem badawczy

Przestrzeń jako przedmiot analitycznej obserwacji przez wiele lat zajmowała miejsce poboczne. Jako przyczynę takiego stanu rzeczy Janusz Sławiński wskazuje uprzywilejowaną pozycję takich komponentów świata przedstawionego jak sytuacja narracyjna, czas wydarzeń, morfologia fabuły czy zagadnienie dialogowości²⁸. Krzysztof Dmitruk zaznacza, że pierwszych oznak zainteresowania przestrzenią można doszukiwać się, wychodząc już od czasów starożytnych Greków i Rzymian, których założenia stały się podstawą dla deterministów geograficzno-przestrzennych²⁹. Nie zapomnieć można także o myśli filozofów, w tym Pascala, który wyodrębnił dwa rodzaje przestrzeni – ogarniającą (rządzoną przez człowieka) i ogarnianą (rządzoną przez człowieka)³⁰. Jako prekursorów dwudziestowiecznej europejskiej myśli przestrzennej, Michał Głowiński oraz Aleksandra Okopień-Sławińska zdecydowanie wyróżniają ośrodek francuski oraz badaczy z uniwersytetu w Tartu, których obserwacje sięgają końcówki lat 50. XX wieku³¹. Wówczas zaczęto rozpatrywać przestrzeń w różnych perspektywach: hermeneutycznej, semiotycznej, z punktu widzenia socjologii języka oraz fenomenologii wyobraźni³². Dmitruk z kolei uwypukla postać Gastona Bachelarda oraz jego klasyfikację przestrzeni, dla której francuski badacz wyróżnia między innymi takie odmiany jak: językowa, poetycka, szczęścia, sławiona, broniona, intymna itd³³. Dla potrzeb niniejszej dysertacji istotne będą także rozróżnienia miejsca, przestrzeni i przestrzenności amerykańskiego uczonego, Yi-Fu Tuana, przedstawiciela nurtu geografii humanistycznej.

Na gruncie polskim w dziedzinie badań nad przestrzenią podkreślić należy przede wszystkim działalność wspomnianych Janusza Sławińskiego, zakładającego między innymi prymarną rolę tego składnika świata przedstawionego³⁴, oraz Michała Głowińskiego, którego obserwacje w dużej mierze skupiają się na metaforach przestrzennych w kontekście wypowiedzi literackich³⁵. Prace obu profesorów

²⁸ Zob., J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości* [w:] *Przestrzeń i literatura. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978, s. 9.

²⁹ Zob., K. Dmitruk, *Literatura – społeczeństwo – przestrzeń*, Wrocław 1980, s. 216.

³⁰ Zob., M. Głowiński, *Przestrzenne tematy i wariacje* [w:] *Przestrzeń i literatura...*, s. 79.

³¹ Zob., M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, *Od Redaktorów*, [w:] *Przestrzeń i literatura...*, s. 7.

³² Zob., *tamże*.

³³ Zob., K. Dmitruk, *dz. cyt.*

³⁴ Zob., J. Sławiński, *dz. cyt.*, s. 15.

³⁵ Zob., M. Głowiński, *Przestrzenne tematy i wariacje ...*, s. 83.

wysuwają się na pierwszy plan w rozważaniach nad przedstawionym obszarem nie tylko jako posiłkujące się wcześniejszymi zestawieniami europejskimi, ale także wprowadzające znaczące komponenty o charakterze udoskonalenia w polu dociekań badawczych. Krzysztof Dmitruk w swoich pracach badawczych zreferował organizację przestrzeni wchodzącej w związku z czynnikami społeczno-kulturowymi. Tematem przestrzeni jako jednym z wymiarów dzieła literackiego zajął się również Henryk Markiewicz, analizując charakter opisu jako głównego narzędzia służącego zobrazowaniu przestrzeni oraz konstytuując w utworze pewien swoisty rodzaj miejsc, a mianowicie tak zwane miejsca niedookreślenia³⁶. Ciekawe ujęcie relacji twórczości literackiej z przestrzenią geograficzną w formie geopoetyki przedstawiła Elżbieta Rybicka, ukazując zwrot w badaniach nad przestrzenią zakładający, że może być ona związana z wieloma dyscyplinami (jak na przykład antropologia, socjologia, filozofia, historia, kultura itp.), zaś jej główną funkcją jest doprowadzenie do zrozumienia zróżnicowanych zjawisk kulturowych³⁷. Badaczka szczegółowo opisała także nietypowy, lecz coraz częściej dostrzegany rodzaj przestrzeni literackiej, jakim jest forma labiryntu³⁸.

Wprowadzając odbiorcę w przestrzeń swoich *Prób topograficznych*, Elżbieta Dutka zadaje zasadnicze pytanie – czy w kontekście zarówno powstałych badań, jak i dla nowoczesnej jednostki „przestrzeń jest wciąż problemem w literaturze, w literaturoznawstwie, w naukach humanistycznych, w codziennych praktykach”³⁹? Wnioskując z dalszej części wypowiedzi, a mianowicie, że „w ostatnich dekadach poprzedniego stulecia wyłoniły się następujące subdyscypliny badawcze: filozofia miasta, geografia kulturowa, antropologia miejsca i przestrzeni, geokrytyka, geopoetyka, geokulturologia itp.”⁴⁰ śmiało możemy stwierdzić, że przestrzeń nie zmniejszyła swojej rangi jako elementu poddawanego nieustannym badaniom. Bez wątpienia duże znaczenie w tej dziedzinie ma wpływ wciąż kształtującego się świata na nieprzerwanie zmieniające się otoczenie oraz ludzkie wyobrażenia. Części składowe przestrzeni „okazują się nie tyle czymś danym i niezmiennym, ile nieustannie

³⁶ Zob., H. Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996, s. 43, 148.

³⁷ Zob., E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 34.

³⁸ Zob., tejże, *Formy labiryntu w prozie polskiej XX wieku*, Kraków 2000.

³⁹ E. Dutka, *Próby topograficzne. Miejsca i krajobrazy w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Katowice 2014, s. 7.

⁴⁰ Dutka zwraca uwagę, że tego typu badania są szczególnie popularne w literaturze brytyjskiej i amerykańskiej (*place studies*), ale stopniowo nabierają również znaczenia w literaturoznawstwie polskim. (*Tamże*, s. 8, 9).

tworzonym, uzależnionym od podmiotu, zmieniającym znaczenia równolegle do przemian historycznych i ogólnocywilizacyjnych⁴¹. Przestrzeń ma kolosalne znaczenie dla uwikłanego w owe przeistoczenia człowieka, mało tego – jest mu potrzeba, warunkuje jego istnienie i pozwala mu zarówno na metamorfozy wewnętrzne, jak i transformacje samej siebie.

1.1 Pojęcia, płaszczyzny i odniesienia przestrzenne

Od początku rozważań nad przestrzenią przeprowadzono szereg klasyfikacji i stworzono sporo definicji. Obszar badań nad danym zagadnieniem jest niezwykle szeroki, zaś zestawienie z poprzedniego podrozdziału dotyka zaledwie garstki zajmujących się nim naukowców. Nie sposób przywołać większości treści, jakie powstały odnośnie rzeczonyj kwestii w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat, pozwolę sobie zatem na dokonanie wyboru i przedstawienie tylko tych odnośników, które w mniejszym lub większym stopniu dotyczyć będą poruszanych przeze mnie dylematów. Nie tworzę przy tym osobnych rozważań na temat przestrzeni w literaturze, bowiem zagadnienie literackości posiada niezwykle szerokie spektrum, przenikające pozostałe płaszczyzny dalszych spekulacji. Jak twierdzi Eliza Krzyńska-Nawrocka, „literatura w każdej swej postaci jest opowieścią o przestrzeni. Literatura jest opowieścią o byciu wobec przestrzeni, o zanurzeniu w niej. Literatura jest przestrzenią, w której niezmiennie toczy się opowieść”⁴².

1.1.1 Podstawowe definicje i perspektywy badawcze

W fizyce klasycznej przestrzeń rozumiana jest jako „trójwymiarowa rozciągłość jednorodna, izotropowa (wykazująca we wszystkich kierunkach te same właściwości), nieskończona i nieograniczona”⁴³. Po transformacji przestrzeni ze świata materialnego w inne obszary wiedzy, definicja ta uległa wielokrotnemu przeistoczeniu. Na przełomie lat 70. i 80. XX wieku przestrzeń coraz częściej stawała się obiektem uwagi badaczy z różnych dziedzin nauki. Janusz Sławiński wyjaśnia ów fenomen faktem, iż „budzić (...) zainteresowanie może naprawdę tylko coś, co jest jeszcze bałaganem, prowizorką, niedomyśleniem, możliwością nieporozumień (więc – dyskusji)”⁴⁴. Mieczysław

⁴¹ *Tamże*, s. 10.

⁴² E. Krzyńska-Nawrocka, *Przestrzenie przemienione (o kreacji świata w prozie Stefana Grabińskiego)*, „Rocznik Przemyski” 48/2012, z. 2, „Literatura i Język”, s. 207.

⁴³ H. Markiewicz, *dz. cyt.*, s. 146.

⁴⁴ J. Sławiński, *dz. cyt.*, s. 11.

Porębski dodaje, iż samo słowo „przestrzeń” tak naprawdę nie precyzowało wówczas tego, co chciał przekazać humanista. Aby tak się stało, należało tę przestrzeń określić, wtedy dokładnie było wiadomo, w jakim obszarze porusza się teoretyk sztuki⁴⁵. Rzeczywiście, przestrzeń jako składnik utworu literackiego wysunęła się w owym czasie na czołowe miejsce, okazało się bowiem, że „nie jest już po prostu jednym z komponentów rzeczywistości przedstawionej, lecz stanowi ośrodek semantyki dzieła i podstawę innych występujących w nim uporządkowań”⁴⁶. Jednocześnie Sławiński zaznacza, że wszelkie inne kategorie są niczym innym, jak tylko „pochodnymi fundamentalnej kategorii przestrzeni”⁴⁷, a skoro stanowią coś, co z niej wyrasta, ona sama, jako tło, musi zajmować pozycję naczelną.

Mając na uwadze przekrój dociekań przestrzennych z ostatnich kilkudziesięciu lat, łatwo zauważyć, że przytoczona powyżej definicja czysto fizyczna stanowi podstawę szerzej omawianego aspektu. Janusz Pawłowski określa przestrzeń z perspektywy matematycznej jako „każdy zbiór elementów, dla którego ustanowimy dowolny warunek”⁴⁸. Odnosi się wrażenie, że od momentu zapoczątkowania badań nad przestrzenią naukowcy zrezygnowali z jej definiowania na rzecz szczegółowego opisu konkretnych odmian, płaszczyzn i układów. Dla badaczy ważniejsze w tym przypadku były wszelkiego rodzaju zestawienia i rozgraniczenia niż skupianie się na terminie samym w sobie. Przestrzeń „jest”, istnieje, przenika otaczającą nas rzeczywistość, a także – jak się później okaże – nas samych. Nie jest „czymś”, ona owo „coś” w sobie zawiera, determinuje, oznacza.

Zacznijmy jednak od krótkiego zarysu najważniejszych klasyfikacji przestrzennych. Staralam się przekazać je w sposób chronologiczny, począwszy od prac uczestników VIII Kongresu Sławistów z 1978 roku (z odniesieniami do badań nowszych), aż do prac współczesnych.

Wspomniany już kilkakrotnie Janusz Sławiński zaznaczał, że pod pojęciem „przestrzeń” ukrywają się zjawiska o charakterze tak różnorodnym, że pierwszym krokiem powinno stać się wyodrębnienie odpowiednich perspektyw badawczych. Wyróżnił on siedem podstawowych ujęć⁴⁹, zaznaczając jednocześnie, że tylko pierwsze

⁴⁵ Zob., M. Porębski, *O wielości przestrzeni* [w:] *Przestrzeń i literatura...*, s. 23.

⁴⁶ J. Sławiński, *dz. cyt.*, s. 10.

⁴⁷ *Tamże*.

⁴⁸ J. Pawłowski, *Przestrzeń w „Kosmosie”* [w:] *Przestrzeń i literatura...*, s. 253.

⁴⁹ 1) Poetyka systematyczna – gdzie przestrzeń rozumiana jest jako jedna z zasad organizacji planu kompozycyjno-tematycznego dzieła; 2) poetyka historyczna – ujęcia przestrzeni właściwe epokom literackim, prądom, gatunkom czy kulturom; 3) wyrażenia przestrzenne zakorzenione w systemie

z nich – przestrzeń jako składnik morfologii utworu, komponent świata przedstawionego – powinno być traktowane nadrzędnie, jako pozwalające na najszerszy wgląd w ontologię przestrzeni literackiej⁵⁰. Również Pawłowski mówi o przestrzeni jako o „wyznaczniku poszczególnych fragmentów świata przedstawionego, stanowiących względnie statyczny zbiór zjawisk i relacji między nimi zachodzących”⁵¹. Sławiński przedstawił także trzy płaszczyzny jednostek morfologicznych dzieła: 1) płaszczyznę opisu (sugerowaną przede wszystkim przez zdania opisowe, wskazaną przez autora poprzez różnego rodzaju techniki pisarskie); 2) płaszczyznę scenerii (jako rozciągłość, stanowiącą otoczenie dla zdarzeń, osób, przeżyć itp.); 3) płaszczyznę sensów naddanych (wprowadzenie znaczeń dodatkowych, nadbudowanych nad przedstawieniami przestrzennymi, nacechowanych symbolicznie)⁵². Rozróżnienie to miało znaczący wpływ na dalszy rozwój analiz przestrzennych w badaniach teoretycznoliterackich.

Z kolei Michał Głowiński, poza umocnieniem wspomnianego już pascalskiego ujęcia przestrzeni „ogarniającej” i „ogarnianej”, ukierunkował swe badania na sferę języka. Twierdził, iż nie sposób badać przestrzeni bez brania pod uwagę ujęcia lingwistycznego, bowiem „każdy język na swój sposób ogarnia przestrzeń (...) już przez to, że ją nazywa”⁵³. Uważał, że „przeźród generuje w języku niezliczone metafory, związane z różnymi sytuacjami społecznymi i psychologicznymi, z różnymi sferami działalności”⁵⁴. Głowiński badał zarówno metafory „zakrzepłe”, jak i „żywe”, jego zdaniem bowiem oba typy metaforyki wyznaczają granice przestrzeni, w której żyje człowiek. Wyróżniał przestrzeń „omawianą”, implikowaną przez dosłowne wyrażanie rzeczywistości, oraz „mówiącą”, konstytuowaną przez nic innego, tylko właśnie wyrażenia o charakterze metaforycznym⁵⁵. W późniejszych latach zjawisko to znacząco się poszerzyło, co wiązało się z nadbudowaniem sensów

znaczeniowym języka; 4) kulturowe wzorce doświadczania przestrzeni i ich rola w kreowaniu świata przedstawionego; 5) archetypiczne ujęcia przestrzeni i ich wpływ na twórcę danego dzieła; 6) przestrzeń literacka ujmowana jako odwzorowanie lub przeinaczenie przestrzeni fizycznej; 7) przestrzeń już nie jako komponent dzieła, ale dzieło samo w sobie, badane na poziomie warstw, układów, poziomów, stref. (Zob., J. Sławiński, *dz. cyt.*, s. 11-14).

⁵⁰ Zob., *tamże*, s. 15.

⁵¹ J. Pawłowski, *dz. cyt.*

⁵² Zob., J. Sławiński, *dz. cyt.*, s. 16-21.

⁵³ M. Głowiński, *dz. cyt.*, s. 80.

⁵⁴ *Tamże*, s. 81.

⁵⁵ *Tamże*, s. 81-82.

symbolicznych, czytelnych tylko i wyłącznie dla przedstawicieli poszczególnych kultur, a nazwane zostało „obsesją metafor przestrzennych”⁵⁶.

Mieczysław Porębski wyróżnia trzy podstawowe rodzaje przestrzeni, z którymi mamy do czynienia najczęściej: fizyczną, symboliczną oraz matematyczną. Pierwsza z nich jawi się jako całość świata, którego elementy i zdarzenia możemy poznać w sposób empiryczny. Nie wyczerpuje to jednak jej deskrypcji, bowiem obszar ten jest nieregularny, tworzony wciąż od nowa, także przez nas samych. Z kolei przestrzeń symboliczna nierozdzielnie wiąże się z zasadą identyfikacji w rozumieniu archetypicznym, przez co koncentruje się wokół określonego środka, zachowując przy tym swoją rozciągłość i orientację. Od przestrzeni fizycznej odróżnia ją fakt, iż usytuowanie w przestrzeni fizycznej zostaje nam narzucone niejako „z góry”, raz na zawsze i nieodwracalnie, zaś w przestrzeni symbolicznej umiejscawiamy się sami, według naszej woli, sami wybieramy swoje centrum i zmieniamy je, kiedy tylko przychodzi na to pora. Ostatni typ przestrzeni, matematyczny, pozostaje niejasny, może być bowiem rozpatrywany jako kilka wersji: topologiczna (spójność, zwartość, granica), geometryczna (miara, dystans, punkt, orientacja, proporcje, symetrie) oraz rzutowa (odwzorowanie, perspektywa)⁵⁷.

Amerykański uczyony, Yi-Fu Tuan, przedstawiciel nurtu geografii humanistycznej, wyróżnia trzy zasadnicze rodzaje przestrzeni – mityczną, pragmatyczną (realistyczną) oraz abstrakcyjną (teoretyczną), które są podstawą do tworzenia szeregu dalszych rozróżnień przestrzennych. Według badacza „przestrzeń mityczna jest schematem konceptualnym, ale również przestrzenią pragmatyczną w tym sensie, że w jej ramach mieści się wiele praktycznych działań, takich jak sianie i zbieranie plonów”⁵⁸. Przestrzenie abstrakcyjne są tworzone w ludzkich umysłach poprzez przekonstruowanie komponentów przestrzeni mitycznej i realistycznej, czego skutkiem jest między innymi działalność artystyczna. Wszystkie te obszary w ujęciu Tuana łączy jedno – umysł i możliwości empirycznego poznania gatunku ludzkiego⁵⁹.

Dociekania Henryka Markiewicza unaocniają fakt, że przestrzeń czysto fizyczna w ujęciu potocznym zawiera w sobie poszczególne fragmenty, przy czym są one skończone i ograniczone. Badacz wskazuje dwa aspekty przestrzenne – jako

⁵⁶ Zob., A. Achtelek, *Wokół labiryntu i zwierciadła – Wenecja w polskiej literaturze XIX i XX wieku* [w:] *Przestrzeń w języku i kulturze. Analizy tekstów literackich i wybranych dzieł sztuki*, red. J. Adamowski, Lublin 2005, s. 42.

⁵⁷ Zob., M. Porębski, *dz. cyt.*, s. 24-32.

⁵⁸ Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 29.

⁵⁹ Zob., *tamże*, s. 29-30.

rzeczywistość przedstawioną w utworze oraz samo dzieło jako przedmiot materialny. Zaznacza, że z tej drugiej perspektywy istotny jest wygląd optyczny tego dzieła, jednak kwestia ta nie leży w naturze badań teoretyków literatury, którzy swoje obserwacje powinni prowadzić przez pryzmat zawartości danego tekstu oraz przedstawionego w nim świata⁶⁰.

Przestrzeń oznacza tu pewne fragmenty przestrzeni w sensie geometryczno-fizycznym, a więc terytorium, na którym rozwijają się zdarzenia, różne wycinki tego terytorium (na przykład krajobrazy, wnętrza), wreszcie przedmioty naturalne i wytworzone oraz zjawiska przyrody o ruchu jednostajnym i zmienności powolnej. Ściśle biorąc, także postaci utworu są tworamii przestrzennymi, ze względu jednak na powiązanie w nich cech i funkcji fizycznych z psychicznymi i przeważnie większą doniosłość tych drugich – muszą być one traktowane odrębnie⁶¹.

Markiewicz podkreśla, że układy o charakterze przestrzennym rzadko kiedy górują w dziele, jednak mają w nim istotne znaczenie, ponieważ stanowią tło dla działań bohaterów i pozwalają skonkretyzować pojawiające się zdarzenia. Stają się podstawą „jakości formalno-estetycznych (piękno, brzydota, harmonia itp.) i emotywno-waloryzujących (groza, groteskowość, radość, śmieszność itp.)”⁶².

Idąc dalej tropem przestrzeni w kontekście literackim, warto wziąć po uwagę dwie dziedziny zainteresowań badawczych wyeksponowane przez Mariana Płacheckiego. Badacz zwraca uwagę na istotę fabuły, mającej znaczenie dla ukonstytuowania przestrzeni w tekście literackim, do którego owa przestrzeń tak naprawdę należy i to właśnie tam ma siłę oddziaływania. Pierwszą warstwą jest zatem „przestrzeń wobec fabuły”, czyli pozasłowna działalność bohaterów. Drugą zaś stają się pewne normatywne aspekty wyznaczające słowną aktywność postaci, zorientowane na odbiorcę. Należy jednak pamiętać, że cały czas mowa tutaj o opowieści wyrażonej słowami, bowiem nawet wspomniana działalność pozasłowna jednostek żyjących na kartach danej formy narracyjnej została powołana do istnienia tylko i wyłącznie dzięki czynnościom o charakterze słownym, podjętym przez autora. Płachecki zaznacza także, że poza przestrzenią bezpośrednio przedstawioną w tekście istnieje również przestrzeń

⁶⁰ Zob., H. Markiewicz, *dz. cyt.*, s. 146-147.

⁶¹ *Tamże*, s. 147.

⁶² *Tamże*, s. 152-153.

implikowana, która nie została ukazana wprost, tylko przez pewnego rodzaju sugestię, na przykład za pośrednictwem dialogów⁶³.

Słowo staje się zatem nieodzownym tworzywem przestrzeni w literaturze – kreuje tło, zachowania bohaterów oraz zarysowane wydarzenia. Jedną z najistotniejszych wypowiedzi o tworcach przestrzennych staje się opis, sklasyfikowany przez Markiewicza na zawiązkowy (jako krótkie, rozrzucone w tekście informacje) oraz scalony (prezentujący informacje w sposób ciągły i wyczerpujący). Badacz wymienia również osiem składników⁶⁴, które mogą wystąpić w opisie (niekoniecznie wszystkie na raz). Ciekawym zjawiskiem opisanym przez niego jest również kinetyzacja opisu, zbliżająca formę wypowiedzi do opowiadania, wciąż jednak przedstawiająca zarys ukazanej przestrzeni; zabieg ten stosowany jest przede wszystkim wobec elementów znajdujących się w ruchu bądź podlegających przemianom⁶⁵. Na rozległe pole przestrzeni opisu zwraca również uwagę Maria Krauz, akcentując jego trzy główne płaszczyzny: przestrzeń całego tekstu literackiego, składająca się z wielu opisów cząstkowych, momenty przejściowe tuż przed wprowadzeniem konkretnego opisu oraz wewnętrzna przestrzeń opisu. Językoznawczynie podkreśla znaczącą rolę lokalizatorów przestrzennych, zwanych również wykładnikami lokatywnymi, których główną funkcją jest wyodrębnienie określonych obiektów z przestrzeni, uwydatnia także zasadnicze działanie językowych wykładników organizacji przestrzennej wewnątrz tekstu, stanowiących bogaty zbiór poszczególnych odnośników⁶⁶.

Spośród naukowców zajmujących się przestrzenią można wskazać również Janinę Abramowską, podejmującej temat linearnej przestrzeni drogi i obszaru, jaki obejmuje wędrówka bohatera wraz z towarzyszącymi jej wydarzeniami⁶⁷. Erazm Kuźma z kolei w swojej pracy zwraca uwagę na problem spójności i niespójności przestrzeni, wyraźnie przy tym zaznaczając, iż spójność, gwarantująca stałość i modelowość tekstu, jest jedna, zaś możliwości jej zakłócania, czyli doprowadzania do

⁶³ Zob., M. Płachecki, *Przestrzenny kontekst fabuły* [w:] *Przestrzeń i literatura...*, s. 56-58.

⁶⁴ Są to: 1. Identyfikacja przedmiotu bądź większego układu przestrzennego przez zaliczenie go do jakiejś kategorii ogólniejszej; 2. Wyliczenie części składowych przedmiotu bądź większego układu przestrzennego; 3. Określenie związków przestrzennych między tymi częściami składowymi; 4. Wymienienie właściwości charakteryzujących przedmiot lub jego części; 5. Określenie stanów fizycznych, w których przedmiot się znajduje; 6. Wyjaśnienia wprowadzające informacje niedostępne bezpośredniej informacji; 7. Ocena przedmiotu – praktyczna lub estetyczna; 8. Interpretacja przedmiotu – emotywna lub alegoryczna bądź symboliczna. (H. Markiewicz, *dz. cyt.*, s. 148).

⁶⁵ Zob., H. Markiewicz, *dz. cyt.*, s. 148-150.

⁶⁶ Zob., M. Krauz, *Przestrzeń opisu (na przykładzie opisu postaci)* [w:] *Przestrzeń w języku i kulturze...*, s. 136-141.

⁶⁷ Zob., J. Abramowska, *Peregryncja* [w:] *Przestrzeń i literatura...*, s. 125.

niespójności – o wiele więcej⁶⁸. Ciekawy aspekt przestrzenny wnoszą także rozważania Zdzisława Łapińskiego, który ukazuje nową miarę przestrzeni, wprowadzonej do literatury polskiej przez Juliana Przybosa – przestrzeń słuchową, nieustabilizowaną, opartą na dźwięku, czy też raczej jego onomatopeicznych odpowiednikach⁶⁹. Na znaczenie fonii w odczuwaniu przestrzeni zwraca uwagę również Yi-Fu Tuan:

Sam dźwięk może wywołać wrażenie przestrzenne. Pogłos grzmotów jest ogromny; skrzywienie kredy po tablicy jest „skrzekliwe” i cienkie. Niskie tony muzyczne są ciężkie, a wysokie wydają się cienkie i dojmujące. Muzykolodzy mówią o „muzycznej przestrzeni”. W muzyce tworzy się złudzenie przestrzenne, niezależnie od zjawiska nasilenia dźwięku i od faktu, że melodia logicznie rozwija się w przestrzeni. Mówi się często, że muzyka ma formę. Forma muzyczna może stworzyć pewne poczucie kierunku⁷⁰.

Elżbieta Rybicka kieruje uwagę na brzmienie krajobrazu w dźwiękowych wspomnieniach rodzinnych miejscowości, przywołujących to, co odległe w czasie i przestrzeni, utracone raz na zawsze, istniejące tylko i wyłącznie w pamięci⁷¹. Niezmiernie ważne znaczenie dla abstrakcyjnego wymiaru przestrzeni ma również szczególnie rodzaj doznania słuchowego, jakim jest cisza:

[Cisza] bardzo często jest kojarzona ze sferą *sacrum*, z przestrzenią klasztorów i kościołów lub z krajobrazami bezkresu mórz czy wzniosłości gór. Cisza staje się tu warunkiem otwarcia na pozazmysłowe i pozaempiryczne zjawiska. W literackim ujęciu milczenie przestrzeni jest często semantyzowane za pomocą chwytu ewokacji dźwięków przeszłości, „głosu” historii i pamięci wydarzeń, które niegdyś miały w niej miejsce⁷².

Uchwycenie specyfiki danej strefy wiąże się nie tylko z walorami dźwiękowymi, ponieważ ludzka percepcja najczęściej ma charakter polisensoryczny, łączący dźwięk z zapachem i obrazem. Wrażenia te pod względem lokacji nie są

⁶⁸ Zob., E. Kuźma, *Przestrzeń w poezji awangardowej a problem spójności tekstu* [w:] *Przestrzeń i literatura...*, s. 263.

⁶⁹ Zob., Z. Łapiński, *Miejsce na ziemi i miejsce w wierszu* [w:] *Przestrzeń i literatura...*, s. 298.

⁷⁰ Yi-Fu Tuan, *dz. cyt.*, s. 27.

⁷¹ Zob., E. Rybicka, *dz. cyt.*, s. 251.

⁷² *Tamże*.

stabilne, posiadają bowiem zdolność przemieszczania się w dowolne rejony, zawsze jednak pełnią funkcję twórczą względem atmosfery określonego miejsca⁷³.

Rybicka ma swój wkład w nowoczesny nurt badań nad przestrzenią, idących w kierunku rozwoju geopoetyki, rozumianej jako „swoisty rodzaj międzyprzestrzeni, w której dochodzi do interakcji i cyrkulacji między dwiema sprawczymi siłami – z jednej strony literacką *poiesis* a przestrzenią z drugiej”⁷⁴. Badaczka stawia tezę, iż:

Kategorie geograficzne lub przestrzenne nie mają charakteru tylko opisowego, ale są pojęciami operacyjnymi, za pomocą których można konceptualizować i uchwycić w nowej perspektywie takie kluczowe dla badań literackich problemy, jak literatura, poetyka, podmiotowość, język, czytanie i recepcja, gatunki i obiegi⁷⁵.

W związku z powyższym Rybicka bada wzajemny stosunek twórczości literackiej i przestrzeni geograficznej, ujmowany na cztery sposoby: poetologiczny, geograficzny, antropologiczny oraz performatywny⁷⁶. Zwraca uwagę na rolę kategorii przestrzennych, takich jak mapa, pogranicze czy centrum, po czym dokonuje ich przeformułowania w myśl „zwrotu przestrzennego”⁷⁷. Wnosi, że przestrzeń przestanie być kategorią abstrakcyjną na rzecz konkretnych lokalizacji, dojdzie również do przekraczania różnorodnych dyscyplin oraz poszukiwania nowatorskich zespołów⁷⁸.

1.1.2 Przestrzeń a miejsce

Konkretyzacja miejsca w badaniach nad przestrzenią stanowi niemały problem. Dynamicznie rozwijające się znaczenia pojęcia, jego istnienie na wielu płaszczyznach oraz obecność kilku, często wzajemnie się wykluczających teorii sprawiają, że miejsce stanowi „jedną z kluczowych, a zarazem najbardziej problematycznych kategorii współczesnej refleksji nad przestrzennością”⁷⁹. W obszarze humanistyki stanowi ono obszar dokładnego poznania pewnego fragmentu lub całości przestrzeni, innymi słowy

⁷³ Zob., *tamże*, s. 252-253.

⁷⁴ *Tamże*, s. 10.

⁷⁵ *Tamże*, s. 9.

⁷⁶ Zob., *tamże*, s. 11.

⁷⁷ Według E. Rybickiej myślenie o przestrzeni po zwrocie charakteryzować będą między innymi: chiazmatyczne rozumienie relacji między przestrzenią a językiem, literaturą i kulturą; dynamiczne ujęcie przestrzeni jako konfiguracji zmiennych współczynników; łączenie przestrzenności z temporalnością; powrót kategorii miejsca wraz z akcentowaniem kwestii lokalnych i regionalnych; zainteresowanie przestrzeniami hybrydycznymi; znaczenie biografii podmiotu. (Zob., *Tamże*, s. 45-46).

⁷⁸ Zob., *tamże*, s. 62.

⁷⁹ E. Rybicka, *dz. cyt.*, s. 168.

– miejsce jest dobrze znaną przestrzenią⁸⁰. W kontekście przemijania staje się pauzą w ruchu, zaś jako punkt odniesienia – jakimkolwiek przedmiotem o charakterze statycznym, który jest w stanie przyciągnąć naszą uwagę⁸¹. Z punktu widzenia geopoetyki miejsce przedstawia się jako:

konstelacja niezwykle gęsta i złożona z osobistych doświadczeń egzystencjalnych, przeżyć, doznań zmysłowych oraz emocji nasycających prywatne krajobrazy, pamięci autobiograficznej wraz z jej zawirowaniami, ale obok tego także sfery doświadczeń kulturowych (literackich, wizualnych, muzycznych) oraz na koniec wyobraźni, która przekształca i dowolnie przemieszcza wspomniane składniki⁸².

Z definicji przedstawionej przez Elżbietę Rybicką wyłaniają się trzy podstawowe składniki miejsca – doświadczenie, archiwum kultury i wyobraźnia, przy czym badaczka zaznacza od razu, że mogą one odnosić się nie tylko do dziedziny badań nad literaturą. W zależności od płaszczyzny, z jaką mamy do czynienia, każdy czynnik może pełnić rolę przewodnią⁸³.

Miejsce jest ściśle powiązane z przestrzenią, w której rozgrywają się określone wydarzenia. Yi-Fu Tuan zauważa, że są one „zasadniczymi składnikami naszego świata, uważamy je [więc] za oczywiste. Kiedy jednak zaczniemy się nad nimi zastanawiać, dostrzeżemy może niespodziewane znaczenia i pojawią się pytania”⁸⁴. Pomimo oczywistych podobieństw pomiędzy nimi istnieje szereg rozróżnień, na które warto zwrócić uwagę. Amerykański badacz ukazuje relacje obu pojęć w następujący sposób:

W doświadczeniu znaczenie przestrzeni nakłada się często na znaczenie miejsca. „Przestrzeń” jest bardziej abstrakcyjna niż „miejsce”. To, co na początku jest przestrzenią, staje się miejscem w miarę poznawania i nadawania wartości. Architekci mówią o przestrzennych walorach miejsca, mogą jednak równie dobrze mówić o lokalnych (sytuacyjnych) walorach przestrzeni. Dla definicji pojęcia „przestrzeń” i „miejsce” potrzebują siebie nawzajem. Bezpieczeństwo i stabilność miejsca zwraca naszą uwagę na otwartość, wielkość i grozę przestrzeni – i na odwrót.

⁸⁰ Zob., Yi-Fu Tuan, *dz. cyt.*, s. 99.

⁸¹ Zob., *tamże*, s. 175, 204.

⁸² E. Rybicka, *dz. cyt.*, s. 173.

⁸³ Zob., *tamże*.

⁸⁴ Yi-Fu Tuan, *dz. cyt.*, s. 13.

Co więcej, kojarząc przestrzeń z ruchem, odczuwamy miejsce jako pauzę: każde zatrzymanie w ruchu umożliwia przekształcenie sytuacji (położenia) w miejsce⁸⁵.

Przebywanie w miejscu zwiększa nasze poczucie pewności i stabilizacji. Dzieje się tak, ponieważ jawi się ono jako teren znany, na którym element zaskoczenia jest znikomy lub nie ma go wcale. Przestrzeń wykracza poza to, co widzimy, przez co onieśmiela nas jej okazałość. Nie oznacza to jednak, że wszystkie miejsca, nawet poznane w całości, są dla nas bezpieczne, zawsze bowiem trzeba brać pod uwagę czynniki zewnętrzne. Miejsce realistyczne może zachwiać się w posadach podczas niespodziewanego ataku niesprecyzowanej siły, zaś wykreowane przez człowieka miejsce mityczne może wymknąć się spod kontroli ludzkiego wyobrażenia pod wpływem psychopatologicznych odchyłeń.

Z pojęciem miejsca wiąże się także termin *centrum*, w ogólnym znaczeniu rozumiane jako środek konkretnego miejsca lub danej przestrzeni. Owo ściśle określone terytorium ma silnie ugruntowany prestiż⁸⁶, stanowi bowiem najważniejszy punkt odniesienia wobec całości zajmowanego obszaru. Centrum może mieć charakter obiektywny lub subiektywny, w zależności od pozycji i nacechowania jednostki. W postaci obiektywnej powierzchnia centrum ukazuje się w świadomości zbiorowej pewnej społeczności, na przykład jako stolica państwa, rynek miejski czy kościół. Subiektywnie patrzymy na centrum najczęściej przez pryzmat samego siebie. Wówczas człowiek sam definiuje ośrodek własnych działań – najczęściej jest to dom, miejscowość rodzinna czy najbliższe duże miasto. Centrum mogą stanowić również czynności same w sobie, jak praca zawodowa czy prowadzenie ukierunkowanej działalności.

Istotną kwestię stanowi fakt, iż miejsce najczęściej prezentowane jest w ścisłym powiązaniu ze człowiekiem, a także wszelkimi wytworami i obszarami jego działalności.

Kategoria „miejsca” zajmowała ważną pozycję w bardzo różnych dziedzinach refleksji humanistycznej nad naturą, sztuką i kulturą. Pojęcie „miejsca” pełniło kluczową rolę w literaturze podróżniczej, w przewodnikach dla pielgrzymów, odkrywców, artystów i turystów, znawców, amatorów i „uczonych dyletantów” historiografii i w kolekcjonerstwie, a później – wystawiennictwie i muzealnictwie,

⁸⁵ *Tamże*, s. 16.

⁸⁶ *Zob., tamże*, s. 56.

wreszcie – w biografistyce, diarystyce, literaturze wspomnieniowej. Sens realistyczny, opisowy i sens symboliczny określonego toposu mieszały się ze sobą w rozmaitych proporcjach i wariantach, ulegając przeobrażeniom, a nawet manipulacjom. Miejsca rzeczywiste przekształcały się w fantazmaty wyobraźni, a równie często miejsca wyobrażone przybierały kształt rzeczywistości⁸⁷.

Powszechnie uważa się, iż miejsca mają charakter antropologiczny, gdyż „opowieści o [nich] nie sposób oddzielić od historii związanych z nimi ludźmi”⁸⁸. Według Elżbiety Rybickiej wcześniejsze teorie traktowały miejsce przede wszystkim „wytwór praktyk społecznych (...), [co] uprzedmiotawiało miejsce, czyniąc je wyłącznie obiektem ludzkich działań i sprowadzając do jednego tylko, antropocentrycznego wymiaru”⁸⁹. W tym samym czasie zaczęły jednak pojawiać się opinie sugerujące sprawczą oraz aktywną rolę miejsc, jednocześnie nie przekreślając ich społeczno-kulturowego wymiaru.

Rozwinięciem teorii Elżbiety Rybickiej są założenia Adeli Kobelskiej, badającej zjawisko „świata umiejscowionego”, prezentujące swą obecność w momencie, gdy „do literatury wkracza to, co związane jest z lokalnie ugruntowanym doświadczeniem lub – na odwrót – kiedy to literatura owo doświadczenie kreuje bądź współtworzy”⁹⁰. „Świat umiejscowiony” stanowi pojęcie dużo pojemniejsze niż świat przedstawiony, wiąże się bowiem nie tylko ze strukturą sytuacji przedstawionej wewnątrz danego utworu, ale również z tym, „co łączy się z okolicznościami jego powstania i odbioru, z jego wymiarem gatunkowym oraz z pozycją, jaką zajmuje ono w tradycji literackiej”⁹¹. Z tego też względu badaczka wyróżnia pięć stylów umiejscawiania twórczego uniwersum w rzeczywistości oraz rzeczywistości w tymże kręgu – są to: umiejscawianie historiograficzne⁹², poetologiczne⁹³, (auto)biograficzne⁹⁴,

⁸⁷ E. Wolicka, *Zamiast wprowadzenia* [w:] *Miejsca rzeczywiste, miejsca wyobrażone. Studia nad kategorią miejsca*, red. M. Kitowska-Łysiak, E. Wolicka, Lublin 1999, s. 12.

⁸⁸ E. Dutka, *dz. cyt.*, s. 10.

⁸⁹ E. Rybicka, *dz. cyt.*, s. 170.

⁹⁰ A. Kobelska, *Świat umiejscowiony. Myślenie geograficzne w nowoczesnym literaturoznawstwie polskim* [w:] *Wiek teorii. Sto lat nowoczesnego literaturoznawstwa polskiego*, red. D. Ulicka, Warszawa 2020, s. 427.

⁹¹ *Tamże*.

⁹² Mamy z nim do czynienia wówczas, gdy „związek literatury z konkretnym miejscem staje się przedmiotem uwagi ze względu na dzieje danej grupy czy społeczności związanej z określonym obszarem”. (*Tamże*, s. 429).

⁹³ Na pierwszy plan wysuwa się tutaj analiza cech formalnych dzieła, jego kompozycji, stylistyki itp. (Zob., *tamże*).

⁹⁴ Ten typ umiejscawiania wskazuje na relacje losów konkretnej postaci (najczęściej jest to sam twórca) z dziełem literackim. (Zob., *tamże*).

socjograficzne⁹⁵ oraz topograficzne⁹⁶. Kobelska zwraca przy tym uwagę na fakt, iż technika umiejscawiania może ewoluować w dwóch kierunkach:

[Jest] to zatem z jednej strony nanoszenie utworów i faktów literackich na mapę związanego z nimi świata zewnętrznego – a więc osadzenie literatury w geograficznej rzeczywistości. Z drugiej jednak to także diagnozowanie charakteru świata modelowanego literacko, (...) w literaturze mapowanego⁹⁷.

Miejsce w dziele literackim jest wobec tego w znacznej mierze powiązane z ukazaną przestrzenią, stanowiącą scenerię dla opisywanych wydarzeń. Warto jednak rozróżnić miejsce będące jednocześnie owym tłem, a miejsce, które jest komponentem świata przedstawionego na równi z występującymi w nim bohaterami. O ile jednak lokalizacja ujawniona wprost i szczegółowo opisana nie stanowi problemu, o tyle mogą istnieć w utworze miejsca „rozmyte”, nazwane za Ingardenem przez Henryka Markiewicza „miejscami niedookreślenia”. Przy współudziale kilku terminów zostały one zdefiniowane przez badacza jako „nieobecność jakiejś informacji, jej ogólnikowość, cząstkowość, wieloznaczność dysjunkcyjna lub koniunkcyjna wieloznaczeniowość poszczególnych zdań, wyrażenia metaforyczne lub wreszcie współwystępowanie w utworze informacji ze sobą niezgodnych”⁹⁸. Tyczą się one przedmiotów wyeksponowanych w tekście literackim⁹⁹, dla nich bowiem – w przeciwieństwie do rzeczy realnych – nie można oddać nieskończonej ilości cech, na co wpływa także wieloznaczność zdań i wyrażań. Elementy świata przedstawionego zawsze będą wymagały dodatkowego uzupełnienia. Jednakże miejsca o takim charakterze, pomimo pozornej samorzutności, nie pojawiają się w dziele bez przyczyny, skłaniają one bowiem czytelnika do ich wypełnienia, często podświadomie, w różnorodny sposób. Nie zmieniają one przy tym przesłania danego utworu, ponieważ najczęściej odbiorca uzupełnia je pod sugestią treści czytanego tekstu. Nie wszystkie wymagają takiego działania, ponieważ funkcją niektórych miejsc niedookreślenia jest

⁹⁵ Z umiejscawianiem socjograficznym wiąże się ujęcie literatury jako płaszczyzny kształtującej się w związku z istnieniem danej grupy społecznej. (Zob., *tamże*).

⁹⁶ „W centrum uwagi znajduje się nie utwór, ale uobecnione w nim miejsce, traktowane jako ważne samo w sobie i dla siebie”. (*Tamże*).

⁹⁷ *Tamże*, s. 430.

⁹⁸ H. Markiewicz, *dz. cyt.*, s. 54.

⁹⁹ Niedookreślenia dotyczą najczęściej charakteru ontycznego, wyznaczników przestrzenno-czasowych, wyglądu, zachowania się i nazwy indywidualnej przedmiotów przedstawionych (m. in. przeżyć psychicznych postaci i motywów ich postępowania), sprawstwa wydarzeń i związków przyczynowo-skutkowych między nimi. (*Tamże*).

zagadkowość sama w sobie, ostatecznie jednak to adresat w swoim procesie myślowym decyduje o ich przydatności lub usunięciu¹⁰⁰.

1.1.3 Przestrzeń a czas

Snując rozważania na temat przestrzeni, nie sposób nie wspomnieć o innym, niemal równorzędnym wobec niej wymiarze, jakim jest czas. Zagadnienie to było szeroko omawiane, bowiem szczegółowe badania nad kategorią czasu wyprzedzają refleksje na temat przestrzeni o wiele lat. Kontinuum czasowe od wielu wieków stanowiło zagadkę, co doprowadziło do wyodrębnienia szeregu domysłów i zawirowań. Na potrzeby niniejszej rozprawy najbardziej obrazowa wydaje się być klasyfikacja Henryka Markiewicza, który wyróżnia co najmniej cztery rodzaje czasu: chwila, data, punkt; okres pomiędzy dwoma chwilami; trwanie jako rozpiętość czasowa; nieograniczony okres „wszechczasu”, zbiór wszystkich dotychczasowych i przyszłych chwil¹⁰¹. Jednakże rozróżnienie czasu i przestrzeni nie zmienia faktu ich wzajemnego powiązania jako dwóch pozornie różnych, a jednocześnie współistniejących na pewnym poziomie komponentów rzeczywistości.

„Przestrzeń i czas należą do podstawowych kategorii każdej kultury”¹⁰². Zasadniczą różnicę stanowi doświadczenie tych dwóch czynników, bowiem „to, co przestrzenne, potrafimy postrzegać, a więc i wyobrażać, podczas gdy czas możemy sobie tylko uświadamiać”¹⁰³. Co więcej, czas i przestrzeń długo traktowane były jako kategorie antynomiczne, co zmieniło się pod wpływem rozwoju nauk ścisłych¹⁰⁴. Bez względu jednak na wszelkie odniesienia, oba składniki zorientowane wobec człowieka, co jest wyznacznikiem subiektywnego charakteru zarówno ich odbioru, jak i oddziaływania. Według Tuana, w dziełach sztuki „czas wtapia się w przestrzeń”¹⁰⁵, zaś każdy obraz (malarski bądź literacki) nakierowuje odbiorcę na naukę obserwacji przepływania lat, wieków, epok przez przestrzeń otaczającego nas świata¹⁰⁶. Również fizyczne poruszanie się na danym obszarze jest jednocześnie poruszaniem się w czasie, nie sposób bowiem oderwać ruchu danej jednostki od temporalnej zależności. Podobnie rzecz ma się, gdy weźmiemy pod uwagę sytuację błędzenia po terytorium myśli – także

¹⁰⁰ Zob., *tamże*, s. 43-50.

¹⁰¹ Zob., *tamże*, s. 137.

¹⁰² A. Achtelik, *dz. cyt.*, s. 41.

¹⁰³ R. Handke, *Unaocnienie przestrzeni w epice a jej percepcja w dramacie* [w:] *Przestrzeń i literatura...*, s. 45.

¹⁰⁴ Zob., K. Dmitruk, *dz. cyt.*, s. 217.

¹⁰⁵ Yi-Fu Tuan, *dz. cyt.*, s. 158.

¹⁰⁶ Zob., *tamże*, s. 159.

wówczas poruszamy się (naprzód lub do tyłu) w czasie, który odczuwamy wedle własnej orientacji¹⁰⁷.

Mając na uwadze miejsce jako element przestrzeni, Tuan wyróżnia trzy aspekty jego wzajemnych relacji z czasem, przy czym należy zauważyć, że w każdym z nich jawi się ono jako pojęcie o charakterze statycznym. Pierwsza kwestia dotyczy czasu jako ruchu albo przepływu i miejsca jako pauzy w czasowym strumieniu. Badacz ukazuje takie symbole czasu, jak strzała, orbita oraz wahadło – wszystkie one mogą zostać powiązane także z przestrzenią, bowiem ruchy, jakie wykonują, mają miejsce na określonym terytorium lub są w nim umiejscowione. Wypuszczona strzała trafia do celu, jednak ten znajduje się nie tylko w przestrzeni, gdyż na jego osiągnięcie potrzeba pewnego odcinka czasowego. Druga kwestia łączy się z pytaniem, jak dużo czasu potrzeba, aby poznać dane miejsce. Problem ten sprawia mylne wrażenie niezbyt zawilego, w rzeczywistości jednak proces poznawania danego wycinka przestrzeni może być zróżnicowany pod względem rozciągłości temporalnej, na co może mieć wpływ szereg czynników zewnętrznych. Trzeci aspekt stanowi miejsce upamiętniające przepływ czasu¹⁰⁸, co może oznaczać przede wszystkim „obecność obiektów, śladów materialnych i praktyk o charakterze memoratywnym”¹⁰⁹. Poza tym wszystkie wspomnienia, które jesteśmy w stanie przywołać, jako zakorzenione w przeszłości są nierozzerwalnie związane z upływającym czasem, zaś sam nasz umysł jest miejscem, choć bez wyraźnie postawionych granic fizycznych.

Powyższe przykłady, będące jedynie wierzchołkiem zagadnienia z dziedziny czasu, pokazują zawilść dotykanego zagadnienia. I choć moje zasadnicze rozważania nie będą dotyczyły czasu w sensie *stricte*, nie sposób pominąć tego tematu ze względu na jego ścisły związek z przestrzenią. Także jako komponent świata przedstawionego w dziełach literackich, a zatem i przedstawionej przestrzeni, czas stał się obiektem badań. O zjawisku czasowym mówi się przede wszystkim w kontekście następujących po sobie zdarzeń. Mając na uwadze powstałe dzieła, Markiewicz pisze o okresie wewnętrznych czynności komunikacyjnych (nadawcze czynności autora/narratora oraz odbiorcze działania adresata), okresie zawartości fabularnej (odcinek czasowy, prezentujące wszystkie epizody) oraz okresie rozszerzonego schematu fabularnego (wydarzenia wcześniejsze lub późniejsze niż ukazane w zawartości fabularnej,

¹⁰⁷ Zob., *tamże*, s. 160.

¹⁰⁸ Zob., *tamże*, s. 224 – 229.

¹⁰⁹ E. Rybicka, *dz. cyt.*, s. 305.

przekazane między innymi w formie wzmiankowania)¹¹⁰. Współzależność czasu i przestrzeni ma według badacza znaczenie szczególne zwłaszcza w przypadku rzeczoności „uświadamiania” sobie czasu, które może nastąpić tylko i wyłącznie poprzez obserwację różnego rodzaju przemian i oddziaływań, zatem w sposób pośredni¹¹¹. Co więcej, „obrazowanie przestrzenne (...) pozwala pisarzom na wprowadzenie czasów innych od empirycznego („podróże w czasie”, „pętle czasu” (...)), samo natomiast opowiadanie o bytności bohatera w innym czasie staje się z konieczności opowiadaniem o jego przebywaniu w innej przestrzeni”¹¹². Podkreśla to wprowadzone przez Michaiła Bachtina pojęcie *czasoprzestrzeni*, zdefiniowanej przez niego jako „zespolecie oznak przestrzennych i czasowych w sensownej i konkretnej całości”¹¹³.

Czas tu się kondensuje, zgęszcza, staje się artystycznie widzialny; przestrzeń zaś ulega intensyfikacji i zostaje wciągnięta w ruch czasu, fabuły, historii. Oznaki czasu uobecniają się w przestrzeni, a przestrzeń uzyskuje swój sens i jest mierzona w czasie. I to właśnie przecięcie się obu porządków wraz z zespoleniem ich oznak cechuje czasoprzestrzeń artystyczną¹¹⁴.

Markiewicz zwraca również uwagę na stosunek obecności czasu i przestrzeni w zawartości dzieła literackiego. Najślynniejsza jest tutaj „jedność miejsca i czasu”, oznaczająca niezmiennosć obszaru i małą rozpiętosć temporalną fabuły. Proporcje te mogą zostać zmienione ze względu na zamysł autorski i formę utworu, czas i przestrzeń wciąż jednak znajdują się tutaj we wzajemnej korelacji¹¹⁵. Dodatkowo badacz zachęca do porównywania innych czasoprzestrzennych parametrów, jak na przykład „przejrzystosć lub chaotycznosć ich prezentacji, sposób osadzenia rzeczywistosć przedstawionej w czasie historycznym i przestrzeni geograficznej (lub poza nimi) [oraz] dystans czasowy i perspektywę przestrzenną”¹¹⁶.

¹¹⁰ Zob., H. Markiewicz, *dz. cyt.*, s. 137-138.

¹¹¹ Zob., *tamże*, s. 144.

¹¹² *Tamże*, s. 145.

¹¹³ M. Bachtin, *Czas i przestrzeń w powieści*, przeł. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 4, s. 273.

¹¹⁴ *Tamże*, s. 273-274.

¹¹⁵ Zob., H. Markiewicz, *Dz. cyt.*, s. 156. Próbę nieco innego rozumienia pojęcia „chronotop” podjął Wasilij Szczukin, pojmując je jako „gatunek lokalizacji zdarzenia (stanu) i urzeczywistnienia go w czasie” oraz jako „nie tylko werbalny portret jakiegoś miejsca (...), ale jako oddający samego ducha tego miejsca”. (W. Szczukin, *Mit szlacheckiego gniazda. Studium geokulturologiczne o klasycznej literaturze rosyjskiej*, przeł. B. Żyłko, Kraków 2006, s. 44, 46).

¹¹⁶ *Tamże*.

1.2 Antropologiczny wymiar przestrzeni

Jak już zostało wspomniane, najważniejszym aspektem niniejszych rozważań nad przestrzenią jest jej subiektywny odbiór, wynikający z ukierunkowania jej pochodnych na człowieka. Poza przestrzenią wizualną można mówić o „rzeczywistości zmysłowej, w jakiej przebywa społeczność”¹¹⁷. Jednostka ludzka zajmuje w danym obszarze miejsce uprzywilejowane, to ona bowiem w znacznej mierze kształtuje postrzeganie poszczególnych komponentów przestrzeni względem siebie i innych. „Uwarunkowanie miejsc, obrazowanie metaforami przestrzennymi jest wyrazem ludzkiej imaginacji i dociekań epistemologicznych”¹¹⁸.

1.2.1 Przestrzeń w kulturze

Pojęcie kultury, w najogólniejszym znaczeniu znane jest jako „sztuczne, ukształtowane przez człowieka – nowe, wtórne – środowisko, [zawierające pewien zasób imperatywów integratywnych], takich jak: tradycja, standardy normatywne lub wartości, religia, sztuka i ceremonia oraz wszelkie (...) formy symbolizmu”¹¹⁹. Kultura może być również znaczyć tyle, co „sposób życia danej społeczności, suma wzorców zachowania się, postawy, przedmioty materialne [oraz] forma komunikacji”¹²⁰. Z tego też powodu postrzeganie przestrzeni zależy nie tylko od bezpośredniego doświadczenia oraz nauki, ale przede wszystkim od pierwiastków związanych z kulturą oraz utrwalonej w niej wizji świata. Sama zaś przestrzeń może być rozumiana na dwa różne sposoby – z jednej strony jako kategoria powszechna, powiązana z człowiekiem w całości kultury, z drugiej – jako odmiana specyficzna, zróżnicowana w zakresie każdego odrębnego rodzaju kultury¹²¹.

Krzysztof Dmitruk zauważa, że we wcześniejszych epokach przestrzeń jawiła się jako bezwzględna konieczność, występująca zwykle w roli „zewnątrznej siły fatalnej, wpływającej na rodzaje rządów, umiłowanie wolności, despotyzm, temperamenty i style artystyczne”¹²². Co za tym idzie – człowiek istniał niejako poza nią, bez większego wpływu na rzeczywistość, zmuszony do podporządkowania się do

¹¹⁷ E. T. Hall, *Ukryty wymiar*, przeł. T. Hołówka, Warszawa 1997, s. 11.

¹¹⁸ E. Krzyńska-Nawrocka, *dz. cyt.*, s. 207.

¹¹⁹ Cyt. za: G. Sawicka, M. Pirveli, *Alternatywna morfologia przestrzeni zurbanizowanej*, [w:] *Przestrzeń w języku i kulturze...*, s. 207 [tu:] B. Malinowski, *Szkice z teorii kultury*, Warszawa 1958, s. 102.

¹²⁰ Cyt. za: *tamże*, [tu:] E. T. Hall, *Bezgłówny język*, przeł. R. Zimand, Warszawa 1987, s. 43. Badacz wyodrębnia kilka systemów kulturowych, z których najważniejsze to: zakorzenie w biologii zdolność układu do opisanie samego siebie oraz związku z całością danej kultury. (Zob., *tamże*).

¹²¹ Zob., M. Krauz, *dz. cyt.*, s. 135.

¹²² K. Dmitruk, *dz. cyt.*, s. 216.

narzuconych mu reguł. Dopiero w późniejszym okresie owa konieczność została przekształcona w możliwość, co doprowadziło do ukonstytuowania człowieka w przestrzeni oraz zdominowania przez niego otaczającego świata¹²³. Dynamicznych zmian doświadczyła również kultura literacka:

Pozycja przestrzeni w kulturze [wciąż] ulega zmianom (...). Przestrzeń kultury literackiej może być traktowana nie tylko jako tekst, daje się również opisać jako wzór kultury. Ujawniamy wówczas konfiguracje przestrzenne charakterystyczne dla określonego kręgu cywilizacyjnego, odsłaniamy stopień jego przestrzennego zintegrowania, panującej normy społecznej i przestrzennej odległości między ludźmi oraz ich wytworami. (...) Przestrzeń kultury literackiej nie może być więc badana bez odniesienia do globalnych koncepcji typu i stylu kultury¹²⁴.

Mimo, że cytowany fragment pochodzi sprzed niemal czterech dekad, wciąż ma charakter uniwersalny, nie tylko w kontekście literackim. Samą kulturę należy poznawać poprzez czas i przestrzeń w charakterze globalnym, bowiem tylko wówczas jesteśmy w stanie wyodrębnić poszczególne jej rodzaje. Dzięki nim jesteśmy w stanie rozpoznać cechy charakterystyczne dla danej kultury, ponieważ zarówno czas, jak i przestrzeń są jej właściwe w odpowiedniej, zindywidualizowanej formie¹²⁵.

Przestrzeń kultury wiąże się z przestrzenią społeczną ze względu na fakt, iż zjawiska kulturowe i społeczne przenikają się nawzajem¹²⁶. Rzecz jasna aspekt społeczny pojawia się tutaj jako pierwszy, jak bowiem twierdzi jeden z francuskich badaczy, „przestrzeń jest formą pustą. Działający człowiek lub działająca zbiorowość ludzka nadaje tej formie określony sens. Ożywiona przez człowieka przestrzeń staje się przestrzenią społeczną”¹²⁷. Kulturowy wymiar przestrzeni ma charakter wtórny, bowiem zjawiska o tymże nacechowaniu są wynikiem długotrwałej działalności ludzkiej, „określone codziennym bytowaniem konkretnej społeczności i przez nią obdarzone znaczeniami, wartościami, podziałami i kierunkami”¹²⁸. Każda zaś

¹²³ Zob., *tamże*.

¹²⁴ *Tamże*, s. 224-225.

¹²⁵ Zob., G. Sawicka, M. Pirvelli, *dz. cyt.*, s. 210.

¹²⁶ Zob., K. Dmitruk, *dz. cyt.*, s. 218.

¹²⁷ Cyt. za: G. Sawicka, M. Pirvelli, *dz. cyt.*, s. 208, [tu:] E. Ledrut, *La Forma et le Sens dans la Sociologie*, Paris 1984, s. 40.

¹²⁸ H. Libura, *Percepcja przestrzeni miejskiej*, Warszawa 1990, s. 11.

przestrzeń kulturowa jest uporządkowana przez system, wypracowany przez daną społeczność¹²⁹.

1.2.2 Człowiek w przestrzeni

„W przestrzeni czytamy nie tylko czas, ale także ludzkie losy”¹³⁰. Człowiek zajmuje w niej miejsce szczególne, co stało się przyczyną zainteresowania wielu dziedzin nauki, jak filozofia, antropologia, kulturoznawstwo czy psychologia oraz pedagogika miejsca¹³¹. Jak twierdzi Yi-Fu Tuan, kultura jest wytworem właściwym tylko istotom ludzkim, z których każda stanowi swoiste centrum, poruszające się w ramach mniej lub bardziej skonkretyzowanej przestrzeni. Poczucie miejsca i przestrzeni jest odmienne w różnych rejonach świata, bez względu jednak na zróżnicowane pobudki, na zdolność odczuwania danego obszaru pozwala człowiekowi ruch (poruszanie się po określonym terytorium), wzrok (wizualna percepcja terenu) oraz dotyk¹³². Co prawda postrzeganie otaczającej sfery jest inne u dziecka niż w przypadku osoby dorosłej, nie zmienia to jednak faktu, że ludzki umysł posiada zdolność tworzenia pewnych schematów przestrzennych na każdym etapie rozwoju. Dzieje się tak, ponieważ to właśnie ciało człowieka stanowi pewnego rodzaju miarę kierunków i dystansu, zatem jednostka porządkuje otaczającą rzeczywistość względem samej siebie¹³³.

Przestrzeń ludzkich doświadczeń nierozzerwalnie wiąże się z poznaniem intymnym. Przyjęcie pewnych wartości świadczy o potrzebie kreacji zarówno miejsca poznawalnego empirycznie, jak również wewnętrznego świata ludzkiej psychiki. Istnieją również punkty pośrednie, istniejące w realnym świecie i posiadające jednocześnie silne zakorzenienie w psychice człowieka. Taką wyjątkową rolę w świadomości ludzkiej pełni dom.

Dom jest tym miejscem w przestrzeni, w którym się przebywa, gdzie toczy się życie własne, intymne, rodzinne. Do tego miejsca wraca się ze świata, z zewnątrz; tu się wypoczywa, tu się jest u siebie; za progiem jest obcość. Dom jest miejscem zakotwiczenia, miejscem kształtowania życia jednostki w rodzinie i poprzez nią. Jest

¹²⁹ Wyróżnić tu można pewne grupy przestrzeni, połączone w pary opozycyjne, jak: przestrzenie pierwotne a wtórne; prywatne a publiczne; centralne a peryferyjne, sakralne a świeckie. (Zob., *tamże*, s. 214).

¹³⁰ E. Dutka, *dz. cyt.*, s. 11.

¹³¹ Zob., E. Rybicka, *dz. cyt.*, s. 244.

¹³² Zob., Yi-Fu Tuan, *dz. cyt.*, s. 15-16.

¹³³ Zob., *tamże*, s. 23, 32, 35, 51, 63, 92.

punktem wyjścia i dojścia. Świadomość i emocje nadają mu niesłychanie wysoką wartość (...). Przeniesiony całkowicie w wymiar duchowy jest źródłem symbolu i alegorii, i one z kolei (...) kształtują widzenie domu poprzez relację człowiek – dom, dom – człowiek¹³⁴.

Charakter ludzkiej psychiki jest, rzecz oczywista, ściśle zindywidualizowany, poddaje się jednak działaniom pewnego rodzaju archetypów, co doskonale obrazuje powyższy przykład. Poznawanie i badanie świata wpisane jest w naturę człowieka, jednak „przedmiot lub miejsce zyskuje konkretną realność [pod warunkiem], że doświadczymy go w sposób totalny, to znaczy wszystkimi zmysłami oraz aktywną i refleksyjną myślą”¹³⁵. Identyfikacja nawet najmniejszego obszaru może uciec przez naszym umysłem, jeśli nie zostanie on przez nas w pełni poznany.

Jak już zostało wspomniane, przestrzeń literacka najczęściej analizowana jest w wymiarze humanistycznym, nie sposób bowiem opisać wytworu kulturalnego, jakim jest dzieło literackie, w innym kontekście badawczym¹³⁶. Autorem tekstu zawsze jest człowiek, bohaterem już niekoniecznie, jednak przymioty postaci uformowanej przez twórcę powalają na założenie, iż mamy do czynienia z istotą myślącą, nawet w przypadku upersonifikowanych przedmiotów nieożywionych, zjawisk naturalnych czy wyobrażeń abstrakcyjnych. Bohaterem może stać się także sama przestrzeń, determinująca zachowanie człowieka. Dlatego też nie sposób do końca zgodzić się z założeniem, że śmiertelnik przejął przestrzeń i dowolnie ją przeistacza, często bowiem to właśnie ona w znaczący sposób wpływa na jego poczynania. Nie wyklucza to jednak wcale antropologicznego podejścia do kwestii jej opisywania i przetwarzania, bowiem bez względu na to, czy to człowiek włada przestrzenią, czy to ona rządzi nim – jednostka ludzka znajduje się w tejże właśnie płaszczyźnie i wchodzi z nią w wielowymiarowe relacje.

1.3 Teorie przestrzenne w utworach prozatorskich Stefana Grabińskiego

Przytoczone powyżej teorie badawcze stały się dla mnie podstawą dla sklasyfikowania rozmaitych typów przestrzeni, jakie powołał do życia Stefan Grabiński. W tym rozdziale zostaną one wymienione i pokrótce opisane, zaś ich pełna realizacja zostanie szerzej przedstawiona w dalszej części dysertacji. Zanim jednak

¹³⁴ M. Wojtyła-Świerżowska, *Przebieg domu u Słowian* [w:] *Przebieg w języku i w kulturze...*, s. 187.

¹³⁵ Yi-Fu Tuan, *dz. cyt.*, s. 31.

¹³⁶ Zob., K. Dmitruk, *dz. cyt.*, s. 218.

przejdę do rozważań własnych, wspomnę o ważniejszych kategoriach przestrzennych nakreślonych przez badaczy do tej pory.

Eliza Krzyńska-Nawrocka obszary wykreowane przez Grabińskiego nazywa „przestrzeniami przemienionymi”, przy czym ów drugi człon można zastąpić mianem „deformacji”. Badaczka zaznacza jednak, iż zmiany w przestrzeniach Grabińskiego względem rzeczywistości nie zawsze są nacechowane pejoratywnie, mowa tutaj raczej o transformacji przedstawionych miejsc, wpływającej na zróżnicowane postrzeganie świata. Swoje przemyślenia prowadzi na tle dwóch podstawowych wariantach – przestrzeni mitycznych, reinterpretowanych przez pisarza głównie poprzez opisy zmieniającej się rzeczywistości, oraz relacji pomiędzy przestrzenią a bohaterami, którzy przebywają w niej na zasadzie wzajemnego oddziaływania i przenikania. Grabiński dokonuje przemiany miejsc – dla przykładu, dom staje się u niego miejscem niebezpiecznym, zaś labirynt ulic, pomimo gwaru i zaludnienia, ukazany jest jako miejsce spokoju i ukojenia. Przestrzenie zarówno wpływają na nastrój człowieka, jak i same emanują nastrojem, najczęściej grozy, niepokoju i tajemnicy. Krzyńska-Nawrocka wymienia przestrzenie „ludzkie” i „nie-ludzkie”, więzienne oraz zamieszkane. Co ciekawe, przestrzenią staje się również pustka, która, naświetlona pod odpowiednim kątem, okazuje się mieć znaczący wpływ na życie człowieka¹³⁷. W swoich rozważaniach badaczka wysoko sytuuje także miasto, pomimo, iż u Grabińskiego motyw ten traktowany był raczej sporadycznie i miał charakter dekoracyjny. Zwraca uwagę przede wszystkim na przestrzeń zurbanizowaną jako labirynt, w którego korytarzach błądzi bohater¹³⁸.

Z kolei Wojciech Kalinowski jako podłoże swoich badań nad przestrzenią w twórczości Stefana Grabińskiego stawia pojęcie *hypnosfiction*, rozumiane jako fikcyjny świat marzeń sennych, będących płaszczyzną dla niezwykłych umiejętności ludzkiego umysłu. Wynikiem zakotwiczenia na danym obszarze jest utwór „z pogranicza fantastyki, filozofii, religii, wyobrażeń transcendencji, [będący] mesmeryczną fantasmagorią, iluzją rzeczywistości empirycznej”¹³⁹. Badacz wprowadza trzy podstawowe pojęcia przestrzenne – *bez-czas* (cisza, marzenia senne, zakrzywienie lub zatrzymanie czasu), *bez-ruch* (utrącone fundamenty ruchu – jego spotęgowanie lub bierność) oraz *bez-miar* (bezpośredni kontakt z Absolutem). Każdy z nich okraszony

¹³⁷ Zob., E. Krzyńska-Nawrocka, *dz. cyt.*, s. 207 – 231.

¹³⁸ Zob., tejże, „Dwuznaczność zaułków”, „Zacięte usta symbolów”... – miasto w twórczości prozatorskiej Stefana Grabińskiego, „Rocznik Przemyski” 49:2013, z. 2, „Literatura i Język”, s. 76-77.

¹³⁹ W. Kalinowski, *Hypnos fiction. Nowelistyka Stefana Grabińskiego*, Białystok 2016, s. 48.

jest swoistym pierwiastkiem niesamowitości nadprzyrodzonego uniwersum, przenikającego życie i działania bohaterów¹⁴⁰.

Zupełnie innym typem przestrzeni zajęła się Joanna Majewska. W świetle zjawisk o charakterze metafizycznym, zagmatwanej psychiki bohaterów oraz szeroko pojętego oniryzmu, badaczka zainteresowała się kwestią, „jacy ludzie, jakie wydarzenia, idee, symbole i miejsca ukształtowały osobowość twórczą”¹⁴¹ Stefana Grabińskiego, jako tło swoich dociekań uznając topografię polskiej Galicji z przełomu XIX i XX wieku. Najważniejsze ośrodki stanowią tutaj przestrzenie miast – większych, Lwowa i Przemyśla, oraz nieco mniejszego, Samboru – oraz niewielkich miejscowości, jak Kamionka Burzańska czy Brzuchowice. Majewska skupia się na biografii pisarza, która bez wątplenia miała znaczący wpływ na dorobek twórczy w aspekcie każdego etapu jego życia¹⁴².

Moje rozważania zbliżyć się będą raczej ku zagadnieniom związanym z badaniami naukowymi Krzyńskiej-Nawrockiej oraz Kalinowskiego aniżeli Majewskiej, aczkolwiek elementy biograficzne bez wątpienia się w nich pojawiają. Przede wszystkim dokonałam klasyfikacji przestrzeni w dwóch głównych sektorach – ze względu na obszar poznania (w układzie opozycyjnym) oraz ze względu na zasięg faktyczny. Duże znaczenie w twórczości Stefana Grabińskiego ma również kategoria przestrzeni ujęta w formę labiryntu, dlatego postanowiłam nakreślić zagadnienia teoretyczne związane również z tego typu konstrukcją. Pod koniec przedstawiam najbardziej charakterystyczne elementy scenerii grozy, które uzupełnione zostaną w rozdziałach poświęconych szczegółowemu omówieniu wybranych utworów pisarza.

1.3.1 Opozycje przestrzenne

W twórczości prozatorskiej Stefana Grabińskiego przeplatają się różne odmiany przestrzeni. Zapoznając się z analizą jej poszczególnych rodzajów, należy wziąć pod uwagę, iż nie zawsze liczyć się będzie zbiór wszystkich elementów należących do jej zakresu. W poniższym opisie niektóre z nich schodzą na dalszy plan, nie są bowiem istotne dla cech znamienych. Pominę także kwestię granic, która zostanie omówiona szerzej w dalszej części pracy. Nie bez znaczenia jest również fakt, iż poszczególne

¹⁴⁰ Zob., *tamże*, s. 107, 115, 157, 189.

¹⁴¹ J. Majewska, *Demon ruchu, duch czasu, widma miejsc. Fantastyczny Grabiński i jego świat*, Wrocław 2018, s. 9.

¹⁴² Zob., *tamże*.

przymioty właściwe danej grupie mogą pojawić się także w innym zbiorze, co w znacznej mierze wynika z ich specyfiki.

Oto, jak przedstawia się podział przestrzeni ze względu na obszar poznania:

1. Przestrzeń fizyczna - przestrzeń abstrakcyjna

Przestrzeń fizyczna zawiera w sobie składniki rzeczywistości, które podlegają poznaniu empirycznemu. Ten rodzaj przestrzeni znajduje konkretne umiejscowienie w otaczającym nas świecie, nawet jeśli nie jesteśmy w stanie objąć go wzrokiem. Składa się przede wszystkim z elementów namacalnych oraz takich, które możemy rozpoznać przy pomocy pozostałych zmysłów. Posiada trzy konkretne wymiary – długość, wysokość i szerokość – których odstępów wyznaczane są przez ustalone w danej społeczności jednostki metryczne. Przestrzeń abstrakcyjna z kolei rozpoznawana jest przez ludzki umysł, ponieważ to właśnie w nim budzą się odczucia i wrażenia. Jest to przestrzeń wyobraźni ze wszelkimi jej wytworami, przestrzeń wiary oraz emocji, rodzących się i przechodzących mniej lub bardziej gwałtowne przemiany. Ten obszar jest sferą ludzkiej psychiki, ukierunkowanej głównie na doznania uczuciowe i nienamacalne.

2. Przestrzeń pragmatyczna – przestrzeń mityczna

Przestrzeń pragmatyczna (inaczej realistyczna, racjonalistyczna) znajduje swoje odzwierciedlenie w rzeczywistości. Składa się na nią całe otoczenie człowieka, które ten jest w stanie pojąć rozumem i wyjaśnić w logiczny sposób. Realność przedstawionych postaci i wydarzeń jest w niej cechą nadrzędną, nie należy jednak zapominać, że zaliczyć tutaj możemy także płaszczyznę fikcji, o ile ta będzie w stanie zachować rzeczywiste wzorce. Przestrzeń mityczna została stworzona przez człowieka w opozycji do realizmu, między innymi w celu wyjaśnienia nieprawdopodobnych zjawisk czy zaakceptowania lęków. Możemy ją również nazwać światem nadprzyrodzonym oraz „czwartym wymiarem”, w niej bowiem mają swoje zakorzenienie praktyki okultystyczne oraz tajemne wierzenia. Tutaj mieszczą się również ludzkie wyobrażenia, których nie sposób racjonalnie umotywić, a także fantazmaty, istniejące wciąż i tworzone bez jakichkolwiek ograniczeń.

3. Przestrzeń wyrazista – przestrzeń rozmyta

Pierwszy typ jest przestrzenią łatwą do przywołania i wyobrażenia. W niej liczą się konkrety, bez względu na to, jak mocno są utrwalone w rzeczywistości. Jest to sfera przejrzysta, bez półcieni i niedomówień. Składa się z wyraźnie zarysowanych komponentów, których ostrość nie jest zakłócana przez żadne czynniki zewnętrzne. Jest przestrzenią w pewien sposób udowodnioną, podporządkowaną ludzkiemu poznaniu. Inaczej rzecz ma się z przestrzenią rozmytą, gdzie mamy do czynienia z silnym poczuciem nierzeczywistości i brakiem ukierunkowania. Składniki tego terytorium są niejasne, płynne, a jego granice – niewyraźne. Pojawiające się obrazy są mętne i zamglone, oddalone od realności, nie mające nic wspólnego z poznaniem empirycznym. Nikt nie porywa się nawet na udowodnienie i wyjaśnienie zachodzących tu zjawisk, przez co rozmazana wizja świata staje się w pewien sposób nieuchwytna.

4. Przestrzeń statyczna – przestrzeń dynamiczna

Przestrzeń statyczna reprezentuje sobą przede wszystkim spokój i zrównowagę. Możemy w niej zauważyć pewien bezruch i zastój, nie oznacza to jednak, iż jest ona całkiem nieruchoma. Mamy w niej do czynienia z opanowaniem, co potęguje wrażenie kontrolowania sytuacji. Dąży do ładu i harmonii, zaś każde odstępstwo od normy zostaje od razu doprowadzone do porządku. Kojarzy się z ciszą i choć nie zawsze jest bezdźwięczna, wszelkie odgłosy zgodnie ze sobą współgrają. Przestrzeń dynamiczna przedstawia się jako jej totalne przeciwieństwo. Nieustannie pędząc, nierzadko z narastającą prędkością, dokonuje gradacji napięcia, prowadzącego do niekontrolowanego podniecenia. Często gwałtownie wybucha, czyniąc zarysowaną sytuację niespodziewaną i nieobliczalną. Jest pełna życia, nie zmienia to jednak faktu, że ludzki byt jest tutaj najbardziej kruchy i ulotny.

5. Przestrzeń nieożywiona – przestrzeń żyjąca

Czynnikiem kształtującym przestrzeń nieożywioną jest przede wszystkim nieświadomość. Przedmioty istniejące w tej przestrzeni są rzeczami martwymi, bezwładnymi, nie wywierającymi znaczącego wpływu na człowieka. Obszar ten jest nieruchomy i niesamodzielny, do wszelkiego rozruchu potrzebuje jakichkolwiek przejawów ludzkiego działania. Z kolei przestrzeń żyjąca sama jest motorem dla swojego funkcjonowania. Silnie upersonifikowana, zdaje się być istotą żywą, świadomą i samowystarczającą, stając się przez to nie tyle tłem, co partnerem człowieka,

jednocześnie intensywnie na niego oddziałując. Taki wizerunek czyni ją bohaterem przedstawionych zdarzeń, a jej poczynania determinują losy innych postaci.

Nie można pominąć znaczącego faktu, iż żadna z powyżej przedstawionych przestrzeni nie może istnieć samoistnie. Na przykład, przestrzeń mityczna nie może istnieć bez abstrakcji, a w przestrzeni pragmatycznej pojawia się grupa cech przestrzeni fizycznej. Jak widać, określone typy mogą być ze sobą połączone poza swoimi grupami w dowolny sposób, choć z kilkoma wyjątkami. Mając na uwadze powyższe założenia, przestrzeń fizyczna nigdy nie będzie przestrzenią rozmytą ani mityczną, a martwa – dynamiczną. Kilka typów przestrzeni może występować w jednym utworze, albo na zasadzie nakładania się na siebie i istnienia równoczesnego, albo występowania naprzemiennego. Także umiejscowienie granic przedstawia się niejednolicie – mogą być one wyraźne i trwałe lub płynne i przesuwalne, nie muszą też występować w ogóle, dzięki czemu daną przestrzeń możemy rozpatrywać w kategoriach nieskończoności.

1.3.2 Przestrzeń jako labirynt

Mimo, iż myśląc o przestrzeni, najczęściej wyobrażamy sobie pusty obszar, może ona przybierać różnorodne kształty. W zależności od subiektywnej oceny, przestrzenią może być świat, kraj, ocean, może nią również być miejsce pracy, ogród oraz dom. Niezwykle interesujące jest ujęcie przestrzeni jako labiryntu, dlatego też problem ten zostanie przeze mnie przedstawiony oddzielnie. Posiłkować się będę głównie badaniami Elżbiety Rybickiej, która ujęła nietypowe zagadnienie w szerokim kontekście.

Motyw labiryntu pojawiał się już w kulturze starożytnej, przede wszystkim jako słynna budowla stworzona przez Dedala w celu uwięzienia okrutnego Minotaura, uśmierconego w końcu przez Tezeusza. Celem budowniczego było nadanie takiego kształtu opracowanej przez siebie konstrukcji, aby niemożliwym było wydostanie się z niej. Dlatego też labirynt kojarzy się przede wszystkim z błądzeniem i brakiem przejrzystości. Jednak przyglądając się bliżej, można dostrzec pewien zamysł, którym kierują się twórcy opisywanej formy, prowadzący do szczęśliwego rozwiązania. Nie będzie zatem błędne stwierdzenie, iż struktura labiryntu posiada dwa charaktery.

Geneza labiryntu, już u źródeł, wskazuje, że jest on paradoksalnym splotem – pokrętną i zawikłaną, a jednocześnie misterną konstrukcją, bezładnym, a zarazem celowym uporządkowaniem przestrzennym, emblematem logosu i jego aporią. Ale

najbardziej niezwykłą (...) właściwością labiryntu jest jego podwójne oblicze w wyobrażeniach figuratywnych, gdzie występuje i jako forma o niezwykle precyzyjnej, zgeometryzowanej i logicznej organizacji, i jako nieprzewidywalnie zagmatwany i splątany kształt¹⁴³.

Labirynt przedstawia się zatem z jednej strony jako „nieprzenikliwe i dezorientujące uporządkowanie przestrzenne, lecz nie pozbawione zamysłu, [z drugiej zaś] nieregularność i nieprzejrzystość labiryntu jest błędem dyskredytującym całkowicie jego wartość jako zamierzonej konstrukcji”¹⁴⁴. Jak wspomina Rybicka, bez względu na naturę tego układu przestrzennego istotny jest jego związek z rozumem, prowadzący do ostatecznego rozwiązania. Podobnie uważa Agnieszka Izdebska:

Labirynt, szczególnie w swoim sakralno-inicjacyjnym wcieleniu, wiązany jest z ruchem, procesem poznawczym, postrzegany jest jako przestrzeń do pokonania, do okiełznania, do zdobycia, przewyciężenia, przejścia, by osiągnąć samopoznanie, wtajemniczenie. Labirynt jest tu przede wszystkim drogą – dosłownie lub figuratywnie traktowaną¹⁴⁵.

Tym razem wskazać można dwie funkcje labiryntu –chronologicznie wcześniejsza, obrona środka, oznacza zwykle jakiś skarb lub po prostu sens, będący celem błądzącej postaci – tak, jak odnalezienie Minotaura. Dużo później, bo dopiero w XX wieku, centrum labiryntu straciło swoje znaczenie na rzecz samego przemierzania korytarzy. Punktem ośrodkowym nie była już obiecana nagroda podsycana pragnieniem, a sam pęd ku niej, dochodzenie dyktowane rozumem i satysfakcja z rozwiązywania pojawiających się na drodze tajemnic i dylematów¹⁴⁶.

W literaturze labirynt pojmowany jest jako „metafora przestrzenna, egzystencjalna i epistemologiczna”¹⁴⁷. W dziedzinę piśmiennictwa został wprowadzony jako odwzorowanie pułapek i niejasności życia powszedniego. Mimo, iż ruch ukierunkowany do przodu przez ludzką psychikę pojmowany jest jako linia prosta¹⁴⁸, świat pełen jest zakrętów, które, choć czasami niezauważalne na początku, w końcu potrafią doprowadzić do określonych konsekwencji. Na przykład, w konwencji

¹⁴³ E. Rybicka, *Formy labiryntu ...*, s. 15.

¹⁴⁴ *Tamże*, s. 13.

¹⁴⁵ A. Izdebska, *Gotyckie labirynty [w:] Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002, s. 35.

¹⁴⁶ E. Rybicka, *Formy labiryntu ...*, s. 16, 27.

¹⁴⁷ *Tamże*, s. 7.

¹⁴⁸ Zob., Yi-Fu Tuan, *dz. cyt.*, s. 99.

gotyckiej samo ujęcie drogi jako ścieżki wiodącej do wyjścia jest pozorne, bowiem bohater tkwi w najdoskonalszej formie labiryntu – labiryntie nieskończonym¹⁴⁹.

Efekt labiryntowy pojawia się w literaturze niejednokrotnie. Począwszy od dzieł klasycznych, poprzez średniowieczne poszukiwania Świętego Graala, aż do założeń Jana Kochanowskiego, że owym labiryntem jest ludzki umysł, którego rezultatem jest powstałe dzieło, zrozumiałe tylko i wyłącznie przez jego twórcę. Z kolei romantycy pojmowali labirynt na kilka sposobów – jako meandry ludzkiej psychiki uwikłane w niespójną rzeczywistość, nieustanną wędrówkę czy poszukiwanie sensu istnienia. Również oni w znacznym stopniu zainicjowali postrzeganie miasta jako systemu odnóg i rozgałęzień¹⁵⁰.

Za dwie podstawowe możliwości rozważania formy labiryntowej Rybicka uważa pojęcia dwóch znanych teoretyków literatury. Michał Głowiński do komponentów tego rodzaju narracji zalicza „alinearność ujawniającą się w konstrukcji czasu, fabuły narracji nieokreśloność i zmienność ram modalnych prezentowanych zdarzeń, nieprzestrzeganie tradycyjnych reguł spójności oraz niespointowanie”¹⁵¹. Z kolei Umberto Eco rozróżnia trzy formy labiryntu: klasyczny (posiadający centrum, splecione, lecz ciągły), manierystyczny (struktura z licznymi rozgałęzieniami) oraz sieć (nieskończony wytwór-kłacz, bez środka, peryferii i bez wyjścia)¹⁵². Do wymienionych cech dołączyć można również rozchwianą chronologię z zastygnięciem czasowym oraz dezorientację narracyjną¹⁵³.

We wspomnianych dziełach reprezentujących konwencję gotycką charakter labiryntowości zajmuje szczególne znaczenie:

W obrębie gotyckiej tradycji sposób pojawiania się przestrzeni labiryntowej zmieniał się. Zamki, lochy, podziemne korytarze i mroczne klasztorne grobowce w angielskiej powieści grozy były przestrzenią konstytuującą niejako sam gatunek. To w niej czaiło się zło i nieznane, wspomnienia mąk i morderstw, to tam panowała przerażająca cisza, którą zakłócały tylko przeciągi (...), a echo daleko w ciemnościach labiryntów

¹⁴⁹ Zob., A. Izdebska, *dz. cyt.*, s. 36.

¹⁵⁰ Zob., E. Rybicka, *Formy labiryntu...*, s. 18-20, 22-24.

¹⁵¹ Cyt. za: *tamże*, [tu:] M. Głowiński, *Labirynt, przestrzeń obcości*, [w:] *Mity przebrane – Dionizos – Narcyz – Prometeusz – Marcholt – labirynt*, Kraków 1994, s. 200 – 210.

¹⁵² Cyt. za: *tamże*, [tu:] U. Eco, *Dopiski na marginesie „Imienia Róży”*, [w:] Tegoż, *Imię Róży*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1999, s. 613.

¹⁵³ Zob., *tamże*, s. 45-47.

powtarzało zgrzyt zardzewiałych zawiasów. Wnętrza gotyckich chateaux ewokowały strach, tajemnicę, zagrożenie, uczucie zamknięcia i uwięzienia¹⁵⁴.

Taki charakter przestrzeni w utworach grozy utożsamiony został z brakiem skończoności, co czyniło go labiryntem doskonałym, bez możliwości ucieczki. Nie jest on zatem miejscem utrudnionej wędrówki ku stanowiącemu cel centrum, ale zagmatwanym obszarem błędzenia, zniewolenia i utknięcia w pułapce, z której nie ma wyjścia¹⁵⁵.

Nieodzownym elementem przedstawionego typu przestrzeni jest bohater. On również musi w określony sposób odnaleźć się w zarysowanej rzeczywistości. W utworach o charakterze labiryntowym jawi się jako postać błądząca, zagubiona, choć wciąż poszukująca. Jest pozbawiony własnej tożsamości, którą nieudolnie usiłuje odtworzyć. Logika jego życia psychicznego zostaje zaburzona poprzez stale zmieniające się stany świadomości oraz decentrację przewidywalności, prowadzącą z kolei do przerywania ciągłości sytuacyjnej fabuły danego dzieła¹⁵⁶. Co za tym idzie, „konsekwencją rozbicia jedności podmiotowej i decentracji człowieka jest uczynienie go alogicznym i nieprzewidywalnym”¹⁵⁷. Odbiorca natomiast może widzieć przestrzeń labiryntową z dwóch perspektyw: z zewnątrz, dzięki czemu ma ogłód na całość sytuacji i z łatwością może odgadnąć właściwą drogę, oraz z wnętrza, gdzie jego postrzeganie ogranicza zamknięty obszar, przez co wraz z bohaterem skazany jest na błędzenie w poczuciu niejasności¹⁵⁸.

Jako nadrzędną cechę labiryntowego trybu organizacji tekstu Rybicka podaje alinearność, ujawniającą się na kilku poziomach. Jeśli chodzi o porządkowanie zdarzeń, fabuła jest wielotorowa i wielokierunkowa, wątki splecione, akcja zatrzymuje się przez dygresje i retrospekcje, zaś fakty przedstawione są z kilku perspektyw, co zaburza ich postrzeganie. Czas cechuje achronologia oraz przenikanie różnych płaszczyzn wewnętrznych, zaś kompozycja ma charakter rozluźniony i fragmentaryczny¹⁵⁹. Przestrzeń natomiast staje się „zamkniętym i nieprzejrzystym obszarem błędzenia, niekiedy o labilnym i nieuchwytnym statusie ontologicznym”¹⁶⁰.

¹⁵⁴ A. Izdebska, *dz. cyt.*, s. 33.

¹⁵⁵ Zob., A. Has-Tokarz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2010, s. 197, 199-200.

¹⁵⁶ Zob., E. Rybicka, *Formy labiryntu...*, s. 51, 52.

¹⁵⁷ *Tamże*, s. 53.

¹⁵⁸ Zob., *tamże*, s. 72-73.

¹⁵⁹ Zob., *tamże*, s. 55-56.

¹⁶⁰ *Tamże*.

1.3.3 Od miejsca i przestrzeni do *ponad-przestrzenności*

W poprzednich podrozdziałach szeroko została opisana kategoria miejsca i przestrzeni. Przypomnijmy – przestrzeń jawi się jako obszar abstrakcyjny, związany z ruchem i przemieszczaniem się, zaś miejsce przywodzi na myśl namacalność, zakorzenienie i stabilizację. Tak wygląda ogólny zarys tych dwóch kategorii, nie należy jednak zapominać, że – biorąc pod uwagę pewne niuanse – tworzą one kilka pochodnych, mających szczególne znaczenie w badaniach nad twórczością prozatorską Stefana Grabińskiego.

Przebywanie w przestrzeni wiąże się bezpośrednio z pojęciem przestrzenności, rozumianym szerzej jako „wolność w przestrzeni” – posiadanie dość siły i przestrzeni do działania¹⁶¹. Jednak rzeczona swoboda nie ogranicza się tylko i wyłącznie do otoczenia, jakie znamy z empirycznego poznania świata. Przestrzenność daje nam możliwość przekraczania tego, co racjonalne, tworzenie świata własnych wyobrażeń i idei. Przestrzeń nadal doświadczana jest przez ruch, jednak nie jest to tylko i wyłącznie ruch fizyczny, a odnoszący się do obszaru abstrakcji, gdzie podstawą staje się „możliwość przekraczania istniejących warunków, a przekraczanie to w najprostszy sposób przejawia się jako elementarna możliwość poruszania się”¹⁶². W porównaniu do przestrzeni, przestrzenności nie da się wymierzyć i jednoznacznie określić, staje się ona zatem podstawą istnienia świata marzeń i fantazji, świata elementów nadprzyrodzonych, nie mających nic wspólnego z otaczającą nas i dającą się objąć rozumem rzeczywistością.

W prozie Stefana Grabińskiego możemy wskazać – a nawet rozwinąć - każdy z wymienionych wyżej obszarów – miejsce, przestrzeń, przestrzenność. Jakkolwiek jednak wyodrębnienie miejsca nie nastrocza większych problemów, tak przestrzeń i przestrzenność bardzo często zlewają się w jedno, tworząc pole trudności w postrzeganiu wykreowanego przez pisarza świata. Dlatego też warto dokonać podziału każdej z tych kategorii i podzielić ją na terytoria dokładniejsze, precyzyjniej wskazujące zależności przestrzenne w omawianej twórczości.

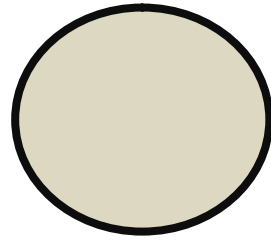
Podział przestrzeni ze względu na zasięg faktyczny najlepiej zobrazują poniższe ryciny:

¹⁶¹ Zob., Yi-Fu Tuan, *dz. cyt.*, s. 72.

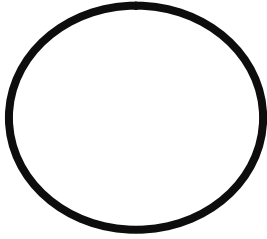
¹⁶² *Tamże*.



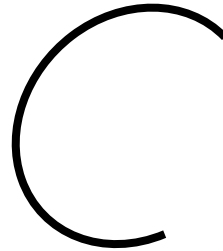
ryc. 1



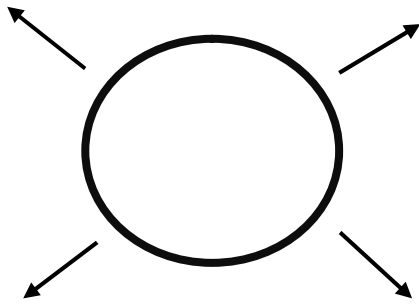
ryc. 2



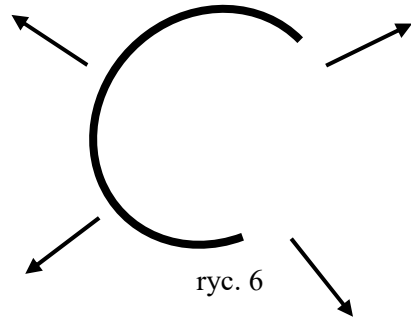
ryc. 3



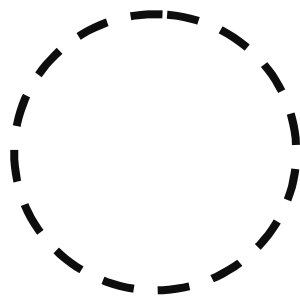
ryc. 4



ryc. 5



ryc. 6



ryc. 7

Rycina 1. przedstawia opisane już *miejsce*, jako konkretny punkt w przestrzeni, będący w zasięgu ręki i wzroku bohatera.

Rycina 2. obrazuje *miejsce-przestrzeń*, jest zatem rozszerzeniem miejsca, wciąż jednak można objąć ją wzrokiem.

Rycina 3. jako *przestrzeń-miejsce* staje się obszarem o nieco szerszym zasięgu niż *miejsce-przestrzeń*, jednak dalej jest wyraźnie ograniczona.

Rycina 4. ukazuje *przestrzeń* samą w sobie, jako obszar, który ciężko zamknąć w określonych granicach, wciąż jednak nie wykracza poza możliwości ludzkiego rozumowania. Staje się ona jednocześnie punktem wyjścia dla rozważań związanych z jej faktycznym zasięgiem, sytuując się w centrum przywołanych rozwiązań przestrzennych.

Rycina 5. przedstawia przestrzenność „zamkniętą”, związaną z obszarem ziemskim, posiadającą, pomimo swojego ogromu, wymiary fizyczne.

Rycina 6. obrazuje z kolei przestrzenność „otwartą”, istniejącą przede wszystkim na obszarze onirycznym oraz wyobrażeniowym, wciąż jednak dająca się objąć myślą, choćby nie do końca racjonalną.

Obie rodzaje przestrzenności są odmianą przestrzeni posiadającej możliwości poszerzenia własnych granic – bądź to w logiczny, bądź intuicyjny lub pozarozumowy sposób.

Ostatnia rycina przedstawia *ponad-przestrzenność*. Ciężko mówić tutaj o obszarze, ponieważ jej zakres zdecydowanie przekracza granice nie tylko ludzkiego wzroku, ale także myśli. Wiąże się ona ze światem pozazmysłowym, niedostępnym zwykłemu śmiertelnikowi, dlatego też lepszym określeniem będzie miano *sfery*.

Utworki prozatorskie Stefana Grabińskiego realizują wszystkie wyżej wymienione typy przestrzenne. Kilka z nich może wystąpić w jednym dziele – i właśnie taka sytuacja ma miejsce najczęściej – jednak przeważnie tylko jeden pełni funkcję dominantny. Granice przechodzenia z jednej strefy w drugą są płynne, często niezauważalne, można je jednak wyodrębnić poprzez szczegółową analizę zdarzeń.

Elementy powyższej klasyfikacji przestrzeni mogą nakładać się na wymienione wcześniej obszary doznania. *Miejsce* lub *miejsce-przestrzeń* mogą być tożsame między innymi z przestrzenią fizyczną czy nieożywioną, choć dają w nich znać o sobie również cechy sfery mitycznej oraz żyjącej. Zaś *przestrzenność* oraz *ponad-przestrzenność* można porównać przede wszystkim do przestrzeni rozmytej i abstrakcyjnej, ze względu na przynależność obu grup do sfery o charakterze ponadzmysłowym. Także forma

labiryntu ma możliwość ukazywania się w różnorodnych kategoriach przestrzennych. W dorobku twórczym Grabińskiego płaszczyzny łączą się ze sobą na zróżnicowane sposoby, czego postaram się dowieść w dalszej części pracy.

1.4 Sceneria grozy – czynniki rozpoznawcze

Komponenty charakterystyczne dla scenerii podstawowych typów literatury grozy ukształtowały się ostatecznie w XVIII wieku na tle twórców romansów gotyckich. Nie oznacza to jednak, że czynniki tworzące określoną formę wcześniej nie istniały, wręcz przeciwnie – z szerokim zakresem przestrzeni wzbudzającej strach mamy do czynienia między innymi w twórczości epoki średniowiecza czy barokowej realizacji motywu *vanitas*.

Wizualna percepcja otaczającego świata sprawiła, że budowanie atmosfery grozy stało się możliwe przede wszystkim dzięki elementom o charakterze empirycznym. Na początku XVIII wieku człowiek, zmęczony zamknięciem w racjonalistycznych ramach kategorii *logosu*, postanowił zwrócić się ku naturze, zaczął chwalić dzikie pejzaże oraz nieujarzmione ludzkim wpływem tajemnicze przestrzenie¹⁶³. Doskonały sposób kreowały grozę widmowe krajobrazy „dzikich uroczyisk, rwących potoków, mrocznych borów, spowitych gęstą mgłą bagien [oraz] bezksiężycowych i burzliwych nocy”¹⁶⁴. Uprzywilejowaną porą stała się właśnie noc, ponieważ „pejzaż pogrążony w ciemności, okryty mgłą, zdawał się wyzwalać ukryte w nim znaczenia, prowadzące przez symboliczne elementy do wiedzy egzystencjalnej i eschatologicznej”¹⁶⁵. Ponadto mrok stanowił idealne tło dla rozwijania się lęku, stając się kurtyną dla niewyjaśnionych sekretów oraz doskonałym polem dla wyobraźni¹⁶⁶, powołującej do życia nadprzyrodzone stworzenia nocne, jak duchy, strzygi, wilkołaki czy zmory¹⁶⁷. Postrzeganie świata grozy przy pomocy wzroku potęgowały wrażenia słuchowe, jak szum wiatru, złowrogie hukanie sowy czy przerażające szepty, okrzyki, nagły łoskot oraz niezidentyfikowane kroki. Elementem budzącym grozę może być także, wbrew pozorom, cisza, bowiem to właśnie w niej bohaterowie stają się wyczuleni na każdy odgłos, zaś najmniejszy nawet dźwięk staje się w ich mniemaniu

¹⁶³ Zob., A. Maciocha, *Elementy grozy w obrazach natury, na przykładzie polskich czasopism z XVIII wieku* [w:] *Groza. Społeczno – kulturowe mechanizmy kreowania emocji*, red. B. Płonka-Syroka, M. Szymczak, Wrocław 2010, s. 22.

¹⁶⁴ A. Has-Tokarz, *dz. cyt.*, s. 60.

¹⁶⁵ Zob., A. Maciocha, *dz. cyt.*, s. 23.

¹⁶⁶ Zob., H. Kubička, *Terytoria strachu: przestrzenne mechanizmy budowania grozy w literaturze popularnej i we współczesnym filmie* [w:] *Groza. Społeczno – kulturowe mechanizmy...*, s. 151, 152.

¹⁶⁷ Zob., K. Kaczor, *Od Dracula do Lestata*, Gdańsk 2010, s. 13.

koszmarną postacią¹⁶⁸. Co więcej, przebywanie w miejscu ogarniętym wszechobecną ciszą i pustką wywołuje silne uczucia i przenosi myśli ku transcendencji¹⁶⁹.

Groza środowiska naturalnego została następnie przeniesiona na grunt wytworów cywilizacyjnych. Miejscem ewokującym strach początkowo stał się zamek, najczęściej częściowo opuszczony, wyposażony w tajemnicze komnaty:

Zamek – jego zazwyczaj nadszarpnięte zębem czasu mury i baszty – były stosownym miejscem dla ukazania się ducha, jego podziemne korytarze i lochy stanowiły siedzibę grozy i cierpienia, a jego oświetlone księżycem mury stawały się malowniczą dekoracją, której przydawały jeszcze, dla spotęgowania nastroju, chmury kłębiące się na niebie i raz po raz przesłaniające księżyc, podmuchy wiatru, huk pioruna i przeraźliwy krzyk sowy¹⁷⁰.

Motyw zamku został wyraźnie zaczerpnięty ze średniowiecza, epoki barbarzyństwa i niepewności. Co ważne, budowla, która wcześniej pełniła jedynie rolę tła, została przesunięta na bliższy plan, stając się jednym z bohaterów, jak w utworze H. Walpole'a *Zamczysko w Otranto* czy powieści A. Radcliffe *Tajemnice zamku Udolpho*¹⁷¹, zaś na gruncie polskim – w *Grażynie* oraz *Panu Tadeuszu* A. Mickiewicza¹⁷².

Nie da się pominąć kwestii scenerii grozy bez przedstawienia miejsca, jakim jest nawiedzony dom. Wytwór ten stanowi odwrócenie wizerunku domu jako zapewniającego bezpieczeństwo i ochronę przed światem zewnętrznym oraz poczucie ciepła i intymności. W pozytywnym ujęciu dom „jest zawsze przestrzenią własną, oswojoną, przyjazną, a jego zamknięcie nie tylko nie jest groźne, stanowi warunek i zarazem element bezpieczeństwa”¹⁷³. Naruszenie takiej istoty domu przez coś, co przekracza granice poznania i stanowi jakiegokolwiek niebezpieczeństwo zmienia spokojne i niegroźne schronienie w złowieszczą pułapkę¹⁷⁴. Gdy lokum zostaje napiętnowane złem, staje się labiryntem, z którego nie ma ucieczki, a w takim

¹⁶⁸ Zob., H. Kubicka, *dz. cyt.*, s. 173.

¹⁶⁹ Zob., A. Maciocha, *dz. cyt.*, s. 27.

¹⁷⁰ Z. Sinko, *Gotyk i ruiny w wyobraźni literackiej Oświecenia*, „Przegląd Humanistyczny” 1978, nr 9.

¹⁷¹ Zob., H. Kubicka, *dz. cyt.*, s. 136-137.

¹⁷² Zob., M. Matusiak, *Groza gotycka w utworach Mickiewicza* [w:] *Groza. Społeczno-kulturowe mechanizmy...*, s. 58, 61.

¹⁷³ M. Głowiński, *Labirynt, przestrzeń obcości* [w:] Tegoż, *Mity przebrane. Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marcholt, labirynt*, Kraków 1990, s. 139.

¹⁷⁴ Zob., K. Marak, *Horror w ujęciu komparatystycznym: wybrane motywy we współczesnej japońskiej i amerykańskiej fantastyce grozy* [w:] *Potworna wiedza. Horror w badaniach kulturowych*, red. D. Brzostek, A. Kobus, M. Markocki, Toruń 2016, s. 73.

przypadku nie może już pretendować do miana domu¹⁷⁵. Podobnie jak zamek, zyskuje rangę bohatera, nie jest jednak sprzymierzeńcem człowieka, a raczej rywalem i destruktozem, zmierzającym do jego ujarzżenia i zniewolenia¹⁷⁶. Pojęcie nawiedzonego domu oznacza nie tylko dom w znaczeniu budynku czy ogniska rodzinnego, może stać się nim „dowolny zamknięty obiekt przestrzenny, np. łódź, szpital, szkoła z internatem czy też pokój hotelowy, (...) ogrody czy parki, a niekiedy całe wioski i miasta”¹⁷⁷.

Według Haliny Kubickiej „horrorzy posługują się określonym, silnie uschematyzowanym repertuarem miejsc i scenerii”¹⁷⁸. Poza pejzażami oraz wspomnianymi typami budowli, „obraz grozy budują ruiny, cmentarze, krypty oraz odludne dzikie miejsca osnute mrokiem”¹⁷⁹. Obszary tego rodzaju w niezwykle silny sposób pobudzają wyobraźnię oraz wywołują silne uczucia, mają również znaczenie dla odkrywania sensu własnego istnienia. Odbiorca emocjonalnie reaguje na tajemnicę, wzniosłość i potęgę przedstawionego tła, co napawa jego myśli niesamowitą trwogą¹⁸⁰.

Zarysowane koncepcje znajdują swoje odzwierciedlenie w twórczości prozatorskiej Stefana Grabińskiego. Odrębne konteksty stanowią tło przedstawionych wydarzeń, a ich pomniejsze komponenty możemy odnaleźć w tekstach pisarza. Nie należy jednak zapominać, iż ze względu na nowatorstwo omawianych dzieł mogą się w nich pojawić elementy całkiem nowe, sytuujące dorobek piśmienniczy Grabińskiego dość wysoko w historii fantastycznej literatury polskiej.

1.5 Podsumowanie

Po wielu stuleciach marginalnego postrzegania przestrzeni, w latach 70. i 80. ubiegłego wieku nastąpił przełom w badaniach nad związanymi z nią zagadnieniami. Od tamtej pory pojęcie przestrzeni nie zajmowało już miejsca pobocznego, sytuując się jako komponent świata przedstawionego, na równi ze zdarzeniami czy kreacją bohaterów. W ciągu kilkudziesięciu lat powstał szereg koncepcji badawczych, spośród których na szczególną uwagę zasługują: ujęcie przestrzeni jako składnika morfologii utworu; metafory przestrzenne; pozasłowna działalność bohaterów; geopoetyka; powiązanie przestrzeni z miejscem; teoria chronotopu; antropologiczny wymiar

¹⁷⁵ Zob., M. Głowiński, *Labirynt...*, s. 140.

¹⁷⁶ Zob., A. Has-Tokarz, *dz. cyt.*, s. 194.

¹⁷⁷ H. Kubicka, *dz. cyt.*, s. 132-133.

¹⁷⁸ *Tamże*, s. 131.

¹⁷⁹ A. Maciocha, *dz. cyt.*, s. 22.

¹⁸⁰ Zob., A. Has-Tokarz, *dz. cyt.*, s. 215.

w przestrzeni (ze szczególnym uwzględnieniem płaszczyzny kulturowej oraz usytuowania w niej człowieka).

Zarysy danego obszaru w kontekście twórczości Stefana Grabińskiego dotyczą przede wszystkim „przestrzeni przemienionych”, stanowiących, według Elizy Krzyńskiej-Nawrockiej, transformacje przedstawionych miejsc względem świata realnego, wpływające na zróżnicowane jego postrzeganie. Na reorientację przestrzeni ukierunkowane zostały również trzy podstawowe pojęcia, wprowadzone do badań nad prozą pisarza przez Wojciecha Kalinowskiego, a mianowicie – *bez-czas* (cisza, marzenia senne, zakrzywienie lub zatrzymanie czasu), *bez-miar* (bezpośredni kontakt z Absolutem) oraz *bez-ruch* (spotęgowanie lub bierność ruchu). Przestrzenią codzienności oraz otoczenia Stefana Grabińskiego zainteresowała się Joanna Majewska, udowadniając, iż środowisko życia może wywierać znaczący wpływ na działalność twórczą artystów.

Ze swojej strony postanowiłam podzielić przestrzeń wyłaniającą się z utworów Stefana Grabińskiego na dwie zasadnicze strefy: obszar poznania oraz zasięg faktyczny. Pierwsza z nich dotyczy płaszczyzny, którą możemy zgłębić, zarówno poprzez doświadczenie empiryczne, jak również doznania pozazmysłowe. Reprezentowana jest przez szereg opozycji, przeciwstawiając sobie połączone w pary przestrzenie: fizyczną i abstrakcyjną; pragmatyczną i mityczną; wyrazistą i rozmytą; statyczną i dynamiczną; żyjącą i nieożywioną. Z kolei strefa zasięgu faktycznego przestrzeni prowadzi od jej fizycznego, wymiernego opanowania, do uchwycenia obszarów, które można przeniknąć tylko i wyłącznie myślą. Tutaj wyróżnić można kolejno: miejsce, *miejsce-przestrzeń*, *przestrzeń-miejsce*, przestrzenność „zamkniętą” i „otwartą” oraz *ponad-przestrzenność*.

Nie można zapominać, iż granice przedstawionych sfer są płynne i nie zawsze mogą stanowić narzędzie ich kategorycznego rozróżnienia. Poszczególne rodzaje przestrzeni często mają możliwość rozprzestrzeniania się na sąsiednie terytoria, nie zakłócając przy tym ani swoich, ani cudzych reprezentatywnych właściwości.

Rozdział II

Nowelistyka grozy Stefana Grabińskiego a konwencja gatunku

2.1 Z teorii strachu i lęku

Strach towarzyszy istotom żyjącym od zarania dziejów. Celowo użyty został tutaj wyraz „istota”, sam bowiem strach dał o sobie znać na długo przed pojawieniem się na Ziemi gatunku ludzkiego. Nie bez powodu badania nad istotą tego uczucia rozpoczęto poprzez obserwacje zachowania i reakcji zwierząt w określonych sytuacjach¹⁸¹. Przekształcanie się przez stulecia zjawiska strachu w różne odmiany¹⁸² zostało zauważone już przy okazji obserwacji czynnika ludzkiego, nie zmienia to jednak faktu, że u podstaw każdorazowego odzewu na określony bodziec stoi instynkt pierwotny, przejęty przez gatunek *homo sapiens* od swoich praprzodków sprzed milionów lat.

Odczucie strachu powstaje u człowieka – podobnie zresztą, jak u każdego żywego organizmu – w momencie zaobserwowania konkretnego niebezpieczeństwa¹⁸³. Uważa się, że strach jest zjawiskiem w stu procentach naturalnym¹⁸⁴, to dzięki niemu bowiem w ludzkiej podświadomości dochodzi do głosu pierwotny instynkt przetrwania, bez którego ani ludzkość, ani żaden inny gatunek nie miałby szans na przeżycie. Aby jednak reakcja ta wystąpiła, potencjalna ofiara musi uświadomić sobie samo istnienie nadchodzącego zagrożenia, ponieważ niebezpieczeństwo poza świadomością nigdy nie doprowadzi do sytuacji, w której dana jednostka się boi¹⁸⁵. Warto zaznaczyć również, że „rzeczywisty strach jest sygnałem, który trwa krótko, gdyż nie jest niczym więcej niż służą intuicji”¹⁸⁶. Oznacza to tyle, że ów sygnał, który rozlegnie się w naszym umyśle w sytuacji realnego zagrożenia, uruchamia całą serię instynktownych reakcji

¹⁸¹ Zob., J. Pieter, *Strach i odwaga*, Warszawa 1971, s. 6.

¹⁸² Zaliczyć tu można cały arsenał przeżyć i postaw zawierających w sobie strach, takich jak: przestrasz, przerażenie, osłupienie, trwoga, panika, obawa, zdenerwowanie, lęk, bojaźń, niepokój, trema, niepewność, nieśmiałość, onieśmielenie, troska, rozterka, zgryzota itp. (Zob., *Tamże*, s. 37).

¹⁸³ Jest to tak zwana poznawcza płaszczyzna strachu, kiedy w świadomości podmiotu pojawiają się treści związane z nadchodzącym zagrożeniem (zob., W. Imielski, *Pomiędzy strachem a lękiem* [w:] *O lęku bez strachu. Jak bać się tyle, ile trzeba*, red. P. Żak, Kielce 2017, s. 10).

¹⁸⁴ Zob., L. Klichowski, *Lęk. Strach, Panika. Przyczyny i zapobieganie*, Poznań 1994, s. 16.

¹⁸⁵ Zob., W. Imielski, *Pomiędzy strachem a lękiem* [w:] *O lęku bez strachu. Jak bać się tyle, ile trzeba*, red. P. Żak, Kielce 2017, s. 9.

¹⁸⁶ G. de Becker, *Dar strachu. Jak wykorzystywać sygnały o zagrożeniu, które ostrzegają nas przed przemocą i zapewniają przeżycie*, tłum. A. Jankowski, Poznań 1998, s. 360.

obronnych¹⁸⁷, jak między innymi stan podwyższonej gotowości do uporania się z groźbą czy chęć ucieczki¹⁸⁸.

W pewnych uwarunkowaniach strach jest krótkotrwałym impulsem, dającym bez wątpienia rezultaty o wydźwięku pozytywnym. Dzięki zasygnalizowaniu określonego niebezpieczeństwa daje nam sposobność do obrony, co nie byłoby możliwe, gdyby nasza świadomość nie przekazywała nam zagrożenia. Nie należy jednak zapominać, że okoliczności jego wystąpienia mogą być w znacznym stopniu zróżnicowane, co może prowadzić do zaburzeń w dokonywaniu czynności instynktownych. Dzieje się tak w przypadku, gdy uczucie strachu jest długotrwałe, co może stać się zgubne dla ludzkiej psychiki i otoczenia¹⁸⁹.

Dłużej trwający strach paraliżuje wolę, wpływa destruktywnie na morale, dewaluuje pojęcia etyczne, co przy osłabionej woli i zwykle towarzyszącemu temu stanowi uczuciu zmęczenia i wyczerpania psychicznego staje się podatnym gruntem do rezygnacji z ideałów [oraz] uległości wobec przeciwnika za cenę spokoju i likwidacji gnębiącego strachu¹⁹⁰.

Co więcej, coraz częściej pojawiają się głosy, że z powodu presji, jaką wywiera na współczesnego człowieka narzucony z góry pęd i nowoczesny styl życia, doświadczą on lęku oraz stresu w znacznie wyższym stopniu, niż miało to miejsce jeszcze kilka dekad temu. Sam zaś strach został uznany za zaburzenie stosunkowo niedawno, bo dopiero w ostatnich trzydziestu latach¹⁹¹. Warto zwrócić także uwagę na fakt, iż konkretna sytuacja nie u każdej osoby doprowadzi do odczuwania strachu lub też wywoła to uczucie w różnym natężeniu u kilku osób¹⁹².

Przez wiele lat słowa *strach* oraz *lęk* używane były zamiennie, po dziś dzień dzieje się tak zresztą w języku potocznym. Nie są to jednak zjawiska tożsame, aczkolwiek bardzo zbliżone znaczeniowo. „Boję się” powiedzieć może zarówno osoba

¹⁸⁷ W tym przypadku można przywołać zarówno fizjologiczną (występuje reakcja mobilizacyjna), jak i behawioralną płaszczyznę strachu (strach wywołuje określone zachowania). (Zob., W. Imielski, *dz. cyt.*, s. 10).

¹⁸⁸ Zob., J. Pieter, *dz. cyt.*, s. 39.

¹⁸⁹ Zob., L. Klichowski, *dz. cyt.*, s. 18.

¹⁹⁰ *Tamże*.

¹⁹¹ Zob., P. McKinnon, *Wycisz strach. Jak przezwyciężyć lęk, panikę i agorafobię*, przeł. M. Kowaleczko – Szumowska, Poznań 2007, s. 14, 15.

¹⁹² Pojawienie się strachu zależy od wielu czynników, takich jak m. in. wielkość i rodzaj niebezpieczeństwa, osobista tendencja do reagowania strachem, wcześniejsze doświadczenia życiowe czy subiektywne spostrzeganie własnych możliwości w zakresie poradzenia sobie z sytuacją (zob., W. Imielski, *dz. cyt.*, s. 10-13).

wystraszona, jak i złęczona. Tymczasem podłoże zjawiska zwanego lękiem jest nieco inne niż uwarunkowanie strachu. Istotą tego drugiego jest „konkretne zewnętrzne zagrożenie, które jest obecne lub bliskie”¹⁹³, jeśli zaś chodzi o lęk, zagrożenie jest „zazwyczaj mniej określone, a jego wystąpienie mniej przewidywalne – jest czymś bardziej wewnętrznym i stanowi raczej oczekiwanie niż fakt”¹⁹⁴. Co więcej, prawdopodobieństwo, że w ogóle do niego dojdzie, może być tak znikome, że aż nierealne¹⁹⁵. Z tego też powodu lęk stał się zjawiskiem trudniejszym do opisanego. Jest on odczuciem nieukierunkowanym i niejasnym, prowadzącym do obaw o niesprecyzowanym charakterze, nie sposób również uchwycić jego źródła¹⁹⁶. Różnicę pomiędzy odczuwaniem strachu i lęku można ująć następująco – strach jest reakcją na sytuację naoczną, z której świadomie zdajemy sobie sprawę, natomiast lęk staje się odzwierciedleniem na „uprzytomnienie sobie możliwości danego niebezpieczeństwa”¹⁹⁷.

Strach chroni nas przed konkretnym niebezpieczeństwem, to dzięki niemu nie włożymy ręki do ognia. Lęk jest natomiast odpowiedzią na ukryte przekonania, nieświadome fantazje, wewnętrzne potrzeby. Strach wydaje się logiczny, natomiast lęk – irracjonalny¹⁹⁸.

Mając na myśli strach, często wiąże się go z konkretnym obiektem, lęk natomiast cechuje wieloznaczność, co jest przyczyną postaw niepewności i poczucia zagrożenia. Lęk może być także długotrwały i występować na równi z bezsilnością i niemocą, które doprowadzają do wszechogarniającego odczuwania słabości¹⁹⁹, podczas gdy strach często staje się impulsem do okazywania odwagi.

W uogólnieniu, strach od lęku odróżniają głównie: zagrożenie obecne i możliwe do zidentyfikowania; wywołanie przez konkretne sygnały; uzasadniony związek z zagrożeniem; konkretny koniec i początek; ogólny charakter sytuacji alarmowej oraz długotrwała czujność²⁰⁰. Zaś do podobieństw pomiędzy nimi zaliczyć możemy: obecność lub antycypacja niebezpieczeństwa bądź dyskomfortu; pełne napięcia obawy i niepokój, podwyższony poziom pobudzenia; negatywny afekt; towarzyszące odczucia

¹⁹³ J. LeDoux, *Lęk. Neuronauka na tropie źródeł lęku i strachu*, tłum. K. Wołoszyn-Hohol, M. Hohol, Kraków 2020, s. 38.

¹⁹⁴ *Tamże*.

¹⁹⁵ *Zob., tamże*.

¹⁹⁶ *Zob.*, W. Imielski, *dz. cyt.*, s. 15, 17.

¹⁹⁷ J. Pieter, *dz. cyt.*, s. 58.

¹⁹⁸ A. Fudała, *Lęki nasze współczesne [w:] O lęku bez strachu...*, s. 27.

¹⁹⁹ *Zob.*, J. U. Rogge, *Strach dodaje dzieciom siłę*, tłum. M. Kowalik, Kielce 2006, s. 27.

²⁰⁰ *Zob.*, J. LeDoux, *dz. cyt.*, s. 39.

cielesne²⁰¹. Jednakże wspólnym mianownikiem strachu i lęku jest przede wszystkim jaźń ludzka, zaangażowana w odczuwanie obu tych uczuć w bezpośredni sposób²⁰².

O wzajemnym powiązaniu lęku, strachu i jaźni pisze Anna Gemra:

W obliczu strachu jednostka jest w stanie uświadomić sobie pochodzące zagrożenie i może przyjąć postawę aktywną lub pasywną, to znaczy próbować zneutralizować albo zniszczyć źródło strachu (np. poprzez poddanie się, ucieczkę, atak), ponieważ istnieje ono na zewnątrz, podczas gdy w wypadku lęku początek i przyczyna tkwią wewnątrz: ich źródłem jest sama osoba, jej „ja”. Uczucie strachu jest więc zwykle poprzedzone stanem lęku – logicznie nieuzasadnionego przeczcucia niebezpieczeństwa, które następnie ulega racjonalizacji i przekształca się w strach²⁰³.

Badaczka definiuje strach jako emocjonalną składową lęku, uczucie posiadające obiektywną i namacalną przyczynę, jednak dalekie od abstrakcji i ze wszech miar intencjonalne²⁰⁴.

Strach i lęk mogą być rozpatrywane zarówno ze względu na swoje pozytywne, jak i negatywne wymiary. Pomimo, iż ich odczuwanie z pozoru nie należy do przyjemności, pojawienie się tych zjawisk w umyśle często pełni określoną funkcję. Jak już wspomniano, u źródeł strachu stoi obawa o życie i chęć przetrwania, co ma miejsce od początku istnienia naszego gatunku i uwidacznia się już w momencie rozwoju ontogenicznego, a trwa niezmiennie od milionów lat²⁰⁵. Jeśli zaś chodzi o lęk:

Po pierwsze, nieznacznie nasiloną mobilizacją organizmu sprzyja wysokiej aktywności, motywuje do działania i pozwala utrzymać zadowalający poziom codziennej energii. Po drugie, osoby opisywane jako lękowe czy lękliwe, mimo znacznych utrudnień w codziennym życiu, w wielu zakresach wykazują przewagę nad osobami stabilnymi emocjonalnie. Wymienić można chociażby większą wrażliwość zmysłową i emocjonalną, dbałość o szczegóły i łatwiejsze ich dostrzeganie, precyzję, drobiazgowość i sumienność. Po trzecie, nieco podobnie jak

²⁰¹ *Tamże*.

²⁰² „Doświadczenie strachu to wiedza, że TY jesteś w niebezpieczeństwie, doświadczenie lęku to martwienie się, czy przyszłe zagrożenie może CIEBIE skrzywdzić.” (Zob., *tamże*, s. 43).

²⁰³ A. Gemra, *Od gotycyzmu do horroru: wilkołak, wampir i monstrum Frankensteinia w wybranych utworach*, Wrocław 2008, s. 24.

²⁰⁴ Zob., *tamże*.

²⁰⁵ Zob., A. Samelak, *Co czai się w szafie, czyli o strachu malutkich i nieco starszych dzieci* [w:] *O lęku bez strachu...*, s. 39-40.

strach, również lęk przyczynia się do codziennej zapobiegliwości, dbałości o komfort i bezpieczeństwo²⁰⁶.

Uważano, że lęk stoi u podstaw większości chorób psychicznych, zaś negatywne skutki jego odczuwania górują nad pozytywnymi²⁰⁷. Należy odróżnić strach i lęk powszedni od ich patologicznych odpowiedników, zwanych powszechnie zaburzeniami. W połowie XX wieku zaczęto dzielić je na psychozy i neurozy, na te ostatnie zaś składały się różnego rodzaju nerwice i fobie²⁰⁸. Część psychoterapeutów uznaje, że fobie odzwierciedlają lęki z wczesnego dzieciństwa, zaś uwidaczniają się zawsze ze strachu, którego doświadczamy w sytuacjach stresu, kiedy nasilenie lęku jest wyższe niż normalnie²⁰⁹. Fobia staje się lękiem ponad przyjętą normę, zupełnie nieproporcjonalną w stosunku do realnego zagrożenia²¹⁰. Człowiek nabywa się jej zarówno poprzez kojarzenie obiektu z niebezpieczeństwem, jak i zachowanie osób darzonych pewnego rodzaju autorytetem²¹¹. Fobia może być również uwarunkowana genetycznie, jednak do jej ujawnienia najczęściej doprowadza traumatyczne przeżycie²¹².

Z pojęciem lęku i strachu niezaprzeczalnie wiąże się pojęcie odwagi, bowiem ucieczka przed niebezpieczeństwem nie jest jedyną odpowiedzią na uczucie trwogi. Zjawisko to jest o tyle specyficzne, że nie może ono zaistnieć bez strachu – w momencie dokonania danego czynu bez sytuacji zagrożenia odwaga nie ma racji bytu, po prostu nie istnieje. Może za to istnieć strach bez odwagi, co warunkuje go jako uczucie pierwotne. Aby być odważnym, trzeba mieć świadomość nadchodzącego niebezpieczeństwa, a także moc jego pokonania²¹³. Sam mechanizm odwagi funkcjonuje natomiast w sposób różnorodny, co bez wątpienia ściśle wiąże się z natężeniem strachu w danych okolicznościach²¹⁴. Odwaga staje się „strachem opanowanym”, powinna przez to opierać się rozsądnej kalkulacji²¹⁵; w przeciwieństwie do strachu nie jest bowiem impulsem, lecz dłuższym procesem. Z odwagi wynikają

²⁰⁶ W. Imielski, *dz. cyt.*, s. 20-21.

²⁰⁷ Zob., J. LeDoux, *dz. cyt.*, s. 32.

²⁰⁸ Zob., *tamże*, s. 44-45.

²⁰⁹ Zob., P. McKinnon, *dz. cyt.*, s. 45.

²¹⁰ Zob., M. Gaj, *Fobie – lęki nieproporcjonalne [w:] O lęku bez strachu...*, s. 53-54.

²¹¹ W tym pierwszym przypadku mamy do czynienia z sytuacją, w której ktoś straszyl nas np. pajakami lub zacinającą się windą. W drugim przykładowo dziecko zwraca uwagę na mamę, która krzyczy ze strachu przed myszą, zatem owo zwierzę kojarzone jest jako coś niebezpiecznego. (Zob., *tamże*.)

²¹² Zob., *tamże*, s. 55.

²¹³ Zob., J. Pieter, *dz. cyt.*, s. 8.

²¹⁴ Zob., *tamże*, s. 194.

²¹⁵ Zob., J. Klichowski, *dz. cyt.*, s. 26.

takie cechy jak męstwo czy bohaterstwo, również związane z pokonaniem strachu, a przez to kojarzone w sposób pozytywny²¹⁶.

Wynika z tego, że lęk i związany z nim strach działają na dwa sposoby: z jednej strony „tłumią naturalną ciekawość i chęć mierzenia się z nowymi wyzwaniami, stawiają bariery, powstrzymują przed próbami zmian, zamykają w tradycji i kulturze, prowokują do agresji przeciwko wszystkiemu co inne, nowe”²¹⁷. Drugi aspekt ewokuje ucieczkę przed zagrożeniem, jest „siłą napędową przemian, rozwoju społeczeństw, nauki, odkryć, zmusza nas do przestrzegania praw”²¹⁸. Jakkolwiek zatem strach i jego odmiany często wywołują konotacje o charakterze pejoratywnym, nie da się zaprzeczyć, że stają się również stymulatorem reakcji jak najbardziej pożądanych. Wysyp filmów i powieści grozy, zwłaszcza na przestrzeni ostatnich lat, daje do zrozumienia, że ludzie nie mają nic przeciwko odczuwaniu strachu, pod warunkiem, iż jest on odpowiednio kontrolowany. Czym innym będzie bowiem spotkanie oko w oko z realnym niebezpieczeństwem, a czym innym obcowanie z tekstem kultury, który w każdej chwili można od siebie odsunąć²¹⁹. Słusznym zatem będzie nadanie owemu zjawisku nazwy *gloryfikacji grozy*. Zostanie ono szerzej omówione w kolejnym podrozdziale.

2.2 Źródła i następstwa strachu w kulturze; gloryfikacja grozy

Groza jawi się jako zjawisko pokrewne strachowi. Nie zmienia to jednak faktu, iż wielu badaczy uważa ją za emocję „znacznie wykraczającą poza zwykły przestach, obawę czy silną nawet niepewność”²²⁰. Pojmowana jest jako „afekt jednostkowy determinowany osobniczymi uwarunkowaniami biologicznymi i psychicznymi, które obejmują ogół zjawisko związanych z atmosferą odczuwania lęku”²²¹. Podobnie jak strach, wiąże się ze świadomością jednostki doświadczającej danego fenomenu, związanego zarówno z otaczającym ją światem realistycznym, jak i sferą należącą do abstrakcyjnych doznań. Jako przykład może posłużyć tutaj lęk przed piekłem, którego istnienie powinno zostać poprzedzone przyjęciem do wiadomości, poznaniem,

²¹⁶ Zob., *tamże*, s. 29.

²¹⁷ Zob., A. Gemra, *Od gotycyzmu...*, s. 21.

²¹⁸ Zob., *tamże*.

²¹⁹ W rozważaniach niniejszej rozprawy nie biorę pod uwagę potrzeby niektórych osób stawiania samych siebie w sytuacjach niebezpiecznych, w celu podniesienia poziomu adrenaliny.

²²⁰ B. Płonka-Syroka, *Wstęp [do:] Groza. Społeczno-kulturowe mechanizmy kreowania emocji*, red. B. Płonka-Syroka, M. Szymczak, Wrocław 2010, s. 7.

²²¹ A. Has-Tokarz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2010, s. 48.

a w końcu wyznawaną wiarą. W związku z tym bezsprzecznym wydaje się stwierdzenie, iż groza jest przede wszystkim uwarunkowana kulturowo²²².

Gloryfikacja strachu i związanej z nim grozy znalazła swoje odzwierciedlenie w elementach obyczajowych. Już w starożytności strach przed wyższą siłą sprawczą napawał ludzi lękiem, nie zawsze do końca zdefiniowanym. To, co nieosiągalne, jednocześnie stawało się nieznanym, niosącym ze sobą potencjalne niebezpieczeństwo; nieznanie zaś, ze względu na wynikające zeń zagrożenie, jawiło się jako nieosiągalne, sprowadzając tym samym całość rozważań do elementów natury *circulus vitiosus*²²³. Przykładem mogą być chociażby zjawiska naturalne, których przyczyny zostały odkryte wiele wieków później.

Zarówno lęk, jak i strach tak intensywnie oddziaływały na ludzkie emocje, że już w czasach starożytnych dokonano ich personifikacji:

W Grecji bogiem trwogi był Dejmos, a strachu Fobos. Odpowiadali im rzymscy bogowie Pallor i Pavor. W Atenach bogiem szerzącym przerażenie był Pan. Tworzenie takich bogów było uznaniem roli strachu, jaką odgrywał w losach indywidualnych i zbiorowych. Strach jest tam, gdzie jest życie²²⁴.

Według Biblii przyczyną doznawania strachu i życia w cieniu ciągłego lęku był grzech pierworodny. Jako pierwiastek destrukcyjny zniszczył on harmonię świata idealnego oraz beztroskiego bytowania bez jakiegokolwiek zagrożenia²²⁵. Od momentu złamaniu Bożego zakazu do brzemienia, które miał od tej pory nieść człowiek, dołożono egzystowanie w obliczu grozy tego, co może przynieść biegnący czas i otaczająca nas przestrzeń.

Siła, z jaką oddziaływała (i wciąż oddziałuje) na ludzkość reakcja strachu, stała się motorem dokumentowania wszelkich źródeł i przejawów trwogi. Pomimo swoistego dyskomfortu wywoływanego przez nadmierną bojaźń, traktowano ją jako kwestię zbyt wielkiej wagi, by móc obojętnie przejść obok. Często dopatrywano się w niej także nauki, z której korzystać mogą przyszłe pokolenia; jednak najważniejszym efektem apoteozy strachu stały się wierzenia i związane z nimi przesady, a także liczne obrzędy. Sytuacja ta doprowadziła do uatrakcyjnienia obyczajowości, wzbogacanej niepokojem

²²² Zob., B. Płonka-Syroka, *dz. cyt.*, s. 9.

²²³ Łac. „błędne koło”.

²²⁴ L. Klichowski, *dz. cyt.*, s. 9.

²²⁵ Zob., *tamże*, s. 10.

co rok, dekadę, wiek, tysiąclecie. Przez lata ewolucji podlegały co prawda przyczyny grozy, nie zmieniła się jednak natura ludzka, z jednej strony pragnąca ucieczki przed jakimkolwiek ryzykiem, z drugiej zaś opętana pożądaniem dokonania czegoś, co już na zawsze zostanie wpisane w dzieje cywilizacji.

Istnieją dwa z pozoru odrębne stanowiska, które konstytuują powstawanie zjawiska grozy. Według pierwszego z nich, aby w pełni doświadczyć uczucia grozy, należy zetknąć się z niepokojącymi czynnikami, które w największym możliwym stopniu odzwierciedlają otaczającą nas rzeczywistość. Jak twierdzi Anna Gemra, „utwór grozy, by spełniać swą podstawową rolę, czyli budzić przerażenie, musi być silnie zakotwiczony w rzeczywistości, musi być zgodny z zasadami realizmu”²²⁶. Zdaniem badaczki, większe przerażenie wywoła w nas bowiem świadomość niebezpiecznej sytuacji, w której moglibyśmy znaleźć się osobiście, niż wyobrażenie podobnych okoliczności w świecie nam niedostępnym²²⁷. Według odrębnej koncepcji największe przerażenie wywołać w nas może obecność komponentów fantastycznych, tajemniczych, nieokreślonych. W myśl zasady, że „najbardziej boimy się nieznanego”, należy przypuszczać, iż brak znajomości nadprzyrodzonego uniwersum może stać się przyczyną wywołania dreszczy strachu. Spostrzeżenie to zostaje zintensyfikowane dodatkowo przez fenomen śmierci, która wraz z życiem pozagrobowym od zarania dziejów, w otocze tajemnic i domniemań, stanowiła zagadkę ludzkości²²⁸. „To, co nieznanne, budzi zawsze większą grozę niż to, co znane, choć straszne”²²⁹. Do dwóch powyższych spojrzeń można dołączyć także pogląd pośredni, a mianowicie, że niewyobrażalny lęk budzi w nas także to, co w zasadzie nie wykracza poza granicę poznania, jednak w pewien sposób „burzy porządek i harmonię przyrody – świat istniejący na granicy życia i śmierci”²³⁰. Proces takiego oddziaływania owego obszaru na odbiorcę pochodzi z samej natury, której żywioły, poza siłą twórczą, potrafią również niszczyć i przerażać²³¹.

Pozorność opisywanych zapatrywań polega na istnieniu różnorodnych perspektyw poznawczych:

²²⁶ A. Gemra, *Uwieść strachem. Sterowanie emocjami odbiorcy we współczesnych tekstach grozy* [w:] *Uwieść słowem, czyli retoryka stosowana*, red. J. Lichański, Warszawa 2003, s. 190.

²²⁷ Zob., tamże.

²²⁸ Zob., A. Tańczuk, *Groza pół-śmierci w powieści Władcy Pierścieni J. R. R. Tolkiena*, [w:] *Groza. Społeczno-kulturowe mechanizmy...*, s. 162.

²²⁹ M. Świergocki, *Magia gotycyzmu* [w:] *Gotycyzm i groza w kulturze*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Łódź 2003, s. 13.

²³⁰ A. Tańczuk, *dz. cyt.*, s. 180.

²³¹ Zob., tamże.

Wyraza [ona] zdolności kreacyjne podmiotów, sprawia, iż opisy rzeczywistości, uznawane przez różne grupy za realistyczne, są wobec siebie niewspółmierne. W literaturze fantasy mamy do czynienia z odniesieniami wobec świata, który jest postrzegany jako efekt czyjejś autorskiej kreacji. Jest to świat równoległy wobec tego, w którym toczy się nasza biografia, a zarazem o takim stopniu nasycenia realiami, iż daje nam możliwość włączenia się doń na prawach uczestnika²³².

Na podstawie przytoczonego cytatu budzi się w nas świadomość, iż pojęcie rzeczywistości jest względne. Może istnieć kilka, kilkanaście, kilkadziesiąt przestrzeni uznawanych za rzeczywiste, co w głównej mierze zależy od subiektywizmu danej jednostki, niekoniecznie łączącego się z empirycznym postrzeganiem i poznawaniem świata. Bez względu jednak na rodzaj i ilość rzeczonych obszarów, groza często powstaje „w wyniku uczucia powszechnej dezintegracji, wrażenia, że [owa] rzeczywistość zaczyna się rozpadać”²³³.

Na temat grozy powstało sporo opracowań, zarówno pod względem wartości tego motywu w literaturze, jak i jej umiejscowienia w dziedzinie psychologii i psychopatologii. Skąd fascynacja danym zjawiskiem? Dlaczego odczuwanie strachu nie zostało odsunięte na dalszy plan jako uczucie na dłuższą metę destrukcyjne i paraliżujące? Z jakiego powodu groza stała się kanwą wielu refleksji i zainteresowano się nią w sposób na tyle intensywny, że w mniej lub bardziej znaczący sposób stała się tłem wszelkiego rodzaju tekstów kultury?

Od wielu lat istnieje przekonanie, że człowiek „lubi się bać”. W dobie rozwoju nauki jesteśmy w stanie stwierdzić, że odczuwanie strachu i towarzyszącego mu stresu ściśle wiąże się z reakcjami zachodzącymi w ludzkim organizmie. „W sytuacjach stresowych organizm produkuje adrenalinę oraz noradrenalinę (tzw. katecholaminy) oraz kortyzol (glikokortykoid). Hormony te zwane hormonami stresu i są produkowane są przez nadnercza, a następnie trafiają do krwi. Jako pierwszy wydzielany jest hormon stresu – adrenalina”²³⁴. Efektem działania tego hormonu są takie emocje jak podniecenie czy ekscytacja, doprowadzające finalnie do uczucia zadowolenia. Dlatego też, choć odczuwanie strachu na pierwszy rzut oka budzi skojarzenia negatywne, człowiek dąży (świadomie lub nieświadomie) do budzących przerażenie doznań, by

²³² B. Płonka-Syroka, *dz. cyt.*, s. 15.

²³³ S. King, *Danse macabre*, przeł. P. Braiter, P. Ziemkiewicz, Warszawa 2009, s. 27.

²³⁴ <https://portal.abczdrowie.pl/hormony-stresu-charakterystyka-pozytywny-wplyw-szkodliwosc> (data dostępu 20.11.2020 r.).

choć przez chwilę doświadczyć namiętności uczucia grozy. Stało się ono bowiem „jednym z fundamentalnych składników doświadczenia antropologicznego oraz niezbywalnym elementem konfrontacji człowieka z nieznanym”²³⁵.

Od zarania dziejów ludziom nie brakowało ku temu sposobności. Jak już wspomniano, podłoża wszelkiego strachu należy szukać w starożytności. Nie ulega wątpliwości, iż podwalinę stanowi tutaj mitologia Greków i Rzymian, wprowadzająca w ludzką świadomość obecność nie tylko bóstw, ale także różnego rodzaju mitycznych stworzeń. Nie wyczerpując listy, wśród nich wymienić można chociażby: Meduzę, Hydre, Minotaura, Syreny, Cyklopów oraz wiele innych nadprzyrodzonych istot. Większa część z nich, posługująca się magicznymi mocami, narodziła się z lęku przed niewyjaśnionymi wówczas zjawiskami zachodzącymi w przyrodzie, jak burze z piorunami czy trzęsienia ziemi. Potwory stały się także ucieleśnieniem negatywnych cech charakteru. Ich cel stanowiło także ostrzeżenie ówczesnych ludzi przed niebezpieczeństwem, takim jak ukąszenie węża czy rozbicie okrętu o skały²³⁶.

Niebagatelne znaczenie miały także inne nadprzyrodzone stworzenia, których istnienie uwarunkowane zostało przez ludowe wierzenia demoniczne. Tak w ludzkiej wyobraźni jawi się między innymi zmora, przybierająca najbardziej zróżnicowane kształty, niezmiennie uważana jednak za istotę groźną, wręcz śmiercionośną²³⁷. Brak jednorodności w postrzeganiu tego osobnika sprawił, że zmora „wyłania się z przekazów ludowych jako postać tajemnicza, trudna do opisanego, o niejednoznacznym statusie ontologicznym”²³⁸. Nie mniejszą groźbę budziła od zawsze postać wampira, pod wieloma względami podobna do zmory. Wizerunek stereotypowego krwio pijcy ukształtował się ostatecznie pod koniec XIX wieku, kiedy to Bram Stoker wydał swoją słynną powieść pt. *Drakula*. Niektórzy mylnie utożsamiają rok 1897 z narodzinami bestii, prawda jednak jest taka, że wiara w wampiry sięga starożytnego Egiptu:

²³⁵ D. Brzostek, *Słowo wstępne* [do:] *Potworna wiedza. Horror w badaniach kulturowych*, red. D. Brzostek, A. Kobus, M. Markocki, Toruń 2016, s. 7.

²³⁶ Zob., J. Guy, R. Lassiter, J. Duncan, J. Sertori, *Duchy, potwory i inne tajemnice*, Warszawa 2007, s. 34-35.

²³⁷ Zmorę z jednej strony uważano duszę zmarłego, z drugiej zaś twierdzono, że wbrew własnej woli staje się nią człowiek żyjący. Inny pogląd głosił, że jest ona „klasycznym” demonem, nie mającym nic wspólnego z istotami ludzkimi. Jednak bez względu na genezę powstania potwora, większość wierzeń przypisuje mu dokuczliwy charakter, przenoszący swe działania na ludzi (duszenie, wysysanie krwi) oraz zwierzęta (kąsanie). (Zob., P. Grochowski, P. Staroń, *Zmora. O heterogeniczności ludowych wierzeń demonicznych* [w:] *Potworna wiedza...*, s. 28, 35).

²³⁸ P. Grochowski, P. Staroń, *dz. cyt.*, s. 28.

[Ówczesny] kult zmarłych przybierał formę rytualnej ceremonii, podczas której kapłani czcili bóstwo pod postacią ciemnego ptaszyska. Ów złowieszczy ptak uosabiał odlot ludzkiej duszy z ciała w chwili śmierci i jej dalszą podróż – do świata ciemności. Ci zmarli, którzy pozostali „żywi” w swoim świecie, od czasu do czasu wracali na ziemię, by ścigać mieszkańców doczesnego świata, a czasem nawet zabierać niektórych ze sobą i w ten sposób pozbawiać ich życia²³⁹.

Kult wampirów wzbudzał w ludziach lęk. Świadomość istnienia – choćby nienamagalnego – tajemniczego bytu, stokroć silniejszego od kruchej istoty ludzkiej, sprawiał, że wokół postaci wampira przez setki lat narosło sporo przekazów i legend. I tak, jakkolwiek pierwszym skojarzeniem z jego postacią bywa czerń, nietoperz czy ostre zęby, największe przerażenie budziła zawsze skłonność oprawcy do wypijania krwi swoich ofiar. „Bez krwi nie ma wampira; jest to substancja, która decyduje o jego istnieniu, podobnie jak o istnieniu człowieka”²⁴⁰. O tym, że wampir nie ma duszy, przekonywano wielokrotnie; mając zaś na uwadze nikczemne dokonania żyjącego w XV wieku na Wołoszczyźnie hrabiego Włada III Palownika, będącego inspiracją dla Stokera przy tworzeniu postaci krwiożerczej bestii, trudno się temu sprzeciwić. Nie należy jednak zapominać o różnorodnych źródłach owej groźnej postaci, co sprawia, że w dziełach pochodzących z różnych kultur wampir nigdy nie będzie taki sam²⁴¹. Niezaprzeczalnie był on jednak wyrazem ludzkiego lęku, „złośliwą naroślą człowieczej wyobraźni, która może w każdej chwili zaatakować racjonalne komórki oświeconego społeczeństwa”²⁴².

Obok pewnego rodzaju istot „cielesnych” przerażenie wśród ludzi od tysięcy lat budziły również duchy. Twory balansujące na granicy światów, pomiędzy tym, co rzeczywiste, znajdujące się w innym wymiarze, a mimo to nawiedzające świat żywych – jawiły się jako postaci ze wszech miar enigmatyczne. Pomimo absurdu pewnych imaginacji, człowiek był w stanie dopuścić do świadomości takie sytuacje, jak zmarły opuszczający swój własny grób czy wampir szykujący się na krwawą ucztę w starym zamczysku. Jednak kolebka duchów nie jest już tak oczywista. Poza tym duch jest bezcielesny i „pozbawiony substancji, choć wpływać może zarówno na świat

²³⁹ M. Dunn-Mascetti, *Świat wampirów. Od Dracula do Edwarda*, Warszawa 2010, s. 58.

²⁴⁰ M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2008, s. 37.

²⁴¹ Zob., K. Marak, *Horror w ujęciu komparatystycznym: wybrane motywy we współczesnej japońskiej i amerykańskiej fantastyce grozy* [w:] *Potworna wiedza...*, s. 59.

²⁴² P. Ciećwierz, *Synowie Kaina, córki Lilith. Rzecz o wampirach w fantasy*, Warszawa 2009, s. 67.

materialny, jak i na żywych ludzi”²⁴³. Opowieści o duchach są „starą i rozpowszechnioną formą narracji, opierającą się na strachu przed ciemnością i śmiercią, której problematyka często obraca się wokół zemsty, zbrodni lub przekazania czegoś żywym”²⁴⁴. Duch chwilowo postanawia wtargnąć do przestrzeni żywych i w taki czy inny sposób dopełnić swą powinność, jaką najczęściej jest niedokończona sprawa, co czyni go „manifestacją świadomości zmarłej osoby”²⁴⁵. Znana dusza w nieznanym dotychczas odsłonięciu ukazuje się pozostałym przy życiu członkom ziemskiej społeczności i zmusza ich do podejmowania określonych działań. Jednak niezależnie od ich charakteru, tego typu iluzji zawsze będzie towarzyszyło uczucie strachu.

Problem pochodzenia i bytowania istot nadprzyrodzonych zostanie poruszony w jednym z kolejnych rozdziałów, gdyż są one zjawiskiem bez wątpienia interesującym. Zarówno one same, jak i otaczająca je przestrzeń budzą grozę, a mimo to w pewien magnetyzujący sposób przyciągają zarówno żądnych wiedzy badaczy, jak i zaciekawioną publikę. Antropocentryczny charakter badań i przekazów nie stanowi tam żadnej przeszkody. Wręcz przeciwnie, osoba mająca na uwadze swoje własne człowieczeństwo, jeszcze bardziej skupia się na otaczającym ją środowisku – zarówno tym rzeczywistym, jak i częściowo bądź całkowicie odrealnionym.

Przyczyną gloryfikacji grozy o dość istotnym znaczeniu jest właśnie afirmacja człowieczeństwa. „Dopóki się boję, jestem człowiekiem”, twierdzi Stanisław Grzelecki, wyjaśniając jednocześnie, że „przeżywanie strachu staje się jednym z dowodów istnienia postaci ludzkiej”²⁴⁶. Kartezjańskie „Myślę, więc jestem” może zatem zostać przeistoczone w „Odczuwam strach, więc istnieję”. Potrzebą psychiczną człowieka jest z kolei doświadczenie grozy, pozwalającej mu na ukazanie uśpionych do tej pory lęków psychologiczno-egzystencjalnych, co jest zjawiskiem w stu procentach naturalnym²⁴⁷. Co więcej, człowiek, mimo świadomości przerażenia wynikającego z obecności mniej lub bardziej realnych zagrożeń, znacznie bardziej boi się alternatywnej pustki. Woli zatem wypełnić przestrzeń swojej wyobraźni makabrą i potwornością, niż zostawić ją nieznaną, a co za tym idzie, o wiele bardziej niebezpieczną²⁴⁸. Paradoksalnie przejawy

²⁴³ K. Marak, *dz. cyt.*, s. 70.

²⁴⁴ *Tamże*, s. 71.

²⁴⁵ *Zob., tamże*, s. 70.

²⁴⁶ S. Strzelecki, *Horror! Horror! Horror!*, „Kino” 1970, nr 12, s. 36.

²⁴⁷ *Zob.*, K. Slany, *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*, Kraków 2016, s. 7.

²⁴⁸ *Zob.*, J. Mitański, *Demonologia lęku* [w:] A. Kępiński, *Lęk*, Warszawa 1987, s. 312.

i imaginacje lęku stają się tym samym sposobem na jego okiełznanie, zwłaszcza jeśli chodzi o oswojenie lęku przed śmiercią i przemocą²⁴⁹.

„Udomowienie” lęku i jego pochodnych rozpoczyna się już w okresie dzieciństwa. Jakkolwiek niemowlęta i małe dzieci intuicyjnie starają się go unikać, czego wyrazem najczęściej bywa płacz lub ucieczka, tak dzieci nieco starsze podchodzą doń z zaciekawieniem. Na powszechność tego zjawiska zwraca uwagę Katarzyna Slany, według której młody człowiek podejmuje się zabaw grozotwórczych już w wieku przedszkolnym. Wypływa to z psychologicznej potrzeby dziecka, które fascynuje się grozą, dążąc jednocześnie do jej zneutralizowania²⁵⁰. Badaczka zwraca uwagę na pierwotną podatność kilkulatek na zło oraz ich fascynację grozą, co jest ściśle związane z XIX-wieczną „pedagogiką strachu” oraz folklorem dziecięcym, czyli właśnie tego typu zabawami. Jednak pomimo swoistego urzeczenia wszystkim, co złowieszcze i niebezpieczne, narodzone w dziecięcej wyobraźni monstra i zabawy dzięki pacholej niewinności zostają oswojone i zneutralizowane²⁵¹. Osoby dorosłe, podobnie jak dzieci, mniej lub bardziej świadomie zwracają swe myśli ku temu, co groźne i tajemnicze. Różnicą jest tutaj uzmysłowienie odbioru poszczególnych treści – dzieci grozę przyjmują jako coś budzącego lęk, lecz naturalnego, zatem udział ich świadomości jest znikomy; dorośli natomiast do problemu podchodzą z całkowitym niemalże zrozumieniem. Człowiek dorosły dopuszcza do swojej świadomości o wiele więcej ewentualności i zdaje sobie sprawę z konsekwencji określonych zdarzeń, u dziecka zaś mamy do czynienia ze zjawiskiem podbudowanej strachem, ale jednak ignorancji.

Stephen King przedstawia tezę, że opowieść grozy jest pewnego rodzaju alegorią, przez co staje się symboliczna. Autor poczytnych dreszczowców uważa, że „horror pociąga nas, ponieważ wyraża w sposób symboliczny rzecz, których lękamy się w sposób bezpośredni”²⁵². Dzięki temu mamy możliwość wykorzystania emocji, które według zasad pożytku społecznego powinny pozostać w ukryciu. Dzięki powieściom grozy człowiek może ulegać najgłębiej ukrytym lękom²⁵³, na co nie daje przyzwolenia żaden inny gatunek literacki. Pomimo, że uczucie strachu oślepia nas i czyni bezbronny, uwydatniając jednocześnie naszą słabość, zostaje ona natychmiast

²⁴⁹ Zob., K. Slany, *dz. cyt.*, s. 6.

²⁵⁰ *Tamże.*, s. 9.

²⁵¹ Zob., *tamże.*, s. 8-9.

²⁵² S. King, *dz. cyt.*, s. 53.

²⁵³ Zob., *tamże.*

zniwelowana przez terapeutyczną funkcję sztuki grozy, odsłaniającej przed ludźmi ich najskrytsze obawy²⁵⁴.

Nie bez znaczenia pozostaje również fakt, iż apoteoza wszelkiego rodzaju grozy wynika z czystego zainteresowania. Jak dowodzi Michał Kruszelnicki: „To, co złe, niewłaściwe i patologiczne, dziwnie łatwo zapada człowiekowi w pamięć. Jego zmysły same z siebie automatycznie i z wielką chęcią skupiają się na takich treściach, jakby same ich szukały”²⁵⁵. Nie bez powodu wypadki skupiają wokół rzesze gapiów z telefonami komórkowymi; nie bez powodu też nakręcone w ten sposób filmy cieszą się wysoką oglądalnością, zwłaszcza wśród młodego pokolenia. Podobnymi pobudkami kierują się czytelnicy wszelkiego rodzaju powieści kryminalnych, a także widzowie oglądający takie gatunki filmowe jak horror, thriller czy film sensacyjny. Groza była, jest i będzie prądem chęci poznania świata pomimo, a może właśnie dzięki napędzającemu ją strachowi.

2.3 Konwencja gatunków grozy w literaturze przed epoką Stefana Grabińskiego

2.3.1 Koncepcja gatunku

Rozważania dotyczące gatunków grozy warto zacząć od przyjrzenia się pojęciu gatunku w ogóle. Jest ono problematyczne głównie z tego względu, iż już sam rozwój poglądów na ten temat, poczynając od czasów starożytnych, był niezwykle burzliwy. Stało się to przyczyną osłabienia pozycji genologii jako nauki o literaturze²⁵⁶, niemniej jednak potrzeba klasyfikacji dzieł pisanych wciąż istnieje, choć w znacznej mierze zależy od przyjętego w danym okresie kierunku badań nad literaturą. W Polsce rozkwit zainteresowania kwestią gatunkowości przypadł na lata 60. i 70. XX wieku, kiedy to pod wpływem teorii strukturalistycznej dokonywano zasadniczych przemian, co doprowadziło do zdynamizowania dociekań związanych z formami literackimi²⁵⁷.

Według hermeneutycznej koncepcji gatunku, jest on nierozzerwalnie związany z tekstem, którego odniesieniem są jego wcześniejsze ukształtowania. Bez wątpienia zatem każdy tekst istnieje w obszarze kontekstów genologicznych, zaś zdolność jego

²⁵⁴ Zob., *tamże*, s. 42.

²⁵⁵ M. Kruszelnicki, *Oblicza strachu: tradycja i współczesność horroru literackiego*, Toruń 2003, s. 60.

²⁵⁶ „Pozycja genologii w horyzontach nauki o literaturze jawiła się i zniknęła, jej racja bytu bywała raz afirmowana, raz zaprzeczana, jej problematyka kształtowała się kapryśnie, a rozwiązania problemów na jej poszczególnych odcinkach bywały wzajemnie sprzeczne lub sobie obce”. (S. Skwarczyńska, *Genologia literacka w świetle zadań nauki o literaturze* [w:] *Genologia polska. Wybór tekstów*, red. E. Miodońska-Brookes, Warszawa 1983, s. 12.

²⁵⁷ Zob., D. Ossowska, *Współczesne pytania o gatunek literacki*, [w] *Gatunki literackie. Tradycja a współczesne przemiany*, red. D. Ossowska, Z. Chojnowski, Olsztyn 1996, s. 9.

rozumienia pozostaje uzależniona od percepcji gatunku²⁵⁸. Z kolei w świetle teorii komunikacyjnych gatunek jawi się jako warunek umożliwiający porozumienie pomiędzy nadawcą i odbiorcą, stając się tym samym narzędziem, tworzącym ośrodek oraz przestrzeń dla komunikacji między nimi²⁵⁹. Nie należy również zapominać o umiejscowieniu gatunku na płaszczyźnie społeczno-kulturowej, skąd wpisany został „w struktury społeczne, pamięć zbiorową, ideologie oraz ogólnie uznawane systemy wartości”²⁶⁰; forma literacka zrodziła się z określonych zwyczajów i nawyków, wyrastających z wcześniejszych potrzeb społecznych i kulturalnych. W tym kontekście gatunek miał swoją rolę w procesach cywilizacyjnych (rozwój i definiowanie danej kategorii, gruntowanie jej kanonu) oraz w formowaniu okoliczności swego wystąpienia²⁶¹.

Podsumowując powyższe refleksje, najbardziej obiektywną definicję gatunku przywołuje Stanisław Jaworski:

Gatunek literacki to zespół istotnych cech, właściwych pewnej dziedzinie literatury pięknej lub/oraz zbiór dzieł zawierających te cechy, wyróżnione ze względu na szczególną formę, treść, tradycję gatunkową lub cel wypowiedzi. Natomiast odmiana gatunkowa oznacza tę postać, w jakiej występował jakiś gatunek w określonej historycznej epoce (np. tragedia renesansowa) lub w określonej kulturze, niekiedy także – jedną z form danego gatunku, wydzieloną na zasadzie tematycznej (np. powieść historyczna lub kryminalna) lub kompozycyjnej (np. powieść rzeka)²⁶².

Niniejsza dysertacja skupia się wokół twórczości prozatorskiej Stefana Grabińskiego, ze szczególnym uwzględnieniem nowelistyki; to właśnie zbiory krótkich, pisanych prozą opowieści stały się głównym przedmiotem pracy twórczej pisarza, przynoszącym mu największy rozgłos.

Nowela – jeden z głównych, obok opowiadania i powieści, nowożytnych gatunków prozy epickiej, obejmujący utwory niewielkich rozmiarów, charakteryzujące się

²⁵⁸ Zob., R. Sendyka, *W stronę kulturowej teorii gatunku* [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. Markowski, R. Nycz, Kraków 2012, s. 272.

²⁵⁹ *Tamże*, s. 273.

²⁶⁰ D. Ossowska, *dz. cyt.*, s. 11.

²⁶¹ Zob., R. Sendyka, *dz. cyt.*, s. 274-275.

²⁶² Jaworski zaznacza, iż „obecne podejście do sprawy nacechowania gatunkowego jest bardziej elastyczne, skalarne; mówi się o cechach istotnych i zmiennych, o ich ewolucji, o tym, że wzorzec stanowi jakby centrum pewnego pola gatunkowego, na którym sytuują się utwory pokrewne”. (S. Jaworski, *Wstęp* [w:] *Słownik gatunków literackich*, red. M. Pawlus, Bielsko-Biała 2008, s. 11-12.

rygorystycznie i sprawnie skrojoną akcją główną, silnie udratyzowaną i zdążającą do ostatecznego oraz jednoznacznego rozwiązania-puenty, posiadającą także moment zaskoczenia-niespodzianki o charakterze sytuacyjnym bądź psychologicznym (...). Akcja pozbawiona jest najczęściej wątków, motywów i epizodów pobocznych (...), a także rozbudowanych charakterystyk postaci czy opisów przyrody lub otoczenia, stanowiących tło rozgrywających się wydarzeń pierwszoplanowych, tudzież nadmiernie rozbudowanej płaszczyzny komentarzy i uwag autora-narratora²⁶³.

Warto zauważyć, iż Grabiński dość luźno podchodził do warstwy kompozycyjno-opisowej noweli, wprowadzając wspomniane opisy przyrody bądź otoczenia, przez co wydawać by się mogło, iż część jego utworów zbliża się raczej w stronę opowiadania²⁶⁴. Mając jednak na uwadze nomenklaturę przyjętą przez badaczy jego twórczości, pozostanę przy terminie *nowela*, bowiem to jej wyznaczniki przyjął autor podczas tworzenia swoich dzieł, zaś odstępstwa od tych reguł podyktowane zostały raczej chęcią przybliżenia czytelnikowi okoliczności aniżeli ignorancją. Nie należy również zapominać, iż Grabiński pisał swe utwory na przełomie XIX i XX wieku, kiedy gatunek ten nie był jeszcze na gruncie polskim zakorzeniony na tyle, aby przywiązywać wagę do kryteriów formalnych, określonych jasno tak naprawdę dopiero kilka dekad później. Co więcej, kreowanie atmosfery grozy wręcz wymagało od pisarza wprowadzenia odpowiedniej oprawy, stanowiącej w naszej rodzimej literaturze rozwiązanie bez wątpienia nowatorskie.

„Horror nie rodzi się w jakiejś określonej epoce czy typie powieści, ponieważ zawsze istniał i będzie istnieć w ludzkiej świadomości”²⁶⁵. Zapisując te słowa, Michał Kruszelnicki nie miał bynajmniej na myśli braku możliwości klasyfikacji gatunkowej i chronologicznej literatury grozy. To, co od wieków budziło w ludziach przerażenie, w końcu musiało przecież zostać przeniesione z kart historii ludzkich emocji na zapisane strony opracowań. Badacz zwraca jednak uwagę, że, choć nieznanymi i niezbadanymi, horror istniał już przed tysiącami lat, przybierając różnorodne formy i rozprzestrzeniając się wśród nieświadomej danego zjawiska ludzkości. W końcu

²⁶³ *Nowela* [w:] *Słownik gatunków...*, s. 435.

²⁶⁴ Opowiadanie z nowelą łączy konstrukcja akcji, lecz różni „większa swoboda kompozycyjna, polegająca na poszerzeniu partii opisowych i refleksyjnych, uwydatnieniu płaszczyzny narracji, a w końcu wprowadzeniu epizodów pobocznych”. (*Tamże*, s. 440).

²⁶⁵ M. Kruszelnicki, *dz. cyt.*, s. 32.

ludzka psychika przeanalizowała je, przetworzyła w teksty literackie i wystawiła na pokaz²⁶⁶, między innymi także w myśl zasady *exegi monumentum*.

Horror jako wcielenie zjawiska nazywanego grozą wbrew pozorom nie jest łatwy do zdefiniowania. Anita Has-Tokarz upatruje przyczyn takiego stanu w jego niezwykle dynamicznym rozwoju i zmienności stylistyczno-tematycznej, co prowadzi do zacierania granic, które ostatecznie stają się trudne do jednoznacznego określenia²⁶⁷. Badaczka przytacza kilka terminów, desygnujących horror m. in. jako „gatunek dramatu sensacyjnego, którego celem jest wywołanie uczucia przerażenia i strachu u odbiorcy”²⁶⁸. Inna teoria przedstawia horror jako „jedną z odmian literatury fantastycznej, mającą swój odpowiednik filmowy; operującą motywami, których zadaniem jest budzenie u czytelnika silnych reakcji emocjonalnych, przede wszystkim przerażenia”²⁶⁹. Niepokój badaczki budzi fakt, iż określenie horroru sprowadza się głównie do literatury i filmu, natomiast już sama część wspólna przywołanych definicji, jaką jest wywołanie przerażenia, daje do zrozumienia, że elementów grozy można szukać także poza tymi tekstami kultury. Według innych znawców fenomen horroru uwidacznia się w gatunku literatury fantasy²⁷⁰. Co ciekawe, samo słowo *horror* jako termin genologiczny zaczęto wykorzystywać dopiero od lat 30. XX wieku, wówczas jednak przypisywano je tylko i wyłącznie dziełom filmowym; dopiero później przejęli je literaturoznawcy²⁷¹.

Magdalena Dąbrowska przedstawia dwa podstawowe typy grozy – aktywną i pasywną.

Źródłem grozy pasywnej jest (...) stare zamczysko z ciągiem krętych korytarzy pełnych skrzypiących drzwi, lochów i krypt z trumnami z całkiem dobrze zachowanymi ciałami przodków lub ruiny dawnego domostwa, najlepiej z zagubionym wśród nich portretem dawnego właściciela. Źródłem grozy aktywnej

²⁶⁶ *Tamże*.

²⁶⁷ Badaczka zwraca tutaj uwagę na trudność w zdefiniowaniu pojęcia horroru nie tyle przez odbiorcę, który w sposób intuicyjny przyjmuje określone reguły zawarte w dziele literackim bądź filmowym, co przez badaczy, dla których sprawa formalnej definicji horroru staje się niemałym problemem. (Zob., A. Has-Tokarz, *Dz. cyt.*, s. 31).

²⁶⁸ Cyt. za: A. Has-Tokarz, *dz. cyt.*, s. 31; M. Hendrykowski, *Gatunki filmowe: horror*, „Film” 1999, nr 3, s. 112.

²⁶⁹ Cyt. za: A. Has-Tokarz, *dz. cyt.*, s. 32; *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1996, s. 186.

²⁷⁰ Zwolennikami tej teorii są m. in. N. Carroll oraz S. King. (Zob., *tamże*, s. 32, 33).

²⁷¹ Zob., A. Gemra, *Od gotycyzmu...*, s. 5.

zaś – bohater spod ciemnej gwiazdy, zabójca, tyran, który pastwi się fizycznie lub psychicznie nad słabą, niewinną i najlepiej dziewiczą ofiarą²⁷².

Jest to rozróżnienie interesujące o tyle, że ukazuje nam zjawisko grozy jako swoisty rodzaj bytu, nie do końca sprecyzowanego i tajemniczego, ale charakteryzującego się specyficzną świadomością. Groza sama w sobie staje się bohaterem, za którym podąża czytelnik. Z jednej strony doprowadza do uczucia strachu, z drugiej – sama ten strach wyzwala.

Jednakże horror jako gatunek literacki nie doświadczył zbytniego zainteresowania humanistów. Taki stan rzeczy zauważa Michał Kruszelnicki, jako jego przyczynę podając „uczucie oburzenia i niesmaku, (...) pauperyzację literatury, miałość i ubóstwo jej formy, (...), żerowanie na niskich instynktach [oraz] karmienie się ludzkimi słabościami i lękami, [a także] epatowanie (...) młodzieży okrucieństwem i przemocą”²⁷³. Według badacza twórczość grozy często usuwana jest poza margines osiągnięć literackich, a nawet „wpisywana w obszar patologii kultury”²⁷⁴. Nie należy jednak zapominać, iż celem horroru jako gatunku jest przede wszystkim budzenie w odbiorcy silnych, wręcz skrajnych emocji, ze strachem pretendującym do przerażenia na czele. Należy zwrócić uwagę, iż arcyzm horroru nie jest w tego typu dziełach celem samym w sobie. Wartości estetyczne utworu schodzą na dalszy plan, jego funkcja jest bowiem zgoła odmienna:

Teksty grozy, choć nie pretendują do bycia filozoficznymi, podnoszą istotne kwestie ontologiczne i eschatologiczne w sposób akceptowalny dla swoich odbiorców. Artystycznie niezbyt wysublimowane, uruchamiają mechanizm przenoszenia, pozwalając czytelnikowi przerzucić lęk, którego nie rozumie lub z którym nie chce się zmierzyć, na obiekty zastępcze, których mu łatwiej uniknąć, niż zmierzyć się z tym, co stanowi rzeczywiste źródło jego lęku, a co jest wyzwaniem dużo trudniejszym. Posługując się [elementami], których wymowa jest dość powszechnie znana, horror przemawia w sposób, jaki odbiorca potrafi pojąć. (...) Tak ujmowany horror może pełnić funkcję swoistej „filozofii dla ludu”, przez obrazy grozy tłumacząc (...) mało zrozumiałe wydarzenia (...) i niepokojące wyzwania²⁷⁵.

²⁷²²⁷² Zob., M. Dąbrowska, „Ach! Pani, on nocy prawie całej nie spoczął...” *Poszukiwanie motywów gotyckich w powieści „Niedowiarek” Konstancji Łubińskiej, czyli gra w grozę [w:] Groza. Społeczno-kulturowe mechanizmy...*, s. 82.

²⁷³ M. Kruszelnicki, *dz. cyt.*, s. 13.

²⁷⁴ Zob., *tamże*.

²⁷⁵ A. Gemra, *Od gotycyzmu...*, s. 97.

Istotną kwestię stanowi tutaj także wcale niemała grupa odbiorców horroru, bez której gatunek nie miałby szans na przetrwanie. Czytelnik powinien otrzymać to, czego oczekuje, zaś składowymi horroru, na które czeka, są m. in. straszne postaci i wydarzenia, tajemnica, mroczna atmosfera oraz cierpienie. Rozwój literatury grozy świadczy o nieustającym zapotrzebowaniu na przedstawione czynniki, to zaś z kolei wpływa na zaspokojenie pragnień adresatów²⁷⁶. Dzisiejsze pojmowanie horroru niezaprzeczalnie znajduje swoje odzwierciedlenie w literaturze. Przywołane poniżej przykłady tekstów grozy nie pozostawiają wątpliwości co do układu niepojętych sił w przedstawionym świecie, dobrym i złym, pięknym i odpychającym jednocześnie.

Stephen King przedstawia trzy poziomy, na których istnieje gatunek horroru. Na pierwszym miejscu znajduje się wszechobecna groza, nierozdzielnie związana z umysłem. Jest przy tym uczuciem najczystszy, pierwotny, uzupełniany tylko i wyłącznie przez naszą wyobraźnię. Na drugim miejscu umiejscawia strach, ewokujący fizyczne wzbudzenie trwogi. Trzecim poziomem jest zjawisko obrzydliwości, wywołujące u czytelnika wstręt i niesmak. Nie należy przy tym zapominać, że poszczególne fazy istnieją w sposób mniej lub bardziej oddzielony od siebie, co daje im możliwość występowania w różnym stopniu natężenia²⁷⁷. Zaś według autora sam horror „po prostu istnieje, niezależnie od definicji czy prób wytłumaczenia”²⁷⁸.

2.3.2 Na gruncie zagranicznym

Estetyka grozy, makabry i okrucieństwa pojawiała się już w ustnych relacjach starożytnych podróżników, przedstawiających relacje wydarzeń, w których brali udział. Została ona przeniesiona na karty literatury przez pisarzy antycznych, wprowadzających do swych opowieści motywy zaczerpnięte przede wszystkim z mitologii, a także wierzeń oraz demonologii ludowej. Nie tylko mity Greków i Rzymian, ale także Żydów, Egipcjan, Skandynawów czy Celtów stały się podwaliną przekazywanych historii, wzniecających w słuchaczach załazek niepokoju²⁷⁹. Wspominając przytoczoną wcześniej tezę, że najbardziej przeraża nas nieznanne –

²⁷⁶Należy jednak wyraźnie rozróżnić ziemskie okrucieństwo od „widmowej grozy”, co uczynił Howard Philips Lovecraft, wyznaczając opozycję horror-terror. *W klasyfikacji zaproponowanej przez pisarza terror oznacza ziemską makabrę, tj. rzeczy, które przerażają, mimo że znajdują racjonalne wyjaśnienie (np. bezmiar ludzkiego okrucieństwa czy obrzydzenie spowodowane wyjątkową drastycznością). Z kolei horror przeraża, ponieważ wymyka się logicznemu rozumowaniu, a jego istnienie przeczy zdrowemu rozsądkowi i dogmatom nauki (np. wampiry, zombie, duchy, wilkołaki).* (Tamże, s. 94).

²⁷⁷Zob., S. King, *dz. cyt.*, s. 41-42.

²⁷⁸Tamże, s. 41.

²⁷⁹Zob., A. Has-Tokarz, *dz. cyt.*, s. 54.

a zatem nie tylko magiczne stwory, jak Syreny, Meduzy czy Cyklopi, ale także ich nadprzyrodzone moce i właściwości – nie można pominąć zjawiska niedopowiedzeń, „białych plam”, pobudzających ludzką wyobraźnię nie mniej niż bezpośredni opis danego wydarzenia²⁸⁰. Ścisły związek poczucia zagrożenia w obliczu śmierci uzewnętrzniają także biblijne opisy sytuacji ryzyka, jak pierwsze bratobójstwo (Rdz 4,8), zniszczenie Sodomy i Gomory (Rdz 19, 24-25) czy przygotowania Abrahama do złożenia w ofierze własnego syna (Rdz 22, 1-2). Paradoksalnie, uczucie grozy potęgują również wydarzenia wzniosłe i z pozoru obiecujące, jak wskrzeszenie Łazarza (J 11, 38-44) czy zmartwychwstanie Jezusa. Udające się do grobu niewiasty nie bez przyczyny ogarnia trwoga, gdy ich oczom ukazuje się pusty grobowiec oraz anioł, przekazujący wieść o powstaniu Mesjasza z martwych (Mk 16, 1-8). Boi się też Tomasz, gdy Chrystus staje przed apostołami już po swojej śmierci, u niego jednak strach przejawia się w formie daleko idącego sceptycyzmu (J 20, 24-29)²⁸¹.

Z wierzeniami religijnymi wiąże się piśmiennictwo średniowiecza. *Media aetas*, uznawane przez myślicieli renesansu za długotrwały okres ciemnoty, zastoju i zabobonów, nie były niczym innym jak epoką lęków i niepokoju. I choć powstałe wówczas dzieła ze względu na swą rangę śmiało można nazwać średniowiecznym odpowiednikiem horacjańskiego *monumentum*, w momencie tworzenia albo miały na celu zatrwożyć, albo same były skutkiem zastraszania. Odzwierciedleniem wszechogarniającego lęku przed śmiercią, chorobą, cierpieniem, życiem doczesnym i wiecznym, a przede wszystkim przed Bogiem stały się różnego rodzaju teksty kultury. I tak, nieuchronność śmierci obrazowana była przez powszechny wizerunek *dance macabre*, jako specyficznego tańca przedstawicieli różnych grup społecznych z kościotrupami, będącymi symbolem kostuchy. Topos przemijania manifestuje także barokowy motyw *vanitas*²⁸², ukazywany głównie w ikonograficznym przedstawieniu przedmiotów ilustrujących kruchość i ulotność w zestawieniu z czaszką²⁸³.

Opisane powyżej teksty kultury stanowią jedynie nieznaczną część tego, co eksponowało zjawisko grozy przed upływem XVIII wieku. Dzieł o podobnej tematyce powstało znacznie więcej i wywierały one ogromny wpływ na ludzkie postrzeganie

²⁸⁰ Zob., M. Kruszelnicki, *dz. cyt.*, s. 25.

²⁸¹ Odnośniki do poszczególnych ksiąg dotyczą cytatów z *Biblii Tysiąclecia*.

²⁸² Łac. „marność”; Pełny obraz przemijania akcentuje łacińska sentencja *Vanitas vanitatum et omnia vanitas* – „Marność nad marnościami i wszystko marność”.

²⁸³ Na przykład dzieło malarskie autorstwa Philippe de Champagne’a pt. *Martwa natura z czaszką* przedstawia, poza tytułową czaszką, cięty kwiat w wodzie oraz klepsydrę, czyli przedmioty podatne na upływ czasu.

tę, co nieznaną, a tym samym – przerażającą. Jednak rozkwit powieści grozy jako typowego komponentu swojego gatunku przypada właśnie na wiek XVIII, kiedy to schyłek epoki oświecenia przyniósł rozczarowanie apoteozą rozumu i empirycznego poznania. Co prawda myśliciele tego okresu próbowali „wyrzucić śmierć poza nawias świadomości jako największe zagrożenie dla wywyższonej *ratio*”²⁸⁴, co początkowo zakończyło się sukcesem. Na nieszczęście dla wyznawców racjonalistycznego podejścia do doczesności, „człowiek XVIII stulecia szybko zmęczył się ugładzoną kulturą, która wypierała się wszystkiego, co nienaukowe, a jednostkę próbowała postrzegać tylko w kategoriach rozumu”²⁸⁵. Takie podejście, choć na pierwszy rzut oka wydawało się rozsądne, narzucało jednak pewne ograniczenia; że zaś człowiek z zasady buntuje się przeciwko wszelkim obostrzeniom i zakazom, te, jak na ironię, zrodziły wyraz dezaprobaty w postaci gotyckich utworów grozy²⁸⁶.

Nie powstały one jednak od razu. Pomędzy poszczególnymi gatunkami literackimi niemal zawsze istnieje bowiem pewien rodzaj pomostu, będący ogniwem spajającym różniące się między sobą konwencje. W przypadku utworów o tematyce gotyckiej takim łącznikiem była XVIII-wieczna powieść sentymentalna. Powstała jako odzew przeciwko sprzeniewierzeniu uczuć na rzecz rozumu, z początku budziła niechęć. Była wyśmiewana ze względu na swoją niedorzeczność, nieprawdopodobieństwo oraz brak walorów poznawczych i dydaktycznych, przede wszystkim jednak dostrzegano jej zgubny wpływ na młodzież, która chętnie utożsamiała się z bohaterami romansów²⁸⁷. Spore kontrowersje budził również fakt, iż trzy czwarte czytelników tego typu tekstów stanowiły kobiety, które, znużone wieloletnim życiem żon i matek, puszczały wodze wyobraźni, szukając na kartach książek ideałów i wzniosłych rozkoszy²⁸⁸. Z czasem wzdąta wobec sentymentalnych romansów nieco przybladła, ustępując miejsca zaciekawieniu, a następnie – chęci modyfikacji gatunku²⁸⁹.

W ostatnim dwudziestoleciu XVIII wieku powieść sentymentalna zaczęła kreować dwie osobne tendencje. Dla niniejszych rozważań istotną będzie pierwsza

²⁸⁴ M. Kruszelnicki, *dz. cyt.*, s. 28.

²⁸⁵ *Tamże*.

²⁸⁶ *Zob., tamże*.

²⁸⁷ *Zob.*, A. Śniegućka, *Zjawy i ruiny społecznie użyteczne. O problematyce wartości w prozie Anny Mostowskiej*, Łódź 2007, s. 63-64.

²⁸⁸ *Zob.*, Z. Sinko, *Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764 – 1830*, Warszawa 1961, s. 91.

²⁸⁹ Badaczka zwraca uwagę między innymi na formę powieści romansowych, które przedstawiano jako autobiografię lub wprowadzano styl epistolarny. (*Zob., tamże*, s. 109).

z nich, zdecydowanie wyraźniejsza, oddalająca się od szeroko rozumianej rzeczywistości²⁹⁰:

[Pisarze i pisarki] przenoszą swoich bohaterów w daleką przeszłość, dają ich przeżyciom malowniczą oprawę, a przygody ich coraz bardziej uniezwykłąją. Pisarki lubują się w tajemniczości i niedomówieniach – jednym słowem, szukają nowych dreszczyków i podniet dla heroin i czytelniczek. Tak rodzi się romans grozy²⁹¹.

Sinko zwraca uwagę na istotny fakt, iż ten typ romansu nie powstał w opozycji do powieści sentymentalnej; wręcz przeciwnie, stanowił jej urozmaicenie i kontynuację. Zarys fabuły utworu pozostawał taki sam, zmieniło się jedynie jej tło²⁹², wprowadzając piękne kobiety dręczone przez okrutnych prześladowców w mrocznym otoczeniu ruin, ponurych gotyckich zamków, pełnych zjaw i upiórów²⁹³.

Zanim przejdziemy do krótkiego omówienia znamienych utworów grozy z tego okresu, warto zastanowić się nad pojawiającym się pojęciem *gotycyzmu* oraz przymiotnika *gotycki*. Zofia Sinko charakteryzuje gotycyzm jako „zespół tendencji związanych przede wszystkim z zainteresowaniem przeszłością historyczną (szczególnie średniowieczem) oraz z próbami jej przewartościowania, do których doszło w drugiej połowie XVIII wieku i na początku stulecia następnego”²⁹⁴. Zanim jednak doszło do owego przewartościowania, określenie *gotycki* zdecydowanie kojarzyło się negatywnie, było bowiem „synonimem barbarzyństwa lub nieokrziesania lub architektonicznej brzydoty²⁹⁵”. Słowem tym określano także czyjś gwałtowny charakter, przede wszystkim jednak wiązano je z pogardzaną ówczesnie epoką średniowiecza. Dopiero później termin *gotycki* zaczęto odnosić między innymi do

²⁹⁰ Zob., *tamże*, s. 96.

²⁹¹ *Tamże*.

²⁹² Sinko przytacza anegdotkę anonimowego autora, który przedstawia, w jaki sposób z romansu grozy zrobić powieść lub odwrotnie: *Autor pragnący zmienić romans na powieść winien miast zamku opisać dom, miast pieczary – altankę, jęki zastąpić westchnieniami, olbrzyma – ojcem, skrwawiony sztylet – wachlarzem, wyjące wichry – zefirkiem, a rycerza – gentelmanem bez bokobrodów. (...) w miejsce broni morderców należy umieścić w powieści zabójcze spojrzenia, szkielety i czaszki zastąpić trzeba komplementami i sentymentami, oliwną lampę – świecą, magiczną księgę skropioną krwią – listem oblanym rześzystymi łzami, tajemnicze odgłosy – niezwykłymi słowami, (...) tajemną przysięgę – czułym wyznaniem, ducha – lichwiarzem lub adwokatem, czarownicę – starą gospodynią, ranę – pocałunkiem, a zbrodnię o północy – małżeństwem.* (Zob., *tamże*, s. 131-132).

²⁹³ Zob., *tamże*, s. 96.

²⁹⁴ Z. Sinko, *Gotycyzm* [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1977, s. 183.

²⁹⁵ Z. Sinko, *Powieść angielska...*, s. 132.

gotyckiej rycerskości, obyczajów i opowieści jako spuścizny dawnej kultury²⁹⁶, co doprowadziło niemalże do „fascynacji przeszłością historyczną, szczególnie zaś wystylizowanym średniowieczem”²⁹⁷, kiedy to miała miejsce „synteza naturalnej cudowności z myśleniem ludzi niewykształconych oraz dzikości epoki (piękno gwałtowne i barbarzyńskie) z autentyzmem odczuć ideałów mistycznych”²⁹⁸. Z czasem mianem tym określano większość elementów dawnych, nie tylko średniowiecznych, obecnie zaś *gotycyzm* wiąże się z artystyczną ewokacją grozy i okrucieństwa w wielu dziedzinach kultury, także młodzieżowej²⁹⁹.

Przydomek *gotycki* przyłgnał do literatury w 1764 roku, kiedy to angielski pisarz Horace Walpole wydał pierwszą powieść o złowieszczej tematyce pt. *Zamczysko w Otranto* i opatrzył ją podtytułem *A Gothic Story (Powieść grozy)*³⁰⁰. Był to moment przełomowy nie tylko ze względu na nowatorstwo wprowadzonych motywów, ale także wobec ukierunkowania określenia *gotycki* i samego gotycyzmu w ogóle. Przyglądając się tekstom napisanym jeszcze przed epoką oświecenia, warto zauważyć, że topos gotycki był w nich obecny jeszcze przed skonkretyzowaniem jego definicji, co widać m. in. u Williama Szekspira. Marek Świerkocki stwierdza, iż „pierwsze opowieści gotycystyczne powstawały przy ogniskach w jaskiniach wraz z językiem, który je wyrażał, a którego słowa miały pierwotnie charakter konkretów, nie abstrakcji. (...) Źródłem gotycystycznej grozy musiał być zatem konkret, świat, leżący poza kręgiem jaskiniowego światła”³⁰¹. Wobec tak postawionej tezy, biorąc dodatkowo pod uwagę średniowieczne budowle gotyckie, można przyjąć za badaczem, że „gotyk, gotycyzm i motywy gotyckie, poczynawszy od umownego punktu zero, którym niech będzie przełom XVIII i XIX wieku, rozrastają się zarówno w przyszłość, ku teraźniejszości i dalej, jak i w przeszłość, sięgając początków literatury, a może nawet języka”³⁰². Gotyk we współczesnym rozumieniu istnieje zatem w sposób ahistoryczny, wyobraźnia gotycka nie pojawiła się bowiem wraz z zarysowaniem się jej definicji³⁰³.

²⁹⁶ Zob., *tamże*.

²⁹⁷ *Wstęp* [do:] *Gotycyzm i groza w kulturze*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Łódź 2003, s. 5.

²⁹⁸ L. Štěpán, *Kalejdoskop form genologicznych w popularnych nurtach gotycyzmu* [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002, s. 115.

²⁹⁹ Zob., *Wstęp* [do:] *Gotycyzm i groza...*, s. 6.

³⁰⁰ Zob., J. Kokot, *W świetle gazowych latarni. O angielskiej prozie „gotyckiej” przełomu XIX i XX wieku*, Toruń 2013, s. 7.

³⁰¹ M. Świerkocki, *dz. cyt.*, s. 12-13.

³⁰² *Tamże*, s. 11.

³⁰³ Zob., *tamże*, s. 10-11.

Walpole, nie odsuwając się od odpowiedzialności za użycie przymiotnika *gothic*, umieszcza fabułę swojej powieści w średniowieczu. Miejsca, takie jak zamek³⁰⁴ czy klasztor, pełne są tajemniczych zaułków, nieznanymi przejściami, mrocznymi korytarzami, po których błądzi główna bohaterka³⁰⁵. Ważnym czynnikiem kompozycyjnym jest również dla autora budząca lęk postać śmierci, zintensyfikowana tutaj dodatkowo przez elementy nadprzyrodzonego uniwersum. Sam fakt, iż utwór rozpoczyna i kończy się sceną śmierci, pozwala na uwypuklenie grozy poprzez przestrożę i strach przed najwyższym wymiarem kary³⁰⁶. Dodatkowo Walpole umieścił w powieści wiele komponentów wprowadzających nastrój grozy, między innymi olbrzymi miecz, krew cieknąca z nosa posągu, ducha przodka czy pojawiająca się raz i znikająca nogę okutą w żelazo³⁰⁷. Powieść angielskiego pisarza stała się gatunkiem pionierskim³⁰⁸, stanowiącym „aksjomaty tematyczne romansu gotyckiego”³⁰⁹.

Nieco odmienny aspekt angielskiej literatury grozy reprezentuje Ann Radcliffe. Pochodząca z zamożnej mieszczańskiej rodziny pisarka co prawda ukazywała w swoich utworach nerwowe sytuacje, pełne niepokojących przewidywań, nie tworzyła jednak romansów pełnych niepojętych zjawisk, których nie można byłoby pod koniec wyjaśnić w racjonalny sposób³¹⁰. W swoich utworach autorka „udowadnia, że niepopołniona zbrodnia może wywołać w czytelniku silniejszą trwogę niż dostarczenie kolejnego konkretnego trupa”³¹¹. Radcliffe w mistrzowski sposób stopniuje lęk, a „nieznane” w jej tekstach staje się o wiele bardziej przerażające niż „makabryczne”³¹². Nastrój tajemniczy wzmagany jest poprzez sugerowanie grozy, nie zaś bezpośrednio i szczegółowe opisy strasznych wydarzeń, w których biorą udział wrażliwe i subtelne bohaterki³¹³.

³⁰⁴ Pomysł na powieść powstał w głowie autora podczas prac remontowych zakupionej przez niego starej średniowiecznej posiadłości Strawberry Hill w Twickenham nad Tamizą, którą Walpole kazał przebudować na styl neogotycki. (Zob., A. Has-Tokarz, *dz. cyt.*, s. 60).

³⁰⁵ Zob., J. Kokot, *dz. cyt.*, s. 9-11.

³⁰⁶ Zob., A. Łowczanin-Łaskiewicz, *Motywy śmierci w wybranych angielskich powieściach gotyckich: „Zamczysko w Otranto H. Walpole’a, Italczyk A. Radcliffe i Mnich M. G. Lewisa, [w:] Gotycyzm i groza...”, s. 24-25.*

³⁰⁷ Zob., A. Has-Tokarz, *dz. cyt.*, s. 60.

³⁰⁸ M. Świergocki wskazuje co prawda, że jako pierwsza (w 1753 roku) powstała powieść Tobiasza Smoletta pt. *Ferdinand Count Fathom*, którą ze względu na elementy okrucieństwa i zjawisk nadprzyrodzonych zaliczyć można do tekstów grozy (zob., M. Świergocki, *Dz. cyt.*, s. 9), jednak mając na uwadze liczne opracowania można zauważyć, że nie miała ona znaczącego wpływu na tworzenie się i rozwój gatunku.

³⁰⁹ *Tamże*, s. 59.

³¹⁰ Zob., Z. Sinko, *Powieść angielska...*, s. 139-140.

³¹¹ A. Łowczanin-Łaskiewicz, *dz. cyt.*, s. 27.

³¹² Zob., *tamże*.

³¹³ Zob., Z. Sinko, *Powieść angielska...*, s. 140-141.

Odmiennej sposób kreowania światy grozy odsłania Gregory Matthew Lewis. Czytając napisaną przez niego powieść pt. *Mnich*, aż trudno uwierzyć, że spod pióra niespełna dwudziestoletniego pisarza mogło wyjść dzieło tak szokujące i odmienne chociażby od delikatności Radcliffe. Obecność mocnych, intensywnych akcentów, takich jak śmierć, gwałt, tortury, zbrodnia, duchy, potępieńcy czy demony sprawiła, że początkowo dzieło zostało przyjęte bardzo niechętnie – stawiano jej zarzuty „bezwstydnie zmysłowej”, „zachęcającej rozpustników” czy po prostu nieprzyjemnej, obrzydliwej i okrutnej³¹⁴.

Utwory Lewisa, przesiąknięte okrucieństwem, brutalnością i dosadnością w prezentacji zdarzeń niezwykłych, szokowały czytelników makabrycznym realizmem i drobiazgowością w przedstawianiu tajemnych praktyk okultystycznych, okropieństwem podziemnych loców itp. (...) W utworach Lewisa erotyka łączy się z ohydztwem, zabójstwa z kazirodztwem, asceza z totalnym wyuzdaniem. Pisarz wytwarza efekt grozy głównie poprzez kombinację perwersji seksualnych, sadyzmu i diabolizmu³¹⁵.

Przedstawione trzy prekursorskie rodzaje wzorcowej literatury grozy reprezentują jej poszczególne odmiany. I tak, *Zamczysko w Otranto* Walpole’a jest typowym przykładem *historical gothic*, romantyczna i poruszająca wyobraźnię twórczość Radcliffe stoi na czele *sentimental gothic*, zaś *Mnich* i pozostałe utwory Lewisa z całym swoim okrucieństwem są częścią *terror gothic*³¹⁶. Przez stulecia odmiany te podlegały wielokrotnej modyfikacji³¹⁷, wciąż jednak istnieją jako fundament światowej *gothic novel* – powieści gotyckiej. Stały się inspiracją zarówno dla niemieckich pisarzy okresu „burzy i naporu” (żeby wspomnieć takie dzieła jak *Zbójcy* Friedricha Schillera czy *Lenorę* Gottfrieda Burgera), jak również francuskich twórców reprezentujących szkołę frenetyczną, skłaniających się ku tezie, że fobie, sny oraz opętania należy traktować jako formy bardziej realne niż rzeczywistość (tutaj wymienić trzeba przede wszystkim utwór pt. *Nowa Justyna, czyli Nieszczęścia cnoty* Charlesa Nodiera czy melodramę *Le Vampire* Victora Hugo)³¹⁸. Angielska Szkoła Strachu miała wpływ także na wypełnioną nadnaturalnymi zjawiskami (postaciami oraz

³¹⁴ Zob., A. Gemra, *dz. cyt.*, s. 90.

³¹⁵ A. Has-Tokarz, *dz. cyt.*, s. 62.

³¹⁶ Zob., Z. Sinko, *Powieść angielska...*, s. 138.

³¹⁷ Na przykład Anna Gemra wprowadza czwarty rodzaj powieści gotyckiej, jaką jest *American gothic*, za której twórcę uważa się Charlesa Brockdena Browna. (Zob., A. Gemra, *dz. cyt.*, s. 5).

³¹⁸ Zob., A. Has-Tokarz, *dz. cyt.*, s. 64, 66.

stanami umysłu) twórczość Ernsta Teodora Amadeusa Hoffmanna (ta z kolei inspirowała pisarzy rosyjskich³¹⁹) czy Edgara Allana Poeego³²⁰. Nie należy zapominać także o tak znamienitych tekstach jak *Frankenstein, or the Modern Prometheus* Mary Shelley, *The Picture of Dorian Gray* Oscara Wilde'a czy, chyba najbardziej znany, *Dracula* Brama Stokera.

2.3.3 Na gruncie polskim

W historii literatury polskiej również nie brakuje tekstów grozy, aczkolwiek ich zasób jest znacznie uboższy w stosunku do zaplecza zagranicznego. Nie należy zapominać, że polski gotycyzm można przyrównać do zachodniego niemal wyłącznie na zasadzie naśladownictwa, bowiem niewielu było polskich pisarzy, którzy pokusili się na wykorzystanie angielskich motywów w wyczerpujący i nowatorski sposób³²¹.

Średniowieczny wizerunek ponurej żniwiarki anonimowo przedstawił twórca dialogu dydaktycznego pt. *Rozmowa Mistrza Polikarpa ze Śmiercią*. Postać niewieścia, której „upadł kawał nosa, z oczu leci krwawa rosa (...) nie było warg u jej gęby, poziewając skrzyta zęby”³²² we współczesnym odbiorcy może jedynie budzić skojarzenia z bohaterem podrzędnego dreszczowca. Cóż jednak mógł powiedzieć niepozorny, szary, nieoczytany (bo i niepiśmienny) człowiek epoki średniowiecza, gdy przedstawiono mu taki a nie inny obraz tej, która czeka na niego u kresu żywota? W epoce wieków średnich nie bez znaczenia miały również opowiadania egzemplarne, z których najbardziej znane, *Legenda o trzech zmarłych i trzech żywych*, stanowi zatrważający zarys pośmiertnego losu ludzkiego. Opowieść przedstawia losy trzech młodzieńców, spotykających na swej drodze trupy w różnych stadiach rozkładu, co ma odzwierciedlać ich ciała po zakończeniu ziemskiej wędrówki³²³. Umoralnienie, nie będące niczym innym, jak zastraszeniem ówczesnego społeczeństwa, funkcjonowało bez zarzutu, niewielu bowiem przeszło obojętnie obok tak zarysowanej sylwetki śmierci. Ogrom jej mocy przedstawiony został między innymi w barokowym cyklu sonetów Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego czy symbolicznym utworze Jana Andrzeja Morsztyna pod tytułem *Do trupa*. Ociekających krwią opisów nie skąpili również

³¹⁹ Zob., *tamże*, s. 68.

³²⁰ Ze względu na silną fascynację Grabińskiego amerykańskim pisarzem, twórczość E. A. Poeego zostanie omówiona w osobnym podrozdziale.

³²¹ Zob., P. Pluta, *Polska ballada gotycka*, Warszawa 2017, s. 8.

³²² http://staropolska.pl/sredniowiecze/poezja_swiecka/dialog_01.html (data dostępu 14.12.2020 r.).

³²³ Zob., A. Has-Tokarz, *dz. cyt.*, s. 56-57.

polscy pisarze sarmaccy, między innymi Wacław Potocki (*Wojna chocimska*) czy ksiądz Józef Baka (*Uwagi śmierci niechybnej*)³²⁴.

Za autorkę pierwszych polskich powieści gotyckich uważa się Annę Mostowską. Przekreślająca stereotyp kobiety – żony i matki, należąca do jednego z najpotężniejszych rodów Rzeczypospolitej, Radziwiłłów, autorka podjęła się działalności literackiej w celach zarobkowych. Mostowska znała język francuski, zatem jej twórczość poprzedzona została lekturą zachodnich, zwłaszcza angielskich³²⁵, powieści sentymentalnych i romansów grozy. Proces ów zaowocował fascynacją pisarki literaturą gotycką, co stało się genezą jej twórczej działalności w tej dziedzinie. Zarzucano Mostowskiej co prawda odtwórcze naśladowanie zagranicznych dzieł i brak własnych pomysłów, nie zmienia to jednak faktu, że na tle literatury polskiej jej utwory (najśłynniejsze – *Strach w zameczku*, *Matylda i Danillo. Powieść żmudzka oryginalnie napisana*, *Zamek Konięcpolskich. Powieść ruska oryginalna* czy *Astolda, księżniczka ze krwi Palemona, czyli Nieszczęśliwe skutki namiętności. Powieść oryginalna z historii litewskiej*) uchodziły za świeże i odkrywcze³²⁶. Elementy sentymentalne odnaleźć można także w dwóch powieściach (*Ragana, czyli Płochosć* oraz *Przeznaczenie*) Łucji Rautenstrauchowej. Pisarka wprowadza do swych dzieł takie elementy jak magia czy postać czarownicy, ale również śmierć, cierpienie i tajemnica, co bez wątpienia stawia jej utwory w szeregu powieści grozy³²⁷.

Rozkwit literatury grozy przypadł na epokę romantyzmu. Ucieczka przed ograniczeniami rozumu, chęć doświadczenia czegoś nowego, a w końcu – niezadowolenie z sytuacji politycznej doprowadziły do buntu przeciwko skostniałym zasadom. Młodzi twórcy nie chcieli dłużej ukrywać się w cieniu konserwatystów, pragnęli zmian; bez wątpienia wpływ na zaistniałą sytuację miały echa postępowego piśmiennictwa Zachodu. Uważa się, że „epoka romantyzmu jako pierwsza wyraziła to piękno, które może tkwić w rzeczach budzących grozę, zaczęła cenić piękno skażone, smutne, bolesne. Odkryła powaby zła, okrucieństwa, strachu i zaczęła żerować na dwuznacznych odczuciach”³²⁸.

Jednym z prekursorów nowatorskiej konwencji był Adam Mickiewicz, nie bez przyczyny okrzyknięty mianem wieszcz narodu. W utworach poety obszar

³²⁴ Zob., M. Kruszelnicki, *dz. cyt.*, s. 27.

³²⁵ Angielskie teksty grozy tłumaczone były często na język francuski i dopiero z niego przekładane na język polski. (Zob., A. Śniegućka, *dz. cyt.*, s. 8).

³²⁶ Zob., A. Śniegućka, *dz. cyt.*, s. 7, 23, 49.

³²⁷ Zob., Z. Sinko, *Powieść angielska...*, s. 158-160.

³²⁸ M. Kruszelnicki, *dz. cyt.*, s. 29.

ziemski przenika się ze sferą metafizyczną, tworząc „skomplikowany porządek świata przenikniętego grozą”³²⁹. Mickiewiczowska ballada na wzór niemiecki wprowadza obecność istot nadprzyrodzonych (*Świtezianka*) oraz transcendentnego doświadczenia (*Lilije*). Ogromną rolę odgrywa zarysowana przestrzeń: kaplica cmentarna (*Dziady cz. II*), tajemniczy pejzaż w zapadającym zmroku (*Grażyna*) czy zamek (który, szeroko opisany, pojawia się w tak z pozoru pozbawionego gotycyzmu utworze jak *Pan Tadeusz*)³³⁰. Elementy te w sposób niesamowity oddają nastrój grozy, odwołując się tym samym do klimatu epoki średniowiecza.

Zachodnie wzorce nie były obce także Juliuszowi Słowackiemu, tworzącemu pod wpływem imaginacji dzieła brutalne i makabryczne. Także tutaj śmierć zbiera swe żniwo (*Ojciec zadżumionych*), dają o sobie znać nadprzyrodzone moce i niesamowite postaci, zaczerpnięte z wierzeń ludowych (*Balladyna*), a obłąd i rozważania nad ludzką egzystencją mącą i zaginają czasoprzestrzeń (*Kordian*). Okrucieństwo manifestowało swą obecność także u Zygmunta Krasieńskiego (*Agaj-Han*, *Władysław Herman*) czy Seweryna Goszczyńskiego (*Zamek kaniowski*)³³¹. Zapoznając się z romantycznym pisarstwem, ma się wrażenie, że dopiero ta epoka była w stanie wyeksponować sny, marzenia i fantazmaty w tak precyzyjny i wyrazisty sposób³³². Co więcej, romantycy dokonali rzeczy niebywalej, mianowicie wywyższyli wytwarzane przez wyobraźnię fantazmaty do poziomu, jakże na pozór od nich odległego, realizmu³³³. Byli w stanie dokonać przemianowania pozycji mitu – z klasycznego „zmyślenia” przeciwstawionemu prawdzie, na romantyczny aksjomat, którego warunkiem stało się poprawne odczytywanie zawartych w nim symboli³³⁴.

Jak można zauważyć, tradycja polskiego gotycyzmu nie reprezentowała sobą zbyt wielu utworów o charakterze typowo powieściowym. Obok dzieł Anny Mostowskiej i Zygmunta Krasieńskiego próżno szukać treści, które wywarłyby jakikolwiek wpływ na późniejsze kształtowanie się polskiej prozy gotyckiej. W dziedzinie powiązanej z problematyką grozy powstało znacznie więcej dzieł balladowych aniżeli powieści³³⁵. W Polsce, czerpiąc z wzorców angielskich,

³²⁹ M. Matusiak, *Groza gotycka w utworach Mickiewicza* [w:] *Groza. Społeczno-kulturowe mechanizmy...*, s. 54.

³³⁰ Zob., *tamże*, s. 54-60.

³³¹ Zob., M. Kruszelnicki, *dz. cyt.*, s. 30.

³³² Zob., M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej* [w:] *Tejże, Prace wybrane, t. 3 – Zło i fantazmaty*, Kraków 2001, s. 158.

³³³ Zob., *tejże, Polacy i ich wampiry* [w:] *Prace wybrane...*, s. 32.

³³⁴ Zob., *tejże, Projekt krytyki...*, s. 158.

³³⁵ Zob., P. Pluta, *dz. cyt.*, s. 13.

prekursorem gatunku był Julian Ursyn Niemcewicz. Tworzył on tak zwane „dumy grozy”, które uważa się za bezpośrednie poprzedniczki ballady romantycznej³³⁶. Twórca wprowadził „dzikość natury, wspominając o jej łączności ze światem nadprzyrodzonym, fantastycznym, przez co był jednym z pierwszych, którzy przygotowali grunt do (...) rozwiązań, jakie już niebawem pojawią się w dziełach (...)”³³⁷. Oprócz tego, polska ballada grozy pozostała w ścisłym związku z ludowymi wierzeniami, zakorzenionymi w rodzimej tradycji, wyposażonymi w uniwersum pełne rusałek, szkieletów, zjaw, upiorów oraz mocy, którymi dysponowały³³⁸. Nie zapomina polska duma gotycka także o odpowiedniej scenerii, z ponurym zamkiem, niepokojącymi odgłosami i mrocznymi tajemnicami na czele.

Mimo, iż zachodnia twórczość gotycka odbiła się słabym echem na naszym macierzystym obszarze literackim, przenikające do nas elementy konwencji grozy niezaprzeczalnie wywarły wpływ na kształtowanie się polskiego piśmiennictwa tego gatunku. Dodatkową spuściznę stanowią pojawiające się w ówczesnych czasach tłumaczenia oryginalnych dzieł zagranicznych twórców, mające dość spore rzesze odbiorców. Brak szerokiego zainteresowania okrucieństwem można tłumaczyć między innymi sytuacją polityczną w dobie rozbiorów, która dostatecznie zaprzętała uwagę twórców polskiego oświecenia.

2.3.4 Księżę fantastów, mistrz i przewodnik – Edgar Allan Poe

Będąc bezspornie prekursorem w swej dziedzinie, biorąc pod uwagę, naturalnie, literaturę polską, Stefan Grabiński nie miał zbyt szerokiego pola do wzorowania swej twórczości na gruncie rodzimym. Wśród swoich rodaków cenił, rzecz jasna, wielu pisarzy i poetów, między innymi wspomnianych już Mickiewicza i Słowackiego wraz z ich najśłynniejszymi dziełami, urzekł go również zbiór opowiadań fantastycznych Stanisława Balińskiego pt. *Miasto księżyców* (1924), poruszający tematykę metafizyczną i spirytualizację³³⁹, zapoznał się również z nieśmiałymi próbami tworzenia fantastyki u Józefa Ignacego Kraszewskiego, Deotymy (Jadwigi Łuszczewskiej) czy Jerzego Żuławskiego³⁴⁰. nie krył podziwu również dla autorów kompozycji literackich dalece odbiegających od fantastyki – Juliana Tuwima, Kazimierza Wierzyńskiego, Emila Zegadłowicza, Henryka Sienkiewicza czy Bolesława

³³⁶ Zob., M. Dąbrowska, *dz. cyt.*, s. 87.

³³⁷ Zob., P. Pluta, *dz. cyt.*, s. 51.

³³⁸ Zob., *tamże*, s. 62-63.

³³⁹ Zob., J. Majewska, *Demon ruchu, duch czasu, widma miejsc. Fantastyczny Grabiński i jego świat*, Wrocław 2018, s. 262, 306.

³⁴⁰ Zob., A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego*, Toruń 1959, s. 77.

Prusa³⁴¹. Sam jednak już od początku kreowania wizji własnego świata – czy też raczej, rzecz by można, światów – wierzył w moc fantastyki i miał świadomość, że to właśnie ona stanie się zarówno mentorem, jak i tłem jego twórczości. Jak sam twierdził, „fantastyka literacka ma (...) w literaturze rolę doniosłą. (...) Jest wyrazem tęsknoty ludzkiej do cudu, do tajemniczości – jest próbą ujęcia w formę opowieści zagadnień najwyższych”³⁴². Grabińskiego nie interesowała jednak fantastyka sama w sobie; pod jego piórem stała się narzędziem do aranżowania opisywanej rzeczywistości w sposób nowatorski, niezwykły zarówno pod względem kompozycji, jak i realizacji demonstrowanych zagadnień oraz dylematów.

Nic dziwnego zatem, że pisarz zaczął poszukiwać inspiracji w literaturze Zachodu. Stawiał wysoko prace Alfreda Kubina, Frederica Boudeta i Gustava Meyrinka. Nie przeszedł obojętnie wobec takich dzieł Honoriusza Balzaca jak *Serafita*, *W poszukiwaniu absolutu* oraz *Jaszczur*³⁴³. Ze względu na formę i poruszane problemy czytywał również utwory Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna, nie wypowiadał się o nim jednak zbyt pochlebnie, zarzucając niemieckiemu twórcy „marnowanie pomysłów z powodu nieuwzględnienia koniecznego warunku konstrukcji narracyjnej – napięcia dramatycznego, zanikającego u niego w stosowanej zbyt często *romantische Ironie*”³⁴⁴. Jednak tym, który ukierunkował świadomość jego działalności twórczej, stał się inicjator nowego typu powieści (*horror story*) – amerykański pisarz Edgar Allan Poe. Podrozdział ów zostanie poświęcony dorobkowi literackiemu tegoż właśnie twórcy, nie sposób bowiem skupić się na piśmiennictwie Stefana Grabińskiego, nie uwzględniając, choćby częściowo, roli mentora i „duchowego ojca” jego pracy artystycznej. Polski autor poświęcił mu esej zatytułowany *Księżę Fantastów (E. A. Poe). Studium literackie*, który ukazał się w 1931 roku na łamach „Lwowskich Wiadomości Muzycznych i Literackich”. „Genialny marzyciel-wizjoner”, „Mistrzem jest Poe, genialnym mistrzem”³⁴⁵ – to tylko niektóre z określeń, jakimi Grabiński raczy amerykańskiego pisarza, urzeczony jego twórczością i matematyczno-analityczną precyzją w procesie tworzenia.

³⁴¹ Zob., J. Majewska, *dz. cyt.*

³⁴² Słowa Grabińskiego skierowane do Kazimierza Wierzyńskiego w wywiadzie dla „Lwowskich Wiadomości Muzycznych i Literackich”, 1927, nr 10, s. 1.

³⁴³ Zob., A. Hutnikiewicz, *dz. cyt.*, s. 77.

³⁴⁴ Igel E., *U autora „Demona ruchu”. Stefan Grabiński*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 10, s. 1.

³⁴⁵ S. Grabiński, *Księżę fantastów (E. A. Poe). Studium literackie*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1931, nr 3-5.

Zachwyt polskiego prozaikawydaje się w pełni uzasadniony. Urodzony w 1809 roku, żyjący zaledwie czterdzieści lat Poe zyskał w historii pisarstwa zaszczytne miano „jednego z ojców założycieli nowoczesnej literatury amerykańskiej”³⁴⁶. Największą sławę przyniosły mu, oczywiście, powieści gotyckie, które zapoczątkowały nowy rodzaj literatury. Poe go nie bez przyczyny uznano nie tylko za powieściopisarza, ale także poetę, krytyka i filozofa, przez co stał się w oczach badaczy pisarzem z pogranicza różnych dziedzin wiedzy, epok i kultur. Nie mieścił się w żadnej z rozpowszechnionych ówczesnie szkół literackich, pozostawał z boku, tworząc swoje własne, osobliwe uniwersum; nie przeszkodziło mu to jednak w zyskaniu niemałej popularności³⁴⁷. Sam pisarz związany był bardziej z literaturą europejską niż amerykańską, o czym może świadczyć fakt, iż został zauważony przez francuskiego poetę i krytyka, Charlesa Boudelaira’a³⁴⁸. W Polsce sława Poe go osiągnęła szczyt w epoce modernizmu, kiedy to przetłumaczono kilkadziesiąt jego utworów prozatorskich oraz lirycznych, co zawdzięczamy m. in. Bolesławowi Leśmianowi i Antoniemu Lange³⁴⁹.

„Genialny marzyciel-wizjoner, obdarzony zarazem isticie matematyczną zdolnością myślenia, fantasta-analityk pochylał zadumaną twarz nad czeluściami bytu”³⁵⁰ – pisze Grabiński w szkicu na temat wielbionego przez siebie artysty. I rzeczywiście, Poe reprezentował nurt, który Artur Hutnikiewicz nazwał „fantastyką unaukowioną i pogłębianą filozoficznie, a jednocześnie autonomiczną, istniejącą samą dla siebie”³⁵¹. Innowacyjne podejście do tematu po części już istniejącego, otworzyło Poemu drzwi do sztuki europejskiej, której odbiorcy, oczarowani odkrywczością i awangardowym nastawieniem pisarza, z uwagą podchodzili do tworzonych przezeń tekstów.

W jego niezwyklej twórczości pociągnęło generację oryginalne zespolenie instynktu metafizycznego z ostrym, fanatycznym racjonalizmem. Głęboka wiara w absolutną supremację ducha przełamującego w wieczystym dążeniu prawa rzeczywistości

³⁴⁶ Ż. Nalewajk, E. Kasperski, *Odkrywanie Poe go* [w:] *Edgar Allan Poe. Klasyk grozy i perwersji. W dwusetną rocznicę urodzin pisarza*, red. Ż. Nalewajk, E. Kasperski, Warszawa 2009, s. 9.

³⁴⁷ Zob., B. Zwolińska, *Wampiryzm w literaturze romantycznej i postromantycznej. Na przykładzie „Opowieści niesamowitych” Edgara Allana Poe go, Poganki Narcyzy Żmichowskiej oraz opowiadań Stefana Grabińskiego*, Gdańsk 2002, s. 77.

³⁴⁸ Zob., Ż. Nalewajk, E. Kasperski, *dz. cyt.*, s. 9.

³⁴⁹ Zob., Ż. Nalewajk, *Nowele Poe go w przekładach Leśmiana. Źródła, inspiracje, repliki* [w:] *Edgar Allan Poe. Klasyk...*, s. 67.

³⁵⁰ S. Grabiński, *Księżę fantastów...*, s. 1.

³⁵¹ A. Hutnikiewicz, *dz. cyt.*, s. 44.

i jednoczesny kult logiki, pasja drobiazgowej, skrupulatnej analizy, ów tak znamieny dla wszystkich fantastycznych rojeń pisarza realistyczny punkt wyjścia tworzyły razem w jego dziele oryginalny stop, uprawdopodobniały jego antycypacje literackie³⁵².

Tak dużą popularność Hutnikiewicz argumentuje znudzeniem epoki, która „przeszła już szkołę ścisłej myśli i doświadczenia, a jednocześnie zatęskniła za cudem”³⁵³. Nie bez znaczenia pozostaje również fakt, iż pisarz zagłębiał się w ludzką psychikę, analizując zagadnienia związane z szaleństwem, obłąkaniem, katatonią i innymi dziedzinami psychopatologii na długo przed psychoanalitycznymi badaniami Zygmunta Freuda oraz manifestem surrealistów³⁵⁴.

Docieranie do wnętrza umysłu zarówno bohatera, jak i odbiorcy stanowiło centralny ośrodek twórczości grozy Poeego. Autor *Zagłady Domu Usherów* poprzez treści swoich dzieł wyznawał zasadę, że „światem rządzi przede wszystkim strach”³⁵⁵. Jak wynika z poprzednich rozważań, strach (i lęk) są reakcją na zagrożenie, przeradzając się w obronę lub chęć ucieczki. Nie można jednak uciec przed samym sobą, zaś obrona przed własnym „ja” może doprowadzić do samounicestwienia, o czym doskonale wiedział Poe i co skrupulatnie wykorzystywał w konstrukcjach psychologicznych stworzonych przez siebie bohaterów. Warto zwrócić tutaj uwagę, że autor odchodzi od brutalnego manifestowania makabryzmu właśnie na rzecz koszmaru dolegliwości psychicznych, którego skutki okazują się znacznie dalej idące niż wymyślne tortury fizyczne czy prześladowające upiory. Cechy stworzonej przez Poeego literatury noszą znamiona „ciemnego romantyzmu”, wprowadzając „psychologiczne wyrafinowanie, fascynację mrocznymi zakamarkami ludzkiego umysłu, poczucie tajemniczości ludzkich pobudek i obecności mrocznych, ukrytych sił działających w świecie”³⁵⁶. Realizacja świata przedstawionego przez Poeego jest „swoicie monotematyczna, a jednocześnie niepowtarzalna³⁵⁷”, co w jeszcze większym stopniu czyni jego twórczość godną zachwyty.

Bohaterami Poeego są jednostki dotknięte, w mniejszym lub większym stopniu, różnego rodzaju chorobami. W *Zagładzie Domu Usherów* mamy do czynienia

³⁵² *Tamże*.

³⁵³ *Tamże*.

³⁵⁴ Zob., A. Has-Tokarz, *dz. cyt.*, s. 72.

³⁵⁵ Zob., B. Zwolińska, *dz. cyt.*, s. 60.

³⁵⁶ S. Studniarz, *Edgar Allan Poe – mroczny romantyk* [w:] E. A. Poe, *Wybór opowiadań*, red. M. Grabowski, Warszawa 2009, s. 364.

³⁵⁷ Zob., B. Zwolińska, *dz. cyt.*, s. 60.

z rodzeństwem, Roderikiem i Magdaleną; siostra cierpi na katalepsję, zaś brat pod wpływem wielu czynników popada w obłąd.

Jest to, mówił, choroba dziedziczna, choroba organiczna, choroba, dla której nie mam nadziei znalezienia lekarstwa, zwykły rozstrój nerwowy (...), którego bez wątpienia wkrótce się pozbędę. (...) Cierpiał dotkliwie na chorobliwe zaostrzenie zmysłów. (...) Postrzegłem, że był ślepym niewolnikiem pewnego rodzaju nadprzyrodzonych sił strachu³⁵⁸.

Z kolei w *Berenice* mamy do czynienia z bohaterem-wizjonerem, zestawionym z tytułową bohaterką na zasadzie kontrastu – początkowo to Egeusz jest osobą „chorowitą, spowiniętą w melancholię”³⁵⁹, zaś Berenice – „zwinna, urocza i obdarzona nadmiarem sił żywotnych”³⁶⁰. Sytuacja kobiety jednak zmienia się diametralnie w momencie, gdy dopada ją tajemnicza przypadłość, odbierająca siły witalne nie tylko jej samej, ale także jej ukochanemu. „U Berenice powoduje rozpad tożsamości, u jej partnera – rozdrażnienie nerwów, przewrażliwienie, naduwagę – objawy trudne to uchwycenia rozumem”³⁶¹. Bohater popada w niewyjaśnioną obsesję na punkcie zębów swojej ukochanej, które, wbrew poddanego destrukcji stanu swojej właścicielki, przerażają swym pięknem. Paranoja Egeusza postępuje do tego stopnia, że personifikuje uzębienie Berenice („Zsiniące wargi kurczyły się w rodzaj uśmiechu i spoza ich posępnej ramy białe, połyskliwe, straszne zęby (...) wpatrywały się we mnie, aż nadto jeszcze żywe w swej nieodpartej jawie”³⁶²).

Poe z niespotykaną wręcz precyzją zaglądał w zakamarki niezbadanych i mrocznych tajemnic ludzkiego jestestwa, nade wszystko pragnął zaś pokazać demoniczną stronę ludzkiej natury. Chciał szokować, odsłaniając te fragmenty duszy człowieka, których ten niezmiernie się lęka, nawet jeśli się do tego nie przyznaje. Bohaterami pisarza władają potężne i enigmatyczne moce, które prędzej czy później doprowadzają do zagłady danej postaci; chwilami odnosi się nawet wrażenie, że uczestnik tej dramatycznej gry o własne życie wcale nie ma ochoty uwolnić się od szatańskich sił³⁶³ – zupełnie, jak Roderick Usher: „Umrzeć muszę pod wpływem tego

³⁵⁸ E. A. Poe, *Zagłada domu Usherów*, tłum. B. Leśmian, Warszawa 1992, s. 3-4.

³⁵⁹ E. A. Poe, *Berenice*, tłum. Bolesław Leśmian, Warszawa 1992, s. 3.

³⁶⁰ *Tamże*.

³⁶¹ B. Zwolińska, *dz. cyt.*, s. 70.

³⁶² E. A. Poe, *Berenice*, s. 6.

³⁶³ Zob., W. Kalinowski, *Hypnos fiction. Nowelistyka Stefana Grabińskiego*, Białystok 2016, s. 240-241.

opłakanego szaleństwa. Zginę tak właśnie, a nie inaczej”³⁶⁴. Ostatni z potężnego niegdyś angielskiego rodu jest przerażony nieuchronnością śmierci, nie czyni jednak zbyt wiele, by uciec od swego zatrwającego przeznaczenia.

Już dwa przywołane powyżej przykłady opowieści amerykańskiego autora są dowodem na antropologiczny charakter dzieł Poego, przekazują one bowiem prawdę o człowieku i niejednorodności jego natury³⁶⁵. Co więcej, sama egzystencja człowieka wykracza u Poego poza swoje ramy. Efekt zatarcia granic między życiem a jego kresem uzyskał pisarz poprzez wprowadzenie choroby zwanej katalepsją, tak zwaną „pozorną śmiercią”, podczas której bardzo łatwo o pomyłkę w diagnozie i chory zostaje pogrzebany żywcem. Pomimo pochówku bohater trwa w przedziwnej wegetacji po śmierci, ta nie staje się bowiem końcem jego istnienia. Co więcej, jego ziemską wędrówka również wydaje się nie mieć wyraźnego początku, ponieważ Poe bardzo często czyni swoich bohaterów potomkami starych rodów, których historia sięga odległej przeszłości³⁶⁶.

W powieściach grozy niezwykle istotną rolę odgrywa przestrzeń. Także – a może przede wszystkim – do tego zagadnienia Poe podszedł z mistrzowską wręcz precyzją. Autor „stworzył wiele odmiennych światów. Zaludnił je różnymi stworzeniami i dopełnił niesamowitymi zjawiskami, które zyskują u niego rangę jednego z bohaterów”³⁶⁷. Znamiennym przykładem staje się tutaj tytułowy dom z *Zagłady...*:

(...) uważnie jąłem badać rzeczywistą postać budynku. Główną jego cechą była, zda się, wyjątkowa zamierchłość. Czas aż nadto go odbarwił. Drobne liszczaje przesłoniły całą ścianę zewnętrzną i, poczynając od dachu, przewlekły ją jakby zwiewną, wyszukanie haftowaną tkaniną. Ale to wszystko wcale nie było wynikiem szczególnego zniszczenia. Żadna część muru nie runęła i nie zdawała się istnieć dziwna sprzeczność pomiędzy ogólną, nienaruszoną tężyzną wszystkich jego części a poszczególnym stanem spróchniałych kamieni (...)³⁶⁸.

³⁶⁴ E. A. Poe, *Zagłada...*, s. 4.

³⁶⁵ Zob., W. Kalinowski, *dz. cyt.*, s. 240.

³⁶⁶ Zob., B. Zwolińska, *dz. cyt.*, s. 72.

³⁶⁷ T. Rożkiewicz, *Polsko-amerykańskie różnice i podobieństwa kulturowe oraz ich odzwierciedlenia w utworach Stefana Grabińskiego, Edgara Allana Poego i Howarda Phillipa Lovecrafta* [w:] *Poe, Grabiński, Ray, Lovecraft. Visions, Correspondences, Transitions*, red. A. Kisiel, K. Kocur, B. Malska, Katowice 2017, s. 251.

³⁶⁸ E. A. Poe, *Zagłada...*, s. 3.

Zarówno opis budynku widzianego z zewnątrz, jak i jego wnętrze noszą cechy typowe dla gotyckich budowli epoki średniowiecza – długie, wąskie okna, mroczne korytarze i duszne podziemia. Pomimo kilkusetletniej historii, dom rodziny Usherów zdaje się trwać tak długo, jak żyją Magdalena i Roderick. W momencie, kiedy kobieta postanawia zabrać na drugą stronę brata, ten, pod naporem jej mocy, kończy życie, a wielowiekowy budynek zapada się pod ziemię.

(...) szczelina (...) rozszerzyła się szybko. Raz jeszcze nadbiegł wicher, raz jeszcze zakłębił się wir szalony (...), potężne mury rozpadły się na dwoje. Zahuczało coś przeciągle, zagrzmiało głucho – i głęboki spleśniały staw, u stóp mych tkwiący, posępny w milczeniu zawarł swe fale nad szczątkami Domu Usherów³⁶⁹.

Poe w mistrzowski sposób posługiwał się grozą, wyciągając ją na światło dzienne z wielu życiowych aspektów. W swoich tekstach dokonywał jej stopniowania, a punkt kulminacyjny danego utworu miał zapewne stanowić równocześnie moment najszybszego bicia serca czytelnika. Grozie poddawał również takie tematy jak wampiryzm kobiecy, rozdwojenie osobowości czy oniryzm, nie sposób jednak przedstawić wszystkich w ramach niniejszej pracy, tym bardziej, że została ona poświęcona innemu pisarzowi. Z mnogości dokonań amerykańskiego twórcy zdawał sobie sprawę również Grabiński, stawiając Poego na czele swoich patronów i mistrzów w zawodzie. Amerykański artysta stał się dla niego „ideałem, arcywzorem niedoścignionej doskonałości, darzonym bez zastrzeżeń niezmiennym podziwem i uwielbieniem”³⁷⁰. Grabiński wzorował się nie tylko na wykreowanych i połączonych przez niego motywach, wziął również na warsztat sposób tworzenia dzieła w myśl zasady, że „chłodny, racjonalistyczny tok sprawozdawczo-analitycznej prozy może wywołać najsilniejsze dreszcze niesamowitości”³⁷¹.

³⁶⁹Tamże, s. 12. Słowo „dom” (ang. *house*) może mieć tutaj dwojakie znaczenie – zarówno jako budynek, jak i ród, linia, dynastia. Zatem tytuł (org. *The Fall of the House of Usher*) także jest wieloznaczny – chodzi zarówno o upadek samego domostwa, jak i wygaśnięcie linii (Magdalena i Roderick byli ostatnimi przedstawicielami swojego rodu).

³⁷⁰A. Hutnikiewicz, *dz. cyt.*, s. 76-77.

³⁷¹Tamże, s. 445.

2.4 Ewokacja grozy w twórczości prozatorskiej Stefana Grabińskiego – rekonesans

Dążąc do ideału, jakim dla Grabińskiego był Edgar Allan Poe, polski pisarz oparł na stworzonych przez niego wzorcach sporo elementów swojej twórczości. Nie można, rzecz jasna, z całą stanowczością przypisać naszemu rodzimemu autorowi całościowych intertekstualnych nawiązań, ogromne znaczenie dla Grabińskiego miała bowiem oryginalność. Była ona dla polskiego prozaika „zasadniczym aksjomatem twórczości, tym koniecznym żywiołem, bez którego nie może (...) wyłonić się żadne dzieło sztuki³⁷²”. Uważał, że życie każdego człowieka jest niepowtarzalne, a skoro twórczość literacka jest jego odzwierciedleniem ze względu na wszechobecny ruch i przemiany, należy tworzyć dzieła oryginalne, które zapewnią dziełu wartość ponadczasową³⁷³.

Nowatorstwo prozy Grabińskiego na gruncie polskim nie oznaczało jednak odkrywczości w jego dziełach w ogóle. Nie da się nie zauważyć podobieństw w niektórych jego dziełach do dorobku artystycznego „Księcia fantastów”. Co prawda motywy użyte między innymi w nowelach z tomu pt. *Demon ruchu*, uznanych, notabene, za jego najlepszy zbiór, są pionierskie i niespotykane, dzięki czemu mogą pretendować sobie miano „oryginalności absolutnej”. Niemniej jednak istnieje szereg elementów, które Grabiński przejął – być może nawet podświadomie, wcale nie celowo – od Poego, zapoznając się z jego twórczością jak każdy czytelnik. Nie sposób wymienić tutaj wszystkich czynników, bowiem na potrzeby niniejszego rozdziału zajmiemy się komponentem przenikającym efekty pracy obu pisarzy – grozą – oraz jej różnokierunkowymi pochodnymi.

Nie da się przejść obojętnie obok motywu kraczącego w środku nocy kruka, podobnie, jak nie da się czytać opowieści Grabińskiego bez przysłowiowego dreszczyku grozy. Źródła tego odczucia można doszukać się w jego twórczości całkiem sporo, można wręcz pokusić się o stwierdzenie, że w każdej niemal historii – w każdej kamienicy, w każdym miejskim zaułku, na każdym moście, i wreszcie w każdym człowieku – może kryć się coś, co wywoła w nas niepokój. Wizualna kreacja wszelkich

³⁷² *Tamże*, s. 119.

³⁷³ Grabiński odrzucał oryginalność pozorną oraz poszukującą sensacji, gdyż twierdził, że zieją one pustką i są pozbawione prawdziwego ducha. Wyróżniał trzy rodzaje oryginalności: 1) oryginalność absolutna – pomysły nowe, nietradycyjne, z pierwszej ręki; 2) oryginalność polegająca na przekształcaniu „eksperymentalnej rzeczywistości życia” poprzez jej odpowiednie naświetlenie i interpretację; 3) czerpanie tematów z mitologii i literackiej tradycji – między innymi parafrazy starych legend i mitów. Według autora największe pole do popisu w dziedzinie oryginalności dawała fantastyka. (Zob., *tamże*, s. 120-121).

ogniw to, wbrew pozorom, wierzchołek góry lodowej, zaledwie dotknięcie istoty dramatu drzemiącego w możliwościach odbiorcy.

Na potrzeby tychże rozważań dokonałam podziału ewokacji grozy w twórczości prozatorskiej Stefana Grabińskiego na kilku poziomach:

- 1) Stopniowanie napięcia;
- 2) Przestrzeń wraz z tłem rozgrywających się wydarzeń;
- 3) Charakter wydarzeń;
- 4) Kreacja bohaterów;
- 5) Psychika ludzka;
- 6) Wątek tajemnicy.

Nie można zapominać, że niektóre komponenty przenikają się wzajemnie, występując na kilku z wymienionych warstw jednocześnie. Niniejsze refleksje są zaledwie zarysem, bowiem szczegółowa charakterystyka przedstawionych przez Grabińskiego przestrzeni pojawi się w osobnych rozdziałach.

2.4.1 Stopniowanie napięcia

Jak twierdzi sam pisarz,

(...) literatura niesamowita powinna oddziaływać przede wszystkim nastrojem wynikającym nie tyle z tematyki, co wyrafinowanej dynamizacji treści fabularnych, opartej na gradacji potencjału napięcia i jego nieustannym podsycaniu aż po kres prezentowanej opowieści, słowem – na grze z grozą³⁷⁴.

W ten właśnie sposób pisarz realizuje, prezentowane również przez Poego, stopniowanie grozy i ekscytacji, aż po punkt kulminacyjny danego utworu. Zjawisko podsycania napięcia genialnie zostało ukazane w noweli z tomu *Demon ruchu* pt. *Głucha przestrzeń*. Początek opowieści wprowadza postać Szymona Wawery, emerytowanego konduktora, którego marzeniem – dziwnym, co prawda, ale jednak marzeniem – jest uporządkowanie wyłączonej z ruchu przestrzeni kolejowej. Zrazu mamy do czynienia z przedstawieniem codziennych czynności, jak załatwienie kwestii formalnych, uporządkowanie terenu czy rozmowy z Luśnią, kolejowym kowalem. Z czasem Wawera zaczyna... oczekiwać. Na kogo i na co, tego nie zdradza nawet sam przed sobą, jednak w jego zachowaniu widoczne stają się napięcie i nerwowość.

³⁷⁴ A. Has-Tokarz, *dz. cyt.*, s. 45.

- Poczekaj, siostrzyczko – szeptał nieraz, topiąc pijane zadumą oczy w siną dal przestrzeni – poczekaj jeszcze trochę, gołąbko! Doczekamy się w końcu, doczekamy. I przypadał do toru, przykładając ucho do ziemi i słuchał, słuchał z zapartym tchem. Po chwili (...) z ust zwiędłych, zwiotczałych wypływało słowo zniechęcenia:
- Jeszcze nie... Jeszcze za wcześnie... (*Glucha przestrzeń*, DR 87).

Owo „czekanie” zdaje się wyczerpywać starego dróżnika ponad siły. Sytuacji nie poprawia fakt, że zarząd kolei podejmuje decyzję o rozebraniu przestrzeni. Wawera nie przyjmuje tego do wiadomości, zdaje sobie jednak sprawę, iż niewiele może zdziałać. Dlatego taką radością przejmują go rytmiczne dudnienie, które słyszy; co prawda nic z niego nie wynika, ale wlewa w jego starcze serce pewną nadzieję.

Lecz odtąd, od pamiętnego wieczora, nadzieja jasna rozkwitła mu w duszy i dościsła w spełnienie. Bo oto z każdym dniem słyszał coraz wyraźniej, coraz bliżej, coraz dobitniej. Po chwili milkło wprawdzie, głuchło gdzieś, rozwiewało się, lecz nazajutrz, o zmroku, w tę dziwną godzinę przesilił dnia z nocą znów powracało mocniej już, głośniejszym prawie namacalnie...

Aż przyszła godzina ziszczenia (*Glucha przestrzeń*, DR 89).

W powyższym fragmencie namacalne staje się również napięcie. Czytelnik zaczyna zdawać sobie sprawę, że owo nieznane, na które czeka Wawera, jest coraz bliżej. Okoliczności te budzą grozę – przede wszystkim, nie znamy obiektu oczekiwania; po drugie, nie wiemy, z czym wiąże się jego nadejście; po trzecie w końcu – wizualizacja postaci samotnego starca, który o zmierzchu błąka się po „głuchej przestrzeni”, sprawia tajemnicze wrażenie i, przede wszystkim, niepokoi. Obrazu niesamowitości dopełnia moment szczytowy, dzięki któremu wiemy, że już za chwilę poznamy rozwiązanie zagadki.

Poznanie prawdy wcale nie sprawia, że odbiorca może odetchnąć z ulgą. Przyjazd pociągu, na który, jak się okazuje, czekał Wawera, nie wydaje się być niczym niezwykłym. Sam pociąg oraz jego pasażerowie – już tak. Okazuje się bowiem, iż jest to skład widmowy, zaś podróżujący nim ludzie to dawni znajomi byłego konduktora, którzy już dawno przeszli na drugą stronę egzystencji. Nagle zdajemy sobie sprawę, że to, za czym tęsknił Wawera, wcale nie było powrotem do dawnego życia, z przemierzaniem torów i poznawaniem nowych ludzi włącznie. Stary dróżnik czekał

na śmierć, zaś odjazd widmowym pociągiem symbolizowały jego przejście „na drugą stronę”.

Mimo, iż nowela nie zawiera charakterystycznego dla twórczości Grabińskiego „zawieszenia” –po opisie odnalezienia ciała Wawery otrzymujemy jeszcze informację, że ukochana przezeń pętla została rozebrana kilka miesięcy później – i tak „wspinamy się po drabinie” podekscytowania, na samej górze otrzymując rozwiązanie nie do przyjęcia poprzez empiryczny sposób poznania.

W *Gluchoj przestrzeni* mamy do czynienia ze stopniowaniem elementów abstrakcyjnych, trudnych do uchwycenia. Nieco inaczej rzecz ma się w *Pożarowisku*, noweli z tomu *Księga ognia*. Główny bohater, Andrzej Rojecki, dokonuje zakupu opuszczonej parceli, omijanej przez innych szerokim łukiem. Jego zamiarem jest budowa willi, nie zwraca przy tym uwagi na skierowane ku sobie ostrzeżenia – dowiaduje się bowiem, że każda inwestycja, stawiana w wybranym przez niego miejscu, już od wielu lat kończy się pożarem. Rojecki drwi z ludzkich urojeń, przedsięwzięcie wydaje mu się opłacalne, dlatego też w krótkim czasie budynek mieszkalny zostaje ukończony i właściciel wprowadza się do niego wraz z rodziną. Początkowo sceptycznie nastawiony na wszelkie uwagi Rojecki nie zostaje jednak do końca obojętny na przestrogi ze strony otoczenia, dlatego też postanawia wyeliminować ryzyko jakiegokolwiek pożaru poprzez zamontowanie instalacji elektrycznej i zaprzestania używania ognia. Ma w tym również swój cichy, ukryty cel, a mianowicie chce „stanowczo przełamać łańcuch przesądu, który opasał miejsce jego obecnej siedziby, rozerwać kolisko ognia raz na zawsze i zalać je strumieniem zimnej, zdrowej wody” (*Pożarowisko*, NW 325). Rojecki nie przepada za przesądami – sam uważa się za człowieka rozsądnego, nieulegającego wpływom tłumu i nieznajdujących uzasadnienia w rzeczywistości domysłów. Z tego wynika również pewna cechująca go przekora, której następstwem staje się seria późniejszych zdarzeń.

Rojeccy z synem ściśle stosują się do wyznaczonych przez siebie zasad, między innymi poprzez zamawianie posiłków z restauracji, dzięki czemu nie muszą korzystać z domowej kuchni. Z czasem jednak w ich zachowaniu zaczynają zachodzić zmiany. Początkowo rzecz dotyczy ubioru – zarówno właściciele nowo wybudowanej willi, jak i ich syn coraz bardziej lubują się w pomarańczowych i ognistoczerwonych barwach. Zaczynają również tęsknić za ogniem, w związku z czym pan Andrzej postanawia porzucić część środków ostrożności na rzecz kominka. Ogień wzbudza entuzjazm u ich syna („Wiwat! – krzyknął rozpromieniony Józio. – Będą piece! Będzie ogień! Złoty,

czerwony, żółty, kochany ogień! O, jak to pięknie i dobrze!” (*Pożarowisko*, NW 329). Chłopiec coraz częściej bawi się płomieniami, podpalając różne przedmioty. To samo zaczyna czynić jego ojciec.

Gdzieś w połowie stycznia [Rojecki] wpadł na pomysł urządzenia „zabawy w ogień”. (...) Cicho (...) przekradł się z flaszką spirytusu do sypialni i tu wylał całą jej zawartość na jedną z poduszek; potem podpałił... Buchnął silny ogień, obejmując w mgnieniu oka pościel (...). Pani Maria wydała okrzyk podziwu i trzymając kurczowo rączkę syna, zaczęła wpatrywać się uporczywie w ogniste języki (*Pożarowisko*, NW 331).

Podczas każdej kolejnej zabawy właściciele pozwalają płomieniom rozprzestrzeniać się coraz szerzej, zawsze jednak w porę ogarniając sytuację. W końcu Rojecki czyni rzecz ostateczną – zapominając o żonie i synu, podpala willę, w szaleńczej ekstazie racząc się buchającym ogniem.

Willi była jednym morzem płomieni. Ogniste jezory wyzierały z okien, wypadały wśród kłębow dymu z drzwi, strzelały krwawymi żądlami ponad kominy (*Pożarowisko*, NW 335).

Niepokój czytelnika ma przede wszystkim podłoże instynktowne – strach przed jakimkolwiek żywiołem, w tym przypadku – przed ogniem, wpisany jest w ludzką naturę. Wrażenie gradacji napięcia uzyskane zostało poprzez stopniowe zwiększanie jego obecności – od zapalanej fajki, poprzez nadzorowane piece i kominek, aż do „zabawy w ogień”, która sama w sobie ukazywała coraz szerszy zasięg płomieni. Dodatkowo Grabiński zobrazował rzecz niezwykłą: kolejne etapy fascynacji Rojeckich wciąż wzrastają, początkowo nieznacznie, z czasem coraz mocniej. Zjawisko to odtwarza samo rozprzestrzenianie się ognia, w niesamowity sposób wizualizując przekaz noweli.

Celowe nakłanianie czytelnika do wzrostu zaniepokojenia, często przyjmowane przezeń bezwiednie, stało się reprezentatywnym pierwiastkiem twórczości Grabińskiego. Proces ten uwidacznia się między innymi także w utworach: *Na tropie* (poszukiwanie zbrodniarza po kolejnych śladach), *Szary pokój* (usuwanie kolejnych sprzętów domowych w celu wyeliminowania dręczącej zjawy) czy *W domu Sary* (postępująca choroba Stosławskiego, destrukcyjnie wpływająca na aparycję mężczyzny

i wzbudzająca obawy u jego przyjaciela). Rozmiary tych i wielu innych opowieści pisarza sprzyjają zjawisku gradacji napięcia, bowiem na kilku bądź kilkunastu stronach o wiele łatwiej zaciekać czytelnika i doprowadzić go do puenty niż na kartach kilkusetstronicowej powieści. Być może to właśnie stało się przyczyną, dla której w twórczości prozatorskiej Grabińskiego znalazło się kilkadziesiąt nowel i tylko cztery w pełni wydane powieści³⁷⁵. Jak pisze Artur Hutnikiewicz:

Talent Grabińskiego ujawnił się najpewniej w noweli, poetykę tego gatunku opanował nieomal w stopniu absolutnym i czynił ten literacki rodzaj głównym polem swojej pisarskiej aktywności. Była to nowela szczególna, *horror story*, *weird fiction*, (...) niesamowita opowieść wywiedziona z mrocznej otchłani świata grozy i lęku³⁷⁶.

Nie inaczej uważa przyjaciel pisarza, Karol Irzykowski. Twierdzi on, iż Grabiński nie odnalazł się w powieściach, ponieważ „w kompozycjach większych ten gatunek, jaki uprawiał, gatunek niesamowitości, wymaga większej, filozoficznej legitymacji, a tej autor dać mu nie potrafił”³⁷⁷. Zatem literat tworzył przede wszystkim nowele, w genialny sposób podsycając głęboko zakorzenione obawy czytelnika.

2.4.2 Przestrzeń wydarzeń

Grabiński przejmując większość okoliczności charakterystycznych dla przestrzeni grozy, jednak prezentuje je w zupełnie nowej odsłonie, co desygnuje jego twórczość znamionami oryginalności. Pisarz kształtuje przedstawione obszary przestrzeni w taki sposób, że staje się ona wszechobecna, otacza bohaterów, przenika zarówno ich ciała, jak i umysły.

„Głucha przestrzeń” pod opieką Wawery staje się jego przyjaciółką, towarzyszką przy wykonywanych czynnościach oraz partnerką do rozmów i rozmyślań. Samo ukazanie pewnej nieożywionej płaszczyzny jako istoty żyjącej budzi pewien niepokój. Jeśli zaś połączyć to wrażenie z faktem, iż stary dróżnik zostaje w końcu przez ową przestrzeń niejako „wchłonięty”, mamy wyraźny powód do odczuwania dreszczy grozy.

³⁷⁵ Grabiński nie zdążył wydać powieści pt. *Motywy docenta Ponowy*, zachował się jedynie niedokończony rękopis. (Zob., W. Kalinowski, *dz. cyt.*, s. 277.)

³⁷⁶ A. Hutnikiewicz, *Stefan Grabiński i jego dziwna opowieść* [w:] S. Grabiński, *Nowele*, Kraków 1980, s. 16.

³⁷⁷ K. Irzykowski, *Magik niesamowitości. Po zgonie Stefana Grabińskiego* [w:] S. Grabiński, *Znaki niesamowite*, red. P. Marszałek, Toruń 2018, s. 246.

Innym rodzajem terytorium są u Grabińskiego miejsca opuszczone. Jedno z nich zostało przedstawione w noweli pt. *Dziedzina*. Główny bohater, pisarz Wrześmian, postać w pewien sposób odzwierciedlająca osobę samego autora, zaczyna interesować się tajemniczą willą, znajdującą się po przeciwnej stronie drogi.

Ponura wytworność domu przykuła go do siebie od razu (...). U końca czarnego szpaleru cyprysów, obejmujących podwójnym rzędem kamienny chodnik, widniał kilkustopniowy taras, z którego wiodły do wnętrza ciężkie stylowe podwoje. Poprzez żelazne sztachety, okalające zewsząd pałacyk, białeły po obu stronach cyprysowej alei skrzydła domu. Pociągnięte bladozieloną farbą wyglądały z głębi schorzałe, smutne lica ścian. (...) fontanny dwie wieczyste łzały cicho, roniąc wodę (*Dziedzina*, NW 284).

W opisie budynku, podobnie, jak w przypadku „głuchej przestrzeni”, zwraca uwagę jego upersonifikowanie. Domostwo, pomimo pozorów opuszczenia, żyje na swój dziwny sposób, w pewnej dziwnej manierze „pociągał duszę Wrześmiana. Willa była dlań plastycznym symbolem nastroju” (*Dziedzina*, NW 285). Źródłem takiego stanu rzeczy możemy szukać w umyśle głównego bohatera, wypełniającego obserwowaną rzeczywistość niesamowitymi tworam i własnej wyobraźni.

Znaczący wpływ na zachowanie bohaterów ma również przestrzeń starego gospodarstwa przedstawionego w noweli *Szalona zagroda*.

Skutkiem szczególnego zestawienia proporcji [budowla] zdawała się coraz to bardziej zwęzać ku dołowi (...). [Dom] był bardzo stary i zapuszczony. Od lat wielu rozplenione chaszczce ujmowały go z zewnątrz zwartym żywopłotem, strzegąc zazdrośnie tajemnicy wnętrza. Wśród chorobliwie wybujałych trawisk i dziedzierzawy butwiały smukłe, przedwcześnie zmarniałe pnie młodych drzewin. Obaliło je (...) powolne, zjadliwe wysysanie im żywotnych soków przez starsze drzewa (*Szalona zagroda*, ZN 15).

Powyższy opis ma na celu przygotowanie czytelnika na tragiczny finał opowieści, a mianowicie zamordowanie dzieci przez własnego ojca. Młoda olcha zatrzymana we wzroście przez konary potężnego dębu, zabijane przez swoich rodziców małe, bezbronne pisklęta są tu symbolem największej niemalże zbrodni, jakiej może dokonać człowiek.

Tłem dla wydarzeń tworzył często Grabiński miejsca tajemnicze i odosobnione. Opuszczony skład kolei (*Błędny pociąg*), podmiejski folwark o znamiennej nazwie „Wygnanek” (*Na tropie*), ostatnia stacja na danym torze (*Ulthima Thule*) czy opuszczone gospodarstwo (*Szalona zagroda*) stanowią nie tylko pole dla wyobraźni pisarza i czytelnika. „Pożarowisko” zostaje zbudowane na uboczu, na opuszczonej i niechcianej parceli, Szymon Wawera zajmuje się „głuchą przestrzenią” całkiem sam, a Tadeusz Szygón (*Demon ruchu*) najbardziej lubi pokonywać kilometry bez towarzystwa. Rojeczcy, kiedyś towarzyscy, z czasem zaczynają stronić od ludzi, zaś były konduktor spotyka się tylko i wyłącznie z kowalem, a to i tak sporadycznie. Mieszkający samotnie bohater opowiadania *Zez* boryka się z wytworami własnej świadomości, a Odonicz (*Spojrzenie*) – z własnymi, często nieuzasadnionymi lękami. Tytułowy dom pięknej i tajemniczej Sary stoi w dalekim sąsiedztwie od innych, zaś młody Ożarski (*Czad*) zмага się z groźnymi demonami w opuszczonej gospodzie. Nie można pominąć również ponurej scenerii cmentarza, na którego terenie zasypia niczego nieświadomy bohater noweli *Nocleg*. Wyludnione przestrzenie pośredniczą w kreacji psychologicznej konkretnych bohaterów, przybierając kształt podłoża dla ich postępowania.

Przestrzenią dla rozgrywających zdarzeń są jednak nie tylko miejsca opuszczone i tajemnicze. Stają się nią też okolice publiczne, dostępne dla każdego, co również sprawia wrażenie niesamowitości, czytelnik zdaje sobie bowiem sprawę, że nieprawdopodobne zdarzenia mogą tak naprawdę rozgrywać się obok każdego z nas. Dla przykładu, u Grabińskiego ważne dla fabuły epizody mają miejsce na moście św. Floriana (*Salamandra*), na zatłoczonym dworcu kolejowym (nowele ze zbioru pt. *Demon ruchu*) czy w niezbyt przyjemnej, acz wciąż zapełnionej klientami oberży (*Problemat Czelawy*).

Byłem w jednej z najohydniejszych nor, w jednej z tych tajemniczych kryjówek, w których wylęga się zbrodnia i jej towarzyszy. W niskiej, beznadziejnie brudnej izbie poruszało się poprzez gęstą mgłę dymu (...) kilkanaście osób mieszanej płci. Kilku mężczyzn o twarzach zbójceckich grało pod oknem w karty, inna grupa ćmiła zapamiętałe tytoń przy pełnych szklankach absyntu (...). Za bufetem drzemała młoda jeszcze, lecz wyniszczona już dziewczyna (*Problemat Czelawy*, NW 245).

Także ten typ przestrzeni podlega zainteresowaniu ze względu na podłoże psychiczne przebywających w nim indywiduów, stanowią one bowiem obiekt badań

tytułowego bohatera. Mroczne miejsce, antypatyczne postaci oraz atmosfera zbrodni i wszelkiego występku pozwalają profesorowi Czelowie na prowadzenie oględzin i przeprowadzanie potrzebnych mu analiz. Nie ma znaczenia, że karczma wypełniona jest ludźmi, gdyż w tym przypadku stają się oni dodatkowym elementem pobudzającym u czytelnika nastrój grozy.

Analizując tło zakreślonych zdarzeń, nie można zapomnieć o czasie, który, obok przestrzeni, stanowi fundamentalny element świata przedstawionego. Mimo, iż za typową „porę strachu” zwykło uważać się zmierzch czy noc, Grabiński w mistrzowski sposób potrafi wymóc obecność trwogi również o poranku czy w pełni dnia. Bohater poszukujący mordercy w noweli pt. *Na tropie* czyni to wczesnym popołudniem, jednak jasność, właściwa dla danej pory, wydaje mu się przejaskrawiona, fałszywa, niewłaściwa. Także zbrodnia, będąca obiektem śledztwa, wychodzi na jaw o poranku, zaś zdumiewający finał poszukiwań ma miejsce przed zachodem słońca. Wrześmian (*Dziedzina*) zwykle przygląda się tajemniczej willi w środku nocy, jednak owej feralnej dla siebie doby postanawia obejrzeć ją zaraz o świcie, co ma swój tragiczny koniec. Bohater *Czarnej Wólki* doświadcza dziwnych wydarzeń po południu, nim słońce dotknie jeszcze horyzontu, podobnie jak Waław Szamota (*Kochanka Szamoty*), który o podobnej porze spotyka się z Jadwigą. Światło dnia nie chroni przed niebezpieczeństwem, co dodatkowo podsycza poczucie bojaźni u potencjalnego odbiorcy opowieści Grabińskiego.

Nie oznacza to jednak, że godzina szarości została potraktowana po macoszemu. To w nocy rozgrywają się najważniejsze wydarzenia noweli *Problemat Czelowy*, bowiem to właśnie nocą po mieście krąży sobowtór profesora. To nocą stają się polem działań bohatera *Szarego pokoju*, wtedy powiem powraca dręczący go koszmar i dlatego jest to odpowiednia pora, kiedy należy przedsięwziąć kroki dążące do wyeliminowania koszmaru. To nocą płomienie pochłaniają „Pożarowisko”, bohater *Noclegu* śni swój przerażający sen, zaś maszynista Krzysztof Grot doprowadza prowadzony przez siebie pociąg do katastrofy.

Nie należy zapominać o warstwie poznania empirycznego, która może przyprawić o dreszcze jeszcze bardziej niż to, co widzimy. Słyszac niepokojące dźwięki, bohater najczęściej nie zna ich pochodzenia, co tylko potęguje jego przerażenie. Zabójca Brzechwy (*Zez*) słyszy tajemnicze szmery, które prowadzą go do budzącego strach rozwiązania. Tykanie zegarów w warsztacie Saturnina Sektora jest znakiem zbliżającego się kresu, zaś głośne kołatki tajemniczych mnichów z *Czarnej*

Wólki przyprawiają głównego bohatera o rozstrój nerwowy. Budzące szczególną grozę są dźwięki pochodzące z przestrzeni ożywionej, przez tę bowiem właściwość staje się ona podwójnie niebezpieczna. Stukot torów w „głuchej przestrzeni” zwiastuje przejście Wawery na „drugą stronę”, zaś kwilenia i jęki dochodzące z okolic „szalonej zagrody” są zapowiedzią dzieciobójstwa.

Na koniec warto wspomnieć jeszcze o miejscach ukrytych, niedostępnych każdemu. Bohater opowiadania *Zez* znajduje w skrzydle swojej kamienicy tajemniczy pokój, który okazuje się być siedzibą ukrytych lęków jego podświadomości. Pragnienia Szamoty wyraża obraz eleganckiego wnętrza domu Jadwigi Kalergis, wystrój pomieszczeń, które widzi tylko on sam. Indywidualną przestrzenią każdej postaci jest również jej sen, jak w przypadku *Czarnej Wólki* czy *Szarego pokoju*. Nikt nie ma dostępu do ludzkiej świadomości, kryjącej tajemnice dostępne tylko i wyłącznie wytrwałemu „samoodkrywcy”.

2.4.3 Charakter wydarzeń

W utworach literackich na pierwszy plan wysuwa się fabuła, w skład której wchodzi poszczególne wydarzenia. Celem niemal każdego tekstu epickiego jest przeprowadzenie czytelnika przez historię i przeżycia bohaterów w sposób budzący uwagę i zaciekawienie. Nie inaczej postępuje Grabiński; mimo opartych na jednym motywie koncepcji swoich nowel i oscylujących wokół jednego tematu powieściach, potrafi wprowadzić do swoich utworów elementy stymulujące ciekawość czytelnika. Co prawda, jeśli chodzi o umiejscowienie grozy, rzecz w dużej mierze zależy od preferencji czytelniczych odbiorcy. Niemniej jednak siatka zdarzeń w omawianych dziełach została wykreowana w taki sposób, aby zatrważające epizody zostały maksymalnie wyeksponowane.

Przede wszystkim, wydarzenia w prozie Grabińskiego mają charakter nadprzyrodzony. Światy jawy i snu przenikają się wzajemnie (sen o nieznanym Łańcucie w *Szarym pokoju*, chorobliwe urojenie nieistniejącej wioski w *Czarnej Wólce*), nierealne miesza się z realnym (przeistoczenie głównej bohaterki w wywołującą pożary zmorę - *Czerwona Magda*, widmowy pociąg w *Głuchej przestrzeni*, codzienne życie Szamoty i jego spotkania z demoniczną kochanką), czasami nawet wybiegając w przyszłość (*Dziwna stacja*). Przestrzeń nakreślona przez autora roi się od niewyjaśnionych zdarzeń, jak zatrzymanie zegarów w całym mieście po śmierci zegarmistrza Saturnina Sektora czy nieodgadniony czynnik, owo nieznanne „coś”, czego wciąż obawia się Odonicz (*Spojrzenie*). Twarze widziane przez

Wrześmiana bez wątpienia nie należą do świata rzeczywistego, zaś przypadku profesora Czelawy i jego brata bliźniaka nie opisał do tej pory żaden naukowiec. Człowiek boi się tego, czego nie może do końca poznać i wyjaśnić w sposób empiryczny, a jednocześnie w jakiś dziwny sposób wzbudza to jego fascynację, stąd hipnotyzujący charakter wydarzeń pozazmysłowych.

Twórczość Grabińskiego nie jest wolna także od makabry. Czerwona Magda ginie od ciosu topora w głowę, ojciec zamieszkujący „szaloną zagrodę” zabija własne dzieci, a piękna Waleria zostaje zadźgana nożem we własnym łóżku (*Na tropie*). Czelawa pozbawia życia swojego sobowtóra poprzez strzał z pistoletu, Ryszard Norski z Willi nad morzem zabija młodego poetę i grzebie go w swoim własnym ogrodzie, zaś ciało Stosławskiego, po zmianie w nieokreśloną substancję z racji utraty wszelkich sił życiowych, po prostu się rozpada. Mniej lub bardziej wyeksponowane okrucieństwo w swoim fizycznym wymiarze przypomina odbiorcy o ulotności życia i kruchości ludzkiego ciała. Grabiński posiłkuje się barokowym motywem *vanitas*, co najlepiej ilustruje postać Tempusa z noweli *Saturnin Sektor* („W ręce prawej trzyma kosę, w lewej klepsydrę, którą od czasu do czasu podnosi pod światło, badając położenie piasku”) (*Saturnin Sektor*, NW 268-269). Porównanie Czasu do stereotypowego wizerunku Śmierci bardzo wyraźnie wskazuje zarówno na kierunek fabularnego rozwoju noweli, jak i odwieczny lęk człowieka przed kresem istnienia.

Grozę w ludzkim umyśle mogą budzić także sytuacje, z którymi stykamy się na co dzień. W treści nowel z tomu *Demon ruchu* autor wplótł motyw pędu, nieustannego pokonywania przestrzeni, chwilami związany ze swoistym *élan vital*. Nieustanny ruch nie pozwala na zebranie myśli i zastanowienie się nad określonym zajściem, ponieważ już dochodzi do kolejnego. I wtedy nagle, znienacka, pojawia się wizja katastrofy. Czytelnik czuje się „ogłuszony”, powoli zdaje sobie jednak sprawę, że ruch zasygnalizowany w danym utworze odnosi się do całego życia, to zaś jest stosunkowo krótkie i ulotne. Dodatkowo dynamizm z jednej strony staje się przyczyną zainteresowania rozwojem wydarzenia, z drugiej jednak prowadzi do poczucia zagubienia i dezorientacji.

Bez oceny nie można pozostawić także sił władających ludzką egzystencją. Wszechobecną śmierć można postawić tutaj na pierwszym miejscu, obok niej istnieje jednak natura, której nieprzewidywalność powoduje lęk, choćby podświadomy. To przyroda zawładnęła opuszczonym gospodarstwem w *Szalonej zagrodzie*, w okrutny sposób przekomarzając się z psychiką bohatera. Ten na samym początku opowieści

zaznacza, że „w pewnych miejscach muszą się odbyć pewne rzeczy; innymi słowy, są pewne miejsca, których charakter, dusza, oczekuje spełnienia się wypadków, zdarzeń z nimi związanych” (*Szalona zagroda*, ZN 11). W tym przypadku warto jednak zauważyć, że samo miejsce objęła we władanie natura jako siła sprawcza, doprowadzająca człowieka do ostatecznej. Pod jej władaniem znajdują się również żywioły. Grabiński w szczególności upodobał sobie żywioł ognia, mając zapewne na względzie jego nieokiełznanie i niszczycielską siłę, o wiele potężniejszą niż woda, ziemia czy powietrze. Śmiercionośnym płomieniom poświęcił cały zbiór pt. *Księga ognia*. Ogień jawi się tutaj zarówno jako hipnotyzujący obiekt chorej fascynacji, z magnetyczną i tragiczną w skutkach siłą przyciągania (*Pożarowisko*), jak i moc demoniczna, trudna do pokonania, bez skrupułów niszcząca wszystko na swojej drodze, wykorzystująca w swoich celach podatne jednostki (*Czerwona Magda*).

Przytoczone powyżej przykłady udowadniają, iż niesamowitość jest cechą na stałe wpisaną w twórczość Stefana Grabińskiego. Bez realizacji określonych typów zdarzeń autor nie osiągnąłby określonego celu, jakim w jego zamiarze było fascynowanie osobiwą, chwilami upiorną fabułą oraz nadzwyczajnymi, zróżnicowanymi pod względem tematycznym epizodami.

2.4.4 Kreacje bohaterów

Zasadniczy podział bohaterów w powieściach o tematyce dotyczącej pogranicza światów zazwyczaj opiera się na dwóch podstawowych kategoriach, chodzi mianowicie o ich rozbicie na postaci realistyczne i fantastyczne. Nie zamierzam dogłębnie analizować sylwetek realnych i fikcyjnych – dość wspomnieć, iż wśród figur zilustrowanych przez Stefana Grabińskiego znalazły się i takie, które swoim pierwowzorem sięgają doświadczeń autora:

Tylko kilka postaci mych utworów wzięłem z bezpośredniej rzeczywistości, że się tak wyrażę, żywcem z życia. Tu należą: przeorysza z *Klasztoru i morza*, tylko ze zmienionym nazwiskiem, Wzorek, latarnik z *Rozewia* (tamże), Wrześmian z noweli *Dziedzina* (z tomu *Szalony pątnik*) i z *Cienia Bafometa*, będący mym literackim sobowtorem, kobiece postacie: Donja Inez de Torre Orpega z *L'Appassionaty* (Namiętność) i Łunińska z *Przypadku* (z tegoż samego cyklu), obie naturalnie ze zmienionymi imionami i nazwiskami, kobieta ze snu pt. *Zmora*, również z cyklu *Namiętność*, wreszcie postać obłąkanej Giny z *L'Appassionaty*, przeniesiona żywcem z bruku lwowskiego na lagunę wenecką. Oto i wszystko. Wszystkie inne postacie

mych utworów są zmyślone, jakkolwiek powstały z obserwacji rozmaitych typów i charakterów ludzkich³⁷⁸.

Kreacje pozostałych bohaterów, narodzonych w wyobraźni pisarza, on sam określa jako „wyraziciele jego myśli i światopoglądu oraz wiary w istnienie sił metapsychicznych”³⁷⁹, zaznaczając przy tym, iż powstały z „obserwacji rozmaitych typów i charakterów ludzkich”³⁸⁰. Jak pokazują cytowane powyżej słowa, autor nie ukrywa, że pierwowzorem dla pewnego typu postaci była jego osobowość i zapatrywania. Dzięki pewności, iż Wrześmian jest swego rodzaju „sobowtorem” Grabińskiego, możemy wydobyć więcej informacji na temat inwencji twórczych oraz zainteresowań literackich pisarza.

Przejdźmy jednak do krótkiego przedstawienia typów bohaterów, jakie Grabiński przywołuje w swoich utworach. Do postaci realistycznych i fantastycznych nasuwa się jeszcze jeden element klasyfikacji, który na potrzeby dalszych dociekań nazwę jednostkami „rozmytymi”. O postaciach mających zakorzenienie w świecie rzeczywistym nie będę pisać w tym momencie, bowiem elementem, który w ich zarysie wzbudza największą grozę, jest ich psychika, a właściwie związane z nią wynaturzenia; na te rozważania znajdzie się miejsce w kolejnym podrozdziale.

Osobników o genezie czysto nadprzyrodzonej znajdziemy u Grabińskiego, wbrew pozorom, zaledwie kilka. Jako pierwszy nasuwa się przerażający sukub z noweli *Czad*, napastujący zagubionego wędrowca. Przejawiający zarówno pierwiastki męskie, jak i żeńskie, upiór ten znajduje szczególną przyjemność w obcowaniu seksualnym³⁸¹, o czym przekonuje się Ożarski. Mężczyzna podczas zamieci przybywa do opuszczonej gospody, gdzie chęć odpoczynku przerywają tajemniczy właściciele, muskularny mężczyzna i krępa kobieta o uwodzicielskich kształtach; ci jednak nigdy nie znajdują się w izbie jednocześnie. Podróżny chce zawrzeć znajomość z kuszącą go niewiastą, ta jednak każe mu czekać do północy. Wtedy przybywa, ale już w swojej własnej postaci, jako „olbrzymia, potworna baba, zupełnie naga, z rozpuszczonymi siwymi kudłami, które spadały jej poniżej ramion” (*Czad*, ZN 59). Kiedy po miłosnych igraszkach młody inżynier zabija dręczącą go zmorę, w izbie obok znajduje martwe ciała swoich gospodarzy.

³⁷⁸ Grabiński w wywiadzie przeprowadzonym przez M. Grekowicz, *Rozmowa ze Stefanem Grabińskim*, „Świat Kobiety” 1931, nr. 14, s. 309.

³⁷⁹ *Tamże*.

³⁸⁰ *Tamże*.

³⁸¹ Zob., R. H. Robbins, *Encyklopedia czarów i demonologii*, tłum. M. Urbański, Warszawa 1998.

Nieco mniej rozpowszechnionym, lecz o wiele bardziej niebezpiecznym stworzeniem jest biały wyrak, tytułowy osobnik noweli ze zbioru *Księga ognia*. Według kominiarskich legend stwór ów zagnieżdża się w kominach, zatykając przepływ dymu, co może prowadzić do tragicznych w skutkach sytuacji. W opowieści Grabińskiego wyrak jest śnieżnobiały, z żółtymi oczami i wydłużonym jak u mrówkojada ryjkiem, „podobny na pół do małpy, na pół do olbrzymiej żaby” (*Biały Wyrak. Gawęda kominiarska*, DR 313). Jak się okazuje, żywi się ludzkimi sokami, bowiem ciała jego ofiar zostają odnalezione chude i wysuszone. Sposób żywienia się jest u niego podobny do działania wampira, co zauważył jeden z kominiarzy, wskazując dwie ranki na skroniach zmarłych. Niestety, nie sposób dogłębniej zbadać fizjonomii stwora, ponieważ pod koniec historii kurczy się, zmienia kolor na czarny i rozsypuje się w sadzę.

Wysysającym siły życiowe swoich ofiar wampirem jest także tajemnicza kobieta, bohaterka noweli *W domu Sary*. Ta z kolei wpierw obezwładnia mężczyzn swoim nieodpartym urokiem, aby następnie żywić się ich egzystencją, co pozwala jej na zachowanie wiecznej młodości. Niegdyś będąca człowiekiem, o czym świadczą jej akta, piękna niewiasta w momencie akcji utworu ma około osiemdziesięciu lat, wciąż jednak uwodzi niczego nieświadomych mężczyzn swoją urodą.

Nazwać ją piękną, znaczyło uchwycić jej powierzchowność z zasadniczo fałszywego punktu patrzenia. Była raczej demonicznie, szatańsko ponętną. Te rysy nieregularne, mięsiste szerokie wargi i nos silnie rozwinięty nie dawały wrażenia piękna – a jednak twarz o oślepiająco białej, matowej cerze, tym mocniej kontrastująca z płomiennym spojrzeniem czarnych, zionących żarem oczu, przykuwała z nieopisaną siłą (*W domu Sary*, NW 416).

W niektórych przekazach wierzy się, iż wampiry przyciągają właśnie poprzez swoje piękno. I w taki właśnie sposób działa Sara Braga, która przez długie lata wabi przedstawicieli płci męskiej do swego domostwa. Warunek ich użyteczności jest jeden – pomiędzy upiorem a człowiekiem musi dojść do obcowania płciowego, tylko wtedy bowiem może złączyć ich niewidzialna i nierozzerwalna więź, która przytrzymuje nieszczęśnika przy demonicznej kobiecie. Tak dzieje się w przypadku Stosławskiego, który z czasem traci swoje siły, a pod koniec jego ciało się rozpada. Wampirzycy nie udaje się jednak uwieść pełnego sił witalnych przyjaciela swego kochanka. Ten

pozostaje odporny na jej zakusy, postanawia bowiem rozwiązać tajemnicę i raz na zawsze pozbawić świat przebiegłej krwiopiczej bestii w ciele powabnej białogłowy.

Nieludzką, jednak nieco inną stronę charakteru pokazuje Czerwona Magda, tytułowa bohaterka noweli ze zbioru *Księga ognia*. Dziewczyna zostaje obezwładniona przez demona ognia, co skutkuje pożarami wybuchającymi w miejscach jej pobytu. Po ugaszeniu każdego z nich panna zostaje odnaleziona cała i zdrowa, w stanie zbliżonym do katalepsji, nie pamiętająca niczego, co się zdarzyło. Początkowo nikt nie łączy pożarów z jej obecnością, z czasem jednak powiązanie staje się oczywiste. Ojciec dziewczyny jest, jak na ironię, strażakiem – i to właśnie on pierwszy zauważa swoją córkę w demonicznej postaci, „wysoką nad miarę ludzką, wyolbrzymiałą jakąś, potworną, z żarem zionących włosów; potrzasała w ręce trzymanym ognistym strąkiem” (*Czerwona Magda*, DR 302), który najprawdopodobniej służył jej do wzniesienia pożarów. W końcu mara zostaje uśmiercona ciosem toporka, zadany jej przez własnego rodzica, nie mogącego znieść myśli o ofiarach jej „płomiennej” nikczemności.

Przedstawiając postaci nadprzyrodzone, nie można pominąć Smolucha. Pojawienie się owego nieuchwytnego widma, bohatera jednej z nowel cyklu *Demon ruchu*, zawsze zwiastuje katastrofę. Upiór ma „postać nagiego olbrzyma; ciało jego, zasmolone sadzą, zlane brudnym od węgla potem, wydziela duszny odór” (*Smoluch*, DR 96). Konduktor jednego z pociągów widuje go kilkakrotnie w ciągu swojego życia, po czym w przeciągu godziny jest świadkiem lub słyszy o jakimś wypadku na terenie kolei. Demon w nierozzerwalny sposób związany jest z pędzącą maszyną, jest jej „tajemnym potencjałem, który w chwilach groźnych, w momencie złych przeczuć wydziela się, zgęszcza i przybiera ciało” (*Smoluch*, DR 97). Postać ta wydaje się o tyle bardziej przerażająca, że jest przeznaczeniem samym w sobie – jeśli pojawi się w pociągu, wiadomo już, że nie ma odwrotu i nic nie ocali składu przed tragedią.

Obecność istot nadprzyrodzonych w twórczości Grabińskiego zawsze wiąże się z jakimś niebezpieczeństwem. Wnoszą one efekt grozy, jak czyniły to w literaturze od wielu setek lat, w myśl zasady, że człowiek najbardziej lęka się tego, co nieznanego lub dysponuje większą od niego siłą. Nie inaczej rzecz ma się w przywołanych utworach - stworzenia nie z tego świata są bezwzględne w swoich działaniach, najczęściej doprowadzając do śmierci słabych i nie spodziewających się niczego ludzi.

Podobnie rzecz ma się w przypadku figur „rozmytych”. Postacie te istnieją – lub istniały - w rzeczywistości, jednak ich bytność jest nieokreślona; zdają się trwać tuż

przy granicy dwóch światów, sięgając do ludzkiego umysłu, lecz w sposób tak nieuchwytny, że kiedy tylko człowiek zdaje sobie sprawę z zagrożenia, jest już dla niego za późno. Nierzadko są wytworem wyobraźni głównego bohatera, co czyni je jeszcze bardziej szkodliwymi, nie sposób bowiem unicestwić coś, co powstało w głowie, bez szkody dla samego siebie. Twory te, w przeciwieństwie do istot czysto nadprzyrodzonych, nie uderzają z zaskoczenia – ich oddziaływanie ma spokojny, często długotrwały charakter.

Spośród szeregu postaci o tego typu cechach na szczególną uwagę zasługuje Jadwiga Kalergis, kochanka Jerzego Szamoty. Stęskniony redaktor miejscowej gazety w końcu otrzymuje list od kobiety, do której wzdycha już od roku. Obietnica spotkania napędza go szczęściem, wzmożonym w momencie, kiedy widzi ją po raz pierwszy od długiego czasu.

Spod królewskiego diademu jej włosów barwy kasztanu patrzyły na mnie oczy głębokie, dumne i słodkie zarazem. Klasyczną głowę, godną dłuta Polikleta, zdobił naczółek wysadzany szmaragdami. Miękki śnieżnobiały peplos otulał jej postać pełną i dojrzałą, spływając w harmonijnych falach do stóp w antycznych cizmach (*Kochanka Szamoty*, NW 395).

Już od początku postać Jadwigi zachwyca swoim majestatem. Kiedy wraz z kolejnymi spotkaniami w jej wyglądzie dokonują się pewne zmiany, w oczach Jerzego wciąż pozostaje wzorem wszelkich cnót i wspaniałości. Z czasem bohater na jej ciele zaczyna dostrzegać szczegóły, które zna od siebie samego. Od tego momentu baczniej przygląda się ukochanej, jednak trwa w miłosnym uwielbieniu dla Jadwigi, przerwany nagle gorzkim i niespodziewanym odkryciem. Otóż w dniu ich ostatniego spotkania Jadwiga nie jest już w pełni kobietą, nie jest nawet człowiekiem, jawiąc się Jerzemu jako „rozrzucony bezwstydnie, obnażony po linię brzucha kadłub kobiecy, bez piersi, bez ramion, bez głowy” (*Kochanka Szamoty*, NW 406). Zastanawiający jest fakt, iż przez ponad rok tajemnych schadzek kochanka nie przemówiła do mężczyzny ani słowem. Dopiero w dniu, kiedy zmora nie miała fizycznej możliwości wypowiedzenia się, ponieważ nie miała ust, Szamota mógł usłyszeć pierwsze skierowane ku sobie zdania. Zdarzenie to odbiło się głębokim echem na zdrowiu bohatera, który od tamtej pory znacznie podupadł psychicznie.

Jakkolwiek Szamota w omamach widywał swoją kochankę i czuł jej obecność poprzez obcowanie fizyczne, tak wiele postaci rozmytych zaznaczało swoje istnienie w inny sposób. Tajemniczy Kazimierz Łańcuta z noweli *Szary pokój* pojawia się w snach głównego bohatera. Jego bytność jest jednak na tyle niepokojąca, że postanawia on usunąć zjawę poprzez stopniowe pozbywanie się sprzętów domowych, tak, aby niechciany gość nie poznawał otoczenia i nie mógł swobodnie się po nim poruszać. Zamiar zostaje spełniony, jednak po wymianie wszystkich sprzętów poza ogromną szafą właściciel pokoju w kolejnym śnie staje się świadkiem samobójstwa Łańcuty. Okazuje się, że nieszczęśnik w każdym zajmowanym przez siebie pokoju zostawiał cząstkę swej duszy, przez co nawiedzał sny kolejnych lokatorów.

W nieco inny sposób manifestuje swą obecność Stanisław Prandota z noweli *W willi nad morzem*. Osoba ta nie pojawia się w opowieści ani razu, czytelnik zostaje tylko zapoznany z kilkoma faktami z jego życia. Za to odwiedzający swego przyjaciela bohater w pewnym momencie zaczyna naśladować gesty zaginionego poety, czym budzi przerażenie swego gospodarza, Ryszarda Norskiego. Okazuje się, iż poprzez pewną nadnaturalną zdolność duch zmarłego tragicznie Prandoty pragnie zemścić się na swoim oprawcy, ujawniając dokonaną przez niego zbrodnię, wnika więc w umysł jego gościa. To między innymi owe gesty, tak bardzo przypominające Norskiemu niegdysiejszego przyjaciela, doprowadzają właściciela nadmorskiej willi do samobójstwa.

Niezwykłe interesujący jest u Grabińskiego motyw sobowtóra. Pojawia się on w kilku jego nowelach, wprowadzając czytelnika w konsternację. Najbardziej realny wydaje się tutaj brat bliźniak profesora Czelawy, choć i ta opowieść nosi wiele znamion nieprawdopodobieństwa. Sobowtór pojawia się także w historii Saturnina Sektora oraz w noweli *Zez*, w obu tych przypadkach mamy do czynienia z częścią jaźni samego bohatera.

Uwagę zwraca rozkład płci w rolach odgrywanych przez wykreowane postaci. Bohaterami rzeczywistymi, poddającymi się omamom lub badającymi rzeczywistość bywają niemal zawsze mężczyźni. Tak dzieje się choćby w przypadku profesora Czelawy, Ryszarda Norskiego, Jerzego Szamoty, inżyniera Ożarskiego czy Wrześmiana. Kobiety przedstawione zostają albo jako bezbronne, słabe, zwiewne niewiasty, wymagające ocalenia, albo jako silne, demoniczne osobowości, sprowadzające nieszczęścia na swoje ofiary – dość wspomnieć Jadwigę Kalergis, Sarę Bradę czy Czerwoną Magdę. Nieważne jednak, jaką funkcję pełnią niewiasty,

w opowiadaniach zawsze występują jako osoby o urzekającej aparycji, mocnej lub delikatnej, odbierającej zmysły lub uroczej. Mając na uwadze fakt, iż kobiety u Grabińskiego są istotami przejawiającymi skłonności destrukcyjne, ich uroda bywa zgubna dla każdego, kto jej ulegnie.

Nie należy zapominać o samej przestrzeni, która również jawi się jako niekwestionowany bohater opowieści Grabińskiego. Współistnieje ona z człowiekiem, staje się jego partnerką, a przede wszystkim ma znamienny wpływ na jego poczynania. Przestrzeń gospodarstwa w *Szalonej zagrodzie* skłania ojca do zamordowania własnych dzieci, przestrzeń kolejowa pomaga przejść Szymonowi Wawerze na „drugą stronę”, wcześniej szepcząc do niego i rozmawiając z nim w sobie tylko znanym języku. Przestrzeń „szarego pokoju” przesiąknięta jest tragicznymi wydarzeniami związanymi z samobójstwem Kazimierza Łańcuty, zaś mieszkanie Jadwigi Kalergis zmienia się wraz ze swoją właścicielką. Przestrzeń Grabińskiego jest spersonifikowana, jej motywy i działania przypominają postępowanie człowieka.

2.4.5 Psychika ludzka

Nie ma nic groźniejszego niż to, co rodzi się w naszej głowie. Wytwory naszego umysłu stają się tym bardziej zdradliwe, im dłużej pozwolimy im nad sobą panować, nie zdradzając się przed otoczeniem i nie otrzymując odpowiedniej pomocy. Zgodnie z przedstawioną tezą zakątki ludzkiego umysłu, zwłaszcza te niezbadane, mogą budzić lęk i stać się podstawą do odczuwania grozy. Tak dzieje się w przypadku większości postaci wykreowanych przez Stefana Grabińskiego. Motywy ich postępowania często podyktowane są pobudkami o charakterze psychopatologicznym. Przestrzeni ludzkiego umysłu zostanie poświęcony osobny rozdział, uważam jednak za stosowne zarysowanie co ważniejszych sytuacji w części poświęconej grozie.

Urojenia, omamy, halucynacje – wszystkie są wynikiem chorób psychicznych różnego rodzaju i nasilenia. Jerzy Szamota cierpi na nieustanną tęsknotę za uwielbianą przez siebie kobietą, przez co w końcu wizualizuje sobie jej osobę w takich okolicznościach, jakich chciałby doświadczyć. Bohater noweli *Zez* walczy z Józefem Brzechwą, który ostatecznie okazuje się odgałęzieniem jego jaźni. Ryszarda Norskiego zabijają wyrzuty sumienia po zamordowaniu młodego poety i – najprawdopodobniej – swojej własnej żony. Od choroby psychicznej nie jest wolny zapewne ojciec zamordowanych w „szalonej zagrodzie” dzieci, który poddaje się sugestii rządzącej nim natury. Nie mniejszą dolegliwością są zróżnicowane odmiany nerwicy, na którą cierpi między innymi Odonicz (*Spojrzenie*), zmagający się z lękiem przed wszelkiego rodzaju

osłonami, niespodziewanymi wydarzeniami oraz spoglądaniem za siebie. W psychice bohaterów leży także przyczyna doprowadzenia do tragedii wielu osób, co widzimy na przykładzie maszynisty Krzysztofa Grota czy konduktora Boronia.

Psychiczna słabość przejawia się także na obszarze onirycznym. Poprzez majaki senne bohaterowie mierzą się z własnymi lękami (bohater *Czarnej Wólki* – lęk przed groźną chorobą) oraz próbują wyjaśnić sobie wydarzenia, których najprawdopodobniej byli świadkami (Adaś z *Willi nad morzem*). Sen może być także reminiscencją okoliczności, które miały miejsce, niekoniecznie związanych z osobą śniącą (sen bohatera *Noclegu* o zdradzie i samobójstwie kochanka). Sytuacją odwrotną do doświadczenia i zapamiętywania marzeń sennych jest częściowa amnezja, gdy człowiek wraca do rzeczywistości, ale nie wie, gdzie wcześniej był i co robił (*Na tropie*).

Wszelkie odstępstwa od normy, zwłaszcza na podłożu psychicznym, budzą lęk. Boi się zarówno osoba dotknięta przypadłością, jak i jej otoczenie, często jednak strach i zdziwienie stają się udziałem tylko jednej ze stron. Tutaj także wkracza nieznane – człowiek dochodzi do wniosku, że „był jest rzeczywistością bardziej skomplikowaną i złożoną, niż nam się na co dzień wydaje i niż potocznie sądzimy”³⁸², co po głębszej analizie doprowadzić może nawet do uczucia paniki.

2.4.6 Wątek tajemniczy

Zapoznając się z twórczością Stefana Grabińskiego ma się wrażenie, iż niewiele stworzył dzieł, które nie miałyby w sobie wątku tajemniczy. Nie bez przyczyny rozważania na ten temat zostawiam na koniec, łączą się one bowiem z komponentem opisanym na początku, tworząc rodzaj klamry przyczynowo-skutkowej. Bez tajemniczy nie byłoby (przynajmniej nie w takim stopniu, jak u Grabińskiego) napięcia, zaś bez napięcia nie może istnieć żadna tajemnica. Co prawda w wielu utworach pisarza postawione zagadki zostają wyjaśnione (jak morderstwo dokonane przez Ryszarda Norskiego, choroba Stosławskiego, sobowtór profesora Czelawy czy tajemnicza rycina na ścianie „szalonej zagrody”), istnieje jednak szereg dzieł, które tkwią w pewnego rodzaju „zawieszeniu”.

W noweli pt. *Znak zamożny wdowiec*, Rozmuski, przygotowuje się do powtórnego ożenku. Niespodziewanie odwiedza go nieznajoma kobieta, która wiedzie go w stronę cmentarza. Po powrocie zaledwie kilka godzin później okazuje się, że włosy mężczyzny całkowicie posiwiały, on sam zaś podejmuje decyzję o odwołaniu

³⁸² Zob., A. Hutnikiewicz, *Stefan Grabiński i jego dziwna...*, s. 13.

zaręczyn. Nasuwają się pytania – kim był tajemniczy gość Rozmuskiego? Nie mogła to być jego zmarła żona, była ona bowiem ukochaną panią starego służącego, który bez wątplenia by ją rozpoznał. Co wydarzyło się na cmentarzu, że Rozmuski osiwił? I wreszcie – dlaczego postanowił odwołać planowany od dawna ślub? Zagadki te nie zostają wyjaśnione, przynajmniej nie na kartach noweli. Czytelnik sam musi snuć domysły i dążyć do zadowalającego rozwiązania.

Z nieznanym mierzy się również Odonicz (*Spojrzenie*). Jego dziwna mania rozpoczyna się od nie domkniętych drzwi, po czym przechodzi, poprzez strach przed zakrętami na drodze, w niemożność odwrócenia się i spojrzenia za siebie. Odonicz wciąż wyczuwa obecność „czegoś”, bytu nieokreślonego, a jednak ściągającego nań niewyobrażalny lęk. Mężczyzna usuwa sprzed siebie wszelkie bariery, byle tylko mieć jak najpełniejszy obraz świata, bez żadnych ukrytych treści, uważa bowiem, że owo „coś” czai się poza zasięgiem jego wzroku. Dlatego też nigdy nie spogląda w tył, wyczuwając „to” za swoimi plecami. Kiedy na skutek impulsywnego, szalonego pragnienia znajduje odwagę na jeden rzut oka za siebie, przerażony chwyta się za serce i umiera. Takim zakończeniem zaskakuje odbiorcę opowieść – bez wyjaśnienia, czym było nieznanne „to”. Można co prawda domyślać się choroby psychicznej z rodzaju nerwic, co jednak mógł ujrzeć Odonicz, że ze strachu stanęło mu serce? Wiedza ta już na zawsze pozostanie zagadką.

Jest nią również opętanie Czerwonej Magdy. Dziewczyna rodzi się jako „dziecko przepowiedni” starej Cyganki, ofiarującej ją płomieniom. Uchodzi z życiem ze wszystkich pożarów (poza ostatnim), których jest przyczyną. Sama nie może przypomnieć sobie żadnych związanych z nimi okoliczności, przez cały czas pozostając w uśpieniu. Jako pomoc domowa zachowuje się bez zarzutu, jednak poza tym nie wiemy o Magdzie niczego. Nie znamy jej myśli, nie wiemy, jakie są jej zapatrywania na rzucane oskarżenia i co nią kieruje. Nie wiemy, kiedy i w jaki sposób została opętana przez demoniczną siłę ognia – czy stało się to tuż po urodzeniu, czy też w dzieciństwie. Córka, strażaka, Piotra Szponara, jest postacią zdecydowanie enigmatyczną.

Pewną tajemniczość wprowadza także posługiwanie się narracją w formie pierwszoosobowej, często stosowaną przez Grabińskiego. Patrząc na przedstawione wydarzenia oczami bohatera, będącego jednocześnie ich uczestnikiem, nie mamy pełnego wglądu w to, co dzieje się w otoczeniu. Dostępna nam wiedza jest ograniczona

umysłem bohatera-narratora, przez co wiemy tylko tyle, ile sam nam ujawni. Wraz z nim odczuwamy niepewność, przeżywamy zaskoczenie i doświadczamy grozy.

Grabiński spełnił się jako twórca literatury ewokującej grozę. Na kreację takiego a nie innego typu światów bez wątpienia miał wpływ jego życiorys – przedwczesna śmierć ojca i dwóch sióstr, zabiegi, ciężka choroba. Autor był wyznawcą spirytualizmu i metafizyki, poszerzających rzeczywistość o dodatkowy, czwarty wymiar, nie zapominał także o ciemnej sferze ludzkiej psychiki³⁸³. Czytając napisane przez niego utwory, podlegające określonemu rygorowi poetyckiemu *thrill story*³⁸⁴, mamy do czynienia z dwoistym rodzajem strachu – zarówno ze strony czytelnika, jak i bohaterów. Choć wydarzenia wprowadzające w to odczucie są pozorne – przecież postaci istnieją tylko na kartach opowieści, zaś odbiorca należy do świata rzeczywistego –nie ma możliwości, aby teksty te czytać bez przysłowiowego „dreszczu”. Pisarz potrafi po mistrzowsku „zgęszczać tajemnicę, wciągać coraz głębiej w niedocieczony mrok zjawisk i zdarzeń zagadkowych, mnożyć niespodzianki, niepokoić, komplikować i gmatwać sytuacje, rozstawiać liczne znaki zapytania i odsuwać wciąż dalej moment katastrofy”³⁸⁵. Jak twierdził Karol Irzykowski:

Grabiński (...) umiał wywoływać dreszcz, bo miał go w sobie, żył z lękiem za pan brat. Opowieści jego trzeba czytać późnym wieczorem zimowym, przy drwach płonących na kominku, gdzieś na wsi, gdy na dworze „zawierucha mokrym śniegiem dmie”, a wilki gdzieś wyją. (...) Słuchać, czy wiatr okna nie otworzy i nie nawionie do izby czegoś nieokreślonego. Po czytaniu nie zasypiać, bo i tak zasnąć nie będzie można, lecz rozmawiać długo w noc o krańcach ziemi, o niebie i piekle, o naszych nieboszczykach i wspomnieć także o nieszczęśliwym za życia, lecz utalentowanym czarnoksiężniku literackim, odgadywaczu zaświatów, Stefanie Grabińskim³⁸⁶.

Przestrzeń skomponowana przez pisarza, stworzona z „introwersji i zapatrzenia się we własne wizje i przywidzenia”³⁸⁷, tworzy dzieła „dziwne i niepokojące”³⁸⁸. Sam Grabiński twierdzi, że podwaliną dla jego drogi artystycznej stało się „zdumienie nad

³⁸³ Zob., A. Hutnikiewicz, *Stefan Grabiński, czyli jak się pisze „dreszczowce”* [w:] *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki*, red. B. Faron, Warszawa 1992, s. 221, 225, 229.

³⁸⁴ Ang. „dreszczowiec”. (Zob., *tamże*, s. 233).

³⁸⁵ *Tamże*, s. 235.

³⁸⁶ K. Irzykowski, *dz. cyt.*, s. 247-248.

³⁸⁷ A. Hutnikiewicz, *Stefan Grabiński i jego dziwna...*, s. 7.

³⁸⁸ *Tamże*.

przejawami życia”³⁸⁹, co „zabarwiło się z czasem w uczucie lęku i przerażenia”³⁹⁰. To zachwyty i lęk autora stały się podstawą jego dorobku pisarskiego, zaś tragiczne życiowe przejścia przechyliły szalę twórczą w kierunku literatury grozy.

2.5 Podsumowanie

Strach, od wieków towarzyszący wszystkim żyjącym istotom, należy zdecydowanie odróżnić od zjawiska lęku. Istotą tego pierwszego jest reakcja na konkretne, bliskie i obecne zagrożenie. W przypadku lęku jest ono mniej określone, zaś prawdopodobieństwo jego wystąpienia o wiele niższe; lęk stanowi zatem wyraz oczekiwania na to, co ma się wydarzyć, a nie sam fakt danego zajścia.

Źródła grozy, u której podstaw leżą oba powyższe zjawiska, należy doszukiwać się przede wszystkim w stwierdzeniu, iż „najbardziej przeraża nieznanne”; w oczach człowieka staje się ono bowiem potencjalnie niebezpieczne. Wystawienie na ryzyko wiąże się z kolei z ewentualnością śmierci, od wielu wieków stanowiącej tajemnicę nie do rozwiązania. Z tego też powodu największe przerażenie w człowieku wywołać mogą czynniki fantastyczne, o charakterze nieokreślonym, lub te, których nauka nie zdołała jeszcze do końca zbadać. Groza sama w sobie stanowi swoisty rodzaj bytu, co dodatkowo pobudza ludzki lęk; jej źródła można podzielić na pasywne (niesamowita sceneria) oraz aktywne (zabójca, wymaginiony stwór lub inny wytwór ludzkiego umysłu).

Początków piśmiennictwa grozy należy szukać w literaturze angielskiej, gdzie ostatecznie ukształtowały się trzy podstawowe gatunki: *historical gothic*, *sentimental gothic* oraz *terror gothic*. Choć ich formuła przez lata podlegała wielokrotnemu przekształceniu, stanowią one podwalinę dla reprezentatywnej formy literackiej *gothic novel* (powieści gotyckiej, powieści grozy). W porównaniu do Angielskiej Szkoły Strachu, dokonania twórców na gruncie polskim wypadają dość miernie, ograniczając się między innymi do dzieł średniowiecznych, oświeceniowych utworów Anny Mostowskiej oraz literatury epoki romantyzmu.

Stefan Grabiński, nie mając możliwości oparcia na dorobku twórczym pisarzy rodzimych, znalazł swój literacki autorytet w osobie Edgara Allana Poea. Amerykański autor urzekł go przede wszystkim wizjonerskim i marzycielskim sposobem postrzegania świata, a jednocześnie iście matematycznym kunsztem tworzenia. Poe stał się wzorem doskonałości dla polskiego twórcy, co pozwoliło

³⁸⁹ S. Grabiński, *Wyznania*, „Polonia” 1926, s. 12.

³⁹⁰ *Tamże*.

Grabińskiemu na skomponowanie pisarstwa nowatorskiego dla swojego otoczenia; nie pozwolił sobie jednak na tworzenie „kalek”, ogromne znaczenie miała bowiem dla niego oryginalność.

Ewokacja grozy w twórczości Grabińskiego występuje na kilku poziomach: stopniowania napięcia, przestrzeni i charakteru wydarzeń, kreacji bohaterów oraz psychiki ludzkiej. Każdy z nich zawiera w sobie szereg elementów, składających się na bijący z kart utworów niepokój, doprowadzający czytelnika do uczucia trwogi i zagrożenia. Grabiński bez wątpienia spełnił się jako kreator literatury grozy, co jest rezultatem między innymi introwertycznego stylu życia oraz wszechobecności śmierci w jego najbliższym otoczeniu.

Rozdział III

Wizja przestrzeni kolejowych w cyklu nowel *Demon ruchu*

3.1 Geneza powstania zbioru

Źródłem fascynacji koleją należy upatrywać już w dzieciństwie Stefana Grabińskiego. Pochodzący z małej wsi o nazwie Łąka, aby móc uczęszczać do samborskiego gimnazjum, przyszły pisarz został zmuszony do zamieszkania w mieście wraz z babcią i siostrą. Często jednak odwiedzał rodziców, co wiązało się z podróżami pociągiem do stacji Dublany, skąd konno dostawał się do rodzinnej wioski. Specyfikę owych czasów wspomina szkolny przyjaciel Grabińskiego, Roman Pollak – wspólne oczekiwanie na dyszący, często spóźniony skład z Przemyśla, niesamowitą atmosferę wagonów oraz niepokój związany z obecnością tajemniczego jegomościa, bezskutecznie oczekującego przyjazdu swojej narzeczonej³⁹¹.

Młodemu Stefanowi nie wystarczały jednak częste podróże pociągiem. Jak wspomina Pollak:

Szczytem odwiedzin u Grabińskiego była zabawa jego wspaniałą koleją w miniaturze. Można ją było rozbudować na całe dwa pokoje, przeprowadzić szyny pod fortepianem, pod stołami, rozstawiać zwrotnice, semafony, mosty, wiadukty, tunele. (...) Grabiński był niewyczerpany w wyszukiwaniu wciąż innych wariantów tej zabawy (...), przy tym wszystkim był w siódmym niebie³⁹².

Ze słów Pollaka bije również zachwyty pomieszany z grozą dla niezapomnianych przejazdów ze współtowarzyszem podróży:

Z Sambora do Dublan było około 16 km. Pociąg wspinał się z trudem po zboczu rozległego wzgórza, (...) a potem pędził w dolinę przez pustkowia coraz szybciej, jak opętany, z rzadka tylko używając hamulców. Wagon przechylał się gwałtownie na boki, jakby lada chwila miał wyskoczyć z szyn, zgrzytały bufory, złowrogo szczękały sprzęgła³⁹³.

Ten rodzaj atmosfery nie mógł zostać obojętny również dla Grabińskiego. Cykl pt. *Demon ruchu* został okrzyknięty najlepszym zbiorem jego dorobku artystycznego,

³⁹¹ Zob., R. Pollak, *Ze wspomnień o Stefanie Grabińskim* [w:] *Księga pamiątkowa ku czci Konrada Górskiego*, red. A. Hutnikiewicz, Toruń 1967, s. 361, 362.

³⁹² R. Pollak, *tamże*, s. 362.

³⁹³ *Tamże*, s. 363.

reprezentującym nowatorstwo i oryginalność tematyki³⁹⁴. Sam autor nazywał powstały zbiór „swoją ukochaną książką, [w której] każda niemal z zawartych (...) nowel porusza zagadnienie innego rodzaju lubo wszystkie wyrastają z jednego środowiska: ruchu, kolei i jej głębokiej, choć pozornie szarej poezji”³⁹⁵. Artur Hutnikiewicz stawia ów tom wysoko wśród ówczesnej twórczości polskiej, jako „jedną z najciekawszych rewelacji w polskiej literaturze fantastycznej”³⁹⁶.

Wokół codziennej, szarej, odartej z wszelkich uroków niezwykłości kolejarskiej roboty rozsnął Grabiński dziwnie niepokojącą aurę tajemnicy i swoistej, osobliwej, groźnej poezji. Wszystkie najprostsze akcesoria środowiska – linie dróg żelaznych wyprężone ku horyzontom, stacje i dworce w sennej nudzie oczekiwania, nerwica podróżnych tłumów (...) – wszystko to stanowiło jedyną w swoim rodzaju literacką transpozycję (...) energii życiowej, przenikającej wszechświat.³⁹⁷

Wróćmy jednak do doświadczeń autora *Demonu ruchu* związanych z koleją. Podczas pobytu w Przemyślu, jednym z jego ulubionych sposobów na oderwanie się od zgrzytot rzeczywistości była wizyta w monumentalnym gmachu Dworca Głównego, gdzie potrafił przesiadywać godzinami, obserwując pęd maszyn, nerwowość pasażerów oraz niekończącą się pracę kolejarzy³⁹⁸. Grabiński wyznał, iż kolej była jego ulubionym sposobem przemieszczania się z miejsca na miejsce, co stało się przyczyną rozważań pisarza na temat wstąpienia w szeregi konduktorskie³⁹⁹. Dlaczego do tego nie doszło – nie wiadomo; faktem jednak jest, iż pomimo pomyślności w życiu osobistym i zawodowym w mieście nad Sanem, podstępna choroba, trawiąca płuca artysty, coraz częściej zaznaczała swoją obecność, czyniąc spustoszenie w jego organizmie. Być może Grabiński nie chciał narażać swojego i tak już nadwątłego zdrowia, od konduktorów oczekiwano bowiem sporego zaangażowania w wykonywane zajęcie oraz niezachwianej tężyzny fizycznej. Poprzestał zatem na opowieściach z ust pracowników kolei – szkolnego kolegi, Zygmunta Augustyna, urzędnika kolejowego, oraz szwagra,

³⁹⁴ Zob., E. Krzyńska-Nawrocka, *Ciemne terytoria. Człowiek i świat w prozie Stefana Grabińskiego*, Kraków 2012, s. 9-10.

³⁹⁵ S. Grabiński, *Wyznania*, „Polonia” 1926, nr 141, s.13.

³⁹⁶ A. Hutnikiewicz, *Stefan Grabiński i jego dziwna opowieść* [w:] S. Grabiński, *Nowele*, Kraków 1980, s. 14.

³⁹⁷ *Tamże*.

³⁹⁸ J. Majewska, *Demon ruchu, duch czasu, widma miejsc. Fantastyczny Grabiński i jego świat*, Wrocław 2018, s. 121.

³⁹⁹ Zob., S. Grabiński, *Z mojej pracowni. Opowieść o „Maszyniście Grocie”*. *Dzieje noweli – przyczynek do psychologii tworzenia*, „Skamander” 1920, z. 2, s. 112.

Witolda Sankowskiego, technika. Obaj wprowadzili pisarza w rozpędzony świat pociągów, co, w połączeniu z wielogodzinną obserwacją życia na dworcu, ostatecznie ukształtowało kompozycję zbioru o tematyce żelaznych torowisk⁴⁰⁰.

Nie można zapominać, iż w czasach Stefana Grabińskiego kolej jawiła się ludziom w nieco inny sposób, niż ma to miejsce obecnie. Ówczesny okres stał się epoką jej bujnego rozkwitu, powiewu nowoczesności oraz zachwyty nad wciąż rozwijającą się technologią. W listopadzie 1860 roku dotarła ona do Przemyśla, wieńcząc budowę głównej magistrali Kolei Galicyjskiej, zaś Dworzec Główny w mieście nad Sanem uznano – obok dworca lwowskiego – za najbardziej reprezentacyjny obiekt kolejowy w regionie, które to wrażenie pogłębione zostało w 1895 roku, po przebudowie gmachu, powiększeniu i nadaniu mu stylu neobarokowego. Wewnątrz odwołującego się do sztuki baroku budynku można było podziwiać malarskie alegorie, przedstawiające nowoczesne osiągnięcia naukowe i techniczne, architektom zależało bowiem na ukazaniu, że postęp jest nieodzownym elementem historii, a przyszłość przechodzi w teraźniejszość, aby w końcu zaliczyć się do przeszłości⁴⁰¹.

Ale Grabińskiego, poza wszechobecną nowoczesnością, interesowało co innego. W przedmiocie materialnym i nieożywionym, „nagim, bez tradycji, bez uroku, niepoetycznym”⁴⁰², jak widziano wówczas kolej, pisarz zdołał dostrzec pewien pierwiastek niesamowitości, ożywić materię pozornie nieożywioną, co na pierwszy rzut oka wydawało się niemożliwe. W tym celu często posługiwał się antropomorfizacją, głównie w odniesieniu do lokomotywy ciągnącej cały skład wagonów, ale także szyn⁴⁰³ czy samej przestrzeni. Dla autora nowoczesna technologia mogłaby nie istnieć, bowiem ośrodek każdej maszyny stanowiła jej tajemnicza dusza, sytuująca byt przedmiotu w dziedzinie metafizyki⁴⁰⁴, mimo wystudiowanego przez pisarza środowiska kolejowego w najdrobniejszych szczegółach.

Świat ten był pełen niezgłębionych i niedocieczonych tajemnic (...). Grabiński dostrzegał w nim istnienie i działanie niesamowitego i zagadkowego czynnika,

⁴⁰⁰ Zob., J. Majewska, *dz. cyt.*, s. 123, 124.

⁴⁰¹ Zob., *tamże*, s. 127-131.

⁴⁰² W. Horzyca, *Stefan Grabiński. „Demon ruchu”*, „Pro Arte. Pismo Młodzieży Literackiej” 1919, z. 6, s. 38.

⁴⁰³ Zob., A. Juszczyk, *Tajemne życie przedmiotów. O opowiadaniach kolejowych Stefana Grabińskiego*, „Rocznik Przemyski” 2013, z. 2, s. 89, 90.

⁴⁰⁴ Zob., T. Rożkiewicz, *Wiara w moc twórczą i dynamiczna koncepcja bytu w nowelistyce Stefana Grabińskiego (na przykładzie „Dziedziny” i „Maszynisty Grota”)*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2017, nr 6, s. 230.

owego właśnie „demonia ruchu”, który przyczajony w organizmie kolei kieruje niewidzialnie jej wewnętrznym życiem, przekreśla niekiedy wszystkie ludzkie rachuby i obliczenia, dezorganizuje uświęcony nawykiem ład i porządek, wywołuje tragiczne, groźne katastrofy, aby przypomnieć i uświadomić swą absolutną suwerenność⁴⁰⁵.

Twórca zbioru widział w kolei „nie tyle symbol nowoczesności, ile raczej pas transmisyjny prowadzący w czwarty wymiar”⁴⁰⁶. Nauka i technika, z założenia wyzbyte ze wszelkiego rodzaju magii, u Grabińskiego pozwalały na otwarcie przestrzeni metafizycznej i stworzenie nowych mitów. W trakcie pracy nad kolejnymi nowelami pisarz mimochodem utworzył coś, co śmiało można nazwać „mitologią kolei”, wyprowadzającą czytelnika poza trzy wymiary otaczającej go rzeczywistości⁴⁰⁷.

W większości nowel z omawianego zbioru uwidoczniła została bergsonowska koncepcja *élan vital*, siły „znikąd rodem, co pędzi światy przez międzyplanetarne przestworza w kręgach wirów, bez początku i końca”⁴⁰⁸. Jej wyrazem stał się szalony pęd pociągu, ograniczonego, co prawda, linią torów, wciąż jednak niedoścignionego w swym pośpiechu i energii. Wysuwający się na pierwszy plan dynamizm staje się cechą charakterystyczną dla większości nowel cyklu, a psychika ludzka zostaje owładnięta pragnieniem jak najszybszego pokonywania przestrzeni i rozszerzania jej granic. Ekspresowe przemieszczanie się nowoczesnym środkiem lokomocji, jakim na przełomie XIX i XX wieku był pociąg, stanowiło podwalinę dla nowych planów ku dążeniu do tego, co do tej pory jawiło się jako nieosiągalne. Wszelki ruch umożliwiał poznanie świata, istniejącego dotychczas poza zasięgiem przeciętnego człowieka, co z kolei doprowadzić mogło do przełamania konwencji i oswobodzenia myśli ludzkiej. Jak pisze sam Grabiński:

Kolej była dla mnie zawsze symbolem życia i jego ogniście pulsujących tętn – symbolem demonizmu ruchu, przepotężnej siły, znikąd rodem, co pędzi światy przez międzyplanetarne przestworza w kręgach wirów bez początku i końca (...) – drogim, bo swoim, bo ziemskim.⁴⁰⁹

⁴⁰⁵ A. Hutnikiewicz, *Stefan Grabiński, czyli jak się pisze dreszczowce* [w:] *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki*, red. B. Faron, Warszawa 1972, s. 228-229.

⁴⁰⁶ Zob., J. Majewska, *dz. cyt.*, s. 131.

⁴⁰⁷ Zob., *tamże*, s. 133, 135.

⁴⁰⁸ S. Grabiński, *Z mojej pracowni...*, s. 114.

⁴⁰⁹ *Tamże*, s. 112.

Ruch w opowiadaniach kolejowych Grabińskiego przybiera kilka form. Na pierwszy rzut oka, ze względu na specyfikę pociągu poruszającego się od stacji do stacji, mamy do czynienia z ruchem „do”, „tam i z powrotem”. Należy jednak zauważyć, iż ten rodzaj ukierunkowania nie zdobywa uznania bohaterów, ci bowiem zainteresowani są raczej czymś nadprzyrodzonym, ruchem „poza”⁴¹⁰. Fascynuje ich pokonywanie wszelkich utartych granic – nawet, jeśli ma to oznaczać szaleństwo czy katastrofę. Co ciekawe, na pierwszy plan wcale nie wysuwa się tutaj ludzka wyobraźnia, a przyziemna maszyna, stanowiąca sposób na fizyczne pokonywanie określonej przestrzeni.

Technologia jest u Grabińskiego narzędziem ułatwiającym przekroczenie ograniczeń ludzkiego bytu, choć dzieje się to poprzez fizyczną śmierć. Maszyna (...) nie stoi ponad człowiekiem, ona z reguły ginie razem z nim. Jest w niej fascynująca dla pojedynczego człowieka siła, będąca emanacją powszechnego, ponadjednostkowego popędu śmierci, w której wszyscy znajdują swój koniec⁴¹¹.

Poruszanie się „poza” stanowi zatem cel bohaterów nowel kolejowych Grabińskiego, choć oni sami często celu samego w sobie znieść nie mogą. Wkroczenie w kategorię „bez-miaru”⁴¹² jest spełnieniem ich oczekiwań od idei ruchu samego w sobie, prowadzącego do ostatecznych, tak bardzo oczekiwanych rozwiązań. Najczęściej zwieńczeniem owych dążeń okazuje się śmierć, pozwalająca na wstąpienie w pożądaną *ponad-przestrzenność*.

Kolej stała się dla Grabińskiego „wielką metaforą życia przepojonego ruchem i pędem”⁴¹³. Nie oznacza to jednak, że pozostałe przestrzenie traktował on marginalnie. Wręcz przeciwnie, pisarz na kanwie obszaru żelaznych torowisk w precyzyjny sposób był w stanie ukazać przenikanie się wielu płaszczyzn, tworzących nowatorską atmosferę niesamowitości, przesiąkniętych odpowiednią dozą grozy i tajemnicy. Obserwacje życia, zarówno toczącego się w obrębie dworca, jak i wybiegającego w daleki świat splecionych szyn, dały mu możliwość na stworzenie cyklu o oryginalnym charakterze, kreującego kolejarską dolę prekursorskimi metodami.

⁴¹⁰ Zob., A. Juszczyk, *dz. cyt.*, s. 97.

⁴¹¹ *Tamże*, s. 98.

⁴¹² Określenie Wojciecha Kalinowskiego, stanowiące, obok „bez-czasu” i „bez-ruchu”, triadę potęgującą wrażenie „hypnos fiction” w nowelistyce Stefana Grabińskiego (Zob., W. Kalinowski, *Hypnos fiction. Nowelistyka Stefana Grabińskiego*, Białystok 2016).

⁴¹³ J. Majewska, *dz. cyt.*, s. 138.

3.2 Obszary (nie)poznania

3.2.1 Dotykać myślą (przestrzeń fizyczna a przestrzeń abstrakcyjna)

Namacalna rozciągłość fizyczna nie stanowi, co prawda, pierwszoplanowej płaszczyzny przestrzennej w opowiadaniach kolejowych Stefana Grabińskiego, nie sposób jednak analizować poszczególnych obszarów bez jej udziału. Zaznaczana sporadycznie – o ile w ogóle – ma szczególne znaczenie przede wszystkim jako podstawa świata przedstawionego, opierającego się, jakby nie było, na polu doznań o charakterze pragmatycznym. Mając na uwadze całokształt zbioru, opis przestrzeni fizycznej, choć szczątkowy, pozwala na utrzymanie cienkiej nici łączącej światy pozazmysłowe z dziedziną naznaczoną realizmem. Przestrzeń fizyczna eksponuje przede wszystkim konkrety – zarówno jeśli chodzi o miejsca, jak i wymieralne aspekty danego rejonu.

W celu podkreślenia namacalności i istnienia świata rzeczywistego, Grabiński wprowadza do utworów nazwy własne. Często tworzył je na potrzeby danej noweli – jak w przypadku *Głuchej przestrzeni* (miejscowości Orszawa i Bylicz oraz rzeka Wiersza), noweli *Ultima Thule* (przygraniczna stacja w Krępaczu, a także ostateczny przystanek w Szczytniskach) czy *Falszywego alarmu* (Bieżawa, Iglica). Na stronach jego utworów możemy jednak odnaleźć również nazwy miejscowości realnych, w tym większych europejskich miast, Paryża i Madrytu (*Demon ruchu*), Barcelony, Genui, Marsylii, Wenecji (*Dziwna stacja*) oraz pomniejszych wsi i miasteczek, jak Horsk (*Błędny pociąg*), czy Mogilany i Krotoszyn (*Falszywy alarm*). Jakkolwiek jednak miejscowości pomniejsze ze względu na swoje położenie zostały przez pisarza najprawdopodobniej dobrane zupełnie przypadkowo, tak wybór europejskich metropolii, ukazujących potęgę futurystycznej wizji transkontynentalnego pociągu *Infernal Mediterrane*, znajduje swoje odzwierciedlenie w rzeczywistości.

Infernal Mediterrane rozpoczynał jak zwykle z rozmachem swą brawurową turę dookoła Morza Śródziemnego (...). Punktem wymarszu była Barcelona. [Pociąg] pędził (...) aż do Marsylii, by stąd po kilkuminutowym postoju przez Toulon i Nizzę przesunąć się lotem błyskawicy pod stokami Alp po Riwierze francusko-włoskiej i oprzeć aż w Genui. Tu (...) zawijał na kwadrans do Wenecji (*Dziwna stacja*, DR 112).

„Piekielny” pociąg pędził przez kolejne miasta, nierzadko wybiegając poza granice Europy, zahaczając tym samym o terytoria kontynentu afrykańskiego i Azji. Konkretyzacja stacji jako miejsc znanych, choć jednocześnie będących w owym czasie poza zasięgiem czytelnika, wprowadza jednak wrażenie pewnego realizmu, namacalności, precyzującej dogłębność poznania przedstawionej płaszczyzny.

Perspektywa geograficzna, choć niezaprzeczalnie dająca się dokładnie wymierzyć i ukonkretnić, nie jest jednak jedynym aspektem, zaprezentowanym w dziedzinie przestrzeni fizycznej przez autora *Demonia ruchu*. Istotne znaczenie odgrywa tutaj także jej trójwymiarowość i ściśle określony zakres, co przedstawia Grabiński między innymi w *Głuchej przestrzeni*:

Pętlica była dość długa, bo przeszło dwunastokilometrowa, i niemal od początku do końca szła głębokim, wąskim parowem, którego ściany tworzyły rozstęp szerokości podwójnej wstęgi torów. Budka dróżnika wznosiła się mniej więcej w połowie (...), w miejscu, gdzie łuk krzywizny wyginał się najsilniej ku północy (*Głucha przestrzeń*, DR 8-9).

O wiele dokładniejsze obliczenia przestrzenne zarysował autor rękoma Bytomskiego, bohatera noweli *Falszywy alarm*. Naczelnik stacji, tknięty dziwnym przeczuciem, wiele lat wstecz zaczyna studiować charakter kolejowych katastrof, poprzedzanych tak zwanymi „falszywymi alarmami”. O ile same przestrogi nie mają nic wspólnego z wymiarem fizycznym, tak ich rozmieszczenie i zależności – już bardziej.

Bo oto zestawivszy na mapie kolejowej swojego rejonu punkty zaszłych w ciągu ostatnich jedenastu lat katastrof, zauważył, że wszystkie zdają się leżeć na krzywiznie geometrycznej zwanej parabolą, której wierzchołek dziwnym trafem przypadał na Trenczn (...). Współrzędne każdego z tych fatalnych punktów wstawione w równanie $y^2 = 2$ i px , spełniały je bez zarzutu. (*Falszywy alarm*, DR 50-51).

Aby potwierdzić swoją hipotezę, Bytomski dokonuje szeregu kalkulacji, które doprowadzają go do założonych wyników.

Obie linie pokrywały się najdokładniej, padając jedna na drugą jak przystające trójkąty: parabola katastrof i parabola fałszywych alarmów przenikały się nawzajem

i kojarzyły w jedną, chociaż punkty, które posłużyły do ich wykreślenia, były zgoła różne co do swej pozycji i wewnętrznego znaczenia. (*Falszywy alarm*, DR 51).

Tendencja paraboliczna linii katastrof, odkryta przez naczelnika, doprowadza go do konkluzji, iż punktem ostatecznym będzie nic innego, jak stacja znajdująca się pod jego pieczęcią.

Trzymał zbyt już dużo danych w swym ręku, rozporządzał zbyt wielką już liczbą przesłanek, by jeszcze się wahać i powątpiewać. Obie odrośle fatalnej paraboli: górna, dodatnia, i dolna, ujemna, dążyły z nieubłaganą, iście geometryczną konsekwencją ku wierzchołkowi, którym mogła być tylko stacja Trenczyn... (*Falszywy alarm*, DR 52).

Bytomski na wszelkie sposoby usiłuje przekonać współpracowników do zawrócenia pociągu. Niestety, pomimo racjonalności przedstawionych obliczeń, kolejarze uważają, iż ich źródło – fałszywe alarmy – nie jest godne zaufania. Ignorancja z ich strony ostatecznie doprowadza do zapowiedzianej przez naczelnika katastrofy.

Wymiarowość i konkretyzacja, będące sprzymierzeńcami dążeń Bytomskiego, stają się przeciwnikami Krzysztofa, bohatera noweli *Maszynista Grot*. Z przyczyn osobistych nienawidzi on wszelkiego rodzaju mety i przystanków, mających rzeczową, określoną formę:

Idealna linia drogi rozpadała się na szereg odcinków, z których każdy był zamkniętą całością od punktu wyjścia do punktu przybycia. Powstawało rozczarowujące ograniczenie, ciasne, nad wraz banalne: stąd – dotąd. Na wyprężonej cudownym rzutem w bezkresy wstędze tworzyły się tępe węzły, uparte supły i psuły rozpęd, plugawiły szal (*Maszynista Grot*, DR 86).

Grot pragnie przebić się poza trzy znane fizyce wymiary. Niestety, jego poczynania wiążą się z poważnymi konsekwencjami na gruncie zawodowym, a w rezultacie stają się przyczyną tragicznego w skutkach karambolu.

Jak już wspomniałam, płaszczyzna namacalnej przestrzeni fizycznej zajmuje w nowelistyce Grabińskiego miejsce poboczne, choć nie bez znaczenia, zwłaszcza dla przekazu noweli *Falszywy alarm*, gdzie konkretne obliczenia naczelnika stacji zajmują jedno z centralnych miejsc. Znacznie bardziej rozbudowane zostało jednak pole przestrzeni abstrakcyjnej. Przejawia się ona przede wszystkim pod postacią refleksji,

uczuciu czy emocji, a zatem - w umysłach bohaterów. Owym przemyśleniom poświęcił Grabiński długie i zajmujące akapity swoich opowiadań o tematyce kolejowej.

Na pierwszy plan wysuwają się rozważania Szymona Wawery, bohatera noweli *Głucha przestrzeń*. Znaczną ich część stanowią wspomnienia emerytowanego konduktora.

Szymon Wawera nie zawsze był w życiu „sam jako ten palec”, miał niegdyś młodą i piękną żonę i parę dzieci o główkach jasnych jak len, jedwabistych. Hej, minęło szczęście, minęło bezpowrotnie! Żonę uwiódł spanoszony bogacz, dzieci śmierć zabrała (...). Potem przyszedł karambol pod Wołą. Stracił wtedy nogę i służbę; musiał pójść na pensję. A miał jeszcze ochotę do pracy, o, i jaką ochotę!... Lecz trudno – nie można było inaczej. To przeklęte kalectwo! (*Głucha przestrzeń*, DR 11).

Prowadzenie narracji w mowie pozornie zależnej pozwala czytelnikowi na głębsze zrozumienie sposobu myślenia postaci, w tym przypadku – prostego człowieka, ciężko doświadczonego przez los. Swoimi myślami dzieli się tylko z ukochaną przezeń przestrzenią i kowalem kolejowym, Luśnią. To jemu pierwszemu wyjawia swoje przypuszczenia odnośnie „tajemnicy głuchej przestrzeni”.

Bo, posłuchaj, Luśnia – dodał, zniżając tajemniczo głos – jest ci tu i inna przyczyna, co mnie tu więzi i trzyma. A że jest – ja to czuję najlepiej tu, głęboko w piersi – tylko jej nazwać jeszcze nie umiem po imieniu, tylko uchwycić jej jeszcze nie potrafię w cęgi słów. Ale ona jest, owa dziwna przyczyna – jest, jest na pewno (*Głucha przestrzeń*, DR 14).

Owa zagadkowa, magnetyczna siła, ma według Wawery opierać się przede wszystkim właśnie na wspomnieniach. Nie chodzi tu jednak już tylko o retrospekcje dróżnika, a całej otaczającej go przestrzeni, gdy w niej „jeszcze panował ruch, pociągi przelatywały jak błyskawice, dudniły głucho koła wozów, przepuwały przestrzeń gwizdy lokomotyw” (*Głucha przestrzeń*, DR 16). Wawera uważa, iż wszelkie wydarzenia muszą zostawiać po sobie jakiś ślad, a każdy z nich może zostać dostrzeżony pod warunkiem, że potrafi się patrzeć i słuchać.

Tyle lat (...) przejeżdżały tą gardzielą pociągi, napelniając ją łoskotem kół, grzechotaniem relsów (...). Dzień w dzień, noc w noc rodziły się i marły w tej wąskiej, ciasnej szyi wiry powietrza, wieszały się po szkarpach łachmany dymów,

tuliły mgliste ich smoczki do nasypu, kryły pod sklepem tunelu (...). Wspomnienia nie giną (*Glucha przestrzeń*, DR 16).

Tyle wystarczy, by sama wzmianka o retrospekcjach wzbudziła u czytelnika pewien niepokój. Przestrzeń abstrakcyjna bowiem, w przeciwieństwie do przestrzeni fizycznej, wykracza już poza granice namacalności, aczkolwiek wciąż znajduje się w granicach ludzkiego rozumowania - chodzi wszak o reminiscencje ściśle związane z rzeczywistością. Lęk budzą wspominki „dla oka niewidoczne (...), [które] tłuką się po szynach, włączą po całej przestrzeni” (*Glucha przestrzeń*, DR 16). Dla Wawery jednakże stają się one ukojeniem dla zbolącej świadomości, zmęczonej wieloletnim cierpieniem.

Czym innym są one dla Krzysztofa Grot. Wspomnienie ukochanego brata nosi co prawda znamiona sielskości, podbudowanej nadzieją, związanej z projektem unoszącego się na niebie latawca:

Maszynista ujrzał nagle gdzieś w dalekiej, mglistej perspektywie lat ubiegłych cichy, skromny domek na przedmieściu stolicy. W jasnej, środkowej izbie duży stół zarzucony stosem planów (...), nad jednym pochylona płowa główka Olesia, młodszego brata. (...) To ich pracownia – to tajemnicze wnętrze, z którego wylał się śmiały pomysł latawca, który swobodnie bujając w przestworzach, miał podbić atmosferę, poszerzyć myśl ludzką i ponieść ją w zaświaty, w nieskończoność (*Maszynista Grot*, DR 84).

Ten ciepły, niemal błogi obraz zostaje rozcięty niczym mieczem przez wyobrażenie wojny, której konsekwencją była śmierć młodszego z braci.

Pamięta ten moment, jedyny, okropny moment (...). Błysnęło coś z bastionu, kurzawa dymu bluznęła z fortecznych wyziorów, piekielny huk rozkołysał blanki... Oleś zachwiał się, zawahał pod migotliwą tęczą wypuszczonego pałasza, i runął w dół (*Maszynista Grot*, DR 84).

Rozdźwięk tak wspomnianych wydarzeń wpływa na późniejsze życie bohatera. Grot nie może opędzić się od myśli na temat śmierci brata, przeżywając ją wciąż i wciąż na nowo. Jego umysł staje się pełen skrajnych emocji – od apatii i melancholii, po upojenie i szaleństwo. Maszynista zamyka się w abstrakcyjnym świecie własnych wyobrażeń, coraz bardziej odrywając się od otaczającej go rzeczywistości.

Obszar przestrzeni abstrakcyjnej tworzy również szereg zagadkowych doznań oraz szczególne instynkty bohaterów. Ryszpans i Zniesławski, pasażerowie zastanawiający się nad ideą „ślepego toru” w opowiadaniu o tym samym tytule, podczas rozmowy zauważają, iż współtowarzysze podróży zaczynają tłumnie wysiadać, nie czekając na swoje docelowe stacje, tłumacząc swoje postępowanie „nieokreślonym uczuciem”, „wewnętrznym nakazem” czy „duszną, niewytłumaczalną trwogą” (*Ślepy tor*, DR 163). Jeden z podróżnych twierdzi nawet, iż „uczucie, którego doznaje, jest tak specjalne (...), że nie pokrywa się właściwie z tym, co [zwykło się] nazywać strachem” (*Ślepy tor*, DR 163). Profesor Ryszpans przywołuje wyniki badań psychologicznych nad tego typu zachowaniem:

Statystyka wykazuje, że pociągi, które uległy katastrofie, były znacznie słabiej obsadzone niż inne. Widocznie ludzie wysiadali w porę lub też w ogóle rezygnowali z jazdy fatalnym pociągiem; innych zatrzymywała przed samą podróżą jakaś niespodziewana przeszkoda, część uległa naglej niedyspozycji lub dłuższej chorobie (*Ślepy tor*, DR 163).

Inżynier Zniesławski zauważa znaczenie „nasilenia instynktu samozachowawczego, który stosownie do napięcia [potrafi przybierać] rozmaite odcienie: u jednych silniejsze, u drugich słabiej podkreślone” (*Ślepy tor*, DR 163). Wkrótce obaj rozmówcy dochodzą do wniosku, że im również zdążyło udzielić się uczucie „niby niepokoju, niby napiętego oczekiwania” (*Ślepy tor*, DR 163). Taki stan umysłu bez wątpienia ma swoją przyczynę w obserwacji zachowania pozostałych pasażerów, jednak przywołanie zjawiska instynktu samozachowawczego znajduje swoje wyjaśnienie w zakończeniu utworu, kiedy okazuje się, że obawy wysiadających były w pełni uzasadnione.

Wpływ na podświadomość ma również atmosfera otoczenia, w którym przebywają poszczególni bohaterowie kolejowych nowel Grabińskiego. Specyfika i oryginalny charakter miejsca oddziałują na ich umysły i kierują poczynaniami, jak dzieje się między innymi w przypadku maszynisty Grota. Również Kazimierz Joszt z opowieści *Ultima Thule* pozostaje pod presją terytorium, na którym przebywa.

Wpływa na mnie otoczenie, pozostaję pod działaniem tutejszej atmosfery. Mój złowieszczy przymiot wynikł z nieubłaganą logiką z duszy tej okolicy. Żyję na pograniczu dwóch światów. (...) Czuję, że gdybym się stąd usunął, postąpiłbym

wbrew swemu przeznaczeniu. (...) Mam głębokie przekonanie, że tylko tutaj, na tym skrawku ziemi mam spełnić ważną jakąś misję. Jaką, nie wiem jeszcze dokładnie, mam tylko słabe jej przeczucie... (*Ultima Thule*, DR 189).

„Złowieszczym przymiotem” nazywa Joszt dar, który stał się jego udziałem, polegający na przewidywaniu przyszłości dzięki proroczym marzeniom sennym. Sam siebie naczelnik nazywa „strażnikiem życia i śmierci, powiernikiem tajemnic tej i tamtej strony grobu” (*Ultima Thule*, DR 189). Egzystencja na styku dwóch obszarów odbija się na jego sposobie bycia i rozumowania, przyjmującego kwestię życia, śmierci i samego przejścia na „drugą stronę” w nieco innym kontekście niż reszta mieszkańców okolicznych miejscowości, wśród których, ze względu na swoje przepowiednie, zyskuje miano „widuna”. Odejście Joszta z tego świata odbywa się zatem w sposób w pełni świadomy. Mężczyzna jest przygotowany na śmierć, bowiem poprzedzającej ją nocy widzi we śnie samego siebie.

Motyw oniryczny uwidacznia się również w noweli *Dziwna stacja*, której bohaterowie zapadają w odurzający, głęboki sen pod wpływem przenikającej ich ciała i umysły światłości.

[Ludzie] w ruchach powolni, ospali, snuli się pojedynczo grupami po torze przed stacją (...), bezsilni opadali na ławki. (...) Wkrótce stacja wyglądała jak jedna wielka sypialnia; ludzie spali, gdzie kto mógł: na krzesłach, na ławkach, na podłodze; kilku zmorzył sen w postawie stojącej wspartych o balaski, kilku leżało na przestrzeni między torami, na szynach, na zboczach nawierzchni (*Dziwna stacja*, DR 133, 136).

O ich śnie jednak nie wiadomo nic ponadto, że jest on skutkiem tajemniczego, fioletowego światła. Nie dowiadujemy się, o czym śnią nieprzytomni pasażerowie, choć znaleźmy zarówno charakter, jak i treść doświadczeń Joszta. Mimo to oba przywołane przykłady doskonale ilustrują abstrakcyjną specyfikę strefy marzeń sennych.

Do opisywanego typu przestrzeni zaliczyć należy również wszelkie aspekty psychologiczne⁴¹⁴; dość wspomnieć o zawirowaniach myślowych bohaterów, spośród których większość wykazywało skłonności ku omamom, psychozom i innym problemom natury psychopatologicznej. Świat, który nosili w sobie i przekazywali na zewnątrz, najczęściej opierał się na ich własnych wyobrażeniach, nierzadko deformujących rzeczywistość (*Maszynista Grot*, *Smoluch*) czy powodujących niemal

⁴¹⁴ Zostaną one szerzej omówione w *Rozdziale V*.

całkowite od niej odcięcie (*Głucha przestrzeń, Demon ruchu, Ultima Thule*). Nienamacalna przestrzeń abstrakcyjna dominuje nad konkretną przestrzenią fizyczną; bohaterowie dotykają elementów świata przedstawionego, jednak czynią to najczęściej przy pomocy myśli.

3.2.2 Realizacja mitem (przestrzeń pragmatyczna a przestrzeń mityczna)

Zestawienie przestrzeni o charakterze realistycznym z płaszczyzną mitu odgrywa w opowiadaniach kolejowych Stefana Grabińskiego niemałą rolę. Przede wszystkim, podobnie jak w przypadku przestrzeni fizycznej, realizm świata przedstawionego staje się podwaliną do omawianych mitów. Rzeczywistość kolei, terytorium w owych czasach nowoczesne i nie do końca znane, wymagała nieco szerszego opisu, aby jak najdokładniej przedstawić ją czytelnikowi. Pisarz miał możliwość poznania tego środowiska od podszewki, co też sumiennie wykorzystał w fotograficznym wręcz zilustrowaniu kolejowego uniwersum.

Tak wygląda obszar „głuchej przestrzeni” i czynności, które wykonuje w jej obrębie dróżnik Wawera:

Nie miał nic do zarzucenia swojej przestrzeni. Wszystko było jak i gdzie indziej, na czynnych liniach. Był bo i tor podwójny, i krótki tunel powyżej budki, a nawet blok, prawdziwy (...), z dźwigniami do przerzutów. (...) W dal mknęły wstęgi relsów po nawierzchni posypanej żwirem czyściutkim i miałkim jak piasek, z lekkim chrzęstem przerzucały się naoliwione starannie dźwignie blokowe, wykonywało stawidło swe zwroty gładko i sprawnie (...). Dwa razy na dzień i raz w ciągu nocy odbywał Wawera „ćwiczenia” i „manewry”, (...) wykonywane zwykle przez dróżników w chwili przejazdu pociągów przez ich placówki. (...) Wychodził budnik przed stację, brał do ręki sygnał, szeroką, czerwoną lub zieloną tarczę na białym polu, i stawał wyprostowany jak struna między zwrotnicą a budką. Kiedy indziej puszczał w ruch kolbę stawidła lub żelazne dźwignie na bloku i przerzucał szyny na torze. Wieczorami zapalał zielony sygnał (...) i drugi, biały (...). Czasami na „nocny alarm” zmieniał światła sygnałów, które wtedy z daleka już ostrzegały barwą rubinu... (*Głucha przestrzeń, DR 9-10, 18*).

W poczynaniach Wawery, emerytowanego konduktora o funkcji dróżnika, włożył Grabiński swoją znajomość kręgów kolei. Uwidacznia się ona również w szczegółowym opisie pracy lokomotywy:

Maszyna pracowała ciężko, oddychając co chwila kłębami kłaczystego, zmierzwionego dymu. Podsycana wciąż gorliwą ręką palacza para rozlewała się piszczelami rur po kośćcu żelaznego olbrzyma, popychała suwak, parła o tłoki, pędziła koła. Gruchotały szyny, skrzypiały tryby, przerzucaly się z trzaskiem dźwignie i heble rewersujące... (...) Palacz wyciągnął rękę i szarpnął wentyl; rozległ się przeciągły, dojmujący gwizd, a równocześnie z boku maszyny wykwitła cieniutka, mlecznobiała tulejka (*Maszynista Grot*, DR 83).

Szczegółowy opis pozwala czytelnikowi na dogłębne zapoznanie się nie tylko z „duchem” kolei, ale również jej formą praktyczną. Rozwój ówczesnej technologii wciąż budził podziw, czemu trudno się dziwić, wciąż bowiem podstawowymi środkami lokomocji były bryczki czy powozy konne. Pociąg stanowił doskonałą alternatywę, zwłaszcza w przypadku dalszych podróży. Niestety, wiązało się to również z wieloma niebezpieczeństwami – system monitorowania pociągów nie był tak dalece rozwinięty, jak ma to miejsce współcześnie, czego skutkiem były częstsze niż obecnie karambole. Dzwonki alarmowe nie zawsze spełniały swoje zadanie, co wykorzystał Grabiński w noweli *Falszywy alarm*. Pomijając wnikliwe analizy Bytomskiego odnośnie katastrof kolejowych i poprzedzających ich ostrzeżeń, pisarz postanowił dokładnie opisać skutki katastrofy.

Spod zdruzgotanych wozów wydobyto resztę ofiar: dwóch ciężko rannych mężczyzn i jedną kobietę, zmiażdżoną na śmierć w żelaznych uściskach zderzaków. Kilku ludzi z miejskiego ambulansu złożyło pokrwawione ciała na szpitalne lektyki i zaniósło w stronę poczekalni do tymczasowego opatrunku. Stamtąd dochodziły już jęki, rozdzierające okrzyki bólu, czasem przeciągły, spazmatyczny płacz. Z odległości pierwszej zwrotnicy widać było przez otwarte okno białe płaszcze chirurga i asystentów, uwijających się po Sali, pomiędzy rzędami złożonych na podłodze noszy. Żniwo było bogate i krwawe: pięćdziesiąt ofiar... (*Falszywy alarm*, DR 40).

Co ciekawe, katastrofa, poza zakończeniem, występuje również na samym początku. Klamrowe ujęcie wraz z retrospekcjami Bytomskiego ma przypominać czytelnikowi, że nie każda zdobycz techniki, choćby najwspanialsza i najbardziej przydatna, jest w stu procentach bezpieczna. Rzecz jasna, u Grabińskiego nieszczęścia nigdy nie występują samoistnie, zawsze bowiem towarzyszy im występowanie czynnika ludzkiego czy działanie jakiejś tajemniczej siły. Jednakże przyczyna, choćby

nie wiadomo jak niesamowita, nie ustępuje przed tragicznym skutkiem, przed czym przestrzega twórca kolejowych opowieści.

Wielogodzinna obserwacja życia toczącego się na dworcu pozwoliły Grabińskiemu na zilustrowanie także tego aspektu. Choć badał przede wszystkim kolej oraz zachowanie związanych z nią jednostek, nie zapomniał również o celu, dla którego tak naprawdę została ona stworzona – umożliwieniu przemieszczania się znacznej liczby ludzi równocześnie. Wiązało się to z tłumami, przewijającymi się przez poszczególne stacje, zwłaszcza w tak znaczącym punkcie, jakim był Przemyśl. Pisarz wykorzystał swoje oględziny dla opisu wyglądu placówki w noweli *Błędny pociąg*:

Na dworcu w Horsku panował gorączkowy ruch (...). Peron mrowił się od przyjezdnych i wyjeżdżających. Migały podniecone twarzyczki kobiet, wiły się barwne wstążki kapeluszy, pstrzyły szale podróżne; tu przeciskał się wśród tłumu smukły cylinder wytwornego pana, tam zaczerniał sutanną duchowny, ówdzie pod arkadami siniały poprzez ciżbę kolety wojskowych, obok szarzały robotnicze bluzy. Wrzało bujne życie i ujęte w zbyt ciasne ramy dworca przelewało się z szumem poza jego brzegi. Chaotyczny gwar pasażerów, nawoływania tragarzy, gwizd świstawek, szum wypuszczanej pary zlewały się w zawrotną symfonię, w której traciło się siebie, oddawało zmalą, ogłuszoną jaźń na fale potężnego żywiołu, by niósł, kołysał, odurzał... (*Błędny pociąg*, DR 139-140).

O tym, jak dobrym obserwatorem był Grabiński, świadczy mnogość przywołanych szczegółów. Opisy poszczególnych scenerii kolejowych przedstawiają odrębne elementy w sposób niezwykle precyzyjny, zgodny z ówczesną rzeczywistością. Poza zarysowanym tłem, nie należy również zapominać o postaciach, często związanych właśnie z kolejnictwem. Twórca doceniał ich ciężką pracę, co wielokrotnie podkreślał w swoich opowieściach. Weźmy choćby wspomniany *Błędny pociąg*:

Służba pracowała intensywnie. Co chwila wynurzały się wśród zgiełku to tu, to tam czerwone kepi urzędników ruchu wydających rozkazy, usuwających z toru roztargnionych, przeprowadzających bystrym i czujnym okiem pociągi w chwili odjazdu. Konduktorzy uwijali się bez przerwy, przebiegając nerwowym krokiem długie pierzeje wagonów; blokmistrze – piloci stacji – spełniali instrukcje krótkie a sprawne jak trąbki – hasła odlotu. Wszystko szło w tempie różnym, odmierzonym na minuty, sekundy (*Błędny pociąg*, DR 140).

Grabiński akcentował także zaangażowanie pracowników kolei w swoją służbę, jak w przypadku Szymona Wawery, który po utracie nogi nie mógł co prawda pełnić już funkcji konduktora, jednak starał się zatrudniać „zawsze przy kolei, zawsze w pobliżu ukochanych wagoników, maszyn i przestrzeni” (*Maszynista Grot*, DR 11), pielęgnowanej przez niego nawet w swej bezużytecznej postaci. Błażek Boroń, dla którego „istniała kolej dla kolei, nie dla podróżnych” (*Smoluch*, DR 27), również poświęcił swe życie pracy konduktora, co czynił z pełnym oddaniem. Także Kazimierz Joszt ukochał swoją „najodleglejszą” stację i postanowił pozostać na służbie aż do kresu swych dni.

W oczy rzuca się zróżnicowanie zawodów bohaterów, wysuwających się na pierwszy plan. Choć wszyscy związani są z kolejnictwem, każdy pełni inną funkcję: od prostego kowala (Luśnia z *Gluchej przestrzeni*), poprzez dróżnika (Szymon Wawera), maszynistę (Krzysztof Grot) i konduktora (Błażek Boroń z noweli *Smoluch*), aż po naczelników stacji (Bytomski, Joszt czy Pomian z opowiadania *Sygnaly*). Nie należy zapominać również o pasażerach, wśród których znajdowali się naukowcy, inżynierowie czy myśliciele. Bez względu na przypisane stanowisko, jako swoich bohaterów Grabiński najczęściej wybierał osoby inteligentne, obyte w świecie. Stają się oni wówczas naturalnymi liderami, prowodyrami wielu kluczowych wydarzeń.

Przestrzeń pragmatyczna nie mogłaby zostać odtworzona przez Grabińskiego z taką precyzją, gdyby nie umiłowanie dla kolei, wzrastające w nim samym. W życiu stykał się zarówno z jej elementami, jak i pracownikami, pieczołowicie przenosząc zaobserwowany świat na karty swoich opowiadań. Jednakże jego zainteresowanie przechylało się zawsze ku temu, co znane nieco mniej lub nieznane w ogóle; ku obszarom tajemniczym, choć bez wątplenia wpływającym na otaczającą rzeczywistość. Stąd naturalnym staje się wyodrębnienie w przedstawionym przez niego świecie przestrzeni o charakterze mitycznym.

Na szczególną uwagę zasługuje wspomniany już mit nowoczesności, przejawiający się przede wszystkim w umiłowaniu do rozwoju technologii z wszelkich jej skutków. Z owego mitu wyrastają kolejne – jak na przykład idea „wielkiego ruchu”, wyrastającego, według podróżującego Tadeusza Szygonia, ponad pęd wszystkich ziemskich maszyn.

Choćbyście osiągnęli rekord czterystu kilometrów na godzinę – czym to wszystko wobec wielkiego ruchu? (...) Czym są wasze jazdy, choćby z największą

przypuszczalnie chyżością, choćby na najdalej rozpiętych liniach, wobec wielkiego ruchu i wobec faktu, że mimo wszystko zostajemy na Ziemi. Choćbyście wynaleźli pociąg piekielny, który by w jednej godzinie objechał całą kulę ziemską, ostatecznie wrócić do punktu, z którego wyjechali: jesteście przykuci do Ziemi. (...) [Ruch pociągu] ani o cal nie zmieni jego wielkiej drogi, ani o milimetr nie przesunie jego kosmicznych szlaków. Jedziemy na toczącej się w przestrzeni kuli (*Demon ruchu*, DR 74-75).

Warto zaznaczyć, iż Szygoń, zwracając się do urzędnika kolei, używa zaimka „wasze”. Nieznoszący idei kolei samej w sobie, uważający ją za „psa kręcącego się za własnym ogonem” (*Demon ruchu*, DR 70), podróżny pragnął choć na chwilę wyłamać się z błędnego koła. Skutkiem dręczącego go „demonu ruchu” stały się liczne podróże, w których znajdował chwilowe ukojenie. Niestety, sama kolej wraz z pracownikami wciąż była dla niego „przerostem formy nad treścią”, dlatego też za profanację uznał słowa tajemniczego współtowarzysza, roszczonego sobie prawa do utworzonej alegorii „demonu ruchu”:

Olbrzymi, śniady młodzieniec ważący się na kruczych, potwornie rozpiętych skrzydłach, opasany wirami kręcących się w opętańczym tańcu światów – demon międzyplanetarnej wichury, śródgwiazdnej zamieci księżyców, cudnej, obłąkanej gonitwy komet bez liku (*Demon ruchu*, DR 78).

Przywołana postać, przywodząca na myśl starożytnych bogów, w oczach Szygonia jawi się jako płaska i bezwartościowa. Porównanie przytoczone przez sąsiada uważa za prześmiewczy symbol, utworzony naprędce w celu wyprowadzenia go z równowagi. Dla Szygonia „demon ruchu” jest siłą wyższą nie z tego świata, dlatego też na jego zew odpowiada chętnie i w każdym momencie.

Mit „wielkiego ruchu” znany jest również Krzysztofowi Grotowi, choć w nieco innej formie. W latach młodości przyszły maszynista usiłował stworzyć latawiec, który wzniósłby się ponad ziemię, unosząc ze sobą tylko i wyłącznie ludzką myśl. Do tego dąży również jako człowiek dorosły, tym razem jednak stara się zdobyć przestrzeń, pędząc przed siebie, odczuwając „niemal fizycznie rozkosz tego ciągłego zdobywania, co nigdy niesyte wypuszcza lekceważąco dopadnięty już łup i mknie dalej na nowe podboje” (*Maszynista Grot*, DR 81). Nienawidzi przy tym żadnego celu, dlatego też jego intencją jest szaleńczy pęd sam w sobie. „Seria: zero, numer: nieskończoność”

(*Maszynista Grot*, DR 92) – odpowiada na pytanie o oznaczenie swojej lokomotywy, jasno dając tym samym do zrozumienia, jaki obrał plan już od samego początku swej kariery zawodowej.

Jednakże mityczna przestrzeń kolei opiera się nie tylko na nowoczesności, lecz także na przekazach, które wywodzić się mogą z mroków wiary w starodawne przesady i widziadła. Tak dzieje się w przypadku konduktora Błażka Boronia, kilkakrotnie spotykającego w swym życiu zjawę zwaną Smoluchem, będącego zapowiedzią nieszczęścia. Pojawienie się upiora zawsze oznacza katastrofę kolejową o mniejszym lub większym nasileniu.

Smoluch tkwił w organizmie pociągu, przepajał sobą jego wielocłonowy kościec, tłukł się niewidzialny w tłokach, pocił w kotle lokomotywy, włączył po wagonach. Boroń wyczuwał jego bliskość wkoło siebie, obecność stałą, ciągłą, lubo nie naoczną. Smoluch drzemał w duszy pociągu, był jego tajemnym potencjałem, który w chwilach groźnych, w momencie złych przeczuć wydzielał się, zgęszczał i przybierał ciało (*Smoluch*, DR 32).

Zjawa istnieje, mało tego – staje się mitem, jednak ma to miejsce jedynie w umyśle konduktora. Boroń tworzy specjalny kult tajemniczej istoty, bezgranicznie wierząc w jej przeznaczenie i nieomyślność, jednocześnie żywiąc lęk przed niebezpieczeństwem, jakie za sobą niesie.

Sprzeciwiać mu się uważał konduktor za rzecz zbyteczną, nawet śmieszną; wszelkie ewentualne wysiłki, zmierzające ku temu, by zapobiec nieszczęściu, które zapowiadał, byłyby daremne, oczywiście bezskuteczne. Smoluch był jak przeznaczenie. (...) Lada chwila można się było spodziewać jakiejś katastrofy (*Smoluch*, DR 33).

Fanatyczna wiara w upiora i bezbłądność jego przepowiedni sprawia, że Boroń czyni wszystko, aby ostatecznie się one dokonały.

W każdym razie prognoza Smolucha musiała się sprawdzić – on za to ręczył, on, starszy konduktor Boroń. Tu chodziło nie o pociąg ani o całość jego własnej małej osoby, lecz o nieomyślność bosego widziadła. Boroniowi zależało niezmiernie na utrzymaniu powagi Smolucha wobec sceptycznych konduktorów, na zachowaniu

jego prestiżu w oczach niedowiarków. (...) Wolał sam kark skręcić, niż przeżyć fiasko Smolucha (*Smoluch*, DR 35).

Boroń jest zafascynowany zjawą do tego stopnia, że zaczyna utożsamiać się z jego prorocत्वami. Skoro, według upiora, ma dojść do karambolu, to musi się tak stać za wszelką cenę – i konduktor czyni skuteczne kroki, aby tak się właśnie wydarzyło.

Mit końca i śmierci, tak często przedstawiany przez Grabińskiego w ostatnich stronach jego opowieści, nie jest bez znaczenia zarówno dla podtrzymania atmosfery grozy, jak również wobec udzielania pewnej dozy niesamowitości. Przesłanie kresu, znane od prawników, doskonale obrazuje treść noweli *Ultima Thule*. Narrator, będący jednocześnie uczestnikiem opisywanych wydarzeń, przedstawia Kazimierza Joszta, naczelnika stacji wyjątkowej pod wieloma względami – przede wszystkim ostatniej przed granicą państwa, a jednocześnie mogącą poszczycić się niesamowitym urokiem i otoczeniem. Joszt „sam lubił porównywać siebie z Charonem, a stację powierzoną swej pieczy przemianował antycznym trybem *Ultima Thule*” (*Ultima Thule*, DR 182).

Malutki budynek stacyjny, przytulony do potężnej, granitowej ściany spadającej prostopadle w dół, przypominał jaskółcze gniazdo, przypięte do wnęki skalnej. Wokoło spiętrzone na dwa tysiące metrów szczyty grążyły w półmroku przestrzeń, stację i magazyny. (...) Dzika, zamknięta ustron, groźną poezją szczytów owiana rubież... (*Ultima Thule*, DR 182, 183).

Stacja w Szczytniskach jest końcem, nie tylko pod względem administracyjnym. Wokół niej wszystko zdaje się zamierać, ujarzmiony zostaje tu nawet „demon ruchu”.

Ruch kolejowy zabłąkany między samotnymi turniami małał, słabł, wyczerpywał się. Nieliczne pociągi niby bolidy wytrącone z ruchu centralnego wylaniały się rzadko z czeluści tunelu i zajeżdżały przed peron cicho, bezgłośnie, jakby w obawie, by nie zmacić zadumy górskich geniuszy. Nikłe wibracje wniesione za ich przybyciem w śródgórskie zacisze tężały rychło i krzepły wylękle (*Ultima Thule*, DR 183).

Dla bohatera stacja staje się „symbolem tajemniczych krańców, mistycznym pograniczem dwóch światów, jakby zawieszeniem między życiem i śmiercią” (*Ultima Thule*, DR 184). Wrażenie to potęguje fakt tajemniczych zdolności Joszta, będącego w stanie przewidzieć śmierć osób ze swojego otoczenia. Sam siebie nazywa „strażnikiem życia i śmierci”, twierdząc jednocześnie, że umarli żyją i w każdej chwili

mogą o sobie przypomnieć. Wiara w istnienie życia po śmierci, czy też raczej – życia po życiu, doskonale wpisuje się w mityczne przesłanie noweli.

Nie należy zapominać również o znanych legendach kolejowych, przekazywanych ustnie wśród kolejarzy i pasażerów. Część z nich podszyta zostaje prawdziwymi wydarzeniami – jak chociażby „wagon śmiechu” – część pozostaje niewyjaśniona, jak ta o „błędnym pociągu” czy „wozie transformacyjnym”. Na szczególną uwagę zasługuje mit „ślepego toru”:

Uboczna, wzgardzona odrośl szyn, samotne odgałęzienie toru, rozciągnięte na przestrzeni pięćdziesięciu, stu metrów, bez wyjścia, bez wylotu, zamknięte sztucznym wzgórzem i rampą kresową. Niby uschła gałąź zielonego drzewa, niby kikot okaleczającej ręki... (...) Wieje [z niego] głęboki motyw tęsknoty – ku nieskończonym dalom, do których dostęp zamknięty kopcem granicznym, zagwoźdzony drewnem rampy. (...) Tęsknota bez nadziei rodzi pogardę (*Ślepy tor*, DR 160).

Motyw „ślepego toru” może symbolizować rozgałęzienia ludzkiej psychiki (w różne jej odcienie) lub podświadomość umysłu. Jeden z bohaterów wysuwa przypuszczenie, że „może tajemniczy tor da się odkryć wszędzie? Tylko go trzeba umieć odszukać, wytropić, trzeba umieć wpaść nań, zajechać, wdrożyć się w jego koleinę” (*Ślepy tor*, DR 160). Mogą być nim również utajone pragnienia oraz chęć ziszczenia najskrytszych fantazji, niemożliwych do pojęcia ludzkim rozumem.

Połączenie wiary w świat mityczny z nowoczesnością podyktowaną gwałtownym rozwojem kolei, w opowiadaniach Grabińskiego daje niesamowity efekt. Wbrew pozorom, w zestawionych przestrzeniach nie widać rozdźwięku w związku z tak ujętą rzeczywistością, zlewają się one bowiem w jedno ponadczasowe uniwersum. Spośród pięciu opisywanych układów przestrzeni pod względem obszaru poznania, tylko w tym jednym – realizacji mitem – można wyczuć pewną równowagę i brak dominacji jednej płaszczyzny nad drugą.

3.2.3 Wyraźne rozmycie (przestrzeń wyrazista a przestrzeń rozmyta)

Przestrzeń wyrazista pod względem formy zbliżona jest zarówno do przestrzeni fizycznej (ukazuje bowiem konkretne i wymiarowe schematy rzeczywistości), jak i pragmatycznej (bohaterowie i wydarzenia napiętnowani są znamionami prawdopodobieństwa). Nie ma zatem powodu, aby powtarzać wspomniane wcześniej

cechy, dość wspomnieć kilka fragmentów, ilustrujących wyraźne zarysowanie świata przedstawionego.

Obok rzeczywistych opisów „głuchej przestrzeni”, znajdującej się pod pieczę Szymona Wawery, na uwagę zasługują poczynania, które ten podejmuje, aby doprowadzić opuszczoną pętlicę do stanu jako takiej użyteczności.

Powstawał wybite lub pokradzione szyby, załatał dziurę w dachu, naprawił wywalone z zawiasów drzwi. Po tych najkonieczniejszych reperacjach przyszła kolej na dalsze: rekonstrukcję rozdrapanej prawie do cna podłogi i ustawienie brakujących przęseł w ogrodzeniu. (...) Gdzieś pod nasypem kolejowym, pod jakimś kamiennym mostkiem wyszperał parę zardzewiałych już żelaznych sztab, oczyścił, przekuł w ogniu przy nitach, przystosował do reszty i załatał szczerbę w torze do niepoznaki. Równie gładko poszło z naprawą starej zwrotnicy i z wybitym okiem dwu latarni „stacyjnych” opodal budki (*Glucha przestrzeń*, DR 8-9).

Głównym wyznacznikiem wyrazistości świata przedstawionego jest szczegółowość obrazowanych działań i ukazanych elementów przestrzeni. Tło oraz ogół schodzą na dalszy plan, ustępując pola drobiazgowej ilustracji, skrupulatnie ukazanej oczom (i wyobraźni) czytelnika.

Wyraziste i rzeczowe elementy pojawiają się także w innych opowiadaniach kolejowych Stefana Grabińskiego. W noweli *Smoluch* Błażek Boroń odpoczywa na „wąskim, ceratą obitym krzeselku” (*Smoluch*, DR 25) oraz ćmi „tytoń dobry, przemycony nad granicą” (*Smoluch*, DR 25). Wyraźnie i konkretnie przedstawiono tutaj również zabawę z tak nietrwałym czynnikiem, jakim jest dym papierosowy:

Z ust konduktora wysnuwały się giętkie taśmy i zwinawszy się w kłębki, toczyły jak kule bilardowe wzdłuż wagonowego pasażu – to znów wypadały gęste, zwarte cewki, przeciągały leniwo błękitne trzony i pękały u stropu petardą dymu (*Smoluch*, DR 25).

Z podobną dokładnością opisuje autor stary, opuszczony wagon kolejowy, w którym gromadzą się po pracy kolejarze:

Zapalili ogień w żelaznym piecyku, którego rurę wpuszczono w otwór dachu. (...) Cztery drewniane, podartą ceratą obciążone ławki i stół ogrodowy o trzech nogach i szerokiej jak tarcza płycie uzupełniały urządzenie wnętrza. Nad głowami siedzących

zawieszona na haku latarnia rozsiewała po twarzach przymglone światło półmroku
(*Sygnaly*, DR 98).

Także otoczenie kolei zostało ukazane z fotograficzną wręcz precyzją, tym razem skupiając się na grze światła w przestrzeni:

Przez zwilżone kroplami dżdżu okno widać było mokre dachy wozów lśniące pod światło reflektorów jak stalowe pancerze. Od czasu do czasu przemknęła latarka budnika, mignął niebieski sygnał maszyny przetokowej; od czasu do czasu rozrywał ciemności zielony reflekt zwrotnicy, zagrał czerwony krzyk drezyny. (...) Przez rozstęp między wagonami przeglądała część toru: parę równoległych pasów szyn. (...) Światła latarń na czole [lokomotywy] zaczęły uginać się w tęczowe glorie, złociste obręcze i przepajać sobą chmurę pary (*Sygnaly*, DR 99-100).

Takie przedstawienie rzeczywistości bez wątpienia buduje odpowiedni nastrój, potrzebny w odbiorze dzieła i wywołaniu dreszczu grozy. Wprowadzenie atmosfery niepokoju sprzyja dalszej części noweli, wkraczającej w przestrzeń rozmytą, obrazowanie wciąż jednak jest wyraziste i nie pozostawia złudzeń co do źródła opisywanych zjawisk.

Dla kontrastu warto wspomnieć o dobitnie zobrazowanym, wspomnianym wcześniej obrazie katastrofy kolejowej w noweli *Falszywy alarm*.

Maszyna z jaszczykiem (...) wsunęła się w ostatni jego wagon niby szuflada we wlot (...). Parę wozów środkowych i z powybijanymi szybami, bez pomostów, bez kół spięło się w górę i wparło w siebie jak ośleple, rozhukane w pędzie rumaki osadzone w miejscu ręką oszalałych jeźdźców (*Falszywy alarm*, DR 40-41).

Zabieg porównania, często uważany za poetycki i połączony z metaforycznym ukazaniem drugiej warstwy rzeczywistości, w tym przypadku służy lepszemu jej zobrazowaniu, wzmacniając tym samym wyrazistość opisywanej przestrzeni. Wizja wagonów, porównanych do wsuniętych szuflad oraz zatrzymanych w pędzie przez oszalałych jeźdźców rumaków uwzniośla, ale równocześnie odziera katastrofę ze wszelkich złudzeń – jak dzieje się w przypadku formalistycznej już dosłowności:

Jeden wagon zmiażdżyło do szczętu; pozostał tylko jakiś bezładny kłęb posiekanych na drzazgi ścian, poszatkowanych na szczapy przepierzeń, poskręcanych w trąby

platform; (...) sterczały tu i ówdzie kikuty rur przewodowych, jakieś szczerbate, powyginane śmiesznie blachy, stożyły się pod niebo czarną pożogą zardzewiałe sztaby, laski, wyważone z zawiasów drzwi ze śladami skrzepłej posoki, wywleczone z przedziałów ławki, soki i fotele oblepione strzępami ludzkiego ciała (*Falszywy alarm*, DR 41).

Owo budzące grozę przedstawienie karambolu i śmierci kilkudziesięciu osób mija się z reportażowymi opisami wypadków kolejowych. Poza oziębłymi danymi ilustruje rozmiar katastrofy, nie odbiegając od wyrazistego zaznaczenia nie tylko jej przebiegu, ale również specyficznego, złowrogięgo charakteru.

Poetyckości trudno odmówić również ujęciu końcowej stacji kraju w Szczytniskach, a konkretnie – porównaniu jej niewielkiego rozmiaru do ogromu otaczających ją masywów górskich.

Posępny smutek zwiany z czół olbrzymów owijał nieuchwytnym całunem kolejową przystań. W górze kłębiły się wieczne mgły i staczały w dół turbanami mokrych oparów. Na poziomie tysiąca metrów, mniej więcej w połowie swej wysokości, tworzyła ściana gzyms w kształcie olbrzymiej platformy, której wyżłobienie niby czarę wypełniało po brzegi modrosrebrzyste jezioro. (...) Po lewej usłoń skały w zarzuconym na ramiona wiecznym zielonym płaszczu jodeł i limb, po prawej dzikie urwisko z kosodrzewiną, naprzeciw, niby słup kresowy, nieugięta grań wichru (*Ultima Thule*, DR 182-183).

Nietrudno nam wyobrazić sobie tak zobrazowaną stację wśród gór. Pomimo otoczonego tajemnicą klimatu widzimy ją wyraźnie, zaś jej przeznaczenie jako ostatniego przystanku przed granicą państwa konkretyzuje ją w jeszcze większym stopniu.

Przestrzeń wyrazistą stanowią także wspomniane już istniejące w rzeczywistości regiony geograficzne, jak miasta, państwa oraz kontynenty. Nie odbiega od niej również szczegółowy opis przedświątecznego ruchu na dworcu, z dokładnością co do części garderoby pasażerów i pracowników kolei. Te z pozoru nieistotne szczegóły mają tak naprawdę nie lada znaczenie, są bowiem w stanie odtworzyć świat rzeczywisty w możliwie najdokładniejszy sposób. Zabieg ten ma na celu jeszcze gwałtowniejsze zderzenie z najrozległej chyba odmalowanej przez Grabińskiego przestrzenią – daleko odbiegającej od realności przestrzenią rozmytą.

Podobnie jak jej antyteza, także przestrzeń rozmyta czerpie z różnych obszarów poznania - zarówno abstrakcji, jak i z mitycznego punktu patrzenia na rzeczywistość. „Rozmycie” polega tu przede wszystkim na wprowadzeniu do utworu elementów ponadmysłowych, niedostępnych ludzkiemu rozumowi. Owa płaszczyzna skupia się na czwartym wymiarze w sposób, w jaki jawi się on każdemu śmiertelnikowi – niejasny, mętny i zawiły. Terytorium rozmycia zawiera w sobie również szczątkową postać granic (nieuchwytne rozgraniczenie dwóch równoległych światów) bądź ich całkowity brak (nieświadomość przejścia na „drugą stronę”).

Z ostatnią sytuacją mamy do czynienia w przypadku Wawery i jego pożegnania z doczesnym światem. Kiedy w końcu ziszcza się kres oczekiwania na tajemniczy moment, stary dróżnik zdaje się nie zdawać sobie sprawy z tego, iż właśnie nadeszła chwila jego śmierci. „Ja z wami, koledzy – ja z wami na śmierć i życie!” (*Glucha przestrzeń*, DR 23) –mówi zachwycony, że w końcu ponownie ma możliwość wykonywania zawodu konduktora. Owa wizja granicznej linii życia i śmierci nie ma nic wspólnego z rzeczywistą przyczyną zgonu, jaką było zamknięcie.

Podobnie rzecz ma się w kwestii „ślepego toru”. Spełnienie wieloletnich tęsknot przedstawia mistrz Wiór, jeden z wyznawców teorii:

Pociąg ten już do nas należy, opanowaliśmy go niepodzielnie; żywiły obce, obojętne lub wrogie wydzielone już z jego organizmu. Panuje tu bezwzględnie atmosfera ślepego toru i jego moc. Za chwilę moc ta ma się objawić (*Ślepy tor*, DR 169).

Sama idea „ślepego toru” poprzedzona zostaje opisem noszącym znamiona realizmu, jednak po dogłębnym wsłuchaniu się w jej przesłanie czytelnik odnosi wrażenie, iż zobrazowana przestrzeń przekracza wymiar empiryczny.

Uboczna, wgardzona odrośl szyn, samotne odgałęzienie toru. (...) Wokół zaniedbanie. Zielska przerastają zardzewiałe szyny (...). Z boku odpada na poły strupieszala zwrotnica z wybitym szkłem latarni, której nocą nie ma komu zapalić. Bo i po co? Tor to przecież zamknięty (...). Tu wiecznie cicho. (...) Nad rudawą taśmą szyn pochyła zwichnięte ramiona popsuty semafor i błogosławi smętkowi ruiny (*Ślepy tor*, DR 158-159).

Nie bez znaczenia staje się tutaj zabieg antropomorfizacji, którego zastosowanie zbliża opisywaną płaszczyznę do kategorii przestrzeni żyjącej.

Dróżnik Wiór wprowadza słuchaczy w stan otępienia i przygotowuje do zboczenia z głównej drogi. Sam moment „przejścia” wydaje się umykać pasażerom; zastępuje go doświadczenie swego rodzaju uniesienia.

I owionęło świat na długi, długi czas owo szumiące trwanie, i zdawało się, że grają pieśń groźną wszystkie ziemskie wodospady i że szeleszczą bezlikiem liści wszystkie ziemskie drzewa... Potem i to zgluchło i nad światem rozlała się wielka cisza mroku (*Ślepy tor*, DR 171).

Kiedy w końcu dochodzi do katastrofy, pasażerowie zdają się jej nie odczuwać w sensie fizycznym.

W jakiejś chwili profesor ocknął się. (...) Ogarnęło go nieokreślone uczucie obcości; wszystko poza nim wydało się jakieś inne, jakieś nowe, czymś, do czego trzeba się było dopiero przyzwyczaić. Lecz przystosowanie szło dziwnie opornie i powoli. (...) Opuścił miejsce, podniósł nogę i... zawisnął parę cali nad podłogą. (...) I powędrował w górę aż pod strop wozu (*Ślepy tor*, DR 172-173).

Swoją nietypowy stan pasażerowie nazywają „cudownym przebudzeniem”. Zdają się być zaskoczeni przejrzystością ciał i możliwością przenikania przez ścianki przedziałów, wciąż jednak nie budzi to w nich większego zdumienia. Dopiero słowa jednego z podróżnych, karmelity, rzucają nieco światła na zaistniałą sytuację:

Bracia! Kształty nasze dane nam są jeszcze tylko na czas krótki, za chwil parę może je przyjdzie porzucić. Wtedy rozstaniemy się. Każdy odejdzie w swoją stronę, gdzie go poniosą jego losy wykute w księdze przeznaczeń od wieków. (...) Oto oczekują nas z tęsknotą rzesze bratnich dusz (*Ślepy tor*, DR 175-176).

O tym, że stali się ofiarami katastrofy kolejowej, podróżni dowiadują się dopiero w odczytanych przez zakonnika artykułów prasowych. Początkowo ratownicy docierają do pociągu, w którym brak kilku wagonów. Dopiero do pewnym czasie pojawiają się one wraz z ciałami ofiar, nie noszącymi śladów żadnych obrażeń, co pozwala dziennikarzom na sklasyfikowanie tajemniczego przypadku jako zagadki nie do rozwiązania.

Z problemem zniknięcia pociągu spotykamy się również w noweli *Dziwna stacja*. Tym razem jednak pod ziemię zapada się cały skład wraz z prawie wszystkimi

pasażerami, przy czym nie ma mowy o żadnej katastrofie. W momencie, gdy pociąg zatrzymuje się na „dziwnej stacji”, zewsząd rozbłyska tajemnicze, fioletowe światło, wpływające na zachowanie ludzi, którzy „w ruchach powolnych, ospali, snuli się pojedynczo lub grupami po torze przed stacją, przechadzali znużonym krokiem po peronie lub wyczerpani, bezsilni opadali na ławki” (*Dziwna stacja*, DR 133). Niespodziewany przystanek Buon Ritiro nie widnieje w żadnym spisie, co budzi pewne zaniepokojenie wśród garstki pozostałych przy zdrowych zmysłach bohaterach. Jak się potem okazuje – ich obawy mają pokrycie w tym, co ma wkrótce nastąpić.

Wtem z fosforyzujących granitów zaczęły wywiązywać się gęste, fioletowe mgły i w potężnych kłębach staczać się na dworzec i w przestrzeń. Wykwitały z najeżonych iglicami wichrów, z wysłanych piargami żlebów, rozpadlin, przełęczy i poskręcane w potworne tuleje spadały lawiną w dół. Wkrótce pokryły sobą wszystko. We fioletowym węzowisku chmur zniknęła bezpowrotnie stacja, zmartały pociąg i śpiący podróżnicy... (*Dziwna stacja*, DR 137).

Jedynymi świadkami zaistniałej sytuacji jest kilkoro podróżnych, z jakiegoś powodu uchylających się od wpływu fioletowego blasku. O nich jednak wiadomo tylko tyle, iż ruszają „dalej na wschód” (*Ślepy tor*, DR 138). i nie przekazują swojej przygody osobom postronnym.

Dzienniki europejskie z dnia trzydziestego sierpnia i następnych roku 2345 przyniosły sensacyjną wiadomość o tajemniczym zniknięciu pociągu InfernalMediterrane nr 2 (...). Jakie były [jego] dalsze losy – nie wiadomo. (...) Lecz katastrofa była wykluczona, na linii nigdzie nie znaleziono najlżejszej poszlaki, która by usprawiedliwiała podobny domysł. Wszelkie poszukiwania i dochodzenia spęzły na niczym. Infernal zniknął bez śladu w sposób niewytłumaczalny gdzieś na przestrzeni między Ventmiglia a San Remo (*Ślepy tor*, DR 138).

Powyższe słowa mogą świadczyć o dwóch rozwiązaniach – ocaleni podróżni albo postanowili nie dzielić się z nikim tym, czego doświadczyli, albo też w zagadkowy sposób zniknęli bezpowrotnie podczas swojej pieszej wędrówki.

Takie zawieszenie akcji jest charakterystyczne dla wielu utworów Stefana Grabińskiego, nie tylko tych o tematyce kolejowej. Mglistość nakreślonej sytuacji podkreśla dodatkowo fakt, iż wydarzenia z noweli *Dziwna stacja* rozgrywają się w dalekiej (nawet dla nas, ludzi żyjących w XXI wieku) przyszłości. Wybranie czterech

kolejnych cyfr (rok 2345) wydaje się być lekceważeniem ze strony autora, śmiem jednak twierdzić, iż najprawdopodobniej stało się to jego sposobem na przekazanie, iż każdy dalece odległy w czasie rok byłby tutaj odpowiedni. Nie liczy się bowiem dokładna data opisywanego zajścia, tylko podkreślenie przyszłości tak oddalonej w czasie, że już samo to wpływa na „rozmycie” wszelkich znamion prawdopodobieństwa.

Z pasażerami w dziwnym stanie mamy do czynienia również w noweli *Błędny pociąg*. Posiłkowanie się zasłyszaną legendą kolejową o pociągu, który co jakiś czas pojawia się na torach, rozpływając się następnie bez śladu, potwierdza szerokie zainteresowanie autora nie tylko nowinkami technicznymi, ale również tą mniej empiryczną stroną kolei.

Ukazujący się i znikający skład przeraża kolejarzy swoją nieobliczalnością. Pojawia się zazwyczaj tam, gdzie jest najmniej oczekiwany i drwi z pościgów, zawsze jednak wybiera przestrzeń, na której w danej chwili nie znajduje się żadna inna maszyna. Choć nieraz wymija pociągi w ostatniej chwili, nie doprowadzając do żadnej katastrofy, pracownicy kolei za każdym razem drżą na samą myśl o tym, co mogłoby – lub w przyszłości może się wydarzyć. W końcu dochodzi do spotkania widmowej maszyny ze stojącym na stacji osobowym z Brzeska.

Wtem dzieje się coś dziwnego. Obląkany pociąg zamiast zdruzgotać osiągniętego już drapieżnie towarzysza, przechodzi przezeń jak mgła; przez chwilę widać, jak przesuwają się przez siebie dwie pierzeje wozów, ocierają bezgłośnie ściany wagonów, przenikają w paradoksalnej osmozie tryby i osie kół – jeszcze sekunda i intruz, przesiąknięty z błyskawiczną furią przez stały organizm pociągu, szczeza i rozwiewa się po drugiej stronie gdzieś w polu. Ucichło... (*Błędny pociąg*, DR 147).

Pomimo braku fizycznych obrażeń u pasażerów, wymiar katastrofy przerasta oczekiwania przyglądających się z przerażeniem zarówno podróżnych, jak i zatrudnionych.

Wszyscy cali, nie uszkodzeni (...). Lecz stan ich dziwnie zagadkowy... Wszyscy w postawie stojącej, twarzami w kierunku, gdzie zniknął upiorny parowóz; jakaś siła okropna zakłęta tych ludzi w jedną stronę i trzyma w niemym osłupieniu; jakiś prąd silny przeorał zbiorowisko dusz i spolaryzował na jedną modłę; wyciągnięte naprzód ręce wskazują cel jakiś nieznan, cel pewnie daleki (...), a oczy... zeszkłone opętańczą trwogą i... zachwytem oczy toną w przestrzeni bez krańców... (...) Bo

przeszedł przez nich powiew przedziwny, bo tchnęło ich wielkie ocknienie, bo byli to już ludzie... obłąkani... (*Błądny pociąg*, DR 148-149).

Owo genialne zespolenie katastrofy kolejowej z nadwyżeniem ludzkich umysłów prowadzi do uczucia niepojętej grozy, kiedy okazuje się, że tego, co może zagrażać w przestrzeni kolejowej, należy szukać nie tylko w świecie realnym. Jakkolwiek okaleczenie czy śmierć pasażera wydają się być w pełni zrozumiałym następstwem nieszczęśliwego wypadku, tak szkody na umyśle pozostają niewyjaśnionym fenomenem.

Z tajemniczymi wydarzeniami spotkamy się również w noweli *Demon ruchu*. Zapalczywy, a nade wszystko wielbiący spokój i samotność podróżny, Tadeusz Szygón, spotyka w swoim przedziale intruza. Początkowo niezadowolony z towarzystwa, z biegiem czasu staje się coraz bardziej zaintrygowany nietypową postacią – tym bardziej, że wiąże się z nią dziwnego rodzaju przemiany.

W postaci kolejarza zaszła w tej chwili zagadkowa metamorfoza. Momentalnie zniknęła gdzieś urzędnicza bluza ze świecącymi złotym szychem gwiazdkami, zniknęła czerwona czapka ruchu i zamiast uprzejmie uśmiechniętego „naczelnika” siedział naprzeciw zgarbiony, wymięty i szyderski konduktor wagonu w wytartym płaszczu, z nieodstępnym bukietem latarki przypiętym do piersi (*Demon ruchu*, DR 73).

Zagadkowy współpasażer po kilkunastu minutach rozmowy staje się karzełkiem, pod koniec zaś „zwija się w trąbkę, drobnieje, maleje i wsiąka w dziurkę od klucza”. Owe zmiany sugerują, iż najprawdopodobniej mamy do czynienia ze snem, w którym unaoczniają się refleksje Szygonia na temat „demonu ruchu”, zaś dysputę z nim związaną prowadzi tak naprawdę sam ze sobą. Niestety, następne wydarzenia realizują się już poza marzeniem sennym – jakaś tytaniczna siła nie z tego świata uśmierca jednego z konduktorów, co po raz kolejny utrzymuje nas w przekonaniu, iż mamy do czynienia z urojeniami o nadprzyrodzonym rodowodzie.

Elementy nieostre nie są obce również opowiadaniu *Ultima Thule*. Wspomniany już przystanek w Szczytniskach, choć opisany w pełni realistycznie, wprowadza atmosferę niesamowitości i pozwala na zarysowanie nieodgadnionych zjawisk. Przede wszystkim wspomnieć tutaj należy postać Kazmierza Joszta, naczelnika stacji, który „uchodzi wśród ludu za widuna (...), [ponieważ] przewiduje u ludzi przywilej śmierci,

że niejako przeczuwa chodny jej powiew na twarzach wybrańców” (*Ultima Thule*, DR 185). Sam Joszt jest świadomy swojego „daru”, nie można jednak powiedzieć, że posiadanie go jest mu szczególnie miłe.

- Miałem zły sen tej nocy – mówił, unikając mego spojrzenia – bardzo zły sen.

- Ty wierzysz w sny?

- Niestety, ten, który śniłem dzisiaj, jest typowym i nigdy nie zawodzi. Widziałem dzisiejszej nocy starą, zapadłą ruderę z powybijanymi szybami. Ile razy mi się wyśni ten przeklęty budynek, jest nieszczęście. (...) W jednym z pustych okien ujrzałem wyraźnie zarysowaną twarz [zwrotniczego]. (...) Powiał ku mnie swą kraciastą chustą, którą zawsze nosi u szyi. (...) To był gest pożegnalny. Ten człowiek wkrótce umrze – dziś, jutro, lada chwila. (*Ultima Thule*, DR 186).

Przewidywania Joszta okazują się słuszne, co po raz kolejny sprawia, iż miejscowi górale zaczynają „uciekać przed nim jak przed puszcznikiem” (*Ultima Thule*, DR 187). Joszt sam twierdzi, iż na jego niespotykany dar bez wątpienia ma wpływ okolica, w której się znajduje.

Wpływa na mnie otoczenie, pozostaję pod działaniem tutejszej atmosfery. Mój złowieszczy przymiot wynika z nieubłaganą logiką z duszy tej okolicy. Żyję na pograniczu dwu światów. (...) Nieraz zdaje mi się, że tu, z tą prostopadłą granicą kończy się świat widzialny, że tam, po drugiej stronie zaczyna się świat inny, nowy, jakieś nieznane w ludzkim języku [morze ciemności] (*Ultima Thule*, DR 188, 189).

Sam siebie nazywa „strażnikiem życia i śmierci” oraz „powiernikiem tajemnic tej i tamtej strony grobu”. Do tego ponad wszelką wątpliwość poddaje stwierdzenie, że „umarli żyją” i są w stanie wiele przekazać żyjącym. To ostatnie wydaje się spełniać w noc śmierci jego samego, kiedy z jego stacji przybywają depesze, adresowane do przyjaciela, a nadane bez wątpienia po zgonie naczelnika. Innym zastanawiającym, aczkolwiek dającym do myślenia epizodem jest zatrzymanie się dwóch zegarów na północy, będącej ustaloną godziną kresu życia Kazimierza Joszta.

Informacje przewidujące katastrofę kolejową wysyła po swojej śmierci również jeden z budników noweli pt. *Sygnaly*. Kiedy nadawca zostaje namierzony, urzędnicy zastają na miejscu makabryczne znalezisko.

Przy stole pod oknem siedział budnik z głową spuszczoną na piersi, z ręką prawą opartą palcami na guziku aparatu sygnałowego. Urzędnik zbliżył się do stołu i zbladłszy, zawrócił ku wyjściu. Krótkie spojrzenie na rękę dróżnika przekonało, że nie palce ujmowały taster, lecz trzy nagie, ogołocone z mięsa piszczele (*Sygnaly*, DR 109).

I tym razem wiadomości mają charakter proroczy, bowiem kilkanaście dni później dochodzi o tragicznego w skutkach karambolu, pociągającego za sobą ponad setkę ofiar śmiertelnych.

Powyższe rozważania ilustrują stosunek przestrzeni wyrazistej do obszaru o charakterze rozmytym. Fotograficzne zarysowanie rzeczywistości bez wątplenia ma znaczenie jako podwalina świata przedstawionego w nowelach kolejowych Grabińskiego, co w znacznej mierze wynika z jego osobistych doświadczeń, mających swe źródło w obcowaniu ze środowiskiem kolejarskim. Nie ulega jednak wątpliwości, iż tym, co leży u podłoża fenomenu owych opowiadań jest terytorium ponadzmysłowe, nie dające się wyjaśnić w żaden logiczny sposób. Grabiński stawia na „wyraźne rozmycie” i to właśnie ów rodzaj formułowania przestrzennego znajduje się w jego dziełach na czołowej pozycji.

3.2.4 Dynamiczne trwanie (przestrzeń statyczna a przestrzeń dynamiczna)

Dochodzimy do momentu najbardziej chyba charakterystycznego rozróżnienia w omawianym zbiorze. Przedstawiając przestrzeń kolei i rozpędzonych pociągów, Grabiński został tym samym zobligowany do zdynamizowania świata przedstawionego. Rzecz tę uczynił po mistrzowsku, wprowadzając szereg zabiegów o charakterze wysokoprężnym, co zaktywizowało większość jego utworów w momentach, gdzie stało się to najbardziej pożądanym. Aby jednak dokładniej zilustrować energię czynnych zjawisk kolejowych, należy najpierw przyjrzeć się znamionom zachowującym nacechowanie stabilności.

Statyka, wbrew pozorom, nie zawsze jest równoznaczna z bezruchem. Czasami wystarczy spowolnienie danego działania, aby odczuć zmianę wyrazu opisywanego wydarzenia. Doskonałym przykładem jest wspomniana wcześniej stacja graniczna w Szczytniskach, nazywana przez swego naczelnika *Ultima Thule*⁴¹⁵.

⁴¹⁵ Łac. Najodleglejsza Thule.

Ruch kolejowy zabłąkany pomiędzy samotnymi turniami malał, słabł, wyczerpywał się. (...) Po opróżnieniu wagonów maszyna szybowała parę metrów poza peron i pociąg podjeżdżał pod sklepistą, w granitowej ścianie wykutą halę. Tu stał długie godziny (...) w oczekiwaniu na zmianę. Gdy nadszedł upragniony towarzysz, opuszczał leniwo skalne schronisko (...), a tamten zajmował jego miejsce. I znów stacja zapadała w senne drzemanie spowite kwefem mgieł (*Ultima Thule*, DR 184-185).

Zwalnia również chyży *Infernal Mediterrane*, aby nieoczekiwanie zatrzymać się na „dziwnej stacji”.

I rzeczywiście, pociąg zwolnił biegu. Jakby znużony wściekłym tempem uwertury, teraz dyszał ciężko i leniwo wspinał się na podgórski teren. Nagle rozległ się przeciągły gwizd lokomotywy, zgrzyt gwałtownie hamowanych kół i pociąg stanął (*Dziwna stacja*, DR 120-121).

Spowolnieniu ulegają również ruchy jego pasażerów, przywodząc na myśl tonących w bagnisku.

Przed chwilą gwarni jeszcze i podnieceni, teraz szli cicho jakoś i spokojnie, krokiem równym, nie spiesząc zbytnio... (...) [Ich twarze] były dziwnie spokojne i senne, (...) jakby zobojętnieli na wszystko. W ruchach powolni, ospali, snuli się pojedynczo lub grupami po torze przed stacją, przechadzali znużonym krokiem po peronie lub wyczerpani, bezsilni opadali na ławki. (...) Milcząc, wymijali się wzajemnie i jakby unikali spojrzenia sobie w oczy. (...) Wkrótce cała stacja wyglądała jak jedna wielka sypialnia; ludzie spali, gdzie kto mógł (*Dziwna stacja*, DR 130, 133, 136).

Zwolniona prędkość poczynań ludzkich wpływa na wizję świata przedstawionego, który staje się opieszalszy i niemrawy, zaś zmiana charakteru tempa przywodzi na myśl zastój i nieuchronne przesuwanie się ku katastrofie. Podobnie dzieje się w przypadku „błędnego pociągu”, unieruchamiającego na nieokreśloną chwilę wszystko i wszystkich dookoła, z tą jedynie różnicą, iż zastój jest już efektem swoistego „wypadku”.

Na torze przed stacją stoi spokojnie nienaruszony osobowy z Brzeska. Wkoło cisza bez kresu, bez dna. (...) Powoli wszystkich spojrzenia (...) skupiają się na pociągu. Stoi wciąż głuchy i milczący. Tylko wewnątrz zapalone lampy płoną równym,

spokojnym światłem, tylko w otwartych oknach igra lekko wietrzyk frankami. W wozach grobowa cisza; nikt nie wysiada, nikt nie wychyla się z wnętrza. Przez oświetlone czworokąty okien widać pasażerów. (...) Tak stoją i milczą... (*Błądny pociąg*, DR 147-148).

Przestrzenią emanującą spokojem i stagnacją jest „ślepy tor”, trwająca w letargu „uboczna, wzgardzona odrośl szyn, samotne odgałęzienie toru (...) bez wyjścia, bez wylotu” (*Ślepy tor*, 158-159).

Tor to (...) zamknięty; nie ujedziesz nim dalej jak sto metrów. Opodal na liniach wre ruch parowozów, tętni życie, pulsują kolejowe arterie. Tu wiecznie cicho. Czasem zabłąka się w drodze maszyna przetokowa, czasem wtoczy niechętnie wóz odszybowany; niekiedy wjedzie na dłuższy spoczynek zniszczony jazdą wagon, zatoczy się ciężko, leniwo i stanie niemy na całe miesiące lub lata. (...) Nad rudawą taśmą szyn pochyła zwichnięte ramiona popsuty semafor i błogosławi smętkowi ruiny... (*Ślepy tor*, DR 159).

Ciekawym miejscem pod względem dynamiki są wagony kolejowe. Z pozoru znajdujące się w ruchu, często zachęcają spokojnym i nieruchomym wnętrzem.

Ciszę zamkniętego wnętrza przekreślał chyba tylko stukot kół pod podłogą (...). Miękki, ustępliwy pod palcami meszek materii ściszał odgłosy, głuszył gruchot szyn (...). Przedział zdawał się pogrążony w głębokim uśpieniu: drzemały zasunięte na kółkach firanki, wahały się sennym ruchem zielone siatki rozpięte pod powalą. Ukołysany miarowym ruchem wagonu podróżny przechylił znużoną głowę na wezłowie i śnił (*Demon ruchu*, DR 63).

Umiejscowienie samego wagonu ulega zmianom wraz z przemieszczaniem się całego pociągu. Ruchomy wagon być może nie ma wiele wspólnego ze stagnacją, jednakże w samym przedziale, jako terytorium zamkniętym przed resztą świata, należy dopatrywać się bardziej klimatu spokoju i statyczności aniżeli dynamiki. Niekiedy wagon „kończy” swą pracę raz na zawsze, jednak nawet wówczas, mimo bezruchu, daje się w nim wyczuć pewną dozę żywotności.

Na dworcu towarowym, w starym, dawno z obiegu wyszłym wagonie pocztowym zgromadziło się jak zwykle na pogawędkę kilku wolnych od służby kolejarzy. [Stworzyli oni] „kasyno kolejowe” funkcjonariuszy stacji Przełęcz, przygodny

przysłup dla bezdomnych kawalerów, cicha, ustronna przystań dla luzujących się w służbie konduktorów. (...) Tutaj w dymie konduktorskich fajek, w czadzie tytoniu, prymki, papierosów, tułały się echa opowieści, (...), snuło przędziwo kolejarskiej doli (*Sygnaly*, DR 98-99).

Przestrzenią o charakterze granicznym jest również dworzec kolejowy. Obszar ten nie ma możliwości zmiany miejsca tak, jak dzieje się to w przypadku pociągu, jednak w jego obrębie życie potrafi toczyć się dynamicznie, jak w przypadku wspomnianego wcześniej dworca w Horsku.

Wrzało bujne życie i ujęte w zbyt ciasne ramy dworca przelewało się z szumem poza jego brzegu. Chaotyczny gwar pasażerów, nawoływania tragarzy, gwizd świstawek, szum wypuszczanej pary zlewały się w zawrotną symfonię, w której traciło się siebie, oddawało zmalą, ogłuszoną jaźń na fale potężnego żywiołu, by niósł, kołysał, odurzał... (*Błądny pociąg*, DR 139-140).

Czasem jednak stacja emanuje pustką i spokojem, co ma miejsce w przygranicznych Szczytniskach lub, początkowo, w „głuchej przestrzeni”, nad którą pieczę sprawuje Szymon Wawera. On sam jednak oburzeniem odpowiada na stwierdzenie kowala Luśni („Przecie to głucha przestrzeń i pociągi tędy od roku nie chodzą” (*Głucha przestrzeń*, DR 13), potrafi bowiem dojrzeć w danym obszarze coś, co niedostępne jest innym śmiertelnikom.

Tym, co zdecydowanie wyróżnia opowiadania kolejowe Stefana Grabińskiego na tle innych jego dzieł jest, poza podjętą tematyką, silne zdynamizowanie treści utworów. Zjawisku podlega zarówno sama przestrzeń, jak i jej elementy, z których na pierwszy plan wysuwa się – a jakże – pociąg.

Jakby czując bliskość upragnionej przystani, dobywał pociąg wszystkich sił i podwajał chyżość. Już mignął jak majak sygnał szyby dystansowej, nastawiony na wolny przejazd, już witały przyjaźnie podane ramiona semaforów. Szyny zaczęły się powielać, krzyżując w posetne linie, kąty, żelazne przeploty. Na prawo i lewo wypadały z mroków nocy niby na spotkanie latarki zwrotnic, wyciągały szyje stacyjne żurawie, studnie, ciężarowe dźwignie (*Smoluch*, DR 36).

Zarówno powyższy, jak i poniższy fragment ilustrują pęd lokomotywy ciągnącej szereg wagonów, która zdaje się poruszać także nieruchomą do tej pory przestrzeń.

Migały w przelocie ukwiecone jabłonią i czereśnią wsie i przysiółki, rzucały się wstecz zielonymi płachtami łąki i sianożęcia. Pociąg pędził całą siłą pary; tu go chwycił w szumiące chwiejbą sosen i świerków ramiona las, tam wynurzony z objęć drzew witały przetowłosym pokłonem zbożne pola. (...) Pociąg wślizgiwał się na [szyny] lekko, drapieźnie, okraczał żelaznym układem kół i zgarniał skwapliwie pod siebie. (*Maszynista Grot*, DR 81).

Nowela *Maszynista Grot* jest bodajże najbardziej zdynamizowanym dziełem omawianego zbioru autorstwa Stefana Grabińskiego. Dzieje się tak nie tylko ze względu na unaocznianie pędzącej maszyny, ale również zarysowanie pragnień i upodobań głównego bohatera.

Bo ideałem Grotu była szalona jazda w linii prostej, bez zboczeń, bez obiegów, jazda opętana, bez tchu, bez postojów, wichrowy pęd maszyny w błękitniejące mgłą oddale, skrzydlata gońba w nieskończoność. (...) Upajał się szaloną jazdą na szeroko rozpiętych liniach, odurzał pokonywaniem w krótkim czasie znacznych odległości (*Maszynista Grot*, DR 85).

Już samo nazwisko maszynisty przywodzi na myśl poruszanie się z ogromną szybkością, niczym grot strzały ze świstem przecinającej powietrze. Jedynym odstępstwem może być tutaj pojęcie celu – strzała zawsze ku niemu dąży, Krzysztof Grot zaś nienawidził wszelkiego rodzaju mety i przystanków, które przeszkadzały w szalonym pędzie i budziły w nim przykre skojarzenia, odnoszące się do przeszłości, a dotyczące śmierci ukochanego brata. Postanowił zatem, że będzie prowadził tylko i wyłącznie pociągi pośpieszne, dające namiastkę wolności i braku jakichkolwiek ograniczeń.

Niezwykle wymowny jest punkt kulminacyjny noweli, będący apogeum dążeń Grotu do pełnej swobody i niezależności od konkretnych zasad otaczającego świata.

Grot szalał z upojenia. Wyszedłszy z labiryntu szyn, wpadł na główny, mknący prosto przed siebie jak strzała tor i runął w przestrzeń! Rozpoczął się wichrowy pęd, nie krępowany niczym, nie przerywany przystankami, nudą postojów. Grot mijał piorunem jakieś stacje, przemykał jak demon mimo jakieś miasta, przelatował jak huragan przez jakieś przystanie. (...) Nie widział nic, nie słyszał nic – upajał się tylko pędem, żył tylko wicherzycą ruchu, tonął w gigantyzmie rozmachu. Zatracił rachubę czasu, pory, godzin. Nie wiedział, jak długo już trwa piekielna jazda, czy dzień, czy

dwa, czy tydzień... Maszyna rozpętała się. Obląkane chyżością koła wykonywały nieuchwytne, fantastyczne chybkie obroty, uznojone tłoki cofały się, to znów parły w przód skwapliwym gestem, tłukły się opętańczo zziąbane kolby. (...) Jeszcze! Dalej! Prędeż! W cwał! W cwał (*Maszynista Grot*, DR 98).

Upojenie Grota, jak łatwo się domyślić, osiąga tragiczny w skutkach finał. Przeciążona lokomotywa w końcu wybucha, grzebiąc w swych zgłiszczach szalonego maszynistę.

Zawrotny pęd staje się również atrybutem futurystycznego pociągu z noweli *Dziwna stacja*. Skład o jakże wymownej nazwie, *Infernal Mediterrane*⁴¹⁶, jest jednak niedoścignioną w czasach Grabińskiego inżynierską wizją kolei przyszłości – pociągu poruszanego prądem elektromagnetycznym, osiągającego zawrotną jak na tamten okres prędkość trzystu kilometrów na godzinę. Pętla, rozpoczynająca się i kończąca w Barcelonie, została przez twórcę opisana ze szczegółami, biorąc pod uwagę zarówno przystanki, jak i ukształtowanie terenu czy obszary, jakich dotykał swą chyżością piekielny pociąg. Relacja z trasy jest stosunkowo obszerna, dość jednak wspomnieć fragmenty, wskazujące na niesamowitą prędkość maszyny, w której wnętrzu winien gościć każdy przynajmniej raz w życiu.

Infernal Mediterrane numer dwa rozpoczynał jak zwykle z rozmachem swą brawurową turę dookoła Morza Śródziemnego, (...) okrążał kotłownię śródziemnomorską w przeciągu mniej więcej trzech dni. (...) Następowala potępieńcza jazda wzdłuż wybrzeża (...), huraganowy pęd na przełaj (...) bez tchu, bez spoczynku (...). Pociąg szybki jak myśl (...) przemukał w kilku sekundach ponad Bosforem (...). Pijany ruchem mijał Tripolis i w heroicznym biegu wił się po skalnych wybrzeżach Maroka. (...) Z furią wspinał się na tor napowietrzny, z pasją szaleńca przefruwał pomiędzy pierzejami mostowych łuków (*Dziwna stacja*, DR 112-113).

Przytoczony fragment ilustruje prędkość pociągu jako niewyobrażalną, tak bowiem musiała przedstawiać się na początku XX wieku, kiedy to pociągi osiągały o wiele niższy poziom szybkości. A skoro w przybytku Grota, prowadzącego maszynę przystającą do swoich czasów, dało się rozpętać szaleńczą jazdę, to Piekielny Śródziemnomorski musiał jawić się jako wytwór ze wszelkich miar dziwny i nieosiągalny, acz wielce pożądanym.

⁴¹⁶ Fr. Piekielny Śródziemnomorski.

Nieco mniejsze możliwości ma Błyskawiczny Continental, jednak to właśnie jego jazda staje się tłem dla rozważań Tadeusza Szygonia oraz tajemniczego pracownika kolei na temat „demonu ruchu”. Szygoń dręczony jest przez dziwną przypadłość, polegającą na opuszczaniu co jakiś czas spokojnego domostwa i bezcelowym podróżowaniu.

Jakaś ciemna moc wrywała go z domu, pędziła na dworzec, pchała do wagonu – jakiś nieprzewyciężony nakaz zmuszał do porzucenia (...) wygodnego posłania, wiódł jak skazańca przez labirynt ulic, (...) wsadzał do przedziału i wysyłał w szeroki świat. Następową jazda przed siebie, po omacku, na chybił trafił, jakieś przestanki, przesiadania w nieokreślonym kierunku, a wreszcie postój w jakimś mieście, w jakimś kraju, pod jakimś niebem. (*Demon ruchu*, DR 67-68).

Szygonia tak samo fascynują podróże, jak irytuje poczucie „przykucia do Ziemi”. Nienawidzi współpasażerów podróży, nie zdających sobie sprawy z idei ruchu się samego w sobie, bez określonego celu. Dlatego też wdaje się w ożywioną dyskusję z urzędnikiem, wychwalającym kolej pod niebiosa. „Pęd, panie kochany, pęd i ruch!” (*Demon ruchu*, DR 73), wykrzykuje kolejarz, Szygoń zaś nie może oprzeć się pokusie przedstawienia swojego punktu widzenia na kwestię jazdy pociągu, choćby nie wiadomo jak szybkiego.

Co za ruch? (...) Mimo wszystko nie wychylamy się ani na milimetr poza obręb Ziemi. (...) Czym są wasze jazdy, choćby z największą przypuszczalnie chyżością, choćby na najdalej rozpiętych liniach, wobec wielkiego ruchu i wobec faktu, że ostatecznie mimo wszystko zostajemy na Ziemi. Choćbyście wynaleźli pociąg piekielny, który by w jednej godzinie objechał całą kulę ziemską, ostatecznie wrócicie do punktu, z którego wyjechał: jesteście przykuci do Ziemi. (...) Pański nędzny pociąg, pańska mrówcza, chuderława kolej w swoim największym, najśmielszym „pędzie” podlega najrozmaitszym ruchom, z których każdy w swym efekcie jest bez porównania silniejszy (*Demon ruchu*, DR 73).

Skoro jednak dla oponenta miarodajny jest tylko i wyłącznie ruch parowozu, Szygoń uważa za stosowne wspomnieć o teorii związanej z „demonem ruchu”, jako niewyobrażalnie potężnej siły, pobudzającej do przemieszczania się i uniemożliwiającej osadzenie się w jednym miejscu. Owo niesamowite zjawisko miałyby wybijać się ponad wszelką przestrzeń i władać poczynaniami człowieka, dostającemu się pod jego

skrzydła. Szygoń sam podczas podróży jest nim zamroczony, nie interesuje go bowiem żaden przystanek ani meta, dla niego liczy się pragnienie – „Byle tylko jechać” (*Demon ruchu*, DR 65). . *Summa summarum* pasażerowie nie osiągają konsensusu, zaś cała sytuacja najprawdopodobniej okazuje się istnieć tylko w wyobrażeniach Szygonia.

Tadeusz Szygoń występuje również w noweli *Smoluch*, tym razem jednak jako postać epizodyczna. Swoją postawą budzi podziw konduktora, Błażeja Boronia, wyznającego podobne zasady w kwestii przemieszczania się.

Dla niego [Boronia] istniała kolej dla kolei, nie dla podróżnych. Zadaniem kolei było nie przewożenie ludzi z miejsca na miejsce w celach komunikacyjnych, lecz ruch jako taki i pokonywanie przestrzeni. (...) Stacje były nie na to, żeby na nich wysiadać, lecz by mierzyły przebytą drogę; przystanie kolejowe były probierzem jazdy, ich kolejna zmiana, jak w kalejdoskopie, dowodem postępów w ruchu (*Smoluch*, DR 27).

Dlatego też Boroń nienawidzi ludzi i wszelkich oznak ich działalności – co wydaje się rzeczą skądinąd dziwną, ci bowiem również znajdują się w nieustannym ruchu.

Ludzie wciąż wsiadali i wysiadali, wciąż cisnęli się z taką samą zapalczywością, zawsze w tych samych praktycznych zamiarach. (...) Zadyszane jejmoście i rozgorączkowani pośpiechem jegomoście pędzili na łeb, na szyję wśród krzyków, przekleństw, czasem szturchańców do przedziałów (*Smoluch*, DR 27).

Konduktor tylko dwa razy podczas całej służby zetknął się z „godnymi” pasażerami. Jednym z nich był właśnie Tadeusz Szygoń, który na prośbę o okazanie biletu stwierdził, że „właściwie sam nie wie, gdzie wsiadł, dokąd zdąży i po co”, jednak nie może opuścić wagonu, ponieważ „musi jechać naprzód” (*Smoluch*, DR 29). Drugim natomiast był włóczęga, jadący, jak sam się wyraził, „bez określonego celu, tak sobie, w przestrzeń, dla przyjemności, z wrodzonej potrzeby ruchu” (*Smoluch*, DR 29). Choć te dwie postacie sprawiły, iż wiara w „doskonałych podróżnych” w kolejarzu nie zgasła, wciąż pałał on wstrętem do „owczego stada” rzeszy spieszących się do przyziemnych spraw pasażerów.

W pędzących pociągach najczęściej znajdują się równie energiczni pasażerowie. Wagony Infernal Mediterrane są świadkami wielu ożywionych poczyną i dyskusji.

W wagonie restauracyjnym (...) panował gwar nie do opisania. (...) Kapela hiszpańskich Cyganów, usadowiwszy się w rogu wozu na podium zasłanym czerwonym sukniem, wygrywała (...) jakieś płomiennie-tęskne bolera i zawrotne tańce (...), ktoś nucił w kącie arie z *Picadora*... (*Dziwna stacja*, DR 117).

Również pociąg do Gronia, wiozący zwolenników teorii „ślepego toru”, początkowo poddaje się żywiołowości:

Przedziały pozapełniane po brzegi atmosfera parna, gorąca. Z braku miejsca zatarły się różnice klas, siedziano i stano, gdzie się udało, prawem prastarego kaduka. Nad chaosem głów paliły się lampy mdłym, przyćmionym światłem, (...) dym tytoniu unosił się kwaśnym wyziewem. (...) Zespół gwarny tu był, rześki, ożywiony (*Ślepy tor*, DR 150).

Pełnię energii widać również na wspomnianym już dworcu w Horsku z noweli *Błądny pociąg*, gdzie „wrze bujne życie”, „panuje gorączkowy ruch”, a służba „pracuje intensywnie” (*Błądny pociąg*, DR 139-140).

Niestety, najczęściej ów nasilający się dynamizm wiąże się z następującym po nim spowolnieniem. Może ono przybrać formę zarówno stopniowego rozluźniania tempa, jak również jego nagłego zatrzymania. Infernal Mediterranean, początkowo ogarnięty szalonym, diabelskim wręcz pędem, stopniowo zwalnia, aby ostatecznie zatrzymać się w tajemniczym górskim ustroniu. Błyskawiczny Continental pędzi co tchu, aby zahamować ostro na skutek śmierci jednego z pracowników. Rozgorączkowana atmosfera dworca w Horsku ulega zawieszeniu, gdy ukazuje się na nim „błądny pociąg”; on sam, choć uznany za pośpieszny, przenika przez osobowy z Brzeska w tempie tak spowolnionym, iż wydaje się, że mamy do czynienia z ociężałym wchłonięciem jednego ciała przez drugie. Maszynista Grot rozgrzewa prowadzoną przez siebie maszynę niemal do czerwoności, aby w momencie największego natężenia ruchu uległa ona rozpadowi. Pociąg do Gronia pędzi żwawo, jednak stopniowo się wyludnia, kiedy zaś zostają w nim sami zwolennicy idei „ślepego toru”, dochodzi do katastrofy. I choć w czwartym wymiarze wciąż mknie żwawo, wręcz „podwaja chyżość i leci z szaloną furią” (*Ślepy tor*, DR 170), pod koniec wątleje, rozpada się na kawałki i „głuchnie gdzieś w zaświatach międzyplanetarnych dali” (*Ślepy tor*, DR 170).

Podobnie, jak przestrzeń rozmyta jawi się jako najrozleglejszy obszar w opowieściach kolejowych Stefana Grabińskiego, tak przestrzeń dynamiczna stanowi sferę najbardziej w nich znamioną. Prężność opisanych powyżej zjawisk przedstawia się jako właściwość, nad którą nie sposób – paradoksalnie - nie zatrzymać się na dłużej. Chociaż dynamika momentami staje się nadmierna, co prowadzi do zdecydowanie zbyt wysokiego napięcia, a w rezultacie – do gwałtownego lub stopniowego spowolnienia, płaszczyzna noweli kolejowych trwa w sposób żywotny, pełen energii i niesamowitego napięcia przedstawionych wydarzeń.

3.2.5 Wskreszenie nieożywionego (przestrzeń nieożywiona a przestrzeń żyjąca)

Z szeroko pojętym dynamizmem opisywanych utworów wiąże się również zagadnienie żywotności przestrzeni. Należy jednak odróżnić wszelaką aktywność związaną z ruchem od przestrzeni poddanej zabiegowi antropomorfizacji, nadającemu jej znamiona istoty żyjącej. W tym pierwszym przypadku przedmioty i zjawiska najczęściej poddają się woli człowieka; druga ewentualność ukazuje je jako twory, które same ową wolę posiadają.

Ucieleśnieniem cech ludzkich jest „głucha przestrzeń” dróżnika Szymona Wawery. Co ciekawe, pewne przymioty zyskuje ona dopiero w momencie, gdy trafia pod opiekę emerytowanego konduktora. Przez postronnych widziana jako niepotrzebny obszar okrężny, dla niego stała się początkowo czymś w rodzaju wymagającej specjalnej troski podopiecznej, by z czasem przeistoczyć się w pożądaną towarzyszkę. Nie stało się tak jednak od razu. Po pierwszych miesiącach pracy Wawera, choć dumny z poczynionych przez siebie prac, wciąż ma świadomość, że ciężko będzie mu ożywić coś, co zostało skazane na zapomnienie.

A jednak mimo wszystko smutno było na przystanku. Mimo pozorów ruchu i sprawności budnika wiało od przestrzeni pustką jakąś i martwością. Bezwiednie musiał to odczuwać i Wawera, bo gdy na chwilę oderwał się od pracy i wzrokiem błędził po szynach, z oczu wyglądała mu tęsknota i jakaś głęboka zaduma (*Glucha przestrzeń*, DR 19).

Starego człowieka bolała uwaga, że „głuchej pilnuje przestrzeni i przed wiatrem broni” (*Glucha przestrzeń*, DR 12). Także przyjaciel, kowal Luśnia, uważa za bezpodstawne wszelkie podejmowane przez Wawerę prace, gdyż, w jego mniemaniu,

„przecie to głucha przestrzeń i pociągi tędy od roku nie chodzą. Nie ma czego pilnować” (*Głucha przestrzeń*, DR 13). Po pewnym czasie jednak Wawera zaczyna dostrzegać coś, co zostaje niewidoczne dla innych:

Wśród bezdennej ciszy sierpniowego wieczoru nadpłynęły nagle od toru ciche, choć wyraźne szmery i szelesty. Jakies seplenienia stłumione, jakies poszepty lęклиwe, poszczęki. „Szyny gwarzą – przerwał milczenie budnik. (...) Gawędzą sobie wieczorem po znojach dnia. (...) Czy myślisz, że one nie żyją jak my, ludzie, zwierzęta lub drzewa? (...) Żyją, żyją, jeno swoim własnym, odmiennym od innych stworzeń życiem. (...) A tor, myślisz, nie żyje, co? (...) A ten parów, ta stacja pod blokiem, a ta cała przestrzeń, hę?” (*Głucha przestrzeń*, DR 15).

Pogląd Wawery sprawia, że z czasem zaczyna postrzegać przestrzeń jako istotę żywą. Widzi nawet swoiste podobieństwo pomiędzy odczuciami otoczenia a swoimi własnymi, ma również wrażenie, iż oczekuje ono od niego czegoś więcej.

- [Przeźrzeń] wspomina swoją dawność. (...) Gdy tu jeszcze panował ruch, gdy pociągi przelatywały jak błyskawice, dudniły głucho koła wozów, przepuwały przeźrzeń gwizdy lokomotyw. (...) O tym śni ta moja przeźrzeń, śni bez przerwy za dnia w słońcu i w długie czarne, ślepe noce...
- A ty, Wawera, a ty?
- A ja wraz z nią, niby ta bratnia dusza.
- Śnicie oboje, wspomnianie?
- Śnimy w utęsknieniu wielkim i czekamy.
- Na co? Czego tu wyglądacie?
- Spełnienia tego, o czym śnimy.
- Daremne czekanie: dawność nie wraca.
- Kto ta wie, druhu stary, kto ta wie? Po to ja tu jestem, by ją wskrzesić (*Głucha przeźrzeń*, DR 16).

Domniemanie roli cudotwórcy sprawia, iż Wawera coraz bardziej zatracą się w więzi z zamieszkałym przez siebie rejonem.

Powoli, z biegiem miesięcy, wytworzył się między nim a przeźrzeniem nieuchwytny, choć nader zażyły związek. Wawera stał się z czasem jakby ucieleśnioną w kształcie człowieczym jej świadomością. Obcując ze swoją strefą niemal bez przerwy, wchłonał wszystkie drzemające tu tajemnie ślady przeszłości, a wessawszy w siebie,

oddawał z powrotem wzmocnione tęsknotą, pulsujące żywą, gorącą krwią kochającego serca.

- Poczekaj, siostrzyczko – szeptał nieraz (...). – Poczekaj jeszcze trochę, gołąbko! Doczekamy się w końcu, doczekamy (*Głucha przestrzeń*, DR 19).

Kiedy w końcu nadchodzi „godzina ziszczenia”, Wawera przekracza wymiar żyjących i wraz z dawnymi przyjaciółmi odjeżdża na „drugą stronę”. Zakończenie noweli jest idealnym odzwierciedleniem współistnienia życia i śmierci, bowiem po zgonie dróżnika zapomniana pętlica zdaje się ożywać, zwłaszcza wieczorami, kiedy to „dudniły jakieś pociągi, szczękały rozpętane koła, oddychała ciężko uznojona maszyna” (*Głucha przestrzeń*, DR 24). Dzieje się tak do momentu rozebrania przestrzeni niecały rok później, kiedy to tajemnicze zjawiska zanikają, a odgłosy kolejowego życia milkną na zawsze.

Przestrzeń kolejowa żyje także na kartach innych opowieści Grabińskiego. Jej uosobieniem jest Smoluch, tkwiący w organizmie danego pociągu, zaznaczający swoją obecność jako bosa, umorusane węglem widziadło przepowiadające katastrofę. Żyje w zagadkowym „czymś”, co zdaje się czyhać na kolejarzy i pasażerów, a czemu walkę wypowiada konduktor Bytomski poprzez szereg obliczeń i obserwacji. Żyje w „błędnym pociągu”, igrającym z pracownikami kolei, doprowadzającym do niespotykanej w skutkach katastrofy. Żyje w oczach Krzysztofa Grota, walczącego z nią, a jednocześnie miłującego maszynę lokomotywy jak najlepszą przyjaciółkę. Wreszcie – żyje w „demonie ruchu”, tajemniczej sile, nakazującej wybranym jednostkom podróżowanie bez żadnego określonego celu, dla samej idei dynamicznego pokonywania przestrzeni, oraz w „ślepych torze”, jako sile wciągającej w swe sidła, bez najmniejszej nawet możliwości powrotu do doczesnego świata ludzi żyjących.

Powyższe przykłady jednoznacznie ukazują, iż Grabiński w fenomenalny sposób potrafił wskrzesić to, co winno pozostać nieożywionym. Mimo całej otoczki logicznego myślenia i matematycznego rozumowania, związanego z dynamicznym rozwojem nauki i techniki, zwłaszcza w dziedzinie kolejnictwa, przestrzeń przedstawiona w jego nowelach zdaje się wręcz wyciągać ramiona z zadrukowanych kart książek, aby porwać czytelnika w zdominowany przez siebie świat iluzorycznej egzystencji.

3.3 Zasięg przestrzeni kolejowej

Wkraczając w płaszczyznę zasięgu faktycznego przestrzeni, należy pamiętać, że jej założenia różnią się od koncepcji ukazanych w poprzednim podrozdziale. Przede wszystkim zakres obejmujący realne rozmieszczenie przestrzeni wydaje się – oczywiście do pewnego momentu – bardziej namacalny, zbliżony do omawianej wcześniej przestrzeni o charakterze fizycznym. Zasięg ów w początkowo omawianej fazie można dość szczegółowo wymierzyć, to zaś, co przekracza granice ludzkiego poznania, nie wydostaje się poza obręb ludzkiej wyobraźni, nawet jeśli nie sposób danego zjawiska uznać czy przyjąć do wiadomości. Innymi słowy – w obszarze poznania człowiek występuje jako istota zgłębiająca otaczającą (nie)rzeczywistość i przenikająca jej detale, niekoniecznie z punktu widzenia uczestnika, raczej dokonującego analizy obserwatora; natomiast mając na uwadze zasięg faktyczny przestrzeni, widzimy człowieka znajdującego się wewnątrz badanego obszaru, poruszającego się w nim i przekraczającego – również przy pomocy wyobraźni – poszczególne kręgi jej konstrukcji. Należy przy tym pamiętać, iż punkty obserwacji w obszarze poznania nie zależą od woli i działania człowieka, zaś w płaszczyźnie faktycznej sytuują go one w centrum, bez względu na to, w której części danej przestrzeni aktualnie się znajduje.

3.3.1 Miejsca stałe i ruchome

Miejsce stanowi najmniejszy i, dzięki temu, najbardziej poznany rodzaj przestrzeni. Stosunkowo niewielki rozmiar pozwala na głębsze i bardziej precyzyjne rozeznanie się w tego typu formie, co w szczególności uwidacznia się w przypadku miejsca nieruchomego, stałego.

Wciśnięta we wnękę parowu, parę metrów nad poziomem toru, budka wyglądała z daleka pod swym daszkiem z czerwonego łupku jak zaczarowana chatka z bajki. Mały lasek jodłowy wyrosły półkolem na szczycie jaru ujmował ją w opiekuńcze ramiona i chronił od wichrów północy. W wybite okna zaglądały złote głowy słoneczników, przemykał się szerokolistny łopian, w rynnach powyginanych fantastycznie lęgły się pisklęta jaskółek. Przed domem w ogródku zarosłym zielskiem na głucho oddawała się wiatrom w wolę samotna topola (*Głucha przestrzeń*, DR 7).

Do tego właśnie miejsca przybywa Szymon Wawera, aby stamtąd móc opiekować się wyłączoną z ruchu kolejowego „głuchą przestrzenią”. Choć jest to „budynek niewielki, nadniszczony przez całoroczne zaniedbanie” (*Głucha przestrzeń*,

DR 7), staje się dla niego namiastką domu, który kiedyś utracił. Znajdując się blisko umiłowanej kolei, ma wszystko, czego mu potrzeba do życia. Innym miejscem, znajdującym się niedaleko jego miejsca zamieszkania, jest budka, w której znajduje się blok z dźwigniami do przerzutów szyn. Także ten punkt okazuje się mieć duże znaczenie, dzięki niemu bowiem może Wawera traktować swoje stanowisko jak przystanek, co nadaje mu nową rangę jako naczelnika nieczynnej stacji, zarządzającego ruchem wymaganych pociągów. Zarówno małe mieszkanko, jak i niewielki blok można uznać za miejsca, mające ograniczony zasięg faktyczny, jednak właśnie dzięki temu, że nie wykraczają poza pole ludzkiego wzroku, dają się poznać dogłębnie i szczegółowo.

Nieco inaczej rzecz ma się z samą przestrzenią, zarządzaną przez Wawerę. Dwunastukilometrowego toru nie da się już objąć wzrokiem, trudno zatem opatrzyć go mianem typowego dla niniejszych rozważań miejsca. Z czasem jednak Wawera oswaja otoczenie; to, co obce, staje się mu bliskie, znane, wielbione; nie umyka mu żaden szczegół, związany z tym, co dzieje się w obrębie „głuchej przestrzeni”.

Dróżnik wciąż wiernie stróżował na swojej przestrzeni. Czujny jak żuraw nie przeoczył najmniejszej usterki na linii. Jeśli gdzieś przypadkiem obsunęła się nawierzchnia, zaraz podsypywał świeżego szutru i zrównywał z poziomem. Gdy w którąś noc październikową szalona ulewa podmulila tor, wyzerając w nasypie znaczną wyrwę, nazajutrz budnik pracował bez wytchnienia, póki szkody nie usunął. (...) Zielska i trawy na torze nie znosił: gdziekolwiek się rzuciło pomiędzy szyny, plewił niemiłosiernie (*Glucha przestrzeń*, DR 17-18).

Tak oto, poprzez swoje poczynania, Wawera doprowadza powierzona mu przestrzeń do rangi *przestrzeni-miejsca* – obszaru o większym zasięgu terytorialnym, jednak wciąż znanym, a jednocześnie dającym poczucie niewielkiego dystansu i oddalenia.

Zgoła odmiennie traktuje miejsce Krzysztof Grot. Wielbiący wszelki ruch i pokonywanie kilometrów bez zatrzymywania się, maszynista odczuwał „żywiolowy lęk przed stacją i przystankami” (*Maszynista Grot*, DR 86). W jego oczach jawią się one jako „symbol znieawidzonego końca, urzeczywistnienie wytkniętych celów wędrówki, przeklęta meta, przed którą zdejmują go wstręt i trwoga” (*Maszynista Grot*, DR 86).

Idealna linia drogi rozpadała się na szereg odcinków, z których każdy był zamkniętą całością od punktu wyjścia do punktu przybycia. Powstawało rozczarowujące ograniczenie, ciasne, nad wyraz banalne: stąd – dotąd. Na wyprężonej cudownym rzutem w bezkresy wstędze tworzyły się tępe węzły, uparte supły i psuły rozpęd, plugawiły szal. (...) I gdy już na widnokręgu wynurzały się kontury zabudowań stacyjnych (...), opadały go nieopisany lęk i obrzydzenie (...). Musiał używać całej siły woli, by stacji nie minąć (*Maszynista Grot*, DR 86).

Wydawałoby się, iż rzeczone „odcinki” stanowić będą ulgę dla kolejarza, jako *miejsca-przestrzenie*, w obrębie których, jakby nie było, można poruszać się swobodniej niż w miejscu jako takim. Nic z tych rzeczy – dla Grota liczyła się tylko nieograniczona przestrzeń, którą mógł pokonywać, bez zbędnego zatrzymywania się na przystankach. Maszynista postanawia zatem choć trochę zmienić ów stan rzeczy i „upłynnić” ich granice, co ma uczynić znieawidzone przez niego miejsca mniej wstrętnymi.

Postanowił wprowadzić pewną dowolność w zakresie mety przez uruchomienie jej punktów granicznych. Dzięki temu pojęcie stacji, tracąc dużo z wyrazistości, stawało się czymś ogólnikowym, czymś tylko z lekka naszkicowanym i nader elastycznym. Owa przesuwalność granic użyczała pewnej swobody ruchów, nie krępowała bezwzględnie kagańcem hamulca. Punkty postojowe, nabrawszy charakteru płynności, przetworzyły nazwę stacji w termin nieokreślony, sobiepański, niemal fikcyjny, z którym nie trzeba się było już tak liczyć (*Maszynista Grot*, DR 87).

Początkowo Grot postępuje ostrożnie, zatrzymując pociąg w nieznaczej, niezauważalnej odległości przed lub za stacją. Wkrótce jednak ów pozór wolności przestaje mu wystarczać, przez co rozszerza rozpiętość odchyień o dodatkowe metry. W swojej „zabawie” zapamiętuje się do tego stopnia, że za nic ma problemy, wynikłe z jego poczynań wobec pracy pozostałych kolejarzy. Wręcz przeciwnie, bawi go irytacja zarówno współpracowników, jak i pasażerów. Jego działania zostają w końcu zauważone, jednak nie jest to dla niego najważniejsze; tak naprawdę jedyne znaczenie ma fakt, iż znalazł tak pomysłowy sposób na poszerzenie i uruchomienie czegoś, co do tej pory wydawało się wąskie i nieruchome.

Jednak stacja, pomimo prób uczynienia jej *miejscem-przestrzenią*, pozostanie miejscem w dokładnym tego słowa znaczeniu.

Stacje były nie po to, żeby na nich wysiadać, lecz by mierzyły przebytą drogę; przystanie kolejowe były probierzem jazdy, ich kolejna zmiana, jak w kalejdoskopie, dowodem postępów ruchu (*Smoluch*, DR 27).

Wizja Błażeja Boronia częściowo pokrywa się z przekonaniami Grota, jednak tylko w kwestii zniechęcenia przystanków. Konduktora dodatkowo boli ich funkcja, polegająca na wymianie oczekujących pasażerów. Jednakże w kwestii ruchomości stacji Boroń nie podejmuje żadnych działań zmieniających zaistniały stan rzeczy. Mimo uwielbienia dla ruchu i związanego z nim pokonywania przestrzeni, nie żywi on czystej nienawiści do miejsc samych w sobie, uważając je za czynniki umożliwiające pomiar przebytej trasy.

Podobnie jak w przypadku obszaru poznania, także w kwestii zasięgu faktycznego specyficznym miejscem są wagony oraz przedziały kolejowe. Ze względu na dość ograniczone terytorium, dające się objąć nie tylko wzrokiem, ale również dotykiem, na pierwszy rzut oka wydają się one miejscem. I tak jest rzeczywiście, jednak nie w każdej sytuacji. Wagon kolejowy może stać się miejscem *stricto* tylko w momencie postoju lub zakotwiczenia na stałe w danym miejscu; natomiast wagon przemieszczający się jest, jakby nie było, miejscem w ruchu. Otwiera tym samym możliwości na poznanie okolic, które do tej pory znajdowały się poza fizycznym zasięgiem danej jednostki. Śmiało można zatem stwierdzić, że wagon kolejowy staje się *miejscem-przestrzenią*, otwierającym podróżnym wrota ku dalekiemu światu. Motyw ów występuje w kilku opowiadaniach kolejowych Grabińskiego – w *Demonie ruchu* to w przedziale toczy się rozmowa Tadeusza Szygonia oraz tajemniczego urzędnika, *Dziwna stacja* ukazuje bujne życie kwitnące wewnątrz najszybszego pociągu na Ziemi, zaś bohaterowie *Ślepego toru*, sami znajdując się w przedziale, snują opowieści o zagadkowych wagonach rodem nie z tego świata – zabawnym „wagonie śmiechu” oraz magicznym „wozie transformacyjnym”. Te ostatnie zaliczyć można do sfery o nieco innym zasięgu, jednak nie zmienia to faktu, że w przekazach występują jako miejsca.

Podobnie jak „głucha przestrzeń” Szymona Wawery, tak *przestrzenią-miejscem* stają się okolice krańcowej stacji w górskiej miejscowości Szczytniska. Jakkolwiek przystanek sam w sobie przedstawia się jako miejsce, tak jego otoczenie uznać można za posiadające konotacje z przestrzenią – groźną i niesamowitą, lecz mimo wszystko znaną, rzecz jasna – w czysto fizycznym, wymierzalnym sensie.

Okolice Szczytnisk była dziwnie piękna, (...) zdradzała zasadniczo odrębny i swój charakter, jakiego nie spotykało się nigdzie w tych stronach. (...) Stację łączył z resztą przestrzeni długi, w skale wykuty tunel; gdyby nie on, izolacja zakątka byłaby zupełna (*Ultima Thule*, DR 127).

Przemieszczanie się w *przestrzeni-miejscu*, jakim bez wątpienia jest *Ultima Thule*, nie jest czynnością trudną, o czym zaświadczyć może zarówno Kazimierz Joszt, jak również okoliczni mieszkańcy. Rzecz tyczy się jednak doliny, bowiem strome szczyty gór wciąż jawią się jako niedostępne, głównie ze względu na pochyłość granitowych ścian oraz nieustanne trwanie w zagadkowym półmroku. Ich rozmieszczenie ma bezpośredni wpływ na atmosferę *przestrzeni-miejsca*, jednakże aspekt ów dotyczy już jednak innego rodzaju płaszczyzny.

3.3.2 Przestrzenność „zamknięta” i „otwarta”

W założeniach niniejszej rozprawy miejsce, *miejsce-przestrzeń* oraz *przestrzeń-miejsce* usytuowane zostały jako obszary o mniejszym zasięgu niż punkt wyjścia, jakim jest przestrzeń sama w sobie. Stało się tak, ponieważ owo fundamentalne pojęcie już z definicji pozbywa się pewnych granic, które z reguły towarzyszą miejscom i ich odmianom. Granica przestrzeni istnieje, jednak jest na tyle odległa, że wydaje się nieosiągalna, staje się zatem mglista, niewidoczna. Co więcej, ma ona możliwość zmiany rozpiętości zarówno w stronę rozbudowywania, jak i okrajania obejmowanego przez siebie terytorium.

Z tym ostatnim zjawiskiem mamy do czynienia w szczególnym rodzaju przestrzeni, jakim jest *przestrzenność*. Ze względu na możliwość zróżnicowania jej zasięgu, została ona podzielona na przestrzenność „zamkniętą” (obracającą się wokół wymiaru ziemskiego, fizycznego) oraz „otwartą” (istniejącą przede wszystkim na płaszczyźnie onirycznej oraz wyobrażeniowej). Każdą z nich najprościej można zdefiniować jako „poszerzoną przestrzeń”, pod warunkiem jednak, że weźmie się pod uwagę zarówno odrębne, jak i pokrewne kształtujące je czynniki.

Przestrzenność „zamkniętą” najdobitniej ilustrują przekonania Tadeusza Szygonia, zniesmaczonego przywiązaniem dynamicznej maszynerii kolejowej do powierzchni Ziemi.

Miał uczucie niesmaku, niemal wstrętu. Podobnych wrażeń doznawał zawsze na widok konduktora lub w ogóle kóregoś z kolejarzy. Ci ludzie stali się symbolem

pewnych braków, (...) jakie widział w ustroju pociągu i ruchu kolejowym. (...) Zdawał sobie aż nadto sprawę, (...) iż jest przykuty do Ziemi i jej praw. (...) Pociąg, kolej i jej funkcjonariusze uosabiali dlań tę ciasną formułę, to błędne koło bez wyjścia, z którego on, człowiek, biedny syn Ziemi, na próżno usiłowałby się wyłamać (*Demon ruchu*, DR 68-69).

Szygoń, nade wszystko wielbiący ruch wraz ze wszystkimi jego odmianami, nienawidzi jednakże ruchu kolejowego. Zdaje sobie sprawę, iż pomimo postępu techniki „nie wychyla się ani na milimetr poza obręb Ziemi” (*Demon ruchu*, DR 74). Skrzydlate koła na czapkach urzędników kolejowych ma ochotę zastąpić wizerunkiem psa kręcącego się za własnym ogonem. I choć ma świadomość chyżości pociągów, rozjeżdżających się na najdalej rozpiętych liniach – a zatem istnienia tego, co przyjęliśmy jako przestrzenność – uważa on, iż, paradoksalnie, staje się ona zamknięta na doznania wyższego rzędu.

Ostatecznie mimo wszystko zostajemy na Ziemi. Choćbyście wynaleźli pociąg piekielny, który by w jednej godzinie objechał całą kulę ziemską, ostatecznie wrócicie do punktu, z którego wyjechał: jesteście przykuci do Ziemi (*Demon ruchu*, DR 74).

Jednocześnie wspomnieć należy o przeświadczeniu Szygonia odnośnie istnienia zjawisk o znacznie większym zasięgu niż ruch kolejowy.

Zdawał sobie aż nadto dokładnie sprawę, że gdyby nie ta smutna okoliczność, iż jest przykuty do Ziemi i jej praw, wędrówki jego przybrałyby postać bez porównania bujniejszą i piękniejszą, porzucając utarty szablon i metodę (*Demon ruchu*, DR 69).

Przy okazji umniejszania znaczenia szybkości pociągów, Szygoń stara się wytłumaczyć swojemu współpasażerowi ideę „wielkiego ruchu”, wykraczającego poza zauważalny gołym okiem kolejowy dynamizm.

Pański nędzny pociąg, pańska mrówcza, chuderlawa kolej w swym największym, najśmielszym, jak się panu podobało nazwać, „pędzie” podlega (...) równocześnie dwudziestu blisko najrozmaitszym ruchom, z których każdy w swym efekcie jest bez porównania silniejszy, bezwzględnie mocniejszy od jej miniaturowego rozmachu. (...) Pociąg pędzący z największą furią z A do B musi równocześnie z Ziemią odbywać pełny ruch obrotowy z zachodu na wschód około jej osi w przeciągu jednej

doby. (...) Równocześnie wiruje wraz z całym globem dookoła Słońca (*Demon ruchu*, DR 75).

Nieznajomy zręcznie odbija argumenty zapalczego podróżnego, cały czas wiernie obstając za sensem i doniosłością ruchu kolejowego. Z ich dyskusji wyłonić można dwa rodzaje opisywanej przestrzenności – „zamkniętą”, reprezentowaną przez pęd pociągu po całej kuli ziemskiej, ale jednak ograniczoną, oraz „otwartą”, wynikającą z wyobrażeń Szygonia, podlegającej znacznie wyższym mocom. Do tej ostatniej zaliczyć można również samo spotkanie pasażerów, najprawdopodobniej istniejące tylko i wyłącznie na kanwie snu Tadeusza, a zatem wyłaniające się z płaszczyzny o charakterze onirycznym.

Charakterystyczne podejście do przestrzeni posiada również Krzysztof Grot.

Maszynista czuł niemal fizycznie rozkosz tego ciągłego zdobywania, co nigdy niesyte wypuszcza lekceważąco dopadnięty już łup i mknie dalej na nowe podboje. Grot lubił pokonywać przestrzeń! Bywało, zapatrzy się we wstęgę toru, zaduma, zamyśli, o świecie bożym zapomni (...). Zapamiętałcem był maszynista Grot nie lada! (*Maszynista Grot*, DR 81).

Mimo różnicy w funkcji, Grot wielbi pokonywanie przestrzeni niemalże tak mocno, jak dzieje się to w przypadku Tadeusza Szygonia. Przyznaje się, choć niechętnie, do istnienia pewnych granic, jak chociażby te w postaci przystanków, stara się jednak odsuwać ową świadomość jak najdalej od siebie. Wie, że ukochana przez niego przestrzenność jest tylko i wyłącznie namiastką wcześniejszego pomysłu latawca, który „swobodnie bujając po przestworzach, miał podbić atmosferę, poszerzyć myśl ludzką i ponieść ją w zaświaty, w nieskończoność...” (*Maszynista Grot*, DR 84). Nie przeszkadza mu to jednak w realizacji, choćby szczątkowej, swoich pierwotnych dążeń. Z przestrzenności o znamionach „otwartości” przerzuca się na tę „zamkniętą”, tylko po to, by móc na miarę swoich możliwości starać się przekroczyć granice ostateczności.

Wspomniana wcześniej w charakterze *przeźreni-miejsca*, stacja w Szczytniskach posiada również cechy przestrzenności „otwartej”. Bez wątplenia zaliczyć do nich należy wyobrażenia narratora na temat przystanku, będącego dlań „symbolem tajemniczych krańców, mistycznym pograniczem dwóch światów, jakby zawieszeniem między życiem a śmiercią” (*Ultima Thule*, DR 184). Jeszcze nie całkowite wyzwolenie, ale już jego bliskość; jeszcze nie śmierć, ale już jej granica.

Owo otwarcie na kwestie pozaziemskie, jak chociażby przewidywanie śmierci przez Kazimierza Jozta czy tajemnicza, dziwna atmosfera, bez wątplenia kreują przestrzenność stygmatyzowaną pewnego rodzaju otwartością.

Przyglądając się przestrzenności, nie warto zapominać również o futurystycznej wizji pociągu, w postaci diabelsko szybkiego Infernal Mediterrane. Tworząc pętlę dookoła Morza Śródziemnego, nowo wybudowaną kolej zaliczyć trzeba, co prawda, do kategorii przestrzenności „zamkniętej”, nie zmienia to jednak faktu, iż jej utworzenie znacznie poszerzyło możliwości pokonywania przestrzeni nawet, jak na wyobrażenie ówczesnych czasów. Co więcej, zmieniły się również możliwości dostępu do kolei.

Wkrótce bowiem okazało się, że korzystali z nowego środka komunikacyjnego nie tylko zagorzali zwolennicy sportu, turystyki i podróżomani, ale też kupcy, mężowie stanu, dyplomaci i spragnieni wrażeń artyści. W ten sposób rozszerzyła się znacznie pierwotna skala zadań nowej kolei i objęła niemal całokształt życiowych zapotrzebowani, zataczając horyzonty rozległe i piękne. W końcu każdy kulturalny Europejczyk uważał sobie za punkt honoru przynajmniej raz w życiu spróbować przejażdżki Infernałem (*Dziwna stacja*, DR 116).

Już stwierdzenie o „zataczaniu horyzontów rozległych” wnosi nam informację, z jakim typem przestrzenności mamy do czynienia. „Rozległy” – lecz ograniczony; „zataczanie” – czyli powracanie do punktu wyjścia; wszystko to wskazuje, że w przypadku piekielnego pociągu nie możemy mówić o najmniejszym nawet elemencie związanym z przestrzennością „otwartą”; dopiero tajemnicze zniknięcie wagonów doprowadzi nas do płaszczyzny *ponad-przestrzenności*.

3.3.3 Pociąg do *ponad-przestrzenności*

Według wcześniejszych ustaleń, płaszczyzna *ponad-przestrzenności* wykracza poza granice ludzkiego poznania. Nie należy jednak mylić jej ze sferą o charakterze onirycznym, wynikającej, jakby nie było, z ludzkiego rozumowania i doświadczenia, a zaliczającej się do przestrzeni „otwartej”. *Ponad-przestrzenność* zawiera w sobie elementy nadnaturalne, noszące znamiona paranormalności i mistycyzmu. Nieobce są jej zarówno czynniki przenikające świat rzeczywisty bez znaczącego wpływu, jak również komponenty stwarzające realne zagrożenie oraz doprowadzające do widzialnych gołym okiem zjawisk i wydarzeń.

Do tym ostatnich bez wątplenia należy ostatnia podróż Szymona Wawery. Opiekun „głuchej przestrzeni” udaje się w podróż pociągiem, którego nadśłuchiwał

i przyjazdu którego oczekiwał już od wielu dni. Gdy nadchodzi „godzina ziszczenia”, spotyka on dawno zmarłych pracowników kolei na posterunku, oczekujących, że wybierze się w trasę poprzez przestrzeń wraz z nimi. „Ja z wami, koledzy – ja z wami na śmierć i życie!” (*Głucha przestrzeń*, DR 116) – odpowiada wzruszony dróżnik, po czym wstępuje na stopień wagonu i, już w charakterze konduktora, wydaje polecenie odjazdu. Nazajutrz jego zamrożone ciało zostaje odnalezione przez kowala, co wyraźnie wskazuje, iż jego wyjazd był jednocześnie pożegnaniem z życiem doczesnym. Nie zostało dokładnie powiedziane, dokąd odjechał Wawera; Grabiński nie mówi wprost, gdzie po śmierci znalazła się jego dusza. Można się jednak domyślać, iż trafia ona do rajy pojętego przez pryzmat samego siebie – oddanego pracownika kolei.

Z niewyjaśnionymi wydarzeniami spotykamy się również w noweli *Sygnaly*, początkowo poprzez przekaz kolejowych historii. Jedną z nich, opowieść o znikającym pociągu, przenosi słuchaczy w niepojęty świat czwartego wymiaru.

[Pociąg] zniknął – nie znaczy jeszcze: przestał istnieć! Zniknął – to znaczy: nie ma go pozornie dla oka ludzkiego, w rzeczywistości zaś gdzieś jest, gdzieś przebywa, chociaż nie wiadomo gdzie. (...) Oto (...) [naczelnik stacji] bawił się sygnałami, które kombinował w najrozmaitszy sposób, zmieniając ich następstwo i jakość. Aż raz, po wypuszczeniu siedmiu takich znaków, pociąg zajeżdżający na jego stację nagle w pełnym biegu uniósł się w górę równoległe do toru, zawahał parę razy w powietrzu, po czym (...) zniknął i rozwiął się w przestrzeni. Odtąd nikt więcej nie widział ani pociągu, ani ludzi, którzy nim jechali (*Sygnaly*, DR 100-101).

Trudno kwestionować stwierdzenie, iż czwarty wymiar należy do obszaru *ponad-przestrzenności*. Wierzenia w niematerialną przestrzeń przenikają historie spiswane oraz te, przekazywane w sposób ustny. Także Grabiński pozostawał pod magicznym wpływem przekonań co do istnienia równoległego świata, czego wyrazem stało się jeszcze kilka opowieści kolejowych, jak choćby ta o „dziwnej stacji”. Choć będąca, jak wskazuje podtytuł, „fantazją przyszłości”, i to bardzo odległej, nie sposób odmówić jej uniwersalności co do głównego przesłania. Bezpowrotne zniknięcie „stacji, zmartwiałego pociągu i śpiących podróżników” (*Dziwna stacja*, DR 137) oraz nieznanne losy kilku odpornych na działanie fiołkowego światła pasażerów budzą przeświadczenie o istnieniu uniwersum nieuchwytnego ludzkim okiem. Podobnie rzecz ma się w przypadku pojawiającego się znikąd „błędnego pociągu”, budzącego niepokój zarówno funkcjonariuszy kolei, jak również podróżnych. Początkowo niczego

nieświadomi, z czasem stają się oni świadkami niewytłumaczalnych zdarzeń, prowadzących do ostatecznej katastrofy. Będący zagrożeniem dla ustalonych reguł i porządku, „błędny pociąg” najczęściej „drwił sobie z wysiłków funkcjonariuszy, wynurzając się zwykle tam, gdzie się go najmniej spodziewano” (*Błędny pociąg*, DR 143). Także i w jego przypadku nie zostało wyjaśnione ani skąd pochodził, ani dokąd ostatecznie odjechał. Dokonawszy swego najdziwniejszego i najbardziej efektownego wyczynu – przeniknięciu przez osobowy z Brzeska jak przez mgłę, pozostawiając jego pasażerów w stanie obłąkania – po prostu zniknął w *ponad-przestrzenności*.

W przypadku omawianej płaszczyzny nie sposób ominąć również wydarzeń związanych ze „ślepych torem” oraz losami jego wyznawców. W noweli wyraźnie zarysowana została gradacja napięcia, wzrastającego wraz ze stopniowym opuszczaniem pociągu przez pasażerów bez żadnej logicznej przyczyny. Kiedy w końcu pozostaje ich kilkunastu, tajemniczy mistrz postanawia wyjawić tajemnicę zaistniałej sytuacji:

Nadeszła chwila osobliwa, chwila ziszczenia wieloletnich tęsknot. Pociąg ten już do nas należy, opanowaliśmy go niepodzielnie; żywioty obce, obojętne lub wrogie wydzielone już z jego organizmu. Panuje tu bezwzględnie atmosfera ślepego toru i jego moc. Za chwilę moc ta ma się objawić. (...) A tu, na lewo (...) wykwiła pąsowa linia. Widzicie ją, jak wiję się czerwonym szlakiem, oddalając coraz bardziej od toru głównego? To linia ślepego toru. Na nią mamy wjechać... (*Ślepy tor*, DR 169, 170).

W ten oto sposób mistrz Wiór objaśnia, iż ów tajemniczy „ślepy tor” jest niczym innym, jak drogą do czwartego wymiaru, unoszącą swych wyznawców coraz dalej od świata rzeczywistego. W tym przypadku staje się również symbolem śmierci. Nie jest jednak ona odrębnym skutkiem ani katastrofy, ani niewyjaśnionego zniknięcia na wieki. Łącząc obie wersje, staje się dla ówczesnych „zagadką nie do rozwiązania”.

Nad ranem w miejscu katastrofy zaszłej przed 10 dniami wyłoniły się wagony pociągu osobowego nr 20, których brak stwierdzono w dniu wypadku. (...) Przerażeni nagłym pojawem kolejarze zrazu nie śmieli zbliżyć się do wagonów, uważając je za widma lub twór widzenia. W końcu jednak (...) nabrali odwagi i weszli do wnętrza. (...) W jednym z przedziałów zastali zwłoki 13 osób rozciągnięte na ławkach lub w pozycjach siedzących. Rodzaju śmierci dotąd nie ustalono. Ciała nieszczęśliwych nie wykazują żadnych obrażeń zewnętrznych ani wewnętrznych, nie

ma też najmniejszej poszlaki uduszenia lub zatrucia. (...) Zaszedł fakt, który prawdopodobnie zaciąży na długie lata nad nauką, ukazując jej nowe, nieznane horyzonty... (*Ślepy tor*, DR 178-179).

Odejście dusz pasażerów nie było jednak zjawiskiem nagłym. Początkowo doznają oni odczucia swoistego „przebudzenia”, wiążącego się z pokonaniem zjawiska „nieprzejrzystości” oraz „nieprzenikliwości”, wszyscy zyskują bowiem zdolność widzenia i przenikania przez ścianki wagonów. Dopiero po kilku dniach dochodzi do ostatecznego „przekroczenia rubieży życia i śmierci”.

Ściany wagonów, mgliste jak opar, zaczęły rozsuwać się, rozpuszczać, marnieć... Odrywały się wiotkie szale dachów, odchyłały bezpowrotnie w przestrzeń eteryczne zwoje pomostów, lotne spirale rur, przewodów, zderzaków... Postacie podróżnych, wiotkie i przejrzyste na wylot, watały, rozpadały się, rwały na strzępy... (...) Głosy ich marły, gasły, rozwiewały się... Aż zgłuchły gdzieś w zaświatach międzyplanetarnych dali... (*Ślepy tor*, DR 180).

Podczas, gdy w przypadku Szymona Wawery możemy domyślać się, iż udał się do wykreowanego przez siebie samego wizerunku rajy, tak tutaj mamy do czynienia z symbiotyczną wizją wiary, przestrzeni oraz nauki. Pojęcie „międzyplanetarnych dali” staje się synonimem *ponad-przestrzenności*, wyrosłej poza świat empiryczny.

Choć *ponad-przestrzenność* z reguły uważa się na nieograniczoną sferę, warto mieć również na uwadze związane z nią postaci i zjawiska. Wracając na moment do noweli *Sygnaly*, przypominamy sobie poszukiwania źródła zagadkowych dźwięków w przestrzeni kolejowej. Kiedy w końcu urzędnicy wstępują w progi jednego z budników, okazuje się, iż on sam nie żyje już od co najmniej dziesięciu dni, zaś guzik aparatu sygnałowego ujmuje jego palce w postaci ogołoconych z mięsa piszczeli. Już sam fakt nadawania wiadomości przez trupa budzi grozę; jeśli zaś połączyć ów obraz z jego realistycznym wizerunkiem, możemy mówić o fenomenie na granicy zwidów i urojeń.

W podobnej sytuacji znajduje się Kazimierz Joszt, naczelnik stacji w Szczytniskach, nazywanej przez niego samego „Ultima Thule”. Joszt nie bez przyczyny zyskuje sobie wśród miejscowych miano „widuna”, potrafi bowiem za pośrednictwem snu przewidzieć czyjąś śmierć. Jakkolwiek kilka znamienych sytuacji (w tym wizja własnego zgonu) mogłoby jeszcze uchodzić za wynik przypadku, tak już

wysyłanie urywanych zlepków wyrazów bez wątpienia wykracza poza ramy ludzkiego rozumowania.

Jak ciężko... wyzwolić się... wstręt! wstręt! szara masa... gęsta... cuchnąca... nareszcie... oderwałem się... jestem... (...) On... mój kształt... leży tam... na sofie... zimny, brrr... rozpada się powoli... od wnętrza... Obojętny mi już... Przychodzą jakieś fale... duże jasne fale... wir! (...) (Ultima Thule, DR 194).

Treść przekazanej wiadomości wskazuje na wizję nie tyle człowieka, co już oderwanej od ciała duszy. Przyjaciel Joszta zostaje utwierdzony w tym przekonaniu przez lekarza, który z całą pewnością oznacza śmierć naczelnika na godzinę dwunastą w nocy. Co ciekawe, właśnie na tej godzinie zatrzymują się wskazówki zegara zarówno w Szczytniskach, jak i na stacji w Krępaczu. Jednak ostatecznym dowodem na świadome odejście Joszta w zaświaty stają się jego ostatnie słowa, przekazane przyjacielowi w formie listu:

Mam zginąć wkrótce, nagle. Człowiekiem, którego dziś we śnie widziałem w jednym z okien rudery, byłem ja sam. Może niebawem spełnię swą misję, a ciebie wybiorę na pośrednika. Opowiesz ludziom, dasz świadectwo prawdzie. Może uwierzą, że jest świat inny... Jeśli zdolam. Żegnaj! Nie! Do widzenia – kiedyś, po tamtej stronie... (Ultima Thule, DR 197).

W skreślonych przez siebie słowach Joszt jednoznacznie daje do zrozumienia, że swoje doczesne wizje traktował z pewną powagą, wierzył bowiem w istnienie równoległego świata. To, co niewytłumaczalne, uważał za prawdziwe; i choć sam uwolnił się z ludzkiej powłoki i udał się w *ponad-przestrzenność*, ma nadzieję, iż w przyszłości ludzie uwierzą w jej istnienie.

Ponadmysłowych elementów spotykamy w omawianym zbiorze Stefana Grabińskiego naprawdę sporo. W otoczeniu dynamizmu, rozmycia czy abstrakcyjnego ujęcia rzeczywistości, kolejowa *ponad-przestrzenność* zdaje się nie tyle wysuwać na pierwszy plan, co otaczać opisywane wcześniej przestrzenie o zasięgu faktycznym. „Pociąg do *ponad-przestrzenności*” jawi się nie tylko jako komponent dzieła, zmierzający ku nieograniczonym, nieznanym dalom, ale przede wszystkim stanowi wyraz upodobań autora odnośnie przekazywanych przez siebie literackich treści.

3.3.4 Labirynt torowiska a cel podróży

Omawiając przestrzeń kolejową, nie można przejść obojętnie obok kwestii labiryntowości prezentowanej płaszczyzny. Choć uporządkowana i w sposób wymiarowy poukładana, sieć torów często tworzy gąszcz nie do okiełznania dla przeciętnego pasażera. Z reguły korzysta on z niego w sposób bierny, poddając się ruchowi pociągu zmierzającego w kierunku wyznaczonego przez szlak kolejowy. O wiele więcej trasa ujawnia przed funkcjonariuszami, co bez wątplenia wynika ze specyfiki wykonywanej przez nich pracy. Jednak w układzie torowiska zawsze liczą się dwa zasadnicze aspekty labiryntowości: dążenie do celu oraz wyznaczony cel sam w sobie. Owe obszary niekoniecznie muszą występować osobno; zdarza im się przenikać przez siebie nawzajem, choć nierzadko jeden z nich zdecydowanie wysuwa się na pierwszy plan.

Tak dzieje się w przypadku zdarzeń ukazanych w noweli *Smoluch*. Dążenie do celu, jakim jest ostateczna katastrofa – oraz „wykolejenie się” Błażeja Boronia z własnej powinności – zajmuje domniemanemu upirowi znaczny okres czasu, bo aż dwadzieścia lat. W tym czasie zdaje się on prowadzić wyobrażenia konduktora przez płataninę własnych, szczegółowo zaplanowanych działań. Nie było ich sporo, bo zaledwie kilka, jednak każdy karambol wyciska na umyśle Boronia niezmywalne piętno, tworzące punkty doprowadzające do miejsca oraz czasowej pozycji przeznaczenia.

Punktem docelowym, który zdecydowanie przewyższa przejawy dążenia do niego, staje się również tajemnicza katastrofa, do jakiej dochodzi na kartach noweli *Ślepy tor*. Nie jest ona jednak celem samym w sobie, nie kończy bowiem historii bohaterów; ci przenoszą się do „czwartego wymiaru”, stanowiącego zamierzoną sferę ich pragnień. Ich przejście na „drugą stronę” stanowi pewną niespodziankę także dla nich samych – ma się wrażenie, iż zaistniała sytuacja wywołuje w nich niemałe zdziwienie. Można zatem wysnuć założenie, iż wkroczenie na „ślepy tor”, a zatem pożegnanie się z życiem doczesnym w imię wyższej idei, jest pomysłem tajemniczego mistrza Wióra.

Wawrzyniec Wiór, garbaty, upośledzony przez naturę dróżnik, jest dziś królem ślepych torów, ich smutną, tęskniącą do wyzwolin duszą. (...) Dróżnik Wiór, (...) nigdy uczonego, myśliciel, filozof, rzucony igraszką losu pomiędzy szyny

wzgardzonego toru, dobrowolny strażnik zapomnianych linii, fanatyk wśród ludzi...
(*Ślepy tor*, DR 161).

Główną ambicją Wióra staje się wprowadzenie grupki wyznawców „ślepego toru” w zasięg „przestrzeni międzyplanetarnej”. Moment samego ziszczenia również nie jest dziełem przypadku ani spontanicznej myśli, sam mistrz wspomina bowiem o „wieloletnich tęsknotach” (*Ślepy tor*, DR 169). Być może jego postać istnieje tylko i wyłącznie jako reminiscencja realnej osoby, latami pielęgnowana przez kilkunastu bohaterów, którzy, gardząc ziemskim bytem, postanawiają opuścić sferę doczesności.

- Mistrz Wiór nie przyjdzie – rzekł jak przez sen brat Józef. – Dróżnika Wióra tutaj nie szukajcie. Spójrzcie głębiej, bracia moi, zajrzyjcie w dusze wasze. Może go znajdziecie.

Umilkli i zrozumieli. Na twarzach rozlał się wielki spokój i zajaśniali dziwnym światłem. (*Ślepy tor*, DR 175).

Być może właśnie ów spokój stanowi cel ostateczny zmęczonych, zabieganych, zatraconych w codzienności pasażerów. Wieloletnia płatanina losów wychodzi na prostą pod postacią „ślepego toru”, będącego dla nich długo oczekiwanym ukojeniem.

Zgoła odmienny stosunek do celu w każdej postaci reprezentuje Krzysztof Grot.

Grot nie cierpiał jakiegokolwiek mety. Od czasu tragicznej śmierci brata wytworzył się szczególnie uraz psychiczny objawiający się w lęku przed wszelkim celem, przed wszelkim dowolnego rodzaju końcem, kresem. Ukochał całą mocą wieczystość dążenia, znojność zasięgów – zniecierlił realizację dopięć – drżał przed momentem spełnień z obawy, by w owej ostatniej, rozstrzygającej chwili nie zaskoczył zawód, nie pękła napięta struna, by nie stoczyć się w przepaść jak wtedy – jak Oleś przed laty... (*Maszynista Grot*, DR 85-86).

Grot podejmuje działanie nietypowe dla wykonywanego przez siebie zawodu, powinien bowiem przede wszystkim interesować się celem – określonym nie tylko przez niego samego, ale również przez harmonogram pracy kolei oraz podporządkowujących się mu podróży. Zamiast tego maszynista czerpie przyjemność z samego pokonywania przestrzeni; najchętniej ominąłby wszystkie przystanki, kręcąc się w kółko, aż do wyczerpania maszyny lub siebie samego. Do tego wszystkiego nienawidził wracać tą samą drogą, co tylko utrudniało jego odczucia.

Grot lubił pędzić tylko przed siebie – brzydził się wszelkich powtórzeń. Dlatego wolał wracać do nieubłagalnego punktu wyjścia drogą okrężną, linią kolistą lub elipsą, byle nie bezwzględnie tą samą. Dostrzegał wybornie niedoskonałość tych krzywizn, które do siebie wracają, czuł nieetyczność tych dróg, bądź co bądź wsobnych, lecz ocalał choć pozór ruchu postępowego, miał przynajmniej złudzenie, że dąży przed siebie (*Maszynista Grot*, DR 85-85).

Podobne upodobania reprezentuje Tadeusz Szygón. W jego przypadku również mamy do czynienia z gloryfikacją pokonywania przestrzeni i wznoszeniem jej ponad osiągnięcie celu. Jako bohater epizodyczny noweli *Smoluch*, „zapytany dokąd jedzie, odpowiedział, że właściwie sam nie wie, gdzie wsiadł, dokąd zdąży i po co” (*Smoluch*, DR 29). Poproszony o opuszczenie pociągu, powołuje się na tajemniczą siłę („Muszę jechać naprzód; coś mnie pędzi” (*Smoluch*, DR 29). I choć dopiero u kresu jazdy Szygón odzyskuje pełnię władz umysłowych, to właśnie zagmatwana – w tej sytuacji w dwójnasób – podróż jawi się jako najważniejszy element labiryntu.

Ujęcie labiryntowości w różnych zakresach ujawnia się w kilku innych opowieściach kolejowych Stefana Grabińskiego. *Dziwna stacja* ukazuje nam trzydniowe zapętlenie trasy kolejowej, mającej swój początek i koniec w Barcelonie. Pomimo pozorów ruchu w linii prostej, zmienność krajobrazów i spadków powierzchni przywodzi na myśl krążenie wewnątrz plątaniny ogromnych rozmiarów. Z kolei *Błądny pociąg* wprowadza nas w labirynt poszukiwań nieznanego czynnika, zwozącego i igrającego z pędzącymi za tajemniczą maszyną pracownikami. Obszerne zagadnienie pełnej zakrętów przestrzeni nie omija również psychiki ludzkiej, wyposażonej w szereg narzędzi, pozwalających zarówno na dobrowolne kształtowanie rzeczywistości, jak również nieświadome poruszanie się po niej pod wpływem interakcji o charakterze psychopatologicznym⁴¹⁷.

3.4 Podsumowanie

Fascynacja koleją towarzyszyła Stefanowi Grabińskiemu właściwie od najwcześniejszych lat młodości. Już w dzieciństwie posiadał on na własność miniaturowy pociąg, przy którym spędzał długie i radosne godziny zabawy. Podróże w bezkresne torowiska towarzyszyły mu również podczas częstych przyjazdów z samborskiego gimnazjum do wsi Dublany, gdzie mieszkali jego rodzice. Być może

⁴¹⁷ Problem ten zostanie szerzej omówiony w *Rozdziale V*.

stało się to przyczyną, dla której w dorosłym życiu zapragnął wstąpić w szeregi konduktorskie. Niestety, postępująca choroba płuc uniemożliwiła mu pracę w wymarzonym zawodzie; ograniczył się zatem do wielogodzinnego przebywania na dworcach, gdzie obserwował poczynania kolejarzy oraz pośpiech pasażerów, tworząc w myślach posegregowane obrazy ich zróżnicowanych typów. Pisarz szczególnie upodobał sobie dworzec w Przemyślu, który w znacznej mierze stał się podłożem do napisania uwieńczonego sukcesem zbioru opowieści pt. *Demon ruchu*.

Niesamowitość utworów, wchodzących w skład tomu, jest tym bardziej zajmująca, że w ich treści splatają się wszystkie rodzaje przestrzeni, zaprezentowanych w poprzednim rozdziale. Biorąc pod uwagę podział ze względu na obszar poznania: przez przestrzeń fizyczną przenika abstrakcyjna, pragmatyczna miesza się z mityczną, a wyrazista zostaje zniekształcona przez swoiste rozmycie. Przestrzeń żyjąca próbuje uaktywnić nieożywioną, nad wszystkimi zaś niepodzielnie panuje płaszczyzna dynamiczna, usuwając w cień pojawiającą się gdzieniegdzie nieruchomość. Warto zauważyć, iż w zestawieniu owych obszarów na zasadzie opozycji, w historiach Grabińskiego większą siłę wyrazu mają zawsze te, które mniej lub bardziej bezpośrednio łączą się z pojęciem „czwartego wymiaru”, owego „nieznanego”, od zawsze przejmującego człowieka dreszczem niepokoju. Także zasięg faktyczny przestrzeni zmierza – od stabilnego miejsca, poprzez dające się pojąć rozumem różne warianty przestrzeni – w kierunku niemożliwej do ogarnięcia logiką *ponadprzestrzenności*, rozumianej jako głębia świata o charakterze pozazmysłowym.

Uformowani przez Grabińskiego bohaterowie egzystują na granicy różnych rodzajów przestrzeni, radząc sobie z ich oddziaływaniem w zróżnicowany sposób. Niektórzy z nich odnajdują ukojenie (jak Szymon Wawera czy członkowie bractwa „ślepego toru”), inni sens życia (zapalczywy Krzysztof Grot, wieczny tułacz Tadeusz Szygoń czy, święcie przekonany o istnieniu „skondensowanej” siły nadprzyrodzonej, konduktor Błażek Boroń). Dla większości z nich liczy się przede wszystkim pokonywanie przestrzeni; dłuższe przebywanie w jednym miejscu traktują jako ujmę. Co więcej, żal im „szarych”, śpieszących dokądś pasażerów – w ich oczach nie pojmują oni istoty kolei, sprowadzając jej przeznaczenie do prozaicznego środka transportu. Miłujący pęd pociągu pracownicy kolei i pasażerowie błakają się po labiryncie torowisk, rzutującym na ich odczucia, wizje i wrażenia.

W nowelach ze zbioru *Demon ruchu* Grabińskiemu udało się nie lada sztuka, potrafił bowiem odnaleźć w nieożywionym, ze wszech miar nowoczesnym jak na owe

czasy wynalazku coś osobliwego, nienaturalnego, i wznieść go do rangi tematu dzieła literackiego. Być może to właśnie ta demoniczna nieuchwytność oraz przenikanie się płaszczyzn stały się powodem, dla którego przynajmniej jeden tom nowel wzbudził zarówno w krytykach, jak i w czytelnikach „pociąg do *ponad-przestrzenności*”.

Rozdział IV

Niesamowita płaszczyzna *ponad-przestrzenności*

Sfera *ponad-przestrzenności* wykracza poza granice ludzkiego rozumowania, wiąże się bowiem z obszarem myśli i wyobrażeń. Oznacza to, że dotyczy również szeroko pojętej fantazji, obejmującej nieograniczoną wręcz przestrzeń pierwiastków ideowych, jakie mogą powstać w ludzkim umyśle. Jednakże pojęcia, wchodzące w skład tego rodzaju *przestrzenności*, należy, jak na ironię, ograniczyć – wciąż jednak stanowią one kolosalną część umysłu, wybiegającą swym zasięgiem w abstrakcyjną nieskończoność. *Ponad-przestrzenność* obejmować będzie tym samym całość imaginacji, wytworzonych przez człowieka na przestrzeni wieków, zakorzenionych w rzeczywistości jedynie w niewielkim stopniu, na zasadzie umiejscowienia w praźródłach. Zawierając w sobie elementy ponadmysłowe, jej główną dziedzinę tworzyć będzie świat nadprzyrodzony, reprezentowany przez wyimaginowane postaci i wydarzenia.

Przedstawiając ten rodzaj przestrzeni, nie należy zapominać również o jej równowartościach w klasyfikacji ze względu na obszar poznania. Tutaj szczególną rolę odgrywać będzie wspomniana już przestrzeń abstrakcyjna, na równi niemalże z przestworem mitycznym oraz rozmytym. Granice tych zakresów są niezwykle płynne, co umożliwia niczym nieskrępowane poruszanie się w ich obszarze, rozprzestrzenianie oraz wzajemne przenikanie. Ów szczególny dynamizm związany będzie również z przestrzenią żyjącą, narzucającą swoją wolę oraz, po części, niestabilną. Warto jednak zaznaczyć, iż owa niestałość dotyczyć będzie tylko sytuacji, w której jako czytelnicy zdajemy sobie sprawę z przekraczania granic świata rzeczywistego. Dla bohaterów czynniki o charakterze nadnaturalnym stanowiąc będą nieodzowny element ich egzystencji, i choć nie zawsze obdarzony przez nich pełnym zaufaniem, to jednak znajdujący się tuż obok, nawet jeśli nienamacalny, to w zasięgu wzroku.

Aby jednak w pełni zrozumieć omawianą kwestię, na początek należy skupić uwagę na wspomnianych praźródłach, stanowiących trzon opisywanej nierealności.

4.1 Obszar świata nadprzyrodzonego w przestrzeniach kulturowych

Świat pozamysłowy pod wieloma względami wymyka się wszelkiemu poznaniu o charakterze empirycznym. Samo zdefiniowanie pojęcia „nadprzyrodzony” nastęrcza nie lada trudności. Uzależnione jest przede wszystkim od potrzeb danej

dziedziny oraz przekonań i światopoglądu badacza⁴¹⁸. Elżbieta Przybył wyróżnia dwa podstawowe konteksty klasyfikacyjne pojęcia. Pierwszy z nich dotyczy magii, okultyzmu, demonologii oraz istot pozaziemskich, zaś drugi jest ściśle powiązany z mistyką teologii chrześcijańskiej. Obie koncepcje łączy obecność niewytłumaczalnych zjawisk⁴¹⁹, bez wątpienia wpisujących się w przywołany wcześniej obszar *ponad-przestrzenności*. Według Grzegorza Kubińskiego, pojęcie „nadprzyrodzoności” wymyka się wszelkiej logice, a mimo to jakiegokolwiek refleksje humanistyczne nie byłyby w stanie zaistnieć bez jej udziału; nadprzyrodzone bowiem „istnieje w świadomości ludzkiej zbyt głęboko, by można było narzucić mu jakieś ograniczenia”⁴²⁰. Co więcej, swym trwaniem zawiera w sobie wszelkie bytujące dychotomie:

Wszystko, co istnieje w swym dychotomicznym rozpadzie – dobro i zło, góra i dół, kobieta i mężczyzna – tak naprawdę stanowi tylko refleks tych dwóch podstawowych sfer, [*sacrum i profanum*]. Nadprzyrodzone zamyka w sobie tę dwójnię – zawiera się w nim nie tylko *sacrum* jako objawiające coś Innego, lecz także *profanum* – to, co jest już obecne i czeka na Inne.⁴²¹

Aby w pełni móc uświadomić sobie pojęcie „nadprzyrodzoności”, należy najpierw przede wszystkim skupić się na życiu codziennym wraz ze wszelkimi rządzącymi weń prawami. Wtedy dopiero ma się możliwość dostrzeżenia wszystkiego, co jawi się jako odstępstwo od przyjętych norm i przeczy zdrowemu rozsądkowi; jednak nawet wówczas niekoniecznie musi stanowić zaskoczenie dla członków określonej społeczności⁴²².

Możliwość zaistnienia sytuacji nieoczekiwanych, wyjątkowych wpisana jest nieodłącznie w ludowe pojmowanie świata. „Nieoswojone” przenika do swojskiego świata (lub też przywoływane jest w sposób rytualny) na „granicach”, w momentach przejścia, okresach świątecznych, itp.; wdziera się w postaci „uroczych spojrzeń”, chorób, obcych, czarowników, interwencji świętych⁴²³.

⁴¹⁸ Zob., E. Przybył, *Wstęp* [do:] *Nadprzyrodzone*, red. Tejże, Kraków 2003, s. 7.

⁴¹⁹ Zob., *tamże*.

⁴²⁰ G. Kubiński, *Nadprzyrodzone* [w:] *Nadprzyrodzone...*, s. 22.

⁴²¹ *Tamże*, s. 23.

⁴²² Zob., P. Zając, „*Nadprzyrodzone*” w kulturze ludowej [w:] *Nadprzyrodzone...*, s. 85-87.

⁴²³ *Tamże*, s. 95.

Świat nadprzyrodzony stanowi zatem nierozdzielny komponent z ludowym życiem codziennym. Zjawiska, które na ogół wydają się niesamowite i nadnaturalne, w świadomości chłopskiej pozbawione są nawet znamion wyjątkowości⁴²⁴. Na kanwę naszych rozważań wdziera się więc przestrzeń mityczna, stanowiąca nieodzowny element ludowej kultury i obyczajowości, a co za tym idzie – głęboko wnikająca w *ponad-przestrzeńność*.

To, co nieoswojone, współcześnie stara się oswoić dość kontrowersyjna gałąź nauki (zwanej również paranauką lub pseudonauką), jaką jest parapsychologia. Zajmująca się faktami poznania pozazmysłowego, obejmuje wszystko, co „wykracza poza sferę, którą badają i klasyfikują tradycyjne nauki doświadczalne – fizyka i chemia, biologia i psychologia”⁴²⁵. I choć przedmiot jej badań budzi szereg wątpliwości, często graniczących z niedowierzaniem bądź lekceważeniem, parapsychologia znajduje szereg wyznawców, zarówno wśród profesjonalnych badaczy, jak również naukowców – amatorów. Przyjmują oni stanowisko, iż ze względu na dynamicznie rozwijające się metody i narzędzia badawcze, nauka nie może zostać uznana za „nieomylną, całkowicie obiektywną drogą prowadzącą do pełni zrozumienia”⁴²⁶. Dążąc do doskonałości w swych dyscyplinach, nie po drodze jej zatem ze wszelkiego rodzaju anomaliami; te właśnie stanowią obiekt jej dociekań.

Zdarzenia, uznane powszechnie za niewytłumaczalne w świetle potwierdzonych teorii naukowych, określane są mianem paraniormalnych. Najogólniejszy podział wyodrębnia z jednej strony poznanie pozazmysłowe (telepatia, jasnowidzenie, prekognicja), z drugiej zaś psychokinezę⁴²⁷. Choć zdolności te udokumentowane zostały wielokrotnie, zyskując tym samym coraz szersze grono zwolenników, warto pamiętać, iż parapsychologia proponuje najbardziej racjonalistyczny klucz do ich zrozumienia; po jej drugiej stronie bowiem stoi spirytyzm, a zatem przekonanie o istnieniu sił, potocznie zwanych „duchami”. Nie bez znaczenia w interpretacji omawianych zjawisk jest również światopogląd zainteresowanego, staje się on bowiem punktem odniesienia w zrozumieniu danej kwestii – inaczej zapatrywać się na nią będzie ateista, inaczej – osoba wierząca⁴²⁸.

⁴²⁴ Zob., *tamże*.

⁴²⁵ J. Vernetto, *Przewodnik po zjawiskach nadnaturalnych. Magia, wróżbiarstwo, czary, zjawiska paranormalne*, przeł. A. Kałużny, Kraków 2009, s. 15-17.

⁴²⁶ H. J. Eysenck, C. Sergent, *Wyjaśnianie niewyjaśnionego. Tajemnice zjawisk paranormalnych*, przeł. U. Rzeszot, A. Szczuka, Warszawa 1994, s. 12.

⁴²⁷ Zob., *tamże*, s. 14.

⁴²⁸ Zob., J. Vernetto, *dz. cyt.*, s. 11.

Jednym z podstawowych komponentów poznania pozazmysłowego jest jasnowidzenie.

Każdy człowiek posiada bardziej lub mniej rozwiniętą zdolność projekcji swoich myśli do umysłu innej osoby i odbierania jej myśli oraz umiejętność odgadywania (...) mających nastąpić wydarzeń. Owa zdolność umożliwia dostrzeżenie faktów z życia innego człowieka.⁴²⁹

Dar jasnowidzenia ma to do siebie, że uzyskane w ten sposób informacje dotyczą przede wszystkim przedmiotów lub zdarzeń. Osoba obdarzona tą zdolnością ma możliwość zagłębienia się w umysł kogoś innego, co najczęściej czyni, przechodząc w stan transu - „rodzaju psychologicznej dysocjacji, pozwalającej niektórym zdolnościom działać poza świadomą samokontrolą”⁴³⁰.

Trans przypomina pod niektórymi względami mistyka w ekstazie, poetę czy malarza, kiedy spadnie na nich natchnienie. Niektórzy zamykają oczy albo ich spojrzenie staje się nieobecne, uwewnętrznione (...). Rytm oddechu się zmienia: zostaje wstrzymany lub gwałtownie przyspiesza. W tym momencie „widzący” staje się niejako „kimś innym”, jak gdyby widział swoje wnętrze, swoją wewnętrzną istotę.⁴³¹

W swojej naturze jasnowidzenie zbliża się do telepatii; czynnikiem różnicującym staje się tutaj jednakowoż przedmiot zdolności, w telepatii bowiem na odległość zdobywa się informacje nie tyle o przedmiotach i wydarzeniach, co o konkretnej osobie. Stan telepatyczny, często polegający na transmitowaniu własnych bądź przyjmowaniu cudzych myśli, ma miejsce „tu i teraz”, nie odnosi się do spraw związanych z przeszłością i przyszłością (chyba, że dana osoba rozmyśla na ich temat właśnie w owym momencie). Pozyskiwanie konkretnych danych odbywa się sposobami odmiennymi od poznania zmysłowego czy logicznego rozumowania, co stawia telepatię wysoko w rankingu poznania pozazmysłowego⁴³².

Jakkolwiek jasnowidzenie i telepatia opierają się głównie, z mniejszym lub większym marginesem terminowym - na materiałach przestrzennych, tak prekognicja związana jest ściśle z następstwem czasu. Znana od tysiącleci, już w starożytności

⁴²⁹ *Tamże*, s. 21.

⁴³⁰ *Tamże*, s. 24.

⁴³¹ *Tamże*, s. 25.

⁴³² Zob., H. J. Eysenck, C. Sergent, *dz. cyt.*, s. 20-21.

uznana została za „wiedzę uprzednią, przewidywanie, znajomość zdarzeń przyszłych, wiedzę uzyskaną inaczej niż za pośrednictwem zmysłów lub w drodze logicznego wnioskowania”⁴³³. Proroctwa mogą mieć charakter wizji na jawie, zdarza się jednak, iż ich odzwierciedleniem mogą mieć również marzenia senne, nazywane „proroczymi snami”. Co prawda zdarzają się one niezbyt często, głównie w okresie wystawienia organizmu na jakąś ciężką próbę – zagrożenie życia, niedomagania fizyczne czy zbliżające się kataklizmy i zmiany. Najczęściej przytrafiają się osobom szczególnie obdarzonym wrażliwością ponadzmysłową, nie oznacza to jednak, iż zwyczajny człowiek całkowicie został pozbawiony dostępu do ich tajemnicy – podczas wpływu silnych bodźców możliwym jest, że tego rodzaju sen dotyczyć będzie każdego⁴³⁴.

Sny o wieszczym charakterze można podzielić na trzy grupy, podobne w swej istocie, jednakże różniące się kilkoma zasadniczymi komponentami.

Sny prorocze przepowiadają przyszłe istotne w życiu zdarzenia. Ponadto (...) odnosi się wrażenie, że otwierają [one] możliwość zmiany przyszłości, jak gdyby wypadki niekoniecznie musiały potoczyć się dokładnie tak, jak w sennym marzeniu lub że można w ten czy inny sposób wpłynąć na ich bieg. Natomiast sny prekognicyjne zazwyczaj przedstawiają zdarzenia takimi, jakie one będą, nie dopuszczając jakichkolwiek zmian. [Z kolei] sny wróżebne (...) mają raczej symboliczną treść.⁴³⁵

Sny wróżebne interpretowane są w różnoraki sposób, najczęściej jednak zainteresowane osoby sięgają po senniki bądź też proszą o pomoc wróżbitów.

W pewnym odosobnieniu – choć niekoniecznie opozycji – wobec parapsychologii stoi spirytyzm. Podczas, gdy parapsychologia stara się badać w miarę racjonalne wyjaśnienia pozazmysłowych zjawisk, spirytyzm „jest doktryną opartą na istnieniu, manifestacjach i nauczaniu Duchów”⁴³⁶. Samego zaś Ducha pojmować można jako duszę człowieka, osadzoną w ciele za pośrednictwem ciała astralnego, w definicji – „ciała subtelnego, energetycznego, jakby zbioru wibracji, fluidu witalnego będącego przejawem wielkiej Energii kosmicznej”⁴³⁷. To właśnie ono zyskuje uznanie spirytystów w sytuacji pośredniczenia między światem materialnym (ciałem fizycznym) a duchowym (duszą), głównie z racji tego, iż nosi w sobie wszelkie ślady

⁴³³ *Tamże*, s. 16-17.

⁴³⁴ Zob., M. Mickiewicz, *Tajemnice snów*, Warszawa 1994, s. 21-22.

⁴³⁵ J. R. Lewis, *Encyklopedia snu*, przeł. G. Gasparska, Warszawa 1998, s. 196.

⁴³⁶ J. Vernet, *dz. cyt.*, s. 279.

⁴³⁷ *Tamże*.

doświadczeń danego człowieka, takich jak urazy, choroby, samopoczucie i nabyte umiejętności⁴³⁸.

Po śmierci ciało fizyczne ulega rozkładowi i przestaje istnieć. Dusza uwalnia się z niego i kontynuuje osobową egzystencję, przybrana w ciało eteryczne. „Duchem” dla spirytystów jest więc istota ludzka uwolniona ze swojego fizycznego ciała.⁴³⁹

Powinnością duchów staje się przede wszystkim objawienie ludziom tajemnic, związanych z równoległym światem. Według przekazów, po śmierci dusza ludzka stara się wejść w kontakt z żyjącymi, aby w końcu wyruszyć ku nieograniczonym przestrzeniom wszechświata. Wcześniej jednak podlegać ma reinkarnacji, czyli kolejnej zmianie ciał, traktowanej przez nią jako prowizoryczna, tymczasowa szata ziemskiego żywota⁴⁴⁰.

Kontakt z duszą po „przejściu” do „czwartego wymiaru” fascynował ludzkość już w starożytności, z biegiem lat rozwijając się w coraz to nowe umiejętności i doświadczenia. Nie jest to jednak takie proste, bowiem najczęściej koniecznością do uzyskania owego kontaktu jest obecność medium, „łącznika” z inną rzeczywistością.

Medium miałyby posiadać możliwość rozdzielania za życia owych trzech elementów, które zwykle ulegają oddzieleniu dopiero w momencie śmierci: ciała materialnego, ciała eterycznego (...) oraz duszy. „Rozdwojone” medium miałyby zatem zdolność „przesunięcia” swojej duszy i [ciała astralnego] poza własne ciało fizyczne (...), byłoby więc wolne, stając się przystankiem dla nowego lokatora: ducha.⁴⁴¹

Człowiek posiadający zdolność pośredniczenia między dwoma wymiarami nie zawsze jest jej świadomy. Umiejętność ta najczęściej ujawnia się w momencie powracania niewyjaśnionych zjawisk tylko i wyłącznie w jego obecności.⁴⁴²

Poza zjawiskami paranormalnymi, świat nadprzyrodzony obfituje w postaci, którym daleko do rzeczywistości. Ich historia jest długa; ze względu na chronologię i wierzenia społeczne jej początek datuje się na epokę ludzi pierwotnych, zaś biorąc pod uwagę etapy ludzkiego życia, sięga wczesnego dzieciństwa. Jednak, co doskonale

⁴³⁸ Zob., *tamże*, s. 280.

⁴³⁹ *Tamże*.

⁴⁴⁰ Zob., *tamże*, s. 280-281.

⁴⁴¹ *Tamże*, s. 169-170.

⁴⁴² Zob., *tamże*.

ilustrują powyższe przykłady, także ludzie dorośli otaczają się wyobrażeniami niesamowitych stworzeń, poczynając od tych zakorzenionych w legendach, a skończywszy na wykreowanych przez fantazmaty autorów powieści fantastycznych⁴⁴³. Trzon dla kolejnych wytworów ludzkiej wyobraźni bez wątpienia stanowi okres starożytności wraz z pojawiającymi się wówczas mitologicznymi stworzeniami. Najśłynniejszą bodajże klasyfikację w tej dziedzinie przeprowadził Heinz Mode, dzieląc starożytne istoty mieszane na trzy główne grupy:

Do pierwszej zaliczymy (...) takie istoty mieszane lub bajkowe, które wiążą się z określonym pojęciem i noszą nazwę znaną nam dobrze z historii i literatury, jak na przykład: gryf, centaur, smok, jednorożec, sfinks i inne. (...) Drugą grupę (...) stanowią symbole ewangelistów – skrzydlaty byk, skrzydlaty lew – lecz także takie motywy heraldyczne, jak chociażby dwugłowy orzeł. Trzecia, najbogatsza w formy grupa istot mieszanych, to groteskowe straszysła powstałe w wyobraźni (...).⁴⁴⁴

Pierwowzorem znacznej części stworzeń fantastycznych stały się dzikie zwierzęta, nieznane człowiekowi żyjącemu przed tysiącami lat, a przez to – budzące grozę. Wraz z wędrówkami starożytnych ludów człowiek zaczął coraz lepiej poznawać przyrodę, jednakże równolegle ukształtowały się przekazy, które, w formie późniejszych legend, powstałych na przełomie dziejów, przetrwały po dziś dzień⁴⁴⁵.

W większości kultur zwierzęta były związane ze światem ponadnaturalnym, gdyż władały magicznymi mocami. Przedstawiane jako istoty myślące, stanowiły przyczynę występowania różnych zjawisk w przyrodzie, rządziły również ludzkim przeznaczeniem. (...) Ponadto człowiek dążył do upodobnienia się do niektórych gatunków zwierząt pod względem pewnych właściwości. Chciał być silny jak niedźwiedź, sprytny jak lis, latać jak ptak.⁴⁴⁶

Nie bez powodu zatem człowiek obrał zwierzę jako wizerunek wyjściowy dla wykreowanych przez siebie istot nadprzyrodzonych. Wampir zmienia się w nietoperza, a likantrop – w wilka (bądź nosi wiele jego cech). Postaci pojawiające się w literaturze pozostają również pod wpływem silnych wpływów zwierzęcych, jak na przykład

⁴⁴³ Zob., E. Rudolf, *Świat istot fantastycznych we współczesnej literaturze popularnej*, Wałbrzych 2001, s. 3-8.

⁴⁴⁴ H. Mode, *Stwory mityczne i demony. Fantastyczny świat istot mieszanych*, przeł. A. M. Linke, Warszawa 1977, s. 18-29.

⁴⁴⁵ Zob., E. Rudolf, *dz. cyt.*, s. 9-10.

⁴⁴⁶ *Tamże*, s. 18.

wysysająca życiodajną krew strzyga czy potwór, w makabryczny sposób uśmiercający, a następnie pożerający swoją ofiarę.

Wspomniany wampir kojarzony jest przede wszystkim z tytułowym bohaterem powieści *Drakula* Brama Stokera, jednak to John William Polidori stworzył jego pierwotny wizerunek, opisując niepokojącą postać, wykazującą nadludzkie możliwości. Nie należy jednak zapominać, że obaj autorzy wzorowali się na istniejących z dawien dawna elementach, Pierwowzory znanych współcześnie krwio pijców wywodzą się z kilku legendarnych „odmian”, z których każda wzbogaciła wampira o nową cechę⁴⁴⁷.

Duch człowieka przeklętego mógł po jego śmierci powracać do świata żywych, przybierając postać upiora bądź wampira. [Ten ostatni] zachowywał ludzkie ciało i, by utrzymać się przy życiu, musiał się odżywiać ludzką krwią. Wyssana ofiara umierała i, w zależności od wersji legendy, spoczywała w pokoju bądź sama na skutek ukąszenia stawała się wampirem. Jako środki odstraszające działały na niego: krzyż, hostia, woda święcona, ogień i czosnek. Wierzono, że można go unicestwić, odgrzebując ciało, odrąbując głowę i przebijając serce osikowym kołkiem⁴⁴⁸.

Jakkolwiek wampira można unicestwić przy pomocy ognia, tak są stworzenia, które ów żywioł upodobały sobie nade wszystko. Sam ogień budził zainteresowanie połączone z grozą już od czasów starożytnych, kiedy to jego pojawienie się wśród ludzi zawdzięczano, według wierzeń, greckiemu bogowi – Prometeuszowi, co automatycznie pozwoliło słabemu człowiekowi zyskać przewagę nad niebezpiecznymi do tej pory stworzeniami⁴⁴⁹. Uznawany za pierwiastek boski nie tylko w mitologii greckiej, ogień czczono jako źródło życia i przyczynę kształtu wszelkiej materii⁴⁵⁰.

Ogień jest symbolem wieczności, przyczyny, pierwiastka podstawowego, prazasady; światła, Słońca, ciepła; Boga-Stwórcy, gniewu bóstwa, miłości bóstwa, oświecenia duchowego; życia, miłości, nienawiści, śmierci, ducha; zła, diabelstwa, piekła, kary, prześladowania; oczyszczenia, męczeństwa, tortury, ofiary; pocieszyciela; mowy; potęgi; pożerania; zasady męskiej, chuci, płciowości,

⁴⁴⁷ Zob., C. Lecouteux, *Tajemnicza historia wampirów*, przeł. B. Spieralska, Warszawa 2011, s. 53-74. Autor nazywa różne postacie wampira na podstawie głównych właściwości, jakimi charakteryzuje się każda z nich. Są to m. in.: Przywoływacz, Kołaczący, Gość, Pożeracz, Dziewięciobójca, Dusiciel oraz Przeżuwacz, a także wszyscy zmarli, którzy po śmierci powracają w zwierzęcej postaci. (Zob., *tamże*).

⁴⁴⁸ K. Kaczor., *Od Dracula do Lestata. Portrety wampira*, Gdańsk 2010, s. 10.

⁴⁴⁹ Zob., A. Hołomiej, *Symbolika ognia w snach. Starożytność grecko-rzymska* [w:] *Żywioły. Motyw ognia w literaturze, kulturze i sztuce*, red. K. Arciszewska, U. Patocka-Sigłowa, Gdańsk 2018, s. 23.

⁴⁵⁰ Zob., *tamże*.

plodności; zapału; autorytetu; zimy, ogniska domowego, gościnności, ochrony przed strachem.⁴⁵¹

W przytoczonej symbolice nie sposób nie zauważyć opozycji, między innymi: życie – śmierć, miłość – niewawiść, gniew bóstwa – miłość bóstwa. Ich wyodrębnienie jest skutkiem dynamizmu żywiołu ognia, pojawiającego się w kulturze jako element fascynacji i przerażania jednocześnie, wykorzystywanego „w procesie kreowania świata, w prezentowaniu przeróżnych idei, wieloaspektowym odtwarzaniu i nazywaniu ludzkich emocji czy stanów ducha”⁴⁵². Ogień stał się przez to jednym „z najbardziej pojemnych znaczeniowo symboli we wszystkich cywilizacjach i kulturach”⁴⁵³, symbol zarówno oczyszczenia i tworzenia, jak również kary i cierpienia.

W kulturze, zwłaszcza ludowej, żywiołowi ognia przypisywano właściwości mediacyjne; miał on zatem być swego rodzaju pomostem, łączącym świat rzeczywisty z obszarem nadprzyrodzonym. Z tego też powodu ogień stał się cechą towarzyszącą różnego rodzaju postaciom, przemierzającym się swobodnie między światami⁴⁵⁴. Sam ogień często traktowany był jako istota żywa, należało więc mieć baczenie na swoje zachowanie, które mogło zarówno rozgniewać, jak i zaskarbić przychyłność potęgi żywiołu; uważano również, iż potrafi on przybrać cielesną postać, dlatego też nie można było wkładać weń ostrych przedmiotów, by go nie skaleczyć⁴⁵⁵. Nie należało również zmieniać go w pole do zabawy, mógł bowiem, mszcząc się za zniewagę swej potęgi, doprowadzić do pożaru, co w pejoratywnym aspekcie definiowało go jako nieokiełznaną siłę destrukcyjną, niszczącą wszystko, co tylko stanęło na jej drodze⁴⁵⁶.

Z bojaźni przed żywiołem ognia wyrosły wierzenia w różnego rodzaju isoty, balansujące na granicy dwóch światów. Do takich należą żywiołaki, definiowane jako „istoty magiczne o nieokreślonym kształcie, utożsamiane z żywiołami”⁴⁵⁷. Z racji swej niestałości budzą grozę, bowiem ich poczynania, początkowo niewinne i mające charakter jedynie ostrzeżenia, mogą prowadzić do katastrofy. Niezaprzeczalnie

⁴⁵¹ Zob., W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 266.

⁴⁵² G. Różańska, „O, jak się ognia złote węże gną. Prężą się w górę i syczą”. *Echa słowiańskiej symboliki ognia w twórczości Maryli Wolskiej* [w:] *Ogień. Siła żywiołu, moc symbolu, potęga wyobraźni*, red. B. Pawłowska-Jądryk, Warszawa 2020, s. 263.

⁴⁵³ K. Arciszewska, *Wstęp* [do:] *Żywioły. Motyw ognia...*, s. 7.

⁴⁵⁴ Zob., I. Rzepnikowska, *Semantyka i funkcje żywiołu ognia w bajce ludowej i legendzie* [w:] *Ogień. Siła żywiołu...*, s. 235.

⁴⁵⁵ Zob., K. Ceklarz, *Tajemna moc ognia w kulturze górali podtatrzańskich* [w:] *Ogień. Siła żywiołu...*, s. 47.

⁴⁵⁶ Zob., A. Lis-Czapiga, *Motyw ognia w liryce poetów „Skitu”* [w:] *Żywioły. Motyw ognia...*, s. 147.

⁴⁵⁷ <https://pl.wikipedia.org/wiki/%C5%BBywio%C5%82aki> (data dostępu 3.12.2020 r.).

potężniejszą mocą władają demony ognia, ucieleśniające niszczącą potęgę żywiołu, zyskujące swój przerażający kształt na skutek braku możliwości wyobrażenia sobie przez człowieka bezcielesnego złego ducha⁴⁵⁸.

Społeczności tradycyjne przesiąknięte są wieloma istotami, których pochodzenie jest głęboko zakorzenione w wierzeniach i tradycjach, ze szczególnym naciskiem na podania ludowe. Obecność owych postaci w literaturze została do tego stopnia ugruntowana, że tak naprawdę rzadko kiedy ktoś zadaje pytanie o źródło ich powstania. Niemniej jednak bez wątplenia stanowią one wyraz lęku przed nieznanym oraz sposób na osvajanie zjawisk niepojętych, wymykających się poznaniu zmysłowemu. I choć wiara w istoty oraz wydarzenia nadprzyrodzone uległa znacznej redukcji, ich przeniesienie na kanwę twórczości piśmienniczej dało niesamowite efekty⁴⁵⁹, docenione przede wszystkim przez pasjonatów gatunku fantastycznej literatury grozy.

4.2 Nie mogąc sam wywołać duchów i demonów – pisał je... Fantastyka w ujęciu Stefana Grabińskiego

Pojmowanie fantastyki w okresie, kiedy Stefan Grabiński zajmował się tworzeniem swoich nowel i powieści, odbiega nieco od współczesnego rozumienia gatunku. Dziś fantastyka najczęściej tożsama jest z literaturą *fantasy*, osadzonej w dalekiej przeszłości, zawierającą w sobie szereg wydarzeń i postaci wzorowanych na niegdysiejszych wierzeniach i poczynaniach. Na przełomie XIX i XX wieku zadaniem fantastyki stało się nie tyle ukazanie niesamowitych istot i zdarzeń paranormalnych, co dotarcie do tych sfer życia, których w żaden sposób nie może pojąć koncepcja racjonalistyczna⁴⁶⁰.

Niemniej jednak warto pamiętać, iż Grabiński jako pisarz nie zyskał ani zbyt wielkiego uznania, ani szerokiego rozgłosu. Przyczyną tego stanu rzeczy bez wątpienia była odrębność jego twórczości, sytuującej się gdzieś pomiędzy „literaturą grozy”, „twórczością niesamowitą” a „fantastyką literacką”⁴⁶¹. Przez współczesnego sobie, wybitnego krytyka literatury, Karola Irzykowskiego, (a później i zafascynowanego jego utworami Artura Hutnikiewicza) został określony mianem „fantasty czystej krwi”⁴⁶²,

⁴⁵⁸ Zob., B. P. Aleksandrowicz, *Motyw demona w kulturze i literaturze* [w:] *Przewodnik literacki. Syntezy, analizy, omówienia trudniejszych tematów*, b. m., 1991, s. 1.

⁴⁵⁹ Zob., V. Wróblewska, *Wstęp* [do] Tejże, „*Od potworów do znaków pustych*”. *Ludowe demony w polskiej literaturze dla dzieci*, Toruń 2014, s. 7-9.

⁴⁶⁰ Zob., W. Kalinowski, *Hypnos fiction. Nowelistyka Stefana Grabińskiego*, Białystok 2016, s. 69.

⁴⁶¹ Zob., *tamże*, s. 73.

⁴⁶² K. Irzykowski, *Fantastyka. Z powodu książek Stefana Grabińskiego „Na wzgórzu róż. Nowele”* [w:] Tegoż, *Wybór pism krytycznoliterackich*, Wrocław 1975, s. 564. Por., A. Hutnikiewicz, *Stefan Grabiński*,

zaś późniejsi badacze w jego piśmiennictwie dopatrują się realizacji „światów realistycznych z potencją fantastyczności”⁴⁶³, gdzie podstawą dla wszelkiej interpretacji powinno stać się przede wszystkim wnioskowanie racjonalistyczne, zaś „fantastyczna argumentacja powinna być traktowana tu jako instancja ostateczna”⁴⁶⁴, i to z dość dużym dystansem poznawczym.

Dla ówczesnego świata literatury był Grabiński jednakowoż odkryciem, nie do końca odebrany pozytywnie; z upływem lat można z całą pewnością stwierdzić – jego twórczość nie została w pełni zrozumiana, co rzutowało na krytykę ze strony znawców, liczących się wówczas w literackim gronie. Sam Irzykowski, zgłębiający pisarstwo wrażliwego artysty i podchodzący doń z dość dużym zainteresowaniem i aprobatą, przyznawał przecież, iż „ten gatunek, jaki [Grabiński] uprawiał, gatunek niesamowitości, wymaga głębszej, filozoficznej legitymacji, a tej autor dać mu nie potrafił”⁴⁶⁵. Irzykowski zarzucał również Grabińskiemu, iż ten „miał rzeczy słabe, powtarzał się w pewnych motywach, nie dociągał efektu, był banalny w opisach i w stawianiu potrzebnych mu figur”⁴⁶⁶. Krytyk zaznacza jednak, iż siłą autora była jego wyobraźnia („Nie mogąc sam wywołać duchów i demonów, pisał je”⁴⁶⁷). Według niego, Grabiński ufał potędze czystej fantazji, która w pewien sposób usprawiedliwiała jego odstępstwa od ogólnie przyjętych norm; atutem jego twórczości była również autentyczność wywoływanego przez nią uczucia grozy, bowiem Grabińskiemu, ze względu na krążące nad nim widmo śmiertelnej choroby, nieobcy był lęk i nieustanne obcowanie z cieniem śmierci⁴⁶⁸.

Według Artura Hutnikiewicza, „wśród pisarzy okresu międzywojennego Stefanowi Grabińskiemu przypadła rola i stanowisko najzupełniej wyjątkowe”⁴⁶⁹. Badacz uznaje go a jedyne w swoim rodzaju prekursora, wprowadzającego na grunt literatury polskiej zupełnie nowy typ fantastyki, górującego nad poprzedzającymi go

czyli jak się pisze „dreszczowce” [w:] *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki*, red. B. Faron, Warszawa 1972, s. 220.

⁴⁶³ M. Knyszyński, *Stefan Grabiński. Odgadywacz zaświatów* [w:] S. Grabiński. *Znaki niesamowite*, red. P. Marszałek, Toruń 2018, s. 7.

⁴⁶⁴ *Tamże*.

⁴⁶⁵ K. Irzykowski, *Magik niesamowitości. Po zgonie Stefana Grabińskiego* [w:] S. Grabiński. *Znaki...*, s. 246.

⁴⁶⁶ *Tamże*.

⁴⁶⁷ *Tamże*, s. 247.

⁴⁶⁸ *Tamże*.

⁴⁶⁹ A. Hutnikiewicz, *Stefan Grabiński, czyli jak się pisze...*, s. 220.

„mystyfikacją”, „kaprysem rozbawionej imaginacji” oraz „wykładnią prawd moralnych ludzkiego życia”⁴⁷⁰:

Twórczość Grabińskiego pojawiła się na gruncie polskim właściwie bez wyprzedzeń, wyrosła nie z naśladownictwa czy mody, lecz z najgłębszej, osobistej potrzeby i organicznego popędu, a jej literackich koneksji i powinowactw szukać by należało raczej poza obrębem piśmiennictwa narodowego, w wielkich tradycjach fantastyki światowej, sygnowanych nazwiskami Hoffmanna, Poego, Stevensona, Merinka⁴⁷¹.

„Naśladownictwo” najsilniej zobrazowane zostało przez liczne odwołania w twórczości pisarza do wątków Edgara Allana Poego, któremu to poświęcił esej pt. *Księżę fantastów*. Uwielbionego przez siebie artystę nazwał Grabiński „fantastą – analitykiem, obdarzonym iście matematyczną zdolnością myślenia”⁴⁷², co pozwala na stwierdzenie, iż nawet nieograniczoną z pozoru wyobraźnię można okiełznać poprzez stosowanie określonych (nawet przez samego siebie) reguł. Sam siebie nazywał Grabiński prekursorem „fantastyki nieromantycznej, o charakterze samoistnym i autonomicznym”⁴⁷³, co dobitnie świadczy o tym, iż dokładnie zdawał sobie sprawę z miejsca, jakie obrana przez niego droga zajmować będzie w literaturze.

Podstawę wszelkiego działania artystycznego stanowiła dla Grabińskiego oryginalność. Twierdził, iż tylko niespotykane ujęcie danego tematu może zapewnić trwałość walorów dzieła. Wyróżniał trzy rodzaje oryginalności: absolutną, polegającą na wprowadzaniu całkiem świeżych pomysłów; odkrywczą interpretację zjawisk już istniejących; nowatorskie odtworzenie mitów zakorzenionych w kulturze⁴⁷⁴.

Najważniejszą realizację ideału oryginalności widział w fantastyce, której źródeł i genezy dopatrywał się w odruchach obronnych wyobraźni znużonej szarzyzną i monotonią życia, w niepokoju metafizycznym i w wewnętrznej potrzebie antycypowania światów wolnych od przemocy, kłamstwa, niesprawiedliwości i krzywdy choćby w iluzorycznym literackim marzeniu⁴⁷⁵.

⁴⁷⁰Zob., *tamże*.

⁴⁷¹*Tamże*, s. 221.

⁴⁷²S. Grabiński, *Księżę fantastów (E. A. Poe). Studium literackie*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1931, nr 3, s. 1.

⁴⁷³Tegoż, *Wyznania*, „Polonia” 1926, nr 141.

⁴⁷⁴Zob., A. Hutnikiewicz, *Stefan Grabiński, czyli jak się pisze...*, s. 223.

⁴⁷⁵*Tamże*.

Realizacją głównej domeny oryginalności, czyli właśnie fantastyki, stała się dla pisarza płaszczyzna myśli, refleksji wybiegających daleko poza to, czego można doświadczyć w sposób empiryczny. Grabiński wyraźnie uznawał wyższość idei nad materią, posiadających moc na tyle potężną, że odpowiednio skoncentrowane mogły ucieleśnić się i doprowadzić człowieka do zguby (co ma miejsce w noweli *Dziedzina*). Wyróżniał dwa główne rodzaje literatury fantastycznej: zewnętrzną, wtórną, w której mieścił się dorobek literatury romantyzmu oraz neoromantyzmu, oraz wewnętrzną, psychologiczno-filozoficzną, „psychofantazję”, której podstawę stanowiła analiza osobliwości z dziedziny psychologii. To właśnie ów drugi rodzaj cenił ponad wszystko, usiłując na wszelkie sposoby pokazać jej oryginalny, autonomiczny i ponadczasowy charakter⁴⁷⁶.

W związku z takim ujęciem fantastyki, świat wykreowany przez Grabińskiego zdawał się „zatracać swe normalne wymiary, rozrastać i poszerzać o jakieś nowe kondygnacje, płaszczyzny i poziomy, to znów chwiać się niepewnie jak łudzająca fatamorgana”⁴⁷⁷. Miało to swoje źródło również w wyznawanej przez twórcę pluralistycznej koncepcji świata. Za Williamem Jamesem, amerykańskim psychologiem i filozofem, widział otaczającą go rzeczywistość jakby „wielostrefową, wielopłaszczyznową, przyjmując jednocześnie, że pomiędzy owymi kondygnacjami i strefami dokonuje się nieustanna osmoza i wzajemne oddziaływanie”⁴⁷⁸. Owa przesłanka filozoficzna stała się dla Grabińskiego głównym narzędziem przy kreowaniu wydarzeń rozgrywających się na kilku planach, ze szczególnym naciskiem na „czwarty wymiar” wraz ze swym nowym, nieznanym do tej pory i niesamowitym obliczem⁴⁷⁹.

W świecie tego pisarza (...) dokonują się nieustanne przesunięcia współlistniejących i luzujących się wzajemnie kondygnacji, płaszczyzn, poziomów, i oto, nie wiadomo kiedy i jak, przekraczamy granice świata fenomenalnego, wstępując w tajemniczą dziedzinę „tamtego brzegu”. (...) W granicach znanej i zmysłowo wymiernej rzeczywistości współlistnieje w tajemny i zagadowy sposób rzeczywistość inna, odmienna, niewidzialna, dająca znać o sobie w znakach i gestach tajemniczych⁴⁸⁰.

⁴⁷⁶ Zob., *tamże*, s. 224-225.

⁴⁷⁷ A. Hutnikiewicz, *Stefan Grabiński i jego dziwna opowieść* [w:] Stefan Grabiński, *Nowele*, wyb. A. Hutnikiewicz, Kraków 1980, s. 5.

⁴⁷⁸ *Tamże*, s. 9.

⁴⁷⁹ Zob., *tamże*, s. 10.

⁴⁸⁰ *Tamże*.

Dowodem na istnienie „czwartego wymiaru” miała być dla Grabińskiego konkretyzacja „ciemnej sfery” ludzkiego umysłu, stanowiącej „jeszcze jedno świadectwo (...) na rzecz immanentnej dziwności i tajemniczości świata, jego zdumiewającego polimorfizmu”⁴⁸¹. Uważał, że świat, podobnie, jak dusza człowieka, ma charakter dualistyczny, zwichrowany, nadnaturalny, zaś jednostka pozostaje w rozdarciu pomiędzy umysłem a popędami. W jego mniemaniu istnieją ludzie, napędzani nie tyle realnym spojrzeniem na rzeczywistość, co pewną nieuchwytną, opartą na intuicji siłą, pędem życiowym (*élan vital*)⁴⁸². Rozwinięta przez Henry’ego Bergsona teoria Heraklita znalazła swą repetycję w stwierdzeniu, iż „w ustawicznym wibrowaniu materii dokonują się potężne procesy transformacji i ewolucji”⁴⁸³. Nietrudno domniemać, iż owe nurty prowadzić mogą do niewytłumaczalnych zawirowań, wiodących z kolei do pozazmysłowych zjawisk.

Tak ujęta fantastyka może – według pisarza – przynieść pewne wytchnienie zarówno od zwyczajnego poczucia lęku, jak również, znacznie głębiej zakorzenionej, grozy. Literatura tego typu bez wątpienia staje się obrazem niepokoju autora, zdejmując z jego barków jeśli nie całość, to przynajmniej część obaw. Staje się przy tym procesem typowo poznawczym, pozwalającym zarówno twórcy, jak i czytelnikowi na odnalezienie sensu zdarzeń, które mają miejsce w jego obecności, a nie mogą zostać przezeń przyjęte i zinterpretowane ze względu na ograniczone możliwości percepcyjne⁴⁸⁴. Przede wszystkim jednak Grabiński w swej twórczości dążył do ukazania prawdy, „tej najistotniejszej, najgłębszej prawdy ludzkiego życia i bytu w ogóle, prawdy, która w jego (...) niewzruszonym przekonaniu odsłania się niekiedy i niektórym tylko jednostkom wybranym”⁴⁸⁵. U podstaw tak a nie inaczej pojmowanej fantastyki stała nie tylko artystyczna ciekawość oraz chęć wpojenia społeczeństwu własnego przekonania co do istnienia „czwartego wymiaru”; jej źródłem bez wątpienia była osobowość samego pisarza, introwertyka, „oddzielonego od świata grubą taflą szklaną i pogrążonego bez reszty w swoim własnym doświadczeniu wewnętrznym”⁴⁸⁶.

Z tego podłoża introwersji i zapatrzenia się we własne wizje i przywidzenia wyrosła twórczość dziwna i niepokojąca. (...) Nie tyle (...) z realistycznej obserwacji

⁴⁸¹ Tegoż, *Stefan Grabiński, czyli jak się pisze...*, s. 229-230.

⁴⁸² Zob., M. Knyszyński, *dz. cyt.*, s. 8.

⁴⁸³ A. Hutnikiewicz, *Stefan Grabiński i jego dziwna...*, s. 11.

⁴⁸⁴ Zob., W. Kalinowski, *dz. cyt.*, s. 97-98.

⁴⁸⁵ A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego*, Toruń 1959, s. 206.

⁴⁸⁶ Tegoż, *Stefan Grabiński i jego dziwna...*, s. 6.

i analizy wyrastała ta twórczość, ile z intymnego marzenia i dziwnych snów o życiu⁴⁸⁷.

Pomimo pozostawania w odosobnieniu, Grabiński był doskonałym obserwatorem świata. Widział rzeczywistość, w której postęp zaczyna wymykać się człowiekowi spod kontroli; „fantastyka miała być cudownym panaceum na ból takiej egzystencji, sposobem na uzewnętrznienie pewnych tendencji eskapistycznych dla przerażonego człowieka, który zagubił się w technicyzującym się społeczeństwie”⁴⁸⁸. Mogła przy tym zaistnieć tylko wówczas, gdy potrzeby podstawowe zostały już zaspokojone, ich miejsce zaś zajęły wymogi wyższego rzędu – te o charakterze duchowym. U Grabińskiego mało miejsca zajmuje fantastyka z typowo romantycznego punktu widzenia, przede wszystkim zwraca on bowiem uwagę na ukazanie nagiej prawdy o człowieku i jego kondycji⁴⁸⁹. „Jest to fantastyka niezwykle mroczna, wciągająca bez reszty. Jest to bowiem fantastyka – i tak właściwie rozumiał ją Grabiński – głębi ludzkiej jaźni”⁴⁹⁰.

4.3 Płaszczyzna *ponad-przestrzenności* w wybranych utworach pisarza

Ujęcie świata nadprzyrodzonego przez Stefana Grabińskiego można podzielić na trzy zasadnicze dziedziny: doznania pozazmysłowe, ciemna strona ludzkiej psychiki oraz terytorium niesamowitych istot. Przed przystąpieniem do analizy poszczególnych nowel należy jednak wspomnieć, iż komponenty przynależące do każdej z wymienionych kategorii nie są na stałe wbudowane w jej obręb; wręcz przeciwnie, ich obszary mogą przenikać się wzajemnie, tworząc jedyną w swoim rodzaju przestrzeń, otwierającą wrota ku temu, co nieodgadnione – płaszczyznę *ponad-przestrzenności*, współistniejącej z przestrzenią abstrakcyjną, rozmytą, żyjącą oraz mityczną. Każda z przywołanych opowieści została sklasyfikowana według najbardziej uwydatnionej cechy nadprzyrodzoności, wysuwającej się na pierwszy plan podczas lektury opisywanej historii.

4.3.1 Zwrot w stronę pozazmysłowych doznań

Jedną z zagadkowej, pomimo wielu badań, triady doznań pozazmysłowych, stanowi jasnovidzenie. W utworach Grabińskiego uwidacznia się ono kilkakrotnie. Będąc przede wszystkim odbiciem bliższej lub dalszej przeszłości, umiejętność ta

⁴⁸⁷ *Tamże*, s. 7.

⁴⁸⁸ W. Kalinowski, *dz. cyt.*, s. 94.

⁴⁸⁹ Zob., *tamże*, s. 93, 97.

⁴⁹⁰ *Tamże*, s. 97.

narzuca bohaterom wizje wydarzeń, które już miały miejsce, z pewnego zaś powodu pozostawiły po sobie tak silne pozostałości, że unaocznienie ich osobie „obdarzonej” wydaje się być tylko kwestią czasu.

Tak też przedstawia się historia bohatera noweli *Nocleg*. Zgubiwszy drogę w ciemności, trafia do opuszczonego budynku, gdzie postanawia spędzić resztę nocy. Wizja minionego losu kilkorga ludzi nachodzi go we śnie; bohater, jako obserwator tragicznych w skutkach wydarzeń, jeszcze nie do końca zdaje sobie sprawę, czym tak naprawdę jest jego marzenie.

Na dworze padał wciąż deszcz (...). Ukołyszany tą monotonią, wyczerpany długą włóczęgą wśród deszczu i burzy, niebawem zapadłem w stan przedsennych marzeń. Przez chwilę trwało zawieszenie między snem a jawą, pełne skłębionych obrazów (...), wreszcie nadpłynęła pierwsza fala snu i przeszła nade mną, pogrążając mnie w odmęcie. Wkrótce porwany sennym nurtem znalazłem się daleko, w otoczeniu zgoła nowym, nieznanym, wśród ludzi obcych, wytwornie odzianych (*Nocleg*, ZN 117).

Scenerie zmieniają się przed oczami śniącego niczym w teatrze – od wnętrza bogatej willi po szczerze pola, w kierunku których zdąża pokonany kochanek pani domu. Ostatni obraz ukazuje tragedię, stanowiącą źródło wizji bohatera.

Desperat oglądał broń i zauważywszy widocznie brak naboju, odrzucił w wiklinę jako rzecz niepotrzebną. Potem bez namysłu wskoczył w rzekę. Woda pod nim wzburzyła się, wzdęła, prysła pluskotem pian i zawarła się nad ofiarą (*Nocleg*, ZN 121).

Obudziwszy się, mężczyzna wciąż nie zdaje sobie sprawy, że dręczące go marzenie było czymś więcej niż tylko koszmarnym snem. Dopiero uświadomienie sobie otoczenia, w jakim się znalazł, wyjaśnia część zagadki.

Wał słomy usunął się, odsłaniając przede mną leżącego tuż obok na tym samym tapczanie mężczyznę. (...) Poznałem blondyna widzianego we śnie. Była to ta sama arystokratyczna twarz, te same wytworne rysy, tylko teraz podkreślone ostrzej rylcem śmierci. Leżał wyciągnięty sztywno na podścielisku słomy, w pomiętym, jeszcze wilgotnym fraku, z wisiorami zielsk wodnych w bujnych, jasnych włosach, ze smugami mułu na spodniach i gorsie koszuli (*Nocleg*, ZN 122).

Sen bohatera stanowi odbicie wydarzeń, mających miejsce w niezbyt odległej przeszłości, ma zatem charakter jasnowidztwa. Przybyły do cmentarnej szopy właściciel willi, pośrednio przyczyniający się do śmierci kochanka swej żony, nie ponosi żadnych konsekwencji. Rozbudzony mężczyzna nie zdradza ani słowem najmniejszego fragmentu wizji, która nawiedziła go we śnie, wskazującej dość dobitnie na przyczynę zgonu zmarłego. Sam wydaje się nie do końca przekonany co do realności nawiedzających go obrazów – o ich autentyczności może świadczyć jedynie postać nieżyjącego blondyna oraz jego wygląd, świadczący o niedawnym wyłowieniu ciała z wody. Również osoba dziedzica, pojawiająca się w obu płaszczyznach – snu oraz jawy – zdaje się potwierdzać, iż marzenie senne wędrowca jest refleksem, rzuconym przez minioną rzeczywistość na wytwory jego umysłu.

Do znacznie odleglejszej przeszłości odesłany zostaje Tadeusz Śnieżko, bohater noweli *Projekcje*. Znanego architekta nawiedza sen, związany z klasztorem sióstr Trapistek, będącym w ostatnim czasie celem jego badań i wędrówek.

Śniło mi się podziemie klasztoru i jego rozgałęzione bez końca korytarze. Jednym z nich, w krwawym świetle pochodni, posuwał się orszak zakonników i mniszek. (...) Szli wydłużoną linią w milczeniu. W odstępach między jedną pochodnią a drugą po dwóch mnichów niosło na barkach jakieś ciężary owinięte w czarne, spadające ku ziemi całuny (*Projekcje*, DR 328-329).

Celem konduktu jest pochowanie ciał dzieci, poczętych w grzechu i tajemnicy przez mnichów i zakonnice. Śnieżko zdobywa informacje na temat anatemy, rzuconej na klasztor niedługo po całym zajściu, jednak – aż do momentu nawiedzającego go koszmaru – nie zdaje sobie sprawy z powagi przestępstwa, popełnionego przez sługi kościoła kilkaset lat wcześniej. Sen, bez wątplenia przybrany w znamiona jasnowidztwa, znajduje swe potwierdzenie w odnalezionych przez architekta ludzkich szczątkach, znajdujących się dokładnie w tym samym miejscu, jakie zostało mu ukazane poza światem jawnym.

Wizja Śnieżki, w przeciwieństwie do cmentarnego snu bohatera poprzedniej noweli, nie występuje jednak bez żadnego ostrzeżenia. Jego sen zostaje poprzedzony różnego rodzaju projekcjami – klucz, chrzcielnica, profil zakonnicy, zakratowane okno z tajemniczym otworem; każdy z nich, poza ostatnim, znika w momencie odkrywania kolejnych sekretów starego klasztoru. Można odnieść wrażenie, iż wrażliwy umysł

Śnieżki wychwytyje znaki, mające na celu doprowadzenie go do rozwiązania tajemnicy obłożonego klątwą opactwa. Większość z nich odnosi się do wydarzeń sprzed setek lat, ich pojawienie się zatem w umyśle mężczyzny związane jest z jasnowidztwem jako ujawnieniem nieodgadnionych dotąd zagadek.

Odmienne rzecz ma się w przypadku cienia zakratowanego okna. Ten, w przeciwieństwie do pozostałych wizji, nie znika; wręcz przeciwnie, zdaje się przemieszczać razem z bohaterem. Okazuje się bowiem, iż jest on zwiastunem jego śmierci.

Prawdopodobnie, zwiedzając podziemia, zablądził w nieznanym sobie korytarzu i tu spadł, staczając się gwałtownie w dół po pochyłym terenie aż do zakratowanego okna. Dziwnym trafem głowa nieszczęśliwego przesunęła się przez otwór w kracie. (...) Wyzionął ducha wśród najokropniejszych męczarni, zawieszony ledwo parę cali nad ziemią, z głową przewleczoną przez żelazne pręty (Projekcje, 331).

Wizja okratowanej ramy okiennej z otworem wielkości głowy nie ma zatem nic wspólnego z jasnowidzeniem, związanym ze wskazywaniem wydarzeń z przeszłości. Jest ona typowym wytworem profetycznym, zapowiadającym nieuchronny los bohatera.

Zdolnościami wieszczymi obdarzony jest również Kazimierz Joszt, bohater noweli *Ultima Thule*. Naczelnik stacji kolejowej w górskiej miejscowości Szczytniska zostaje z tego powodu okrzyknięty mianem widuna – człowieka, będącego w stanie przenikać przyszłość wzrokiem. Także w jego przypadku podłożem dla proroczych wizji stają się sny.

- Miałem zły sen tej nocy. (...)
- Ty wierzysz w sny?
- Niestety, ten, który śniłem dzisiaj, jest typowy i nigdy nie zawodzi. Widziałem dzisiejszej nocy starą, zapadłą ruderę z powybijanymi szybami. Ile razy śni mi się ten przeklęty budynek, jest nieszczęście. (...) W jednym z pustych okien ujrzałem wyraźnie zarysowaną twarz [zwrotniczego]. Wychylił się z tej czarnej nory i powiał ku mnie swą kraciatą chustą, którą zwykle nosi na szyi. (...) To był gest pożegnalny. Ten człowiek wkrótce umrze – dziś, jutro, lada chwila (*Ultima Thule*, 186).

Przewidywania Joszta okazują się słuszne – pracownik kolei z jego snu żegna się z życiem jeszcze tego samego dnia wieczorem. Co ciekawe, Joszt nie wykazuje

swoich właściwości od urodzenia – rozwijają się one u niego dopiero po przenosinach do Szczytnisk, co pozwala mu przypuszczać, iż są one wynikiem obcowania ze szczególną atmosferą górskiej miejscowości. Jakkolwiek znieawidzoną, tak swoją zdolność traktuje jak przeznaczenie, przez co nie widzi innej możliwości, jak pozostanie na przydzielonym posterunku do końca swych dni. Ów moment również staje się obiektem jego proroczych marzeń sennych, co wyjaśnia w liście do przyjaciela.

Mam zginąć wkrótce, nagle. Człowiekiem, którego dziś we śnie widziałem w jednym z okien rudery, byłem ja sam. Może niebawem spełnię swą misję, a Ciebie wybiorę na pośrednika. Opowiesz ludziom, dasz świadectwo prawdzie. Może uwierzą, że jest świat inny... Jeśli zdołam⁴⁹¹. (Ultima Thule, DR 197).

Wizje Joszta odbijają się echem wśród mieszkańców małej, górskiej wioski. Dzięki nim staje się on postacią rozpoznawaną, co, wbrew pozorom, nie przynosi mu dobrej sławy. Postawa ludu z noweli odzwierciedla stosunek całej ludzkości do proroctw i przewidywań – z jednej strony człowiek pragnie poznać swoją przyszłość, z drugiej zaś lęka się jakichkolwiek informacji, mogących mieć negatywny wpływ na jego życie, w tym – tych dotyczących momentu rozstania z życiem doczesnym. Obrazy, jakie widywał Joszt w swoich snach, musiały wywoływać szczególnie bolesne myśli, zarówno w nim samym, jak również wśród osób z jego otoczenia.

Nieco inny rodzaj snu staje się udziałem bohatera noweli *Czarna Wólka*. On sam po przebudzeniu czuje się rozdarty – nie wie, czy wydarzenia, jakich był świadkiem, należały do świata rzeczywistego, czy też ulokowane zostały na kanwie marzenia.

W okresie czasu, którego potrzebują ziemskie zegary do wykonania sześciuset wahaniec, byłem w jakimś dziwnym miejscu, przebywałem w jakiejś obcej stronie, by po upływie minuty dziesiątej znaleźć się z powrotem u siebie. (...) Najdziwniejsze, że nie wiem, co się ze mną przez cały ten czas działo – czy byłem tam cały jako człowiek z krwi i kości, czy tylko myślą przeniosłem się na chwil parę w tamte strony (...). Nie mogę w żaden sposób przerzucić pomostu między tym światem, w który się, nie wiadomo jak, wtedy dostałem, a między tym, do którego od dziecka przywykłem (*Czarna Wólka*, ZN 213-214).

⁴⁹¹ *Tamże*, s. 197.

W swojej sennej wizji bohater łączy się w miłosnym uniesieniu z przecudnej urody kobietą, którą okazuje się być córka króla trędowatych. Nosząca w sobie paskudną chorobę niewiasta zaraża oniemiałego ze strachu mężczyznę.

Wtedy ujrzałem straszliwą ranę, która wżarła się już głęboko w przecudne jej łono.
- Widzisz, i jam też naznaczona! Ale i ty już nasz! – dodała z mściwym uśmiechem. –
I ty już do nas należysz! Pocałunkiem (...) złączyłeś się z nami na wieki! (*Czarna Wólka*, ZN 221).

Bohater postanawia uśmiercić kobietę i uciec z osady zwanej Czarną Wólką, jednak drogę odcina mu stado sępów, zwiastujące jego nieuchronną śmierć. Po odzyskaniu przytomności w swoim własnym mieszkaniu, mężczyzna postanawia zasięgnąć informacji na temat tajemniczej wioski, jednak daremny trud poszukiwań pozwala mu skłaniać się ku teorii, iż traumatyczne wydarzenia, które stały się jego udziałem, były tylko i wyłącznie koszmarem sennym. O profetycznym charakterze wizji świadczy jednak fakt, iż kilka tygodni po nieciekawej przygodzie bohatera, całkiem niespodziewanie dla lekarzy i innych osób z jego otoczenia, dotyczą pierwsze symptomy trądu, choroby zaraźliwej i prowadzącej do nieodwracalnych zmian w organizmie. Znamiennym jest, iż bohater całym sobą wierzy w skutki wydarzeń ze snu, przez co pojawienie się przypadłości, choć niesie ze sobą wizję wieloletniego cierpienia, stanowi dla niego pewnego rodzaju ulgę i potwierdzenie wcześniejszego proroctwa.

Jasnowidzenie oraz prekognicja zajmują szczególne miejsce w twórczości Stefana Grabińskiego. Nie należy jednak zapominać o ostatniej części triady doznań pozazmysłowych, jaką jest telepatia. Z jej szczególną odmianą mamy do czynienia w wydarzeniach, ukazanych w noweli *Przypadek*. Główny bohater, Kazimierz Zabrzęski, poznaje w pociągu urodziwą mężatkę, z którą nawiązuje romans. Ich spotkania w zaciszu opłaconego przedziału kolejowego otoczone są najskrytszą tajemnicą, niewychodzącą poza stopnie wagonu. Zarówno Stasia Łunińska, jak i jej kochanek są przekonani, iż z ich potajemnych schadzek nie zdaje sobie sprawy nikt z najbliższego otoczenia, a już na pewno nie ma o nich pojęcia mąż kobiety. Tym większe jest jej przerażenie, gdy pewnego dnia dostrzegają jego postać w kolejowym korytarzu. Zaniepokojony Kazimierz postanawia zaczepić mężczyznę i wyjaśnić przyczynę dziwnego spotkania.

Na korytarzu spostrzegł przy jednym z okien mężczyznę łudzaco podobnego do Henryka Łunińskiego; te same rysy, te same zamyślane oczy. (...) Nieznajomy zdawał się nie zwracać nań najmniejszej uwagi. (...) Stał wciąż (...) i palił spokojnie cygaro (*Przypadek*, DR 209).

Zabrzeski zagaja rozmowę i nagle ze zdumieniem stwierdza, iż ma przed sobą człowieka, który nie ma nic wspólnego z mężem jego kochanki. Swoje przywidzenie oboje składają na karb nerwowej atmosfery, towarzyszącej ich potajemnym schadzkom. Jednakże jakiś czas później sytuacja powtarza się, tym razem jednak postać męża ukazuje się w rysach nieznanego tylko oczom Stanisławy.

Gdy w tydzień potem Zabrzski odprowadzał ukochaną do domu, dowiedział się, że przyczyną jej przestachu było nagle wyłonienie się z grupy podróżnych jakiejś męskiej twarzy, uderzająco podobnej do Łunińskiego. Lecz na szczęście trwało to tylko moment, gdy nieznanomy przemówił, przykre przywidzenie natychmiast się rozwiało.

- Rzecz szczególna – zauważył Zabrzski (...). – Twarz tego pana obserwowałem bacznie, gdy do ciebie mówił, lecz w niczym nie przypominał mi twego męża (*Przypadek*, DR 211).

Kobieta wspomina o totalnej metamorfozie pomagającego jej mężczyzny, co skłania Zabrzskiego do dodatkowych przemyśleń na ów temat. Okazja na podzielenie się nimi pojawia się, gdy w niedługim czasie do samotnie kontynuującego podróż Kazimierza dosiada się nikt inny, jak tylko mąż jego kochanki, tym razem w swojej własnej postaci. Henryk nie zdaje sobie sprawy, że jeszcze przed kilkoma minutami przedział, w którym się znajduje, stał się areną miłosnych uniesień jego żony i siedzącego naprzeciw podróżnego. Dopiero prośba o ogień do zapalenia cygara sprawia, że w jego umyśle pojawiają się przebliski czegoś niesamowitego.

- Mam wrażenie, żeśmy się już raz gdzieś w życiu widzieli. (...) Zdaje mi się, że niedawno ktoś do pana bardzo podobny w zupełnie ten sam sposób, i to w pociągu, „pożyczał” ode mnie „ognia”. Sytuacja obecna wydaje mi się dosłownym powtórzeniem jakiejś innej, którą raz już przeżyłem, i to jakby niedawno (*Przypadek*, DR 216).

Mężczyźni rozpoczynają ożywioną dyskusję, w której Zabrzski przedstawia efekty swoich dotychczasowych rozważań. Jeszcze przed podjęciem rozmowy z Łunińskim rozmyśla na temat niedawnych halucynacji, którym uległ wraz ze swoją kochanką.

To dwukrotne przywidzenie Stachy, z których jedno i mnie się udzieliło, nie wydaje mi się rzeczą przypadku. Kto wie, co się z nim w owych chwilach działo? A to dzisiejsze przypadkowe z nim spotkanie wygląda mi na ciąg dalszy tamtych dwóch historii. Można tu wyczuć pewne jakby stopniowanie. Powiedziałbym, że Łuniński powoli, choć podświadomie zbliża się do odkrycia strasznej dla niego prawdy. Najpierw wysunął tylko, niby macki, myśl swą udręczoną – szukał i znalazł – lecz nie zaczepił, zachował się biernie, nie popatrzył żonie w oczy tam, na korytarzu. To mu oczywiście nie wystarczyło. Więc zaatakował ją wprost na stacji w Rudawie, u stopni wagonu w osobie tego nieznajomego pana z walizką... A dziś – jedzie ze mną w tym samym przedziale (*Przypadek*, DR 215).

Przywołanie podświadomości nie jest całkowicie bezzasadne, bowiem, jak już zostało wspomniane, Łuniński nie zdaje sobie sprawy, z kim tak naprawdę współdzieli zajmowany przedział. Zabrzski nie bez powodu wysnuwa też teorię związaną z wysyłaniem myśli „na zwiady”, co dobitnie świadczy o podejrzeniach, jakie mąż czyni w stosunku do żony. To właśnie jest przyczyną pojawienia się jego twarzy w obliczu dwóch całkiem przypadkowych osób. Ów anormalny stan zostaje wywołany przez „zbytne nasilenie myśli lub nadzwyczajne napięcie uczuciowe” (*Przypadek*, DR 217), a jeśli połączyć to z jednoczesnym przesyłaniem myśli przez dwie osoby, mamy do czynienia ze szczególnym rodzajem telepatii, wpływającym nie tylko na odbiór wrażeń wewnętrznych, ale również krótkotrwałe omamy wzrokowe. Takie działanie Zabrzski nazywa „nakładaniem własnej maski na cudzą twarz” (*Przypadek*, DR 221), co może odbywać się w obrębie podświadomości, bez świadomego udziału osoby wysyłającej konkretne sygnały.

Nieco inny charakter telepatycznego przesyłania myśli ukazuje nowela *W willi nad morzem*. Dręczony wyrzutami sumienia po zamordowaniu kochanka swojej żony, Ryszard Norski zaczyna o nim myśleć w tak intensywny sposób, iż zaczyna się to przekładać na gesty i zachowanie jego gościa.

- Przyznam ci się, że rzeczywiście już od dłuższego czasu dostrzegam dziwną zmianę w twych ruchach. Mam wrażenie, że gesty, które wykonujesz, to nie te

dawne, twoje, do jakich przywykłem, lecz jakieś obce, skądś przejęte; jak gdyby ktoś drugi kierował nimi, usadowiwszy się w twym wnętrzu. Wyglądasz na aktora, który genialnie wzył się w cudzą mimikę (*W willi nad morzem*, NW 60).

To osobliwe zjawisko gość Norskiego stara się wyjaśnić nie inaczej, jak właśnie działaniem telepatii.

Pewne indywiduum myśli o kimś od dłuższego czasu e sposób niezmiernie intensywny (...). Rozważa głęboko jego mowę, ruchy, fizjognomię, słowem, całą istotę, pozwala się opętać całą jaźnią. (...) Opętanie myślowe zaczyna się z wolna (...) przenosić na drugiego osobnika i uzewnętrzniać, na przykład w naśladowaniu gestów zamyszonego indywiduum (*W willi nad morzem*, NW 62).

Mężczyzna przywołuje hipotezę, związaną ze skondensowanymi myślami morderców, wspominającymi swe ofiary.

Tak (...) mogą działać telepatycznie niektórzy zbrodniarze. Myśli ich, krążące ustawicznie koło nieszczęsnej ofiary, działają prawdopodobnie jak mocne, jadowite wyziewy i przepajają sobą otoczenie (...). W ten sposób zdarzyć się może, że morderca, wpływając telepatycznie na innych, pewnego dnia ujrzy w ich ruchach ofiarę rąk własnych (*W willi nad morzem*, NW 63).

Takie działanie gość Ryszarda nazywa „zemstą umarłych, bez ich osobistego wdawania się”⁴⁹², czyli z pominięciem ingerencji duchów w poczynania żyjących. Bohater nie zdaje sobie sprawy, jak blisko jest prawdy – jego podejrzenie wzbudza dopiero sytuacja, w której nie jest w stanie przełknąć ulubionego posiłku, wydaje mu się bowiem, iż ten jest zatruty. Domyśla się jednak, iż jego wrażenie jest rezultatem intensywnych myśli Norskiego, wspominającego sposób, w jaki usunął ze swego życia kochankę swej umiłowanej nade wszystko małżonki. Gospodarz zaczyna widzieć postać Stanisława Prandoty w gestach i zachowaniu swojego gościa; co więcej, talent młodego poety uwidacznia się w wierszach, pisanych przez Norskiego, podobnych w stylu do utworów przedwcześnie zmarłego twórcy.

Telepatia, jasnowidzenie i prekognicja należą do zjawisk pozazmysłowych, które znajdują szczególnie miejsce w utworach Stefana Grabińskiego. Co ciekawe jednak, rzadko kiedy zostają one przez niego nazwane wprost. W noweli *Przypadek*

⁴⁹² *Tamże*.

czytelnik domyśla się działań telepatycznych tylko i wyłącznie poprzez opisywane wydarzenia i refleksje głównego bohatera, który przecież ani razu nie używa konkretnej nazwy opisywanego działania. Podobnie rzecz ma się w *Projekcjach*, *Noclegu* czy *Czarnej Wólce* – w żadnej z tych opowieści nie użyte zostaje określenie jasnowidzenia czy prorokowania. To ostatnie, określone zresztą jako „przewidywanie przyszłości”, pojawia się tylko w odniesieniu do postaci Kazimierza Joszta z utworu *Ultima Thule*. Dopiero utwór *W willi nad morzem* przekazuje refleksje bohatera, konkretyzujące telepatyczne oddziaływanie myśli. Ukrywanie faktycznego charakteru danego zjawiska pozazmysłowego, ujawnianie zaledwie części jego właściwości oraz stopniowe ich obnażanie służy gradacji napięcia, a przez to – wprowadza poczucie grozy, znajdującej swe ujście w często zaskakującym i przerażającym finale.

4.3.2 Duchy, dusze i głębie ludzkiej jaźni

Ukazanie się ducha, będącego, jak na ironię, ucieleśnieniem duszy ludzkiej, wzbudza u żyjących lęk. Nic dziwnego, bowiem wokół postaci wędrujących po świecie dusz wyrosło tyle wierzeń, legend i przesądów, że częściej kojarzone są one z nieszczęściem i katastrofą niż z pomocą i dobrymi wspomnieniami. Nie inaczej rzecz ma się w nowelistyce Stefana Grabińskiego – pojawienie się tych istot na kartach jego opowieści, czy to w postaci duchów, czy też zakorzenionych głęboko w duszy bolączek ludzkiej jaźni, rzadko kiedy prowadzi do pozytywnych rezultatów, w przeważającej części stając się przyczyną zgonów i katastrof.

Jednak nie zawsze duch może przeniknąć do świata żywych, używając tylko i wyłącznie własnej woli. Często zaznaczenie jego obecności musi odbyć się przy pomocy medium – osoby, która dzięki swoim niesamowitym właściwościom pozwala na otwarcie mu drogi z „czwartego wymiaru”. Takie możliwości posiada Helena, bratanica księdza Łączewskiego, bohaterka noweli *Muzeum dusz czyścicowych*. Tytułowy przybytek stanowi dumę księdza, od kilkudziesięciu lat gromadzącego eksponaty, noszące oznaki bytowania duchów – najczęściej w postaci odcisku wypalanej dłoni lub innej części ciała. Zainteresowany tematem uczony, doktor Proń, zauważa ze zdziwieniem, iż znaczna część okazów naznaczona została śladami o identycznym kształcie; w ten sposób poznaje prawdę, związaną z pozazmysłowymi zdolnościami Heleny.

- Hela istotnie ulega od czasu do czasu dziwnemu stanowi, zbliżonemu do snu, niby do śpiączki, po której przejściu znajdujemy niekiedy owe stygmaty. (...) To są znaki

fluidycznych członów, wyciśnięte podczas anormalnych stanów, w jakie zapada. (...) Ilekroć zapadnie w swoją dziwną senność, umieszczam obok jej krzesła za zasłoną miednicę z woskiem, gliną lub parafiną (*Muzeum dusz czyścicowych*, DR 488).

Doktor Proń wyraża opinię, iż bratanica księdza musi być zatem „znakomitym medium”, co duchowny dementuje słowami: „Hela jest tylko ulubienicą duchów” (*Muzeum dusz czyścicowych*, DR 489), nie zdając sobie sprawy, iż tak naprawdę oznacza to jedną i tę samą umiejętność – sprowadzania dusz ludzkich na ziemię i stworzenia im możliwości porozumienia się z żyjącymi.

Po wielu udanych eksperymentach Proń namawia Helenę do udziału w specjalnym seansie wywołania ducha z przełomu XV i XVI wieku – włoskiego kardynała, którego wizerunek znajduje się na jednym z eksponatów księdza Łączewskiego. Kiedy dziewczyna nie wyraża zgody, doktor postanawia użyć podstępu i pozwolić na materializację widma przy pomocy jej ciała, jednak bez udziału świadomości.

Wkrótce pod skupionym spojrzeniem Pronia zapadła w głęboki trans; głowa bezwładnie odchyliła się wstecz i oparła o grzbiet fotela, jasnoblękitne jej oczy podeszły w górę. (...) Po kilku minutach zaczęły z ust medium wydobywać się przytłumione westchnienia i jęki, a ciało dotąd sztywno wyciągnięte – przeżyć jakby w konwulsjach. (...) Z głowy Heleny, spod pach i z okolicy łona wysnuwały się wiotkie, fluidyczne woale, łączyły się w skrętach, zgęszczały w spirale. Po upływie krótkiego czasu wyłonił się zarys ludzkiego kształtu (*Muzeum dusz czyścicowych*, DR 497-498).

Dusza kardynała Rufredo, żyjącego we Włoszech kilkaset lat wstecz, po kilku chwilach zmienia kształt i przybiera postać księdza Łączewskiego, który, po krótkiej modlitwie, rozplywa się w przestrzeni. Wydobywające się z ust Heleny słowa, a także odnalezienie martwego ciała duchownego nie pozostawiają wątpliwości – ksiądz Łączewski nosił w sobie pierwiastek duszy kardynała, pokutującego za popełnione grzechy. Dopiero zainicjowany przez Pronia seans spirytystyczny dał mu możliwość, przy pomocy modlitwy, uwolnienia się z ziemskiej powłoki i przeniknięcia w zaświaty.

Helenę bez wątplenia można uznać za medium, ale czy był nim jej stryj? Bez wątplenia jego osoba stanowiła pewien rodzaj reinkarnacji kardynała, dzięki czemu

w pamięci księdza odżywały wspomnienia wydarzeń, które nigdy nie stały się jego udziałem.

- Gdy po raz pierwszy w dwudziestym roku życia zwiedzałem Rzym, miałem wrażenie, że byłem tu już kiedyś dawniej, miasto wydało mi się dziwnie znajome, orientowałem się od razu w ulicach bez pomocy planu, witając ze szczególnym wzruszeniem pałace i domy, niby dobrych, starych znajomych. (...) W niezrozumiały dla mnie samego sposób odgadywałem zmiany, jakie zaszły w rozmieszczeniu budynków i planie tej części miasta w ciągu wieków (*Muzeum dusz czyścicowych*, DR 494-495).

Jakkolwiek Helena z własnej woli „przywoływała” dusze, często pozbawiające jej ciało sił i żywotności, tak obecność ducha kardynała została księdzu Łączewskiemu niejako narzucona. Codzienne obcowanie z medium dawało zbłąkanej duszy nadzieję na uzyskanie drogi do zbawienia. Kardynał nie pozostawał jednakże cały czas w ukryciu – oglądając jego portret w pamiątkowej włoskiej księdze, Łączewski przygląda się mu „z dziwnym uśmiechem, zaś doktor Proń zauważa podobieństwo rysów obu duchownych. Dusza Rufredo, choć niesamowicie silna w momencie przenikania przez jaźń wiejskiego plebana, do ucieczki w zaświaty potrzebuje jednak łącznika, który umożliwi mu porozumienie ze światem żywych.

Helena doskonale zdaje sobie sprawę z własnych umiejętności, ksiądz Łączewski również snuje refleksje odnośnie dziwnych przeczuć i wrażeń, jakie stają się jego udziałem. Nie zawsze jednak osoba obdarzona mediumistycznymi zdolnościami ma świadomość istnienia ducha w swym otoczeniu. A przecież owe istoty, pozostawiwszy w naszym świecie niezłatwione sprawy, często szukają kontaktu z żyjącymi, niekoniecznie za ich wiedzą i przyzwoleniem. Tak dzieje się w przypadku Rozmuskiego (nowela *Znak*), zamożnego właściciela ziemskiego, który, owdowiawszy jakiś czas wcześniej, nosi się z zamiarem powtórnego ożenku. Straciwszy ukochaną żonę na skutek samobójczego strzału, długo nie może dojść do siebie. Kiedy w końcu postanawia na nowo ułożyć sobie życie, odwiedza go tajemnicza kobieta w żałobie i prowadzi na cmentarz. Narrator nie wspomina, kim była – jej pojawienie się od początku do końca osnute jest tajemnicą. Spotkanie z nią bez wątpienia jednak doprowadza do wstrząsu – ze swojej krótkiej wyprawy Rozmuski wraca posiwiaily, zaś jakiś czas później zrywa zaręczyny.

Nie zostaje powiedziane wprost, czy mężczyzna rzeczywiście spotyka ducha swojej żony. Jedną ze wskazujących na to okoliczności mogą być słowa starego sługi:

- Wtem spojrział ku wyjściu i jakby coś spostrzegł. Ja nic nie widziałem... Pan otworzył drzwi i wyszedł na podwórze, ja za nim, lecz ręką wstrzymał mię i kazał nie ruszać się z miejsca. Potem przeszedł podwórzec, ciągle patrząc prosto przed siebie, jak ślepiec, z wyciągniętymi naprzód ramionami, którego ktoś prowadzi (*Znak*, ZN 129).

Wymowny jest również tytuł noweli. Być może podczas swojej bytności na cmentarzu Romuski dostał znak, ażeby nie zmieniać swojego stanu matrymonialnego; możliwe również, iż sam nocny spacer oraz spotkanie ducha zmarłej małżonki są tego typu wskazówką. Zakładając, iż dusza popełniającej samobójstwo Jadwigi materializuje się w obecności męża, mamy do czynienia z niezwykle silną istotą, które nie potrzebuje pomocy medium do kontaktu z żywymi; wystarczy uczucie miłości tak silnej, że nawet po śmierci nie dopuszcza do siebie myśli o stracie ukochanego męża na rzecz innej kobiety. Dopiero „załatwienie sprawy” pozwala Jadwidze na spokojne odejście. Jednakże szereg niedomówień oraz niejednoznaczne zakończenie noweli pozwalają przypuszczać, że jej dusza czuwa nad podejmowanymi przez małżonka decyzjami.

Duch może znajdować się w niewoli, jak w przypadku kardynała Rufredo, lub zniewolić żywego, co ze swej strony czyni Jadwiga w stosunku do Rozmuskiego. Jednakże zdarza się, iż człowiek staje się duchem z własnej woli, po czym przenika namacalną rzeczywistość, aby rozplątać się w „czwartym wymiarze”. Tym właśnie jest symboliczny „ślepy tor”, do poznania którego dąży grupka podróżujących rozpędzonym pociągami osób. Wjazd na linię „ślepego toru” jest równoznaczny z momentem katastrofy, w której wszyscy opuszczają swe ziemskie ciała. Jeden z podróżnych doświadcza dziwnego uczucia „przebudzenia się”, po którym zmienia się nie tylko jego świadomość, ale również zdolność odczuwania nowej, lekkiej powłoki.

Spojrział uważnie po sobie, powiódł ręką po twarzy, po czole – nic! Ani kropli krwi, żadnego bólu. (...) Przyszła ochota przejścia się po przedziale. Opuścił miejsce, podniósł nogę i... zawisnął parę cali nad podłogą (*Ślepy tor*, DR 172-173).

Po odłączeniu od ciała dusza stanowi eteryczny, delikatny zarys, pozwalający na przeniknięcie do *ponad-przestrzenności*.

Postacie podróżnych, wiotkie i przejrzyste na wylot, watały, rozpadały się, rwały na strzępy... (...) Głosy ich marły, gasły, rozwiewały się... aż zgłuchły gdzieś w zaświatach międzyplanetarnych dali... (*Ślepy tor*, DR 180).

Dusze zwolenników „ślepego toru” nie pozostają w świecie żywych dłużej, niż to konieczne. Nie zostawiają za sobą rozpoczętych spraw, nie zatrzymuje ich nawet instynktowna chęć utrzymania się przy życiu. W ich przypadku odejście z własnej woli pozwala na niemal natychmiastowe znalezienie się w przestrzeni „czwartego wymiaru”.

Problem psychiki bohaterów i jej wpływu na rzeczywistość został szeroko omówiony w *Rozdziale V* niniejszej rozprawy. Skoro jednak Stefan Grabiński uznawał głębię ludzkiej jaźni za jedną z podstaw uznawanej przez siebie fantastyki, należy wspomnieć o kilku szczególnych jej przypadkach w tej właśnie części. Nie należy przy tym zapominać, iż kanwą dla pojmowanie ludzkiego umysłu jako przestrzeni nadprzyrodzonej jest jego tajemniczość, sto lat wstecz stanowiącą dla badaczy jeszcze większą zagadkę, niż ma to miejsce współcześnie.

Jednym ze sposobów kontrolowania umysłu, budzącą wokół siebie sporo kontrowersji, jest hipnoza – wprowadzenie osoby badanej w stan „snu na jawie” i rewizja jej myśli. O krok dalej posuwa się bohater noweli *Na tropie*, przeprowadzając doświadczenia hipnotyczne na samym sobie. O potędze autohipnozy może świadczyć przyniesienie do domu kadłuba ciężkiego posągu, która to sytuacja nie zarysowała się we wspomnieniach mężczyzny najmniejszym nawet śladem. Ów niespotykany wyraz własnej siły fizycznej bohater przypisuje potędze „ostatniej, niemal w przedśmionku snu wążającej się myśli” (*Na tropie*, ZN 187).

Działał tu chyba jakiś wściekły, bezwzględny nakaz wnętrza, jakiś kategoryczny imperatyw, wobec którego nie ma namysłu ni wahania; wszystkie siły zestokrotniają się, wszystkie ścięgną prężą w szalonym wysiłku, by zaspokoić, wypełnić coś, co żarzącymi głoskami wypaliło się we wnękach duszy; dźwiga się jakaś niesamowita, nerwowa moc i pędzi na łeb, na szyję, przez debry, wykroty, łamie, druzgoce, wali w proch do stóp swych wszystko, co staje na zawadzie, i dopina celu zziąjana, krwią ociekła, lecz triumfująca... (*Na tropie*, ZN 187).

Eksperymentowanie z własnym umysłem prowadzi do tragedii – działając w stanie autohipnozy, mężczyzna dokonuje zbrodni na pięknej hrabiance, spotkanej

swego czasu w pobliżu miejsca jego zamieszkania. Początkowo nieświadomy popełnionego przez siebie czynu, dowiedziawszy się o śmierci dziewczyny, postanawia na własną rękę przeprowadzić śledztwo i ująć sprawcę. Ślady zabójcy doprowadzają go do jego własnego domu, a odnalezienie ubrudzonej krwią odzieży utwierdza go w przekonaniu, że młodą kobietę zamordował nie kto inny, tylko on sam.

Przyczyna zbrodni nie zostaje wskazana przez bohatera; jedynym pierwiastkiem jest wspomnienie oczarowania nadzwyczajną urodą kobiety, któremu ten uległ przed dwoma laty. Wprowadzone przez autora niedopowiedzenia pozwalają jedynie snuć domysły, iż to właśnie nieodwzajemnione uczucie bądź pewien rodzaj niemocy popychają mężczyznę do popełnienia okrutnego przestępstwa. On sam, podobnie jak w przypadku przeniesienia ciężkiego posągu, nie pamięta niczego ze swojej zbrodniczej wyprawy. Nie przeszkadza mu to jednak w dokładnym wcieleniu się w postać zabójcy i odwzorowaniu jego ścieżki krok po kroku. Umysł bohatera działa zatem podobnie zarówno w stanie świadomości, jak i hipnozy, jednak bestialski czyn, jakiego się dopuścił, pozostaje niewyjaśnioną, budzącą grozę tajemnicą.

Zaułki ludzkiego wnętrza nie są wolne od emocji, słabszych lub silniejszych, oraz różnego rodzaju patologii. Niekiedy doprowadzają one do sytuacji niewyjaśnionych, raz w oczach otoczenia, raz – dotkniętej nimi jednostki, często prowadząc do tragicznego końca. Do tego los nieuchronnie prowadzi Ludwika Szatere, naczelnika stacji w Zakliczu. Nienawidzący wszystkiego, co przemija, pewnego dnia odkrywa, iż w obrębie zamkniętej rok wcześniej sąsiedniej stacji znowu zaczynają bić sygnały i ukazywać się światła pociągów. Taka sytuacja trwa jednak niewiele ponad tydzień, po czym zamiera. Jednocześnie na jego własnej stacji ginie pod kołami maszyny młody pomocnik, zaś jego urwane ramię wbija się kolejarzowi w umysł tak mocno, iż zaczyna widzieć jego kształt w figurach usypanych z piasku. Początkowo wątpiący w zaobserwowane zjawiska i wymawiający się złudzeniami, z czasem tworzy Szatera „teorię engramów”, znaków, pozwalających na ocalenie elementów przeszłości od zapomnienia.

Szatera nabrał przekonania, że nic na świecie nie ginie, że żadne, choćby najbliższe zdarzenie nie przepada i nie rozwiewa się bez śladu. Przeciwnie – wszystko utrwała się i rejestruje, (...) może gdzieś w metafizycznym planie, w (...) jakimś astralnym eterze lub niewidzialnym kosmicznym fluidzie?... Zdarzenia rzeczywiste, rozegrawszy się na arenie świata widzialnego, prawdopodobnie wsiąkają

w przestrzenie wymiaru czwartego, by tu utrwalić swój obraz na kliszy astralnej
(*Engramy Szatery*, ZN 235).

Owe upamiętnione wizerunki, nazwane przez naczelnika „engramami zdarzeń”, w jego mniemaniu czekają w uśpieniu, aby po pewnym okresie czasowym powrócić w powtórzonej postaci.

Bo zdarzenia mają swoje echa, jak głos lub dźwięk: lubią powtarzać się i odbijać kilkakrotnie – czasem poprzez wieki. Ich engramy, korzystając ze szczęśliwej konstelacji spowodowanej częściowym powrotem tego splotu spraw, który niegdyś je wywołał, przechodzą ze stanu utajonego w stan czynny i empiryczny: aktywizują się
(*Engramy Szatery*, ZN 235).

Najistotniejsze źródło aktywizacji engramu upatruje Szatera w ludzkich uczuciach, myślach i wspomnieniach, na pierwszy plan wysuwając tęsknotę. Inną, lecz równie ważną rolę w pojawieniu się echa odgrywać mają rocznice, wzbudzające nostalgię w zbiorowości, co znacznie silniej oddziałuje na ukryte, zapisane klisze. Wyjątek stanowią tutaj wydarzenia tragiczne, których wstrząsający charakter ma wystarczającą moc, aby na długo pozostać w ludzkiej pamięci.

To właśnie ta ostatnia sytuacja wywołuje pojawienie się w umyśle Szatery wspomnień, związanych z mającym miejsce na jego stacji karambolem. Do jego mózgu przymocowane wręcz wdzierają się trzy najważniejsze obrazy, które obserwuje tuż przed i w samym momencie katastrofy: przerażenie, a następnie lekceważenie maszynisty, upadek z okna i natychmiastową śmierć kobiety w czerwonym szalu oraz oddzieloną od ciała głowę ślicznej, młodej dziewczyny. Ślad w postaci wyskakującej z wagonu kobiety w czerwonym szalu, wryty w jego pamięci, dręczy go za każdym przybyciem ocalałych z katastrofy wagonów. Dodatkowym potwierdzeniem jego teorii staje się popłoch, jaki przez jakiś czas towarzyszy podróżnym, wysiadającym właśnie z tych, a nie innych części składu. Jednakże postać, za którą tęskni najbardziej, młoda dziewczyna, której usta całował na zastygłej w śmierci twarzy, nie pojawia się przed jego wzrokiem. Pomimo intensywnego wpatrywania się w każdy nadjeżdżający pociąg, Szatera nie zyskuje żadnego kontaktu z „ukochaną”.

Za jedyne rozwiązanie uznaje doprowadzenie do kolejnego karambolu, od czego odwodzi go nieznaną siłą. Otóż Szatera, powstrzymujący przed odjazdem pociąg

stojący na stacji, doznaje nieoczekiwane dziwne wrażenia przebywania poza własnym ciałem.

Nagle ręka zdrętwiała. Sparaliżowane przez ciemną siłę ramię znieruchomiło w pozycji nadanej mu przed chwilą. Szczególna senność omotała zmysły, dziwny bezwład skrepował członki. Czuł, jak coś w nim wyodrębni się, wyłącza, wyzwala. Wpatrzył się szklanym spojrzeniem w szybę okna i ujrzał na peronie swoją własną postać... Zmierzała szybko ku przodowi pociągu (...) i nagle podniosła w górę rękę... Zabrzmiał nerwowy odzew trąbki i pociąg ruszył... (...) Ocalony! (*Engramy Szatery*, ZN 244).

Jednak zamiar Szatery ma i swoją „dobrą”, w jego mniemaniu, stronę – w nadjeżdżającym z drugiej strony składzie w końcu zauważa obiekt swoich dotychczasowych tęsknot: młodą dziewczynę, której „oczy cudne, lazurkowe patrzyły nań i uśmiechały się wdzięcznie, a usta, krwi chciwe, dziewczęce usta nęciły obietnicą rozkoszy” (*Engramy Szatery*, ZN 245). Wobec takiej perspektywy naczelnik wybiera jedyną słuszną drogę – rzuca się pod koła ciężkiej maszyny, aby na wieki połączyć się z „ukochaną”. W ten oto sposób „teoria engramów” sprowadza na Szaterę cierpienie, a w rezultacie - śmierć. Niepoparte niczym domniemania kolejarza stanowią istotny komponent świata nadprzyrodzonego, zrodzonego w zakamarkach jego wewnętrznych dywagacji.

Ludzki umysł przywodzi tym samym na myśl labirynt, w którym nietrudno o splątanie i zatracenie. Przy jednoczesnym podsuwaniu sugestii przez otoczenie, dusza człowieka może stać się elementem niestabilnym, podatnym na pozazmysłowe podszepty i tajemne perswazje. Twórczość Grabińskiego przedstawia obraz wątlej jaźni, z łatwością będącej w stanie przeistoczyć się w silnego ducha, doprowadzającego do nieszczęścia bądź kataklizmu. Postaci duchów, mimo swej enigmatyczności, wprowadzają zamieszanie w świecie istot żywych, zbliżając je jednakowoż do nieprzeniknionego obszaru *ponad-przestrzenności*.

4.3.3 We władzy demonów ognia i bezwzględnych upiorów

Dochodzimy w tym miejscu do trzeciego obszaru *ponad-przestrzenności*, który Stefan Grabiński wprowadził do tworzonej przez siebie literatury. Otóż, pomimo szczególnego zamiłowania do fenomenów i wytworów ludzkiego umysłu, w jego utworach spotkać możemy również stworzenia rodem z legend i regionalnych wierzeń. Nie mają one nic wspólnego z istotami ludzkimi, oczywiście oprócz faktu obcowania

z nimi w realistycznym świecie. Potrafią przenikać ze swojego wymiaru w płaszczyznę empiryczną, na różne sposoby wpływając na poczynania człowieka – czy to działając z boku, czy też wnikając do jego wnętrza.

Tę ostatnią sytuację przedstawia nowela *Czerwona Magda*. Życie tytułowej bohaterki, córki strażaka, naznaczone zostaje wróżbą starej Cyganki, wedle której dziecko narodzi się jako córka płomieni, zaś jej dokonania będą zwalczane przez jej ojca po kres jej dni. Tak też się dzieje – pożary zawsze wybuchają w miejscu, gdzie młoda dziewczyna podejmuje pracę. Początkowo nikt nie łączy pożarów z jej obecnością; nawet po pewnym czasie, gdy osoba służącej zaczyna pojawiać się w rejonie każdego z nich, brak istotnych dowodów na jej winę – dziewczę najczęściej znajduje się w głębokim uśpieniu, bez świadomości rozgrywającego się dookoła niej dramatu.

Po ugaszeniu pożaru znaleziono robotnicę Magdę Szponar w małej salce środkowej cudem ocalałej z morza płomieni, rozpostartą na podłodze w głębokim uśpieniu. Dziewczyna prawdopodobnie przetrwała w tym stanie cały pożar i dopiero po dwugodzinnym cuceniu otworzyła ociężałe ze snu powieki. Jak zdołała wytrzymać przez godzinę bez uduszenia się w zamkniętym pokoju otoczonym zewsząd falami ognia (...) – pozostało na zawsze nierozwiązaną zagadką (*Czerwona Magda*, DR 392-393).

Także dokładniejsze badania zaistniałej sytuacji nie przyniosły zadowalającego rezultatu, dzięki czemu córkę naczelnika straży uniewinniono.

W pięćdziesięciu wypadkach na sto znajdowano ją po ugaszeniu ognia w stanie nieprzytomnym, prawie kataleptycznym, zwykle wewnątrz domu, który uległ klęsce. (...) Kilku lekarzy ekspertów (...) uznało ją za istotę anormalną, z przewagą sił podświadomych, skłoną do katalepsji, a nawet somnambulizmu (*Czerwona Magda*, DR 394, 395).

Diagnoza lekarzy oddała od Magdy wszelkie podejrzenia, jedyne niedociągnięcia znajdują się bowiem, według niech, w jej zachwianej psychice. Prawda okazuje się być jednak o wiele bardziej zatrważająca – otóż dziewczynę nawiedza potężny demon ognia, z którego współistnienia nikt, nawet sama zainteresowana, nie zdaje sobie sprawy. Niebezpieczna istota włada ciałem i umysłem dziewczyny, uwalniając swe moce wedle własnego upodobania. Punktem kulminacyjnym jego

działalności staje się moment, gdy Magda, po blisko dwuletniej nieobecności w rodzinnym mieście, obejmuje posadę służącej w domu bogatego kupca. Trzy tygodnie później naczelnik Szponar dostaje informację o pożarze w tamtym miejscu i wyrusza na pomoc, aby po raz pierwszy zmierzyć się z demonem na tak ogromną skalę.

U wylotu zastąpiło mu drogę czerwone widmo dziewczki. Była wysoka nad miarę ludzką, wyolbrzymiała jakaś, potworna i potrzasała w ręce trzymany ognistym strąkiem. (...) Podniosła [go] i zagroziła nim przejście. (...) Przeszedł przez nią jak przez purpurową mgłę. Zapiekło go coś tylko okropnie na rękach i szyi, że syknął z bólu (*Czerwona Magda*, DR 404).

Przerażający obraz demona w niczym nie przypomina skromnej i cichej latorośli strażaka, co jeszcze dobitniej świadczy o braku jej świadomego udziału w rozgrywających się wydarzeniach.

Przez okno przebiegła się wężowym przegubem Czerwona Magda i ognistym swym zegadłem usiłowała podpalić rozpięty już wór ratunkowy. Szatański uśmiech igrał na wargach dziewczki, piekielna radość rozświecała twarz w okoku żarem zionących włosów (*Czerwona Magda*, DR 406).

Rozwścieczony strażak rzuca w stronę zmory toporek, uśmiercając tym samym własną córkę. W obliczu śmierci ciała, będącego do tej pory swego rodzaju opoką dla pasożytującego weń demona, widmo wycofuje się, zabierając ze sobą resztki pożaru.

Innym przykładem oddania swego ciała we władanie nieczystym siłom jest historia Antoniego Czarnockiego, bohatera noweli *Zemsta żywiołaków*. Naczelnik straży pożarnej odznacza się niesamowitą wręcz odpornością na działanie niszczycielskich płomieni, czym zyskuje sobie miano „Ogniotrwałego”, bowiem „wśród największej pożogi, wśród orgii płomieni może przechadzać się bezkarnie, bez najlżejszego choćby oparzenia” (*Zemsta żywiołaków*, DR 525). Oprócz swoich nieprzeciętnych właściwości zajmuje się analizą wybuchających w okolicy pożarów, po wielu latach dochodząc do zaskakujących wniosków.

Oto połączywszy liniami pogorzeliiska różnych miejscowości przekonał się, że w osiemdziesięciu przypadkach na sto odnośne punkty pożarne utworzyły zarysy dziwacznych postaci; były to przeważnie kształty małych, śmiesznych stworzeń, które czasem przypominały wyglądem swym dzieci-potworki, kiedy indziej zbliżały

się raczej do typu zwierzaków: jakieś małpiatki o długich, figlarnie zakręconych ogonkach, jakieś zwinne, w kabłąk wygięte wiewiórki, poczarne do rozpuku koczodanki (*Zemsta żywiołaków*, DR 521-522).

Zaznajamiając się z wiejskimi wierzeniami o dziwnych stworzeniach, Czarnocki dochodzi o przekonania graniczącego z pewnością, że „możliwa jest egzystencja istot dotąd bliżej nam nieznanych, które zajmując jakiś pośredni poziom między ludźmi a zwierzętami, objawiają się przy każdym wybuchu żywiołów” (*Zemsta żywiołaków*, DR 523). Potworki te, zwane żywiołkami, stają się dla niego wrogiem, z którym należy walczyć w pierwszej linii.

[Nie ulegało] dłań wątpliwości, że żywiołaki istnieją. Czuł ich obecność przy każdym pożarze i tropił z niesłychaną wprawą ich złośliwość. (...) Z czasem zaznajomił się dokładnie z psychologią tych dziwnych stworzeń, poznał ich naturę chytrą i przebiegłą, nauczył się paraliżować wrogie dla ludzkości zakusy (*Zemsta żywiołaków*, DR 524).

Czarnocki wypowiada przedstawicielom niszczycielskiego żywiołu wojnę. Wykorzystując swe niecodzienne umiejętności, zмага się z nimi coraz zacieklej, co prowadzi do budzących szacunek efektów. Z czasem jednak żywiołaki przestają do swych sztuczek używać samego ognia – zamiast tego strącają ciężkie belki, kilkukrotnie raniąc bohatera. Przypuszczają również atak na jego mieszkanie, wprowadzając obrzydliwy zaduch oraz śmiercionośny czad, które ustępują dopiero po dłuższym czasie. W końcu, za pośrednictwem niedopalonych węgielków, Czarnocki poznaje ich imiona oraz otrzymuje pogroźki, które jednak nie robią na nim większego wrażenia.

W międzyczasie zaczyna dochodzić do innych niesamowitych wydarzeń – otóż dusza naczelnika kilkukrotnie materializuje się przed oczami starego sługi; w tym samym czasie ciało fizyczne Czarnockiego znajduje się w stanie katalepsji. W jego otoczeniu pojawia się jednak poważne zagrożenie, sprowadzone przez żądne zemsty żywiołaki.

O parę stóp nad głową śpiącego unosił się w powietrzu krwawo pełgający płomień. Miał kształt gorejącego krzaka, z którego co chwila wysuwały się w stronę pana Antoniego długie, ogniste macki, jakby próbując go dosięgnąć (*Zemsta żywiołaków*, DR 535).

Szybka interwencja służącego zapobiega katastrofie, jednak rozsierzone niepowodzeniem żywiołaki nie poddają się łatwo. Po kolejnym triumfie strażaka nad niszczycielskim żywiołem przypuszczają atak ostateczny, po którym sytuacja ulega diametralnej zmianie.

[Antoni znajdował się] w otoku płomieni, które tysiącem ognistych ssawek zdawały się wnikać w jego ciało. (...) Płomienna zjawa wsiąkła już zupełnie w śpiącego i zgasła. (...) Nagle rysy Czarnockiego uległy dziwnej zmianie: po twarzy (...) przebiegł skurcz jakiś czy spazm nerwowy i (...) zastygł grymasem na ustach. Naczelnik pchnięty tajemniczą siłą, która podstępnie opanowała mu ciało, nagle zerwał się z posłania i z dzikim okrzykiem wypadł z domu (*Zemsta żywiołaków*, DR 537).

Czarnocki – a raczej jego ciało, bowiem świadomość strażaka pozostaje niejako poza nim – w szaleńczym pędzie wznieca kilka pożarów, zanim ostatecznie zostaje ujęty. Jak na ironię, wciąż ubrany jest w mundur strażacki, jednak wyglądem nie przypomina już „Ogniotrwałego”, uwielbianego przez wszystkich bohatera.

Z ramion szaleńca zwisają zdarte podczas walki epolety naczelnika straży pożarnej, na poszarpanej bluzie lśnią medale zdobyte w „ogniowej potrzebie”, błyszczy złoty krzyż zasługi. I ta twarz, ta twarz wykrzywiona zwierzęcym grymasem, z parą krwawych, zezujących oczu! (*Zemsta żywiołaków*, DR 539).

Rozwiązana zostaje jednocześnie zagadka wędrującej duszy Antoniego, która, zupełnie jakby przeczuwając zagrożenie, kilka razy bada możliwości ucieczki. Po schwytaniu Czarnockiego jego duch noc w noc odwiedza dom i szuka swego ciała; niestety, na powrót jest już za późno.

Do dziś jeszcze krążą wśród ludzi legendy o duszy Ogniotrwałego, co porzuciwszy we śnie swe ciało wrócić już doń nie mogła, bo weszły w nie żywiołaki. (*Zemsta żywiołaków*, DR 539).

Zatem wykreowane przez Grabińskiego „dzieci żywiołów” działają dokładnie tak, jak przedstawia je większość wierzeń – początkowo niewinne i pocieszne, w przypadku naruszenia swej nietykalności czy też, nie daj Boże, pokrzyżowania

planów, stają się okrutne i bezlitosne, starając się na wszelkie sposoby unicestwić swoją, nawet najodporniejszą, ofiarę.

Kolejną zasługującą na uwagę postacią nadprzyrodzoną jest tytułowe stworzenie noweli *Biały Wyrak*. Zamieszkujący stare, zatłoczone sadzą kominy stwór jest szczególnie niebezpieczny dla kominiarzy; tylko czeka na samotnika, pragnącego zakłócić mu spokój i pozbawić wygodnego legowiska. Tak kończy dwóch czeladników majstra Kaliny – wysłani z misją przeczyszczenia komina, znikają bez wieści. Okazuje się, iż przyczyną ich zaginięcia jest nikt inny, tylko potworek o śnieżnobiałej sierści, czyhający na swe ofiary we wnętrzu starego browaru.

Ujrzałem (...) jakąś białą (...) istotę, wpatrzoną we mnie parą ogromnych, żółtych trzeszczy. Stwór podobny na pół do małpy, na pół do olbrzymiej żaby, przytrzymał w szponach przednich, spiętych błoną odnóży coś ciemnego (...). Z szerokiej, rozciętej od ucha do ucha gęby dziwadła wyszedł szczególny, drapieźny dźwięk; straszycło zgrzytało zębami jak małpa. (...) Ślepią wyłupiaste, okrągłe jak talerze wpijał we mnie coraz uporczywiej (*Biały Wyrak. Gawęda kominiarska*, DR 418-419).

Pozbawiając ofiary życia, swoim postępowaniem stwór przypomina wampira:

Wydłużony jak u mrówkojada ryjek przywarł chciwym smoczkiem do skroni nieszczęśliwego. (...) Ciało biedaka było straszliwie, nieprawdopodobnie chude i wyschłe na szczapę – sama skóra prawie i kości – (...) wyciągnięte jak struna, suche i twarde jak kawał drewna (*Biały Wyrak. Gawęda kominiarska*, DR 420).

O podobieństwie do łaknącej krwi bestii świadczy również fakt, iż istota ta nienawidzi światła, kryjąc się przed nim w najciemniejszych zakamarkach. Również kres jego żywota przypomina uśmiercenie wampira w niektórych kulturach.

Wtem materia zesunęła się z haka i spadła na podłogę. I wtedy zaszła w niej dziwna przemiana: w mgnieniu oka biała kula szerniała na węgiel i u stóp naszych pozostała duża, metalicznie połyskująca kupa czarnej jak smoła sadzy (*Biały Wyrak. Gawęda kominiarska*, DR 422).

Groza bijąca z postaci wyraka opiera się nie tylko na niebezpieczeństwie, jakie niesie ze sobą bliski kontakt z tym dziwnym stworzeniem. Również jego wygląd nie

napawa optymizmem – stwór jest hybrydą kilku znanych zwierząt; śnieżnobiała sierść może łatwo zwieść nieszczęśliwą ofiarę, jednak zarówno jego uchwyt, jak i dziwaczna ssawka są zwiastunami śmiertelnego zagrożenia.

Biały Wyrak z opowieści Grabińskiego przejawia, co prawda, pewne cechy wampira, nie jest nim jednak we właściwym tego słowa znaczeniu. Nieco bardziej zbliżoną ku bestii postacią, choć i tak nie do końca wpisującą się w kanon cech i zachowań, jest Sara Braga, tajemnicza kobieta, intrygująca swą osobowością bohatera noweli *W domu Sary*. Jej działania mają podłoże erotyczne i są sposobem na powstrzymanie procesu starzenia poprzez wysysanie energii życiowej z obcujących z nią partnerów, dzięki czemu osiemdziesięcioletnia Kobieta może bez żadnych podejrzeń utrzymywać, iż nie przekroczyła lat trzydziestu. Na zewnątrz widoczne są jednak zmiany, stopniowo zachodzące w jej kochanku, co pozwala przyjacielowi mężczyzny posądzić ją o nieuczciwy, daleki od moralności proceder.

W ogóle [Stosławski] sprawiał już wtedy nader przykre wrażenie. Nie tylko bowiem raziła dawna małomówność, tak sprzeczna z dawnym usposobieniem, lecz niepokoił też zagadkowy wygląd zewnętrzny. Zwykle wyświeżony, nawet przesadnie elegancki, przyszedł Stosławski tego wieczoru w stroju zaniedbanym, niemal opuszczony. Twarz niegdyś zdrową, tryskającą młodym, bujnym życiem, oblekła chorobliwa bladość, oczy przesłoniła mgła zadumy (*W domu Sary*, DR 332-333).

Swą niechlubną metamorfozę Kazimierz Stosławski tłumaczy gorącym uczuciem, które przed dwoma laty zaczął żywić ku ponętnej kobiecie. Ostatkiem sił rozumu jest w stanie wskazać konkretne przyczyny swej kondycji, nie potrafi jednak podać źródła namiętności, które rozpały w nim tak gwałtowne emocje wobec tajemniczej Sary.

- Ja po prostu nie mogę myśleć o czym innym, tylko o niej i, co najohydniejsze, o jej płci i szczegółach z nią związanych. Czuję, że to mi jest narzucone wbrew mej woli i nawet popędowi. Posiadałem kobiety piękniejsze i bardziej pociągające od niej, a przecież odchodziłem z lekkim sercem, zrywając bez wahania. Tutaj nie mam siły. (...) Przeradza się w bożyszczę złe i nienawistne, lecz niemniej ponętne, któremu muszę ulegać bezwzględnie... (*W domu Sary*, DR 334).

Snując swe rozpaczliwe refleksje, Stosławski zaczyna zdawać sobie sprawę z nadprzyrodzonej mocy kobiety, którym nie jest w stanie się oprzeć.

Opanowała mnie bezwzględnie, stałem się igraszką w rękach demonicznej samicy. (...) Osłabia mnie, czuję to doskonale, wysysa powoli, systematycznie, nieubłaganie – lecz nie przez częste stosunki... (...) Ta kobieta kradnie mi z zapamiętałością upiora wszystkie siły życiowe (...). Wchłania w siebie ze zjadliwym uporem moje życie, moje młode życie... (*W domu Sary*, DR 335-336).

Kazimierz zupełnie świadomie łączy postać Sary z demonem czy upiorem. Przyjmuje do wiadomości jej nieczyste poczynania, jednak dopiero jego przyjaciel, Władysław, zajmujący się medycyną, wydobywa istotę niewiadomej, zadając kluczowe pytanie: „Lecz kto jest tym demonem, tym wampirem w kobiecej postaci?” (*W domu Sary*, DR 337). Potwierdzenie swej teorii znajduje po niespełna miesiącu, kiedy to wizyta przyjaciela uświadamia mu, iż zachodzące w nim negatywne przemiany przybrały wręcz galopujące tempo.

Blade jak płótno, bez kropli krwi oblicze wyzierało na świat jak maska obojętna na jego sprawy (...). Podniesiona w górę, alabastrowej białości, prawie przejrzysta ręka czyniła gest wiecznego trwania (...). Organizm uległ przerażającej redukcji: w układzie kostnym widoczne były objawy atrofii, poznikały całe rzesze tkanek, zmarniały całe gniazda komórek. Był lekki jak dziecko. (...) Ten człowiek niknął w oczach! (*W domu Sary*, DR 342).

Władysław zauważa ponadto, iż jego przyjaciel „nie orientuje się w rzeczywistości i zatracą niemal zupełnie poczucie czasu i przestrzeni” (*W domu Sary*, DR 341). Jedynym, co zdaje się utrzymywać go przy jako takim bytowaniu, jest popęd w stosunku do demonicznej kobiety, połączony z oddaniem całego siebie pod władanie jej postaci. Poznawszy kobietę, sam lekarz zwraca uwagę na magnetyczne przyciąganie, którym emanuje cała jej osoba; daleka od piękności w czystym tego słowa znaczeniu, „była raczej demonicznie, szatańsko ponętna” (*W domu Sary*, DR 344). Co więcej, przyrównuje ją do istoty bliskiej naturze („miała w sobie coś z prostoty żywiołu” (*W domu Sary*, DR 344), niezwracającej uwagi na kwestie przyziemne.

Najdziwniejsze jednak jest jej uderzające podobieństwo do Kazimierza, co tylko zdaje się potwierdzać przypuszczenia o niezdrowym połączeniu mężczyzny

z wysysającą z niego wszelkie siły życiowe kobietą. Podjęcie obcowania z Sarą doprowadza Stosławskiego do tragicznego końca.

Na krześle wysuniętym na środek pokoju ujrzałem galaretowatą postać ludzką, kształtem i konturami twarzy przypominającą Stosławskiego. Był przejrzysty na wylot, widziałem poprzez niego rysujące się wyraźnie sprzęty pokoju.. Niedowierzając wzrokowi, dotknąłem go. Ręka natrafiła na coś ustępliwego jak gęsta ciecz. (...) Nagle (...) śluzowaty kształt (...) rozpadł się na części. Z przeźroczej masy poczęły wysnuwać się pojedyncze pasma niby mgławicowe pierścienie, które, uniosłszy się w górę, bujały czas pewien i szezały nie wiadomo jak w przestrzeni. (...) Stosławski rozwiął się bez śladu... (*W domu Sary*, DR 354-355).

Działalność Sary zostaje ukrócona przez Władysława, który, poprzysięgłszy zemstę za śmierć przyjaciela, doprowadza ją do szaleńczego pożądania, które nie może znaleźć ujścia. Nie dopuszczając do obcowania płciowego z wampirem, powstrzymuje tym samym jej możliwości związane z przejmowaniem cudzych sił witalnych, na skutek czego upiorna kobieta starzeje się i umiera.

Sara Braga posiada wiele cech wampira, począwszy od demonicznego piękna, poprzez erotyczne wyuzdanie, aż do pochłaniania energii życiowej w celu utrzymania wiecznej młodości. W opowieści nie ma co prawda słowa na temat jej ukrywania się przed światłem słonecznym, jednak wybuchający w obrębie jej posiadłości pożar pozwala przypuszczać, iż ktoś odkrywa tajemnicę kobiety oraz sposób, w jaki raz na zawsze można pozbyć się upiora. W noweli nie ma również ani słowa o krwi, jednakże jej symbolika, podobnie jak w przypadku postaci Białego Wyraka, jest równoznaczna z życiodajnymi sokami, wysysanymi przez żadne przedłużenia swojej egzystencji bestie.

W nieco innym świetle postać demonicznej kobiety przedstawia nowela *Czad*. Tym razem jest nią jednak obrzydliwa wiedźma, przybierająca raz formę rośłego, siwego starca, raz młodej, ponętnej dziewczyny. W swym drugim wcieleniu kusi ona swym młodym, jędrnym ciałem inżyniera Ożarskiego, zatrzymującego się na nocleg w przydrożnej gospodzie. W oczekiwaniu na chwilę rozkoszy Ożarski zdaje się dostrzegać dychotomię osoby, przyjmującej go pod swój dach.

W myśli bezładne mieniały się postacie jurnego starca i Makryny, prawem powinowactwa psychicznego zlewając się w jakąś dziwną jedność, w jakich

chimeryczny stop, dokonany na tle wspólnej im lubieży; snuły się bezładnie w oczywistym, choć nieuzasadnionym zestawieniu ich słowa, dziwne zwroty, kolejne na przemian występowania (*Czad*, DR 374).

Co ciekawe, odrębne wcielenia jędzy zdają się mieć ograniczoną wiedzę na swój temat, na pytania Ożarskiego o sąsiednią izbę odpowiadają bowiem kolejno: „Tam teraz nie ma nikogo”; „Tam za drzwiami nie ma teraz nikogo” (*Czad*, DR 369, 372). Dodatkowo młoda kobieta jest zdziwiona pytaniami o starca („Ja tu sama gospodyni”, „Niczyjam ja żona” (*Czad*, DR 370), ów zaś nie czyni zadość żądaniom inżyniera, aby przysłać mu dziewczynę na noc („Wybaczy jasny pan, ale ja nie mam żadnej dziewczki” (*Czad*, DR 372). Dopiero w środku nocy z komina wysuwa się obrzydliwa postać staruchy, której pojawienie się rzuca nieco światła na tajemnicę gospodarzy.

Przed Ożarskim o parę kroków stała w blaskach księżycy olbrzymia, potworna baba... Była zupełnie naga, z rozpuszczonymi siwymi kudłami, które spadały jej poniżej ramion. (...) Lecz najbardziej zdumiał go wyraz twarzy. To oblicze stare, przeorane siecią fałd i zagłębień, jakby dwoiło się. (...) Nagle [Ożarski] (...) rozwiązał zawily enigmat: czarownica patrzyła nań podwójną twarzą – gospodarza i Makryny. Wstrętne brodawki, (...) nos krogulczy, demoniczne oczy i wiek – należały do lubieżnego starca; płeć jej natomiast (...), biała blizna (...) i specjalne znamię na prawym wymieniu – zdradzały Marynę (*Czad*, DR 376).

Starucha wykorzystuje seksualnie młodego inżyniera, co zbliża jej postać do sukuba, kobiecego demona, nawiedzającego i kuszącego mężczyzn podczas snu⁴⁹³. Dwoistość tej niezwyklej istoty zostaje potwierdzona przez Ożarskiego, gdy ten, po pozbawieniu upiornej wiedźmy życia, znajduje w sąsiedniej izbie ciała dziewczyny i gospodarza, z ranami w okolicy serca, czyli dokładnie w tym samym miejscu, w które wymierzył, uśmiercając potwora. Różnica płci bohaterów może wynikać z wierzeń, według których sukuby często uznawano za demony zmieniające płeć lub całkowicie bezpłciowe⁴⁹⁴.

Jeśli wziąć pod uwagę definicję fantastyki w ujęciu Stefana Grabińskiego, wprowadzenie przez niego istot nieprzystających do świata zmysłowego wydaje się rzeczą dziwną, rzec by można – niepotrzebną. Oparcie twórczości na psychice ludzkiej

⁴⁹³ Zob., P. J. Carroll, *Psychonauta, czyli Magia Chaosu w Teorii i Praktyce*, przeł. D. Misiuna, Warszawa 2006, s. 43.

⁴⁹⁴ Zob., *tamże*.

i zagrożeniom ze strony psychopatologii nie wyklucza jednakże istnienia postaci o typowo fantastycznym rodowodzie. Większość wykreowanych przez pisarza osobników nadprzyrodzonych wnosi pewne ukryte znaczenie; na przykład Biały Wyrak jest „cielesno-zmysłowym upostaciowaniem niszczycielskich potęg”⁴⁹⁵, czyhających na człowieka w otaczającej go rzeczywistości. Z kolei Sara Braga symbolizować może zgubny wpływ onieśmielających mężczyzn i kuszących swą urodą kobiet, zahaczających swym istnieniem o „czwarty wymiar” (taką jest między innymi Jadwiga Kalergis z noweli *Kochanka Szamoty*). „Czerwona Magda”, z pozoru niewinna i pracowita dziewczyna, obrazuje ukryte, niszczycielskie siły drzemące w człowieku, zaś złowrogi sukub – dychotomię wrażeń i doznań, nad którymi nie zawsze da się zapanować. Wprowadzenie postaci o ponadzmysłowym charakterze wydaje się zatem umacniać pozycję „głębi ludzkiej jaźni” jako materiału literackiego dla dotkniętego osobistymi tragediami pisarza.

4.4 Podsumowanie

Ponad-przestrzenność nazywamy świat pozazmysłowy, naszpikowany postaciami oraz zjawiskami, nie dających się wyjaśnić racjonalnym, logicznym sposobem. Ich obecność uwidaczniają dwa podstawowe konteksty – z jednej strony magia, spirytyzm oraz istnienie istot pozaziemskich, z drugiej – w mistyka teologii chrześcijańskiej. W swoich dziełach Stefan Grabiński wykorzystywał zdobytą wiedzę z owego zakresu, wplatając w fabułę wątki z dziedziny parapsychologii (jasnowidzenie u Tadeusza Śnieżki, telepatia pomiędzy Kazimierzem Zabrzeżskim oraz jego rywalem, niepożądana prekognicja Kazimierza Joszta) oraz szereg postaci fantastycznych (żądny ofiar stwór zamieszkujący kominy - Biały Wyrak, żywiołaki ognia, wysysająca życie kobieta-wampir). Pisarz tworzy własne, niekonwencjonalne światy, łącząc przesłanki fantastyczne z otaczającą go rzeczywistością, a tym samym - w pomysłowy sposób ilustruje zjawiska niepojęte rozumem.

Nie należy jednak zapominać, iż na przełomie XIX i XX wieku fantastka była rozumiana nieco inaczej niż obecnie. Jej zadaniem było nie tyle ukazanie niesamowitych istot i niewyjaśnionych zdarzeń, co dotarcie (lub próba osiągnięcia) tych sfer życia, których w żaden sposób nie dało się zamknąć w zdroworozsądkowym myśleniu. Z tego też względu pisarz niemal całkowicie oddał się tworzeniu literatury fantastycznej „wewnętrznej”, nazywanej przez niego „psychofantazją”, której podstawę

⁴⁹⁵ A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego*, Toruń 1959, s. 346.

stanowiła nieograniczona niczym myśl, oscylująca w głębi i na zewnątrz ludzkiego umysłu, poddanego nieustannemu lękowi i innym próbom. Jednakże fantastyka stawała się w jego oczach jednocześnie cudownym środkiem na „ból egzystencji” zwykłego człowieka, który mógł w niej znaleźć wytchnienie od pędzącej na oślep rzeczywistości.

Poza przedstawieniem istot, wydarzeń i zjawisk pozazmysłowych, uczucie grozy w opowieściach podsyca gradacja napięcia. Gęstniejąca z minuty na minutę atmosfera wzbudza dreszcz przerażenia, towarzyszący czytelnikowi podczas lektury. Zjawisko to można odnieść do samego pisarza, z tym, że w jego sytuacji niepokojem przesiąknięte było całe życie, począwszy od śmierci ojca i sióstr, poprzez nieudane małżeństwo, aż do samotnej śmierci na wsi – a wszystko to z widmem śmiertelnej choroby, czyhającej nieustannie na jego i tak już nadwątlone zdrowie. Można zatem śmiało stwierdzić, iż Grabiński miał do czynienia z namiastką wyimaginowanego przez siebie świata już za życia, wplatając fantastyczne komponenty ze swego umysłu w tworzone przez siebie historie.

Rozdział V

Antropologiczny wymiar „przestrzeni wnętrza” w ujęciu Stefana Grabińskiego

Rozważając pojęcie przestrzeni w utworach Stefana Grabińskiego, nie sposób pominąć tak zasadniczego zagadnienia, jakim jest płaszczyzna wewnętrznych przeżyć bohaterów. W świetle cech charakterystycznych wymienionych wcześniej rodzajów przestrzeni warto zauważyć, iż owe doznania będą związane z kilkoma konkretnymi polami: w obszarze poznania będzie to przede wszystkim przestrzeń abstrakcyjna, z mniejszymi lub większymi dawkami przestrzeni mitycznej, rozmytej, dynamicznej i żyjącej; w zasięgu faktycznym zaś będziemy mieli do czynienia na pierwszym miejscu z przestrzennością „otwartą”, wychylającą się raz w stronę przestrzenności „zamkniętej”, raz w stronę *ponad-przestrzenności*. Nie można przy tym zapomnieć, że na wrażliwość psychologiczną człowieka będą mieć wpływ także pozostałe rodzaje przestrzeni, jednak w znacznie mniejszym stopniu niż wymienione powyżej.

Wdrażając się w abstrakcyjny obszar ludzkiej duszy i umysłu, nie da się nie zauważyć, iż wiele pobudek wykreowanych postaci wynika zarówno z doświadczeń autora⁴⁹⁶, jak i jego prywatnych zainteresowań związanych z psychiką wraz z jej odchyleniami od wszelkich norm. Grabiński poświęcił sporo czasu na studiowanie badań z dziedziny psychologii i psychopatologii, co pozwoliło stworzyć bohaterów odzwierciedlających szeroki zakres portretów psychologicznych człowieka⁴⁹⁷. Wiele z nich oparł na własnych przeżyciach i odczuciach, co nie zmienia faktu, iż pole analiz uległo znacznemu rozszerzeniu w ciągu ponad stu lat. I choć szereg wniosków odnośnie zachowania postaci pozostaje na dotychczasowej pozycji, postrzeganie znacznej części

⁴⁹⁶ Życie Stefana Grabińskiego naznaczone było piętnem gruźlicy; choroba zabrała mu zarówno ojca, jak i dwie siostry. U niego samego choroba ujawniła się już podczas studiów, wywierając znaczący wpływ na rozwój jego światopoglądu. „W literaturze polskiej [przełomu wieków] występuje wielu gruźlików – literatów, muzyków, malarzy czy rzeźbiarzy. (...) Gruźlica, która pojmowana była jako choroba duszy, choroba namiętności, choroba pogłębiająca świadomość i wpływająca na indywidualizację jednostki oraz jej izolację od reszty społeczeństwa, znakomicie wpisywała się w mit młodopolskiego artysty”. (U. Makowska, *„Rembowski pluje krwią...” Artysta i mit gruźlicy na przełomie XIX i XX wieku* [w:] *Między literaturą a medycyną. Literackie i pozaliterackie działania środowisk medycznych a problemy egzystencjalne człowieka XIX i XX wieku*, red. E. Łoch, G. Wallner, Lublin 2005, s. 188).

⁴⁹⁷ Pisarzowi zarzucano co prawda, że do pojęć typowo medycznych podchodzi zbyt swobodnie. Duży wpływ na zainteresowanie Grabińskiego problemami tej dziedziny miał jednak fakt, iż na przełomie XIX i XX wieku znacznie wzrosła chęć poznania ludzkiej psychiki, zwłaszcza w świetle badań psychoanalitycznych Freuda i jego następców. „Wiek XIX ujawnia całe spektrum wobec chorób i ich leczenia, tak pośród lekarzy, (...) jak i pacjentów”. (M. Paryż, *Lekarze, Pacjenci i język medycyny w prozie pisarzy amerykańskich połowy XIX wieku – Edgara Allana Poe’go i Nataniela Hawthorne’a* [w:] *Literatura i medycyna...*, s. 111). „Podobnie jak w życiu, tak i w literaturze, chory i jego lekarz zajęli trwale miejsce. Ludzie literackiego pióra, w bardziej lub mniej artystyczny sposób, bardziej lub mniej wiernie, ukazywali troski i radości współczesnej im medycyny, formułowali jej problemy, wyrażali o niej oceny i przewidywali kierunki dalszego rozwoju”. (R. Tokarczyk, *Związki sztuki leczenia z innymi rodzajami sztuki* [w:] *Między literaturą a medycyną...*, s. 20-21).

z nich w świetle najnowszych przesłanek badawczych ulega zdecydowanemu przesunięciu. Dlatego też w rozdziale tym opierać się będą zarówno na badaniach z czasów wcześniejszych bądź współczesnych pisarzowi, jak również obserwacjach późniejszych, co pozwoli na dokładniejszą analizę procesu behawiorystycznego danego indywiduum.

5.1 Fundamentalne założenia psychologiczne

Umysł ludzki, od wieków badany na wszelkie sposoby, wciąż stawia przed naukowcami więcej niewiadomych aniżeli konkretnych informacji. Z tego też względu wśród wielu tez związanych z jego możliwościami na pierwszy plan wysuwa się jedna – są one w sposób naturalny nieograniczone, choć mogą zostać zahamowane na skutek choroby czy innego rodzaju działania z zewnątrz. Niemniej jednak zarówno niesprawny, jak i całkowicie zdrowy mózg ludzki jest w stanie wytworzyć szereg produktów, które, choć w większości przebadane na wskroś, wciąż stanowią zagadkę i przypuszczalnie staną się obszarem badań jeszcze przez wiele setek lat.

Podstawowe rozważania należy rozpocząć od zdefiniowania samego terminu *psychiki* ludzkiej. Utożsamiając ją, co prawda dość luźno, ze świadomością, Stanisław Gerstmann dodaje jeszcze określenia „życie psychiczne” oraz „życie wewnętrzne”.

Składają się na nie nasze myśli, których treścią są rozmaite zdarzenia, obecne i przeszłe, a nawet to, czego dopiero spodziewamy się, co ma nadejść. Do „życia psychicznego” odnosimy także doznania (...), spostrzeganie przedmiotów (...) i świadomość [wspomnień]. (...) Psychika to także chcenia, pożądanie i pragnienia, wszystko, co przeżywamy w chwilach postanowień (...). I wreszcie przychodzi kolej na smutki i rozczarowania, przykrości i radości, strach, gniew, miłość i nienawiść, rozpacz i nadzieję⁴⁹⁸.

Według badacza ujednoczenie pojęcia psychiki i świadomości ma sens, bowiem u jednostki, tracącej świadomość, ustają jednocześnie wszelkie procesy psychiczne, co znacznie ogranicza pojmowanie otaczającego ją świata⁴⁹⁹.

Wytworem psychiki, w który wyposażony większość ludzkości, są emocje. Według Marka Jarosza „stanowią one zjawiska złożone i trudne do zdefiniowania, zwłaszcza jeżeli uwzględnia się [ich] zarówno psychologiczne, jak i fizjologiczne

⁴⁹⁸ S. Gerstmann, *Uczucia w naszym życiu*, Warszawa 1963, s. 12.

⁴⁹⁹ Zob., *tamże*, s. 13.

aspekty”⁵⁰⁰. Często określane są jako „zjawiska wewnętrzne, które mogą, choć nie zawsze, zostać zaobserwowane dzięki ekspresji i zachowaniu”⁵⁰¹. W różnego rodzaju opracowaniach termin *emocje* używany jest zamiennie z *uczuciami*. Przyjęto ogólnie, iż te pierwsze związane są popędami, a ich głównym podłożem są „potrzeby biologiczne uwarunkowane właściwościami organizmu, np. potrzeba pokarmu lub wody”⁵⁰². Dylan Evans określa emocje podstawowe jako podstawę dziedzictwa emocjonalnego człowieka, będącego w stanie pokonać różnice kulturowe:

Emocje podstawowe są wrodzone i mają charakter uniwersalny. Pojawiają się jako gwałtowne reakcje na określone okoliczności, ich wyrażanie trwa nie więcej niż kilka sekund. (...) Zazwyczaj wymienia się ich sześć: radość, zmartwienie, złość, strach, zdziwienie, obrzydzenie. (...) Nie ma takiej kultury, w której by ich nie znano. Co więcej, nie są wyuczone, ale stanowią nieodłączną część naszego „oprogramowania psychicznego”⁵⁰³.

Z kolei emocje „intelektualizowane” zaliczane są do grupy tzw. „uczuc wyższych”, z racji zaangażowania rozumu dostępnych tylko i wyłącznie człowiekowi, powstałych „w związku z rozwojem [jego] potrzeb psychicznych i społecznych”⁵⁰⁴.

Uczucia wyższe (...) nie manifestują się równie odruchowo jak emocje podstawowe, ich wyrażenie zawiera więcej czasu (...). Mają charakter uniwersalny i pod tym względem nie różnią się od emocji podstawowych, jednak przejawiają znaczne zróżnicowane kulturowe. Dłużej też narastają i wolniej przemijają. Zalicza się do nich: miłość, poczucie winy, wstyd, zakłopotanie, dumę, zawiść, zazdrość⁵⁰⁵.

Abstrahując od podziału na uczucia wyższe i niższe, Jarosz dokonuje również podziału ze względu na wpływ emocji na działanie i sprawność organizmu. Wyróżnia tutaj emocje steniczne (wzmagające gotowość istoty ludzkiej bądź zwierzęcia do walki, ucieczki, obrony czy innych form aktywności) oraz asteniczne (dezorganizujące lub

⁵⁰⁰ M. Jarosz, *Elementy psychologii lekarskiej i psychopatologii ogólnej*, Warszawa 1973, s. 86.

⁵⁰¹ P. M. Niedenthal, S. Krauth-Gruber, F. Ric, *Zrozumieć emocje. Perspektywy poznawcze i psychospołeczne*, przeł. R. Abramciów, I. Ocetkiewicz, J. Kryg, A. Lasota, Kraków 2016, s. 12.

⁵⁰² Zob., M. Jarosz, *dz. cyt.*, s. 87.

⁵⁰³ D. Evans, *Emocje. Naukowo o uczuciach*, przeł. R. Kot, Poznań 2002, s. 24-25.

⁵⁰⁴ M. Jarosz, *dz. cyt.*, s. 87.

⁵⁰⁵ D. Evans, *dz. cyt.*, s. 45-46. Autor wskazuje również na związek pomiędzy tymi dwiema grupami. „Na przykład, gdy ktoś odczuwa obrzydzenie na widok odchodów, mamy do czynienia z emocją podstawową, ale gdy obrzydzenie pojawia się jako reakcja na czyjś niemoralny postępek, pełni ono złożoną funkcję społeczną i ma za zadanie uchronić nas przed wpływem ludzi zachowujących się niezgodnie z ogólnie przyjętymi zasadami.” (Zob., *tamże*).

uniemożliwiający działanie, jak gwałtowne przerażenie w przypadku zagrożenia). Znaczący jest tutaj fakt, że im wyższe natężenie danej emocji, tym bardziej destrukcyjnie i paraliżująco działa ona na organizm w określonej sytuacji⁵⁰⁶.

W przestrzeniach wykreowanych przez Stefana Grabińskiego nie brakuje również fantazmatów. Rozpatrywać można je tutaj na dwa sposoby. Przede wszystkim należy wziąć pod uwagę projekty wyobrazeniowe samego autora, tworzącego komponenty przestrzenne zaburzające logikę świata realnego. To właśnie za ich pośrednictwem możemy udać się drogą prowadzącą do przeżyć wewnętrznych bohatera jako jednostki samodzielnej, zdolnej do wytwarzania własnych, niekiedy odrealnionych, wizji fantazmatycznych. Ów drugi aspekt zostanie szerzej omówiony w dalszej części rozprawy.

U podstaw znaczenia francuskiego słowa *phantasme* leży kilka źródeł. Maria Janion zwraca uwagę na ujęcie medyczne, związane z zaburzeniami i omamami wzrokowymi. Badaczka zaznacza jednak od razu, iż fantazmaty, w przeciwieństwie do ich zamierzchniego ujęcia, nie są już, jak dawniej, traktowane jako objaw choroby.

Badacze podkreślają, że każdy „normalny”, zdrowy człowiek snuje „fantazmaty”, „fantazjuje” (...). Fantazmat, przedstawiany przez pewien czas jako „fałsz” i „iluzja”, zaczyna być widziany w zupełnie inny sposób. (...) Zmiany te łączą się nieraz (...) z różnymi modyfikacjami stosunku do wyobraźni, do władzy imaginacji. Okazuje się, (...) że obecnie nazwa „fantazmat” nadawana jest najczęściej przedstawieniom wyobraźniowym, a zwłaszcza halucynacjom wzrokowym: podpadać pod nią może wszelka twórczość wyobraźniowa, wszystko to, co związane z imaginacją oraz fantazją i fantazjowaniem⁵⁰⁷.

Teoria imaginacji, związanej z kosmiczną siłą duchową, wyrasta z epoki romantyzmu, propagującego nieograniczoną moc wyobraźni⁵⁰⁸. Określana jako „pośredniczka między myślą a bytem”⁵⁰⁹, realizowała artystyczne fantazje człowieka na ziemi, co nierzadko wiązało się z objawami obłądki i szaleństwa – stąd wstępne teorie na temat jej „chorobliwości”. W późniejszym czasie odróżniono *fantazmatyczność*,

⁵⁰⁶ Zob., M. Jarosz, *dz. cyt.*, s. 90.

⁵⁰⁷ M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej* [w] Tejże, *Prace wybrane. Zło i fantazmaty*, Kraków 2001, s. 157.

⁵⁰⁸ Maria Janion przywołuje rozróżnienie Paracelsusa, pomiędzy „imaginacją” (stwarzającą, kosmiczną siłą duchową) a „fantazją” (wyobraźnią nie zakorzenioną w kosmosie). (Zob., *tamże*, s. 158).

⁵⁰⁹ *Tamże*, s. 159.

czyli pracę podświadomości, od *fantasmagoryczności*, oznaczającej świadome wytwarzanie tekstów kultury⁵¹⁰.

U podstaw fantazmatów zawsze leży marzenie. Maria Janion przywołuje szereg rozważań Zygmunta Freuda, zastanawiającego się nad umiejscowieniem pojęcia pomiędzy zdarzeniem, które miało miejsce w rzeczywistości, a całkowicie fikcyjną konstrukcją wyobraźniową. Rozwijając temat, badacz rozwinął pojęcie *prafantazmatów*, rozumianych jako „typowe struktury fantazmatyczne, (...) które psychoanaliza odkrywa jako czynniki organizujące życie fantazmatyczne, niezależne od osobistych doświadczeń podmiotów”⁵¹¹. W odróżnieniu od nich, fantazmaty mają uobecniać podmiot i przedstawiać pragnienia jego nieświadomości, mniej lub bardziej zdeformowane przez towarzyszące im procesy obronne⁵¹².

Fantazmaty mogą być kojące, uśmierzające, łagodzące, ale również koszarne, dławiące strachem, przerażające (...). Ale obydwu rodzajom fantazmatów Freud nie odmawiał swoistej mocy wyzwalającej, transgresyjnej i terapeutycznej. Fantazmaty sytuują się między mitami a stereotypami – dzielą więc cechy z jednymi i z drugimi: bluźnierczość przekraczającą zakazy społeczne, ale i uspokojenie, ugodę, konformizm⁵¹³.

Krystyna Kłosińska twierdzi, że „fantazjując, nie jesteśmy szaleńcami”⁵¹⁴. Tymi słowami zwraca uwagę na funkcję fantazmatów związaną z odsłonięciem podwójnej rzeczywistości. Pozwalają one na swobodne poruszanie się w ich obrębie, a także przemieszczanie się z jednej do drugiej w nieograniczony sposób. Zjawisko to umożliwia utrzymanie równowagi psychicznej i chroni człowieka przed poddaniem się obłędowi.⁵¹⁵

Według Kłosińskiej fantazmat jest „szczególnym wytworem wyobraźni, który charakteryzuje się stabilnością, skutecznością i względnie zorganizowanym charakterem”⁵¹⁶.

⁵¹⁰ Zob., *tamże*, s. 160, 162.

⁵¹¹ *Tamże*, s. 166.

⁵¹² Zob., *tamże*.

⁵¹³ *Tamże*, s. 180.

⁵¹⁴ K. Kłosińska, *Fantazmaty*. Grabiński – Prus – Zapolska, Katowice 2004, s. 18.

⁵¹⁵ *Tamże*.

⁵¹⁶ *Tamże*, s. 17.

Fantazmat przedstawia szczególną rzeczywistość, która oddziela nas od rzeczywistości percepcyjnej. Podmiot wyobraża sobie, poddaje się iluzji. Ale ta iluzja (...) jest stabilna, uporczywa i podporządkowana własnej logice: dla podmiotu jest to rzeczywistość jego pożądanego⁵¹⁷.

Maria Janion podkreśla również rolę fantazmatu jako czynnika tworzącego literaturę i, za jej pośrednictwem, wyzwalamy fantazmaty u czytelnika⁵¹⁸. Zjawisko to ma szczególne znaczenie dla literatury grozy, której fabuły nie sposób wyobrazić sobie bez elementów poruszających najcięższe struny wyobraźni. Niekoniecznie muszą wiązać się one z fantastyką; wystarczy, że dotyczyć będą kwestii wrażliwych w sferze etyki i moralności, jak zbrodnia, śmierć czy obcowanie ze zjawą. Wyobrażenia fantazmatyczne bulwersują bowiem ogólnie przyjęte reguły rzeczywistości⁵¹⁹, mimo przejścia od niej zasadniczych cech, w tym tła zarysowanych wydarzeń.

Do zjawisk pochodnych ludzkiej psychiki bez wątpienia zaliczyć można również marzenia sennie. Fenomenologia snu od zawsze budziła niepokój; po dziś dzień, mimo wielu badań i analiz, wciąż nie poznano do końca wszystkich możliwości z tego zakresu.

Ten zagadkowy stan półśmierci, to całkowite wyłączenie świadomości, marzenia tak śmiało, że chyba tylko fantazje poetów mogą im niekiedy dorównać, ten cały świat rzeczywistości sennie, która posiada swą odrębną, specyficzną „logikę”, absolutnie nieadekwatną logice normalnego naszego bytowania – wszystko to od dawien dawna intrygowało myśl ludzką i wyobraźnię⁵²⁰.

Szczególną uwagę zwracano na sen w epoce romantyzmu. Odrzucono wówczas pojęcie marzenia sennego jako eksterioryzacji duszy ludzkiej na rzecz pojmowania go jako rzeczywistości innego rzędu. Twierdzono, iż jest on elementem świata realnego, wyzwolonego jednakże z ram czasu i przestrzeni. Ludzie mieliby egzystować w ramach dwóch żywotów, z których ten przeżywany jako sen wyrażałby przymglone ślady życia na jawie.⁵²¹

Do najbardziej znanych teorii związanych z tematyką snów należą wnioski stworzone przez Zygmunta Freuda.

⁵¹⁷ *Tamże*, s. 18.

⁵¹⁸ Zob., M. Janion, *dz. cyt.*, s. 170.

⁵¹⁹ Zob., K. Kłosińska, *dz. cyt.*, s. 22.

⁵²⁰ A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego*, Toruń 1959, s. 249.

⁵²¹ Zob., *tamże*, s. 250.

Freud utrzymywał, iż sen spełnia ważną funkcję psychologiczną. (...) Rozumiał przez to, że sen jest przydatny dla śpiącego, że może wnieść wkład odpowiadający jakimś potrzebom. Treść snu nie jest bynajmniej przypadkowa czy pozbawiona znaczenia. Przeciwnie, sny odzwierciedlają skomplikowaną aktywność umysłową, kierującą się własnymi prawami⁵²².

Badacz wydzielił dwa rodzaje snu – utajony, nieakceptowalny przez świadomość, istniejący tylko i wyłącznie w podświadomości, oraz jawny, którego treść zostaje zapamiętana po przebudzeniu.⁵²³

W swej najgłębszej istocie sen jest kompromisem między nieświadomością a świadomością. Z jednej strony pozwala wypartym impulsom popędowym nieświadomości znaleźć zaspokojenie w wyobrazeniowej aktywności snu, a z drugiej ochrania świadomość przed myślami, które są tak szokujące, że śniący by się obudził. Sen ma zatem dwie funkcje: spełnianie pragnień i zachowanie ciągłości snu⁵²⁴.

Poza emocjami, fantazmatami oraz snem, stanowiącymi produkty przede wszystkim zdrowego ludzkiego umysłu, Grabiński w kreacji swych bohaterów brał pod uwagę szereg nieprawidłowości, ukierunkowanych na deformacje umysłowe. Przedmiotem zainteresowania pisarza stała się zatem psychopatologia - „dziedzina psychologii, zajmująca się badaniami zaburzeń psychicznych, ich uwarunkowaniami, przebiegiem, rodzajami i mechanizmami”⁵²⁵.

Zdrowy ludzki umysł jest w stanie poradzić sobie z wieloma zaistniałymi sytuacjami i rozwiązać większość problemów, jakie stają człowiekowi na drodze. Zdarza się jednak, że nie potrafi on udźwignąć nadmiaru zadań, mocno obciążających psychikę. Prowadzi to do różnego rodzaju wynaturzeń, mniej lub bardziej wpływających na relacje jednostki ze środowiskiem. Nazywane chorobą psychiczną, określane są również jako *patologia psychiczna* oraz *nienormalność*, zaś ich cechą charakterystyczną jest „pojawienie się specyficznych dla danej choroby objawów”⁵²⁶.

⁵²² O. Vedfelt, *Wymiary snów. Istota, funkcje i znaczenie marzeń sennych*, przeł. P. Billig, Warszawa 1998, s. 23.

⁵²³ Zob., *tamże*.

⁵²⁴ *Tamże*.

⁵²⁵ A. Augustynek, *Psychopatologia człowieka dorosłego*, Warszawa 2015, s. 9.

⁵²⁶ Jako najczęstsze objawy chorób psychicznych Andrzej Augustynek wymienia: cierpienie, nieprzystosowanie, irracjonalność, nieprzewidywalność i brak kontroli, rzadkość i niekonwencjonalność, dyskomfort obserwatora oraz naruszanie norm. (Zob., *tamże*, s. 14-15).

Ich źródło, oprócz wpływu czynników zewnętrznych, może być również uwarunkowane biologicznie, a zatem nie mające nic wspólnego z presją otaczającego świata.

W każdym jednak przypadku naoczne efekty nieprawidłowości budzą niechęć i grozę. Człowiek obawia się nieznanego, a ludzki umysł stanowi obszar wciąż nieodkrytych zjawisk. Jeśli dodać do tego wszelkie odchylenia od kanonu, który zwykł uchodzić za normę, mamy do czynienia z przestrzenią tajemniczą, często nieobliczalną, a przez to – niebezpieczną.

Przywołując poniższe przykłady, zwracam szczególną uwagę na dziedziny o charakterze psychopatologicznym, które w pewnym stopniu zilustrowane zostały poprzez kreacje bohaterów Stefana Grabińskiego. Warto jednak zauważyć, iż niewiele postaci realizuje je w czystej postaci. „Czarne” i „białe” osobowości niemal zawsze naznaczone są różnymi odcieniami szarości, pod którymi rozumieć można, paradoksalnie, odchylenia od konkretnego rodzaju anomalii.

Jednym z procesów psychicznych są procesy poznawcze, „dzięki którym człowiek odbiera i rozumie siebie oraz otaczający go świat”⁵²⁷. Wśród nich wyróżnia się przede wszystkim: wrażenia, spostrzeżenia, uwagę, zapamiętywanie, myślenie i komunikowanie się. Istnieje jeszcze grupa wyobrażeń, które podzielić można na odwórcze (przywołanie zapamiętanych doznań) oraz twórcze (tworzenie całkiem nowych obrazów), przedstawione wcześniej jako fantazjowanie, a tym samym zbliżające się w swoim kształcie do fantazmatów⁵²⁸. Do ich zaburzeń zaliczyć można zaliczyć omamy⁵²⁹, urojenia⁵³⁰ oraz problemy związane z pamięcią⁵³¹.

⁵²⁷ L. Cierpiałkowska, *Psychopatologia*, Warszawa 2014, s. 132.

⁵²⁸ Zob., *tamże*, s. 133, 135.

⁵²⁹ Są to nieprawidłowości polegające na „sposzreganiu nieistniejących w rzeczywistości przedmiotów i zjawisk, którym towarzyszy błędne przekonanie o realnym istnieniu bodźców umiejscowionych w przestrzeni odpowiadającej danemu zmysłowi”. Oznacza to, że chory dostrzega postacie i przedmioty, których w jego otoczeniu tak naprawdę nie ma, co nazwać można również „projekcją na zewnątrz”. Najczęściej występujące omamy to iluzje, jakim ulega wzrok i słuch, a zatem zmysły o najszerszym polu manewru w przestrzeni ludzkiego ciała. W zbiorze omamów na uwagę zasługują również *pseudohalucynacje*, w których obrazy rzutowane są w przestrzeń nieprzypisaną danemu zmysłowi, oraz *parahalucynacje*, polegające na dostrzeganiu przedmiotów nieistniejących lub silnie zniekształconych. W obu tych przypadkach chory zdaje sobie sprawę z odrealnienia przeżyć oraz ich bezzasadnego charakteru. (Zob., L. Cierpiałkowska, *dz. cyt.*, s. 137-139).

⁵³⁰ Urojenia definiowane są jako „zaburzenia treści myślenia polegające na fałszywych przekonaniach, błędnych sądach, odpornych na wszelką argumentację i podtrzymywane mimo obecności dowodów wskazujących na ich nieprawdziwość”. Mogą one skupiać się na działaniach o wysokim bądź niskim stopniu prawdopodobieństwa, zawsze jednak popiera je głębokie i niezachwiane poczucie rzeczywistości. Najczęściej spotykane są urojenia o charakterze prześladowczym (dające przekonanie o nękanii przez wrogów) oraz wielkościowym (przeświadczenie o wysokim pochodzeniu bądź zajmowaniu wysokiej pozycji). Niepowstrzymane w porę mogą przekształcić się w paranoję, czyli w „trwały, niepoddający się sugestii system logicznie ze sobą związanych urojeń”. W ścisłym związku z urojeniami pozostają

Zakłócenie zdolności myślenia może przejawiać się również pod postacią innych charakterystycznych objawów. Należą do nich między innymi spowolnienie lub przyspieszenie myślenia, zubożenie myślenia, a także rozkojarzenie oraz inkoherencja. Rozkojarzenie charakteryzuje się przypadkowością osądów oraz nieskładnością w myśleniu, jednak chory zachowuje przytomność. Inkoherencja zaś, zwana również splątaniem, sprowadza wypowiedzi pozbawione jakiegokolwiek logiki, o niespójnym toku rozumowania, niejako bez udziału świadomości⁵³².

Mając na uwadze omawiany rodzaj zaburzeń, nie należy zapomnieć również o anomaliach związanych ze świadomością, przejawiających się w zachowaniu bohaterów Stefana Grabińskiego. Jej utrata może być częściowa lub całkowita, jednak najczęściej rozpatrywana jest w kategorii snu. Obok *senności patologicznej*, wyróżniającej się tendencją do zasypiania i utrudnionym kontaktem, oraz *śpiączki*, stanowiącej całkowite wyłączenie przytomności, mamy do czynienia z tzw. *półśpiączką*, podczas której następuje pogłębienie senności, a kontakt z chorym możliwy jest tylko po zadziałaniu bardzo silnych bodźców⁵³³. Ze zjawiskiem snu związana jest również choroba zwana *narkolepsją*, polegająca na nagłym i napadowym zasypianiu, bez względu na okoliczności. Pewne jej przeciwieństwo stanowi *somnambulizm*, charakteryzujący się obecnością nieprawidłowych zachowań w trakcie cyklu snu, przy użyciu aktywności psychicznej. Podczas lunatykowania człowiek jest w stanie wykonywać nawet złożone czynności, począwszy od prowadzenia rozmów aż do skomplikowanych czynności fizycznych. Nie zostają one jednak przez niego zapamiętane, zaś on sam przejawia niską wrażliwość na bodźce, jego mowa jest

również obsesje, tzw. „natrętne myśli”, „natręctwa”, opisywane jako „uporczywie powracające myśli i wyobrażenia, którym najczęściej towarzyszą silne, natrętne uczucia, takie jak lęk, obrzydzenie, poczucie winy”. Natręctwa mogą przybrać również formę wielokrotnie wykonywanych przez chorego, pomimo przeświadczenia o ich niedorzeczności, czynności ruchowych. Często towarzyszy im lęk, jednak pomimo tego powracają z mniejszą lub większą intensywnością. (Zob., A. Augustynek, *dz. cyt.*, s. 86-91; L. Cierpiałkowska, *dz. cyt.*, s. 146-147).

⁵³¹ Można tutaj wyróżnić jej *nadczynność*, czyli nagłe i wyraziste przywoływanie zdarzeń z zamierzonej przeszłości, najczęściej pod wpływem jakiegoś silnego bodźca uczuciowego, oraz *niedoczynność*, rozumianą jako „upośledzenie procesu zapamiętywania” w danym momencie teraźniejszości. Niewątpliwie jednak najbardziej znaną formą owego obszaru jest *amnezja*, obejmująca krótsze lub dłuższe odcinki czasowe. Staje się ona o tyle niebezpieczna, że powstałe w umyśle luki chorzy wypełniają treścią fałszywą, często nieprawdopodobną lub zasugerowaną przez otoczenie. Interesującą odmianą zaburzeń pamięci są również te polegające na zniekształcaniu odtwarzanych wspomnień oraz przeżycia błędnie usytuowane w czasie czy odtwarzanie przeżyć bez rozpoznania ich wtórności. (Zob., M. Jarosz, *dz. cyt.*, s. 141-150; L. Cierpiałkowska, *dz. cyt.*, s. 143, 147).

⁵³² Zob., L. Cierpiałkowska, *dz. cyt.*, s. 148-149.

⁵³³ Zob., *tamże*, s. 155.

niewyraźna, a ruchy niezdarne. Świadomość zostaje uśpiona przy mniejszej lub większej aktywności całego organizmu⁵³⁴.

Niesprawności poznawczego obszaru ludzkiej psychiki prowadzą do deformacji świata postrzeganego przez jednostkę. Cierpiąc na którąkolwiek z opisanych przypadłości, człowiek nie jest w stanie w sposób poprawny poznać otaczającą go rzeczywistość. Co więcej, nie zna (lub przestaje poznawać) samego siebie, czym naraża się na przykrości i niebezpieczeństwa ze strony otoczenia.

Sporo elementów zaburzeń poznawczych jest przejmowanych przez zaburzenia osobowości. Wymienić można trzy podstawowe kategorie tego tych anomalii, reprezentujące ich poszczególne typy⁵³⁵. Dla niniejszych rozważań konieczne będzie przywołanie tylko kilku z nich, odgrywających znaczące role w opisie patologii przeżyć wewnętrznych bohaterów wykreowanych przez Stefana Grabińskiego.

Na pierwszy plan wysuwa się paranoidalne zaburzenie osobowości, w swej nomenklaturze nie bez powodu związane z pojęciem paranoi⁵³⁶. Ekscentryczne zachowania przypisywane są również osobom cierpiącym na zaburzenie osobowości typu schizoidalnego⁵³⁷ oraz obsesyjno-kompulsywnego⁵³⁸. Zaburzenia osobowości są grupą zjawisk o charakterze wielowymiarowym, składających się z różnego rodzaju psychopatologicznych komponentów. Ich występowanie dość łatwo zauważyć, wiąże się bowiem z wyraźnymi zmianami w zachowaniu jednostki pozostającej w relacjach z innymi ludźmi. Osobowość, często potocznie nazywana charakterem, stanowi jedną

⁵³⁴ Zob., A. Augustynek, *dz. cyt.*, s. 108-109.

⁵³⁵ Zaburzenia typu A dotyczą dziwaczych i ekscentrycznych zachowań (poczucie dyskomfortu w kontaktach interpersonalnych, nieumiejętność nawiązywania relacji z innymi ludźmi). W grupie B zaburzenia charakteryzują się dramatycznymi i niekonwencjonalnymi zachowaniami (cierpiący są egocentryczni, nie potrafią podporządkować się normom i zasadom społecznym). Zaburzenia typu C łączy przeżywanie obaw, niepokoju i lęku. Osoby te cechują się nadmierną troską o realizowanie własnych zasad moralnych i prawidłowe wypełnianie swoich obowiązków społecznych. (A. Augustynek, *dz. cyt.*, s. 21-22).

⁵³⁶ Do jego cech charakterystycznych należą: nieufność i podejrzliwość wobec innych ludzi, dopatrywanie się teorii spiskowych, odnajdywanie wrogów wśród osób ze swojego otoczenia, a także niczym nieuzasadnione podejrzenia, że jest się oszukiwanym i wykorzystywanym. (Zob., A. Augustynek, *dz. cyt.*, s. 22).

⁵³⁷ „Dominuje w nim izolowanie się od ludzi, nietworzenie silnych związków oraz wycofywanie się z kontaktów emocjonalnych i społecznych, uznawanie ich za niepotrzebne. Przy dużej wewnętrznej wrażliwości wyrażanie uczuć jest ograniczone, co powoduje pozorny chłód i dystans uczuciowy. Człowiek taki jest nieśmiały, źle się czuje w towarzystwie. (...) Nie obchodzą [go] ani pochwały, ani nagany. Często występuje poczucie osamotnienia i niezrozumienia przez otoczenie, podejrzliwość, niemożność odczuwania przyjemności”. (A. Augustynek, *dz. cyt.*, s. 23).

⁵³⁸ Istotną cechą stanowią tutaj nawracające myśli i wyobrażenia (czyli omówione wcześniej obsesje) oraz przymusowe czynności (tzw. kompulsje). Próba powstrzymania się przed jedną czy drugą aktywnością związana jest z narastającym lękiem oraz współistniejącym dyskomfortem, przeradzającym się w cierpienie. Chorzy są wrażliwi na krytykę, sami siebie również oceniają w surowy sposób. Nie czują się swobodnie i nie potrafią wykonywać spontanicznych działań (Zob., A. Augustynek, *dz. cyt.*, s. 27-28).

z właściwości wyróżniających daną osobę spośród innych, dlatego też jej postrzeganie i zdefiniowanie jest bliskie nawet niezajmującemu się czynnikami psychicznymi laikowi.

O wiele groźniejszą odmianą zjawisk psychopatologicznych są psychozy. W grupie tej dominuje schizofrenia, której różne odmiany (paranoidalna⁵³⁹, katatoniczna⁵⁴⁰ i inne⁵⁴¹) spotkać możemy, analizując poczynania bohaterów Stefana Grabińskiego. Dość osobliwym przypadkiem schizofrenii, znajdującym się w obrębie szczególnego zainteresowania pisarza, jest rozdwojenie osobowości. Z jego przelotnymi symptomami mamy do czynienia w momencie, gdy dochodzi do nieznacznego zakłócenia funkcji organizmu fizycznego. Jeśli jednak zaburzenia są głębokie, mogą powodować paraliż ustrojowych podstaw osobowościowych (w tym pamięci), co powoduje rozszczepienie osobowości i utworzenie nowego „ja”. Poczucie dualizmu jest stanem przejściowym, uwidaczniającym się w okresie, gdy poprzednia jaźń nie ustąpiła jeszcze miejsca nowej, a już istniejącej i wpływającej na umysł chorego. Zdarza się, że występuje również u osób zmagających się z somnambulizmem czy przeświadczonych o posiadaniu dwóch odrębnych ciał. Utrata osobowości wcale nie musi być zjawiskiem trwałym, może mieć charakter chwilowy lub nawracający, zawsze jednak stanowi swoistą anomalię⁵⁴².

Z rozdwojeniem osobowości wiąże się pojęcie „tożsamości katoptrycznej”, wprowadzone przez Krzysztofa Grudnika. Terminem tym określa on szereg zjawisk,

⁵³⁹ Dominują w niej omamy (najczęściej słuchowe) oraz urojenia prześladowcze (odnośnie śledzenia czy podsłuchiwania) lub ksobne (związane z dopatrywaniem się powiązań pomiędzy neutralnymi wydarzeniami a własną osobą lub przeświadczenie, że jest się obiektem zainteresowania służb specjalnych). Na skutek tych symptomów chory powoli wyzbywa się emocji, staje się nieufny wobec otoczenia, aby z czasem odizolować się w zupełności. (Zob., A. Augustynek, *dz. cyt.*, s. 79).

⁵⁴⁰ Ten typ schizofrenii charakteryzują przede wszystkim niedomagania motoryczne. Najistotniejszym z nich jest katalepsja, nazywana również zastygnięciem w bezruchu, albo bezładne i gwałtowne poruszanie się. Z tego też względu wyróżniono dwie postaci tego typu schizofrenii: *hipokinetyczną* (gdą czynności wykonywane przez jednostkę są bardzo powolne, a chory może albo zachować częściową świadomość, albo stracić ją zupełnie) oraz *hiperkinetyczną* (związaną z podnieceniem psychoruchowym, agresją i niszczeniem wszystkiego dookoła, co może doprowadzić nawet do przegrzania organizmu i śmierci). (Zob., A. Augustynek, *dz. cyt.*, s. 79-80).

⁵⁴¹ W świetle rozważań niniejszej rozprawy interesować nas będzie jeszcze schizofrenia prosta (zubożenie, apatia, obniżenie nastroju, obojętność wobec otaczającego świata), schizofrenia hebefreniczna (nieadekwatność reakcji emocjonalnych do zaistniałej sytuacji, poczucie pustki i wypalenia) oraz schizofrenia rezydualna (zubożenie zachowania, spowolnienie, anhedonia – niezdolność do odczuwania przyjemności). Istnieje również typ, w którym występują objawy mieszane, charakterystyczne dla wszystkich wymienionych rodzajów – schizofrenia niezróżnicowana. Łączy ona w sobie szereg objawów produktywnych (m. in. omamy, urojenia, rozkojarzenie, nieuzasadniona podejrzliwość, wrogość) z negatywnymi (tych zaś jest o wiele więcej, zaliczyć to można m. in. depresję, lęk, apatię, brak spontaniczności, wycofanie społeczne i emocjonalne, zaburzenia myślenia abstrakcyjnego, otępienie emocjonalne, niechęć do podejmowania jakichkolwiek działań, zmieniony rytm snu i czuwania). (Zob., A. Augustynek, *dz. cyt.*, s. 80-81).

⁵⁴² Zob., A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego*, Toruń 1959, s. 221-222.

które, w myśl jego badań, nie mieszczą się w pojmowaniu „tożsamości odbitej”. Na potrzeby niniejszej rozprawy wymienić należy: występowanie bliźniaków, sytuacje sobowótrowe, przypadki rozszczepienia jaźni, zjawisko wypierania jednej tożsamości przez drugą, odbicie lustrzane. Egzystencja w formie tożsamości katoptrycznej staje się dla podmiotu czymś nie do zniesienia, dlatego na wszelkie sposoby dąży do reintegracji, „odklejenia” drugiego „ja” od swojej osoby. Najczęściej dzieje się to poprzez wyeliminowanie odbicia, co prowadzi do zubożenia osobowości, a zatem jest rozwiązaniem pejoratywnym. Innym rozwiązaniem jest wytworzenie tożsamości nowej, bogatszej, wnoszącej skutki pozytywne. Nierzadko jednak zdarza się, iż reintegracja nie zostaje osiągnięta, a jednostka nadal musi zmagać się z obecnością sobowótora⁵⁴³.

Bohaterowie Stefana Grabińskiego „bogaci” są w szereg różnego rodzaju zaburzeń. Warto jednak zwrócić uwagę na ich źródło, którym często, poza uwarunkowaniami biologicznymi, jest uraz psychiczny wraz ze wszelkimi swoimi odmianami. Zdefiniowane zostały one jako „różnego rodzaju przykre wydarzenia i trudne sytuacje życiowe, od stosunkowo drobnych niepowodzeń do wydarzeń wstrząsających, wywierające ujemny wpływ na stan psychiczny”⁵⁴⁴. Prowadzą one do innych, niewątpliwie istotnych zaburzeń psychicznych zwanych nerwicami⁵⁴⁵. Warto wspomnieć również o patologicznym lęku, przybierającym różne postacie (choćby fobię⁵⁴⁶, panikę⁵⁴⁷ oraz uogólnione zaburzenia lękowe). będącą uporczywym uczuciem silnego strachu, niewspółmiernym do realnego zagrożenia – chory boi się nie tylko danego czynnika zagrażającego, ale również podczas samego procesu obawiania się, iż kontakt z owym czynnikiem może nastąpić. Odrębną odmianą fobii jest fobia społeczna, powodująca wycofanie się z kontaktów międzyludzkich. Nie mniej uciążliwe jest uogólnione zaburzenie lękowe, sprowadzające na chorego

⁵⁴³ Zob., K. Grudnik, *Tożsamość katoptryczna w nowelistyce Stefana Grabińskiego*, Katowice 2015, s. 13-16.

⁵⁴⁴ M. Jarosz, *dz. cyt.*, s. 113.

⁵⁴⁵ Do najczęściej spotykanych rodzajów nerwic zalicza się *neurastenię*, która może przybierać postać zarówno wzmożonej pobudliwości (*hiperstenia*), jak i łatwego wyczerpywania się (*hipostenia*). Innym typem jest *psychastenja*, gdy chorzy przeżywają niekończące się wątpliwości względem swego postępowania⁵⁴⁵. Męczącą odmianę nerwicy stanowi nerwica lękowa, w której odczuwa się uporczywy lęk przed określonymi sytuacjami lub przedmiotami; co ciekawe, chory doskonale zdaje sobie sprawę z nieadekwatności takiego stanu rzeczy, nie jest potrafi jednak przezwyciężyć ogarniającego go lęku. (Zob., A. Augustynek, *dz. cyt.*, s. 43).

⁵⁴⁶ Uporczywe uczucie silnego strachu, niewspółmierne do realnego zagrożenia – chory boi się nie tylko danego czynnika zagrażającego, ale również podczas samego procesu obawiania się, iż kontakt z owym czynnikiem może nastąpić. (Zob., A. Augustynek, *dz. cyt.*, s. 38).

⁵⁴⁷ Odczucie lęku, pojawiające się w sposób nagły i nieoczekiwany. (Zob., A. Augustynek, *dz. cyt.*, s. 42).

wielomiesięczne poczucie lęku, oraz panika, gdzie odczucie to pojawia się w sposób nagły i nieoczekiwany⁵⁴⁸.

Opisane w sposób ogólny symptomy i zespoły zaburzeń stanowią jedynie ułamek badań z zakresu psychopatologii człowieka, jednak w zagadnieniach związanych z tematem niniejszej rozprawy to właśnie ich obraz pojawia się najczęściej. Mniej lub bardziej zilustrowane, stanowią zasadniczy element abstrakcyjnej przestrzeni przeżyć wewnętrznych bohaterów Stefana Grabińskiego. Sama ich obecność, jako czynnika nieprzewidywalnego, burzącego ogólnie przyjęte normy, budzi grozę, co dodatkowo uatrakcyjnia świat przedstawiony w nowelach pisarza.

5.2 Świat przeżyć wybranych bohaterów

Stefan Grabiński, ze szczególną pieczołowitością zgłębiający tajemnicę ludzkiego obłądzenia, miał ku temu szczególny powód. Wbrew pozorom, nie chodzi jednak tylko o podjętą za jego życia dyskusję związaną z pojęciem psychopatologicznych przejawów⁵⁴⁹. Pociągała go jednak owa „ciemna strefa bytu”, tym bardziej, iż w jego nadwrażliwym i nerwowym umyśle, pełnym nieufności i dystansu wobec otoczenia, mogły istnieć swego rodzaju skłonności psychotyczne⁵⁵⁰. Pozwoliło mu to na zbliżenie się do sekretnej wymiaru, co wносиło do jego twórczości nowy ton i pozwalało na osiągnięcie oryginalności⁵⁵¹.

Ludzie obłąkani jawili się w oczach pisarza jako wybrańcy, którzy dostąpili zaszczytu widzenia dalej i głębiej. Według niego, osiągając znaczny stopień wtajemniczenia, potrafią zajrzeć w przestrzenie niedostępne innym istotom śmiertelnym⁵⁵².

Obłąkańcy miewają nieraz wielką, smutną rację. Czyny i słowa wariatów sprawiają niekiedy wrażenie zastygłych symbolów, pod których sztywną powłoką bije życie swoiste, oryginalne a straszne zarazem. Obłąkanie jak wszelka anomalia – to jakby

⁵⁴⁸ Zob., *tamże*, s. 38-42.

⁵⁴⁹ Artur Hutnikiewicz wspomina wystąpienie profesora Cezara Lombroso, głoszącego tezę, iż u źródeł geniuszu bardzo często leży pewien chorobliwy stan psychiki ludzkiej. Głos ów zapoczątkował szeroką dyskusję poruszającą zagadnienia z dziedziny psychopatologii, odnoszące się z znacznej mierze do ludzi genialnych i odchylen ich umysłu. (Zob., A. Hutnikiewicz, *dz. cyt.*, s. 209-214).

⁵⁵⁰ W środowisku literackim przełomu XIX i XX wieku zaburzenia psychiczne zaczęły pojawiać się niejako „w konkurencji” wobec gruźlicy. „Zarówno w poezji i prozie, jak i w dyskusjach (...) najczęściej zresztą używano ogólnego pojęcia choroby, które w tym czasie zrobiło ogromną karierę: chore były dusze i sny, społeczeństwo, sztuka i literatura, chore były miasta, chory schyłek wieku. Zwłaszcza zaś choroba stanowiła czynnik odróżniający twórcę od „zdrowego” społeczeństwa filistrów. (...) Nieprzeciętność jest więc anomalią, jest rodzajem choroby, jak każde odchylenie od norm przeciętności fizycznej lub psychicznej”. (U. Makowska, *dz. cyt.*, s. 190).

⁵⁵¹ Zob., A. Hutnikiewicz, *dz. cyt.*, s. 214.

⁵⁵² Zob., *tamże*.

protuberancja życia, wyrzucona z jego nieprzeniknionych tajni nadmierną prężnością soków. Zazdrosne o swe tajemnice pandemonium bytu uchyla od czasu do czasu rąbka zasłony (...). Obląkani – to często geniusze uczucia i myśli. (...) Brak środków ekspresji i kruchość materiału do wypowiedzenia się – oto zwyczajna tragedia miliona bzików, oryginałów, wariatów, opętańców. Kto wie, czy to, co dziś jest lub wydaje się obląkaniem, za lat sto, dwieście lub trzysta nie będzie najgłębszym sensem⁵⁵³?

Z tego też powodu pisarz postanowił uczynić swoich bohaterów osobami dotkniętymi – w mniejszym lub większym stopniu – schorzeniami psychicznymi. Pojęcie „oblędu” jako zaburzenia o znacznym nasileniu wydaje się pasować do większości wykreowanych przez twórcę postaci, i choć ich „psychozy (...) nie zawsze pokrywają się z systematyką naukową”⁵⁵⁴, warto przeanalizować, choćby ogólnie, zachowania kilku wybranych sylwetek.

5.2.1 Sugestywne wytwory umysłu

Omamy i urojenia mogą być rezultatem nie tylko biologicznych zmian w mózgu czy gwałtownych wydarzeń. Ich źródłem może być również sugestia, podsycana doznaniem o takiej mocy, że muszą pozostawić one po sobie jakiś ślad w organizmie. Często są nimi właśnie wyraźnie zarysowane halucynacje, które, rzutowane na rzeczywistość, kierują poczynaniami człowieka w różnoraki sposób. Rozpoznane, prowadzą dreszcz grozy; nieodgadnięte – mogą doprowadzić nawet do katastrofy.

Zjawiska owe nieobce są również bohaterom Stefana Grabińskiego. Mało tego – skłonna jestem uznać je za znamienne dla twórczości prozatorskiej pisarza. Patrząc z perspektywy wszelkiego rodzaju zaburzeń psychicznych, abstrahując jednocześnie od przejawów fantastyki, można śmiało postawić tezę dotyczącą bezsprzecznej obecności złudzeń w życiu danej postaci. Nie mam tutaj na myśli opisanych wcześniej elementów świata nadprzyrodzonego, te bowiem bez wątplenia należą do uniwersum „czwartego wymiaru”. I choć psychika również pozwala na uchYLENIE WRÓT I spojrzanie – choćby z progu – na niesamowitość niewidzialnej gołym okiem egzystencji, tym razem jednak rzut oka zostanie skierowany ku wyobrażeniom możliwym do wyjaśnienia w racjonalny sposób.

Za najbardziej interesujący przykład w tej kwestii uznałam nowelę pt. *Kochanka Szamoty*. Utwór, realizujący ideę wielowymiarowości świata, dotyka również spraw

⁵⁵³ Grabiński S., *Z mojej pracowni*, Skamander 1920, s. 108.

⁵⁵⁴ A. Hutnikiewicz, *dz. cyt.*, s. 226.

z dziedziny psychologii, eksponującej doznania głównego bohatera oraz towarzyszące im dziwne wydarzenia, stwarzając tym samym idealny wręcz obszar do badań nad jego umysłem.

Zakochany w słynnej Jadwidze Kalergis, Jerzy Szamota uważa ją za najpiękniejszą kobietę w całym mieście. Jego uwielbienie przechodzi w obsesję na długo przed tym, gdy dostaje od niej list z zaproszeniem do rodzinnej willi:

Aż do tej chwili byłem pewny, że nic nie wie w ogóle o moim istnieniu. Chyba nie zauważyła, jak wlokłem się za nią od lat, niby cień daleki, nieśmiały? Byłem tak dyskretny, tak mało natrętny! Tęsknota moja okrążała ją tak odległym, tak delikatnym promieniem (*Kochanka Szamoty*, DR 290).

Znamiona obsesji nosi również zachowanie bohatera tuż przed upragnionym spotkaniem:

Zniecierpliwiony wyczekiwaniem upragnionej soboty, byłem tam już parę razy i próbowałem wejść (...). Jestem zdenerwowany do ostatnich granic, nie jem, nie śpię, tylko liczę godziny, minuty... Tyle ich jeszcze zostaje! Czterdzieści osiem godzin! Jutro dzień cały spędzę na rzece pod jej parkiem, wynajmę łódkę i bez przerwy krążyć będę koło willi (*Kochanka Szamoty*, DR 291-292).

Takie postępowanie Jerzego, a także okres czasu oczarowania Jadwigą, trwający dłużej niż rok, wskazują na zaburzenie osobowości o charakterze obsesyjno-kompulsywnym. Skradanie się koło willi, aby tylko móc ujrzeć obiekt swojego pożądanego, częste przebywanie w pobliżu domostwa oraz ciągłe przywoływanie obrazu kobiety w myślach świadczy o zaburzeniu, przez wielu nazywanego zauroczeniem, przez bohatera – miłością, zaś już w tym momencie przybierającego formę anomalii psychicznej.

Podczas każdego spotkania mężczyzną targają silne namiętności, związane jednak przede wszystkim z emocjami niższego rzędu. Na pierwszy plan wysuwa się tutaj aspekt seksualny, i choć Szamota wciąż mówi o silnym uczuciu, źródeł jego adoracji należałoby raczej szukać w głęboko zakorzenionych popędach.

Krew uderzyła mi do głowy tysiącem młotów (...), straciłem panowanie nad sobą. Porwałem ją gwałtownie na ręce i (...) rzuciłem na łożo w miłosnym zapamiętaniu. (...) I tak posiadałem ją w bólu i tęsknocie bez miary, w upojeniu zmysłów

i zachwycie serca, w szale duszy i we krwi pożarze... (*Kochanka Szamoty*, DR 295-296).

Miłosne uniesienia stają się coraz intensywniejsze, aż osiągają swoje apogeum w kulminacyjnej scenie miłosnej:

Namiętność jej w tych czasach widocznie wzrosła. Ta kobieta szaleje! Cała zamknęła się w błędnym kole płci i tarza się w rozpasaniu, czołga w konwulsjach chuci. (...) Po chwili piłem już słodycz jej łona. Była szalona. Zawrotna woń jej ciała odurzała zmysły, rozżalała tęsknotę w płomień posiadania. Namiętny rytm jej boskich bioder podzegał pożar krwi i niecił szaty (*Kochanka Szamoty*, DR 307, 309).

Trzeba przyznać, że w przypadku zarysowaniu takiego obrazu, parafrazy biblijnych słów miłości, skierowane do ukochanej („O, bądź mi pozdrowiona, najpiękniejsza Ty moja!” (*Kochanka Szamoty*, DR 291), „O, jakżeś piękna, przyjaciółko moja, o, jakżeś piękna!” (*Kochanka Szamoty*, DR 300), wypadają dość blado.

Emocje w swej definicji umożliwiają uwolnienie napięcia, co bez wątpienia ma miejsce w przypadku obcowania płciowego dwójki bohaterów. To właśnie silna namiętność i marzenia o niedostępnej Jadwidze („Zdawała się mnie zupełnie nie dostrzegać. Aż do tej chwili byłem pewny, że nic nie wie w ogóle o moim istnieniu” (*Kochanka Szamoty*, DR 290) sprawiają, że Szamota tworzy w swojej głowie wizerunek kobiety idealnej, mało tego – żywiącej wobec niego uczucia podobnego rodzaju. Mężczyzna fantazjuje, Jadwigę (nie żyjącą przecież już od dwóch lat) można uznać zatem za pewien rodzaj fantazmatu, ucieleśnienie marzeń i pulsujących nadziei. W tym przypadku przeważa jednak działanie złudnej podświadomości, tworząc w umyśle bohatera obrazy nijak mające się do rzeczywistości. Fantazmat już dawno został uznany za objaw zdrowy. Czy tak jest jednak w przypadku Szamoty? Przecież Jadwiga jest omamem, jej ziemski powłoka tak naprawdę nie istnieje; zostaje w pewien sposób stworzona z ciała mężczyzny, który jest w stanie dojrzeć na jej skórze własne znamiona, a nawet poczuć jej ból. Artur Hutnikiewicz nazywa kobietę „fantomatycznym wytworem potencji materializacyjnych obłąkańca, opanowanego wyłączną, chorobliwą obsesją”⁵⁵⁵. Złudzenie w postaci demonicznie pięknej kobiety

⁵⁵⁵ A. Hutnikiewicz, *Stefan Grabiński i jego dziwna opowieść*, [w:] S. Grabiński, *Nowele*, wyb. A. Hutnikiewicz, Kraków 1980, s. 18.

musi stwarzać zagrożenie – Szamota zaczyna odrywać się od rzeczywistości („Idąc, potykam się o sprzęty i zataczam jak nieprzytomny. Widzę świat jak przez mgłę” (*Kochanka Szamoty*, DR 296), co nie umyka uwagi jego otoczenia („Istny wariat z tego Szamoty (...). Od jakiegoś czasu sfiksował do reszty” (*Kochanka Szamoty*, DR 296).

W trakcie miłosnych schadzki otumaniony Jerzy mimo wszystko jest w stanie dostrzec niepokojące go szczegóły, jak wspomniane już znamiona czy wyrwany z sukni Jadwigi fragment materiału, idealnie pasujący do znajdujących się w pokoju zasłon. Zwraca uwagę również na pewną „nieuchwytność”, sprawiającą, iż postać kobiety wydaje się chwilami wymykać z zasięgu jego wzroku i manipulować dotykiem.

Powstają stąd niekiedy ciekawe złudzenia i optyczne niespodzianki. Czasem widzę ją podwójnie, kiedy indziej znów jakby w jakimś śmiesznym skrócie, to znów niby w dalszej perspektywie. (...) Parę już razy stwierdziłem z niemiłym zdumieniem, że ramiona jej i piersi, niedawno jeszcze tak jędrne i gibkie, teraz jakby zwiotczały (*Kochanka Szamoty*, DR 307-308).

Omam w postaci Jadwigi doprowadza Szamotę do szeregu zaburzeń, jak nerwica hipersteniczna („Nerwowym krokiem zbliżałem się do willi. Serce biło mi gwałtownie, nogi ugiwały się pod mną” (*Kochanka Szamoty*, DR 293) na przemian z hipostenią („Oparłem się na chwilę o siatkę parkową, nie mogąc opanować wzruszenia” (*Kochanka Szamoty*, DR 293). Pojawia się rozkojarzenie („Co za roztargnienie! Byłbym zupełnie zapomniał!” (*Kochanka Szamoty*, DR 293), „Przez cały ranek chodziłem jak błędny” (*Kochanka Szamoty*, DR 298), a także omamy słuchowe, kiedy podczas ostatniej schadzki mężczyzna po raz pierwszy słyszy głos kochanki. Po odnalezieniu kobiecego kadłuba pojawia się panika („Nie pójdę tam więcej!” (*Kochanka Szamoty*, DR 308), zaś poznanie wstrząsającej prawdy skutkuje załamaniem nerwowym mężczyzny.

Zataczając się, odszedłem wybrzeżem ku miastu... (...) Po tym, co zaszło w willi (...) życie straciło dla mnie swój urok. Posiwałem przez jedną noc. Znajomi nie poznają mnie na ulicy. Podobno leżałem przez tydzień bez pamięci i bredziłem w malignie. Dziś dopiero wyszedłem po raz pierwszy w domu. Chwieję się jak starzec i wspieram na lasce. Okropny koniec! (*Kochanka Szamoty*, DR 311, 308).

Zastanawiający jest motyw listów, pisanych przez Jadwigę, można jednak przypuszczać, iż zostały one nakreślone przez samego Szamotę, który następnie wyparł owe epizody z pamięci. Podobnie jak zapisane kartki, tak cały wystrój willi Pod Lipkami zmienia się na skutek siły oddziaływania umysłu zakochanego mężczyzny, naznaczonego chorobliwym piętnem.

Zjawiskiem o nieco innym charakterze, aczkolwiek również namacalnego, jest projekcja opisanego w *Rozdziale III* Smolucha. Omam w postaci kolejowego widziadła realizuje urojenia konduktora, związane z zapowiedzią, a wręcz koniecznością pojawienia się nieszczęścia.

Przepowiednie Smolucha były nieomyłne; gdziekolwiek zjawił się, groziła niechybna katastrofa. Trzykrotne doświadczenie umocniło Boroń w tym przekonaniu, ukształtowało głęboką wiarę kolejarza związaną ze złowieszczym pojawem. (...) Smoluch był jak przeznaczenie (*Smoluch*, DR 32, 33).

Pojawienie się Smolucha w umyśle konduktora zbiega się z momentem pierwszej z trzech przywołanych katastrof przed dwudziestu laty, kiedy to stracił swoją ukochaną narzeczoną. Trauma powstała na skutek tragicznego wydarzenia wywarła na jego psychice tak głębokie piętno, że odtąd każdą katastrofę łączy z pojawieniem się złowróźbnej postaci. Boroń otacza wytwór swojego umysłu kultem i wierzy w jego nieomyłność, a także bezskuteczność podejmowania wszelkich prób uniknięcia karambolu. Świadczyć to może o pewnego rodzaju obsesji, spotęgowanej dodatkowo dysocjacyjną osobowością kolejarza.

Jakich używał środków, jakimi szedł drogami (...), o tym nikt nie wiedział. (...) Surowy dla siebie i wymagający w służbie, umiał też być nieubłagalny dla podróżnych. Przepisów przestrzegał dosłownie, z drakońskim niemal okrucieństwem. (...) Parę osób nawet zaskarżył, (...) jednego osobnika wypoliczkował za obrazę (*Smoluch*, DR 28).

Ma się wrażenie, że Boroń jest całkowicie wyzuty z emocji. Wyjątkiem jest wspomnienie ukochanej dziewczyny oraz dwóch „godnych” pasażerów, doceniających, podobnie jak on sam, ruch kolejowy. Zostawiony sam ze swoimi wyobrażeniami o świecie, umysł konduktora w końcu „ucieleśnia” źródło tego, czego na kolei obawiano się najbardziej. Boroń jest do tego stopnia owładnięty swoimi urojeniami na

temat zjawy, że nie dopuszcza do siebie myśli o pomyłce z jej strony. Sam siebie uważa za wykonawcę „woli” Smolucha, wywodzącego jego instynkt samozachowawczy na manowce.

Nagle zrozumiał swoją rolę. Szybko zbliżył się u blokowemu (...), chwycił za kolbę stawidła i na powrót połączył szyny z torem pierwszym. (...) Od strony stacji wstrząsnął powietrzem okropny łoskot, głuchy, dudniący huk detonacji (...). – Karambol! – szeptały zbielewały wargi (*Smoluch*, DR 37-39).

Smolucha można uznać za niebezpieczny fantazmat, ale tylko od pewnego momentu. Dopóki żyje tylko i wyłącznie w wyobraźni konduktora, który z tego powodu staje się obiektem drwin swoich współpracowników, jest niemal całkowicie nieszkodliwy. Problem pojawia się w momencie, gdy stwór zaczyna żyć własnym życiem, stawać się kondensacją przestrzeni żyjącej i abstrakcyjnej jednocześnie, wpływając tym samym na poczynania bohatera. Wytwór fantazji w tej postaci rzutuje wówczas nie tylko na swojego kreatora, ale staje się również niebezpieczny dla otoczenia.

Problemy natury psychicznej przejawia również Tadeusz Śnieżko, bohater noweli o jakże znamiennej tytule – *Projekcje*. Te mają jednak nieco inny charakter niż przedstawione powyżej, bowiem o wiele mocniej uwidacznia się w nich siła sugestii.

Śnieżko, wysoko ceniony architekt, postanawia na pewien czas odpocząć od swej pracy. („Od paru miesięcy przestałem pracować, zmęczony wykonywaniem ostatnich projektów architektonicznych” (*Projekcje*, DR 312-313)). Po paśmie hucznych zabaw nadchodzi moment nagłej zmiany nastroju, co ma miejsce po wizycie mężczyzny w opuszczonym klasztorze Trapistek. Na tak gwałtowne nadejście melancholii bez wątpienia ma wpływ wygląd ruin:

[Mur] poszczerbiony i popękany w tysiące szpar i przepuklin szczyrzył się lizajami odłupanego tynku, ropił ranami cegieł. (...) W jednym miejscu ściana załamana w głęboką wnękę ujmowała opiekuńczym uściskiem posążek jakiejś świętej; rysów twarzy nie można było rozeznaczyć, gdyż zwietrzały kamień odpadł kawałkami i zniekształcił głowę. (...) Krwawy blask latarek ślizgał się cicho po sercach wotywnych, po zeschniętych kwiatach, różańcach, czarnych paciorkach i lizał żółtkę, umęczone stopy Chrystusa... (*Projekcje*, DR 313-314).

Obraz zniszczenia i rozkładu głęboko wbija się w umysł bohatera.

Wróciłem smutny i zamyślony. W nocy śniły mi się ruiny, ich pustka głucha, beznadziejna i smutek cichy, klasztorny. Zbudziłem się znużony, z głową bolącą i ze wspomnieniem woni starych, zasuszonych ziół i płaczu konających gromnic...
(*Projekcje*, DR 314).

Niedługo potem Tadeusz zaczyna dostrzegać tajemnicze zjawiska w postaci cieni na ścianie – klucz, krata z otworem, chrzcielnica, profil mniszki. Chce zbadać ich źródło, ma się jednak wrażenie, że wcale nie uważa ich za iluzje. Omamy (poza kratą) znikają tylko po to, żeby ustąpić miejsca innym złudzeniom lub znajdą swe odzwierciedlenie we śnie. Na zagadkowe projekcje umysłu wpływ mogą mieć zasłyszane przez architekta historie związane ze starym klasztorem oraz stan, w którym widzieli go inni – jak pisano bowiem po odnalezieniu jego ciała: „T. Śnieżko uległ, zdaje się, w ostatnich czasach rozstrojowi nerwowemu i unikał ludzi, znać świadomy swego stanu”. Czy świadomy, tego nie do końca wiadomo – poza studiowaniem traktatu mistycznego anonimowego zakonnika „o projekcjach myśli zgęszczonych do kształtów widmowych” (*Projekcje*, DR 324) nie szuka pomocy współczesnego mu specjalisty, brnąc coraz głębiej w wyobrażony świat złudzeń, w czym pomaga mu wykonywana profesja. Badanie starego klasztoru staje się jego obsesją, doprowadzającą do szeregu symptomów psychosomatycznych („Drzę cały jak w febrze. Muszę mieć gorączkę, bo puls tętni mi młotami” (*Projekcje*, DR 326), „Trzęsę się w podrzutach febry. W głowie zamęt, w żyłach gorączka” (*Projekcje*, DR 328). Chwilami ogarnia go również chorobliwy lęk, graniczący z paniką, wzrastający w miarę przybliżania się do rozwiązania makabrycznej tajemnicy opactwa.

Nie oznacza to jednak, iż podświadomość Śnieżki nie walczy, czego wyrazem są jego poczynania związane z uniknięciem cieni:

Uparty cień! Ilekroć usiłuję zasłonić go mym ekranem, podchodzi w górę i zjawia się ponad moją głowę, gdzie go nie mogę dosięgnąć. Wspiąłem się już parę razy na stół, by stamtąd przykryć jego krnąbrny obraz. Bezskutecznie! Wymyka mi się spod ram ekranu i zjawia się w innym miejscu. Dziś przeniósł się na przeciwległą ścianę (...). Przeniosłem się z mej pracowni do sąsiedniego pokoju i teraz stale przebywam w sypialni. Uciekłem przed cieniem pięknej mniszki... Wszystko nadaremnie. Cień Westalki goni mnie i prześladuje od dni paru: wykwił i tu, w sypialni, ponad moim łóżkiem (*Projekcje*, DR 320, 325).

Poczynania bohatera pozwalają przypuszczać, iż cierpi on na pewien rodzaj schizofrenii. W jego przypadku mamy jednak do czynienia ze schizofrenią nieodróżnioną, nie sposób bowiem wyodrębnić cech charakterystycznych dla jednego, konkretnego typu tej choroby. Śnieżkę męczą omamy oraz podejrzliwość, a także obsesyjne poszukiwanie rozwiązania z pozoru nieistniejącej tajemnicy; przecież ci, którzy poszukiwali architekta wśród ruin, a następnie wydobywali jego ciało z lochów klasztornych, nie natrafili na najmniejszy nawet ślad zbrodni sprzed kilkuset lat. Można zatem przypuszczać, iż odnalezione przez badacza szkielety również stanowiły omam, realizujący się w rzeczywistości na tyle wyraźnie, iż mężczyzna był w stanie wyczuć palcami twardość piszczeli, a węchem – woń stęchlizny, dobywającej się ze skrzyń. Ale nawet w tym momencie, kiedy należało już szukać pomocy u kogoś z zewnątrz, postanowił ulec wzywającemu go głosowi zakonnicy („A jednak czuję, że mimo wszystko pójdę tam, pójdę, bo muszę. Niech się co chce dzieje!” (*Projekcje*, DR 329)). Wycofanie społeczne i niechęć kontaktu z drugim człowiekiem doprowadziły znanego architekta do zguby.

Zasadniczym elementem różniącym omawiany przykład od dwóch poprzednich jest również fakt, iż projekcje, pojawiające się w głowie bohatera, nie stanowią tego samego typu fantazmatów. Owszem, u ich źródeł stać mogła pewna sugestia, u podstaw której znajdowała się historia klasztoru oraz niedopowiedzenia związane z papieską anatamą, nałożoną na jego mury. Cienie wywołane przez umysł Śnieżki nie powstały jednak w sposób świadomy, lecz wybuchły niekontrolowane, nasilając się raz za razem, wpływając także na sferę snu. Jakkolwiek cień kraty na ścianie można uznać za zwiastun nadchodzącej śmierci, która czeka bohatera w najbliższym czasie, tak pozostałe wyobrażenia pozostają chorobliwymi omamami, wykreowanymi przez wyczerpany pracą zawodową organizm.

Odmienne przedstawia się sytuacja Wrześmiana, bohatera noweli *Dziedzina*. Jako pisarz w stanie spoczynku, nie tworzący od kilkunastu lat, uznany zostaje za straconego dla świata sztuki. Jego dzieła uznawane są za zbyt zagęszczone, przeładowane treścią, przez co męczące. Zarzuca mu się wypalenie zawodowe, co po części może być prawdą – otóż Wrześmian wypalił się w dziedzinie, którą do tej pory uprawiał, a która to przestała mu już sprawiać satysfakcję.

Bo nie brakło mu tchu i rozmachu, lecz ogarnęły go nowe pragnienia. Wrześmian chciał zdobyć silniejsze środki ekspresji, zaczął dążyć do potężniejszych realizacji twórczych. Słowo mu już nie wystarczało: szukał czegoś bardziej bezpośredniego, rozglądał się za materiałem plastyczniejszym do urzeczywistnienia pomysłów (*Dziedzina*, NW 280).

Wrześmian podchodzi do swej twórczości w sposób emocjonalny, traktując ją jednocześnie jak istotę żywą, cielesną, a przy tym oryginalną, nie odnoszącą się do żadnych zewnętrznych analogii. Choć traktuje ona o zjawiskach na wskroś fikcyjnych, pisarz wierzy we wszystko, co tworzy, gdyż „posiadł z biegiem lat niezachwiane przekonanie, że wszelka choćby najzuchwalsza myśl (...) ziścić się może, że kiedyś doczeka się spełnień w przestrzeni i czasie” (*Dziedzina*, NW 281). Co za tym idzie, treści przekazywane przez Wrześmiana uznawane są za obłąkane, daleko odbiegające od ogólnie przyjętego kanonu. Już ten fakt daje do myślenia i sporo mówi o autorze rzeczonych dzieł, je dzieła w kontekście fantasmagoryczności.

Pisarz poszukuje mocniejszej realizacji dla swojej twórczości, zdaje sobie jednak sprawę, iż może to stać się dla niego zagładą.

Pragnął spełnień całkiem niezależnych od praw rzeczywistości, tak swobodnych, jak ich źródło: fikcja, jak ich zaczyn: urojenie. (...) [A] ideał – wszak wiadomo – jest w śmierci; dzieło przytłacza twórcę swym ciężarem; myśli zrealizowane w pełni mogą stać się groźne i mściwe; zwłaszcza myśli obłąkane (*Dziedzina*, NW 282).

Wrześmian reprezentuje sobą typ osobowości schizoidalnej – człowieka stroniącego od otoczenia („usunął się zupełnie z widoku ludzi i zamieszkał samotnie u wylotu miasta” (*Dziedzina*, NW 283), nie dbającym o opinię innych („było [mu] zupełnie obojętnym, jaka legenda o nim urośnie” (*Dziedzina*, NW 280). Życie w całkowitej niemal izolacji doprowadza do wystąpienia u niego urojeń o charakterze wielkościowym, nie tyle jednak jego samego, co tworzonych przez niego tekstów literackich.

Przekonał się, (...) że mimo swego [fikcyjnego] charakteru kreacje jego posiadają szczególną siłę wpływania na świat i ludzi. Szalone pomysły Wrześmiana wypadły z rozżarzonej miazgi twórczej, zdawały się mieć moc zapładniającą, wytwarzając nowe, nieznane dotychczas wiry (*Dziedzina*, NW 282).

Mieszkający na uboczu artysta z biegiem lat przestaje dostrzegać szczegóły rzeczywistości, ograniczając się tylko do rzeczy niezbędnych. W zastępstwie tworzy swój własny świat, świat marzeń i wyobraźni, do którego nie zamierza dopuszczać nikogo z zewnątrz.

By nie rozpraszać się zbyt widokami świata zewnętrznego, zacieśnił zakres codziennych postrzeżeń do nielicznej grupy obrazów, które widziane ciągle bez zmiany dzień w dzień, przez lata całe, powoli weszły w zwarte kolisko idei, stały się współmiernym im terenem, zlewając się ze światem marzeń w jedną swoistą dziedzinę. Tak nieznacznie wytworzyło się nieuchwytnie jakieś środowisko, jakaś tajemnicza oaza, do której nikt nie miał dostępu oprócz Wrześmiana. (...) Owo [otoczenie stało się] nasiąkłe jaźnią marzyciela, przepojone nim po brzegi (*Dziedzina*, NW 283).

Jako ostoję dla swego niecodziennego piśmiennictwa Wrześmian obiera opuszczoną willę, znajdującą się dokładnie naprzeciwko okien jego mieszkania. Staje się ona dla pisarza „plastycznym symbolem nastroju, którym tchnęła jego twórczość – wpatrzony w nią, czuł się jakby u siebie” (*Dziedzina*, NW 285). W jego oczach stary dom zaczyna żyć, zaś przejawami egzystencji jest każdy ruch czy zmiana oświetlenia. Wrześmian umieszcza w jego pokojach realizacje swoich myśli, nadając im bieg wedle własnego uznania. To właśnie one przybierają z czasem kształt wpatrzonych w niego błędnych istot, ostatecznie doprowadzających go do śmierci.

Pojawiające się w oknach willi postaci są omamami, powstałymi na skutek oderwania od rzeczywistości i paranoicznym błędzeniu myślami wokół jednego tematu. Nie mając przy sobie nikogo, kto utrzymałby go przy rzeczywistości, Wrześmian pozwala im wdrzeć się do swojego umysłu, aby po czasie zapełniły wszystkie jej zakamarki. Że stanowią one ucieleśnienie targających nim refleksji, nie ulega żadnej wątpliwości („Nikogo z tych ludzi nigdy dotąd w życiu nie widział, a jednak wszyscy byli mu jakby skądś znani” (*Dziedzina*, NW 287)). Błędne stworzenia wzywają go do willi, domagając się jego krwi, a jednocześnie roszcząc sobie prawo do pełni swobody. Podobnie bowiem jak emocje pozwalają uczynić napięcie, tak słowa dają możliwość wyrzucenia z siebie wszelkich przemyśleń i wynurzeń. A przecież Wrześmian nie pisze, tylko spędza „miesiące i lata na lekturze i kontemplacji” (*Dziedzina*, NW 283), nie pozwalając tym samym na oswobodzenie nękających go wytworów, a przez to – samego siebie.

Błede postaci są fantazmatami, w tym jednak przypadku nie potwierdza się teza o ich nieszkodliwości. Wręcz przeciwnie, przywołane przez Wrześmiana, a nie znajdujące ujścia (w tym przypadku – w twórczości artystycznej) – dokonują aktu makabrycznej zemsty. Pomimo lęku przed nimi, Wrześmian bez wahania wkracza na obce sobie terytorium, ufając, iż osvajana przez lata przestrzeń nie stanie się dla niego niebezpieczna. Reakcją na zalewające go fale wyobrażeń jest ucieczka, a właściwie jej chęć; bohater ginie bowiem pod naporem własnych nieujarzmionych myśli.

Można przypuszczać, iż Wrześmian cierpi na ciężką psychozę, poprzedzoną nerwicą hiposteniczną. Organizm, wyczerpany nadmierną aktywnością pisarską, w końcu odmawia posłuszeństwa, co przekłada się na szereg zaburzeń, jak urojenia obsesyjne, przechodzące w paranoiczne, odcięcie się od społeczeństwa czy, najważniejsze – omamy. Pod sugestią wielkości własnych dzieł psychika Wrześmiana, już i tak napiętnowana przez obłąkańcze iluzje, przeobraża swojego właściciela w jednostkę naznaczoną chorobą.

Wytwory ludzkiej wyobraźni nie zawsze powstają na kanwie psychopatologii, często jednak spotkać je można u bohaterów wykreowanych przez Grabińskiego. Ostatni przykład jest dowodem na powiązania autora *Dziedziny* z jej bohaterem, jak wiadomo bowiem jego z biografii, nie zyskał on zbyt wielkiej popularności ze względu na nowatorstwo, a co za tym idzie – brak zrozumienia ze strony środowiska artystycznego. Jednak stworzone przez niego fantazmaty przetrwały chwilez wątpienia, udało im się nawet ożyć, a tym samym uzyskać zdolność myślenia oraz nadawania kształtu własnej, fikcyjnej rzeczywistości.

5.2.2 Maniakalne reakcje na czynniki przestrzenne

Wśród bohaterów wykreowanych przez Grabińskiego spotkać możemy również takich, dla których chleb powszedni stanowi popadanie w skrajności. Przeplatanie się okresów obniżonego nastroju z epizodami manii nierzadko prowadzi do katastrofalnych skutków. Jednak mając na uwadze określenie „maniakalne”, chcę przeanalizować również zachowania obsesyjne i paranoiczne.

Krzysztof Grot, bohater opisywanej w jednym z poprzednich rozdziałów noweli kolejowej, cierpi z powodu przedwczesnej śmierci ukochanego brata. Szczegółowość jego wspomnień wskazuje na typową nadczynność pamięci:

Pamięta ten moment (...). Olek pomknął bohatersko naprzód, widny z dala na czele oddziału. Już wyciągnięta jego szabla muskała brzeszczotem skraw barwnego

proporca, już męska ręka ujmowała zwycięskim chwytem jego drzewce... Wtem błysnęło coś z bastionu, kurzawa dymu bluznęła z fortecznych wyziurów, piekielny huk rozkołysał blanki... Oleś zachwiał się (...) i runął w dół (*Maszynista Grot*, DR 84).

Przywoływanie tragicznych retrospekcji związanych z przeżytą traumą nie wpływa dobrze na Grotę, u którego z biegiem lat zaczyna rozwijać się osobowość dysocjacyjna. Kolejarz nie bierze odpowiedzialności za własne poczynania, narażając na szwank zdrowie setek osób. Nie liczy się z ich uczuciami, zaś normy stają się dla niego ucieleśnieniem więzienia, z którego jak najszybciej należy się wydostać, nawet kosztem złamania prawa. Wspomnienia wywołują również stany depresyjne; Grot stroni od ludzi, a pokonując pociągami ogromne odległości, paradoksalnie zamyka się we własnej przestrzeni. Jego odmienność zauważa nawet otoczenie („Na dnie wszystkich spoczywało zgodne przekonanie, że Krzysztof Grot był jednostką tak zwaną zwichniętą” (*Maszynista Grot*, DR 82), przez co wraz z upływem czasu koledzy przestają zabiegać o jego uwagę czy towarzystwo.

Pokonywanie przestrzeni w szalonym pędzie jest dla Grotę korzystne, pozwala bowiem zamaskować epizody manii. Nieustanny ruch pozwala na uwolnienie napięcia, tłumionego bólu i emocji.

Bo ideałem Grotę była szalona jazda w linii prostej, bez zbieżeń, bez obiegów, jazda opętana, bez tchu, bez postojów, wichrowy pęd maszyny w błękitniejące mgłą oddale, skrzydlata gońba w nieskończoność (*Maszynista Grot*, DR 85).

Nie bez powodu zatem Krzysztof Grot wybrał zawód maszynisty. Obsesyjne upodobanie do szaleńczego pędu uwidacznia, a zarazem tłumii jego napady. W krańcowym stadium swojej choroby postanawia, nie licząc się z nikim, doprowadzić do zmiany przystanków na linii. W trakcie zatrzymania przez odpowiednie służby, tuż po maniackim epizodzie, jego podniecenie zdaje się opadać, ustępując miejsca wyczerpaniu.

Grot ani drgnął, nie ruszył się z miejsca. Jakaś szczególna apatia obezwładniła mu ruchy, spętała ręce. Patrzył tępo na twarze służby, funkcjonariuszy i urzędników, którzy gromadnie otoczyli jego maszynę; bezwolnie dał się ściągnąć z platformy – jak automat poszedł za wzywającym go za sobą naczelnikiem (*Maszynista Grot*, DR 91).

Otępienie idzie w parze z niedoczynnościowym zniekształceniem pamięci – Grot myli numery, twarze i nazwiska; jednak pomimo pozornego spokoju, emocje zdają się w nim stopniowo narastać, znajdując ujście w afekcie. Kolejarz dopuszcza się aktu agresji, powalając maszynistę i uprowadzając stojący na peronie pociąg. Pęd maszyny wzbudza w nim gwałtowne odczucia, powodując zaślepienie i nieograniczone pożądanie ruchu w przestrzeni.

Nie widział nic, nie słyszał nic – upajał się tylko pędem, żył tylko wicherzycą ruchu, tonął w gigantyzmie rozmachu. Zatracił rachubę czasu, pory, godzin. Nie wiedział, jak długo już trwa piekielna jazda, czy dzień, czy dwa, czy tydzień... (*Maszynista Grot*, DR 97).

Nadpobudliwość pędzącego pojazdu idealnie oddaje stan emocjonalny Grota. Zdaje się on asymilować z lokomotywą w chorobliwy wręcz sposób („Wlepił przesłonięte gorączką oczy w rubinową gardziel i pił jej żar, wsysał jej krew...” (*Maszynista Grot*, DR 97). Choroba afektywna dwubiegunowa staje się przyczyną śmierci maszynisty, który, opętany szaleńczą obsesją pędu, doprowadza do wybuchu maszyny.

Jakkolwiek przyczyną zachowania Grota był silny uraz psychiczny, tak obsesyjne uwielbienie dla ognia rodziny Rojeckich zdaje się narastać stopniowo. Ciężko również dopatrzeć się konkretnego źródła występującej u nich piromanii⁵⁵⁶; pod uwagę można brać jedynie sugestię związaną z miejscem, gdzie postanawiają wznieść swoją willę mieszkalną.

Pożarowiskiem nazwali tutejsi ludzie to miejsce od tego, że się tu jeszcze ani jeden dom przed pożarem nie uchował. Jak pamięć ludzka daleko wstecz sięga, każdy budynek, choćby nie wiem ja lichy, postawiony na tym pagórze stawał w ogniu prędzej czy później. Powiadają ludzie, że żaden nie przetrwał i czterech miesięcy (*Pożarowisko*, DR 428).

⁵⁵⁶ Zwana inaczej patologicznym podpalaniem – charakteryzuje się powtarzającym się podkładaniem ognia pod budynki lub przedmioty, bez jakichkolwiek powodów i motywów. Osoby z tym zaburzeniem wykazują też intensywne zainteresowanie obserwowaniem palącego się ognia, odczuwają stany narastającego napięcia przed podjęciem działania i znacznego podniecenia emocjonalnego po podpaleniu. (L. Cierpiałkowska, *dz. cyt.*, s. 316).

Ważniejsze jednak od źródła stają się poczynania bohaterów. Grabiński w doskonały sposób ukazuje gradację umiłowania do niszczycielskiego żywiołu – od ubierania się właścicieli w ognistoczerwone stroje i aranżowanie wnętrza w tym kolorze, poprzez wybudowanie pieców i kominków, aż po coraz bardziej niebezpieczne „zabawy” z ogniem. Nastrój udziela się również synowi Rojeckich. („- Wiwat! – krzyknął rozpromieniony Józio. – Będą piece! Będzie ogień! Żółty, czerwony, żółty, kochany ogień!” (*Pożarowisko*, DR 439). Charakterystyczna dla hipomanii wzmożona aktywność związana z ogniem rozpoczyna się w momencie bezpośredniego igrania z żywiołem.

Czar ognia działał zwłaszcza na pana Andrzeja i Józia; prześcigali się nawzajem w podsycaniu ogniska, dorzucając często bez potrzeby świeżego paliwa. (...) Fanatyczny kult ognia przybrał u Józia dziecinne (...) formy. Parę razy (...) w biały dzień, oczywiście bez celu, zapalał świecę i bawił się godzinami jej płomieniem. Innym razem (...) skazał na całopalenie szachownicę pana Andrzeja (*Pożarowisko*, DR 440-442).

Nasilająca się obsesja ognia dotyka również rodziców chłopca. Pan domu zaczyna wywoływać pożary o coraz szerszym zasięgu, coraz to trudniejsze do opanowania.

Z zapamiętałością łobuza urządził Rojecki rodzinie „ogniste kawały”, nie licząc się z ogromnymi stratami, jakie za sobą pociągały. Bawiło go niezmiernie to rozpętywanie żywiołu, któremu w krytycznej chwili umiał nałożyć wędzidło (...). Ogień zniszczył pół sypialni, spalił na węgiel parę kosztownych sprzętów, strawił znaczną część bielizny i ubrań. Rojeccy patrzyli na to obojętnie, żądni tylko pożarniczych emocji, spragnieni „czerwonych wrażeń” (*Pożarowisko*, DR 443-444).

W kulminacyjnym punkcie historii Rojecki popada w stan manii. Podniecenie spowodowane widokiem ognia przemienia się w euforię. Mężczyzna nie stara się już ugasić pożaru, skupia się tylko i wyłącznie na podsycaniu go. Traci wszelkie zahamowania, przestaje kontrolować swoje zachowanie, nie licząc się – czy też raczej nie myśląc – o konsekwencjach. Rojecki podpala swój dom wraz z rodziną i służbą, sam zaś, przyłapany na dorzucaniu do ognia, zostaje odstawiony do zakładu dla umyślowo chorych.

Rojecki z czasem staje się więźniem własnych urojeń, samemu wcześniej się przed nimi broniąc. Myśli na temat przesądów związanych z ogniem, które początkowo traktował z przymrużeniem oka, stają się coraz intensywniejsze – obsesyjne, aby w końcu zamienić się w paranoję. Patologiczne wrażenia przejmują kontrolę nad jego umysłem; pod wpływem ich nacisku traci zdrowy rozsądek i staje się człowiekiem opętanym przez prześladowcze scenariusze.

Przykładem epizodów manii są podróże Godziemby, bohatera noweli *W przedziale*. W człowieku nieporadnym, stroniącym od ludzi i strachliwym, z chwilą wejścia do pociągu dokonuje się całkowita przemiana.

Zwykle cichy i nieśmiały marzyciel z chwilą wstąpienia na stopnie wagonu zmieniał się nie do poznania. (...) Notoryczny „śniarz na jawie” i niedołęga przeistaczał się nagle w pełnego woli i poczucia własnej wartości życiowca. (...) „Tchórz nerwami i całym sobą” przemieniał się niespodziewanie w skorego do zaczepki awanturnika, który mógł być nawet niebezpiecznym (*W przedziale*, ZN 72-73).

Przeistoczenie się bohatera jest silnie sprzężone z energią pędzącego pociągu, znajdującą swoje odzwierciedlenie w jego postawie. Godziemba oddaje się we władanie popędom, o które sam by siebie wcześniej nie podejrzewał, postanawia mianowicie ziszczyć pragnienia seksualne swojej towarzyszki podróży – młodej, szukającej nowych doznań, ponętnej mężatki.

Pocałunkiem cichym a mocnym złączyli spragnione usta i splekli się w długim, pożądliwym uścisku. (...) Drzemiące żądze wybuchły czerwonym krzykiem i potargały wężidła. Rozkosz (...) przerwała w końcu tamy i przelewała się zwycięsko poza brzegi purpurową falą (*W przedziale*, ZN 79).

Sytuacja ta staje się przyczyną tragicznych w skutkach wydarzeń. Wybudzony ze snu mąż kobiety zostaje przez jej kochankę potraktowany w sposób agresywny, a następnie wyrzucony z pociągu.

W tym człowieku na pozór nikłym i słabym obudziła się jakaś nerwowa, występna moc; jakaś zła, demoniczna siła podnosiła jego wątłe ramię, wymierzała ciosy, paraliżowała atak. Oczy dzikie, przekrwione śledziły drapieżne ruchy wroga, odgadywały myśli, uprzedzały zamiar (*W przedziale*, ZN 80).

Te dwa czynniki – miłość fizyczna i agresja, jako skutek rozładowania napięcia – stanowią wyraz braku zahamowania Godziemby, co niewątpliwie jest rezultatem silnego napadu manii. Sam siebie Godziemba widzi jako człowieka silnego i zdolnego do wszelkiego rodzaju poczynań, z zabójstwem włącznie. Co więcej, w swoim występku nie widzi niczego złego – na pytanie towarzyszkii o małżonka odpowiada obojętnie, że ten nie wróci. Zaistniała sytuacja nie przeszkadza mu również w snuciu dalekosiężnych planów, jest „gotów do zapasów z całym światem” (*W przedziale*, ZN 82). Dopiero światła lamp na zbliżającym się dworcu sprawiają, że powoli zaczyna wracać do rzeczywistości.

W mgnieniu oka wyczołgała się skądś z załomów duszy groza, obłąkana groza i zjeżyła mu włosy. Zacięte febrycznie usta zadzwoniły na trwogę. Wyszczrzył ostre kły ohydny, podły strach... Został tylko morderca i nędzny tchórz (*W przedziale*, ZN 82).

Nagle przedzierzgnięcie się osobowości w typ o cechach schizoidalnych świadczy o niestabilności umysłu Godziemby. W niejasnych mrzonkach pojawiają się nieśmiałe fantazmaty, nie mające jednak pokrycia w rzeczywistym świecie. Spokój po zamordowaniu przeciwnika może świadczyć o pewnego rodzaju szoku, stanowiącym przyszłą traumę, rzutującą na zachowanie bohatera. Reakcje Godziemby wahają się w obrębie totalnych skrajności – od stenicznych (okres manii, gotowość do działania) do astenicznych (początkowy paraliż i ucieczka przed odpowiedzialnością). Nagłe podniecenie i poddanie się instynktom świadczą o przewadze emocji niższego rzędu; mimo wszelkich starań kochanki, żywiącej zgoła inne uczucia, mężczyzna nie jest w stanie dać jej tego, o czym fantazjuje.

5.2.3 Schizofreniczne postrzeganie otoczenia

Gdyby spojrzeć głębiej, objawy schizofrenii zauważyć można u sporej grupy bohaterów opowieści Stefana Grabińskiego. Istnieją jednak nowele, które na pierwszy plan wysuwają właśnie to zaburzenie, w różnoraki sposób kierujące poczynaniami przedstawionych osób.

Główna postać opowiadania *Szalona zagroda* jest jednocześnie narratorem opisywanej historii. Dzięki takiemu zabiegowi mamy obraz zaburzenia zilustrowany niejako „od środka”, co pozwala na głębszą analizę psychologiczną, jednak nie do

końca ułatwia ogląd całościowy. Już na samym początku niepokoić może wyznanie bohatera, odsuwającego od siebie wszelką odpowiedzialność za popełnione czyny.

Nie jestem chory i nie byłem nigdy – nawet wtedy... tak... nawet wtedy. To, co zrobiłem, wynikało nie z jakiegoś zboczenia, lecz było konieczne, jak konieczne są przejawy żywiołów, jak śmierć i życie – wynikało ze środowiska z oczywistością niezachwianą. Nie jestem i nie byłem nigdy psychopata! (*Szalona zagroda*, DR 379).

„Środowiskiem” mężczyzna nazywa opuszczoną zagrodę, do której wprowadza się wraz z dwójką dzieci. Niepomny przestróg kierowanych w jego stronę z ust okolicznych mieszkańców, postanawia rozwikłać zagadkę niesamowitego, w swoim mniemaniu, miejsca. Jednocześnie wciąż dręczą go wspomnienia słów dawnego przyjaciela, utrzymującego, iż „są pewne miejsca, których charakter, natura, dusza oczekuje spełnienia się wypadków, zdarzeń z nimi związanych” (*Szalona zagroda*, DR 380). Zaczyna zatem, coraz bardziej zafascynowany, na swój sposób badać otoczenie zagrody. Zwraca uwagę przede wszystkim na wyzierającą z niej grozę, podsycaną dodatkowo przez pojawiające się co chwilę obrazy brutalności i poddania.

[Zwężająca się ku dołowi] konstrukcja nadawała domowi charakter czegoś brutalnego, jakiegoś znęcania się silniejszego nad słabszym. (...) Podobne wrażenie robiły okna w stosunku do ścian nieproporcjonalnie małe; wciśnięte w grube mury gubiły się niemal w ich okropnym uścisku. (...) Wśród chorobliwie wybujałych trawisk i dziedzierzawy butwiały smukłe, przedwcześnie zmarniałe pnie młodych drzewin. (...) Inne (...) marły w cieniu, przesłonięte ich brutalnym przerostem (*Szalona zagroda*, DR 383, 385).

Najbardziej przerażające wydają się jednak spostrzeżenia związane z zawodzącym w ogrodzie ptactwem.

Czasem wszczynwały się piekielne gonitwy po całym ogrodzie i zapanowywała groza walki na śmierć i życie. To rodzice ścigali swe młode; biedne, nieprzywykłe do lotu pisklęta tłukły się w daremnym wysiłku o pnie, łamały skrzydła, rozdzierały pierze, póki znużone, pokrwawione nie obsunęły się na ziemię; wtedy prześladowcy uderzali z góry dziobami tak długo, aż z rozszarpanych zwłok nie pozostało ani śladu (*Szalona zagroda*, DR 386).

Każda z tych wizji, a właściwie wnioski wyciągnięte przez bohatera, ma charakter urojenia. Małe okna zdają się istnieć tylko w jego wyobraźni, sam bowiem zauważa, że przepuszczają one „tyle światła, ile w zwykłych warunkach okna znacznie większe” (*Szalona zagroda*, DR 379). Zapuszczony ogród, w którym stare rośliny górują nad młodymi, sam w sobie nie jest niczym dziwnym, jednak staje się takim na skutek przemyśleń osoby cierpiącej na schizofrenię. Ptactwo, pastwiące się nad młodymi, można wpisać w sugestię zapuszczonego ogrodu i wrażenia, jakie wywołuje w nowym właścicielu. Zaś stary dom zostaje przez niego przyrównany do „chorobliwie rozwiniętego organizmu ludzkiego, który ugina się pod ciężarem anormalnego wybijania głowy”. Ów opis staje się jednocześnie podsumowaniem schorzenia mężczyzny, które ma swoje źródło nigdzie indziej, tylko w umyśle. Ten zaś tworzy jeszcze jedną dziwną wizję, tym razem we wnętrzu starego domostwa:

Liszaje powstałe na jednej ze ścian po oderwaniu się tynku utworzyły zagadkową figurę. Zrazu nie umiałem uchwycić jej należycie. Przerysowałem więc z wolna na papier (...). U spodu ściany, tuż nad podłogą odciskały się kontury nóg dziecięcych; (...) małe, wątle ramiona wznosiły się w górę ruchem bezsilnej samoobrony. (...) Nieco wyżej ponad tym, a w kierunku nie istniejącej głowy, widniało dwoje rąk, kurczowo zaciśniętych około czego – nie wiadomo; przestrzeń między palcami była pusta (*Szalona zagroda*, DR 384).

Ów wizerunek staje się zapowiedzią morderstwa, którego dopuszcza się ojciec dwójki dzieci na swoich pociechach. Kochający je ponad wszystko, jednak zmieniony przez postępującą chorobę, postanawia położyć kres ich krótkiemu życiu. Jego przeświadczenie wzmagają omamy słuchowe w postaci przemawiających głosów. „Trzeba to uzupełnić... uzupełnić...” (*Szalona zagroda*, DR 388), szepcze ściana, zaś mężczyzna nie pozostaje dłużny jej „kaprysom” i uśmierca syna; jego ciało zaś doskonale wpasowuje się w makabryczny wizerunek. Kiedy młodsza córka usiłuje uciec w przerażeniu, ojciec również zostaje ponaglony przez „głos” („Ucieknie ci!”), po czym rozbija jej głowę o wystającą belkę.

Przedstawiony przypadek prezentuje postać typowej schizofrenii paranoidalnej. Urojenia związane z uleganiem silniejszemu, prześladowanie przez potworne obrazy czy omamy słuchowe nie pozostawiają wątpliwości, iż główny bohater jest jednostką chorą. Pod dużym znakiem zapytania można postawić również postać tajemniczego „K.”, niewymienionego z nazwiska. Nie wiadomo, czy istniał naprawdę; choć mąci w głowie

swoimi wymysłami odnośnie natury miejsca, ojciec dwójki dzieci już nigdy więcej go nie spotyka. Jego fascynacja opuszczonym miejscem i chęć sprawdzenia teorii „przyjaciela” stają się swego rodzaju usprawiedliwieniem popełnionego czynu.

Bohater ani przez chwilę nie wierzy we własną winę, uważając się za człowieka zdrowego, na pewien czas tylko poddanego atmosferze miejsca pełnego grozy. Nie zdaje sobie sprawy, że tak naprawdę jej jedynym źródłem jest tutaj on sam, wraz ze swymi chorobliwymi wymysłami. Dochodzi u niego do rozpadu logicznego myślenia, a także pobudzenia i drażliwości, doprowadzających do agresji w stosunku do dzieci. Wycofuje się również z życia społecznego, co wzmaga poczucie zagubienia przy jednoczesnym koncentrowaniu się na świecie własnych halucynacji.

W podobnym stopniu nasilenia schizofrenia paranoidalna występuje u bohatera innej noweli. W tym przypadku również mamy do czynienia z wydarzeniem traumatycznym – bezimienny właściciel „szalonej zagrody” na skutek choroby traci żonę. Podobnie Tomasz Odonicz, bohater noweli *Spojrzenie*; on jednak dowiaduje się zupełnie nagle, iż jego ukochana zginęła pod kołami pociągu. Jedyne, co mu po niej początkowo pozostaje, to wspomnienie uchylonych drzwi, które za sobą zostawiła. Prześladowuje go ono bez przerwy, o każdej porze:

Po nocach całych snuły mu się w mózgu uparta, senną zmorą – miał je w dzień pod przymkniętą momentalnie powieką, wyłaniały się wśród jasnej, trzeźwej jaw gdzieś daleko w perspektywie drażniącym majakiem... (*Spojrzenie*, NW 462).

Odonicz ma wrażenie, iż drzwi przekomarzają się z nim, otwierając się dokładnie pod tym samym kątem, co w dniu śmierci jego ukochanej Jadwigi. Obawia się również tego, co się za nimi kryje, co doprowadza go do niepokojącego zachowania.

Co chwila odrywał się od (...) pracy, krokiem spieszonym, drapieżnym, krokiem czatującego lamparta przypadał kolejno do wszystkich drzwi pokoju, otwierał je, niemal wyrzucał z zamku i zapuszczał głodne spojrzenie w przestrzeń poza nimi. Oczywiście zawsze z tym samym wynikiem: nie stwierdził ani razu nic podejrzanego (*Spojrzenie*, NW 463).

Leczenie, któremu poddaje się Odonicz, przynosi, niestety, krótkotrwałe rezultaty. Na miejsce obsesji związanej z drzwiami pojawiają się kolejne: przede wszystkim paniczny lęk przed wszystkim, co znajduje się za rogiem.

Odtąd Odonicz stracił pewność siebie i swobodę ruchów w miejscach publicznych. Nie mogąc przejść bez uczucia tajemnego lęku z jednej ulicy na drugą, stosował metodę obchodzenia skrętów w szerokich kołach (...). Wszelkie niespodzianki, jakie ewentualnie mogły kryć się poza węglem, miały teraz dość czasu na „zamaskowanie się” przed nim (*Spojrzenie*, NW 465).

Kolejną kwestią nie do okiełznania stały się dla Odonicza wszelkie osłony.

W ogóle uważał, że wszelkie tzw. ekrany są wymysłem zgubnym, a nawet nieetycznym, gdyż ułatwiają niebezpieczną grę „w chowanego”, budząc przy tym często nieufność i trwogę (...). Po co ukrywać rzeczy, które na zatajenie nie zasługują? Po co niepotrzebnie wzniecać podejrzenie, jak gdyby „tam” było coś naprawdę do ukrywania? A jeżeli owo „coś” rzeczywiście istnieje – po co nastrożać mu sposobność do „chowanki”? (*Spojrzenie*, NW 467).

Owo nieokreślone „coś” staje się dla Odonicza czynnikiem, przed którym zaczyna odczuwać narastający, patologiczny lęk. Jego życie zaczynają wypełniać dziwactwa, takie jak usunięcie z mieszkania wszystkich zbędnych sprzętów czy niechęć do obejrzenia się za siebie. To ostatnie bierze się z dziwnego wrażenia zmiany przestrzeni odbijającej się za mężczyzną w lustrze, która w tym samym momencie przestaje być już dla bohatera obszarem o względnym bezpieczeństwie.

Za zdiagnozowaniem schizofrenii paranoidalnej u Odonicza przemawiają również omamy, w tym przypadku przede wszystkim wzrokowe i dotykowe („Spostrzegł zamiast kamienia kawałek suchej, wąskoporowatej gąbki. (...) Dotknął ręką przedmiotu. Była gąbka!” (*Spojrzenie*, NW 469). Złudzenia dotyczą różnego rodzaju przedmiotów w otoczeniu doktora, co skłania go do natrętnych przemyśleń o zabarwieniu filozoficznym.

Czy świat otaczający mnie w ogóle istnieje? A jeśli rzeczywiście istnieje, czy nie jest wytworem kształtującej go myśli? (...) Któż zaręczy, że poza tzw. rzeczywistością w ogóle coś innego istnieje? Poza tą rzeczywistością, której twórcą prawdopodobnie jestem sam? Lecz gdybym tak zapragnął dnia jednego wychylić się z bezpiecznego środowiska i spojrzeć poza jego rubieży? (*Spojrzenie*, NW 469).

Ale wizja opuszczenia bezpiecznej przystani tylko pogłębia lęk chorego. Jego umysł jest tak opanowany trwogą przed nieokreślonym „czymś”, iż nie ma on najmniejszej ochoty postępować w sposób nieostrożny. Jednakże z czasem zaczyna czuć się więźniem własnej jaźni, jako naukowca drażni go tragiczna ciekawość. Kiedy zatem za plecami po raz kolejny wyczuwa obecność tajemniczego „czegoś”, ulega impulsowi i, wbrew wszelkim zasadom, postanawia się odwrócić.

Odonicz odważył się na to spojrzenie. Ruchem nagłym jak myśl, jak błyskawica oglądnięt się i spojrzeć. I wtedy z ust jego wyszedł nieludzki krzyk grozy i strachu bez granic; konwulsyjnie chwycił się ręką za serce i jak piorunem rażony zwał się bez życia na posadzkę pokoju. (*Spojrzenie*, NW 474).

Podobnie jak w przypadku kilku innych nowel Stefana Grabińskiego, także i tutaj mamy do czynienia z niedopowiedzeniem, mającym na celu wprowadzenie nastroju grozy i poczucia czegoś nieokreślonego. Nie wiemy tak naprawdę, co ukazują się oczom Odonicza. Możemy jednak z całą pewnością stwierdzić, iż jest to przeznaczone tylko i wyłącznie dla niego, istnieje bowiem w przestrzeni jego umysłu.

Obsesje Odonicza, wyrosłe na skutek głębokiego urazu psychicznego, doprowadzają do stopniowego kształtowania się psychozy. Poprzez drobne natręctwa i coraz silniejsze obsesje, przeistaczające się w paranoję, stają się idealną wręcz podwaliną pod rozwój schizofrenii. Nasilona paranoja prześladowcza, jako jeden z jej objawów, dostarcza chorobliwemu stanowi pretekstu do dalszego podążania ku dręczącym bohatera omamom, spośród których, o dziwo, na pierwszy plan wysuwają się złudzenia wzrokowe i dotykowe. Nie oznacza to jednak, iż mężczyzna nie słyszy w swojej głowie charakterystycznych głosów; wręcz przeciwnie, słowa pojawiające się w jego myślach, pomimo iż niesłyszalne z zewnątrz, wydają się należeć do kogoś innego. Choroba, choć początkowo leczona, nie ustępuje, zaś jej intensyfikacja doprowadza bohatera do śmierci z przerażenia.

5.2.4 Złowieszczy sen a niepokojąca rzeczywistość

Jak już wspomniano, marzenie senne bywa najczęściej odbiciem stanu psychicznego człowieka; nie musi przy tym wcale mieć patologicznych naleciałości, będących następstwem czynników pozostających bez związku z otaczającą rzeczywistością. Jako odbicie przeżyć czy przemyśleń, uwidaczniać się może zarówno w swej utajonej, jak i jawnej formie. Z przyczyn oczywistych zainteresowanie budzić

będzie ten drugi przekaz, bowiem to właśnie on pozwala na przetworzenie oraz interpretację snów.

Ciekawym przypadkiem jest przedstawiona już wcześniej sytuacja Tadeusza Szygonia – podróżnika, co pewien czas wpadającego w obezwładniające ramiona „demonu ruchu”. Drzemiąca w nim tęsknota za podróżami, ruchem, włóczęgą wypycha go z domu i nakazuje jechać w nieznaną. W końcu podświadome umiłowanie i rozkosz związana z pędem, a także niechęć wobec „przykucia do Ziemi” – znajdują swoje odzwierciedlenie w marzeniu, łudzaco przypominającym realną rozmowę z nieznanym. O tym, iż jest ono snem, świadczyć może pozycja bohatera oraz „cichy pełgot palnika i miarowy łomot kół” (*Demon ruchu*, DR 70), zmuszające podróżnego do mimowolnego poddania się drzemce. Po „przebudzeniu”, rzecz jasna, w obrębie marzenia sennego, Szygoń zauważa w przedziale nieznanego mu kolejarza. Mężczyźni wdają się w polemikę związaną z ruchem, będącą zilustrowaniem wcześniejszych rozmyślań samotnika.

Jakże śmieszny był patos porozwieszanych w poczekalniach alegorii ruchu, jakże pretensjonalny szeroki gest geniuszków pędu! Lecz najkomiczniejsze wrażenie sprawiały owe skrzydlate koła na czapkach i wyłogach urzędników (...). Szygoniowi na [ich] widok przychodziła nieraz szalona ochota zedrzyć je i zastąpić wizerunkiem psa kręcącego się za własnym ogonem (*Demon ruchu*, DR 70).

Refleksje na temat lekceważącego podejścia do ziemskiego ruchu przeobrażają się w senne wywody Szygonia, zaciekle broniącego własnego zdania przed wielbicieleм pędu kolejowego.

Co za ruch? W dzisiejszych warunkach, przy udoskonalonej technice bierze pierwszorzędną parowóz, Express-Pacifique w Ameryce, dwieście kilometrów na godzinę – przyjmijmy z biegiem czasu, w miarę dalszych postępów dwieście pięćdziesiąt kilometrów, choćby trzysta – cóż stąd? Patrzmy na efekt; mimo wszystko nie wychylamy się ani na milimetr poza obręb Ziemi. (...) Choćbyście wynaleźli pociąg piekielny, który by w jednej godzinie objechał całą kulę ziemską, ostatecznie wrócicie do punktu, z którego wyjechał: jesteście przykuci do Ziemi. (...) W czym wpłynie choćby zawrotna, bajeczna chyżość ziemskiego pociągu na „wielki ruch” i na jego efekt? (*Demon ruchu*, DR 73-74).

Przekomarzający się z nim pracownik kolei przybiera twarz konduktora, wcześniej odkrywającego u podróżnika brak biletu. Już sam ten fakt wzbudza u Tadeusza niechęć, pogłębianą dodatkowo przez szydercze uwagi odnośnie jego wzniosłych idei. Jego oponent na zawołanie potrafi zmienić swoją prezencję, co również może świadczyć o prowadzeniu utarczki słownej na płaszczyźnie snu.

W postaci kolejarza zaszła w tej chwili zagadkowa metamorfoza. Momentalnie zniknęła gdzieś urzędnicza bluza ze świecącymi złotym szychem gwiazdkami, zniknęła czerwona czapka ruchu i zamiast uprzejme uśmiechniętego „naczelnika” siedział naprzeciw zgarbiony, wymięty i szyderski konduktor wagonu (*Demon ruchu*, DR 72-73).

Kluczowym momentem, przechylającym szalę wątpliwości czytelnika na korzyść snu, staje się tutaj sytuacja, gdy naczelnik, po uprzednim skurczeniu się, wsiąka przez dziurkę od klucza, zlewając się ze stojącą w drzwiach rzeczywistą postacią konduktora.

Źródłem owego marzenia bez wątplenia są wrażenia psychiczne, pozostałe z całego dnia, przepełnionego rozmyślaniami na temat idei „wielkiego ruchu” przy jednoczesnym umniejszaniu wartości pędu kolejowego. Oponent Szygonia uosabia targające nim wątpliwości, z których on sam nie do końca zdaje sobie sprawę. Ich wyrazem może być atak na „naczelnika” w chwili, kiedy ów opisuje alegoryczne przedstawienie „demonu ruchu”; tego typu obrazy, szargające dobre imię wzniosłości idei, niezmiernie drażnią Szygonia, co doprowadza go do wybuchu. Agresja, mająca swój początek we śnie, znajduje ujście w rzeczywistości – podróżny dusi znieawidzonego konduktora. Rozwiązanie problemów, tak bliskie w momencie ataku na skarłałego „naczelnika”, nie dochodzi do skutku we śnie, co bez wątplenia miałyby miejsce, gdyby Szygoń śnił nadal. Niestety, konduktor zastaje go w momencie największego wzburzenia, co musi przyplącić życiem.

Na motywie snu oparta została również nowela *Szary pokój*. W tym jednak przypadku źródło snów jest głębsze, stanowi bowiem nierozzerwalny związek z patologicznym stanem psychiki bohatera. Przede wszystkim łączy on swe marzenie z oddziaływaniem miejsca, w którym się znajduje, a które wcześniej zajmowane było przez tego samego człowieka, co poprzednio. Zdaniem bohatera „dusza (...) obu pokoi

nasiąkła jaźnią Łańcuty” (*Szary pokój*, NW 224), co stanowi bezpośrednią przyczynę treści nawracających snów.

W jakiejś porze nocy wyłaniał się na ekranie snu mój szary pokój z drzemiącymi po kątach sprzętami (...). Pod oknem wsparty na łokciu siadywał jakiś mężczyzna o pociągłej, bladej twarzy i patrzył smutno przez szybę na ulicę. (...) Potem wstawał, przemierzał parę razy pokój (...). Czasem przystawał i pocierał ręką czoło (...). Gdy go przechadzka znużyła, siadał z powrotem, lecz teraz zwyczajnie już przy biurku pod lewą ścianą i znów długie chwile spędzał w pozycji nieruchomej z twarzą ukrytą w dłoniach (*Szary pokój*, NW 227).

Mężczyzna, w którym bezimienny bohater upatruje postać tajemniczego Łańcuty, krąży po pokoju, unikając jednej jego części. Sen powtarza się wielokrotnie, co utrzymuje lokatora w przekonaniu o nierozzerwalnym związku rzeczzonego miejsca z osobą swego poprzednika.

Sny te pełne melancholijnej monotonii były niejako plastycznym uświadomieniem duszy mieszkania, którą odczuwałem tak przygnębiająco za dnia, praktyczną materializacją rzeczy za subtelnych dla stanu jawy (*Szary pokój*, NW 227).

W mniemaniu bohatera sen staje się odbiciem rzeczywistości, jednak jest to rzeczywistość ukryta; śmiało można nazwać ją przestrzennością „otwartą”. Przeniesienie myśli i wrażeń postaci ze świata jawnego na płaszczyznę snu budzą w niej zaciekawienie, prowadzące do wzrostu napięcia. Powtarzający się sen z czasem staje się zjawiskiem na tyle niepokojącym, że śniący postanawia stopniowo usuwać z obszaru marzenia sprzęty znane Łańcutcie. Po przeprowadzonych zmianach mara popada w dezorientację, nie znika jednak całkowicie – finałem zabiegów bohatera jest wizja śmierci zjawy przez powieszenie.

Czy wytwór senny może umrzeć? Na to pytanie nie sposób znaleźć jednoznacznej odpowiedzi. Nie jest to możliwe w przypadku, gdy kategorię snu rozważamy na zasadzie całkowitego oderwania od rzeczywistości i przedmiotów namacalnych. Wówczas opuszcza ona osobę śniącą tylko na jakiś czas, by powrócić, nierzadko w nieco bardziej zintensyfikowanej formie. Gdy jednak połączymy sen z podświadomością i świadomością jednostki, wszystko zależy od siły sprawczej jej umysłu; może ona doprowadzić do „śmierci” zjawy. Tak dzieje się w przypadku

bohatera omawianej noweli –postać ze snu, którą tak naprawdę sam wywołał, popada w obłąd na skutek dezorganizacji jej przestrzeni przez śniącego. Jednak pragnienie pozbycia się Łańcuty jest na tyle silne, że świadomość lokatora wymyka się spod kontroli, przekazując pałeczkę podświadomości. Tej z kolei nie wystarcza, że „cień upartego przeciwnika przestaje wałęsać się po ścianach” (*Szary pokój*, NW 230). Tworzy przerażającą wizję samobójczej śmierci nieszczęśnika przez powieszenie w szafie, której za swej dziwnej, sennej egzystencji tak unikał. Co więcej, sugestia ścisłego powiązania dwóch mieszkańców szarego pokoju sprawia, iż pod koniec wisielec patrzy wprost na swego oprawcę, co ten uznaje za przerwanie swojej granicy i ratuje się ucieczką, zarówno przed wspomnieniami, jak i miejscem przesiąkniętym cudzym jestestwem.

Znaczna część snu bohatera ma zatem charakter świadomy. Jest on w stanie wyodrębnić z niego poszczególne elementy, a następnie sprawić, że zmieniają swoje, stałe do tej pory, miejsce - lub znikną zupełnie. Sen ten jest bez wątpienia śladem życia na jawie; także tutaj, podobnie, jak w przypadku poprzedniej opowieści, jej wyrazem stają się refleksje i wyobrażenia na dany temat. Tym razem jednak wyraźniejsza staje się próba rozwiązania problemów, a powielająca się fantazja, zamiast rozładowywać i niwelować napięcie, coraz bardziej je wzmacnia. Marzenie jest intensywne i niepokojące, co pozwala przypuszczać, iż jest ono rezultatem psychopatologicznych cech umysłu osoby śniącej.

Jednak zdecydowanie najbardziej niepokojące wrażenie robi sen, przedstawiony w noweli *Czarna Wólka*. Bohater historii zmagają się ze skutkami jednorazowego epizodu, sprawiającego niezwykle realistyczne wrażenie. Świadomość wizyty w wiosce trędowatych jest tak silna, iż mężczyzna bez zastanowienia angażuje w jej poszukiwania osoby trzecie. Nie pomagają próby przywrócenia go do rzeczywistości – gubi granicę pomiędzy fantazją senną a życiem na jawie, zaś pojawiające się w jego głowie urojenia powoli zaczynają doprowadzać go do obłąd.

Co to jest sen? Co to jest jawa? Co to jest rzeczywistość?... Powiedźcie! Zlitujcie się nad moją katuszą i powiedźcie! Rzeknijcie słowo, rozstrzygnijcie okropną wątpliwość!... (...) Czy istnieje poza tą rzeczywistością jakaś inna? Czy można się czasem zapuścić w tamte strony? (...) Zaprzeczacie, nieprawdaż?... To niemożliwe, to obłąd (...), to oczywiste szaleństwo, to chimera chorej myśli?... A jednak – a jednak posiadam dowody, fatalne dowody (*Czarna Wólka*, ZN 212).

W przeciągu dziesięciu minut mężczyzna odwiedza nieznaną mu wcześniej miejscowość, gdzie w miłosnym uniesieniu posiada córkę króla trędowatych, naznaczoną znamionami okrutnej choroby. Wątpliwości wzbudza w nim fakt, iż tak wiele – podróż żwirową ścieżką, stukot drewnianych kołatek i poznanie pięknej kobiety – mogło zdarzyć się w tak krótkim czasie.

Najdziwniejsze, że nie wiem, co się ze mną przez cały ten czas działo – czy byłem cały jako człowiek z krwi i kości, czy tylko myślą przeniosłem się na chwilę parę w tamte strony (...). Nie mogę w żaden sposób przerzucić pomostu między tym światem, a który się, nie wiadomo jak, wtedy dostałem, a między tym, do którego od dziecka przywykłem; nie umiem znaleźć przejścia na tamtą groźną stronę, która zaciążyła nade mną tak przemożnie swym ponurym wspomnieniem (*Czarna Wólka*, ZN 213).

Wizyta w nieistniejącej osadzie dodatkowo niesie za sobą cierpienie fizyczne, stanowiące dla bohatera namacalne dowody na jej prawdziwość – zostaje on ukąszony przez swą towarzyszkę w policzek, a po kilku tygodniach odkrywa, iż zaczyna chorować na trąd. Co więcej, po odzyskaniu świadomości się we własnym fotelu zauważa podróżny pył na swoich butach, a w prawej ręce trzyma broń, przy pomocy której pozbawił życia naznaczoną chorobą kobietę. Co ciekawe, podczas oględzin zakrwawionego kindżału przypomina sobie, iż niedawno czytał na jego temat w encyklopedii; to daje niemal pewność, iż cierpi on na omamy wzrokowo-dotykowe, będące rezultatem niezwykle silnej sugestii. Jego natręctwo staje się na tyle częste i nasilone, że z czasem przeradza się w obsesję.

Od dwudziestu jeden dni żyję w nerwowym napięciu, rozstrojony wewnętrznie, pod pręgierzem nieustającego strachu. Nie wytrzymam już dłużej tego stanu; przyjdzie chyba w łeb sobie palnąć lub... oszaleć... Zwiedziłem całą okolicę w promieniu kilku mil od centrum miasta; Czarnej Wólki nie znalazłem... (...) A jednak szukam – szukam wciąż i drzę na myśl, że mogę ją kiedyś odnaleźć... (*Czarna Wólka*, ZN 225).

O chorobie nerwowej świadczą również słowa psychiatry, badającego rozkojarzonego mężczyznę.

Musisz się intensywnie leczyć. Masz rozstrój nerwowy w bardzo ostrej formie. W takim stanie jest się bardzo podatnym na wszelkie sugestie; należy ich unikać za wszelką cenę. (...) Stanowczo, pod żadnym warunkiem nie wolno ci myśleć o tej całej wariackiej przygodzie. Żadnych analiz, żadnych dociekań, żadnych dochodzeń! (*Czarna Wólka*, ZN 226).

Sen bohatera może być wynikiem sytuacji stresowej („Wróciłem tego dnia do domu (...) silnie podenerwowany niemiłym zajściem, którego szczegóły są tu obojętne” (*Czarna Wólka*, ZN 214). Treść marzenia sennego może być zatem wynikiem napięcia oraz nagromadzeniem w podświadomości negatywnych pozostałości z dnia. Fantazja śniącego posiada również wszelkie cechy snu osoby o zmienionej psychice: jest intensywna, a zarazem sztuczna, z elementami surrealistycznymi (jezioro smoły, rozpadające się w popiół owoce czy metaliczne szpony ptaków). Ów sen doprowadza do ujawnienia drzemających w umyśle człowieka cech patologicznych, które wybuchają dla świata ze zwielokrotnioną mocą.

Nie bez znaczenia jest tutaj również, jakże zaskakujące, zakończenie opowieści. Po kilku tygodniach od przerażającej przygody okazuje się, iż mężczyzna zaczyna mieć pierwsze namacalne objawy trądu; bardzo prawdopodobna jest tu zatem kwestia przetwarzania przez umysł konkretnych, jeszcze ukrytych symptomów choroby i ich odbicia w formie snu. Istotną rolę odgrywają tutaj więc źródła cielesne, odbierane przez podświadomości i transportowane w sferę marzeń jako swoisty rodzaj percepcji podprogowych.

Trzy przedstawione powyżej historie są jedynie namiastką zainteresowania Grabińskiego kwestiami onirycznymi. Motyw snu był przez niego bowiem wykorzystywany bardzo często, nawet jeśli nie jako myśl przewodnia utworu, to w postaci epizodów. Zawsze jednak ma on szczególne znaczenie dla treści danego dzieła, a doświadczające go postaci odnajdują w nim kluczowe przesłanie, odnoszące się mniej lub bardziej bezpośrednio do sytuacji, w jakiej się znajdują.

5.2.5 Rozdwojenie ciała i niepokój ducha

Obok snu, kwestią zainteresowania Stefana Grabińskiego było rozdwojenie osobowości, w dość szerokim znaczeniu tego słowa. Poza drobnymi epizodami, takimi jak luki w pamięci (nowela *Na tropie*) czy odzwierciedlenie drugiego „ja” właśnie w snach, w swoich opowieściach pisarz umieszcza przypadki poważniejsze, pasujące *stricte* do danego zaburzenia, choć przedstawione w różnorodnej formie. Do omówienia

tego zagadnienia wybrałam trzy nowele, obrazujące ów problem w najciekawszy sposób, przy jednoczesnym podtrzymaniu napięcia i niepewności, a co za tym idzie – atmosfery grozy.

W noweli *Zez* mamy do czynienia nie tyle z jednym, co z dwoma rodzajami rozdzielenia osobowości. Jednym z nich jest rozszczepienie jaźni bohatera na dwie części z których tę obcą i niechcianą stanowi odrażająca postać niejakiego Józefa Brzechwy. Jak często zdarza się w przypadku tego typu dualizmu psychicznego, Brzechwa był całkowitym przeciwieństwem bohatera.

Człowiek ten krańcowo różnił się ode mnie usposobieniem, upodobaniami, rodzajem reagowania na podniety. Dlatego stanowił dla mnie uosobienie antypatii, był moją żyjącą antytezą, z którą by mnie nic na świecie pojednać nie mogło (*Zez*, NW 39).

Przedstawiając Brzechwę w ten sposób, bohater nie zdaje sobie sprawy, iż wzbudzający w nim „żywiolową niechęć” osobnik tak naprawdę stanowi integralną część jego osobowości. Najdobitniej świadczy o tym kwestia wszechwiedzy, jaką wykazuje intruz w temacie zainteresowań i przekonań swojego gospodarza. Co więcej, nie można się od niego uwolnić – wszelkie próby oderwania się od denerwującej postaci kończą się fiaskiem („Po jakimś czasie jak spod ziemi wyrastał nagle przede mną Brzechwa i z uśmiechem słodkavo-drwiącym cieszył się z niespodziewanie dla się miłego spotkania” (*Zez*, NW 40). Na domiar wszystkiego bohater nie ma możliwości doprowadzenia natręta do takiego samego stanu, jaki ów wzbudza u niego, co na pierwszy rzut oka czyni jego pozycję straconą.

Czasami umyślnie przesadzałem w obelgach, by zmusić go do rozprawienia się ze mną na serio, a następnie do zerwania zupełnego stosunków. Nadaremnie. Przechuwając, o co idzie, zbywał moralne policzki słodziuchnym uśmiechem i obracał wszystko w żart... (*Zez*, NW 42).

Nawet sam Brzechwa zdaje sobie sprawę z zaistniałej sytuacji, co wydaje się być mu jak najbardziej na rękę.

- Niepotrzebnie się pan uniósł. To na nic się nie zda. W ogóle ani ja pana, ani pan nie może obrazić. Widzi, drogi pan, to całkiem tak, jak gdyby ktoś chciał spoliczkować samego siebie. My obaj stanowimy jeden układ (*Zez*, NW 42).

Słowa nieproszonego osobnika sprawiają, iż w umyśle bohatera zaczyna kiełkować podejrzenie prawdy. Aby ostatecznie przekonać się, jakie znaczenie w jego życiu ma Brzechwa, postanawia pozbyć się go raz na zawsze poprzez podżeganie do pojedynku, w którym intruz ginie. Niestety, jego odejście odbija się na zdrowiu psychicznym bohatera; reintegracja drugiego „ja”, choć gorszego i odrażającego, doprowadza do zubożenia jego osobowości, co prowadzi do zmian w zakresie zachowania i temperamentu.

Charakter mój wypaczył się najzupełniej i wszedł na obce sobie dotąd, nawet wrogie tory. Dawniejsze upodobania, szlachetna namiętność ku wszystkiemu, co piękne i głębokie (...) znikły bezpowrotnie. (...) Stałem się człowiekiem praktycznym, „zdrowym”, normalnym do obrzydliwości. (...) Już to ironia, uśmiech złośliwy, uszczypliwość przeglądały odtąd w każdym mym ruchu, słowie, wiły się fałszywą linią przez wszystkie me czyny (Zez, NW 43).

Nietrudno zauważyć, iż bohater zaczyna przejawiać cechy charakterystyczne dla swojego niechlebnego towarzysza. Zastanawiając się nad stanem swojej psychiki, dochodzi do wniosku, iż „rozdwojenie”, z objęć którego się uwolnił, przeistoczyło się w pewien rodzaj „zdwojenia”, a zatem sytuacji, w której toczyć się w nim zaczęła „zajadła walka dwóch zasadniczych motywów, dwóch naczelných nastrojów” (Zez, NW 43). Zagrożenie zewnętrzne przestaje być problemem, pojawia się jednak niebezpieczeństwo płynące z wnętrza, które bohater nadaremnie usiłuje przełamać.

Były to wysiłki prawdziwie olbrzymie; miałem wrażenie człowieka, który tytanicznym napięciem mięśni rozdziela dwa nieprzeparacie ku sobie ciężące półkłęgi kuli i tak przez jakiś moment trwa, trzymając je w odosobnieniu (Zez, NW 45).

Trud usiłowań doprowadza bohatera do omamów słuchowych w postaci szmerów niewiadomego pochodzenia. Chcąc ustalić jego źródło, mężczyzna w nagłym akcie agresji rozbija ścianę swojego mieszkania, za którą znajduje (w jego mniemaniu – nieżyjącego przecież!) Józefa Brzechwę.

Zaburzenie bohatera pojawia się nagle („Przyplątał się do mnie, nie wiem jak i kiedy” (Zez, NW 39), jednak nie chce równie nagle zniknąć. Człowiek zaczyna dostrzegać swoje *alter ego* jako postać odstręczającą zarówno wyglądem, jak

i zachowaniem, co może sugerować ukryte pokłady nieujawnionych dotąd preferencji. Dla niego Brzechwa istnieje jako odrębna osoba; dla otoczenia może być nim on sam, ucieleśniając swoje drugie „ja” w odpowiednich momentach. Jednak figura Brzechwy nie podoba mu się w zupełności, przez co zaczyna uciekać od niej na wszelkie sposoby, popadając tym samym w paranoję. Umysł zniekształcający rzeczywistość początkowo pozwala mu wierzyć, iż Józef jest natrętem, chodzącym za nim krok w krok, nieczułym na wszelkiego rodzaju aluzje czy, ostatecznie, odrzucenie wprost. Bohaterem targają gwałtowne emocje, zaczyna popadać w skrajności. Dopiero pozbycie się Brzechwy, a zatem „wyparcie” drugiego „ja” przynosi ulgę, choć tylko chwilową – dyskretne omamy słuchowe wzbudzają zaciekawienie mężczyzny, a tropienie ich źródła sukcesywnie prowadzi do nawrotu schizofrenicznej postaci zezowatego intruza.

Choroba bohatera nasila się w znacznym stopniu. Nie wiadomo, co stanowi jej przyczynę. Można jednak z całą pewnością stwierdzić, iż doprowadza go ona do stanu, w którym przestaje odróżniać rzeczywistość od wytworzonych przez jego umysł wizji – „śmierć” Brzechwy jako wytworu nie mogła mieć miejsca w realnym świecie, a jednak bohater z pełną dokładnością potrafi podać szczegóły pojedynku, w którym zginął jego przeciwnik. Przypadłość ma tendencję nawracającą, bowiem po pewnym czasie postać Brzechwy zaczyna dopominać się o swoje miejsce w jaźni bohatera. Co ciekawe, gdy ten nie rozdziela dwóch odmiennych tendencji kotłujących się w jego głowie, zagadkowe szmery cichną.

Ilekroć czułem się bardziej sobą, (...) szmer odzywał się wyraźniej; coś niespokojnego tłuło się wśród zamkniętej przestrzeni, wałęsało po kątach, tułało wzdłuż ściany jakby we wściekłej bezsilności. Gdy bardziej tkwiłem w stanie nieszczęśliwego zdwojenia, silniej skrepowany współbytnością pierwiastka obcego – głos zza ściany ścichał, zamierał jakby ukojony (Zez, NW 48-49).

Można odnieść wrażenie, iż chorobliwie zmienionej jaźni wystarczy obecność „pierwiastka obcego” w formie negatywnych odczuć i poczynań. Gdy jednak bohater postanawia zawalczyć o swoje jestestwo, jego *alter ego* powraca, rzecz by można, przy użyciu siły, rozprawiającej się z morderczą potyczką i znojem walczącego. Ostatnie słowa noweli pozwalają sądzić, iż jest on wręcz skazany na życie w podwójnej osobowości, w rozpadzie własnego „ja”, którego nie sposób posklejać z powrotem.

Pociągnięty magnetyczną siłą wzroku, podszedłem... Postać wyprostowała się, urosła... (...) Stał niemy, bez słowa, poruszając lekko wąsem. Nagle pochylił się w mą stronę, oparł się mi na piersi i... wszedł, rozplynął się we mnie bez śladu... (Zez, NW 51).

Prawdziwy przekaz tych słów, z pozoru wzbudzających nadzieję na uwolnienie bohatera od prześladowającego go obrazu antypatycznego odbicia, kryje stwierdzenie „we mnie”. Brzechwa, jako ubytek (czy też raczej –patologiczne nadbudowanie) psychiki, będzie trwał w osobowości mężczyzny bez względu na formę, w jakiej kiedyś zechce się obnażyć.

Na podobną przypadłość cierpi tytułowy bohater noweli *Saturnin Sektor*. Jego zaburzenie charakteryzuje się jednak o wiele poważniejszym przebiegiem – mężczyzna ma za sobą kilkuletni pobyt w domu dla obłąkanych, zaś kolejne nawroty choroby przybierają coraz ostrzejsze formy. Postać Saturnina poznajemy niejako „z drugiej strony” – codzienne życie, które wie, prowadząc warsztat rzemieślniczy, ukazane zostaje jako *alter ego* narratora, którego imienia nie znamy od początku. Dla niego samego zarówno nazwisko, jak i postać Sektora wydają się znajome; jest jednak na tyle zagubiony w swych prześladowczych urojeniach, że nie dostrzega w nim swojego drugiego „ja”.

Moje nazwisko!... Moje nazwisko... Jak się właściwie nazywam? Jak się nazywam?
Nie mogę sobie przypomnieć... To śmieszne, to arcyśmieszne! To upokarzające!
Zapomniałem, zupełnie zapomniałem, jak się nazywam. Jestem bezimienny... tak...
bezimienny... (...) Dostrzega jego twarz. Gdzieś ją widziałem, gdzie – nie pomnę.
Może w jakim lustrze (*Saturnin Sektor*, DR 282, 283).

Podobnie jak Brzechwa dla bohatera opowiadania *Zez*, tak Sektor jawi się w oczach mężczyzny jako nieprzyjaciel. Wynika to z przesłanek za pośrednictwem serii artykułów, wymierzonych w obiekt jego zainteresowania, a mianowicie – kwestię czasu. W swych rozważaniach Saturnin zamyka czas w sztywnych ramach, podczas gdy poszukujący go człowiek w ogóle nie uznaje takiego pojęcia. Nie nosi zegarków, nie przejmuje się upływającymi godzinami, tygodniami, latami. Sam siebie uważa za „wyzwolonego z przesądów mózgu” (*Saturnin Sektor*, DR 275), uczonego stojącego o wiele wyżej w hierarchii nauki niż wszyscy badacze razem wzięci. Dlatego też podświadomie dąży do reintegracji z prześladowającym go osobnikiem.

Nie lubię, by mnie kto podpatrywał choćby bezwiednie, choćby na odległość. Istnienie tego człowieka jest mi bardzo nie na rękę i postaram się go usunąć za wszelką cenę (*Saturnin Sektor*, DR 274).

O współistnieniu dwóch postaci w jednej osobie, poza przeblyskami wspomnień w umyśle bohatera, świadczy również fakt, iż tajemniczy autor drażliwych artykułów wydaje się doskonale znać tok rozumowania badacza czasu.

Artykuł jest wyraźnie skierowany przeciwko mnie, przeciwko moim przekonaniom o tak zwanym czasie. Nieznany autor pisze jakby obronę czasu, usiłując zbić moje zarzuty, które zdaje się znać doskonale. Ale skąd? (...) Nigdy ani słowa nie zamieniłem z nikim na temat czasu i jego nieistotności, nie wygłosiłem ani jednego odczytu, nie wydałem najmniejszej broszury ni książki. Rozprawy mojej (...) nie czytał nikt na świecie. O istnieniu podobnej pracy nikt nie wie, nie może wiedzieć (*Saturnin Sektor*, DR 272-273).

Po odnalezieniu Saturnina okazuje się, iż rzeczywiście jest doskonale zorientowany w zwyczajach bohatera („Zegarków nie używasz od lat dziesięciu” (*Saturnin Sektor*, DR 283). On sam zaczyna zdawać sobie sprawę ze szczególnego pokrewieństwa, jakie łączą go z nieprzyjacielem („Jestestwa nasze tak są ze sobą dziwnie splecione”, „Słowa zegarmistrza szły do mnie jakby z mojego wnętrza” (*Saturnin Sektor*, DR 285). Również położenie ich mieszkań wydaje się być bliskie – mężczyzna tak naprawdę nie zdaje sobie sprawy, że w rzeczywistości chodzi o jeden i ten sam przybytek.

Rozszczepienie jaźni bohatera najprawdopodobniej stało się rezultatem wcześniejszych chorobliwych zmian w umyśle. Wspomnieć należy chociażby pobyt w zakładzie psychiatrycznym, ale również szereg omamów, głównie wzrokowych i słuchowych.

Mam za sobą ich pomoc: tajemną, niewidzialną dla oka „zdrowych”. Odwiedzają mnie niemal codziennie i wiodą długie poufne rozmowy. (...) Nawiedzają mnie korowody zmarłych, orszaki stworów dziwnych, kapryśne jaźnie żywiołów. Wyłaniają się jedne, odchodzą drugie – lotne, piękne, groźne... (*Saturnin Sektor*, DR 275).

Jednym z dziwnych tworów, jakie spotyka mężczyzna, jest tajemnicza postać z kosą („Przychodzi wieczorem, nie wiadomo jak i skąd, staje obok mnie i wpatruje się we mnie godzinami bez słowa” (*Saturnin Sektor*, DR 275). Trzymając w ręku klepsydrę, staje się ucieleśnieniem obsesyjnie pojmowanego przez chorego czasu. Ich rozmowa ma charakter polemiki na temat pojmowania rzeczowej wartości. Omam staje się tutaj wynikiem nadmiernego zainteresowania danym tematem oraz presji, jaką bohater odczuwa ze strony „zdrowej” części społeczeństwa w kwestii jego rozumienia.

Mężczyzny nie omijają także urojenia, w tym przypadku mają one charakter wielkościowy – uważa się za osobę ważniejszą i lepiej pojmującą otaczający świat niż inni ludzie.

Głupi ludzie „zdrowi”, „normalni”! Jakże mi ich żal serdecznie! Nie znają drugiej wielkiej połowy bytu, ci żebracy poznania. Trzymają się tylko oburącz „rzeczywistości” i poza nią świata nie widzą. (...) Należę do nielicznych wybrańców, którym wolno bezkarnie przechodzić z jednej w drugą dziedzinę. Dzięki memu „obłąkaniu” stanąłem na rubieży dwóch światów (*Saturnin Sektor*, DR 274-275).

W swoim szaleństwie mężczyzna upatruje głębszego sensu, polegającego na docieraniu do obszarów, niedostępnych zwykłym śmiertelnikom. Jest zadowolony ze swojego stanu, co nie zmienia faktu, że jego zaburzenie musi mieć swoje źródło. Poza wymienionymi wcześniej czynnikami dodatkowo składa się na nie szereg targających nim wątpliwości – postać bezimiennego, zatraconego w swej obsesji mężczyzny (tak, właśnie jego, a nie Sektora!) niewątpliwie jest ich wyrazem. Zegarmistrz, na co dzień postrzegany jako człowiek rozsądny, znający się na swoim fachu, znajduje w ten sposób ujście dla nieujarzmionych sprzeczności, ścierających się w najgłębszych zakamarkach jego umysłu. To Sektor tworzy swoje *alter ego*, a nie odwrotnie. Tworząc artykuły przeczące napisanej wcześniej przez samego siebie rozprawie, dowodzi, że jego „ukryte” rozważania tak naprawdę nie są poparte żadnymi konkretnymi oznakami. I choć jako przeciwnikowi jakichkolwiek form czasu nie są one, w jego mniemaniu, niezbędne, jego „głębokie” rozumowanie i tak ulega pod presją racjonalizmu. W tej nierównej walce Saturnin Sektor przegrywa, popełniając samobójstwo – sprowokowane własnym umysłem, a wyrządzone ręką swego drugiego „ja”.

W przypadku dwóch powyższych historii mamy do czynienia z wyraźnymi omamami bohaterów, których umysły posiadały chorobliwą zdolność rzutowania

własnych wytworów na rzeczywistość. Jakkolwiek jednak nie byłyby one silne, pozostają w ukryciu dla otoczenia, którego jedyną reakcją staje się uznanie towarzyszy za „obłąkanych”. Zgoła inaczej przedstawia się rzecz w najbardziej chyba znanej z nowel „katoptrycznych” Grabińskiego – *Problemat Czelawy*.

Odbicie tytułowego bohatera, tym razem będącego przedmiotem śledztwa prowadzonego przez narratora opowieści, jest osobą z krwi i kości, jego rodzonym bliźniaczym bratem. Początkujący neurolog, zaobserwowałszy dziwne zachowanie i zmianę aparycji profesora Czelawy, na prośbę żony swego wykładowcy decyduje się na rozwiązanie budzącej grozę tajemnicy. Szybko zauważa różnicę nie tylko w wyglądzie, ale również w postępowaniu braci. Zagadkę wyjaśnia sam Stachur, przedstawiając obserwatorowi niezwyklej historię swoją i swojego słynnego brata.

W roku 1867, dwudziestego lutego w miasteczku N. pojawił się na świecie dziwny kaprys natury. Pewnej parze małżonków urodziło się dwoje męskich bliźniąt zrostłych biodrami. Po szczęśliwym przeprowadzeniu operacji jedno zapadło w dziwny stan martwoty, by po dwunastu godzinach śmiertelnego snu wrócić do stanu jawy, gdy równocześnie drugie niemowlę uległo symptomom przebyłym przez pierwsze. (...) Ja byłem już od początku człowiekiem nocy, nie znałem dnia i jego spraw. (...) On, czyli ja pod postacią dzisiejszego profesora Czelawy, miał charakter zimny, spokojny, niemal bezpłciowy. To ułatwiło mu studia, pozwoliło na inicjatywę (*Problemat Czelawy*, DR 262-263).

Zainteresowanie badacza wzbudza również spójność myśli – historie zebrane przez niktzemnego Stachura w nieprzyjaznych oberżach Czelawa jest w stanie wygłosić już następnego dnia podczas swoich wykładów, nie zamieniwszy wcześniej z bratem ani jednego słowa. Także na tę zagadkę rzuca światło wyjaśnienie Stachura.

Konsylium uczonych i lekarzy (...) [orzekło], że najprawdopodobniej ma się tu do czynienia z jedną jaźnią o podwójnej osobowości empirycznej. Energia psychiczna ożywiająca nasze ciała była jedna i ta sama, a stąd i pamięć wspólna. (...) Pamięć i inteligencja są naszą wspólną własnością, zarówno co do siły napięcia i jakości. (...) Brat Stachur i profesor W. S. Czelawa to jedna jaźń w dwóch formach, to jest w dwóch ciałach (*Problemat Czelawy*, DR 263).

Przedstawiona przez Grabińskiego historia jest całkowitą fikcją, historia medycyny nie zna bowiem podobnego przypadku utrzymywania dwóch powłok przez

jedną mentalność. Niemniej jednak pisarz w fenomenalny sposób ukazuje przykład rozdwojenia, nie tyle samej osobowości, co jej umiejscowienia w danym ciele. Jaźń bohatera, mimo iż rozdzielona na dwa fizyczne organizmy, pozostaje jednością, co nie pozwala braciom na jednoczesne funkcjonowanie w pełni świadomości; jeden z nich zawsze musi pozostawać w stanie katalepsji.

- Rzeczywiście, mąż mój w uśpieniu sprawia dziwnie przykre wrażenie. Przez całą noc ani na chwilę się nie budzi i wygląda jak martwy, ciało jest przerażająco zimne, nie słychać oddechu, serce przestaje uderzać (*Problemat Czelawy*, DR 239).

W rzekomym laboratorium zastałem na sofie pogrążonego w uśpieniu Stachura. Nie rozebrał się nawet, leżąc w swym wytartym, zniszczonym ubraniu. Sen jego zdradzał objawy zupełnie podobne do tych, które zauważyła pani Czelawowa u męża: ciało było jakby skrzepłe, lodowate, serce nie biło – Stachur spał snem kamiennym (*Problemat Czelawy*, DR 254).

Co ciekawe, podobnie, jak w przypadku naukowo udowodnionego rozzczepienia osobowości, także tutaj, pomimo jej integralności, każda powłoka wykazuje odmienne preferencje odnośnie prowadzonego przez nią stylu życia. Profesor Czelawa jest człowiekiem dokładnym, zrównoważonym, działającym z pełną precyzją, a przy tym określony zostaje przez swoją żonę jako mężczyzna nie czerpiący żadnej przyjemności z obcowania płciowego, wręcz aseksualny. Z kolei nocnym życiem Stachura rządzi przemoc, pijaństwo i swawola, bogate we wszelkie uciechy o charakterze erotycznym.

Posiadanie dwóch ciał sprawia, że osobowość zaczyna czuć się przeciążona, aż w końcu załamuje się zupełnie. Dwie strony jednej jaźni, pomimo braku wzajemnego uznania już od wielu lat, nagle stają wobec siebie w totalnej opozycji. Bracia jednocześnie podejmują decyzję o wyeliminowaniu swojej drugiej części, przy czym każdy żywi przekonanie, iż to właśnie jego egzystencja powinna pozostać przy życiu. Zamiar Stachura powiódłby się niechybnie, gdyby nie został on przetrzymany przez rozwiązującego zagadkę młodego doktora. W momencie zapadnięcia niktzemnika w kataleptyczne odrętwienie, Czelawa kończy jego istnienie. Reintegracja nie wyrządza profesorowi żadnej większej szkody, jeśli nie liczyć bólu głowy w chwili przeszycia kulą czaszki Stachura. W zaistniałej sytuacji uczoney nie pozostaje jednak bez winy – z własnej inicjatywy postanawia stać się postacią „dominującą” w nietypowej relacji, jaka łączy go z bratem. Po dokonaniu aktu zabójstwa nie odczuwa wyrzutów sumienia

(„Nie popełniłem zbrodni; miałem prawo wedle woli rozporządzać tym ciałem” (*Problemat Czelowy*, DR 259). Takie postawienie sprawy stawia profesora w zupełnie innym świetle i wprowadza dylemat z pogranicza psychologii i etyki, bowiem „gdy lekarz uzurpuje sobie prawo do dysponowania ludzkim życiem – rodzi się patologia”⁵⁵⁷.

Przedstawiając tego typu historię, Grabiński dokonał poszerzenia przedmiotu swego zainteresowania, jakim było rozdwojenie osobowości, o kategorię wrażeń nadprzyrodzonych. Tożsamość katoptryczna ujawnia się już nie tylko na poziomie dającym się uzasadnić naukowo. Pomimo sporej ilości odwołań do ówczesnych badań z dziedziny psychopatologii, wkracza na tory nowej rzeczywistości pozazmysłowej, a zahaczając o *ponad-przestrzenność*, staje się opowieścią z pogranicza dwóch światów, tak popularną w twórczości pisarza.

5.3 Podsumowanie

Stefan Grabiński poświęcił wiele lat na studiowanie zagadnień związanych z dziedziną psychologii. W szczególności interesowały go kwestie związane z ciemną stroną ludzkiego umysłu, zatem wielu z jego bohaterów wyposażonych zostało w umysłowe anomalie o charakterze psychopatologicznym. Znaczna część ukształtowanych przez niego postaci odzwierciedla przeżycia i odczucia samego autora, jak choćby życie w nieustającym lęku przed śmiercią (katastrofy kolejowe, samobójstwa) czy poczucie przytłoczenia poszukiwaniem twórczego ideału (postać Wrześmiana z noweli *Dziedzina*).

Psychika bohaterów wykreowanych przez Grabińskiego naznaczona jest przede wszystkim wybujałymi emocjami, w których zakorzenione zostały chorobliwe stany umysłu. Wśród tych ostatnich najczęściej dają znać o sobie urojenia i omamy, będące składowymi takich chorób, jak zaburzenia osobowości, mania, schizofrenia czy rozdwojenie jaźni. Nie bez znaczenia dla odbioru rzeczywistości pozostają również odzwierciedlające ją sny oraz towarzyszące bohaterom fantazmaty. Dla wszechobecnej atmosfery grozy nieodzownym czynnikiem jest patologiczny lęk, jako wyraz obaw przed „nieznany”; ponad sto lat temu ludzki umysł stanowił bowiem niewyjaśnioną, wciąż badaną tajemnicę, który to stan rzeczy w wielu kwestiach utrzymuje się po dziś dzień.

Bohaterowie Grabińskiego często zmagają się z wytworami swego umysłu, odznaczającymi się niesłychaną wręcz siłą sugestii. Dzieje się tak między innymi

⁵⁵⁷ A. W. Rózga, *Kontrowersje wokół antyhipokratejskich postaw lekarzy w literaturze XX wieku* [w:] *Między literaturą a medycyną...*, s. 158.

w przypadku Jerzego Szamoty, widującego postać wyidealizowanej przez siebie Jadwigi, oraz Błażka Boronia, konduktora, w którego wnętrzu rozrasta się wyobrażenie ducha kolei – Smolucha. Napadami manii odznacza się maszynista Krzysztof Grot, którego zapalczywość doprowadza ostatecznie do katastrofy lokomotywy, oraz rodzina Rojeckich, obłąkańczo zafascynowana niszczycielskim żywiołem ognia. Na schizofrenię paranoidalną cierpi ojciec dwójki dzieci, poddający się chorobliwemu wpływowi „szalonej zagrody”; ów niebezpieczny rodzaj psychozy nie omija również Odonicza, odczuwającego niepohamowany lęk przed wszelkimi odmianami „nieznanego”. Pod presją destrukcyjnego snu pozostaje Tadeusz Szygoń, wieczny podróżnik, nie mogący opędzić się od obsesyjnych myśli związanych z ideą „demonu ruchu”, oraz chory na trąd mężczyzna, u którego zamaskowana jeszcze dolegliwość uwidacznia się pod postacią koszmaru sennego. Najciekawszą odmianę omawianej kwestii stanowi jednakże u Grabińskiego problem rozdwojenia jaźni, zilustrowanego zróżnicowanymi formami *alter ego* bohaterów: zezowatego Józefa Brzechwy, bezwzględnego Saturnina Saturna oraz prowadzącego nocne życie Stachura Czelawy.

Wpływ na kierunek twórczości Grabińskiego bez wątpienia miało życie w cieniu śmiertelnej choroby, jaką w owych czasach była gruźlica. Świadomość nieuniknionego kresu rzutowała na kształt świata przedstawionego w nowelach pisarza, skłaniającego się w swym światopoglądzie raczej ku mętnym aniżeli pozytywnym aspektom życia.

ZAKOŃCZENIE

Temat prezentowanej rozprawy doktorskiej rozpoczyna słowo „opowieść”, wytyczające szczególny rodzaj narracji, która cechuje się wieloma osobliwościami w kreowaniu świata grozy. Pojęcia podstawowe, zawarte w *Opowieści o przestrzeniach grozy...* pojawiają się w kontekście spojrzeń szeregu badaczy, sama zaś nowelistyka, choć opracowana ze szczegółowym wskazaniem na konkretne elementy, pozostawia szerokie pole dla różnego rodzaju interpretacji.

Twórczość prozatorska Stefana Grabińskiego nosi głębokie znamiona literatury grozy, której zasadnicze komponenty odnoszą się do świata o charakterze nienamacalnym oraz pozazmysłowym. Z tego też powodu główną intencją niniejszej rozprawy było wykazanie, iż przestrzeń zademonstrowana przez autora można rozbić na więcej niż trzy podstawowe płaszczyzny; co więcej, możliwości fragmentacji posiada również tzw. „czwarty wymiar”. W związku z powyższym wyróżniono dwie podstawowe kategorie przestrzenne, dokonując ich podziału ze względu na:

- 1) obszar poznania (z zastosowaniem układu opozycji: przestrzeń fizyczna a abstrakcyjna; pragmatyczna a mityczna; wyrazista a rozmyta; statyczna a dynamiczna; nieożywiona a żyjąca);
- 2) zasięg faktyczny (z zastosowaniem gradacji rozpiętości: miejsce, *miejsce-przestrzeń*, *przestrzeń-miejsce*, przestrzenność „zamknięta” oraz „otwarta”, *ponad-przestrzenność*).

Pojęciem podstawowym stała się tutaj przestrzeń sama w sobie, stanowiąc tło oraz punkt odniesienia dla poszczególnych elementów. Nie mniej istotne było usytuowanie w niej bohatera; stanowił on niemal zawsze ośrodek rozważań nad kategoriami przestrzennymi, zmieniając jednakże umiejscowienie – znajdując się „wewnątrz” przestrzeni, niezauważalnie potrafił przeorientować swoje położenie, by stać „na zewnątrz”, a obiektem obserwacji uczynić abstrakcyjną strefę swojej świadomości ze wszystkimi jej możliwościami, detalami oraz anomaliami.

Przedmiotem przeprowadzonych analiz stały się krótkie formy narracyjna autorstwa Stefana Grabińskiego, ze względu na swoją niewielką rozpiętość dające sposobność wnikliwego spojrzenia na konkretne zagadnienie, bez zbędnej dekoncentracji wątkami pobocznymi. Na pierwszy plan wysunięte zostały nowele ze zbioru pt. *Demon ruchu*, w których wyodrębniono wszystkie wyżej wymienione płaszczyzny obu kategorii przestrzennych. Na szczególną uwagę zasługuje fakt, iż

w tym konkretnym tomie przestrzenie z obszaru poznania o nacechowaniu zbliżającym je ku uniwersum pozazmysłowemu (tj. abstrakcyjna, mityczna, rozmyta, dynamiczna oraz żyjąca), zdecydowanie górują nad kręgami pokrewnymi światu empirycznemu. Opozycyjne składniki sfery nadprzyrodzonej nikną pod brzemieniem rangi, jaką pisarz nadał paranormalnej niesamowitości.

Ta z kolei, badana narzędziami zasięgu faktycznego przestrzeni, nosi wszystkie cechy przypisane *ponad-przestrzenności*, obejmując całość wyobrażeń, wytworzonych przez człowieka, minimalnie zagnieżdżonych w rzeczywistości. W skład płaszczyzny *ponad-przestrzenności* wchodzi zatem między innymi zjawiska paranormalne, spośród których Grabiński w szczególności upodobał sobie telepatię, jasnowidzenie oraz przewidywanie przyszłości (prekognicję). W jego twórczości nowelistycznej znalazło się również miejsce dla innej kategorii w tej dziedzinie – spirytyzmu; wprowadzając duchy (jako pewną formę duszy ludzkiej) oraz pozostające z nimi w związku media, przekroczył próg „czwartego wymiaru”, wstępując tym samym w sferę abstrakcji, niepojętej rozumem. Jej dopełnienie stanowiło umieszczenie w wykreowanym przez pisarza świecie istot nadprzyrodzonych, swą bezwzględnością utwierdzających słabych śmiertelników w lęku przed niedookreśleniami w otaczającej ich rzeczywistości.

Poza pełnym zasięgiem zakresu wiedzy znajduje się również psychika ludzka, mieszcząca się w kręgu szczególnych zainteresowań Grabińskiego. Pomimo zarzutów odnośnie nie do końca sprecyzowanych objawów i terminologii medycznej, pisarz dokonał niesamowitej sztuki zagłębienia się w człowieczy umysł, stanowiący przestrzeń „otwartą” – wciąż prześwieclaną, pozostawiającą jednocześnie nieodzowny margines tajemnicy. Analizując poczynania poszczególnych bohaterów, ma się do czynienia z wachlarzem dysfunkcji o charakterze psychopatologicznym – od zaburzeń poznawczych, poprzez nieprawidłowości osobowościowe, aż po najniebezpieczniejsze psychozy.

Dodatkową osobliwością powyższych zagadnień jest przenikanie się pojedynczych sfer. Granice pomiędzy wymienionymi płaszczyznami są nieostre; nawet dwie główne kategorie – obszar poznania oraz zasięg faktyczny przestrzeni – nakładają się na siebie, dając szerokie możliwości dla refleksji na dany temat. Jako przykład mogą posłużyć tutaj: *ponad-przestrzenność*, będąca jednocześnie przestrzenią abstrakcyjną, rozmytą i mityczną (większość omówionych nowel); miejsce, stanowiące przestrzeń fizyczną oraz statyczną (*Maszynista Grot*); przestrzeń „zamknięta”, jawiąca się jako terytorium fizyczne, dynamiczne oraz żyjące (*Demon ruchu*). Rzecz

jasna, przytoczone zestawienia są zmienne, uzależnione od formuły konkretnego utworu Stefana Grabińskiego.

Celem pochodnym niniejszych rozważań było wykazanie, iż całokształt twórczości pisarza przeniknięty jest wszechobecną grozą. Istotne staje się tutaj stwierdzenie, iż człowiek najbardziej obawia się „nieznanego”. Powyższe przykłady – świat nadprzyrodzony ze swoimi niesamowitymi komponentami, nieprzenikniony umysł ludzki oraz wciąż nie do końca poznana w ówczesnych czasach kolej - doskonale ilustrują to osobliwe zjawisko. Ukazanie otaczającego świata w atmosferze tajemnicy, pociągającej za sobą poczucie zagrożenia i życia w ciągłym lęku, przywołuje doznania wszechogarniającej grozy.

Prezentowana rozprawa doktorska obejmuje znaczną część twórczości nowelistycznej Stefana Grabińskiego. W tym miejscu warto jednak zaznaczyć, iż na szersze spojrzenie zasługują także powieści autora, na kartach których również da się dostrzec zawiązki przedstawionych powyżej teorii przestrzennych. Nie bez znaczenia jest tutaj rozmiar dłuższych form prozatorskich, wymagających przyjęcia nieco innej perspektywy badawczej w skonkretyzowanym zakresie. Obok dzieł pisanych prozą w przyszłości należałoby również zwrócić się ku przestrzeni ukazywanej w dramatach pisarza, traktowanych w kontekście jego piśmiennictwa zdecydowanie marginalnie. W refleksji na temat twórczości Grabińskiego zgłębiony powinien zostać również problem powiązania przestrzeni z czasem, zasygnalizowany w *Rozdziale I. Teoria chronotopu*, choć wysnuta przez Michaiła Bachtina rok po śmierci Grabińskiego, doskonale wpisuje się w krąg zainteresowań polskiego twórcy. Należałoby uwydatnić koncepcje, zaznaczone przez niego m. in. w nowelach *Saturnin Sektor* czy *Ślepy tor*, z rozszerzeniem na przesłanki z innych dzieł literackich jego autorstwa.

Na sam koniec powinno się jeszcze raz przypomnieć nowatorski charakter utworów Grabińskiego, w czasach mu współczesnych uchodzących wręcz za groteskowe i ekscentryczne. Nie do końca zrozumiała na początku XX wieku i w dwudziestoleciu międzywojennym, twórczość pisarza po ponad stuletnim chowaniu się w cieniu artystów „wielkiego formatu”, u progu XXI stulecia w końcu wychodzi z ukrycia. Realna staje się dla niej zatem nadzieja na wydostanie się poza grono czytelników zapomnianego artysty, a co za tym idzie – wzbogacenie świadomości literackiej polskich odbiorców kultury.

BIBLIOGRAFIA

LITERATURA PODMIOTOWA

Grabiński Stefan, *Demon ruchu i inne opowiadania*, red. Tomasz Zysk, Poznań 2011 (*Biały Wyrak. Gawęda kominiarska; Błędny pociąg. Legenda kolejowa; Czad; Czerwona Magda; Demon ruchu; Dziwna stacja. Fantazja przyszłości; Falszywy alarm; Głucha przestrzeń. Ballada kolejowa; Maszynista Grot; Muzeum dusz czyścących; Pożarowisko; Problemat Czelawy; Projekcje; Przypadek; Saturnin Sektor; Smoluch; Sygnały; Szalona zagroda; Ślepy tor; Ultima Thule; W domu Sary; Zemsta żywiołaków*).

Grabiński Stefan, *Księżę fantastów (E. A. Poe). Studium literackie*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1931, nr 3-5.

Grabiński Stefan, *Nowele*, wyb. Artur Hutnikiewicz, Kraków 1980 (*Kochanka Szamoty. Kartki ze znalezionej pamiętnika; Spojrzenie; Szary pokój; W willi nad morzem; Zez*).

Grabiński Stefan, *Wyznania*, „Polonia” 1926, nr 141.

Grabiński Stefan, *Z mojej pracowni. Opowieść o „Maszyniście Grocie”*. *Dzieje noweli – przyczynek do psychologii tworzenia*, „Skamander” 1920, z. 2.

Grabiński Stefan, *Znaki niesamowite*, red. Paweł Marszałek, Toruń 2018 (*Czarna Wólka; Engramy Szatery; Na tropie; Nocleg; W przedziale; Znak*).

LITERATURA PRZEDMIOTOWA

Abramowska Janina, *Peregrynacja [w:] Przestrzeń i literatura. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, red. Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska, Wrocław 1978.

Achtelik Aleksandra, *Wokół labiryntu i zwierciadła – Wenecja w polskiej literaturze XIX i XX wieku [w:] Przestrzeń w języku i kulturze. Analizy tekstów literackich i wybranych dzieł sztuki*, red. Jan Adamowski, Lublin 2005.

Aleksandrowicz Bartłomiej, *Motyw demona w kulturze i literaturze*, [w:] *Przewodnik literacki. Syntezy, analizy, omówienia trudniejszych tematów*, b. m., 1991.

Arciszewska Katarzyna, *Wstęp [do:] Żywioły. Motyw ognia w literaturze, kulturze i sztuce*, red. Katarzyna Arciszewska, Urszula Patocka-Sigłowa, Gdańsk 2018.

Augustynek Andrzej, *Psychopatologia człowieka dorosłego*, Warszawa 2015.

Bachtin Michaił, *Czas i przestrzeń w powieści*, przeł. Jerzy Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 4.

Brzostek Dariusz, *Słowo wstępne [do:] Potworna wiedza. Horror w badaniach kulturowych*, red. Dariusz Brzostek, Aldona Kobus, Miłosz Markocki, Toruń 2016.

Ceklarz Katarzyna, *Tajemna moc ognia w kulturze górali podtatrzańskich* [w:] *Żywioty. Motyw ognia w literaturze, kulturze i sztuce*, red. Katarzyna Arciszewska, Urszula Patocka-Sigłowa, Gdańsk 2018.

Ciećwierz Paweł, *Synowie Kaina, córki Lilith. Rzecz o wampirach w fantasy*, Warszawa 2009.

Cierpiałkowska Lidia, *Psychopatologia*, Warszawa 2014.

Dąbrowska Magdalena, „Ach! Pani, on nocy prawie całej nie spoczął...” *Poszukiwanie motywów gotyckich w powieści „Niedowiarek” Konstancji Łubieńskiej, czyli gra w grozę* [w:] *Groza. Społeczno – kulturowe mechanizmy kreowania emocji*, red. Bożena Płonka-Syroka, Marek Szymczak, Wrocław 2010.

De Becker Gavin, *Dar strachu. Jak wykorzystywać sygnały o zagrożeniu, które ostrzegają nas przed przemocą i zapewniają przeżycie*, przeł. Andrzej Jankowski, Poznań 1998

Dmitruk Krzysztof, *Literatura – społeczeństwo – przestrzeń*, Wrocław 1980.

Dunn-Mascetti Manuela, *Świat wampirów. Od Dracula do Edwarda*, Warszawa 2010.

Dutka Elżbieta, *Próby topograficzne. Miejsca i krajobrazy w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Katowice 2014.

Eco Umberto, *Dopiski na marginesie „Imienia Róży”*, [w:] Tegoż, *Imię Róży*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1999.

Evans Dylan, *Emocje. Naukowo o uczuciach*, przeł. Radosław Kot, Poznań 2002.

Eysenck Hans, Sargent Carl, *Wyjaśnianie niewyjaśnionego. Tajemnice zjawisk paranormalnych*, przeł. Urszula Rzeszot, Warszawa 1994.

Fudała Aneta, *Lęki nasze współczesne* [w:] *O lęku bez strachu. Jak bać się tyle, ile trzeba*, red. Piotr Żak, Kielce 2017.

Gaj Maria, *Fobie – lęki nieproporcjonalne* [w:] *O lęku bez strachu. Jak bać się tyle, ile trzeba*, red. Piotr Żak, Kielce 2017.

Gemra Anna, *Od gotycyzmu do horroru: wilkołak, wampir i monstrum Frankensteinia w wybranych utworach*, Wrocław 2008.

Gemra Anna, *Uwieść strachem. Sterowanie emocjami odbiorcy we współczesnych tekstach grozy*, [w:] *Uwieść słowem, czyli retoryka stosowana*, red. J. Lichański, Warszawa 2003.

Gerstmann Stanisław, *Uczucia w naszym życiu*, Warszawa 1963.

Głowiński Michał, *Mity przebrane. Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marchołt, labirynt*, Kraków 1990.

- Głowiński Michał, *Przestrzenne tematy i wariacje* [w:] *Przestrzeń i literatura. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, red. Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska, Wrocław 1978.
- Głowiński Michał, Okopień-Sławińska Aleksandra, *Od Redaktorów* [w:] *Przestrzeń i literatura. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, red. Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska, Wrocław 1978.
- Grabiński Stefan, *Z mojej pracowni. Opowieść o „Maszyniście Grocie”*. *Dzieje noweli – przyczynek do psychologii tworzenia*, „Skamander” 1920, z. 2.
- Grekowicz Michalina, *Rozmowa ze Stefanem Grabińskim*, „Świat Kobiocy” 1931, nr. 14.
- Grochowski Piotr, Staroń Pamela, *Zmora. O heterogeniczności ludowych wierzeń demonicznych* [w:] *Potworna wiedza. Horror w badaniach kulturowych*, red. Dariusz Brzostek, Aldona Kobus, Miłosz Markocki, Toruń 2016.
- Grudnik Krzysztof, *Tożsamość katoptryczna w nowelistyce Stefana Grabińskiego*, Katowice 2015.
- Guy John i in., *Duchy, potwory i inne tajemnice*, Warszawa 2007.
- Hall Edward Twitchell, *Ukryty wymiar*, przeł. Teresa Hołówka, Warszawa 1997.
- Hall Edward Twitchell, *Bezgłówny język*, przeł. R. Zimand, Warszawa 1987.
- Handke Ryszard, *Unaocznienie przestrzeni w epice a jej percepcja w dramacie* [w:] *Przestrzeń i literatura. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, red. Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska, Wrocław 1978.
- Has-Tokarz Anita, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2010.
- Hołomiej Aleksandra, *Symbolika ognia w snach. Starożytność grecko-rzymska* [w:] *Żywioły. Motyw ognia w literaturze, kulturze i sztuce*, red. Katarzyna Arciszewska, Urszula Patocka-Sigłowa, Gdańsk 2018.
- Horzyca Wilam, *Stefan Grabiński. „Demon ruchu”*, „Pro Arte. Pismo Młodzieży Literackiej” 1919, z. 6.
- Hutnikiewicz Artur, *Stefan Grabiński, czyli jak się pisze „dreszczowce”*, [w:] *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki*, red. B. Faron, Warszawa 1992.
- Hutnikiewicz Artur, *Stefan Grabiński i jego dziwna opowieść*, [w:] *S. Grabiński, Nowele*, Kraków 1980.
- Hutnikiewicz Artur, *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego*, Toruń 1959.
- Igel Emil, *U autora „Demona ruchu”. Stefan Grabiński*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 10.

- Imielski Wojciech, *Pomiędzy strachem a lękiem* [w:] *O lęku bez strachu. Jak bać się tyle, ile trzeba*, red. Piotr Żak, Kielce 2017.
- Irzykowski Karol, *Fantastyka. Z powodu książek Stefana Grabińskiego „Na wzgórzu róż. Nowele”*, [w:] Tegoż, *Wybór pism krytycznoliterackich*, Wrocław 1975.
- Irzykowski Karol, *Magik niesamowitości. Po zgonie Stefana Grabińskiego*, [w:] S. Grabiński, *Znaki niesamowite*, red. P. Marszałek, Toruń 2018.
- Izdebska Agnieszka, *Gotyckie labirynty* [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. Grzegorz Gazda i in., Kraków 2002.
- Janion Maria, *Projekt krytyki fantazmatycznej*, [w:] Tejże, *Prace wybrane, t. 3 – Zło i fantazmaty*, Kraków 2001.
- Janion Maria, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2008.
- Jarosz Marek, *Elementy psychologii lekarskiej i psychopatologii ogólnej*, Warszawa 1973.
- Jaworski Stanisław, *Wstęp* [do:] *Słownik gatunków literackich*, red. M. Pawlus, Bielsko-Biała 2008.
- Juszczyk Andrzej, *Tajemne życie przedmiotów. O opowiadaniach kolejowych Stefana Grabińskiego*, „Rocznik Przemyski” 2013, z. 2, „Literatura i Język”.
- Kaczor Katarzyna, *Od Draculi do Lestata*, Gdańsk 2010.
- Kalinowski Wojciech, *Hypnos fiction. Nowelistyka Stefana Grabińskiego*, Białystok 2016
- King Stephen, *Danse macabre*, przeł. P. Braiter, P. Ziemkiewicz, Warszawa 2009.
- Klichowski Longin, *Lęk. Strach, Panika. Przyczyny i zapobieganie*, Poznań 1994.
- Kłosińska Krystyna, *Fantazmaty. Grabiński – Prus – Zapolska*, Katowice 2004.
- Knyszyński Marcin, *Stefan Grabiński. Odgadywacz zaświatów*, [w:] S. Grabiński. *Znaki niesamowite*, red. Paweł Marszałek, Toruń 2018.
- Kobelska Adela, *Świat umiejscowiony. Myślenie geograficzne w nowoczesnym literaturoznawstwie polskim* [w:] *Wiek teorii. Sto lat nowoczesnego literaturoznawstwa polskiego*, red. D. Ulicka, Warszawa 2020.
- Kokot Joanna, *W świetle gazowych latarni. O angielskiej prozie „gotyckiej” przełomu XIX i XX wieku*, Toruń 2013.
- Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Warszawa 1990.

Krauz Maria, *Przestrzeń opisu (na przykładzie opisu postaci)* [w:] *Przestrzeń w języku i kulturze. Analizy tekstów literackich i wybranych dzieł sztuki*, red. Jan Adamowski, Lublin 2005.

Kruszelnicki Michał, *Oblicza strachu: tradycja i współczesność horroru literackiego*, Toruń 2003.

Krzyńska-Nawrocka Eliza, *Ciemne terytoria. Człowiek i świat w prozie Stefana Grabińskiego*, Kraków 2012.

Krzyńska-Nawrocka Eliza, „Dwuznaczność zaułków”, „Zacięte usta symbolów”... – *miasto w twórczości prozatorskiej Stefana Grabińskiego*, „Rocznik Przemyski” 49:2013, z. 2, „Literatura i Język”.

Krzyńska-Nawrocka Eliza, *Przestrzenie przemienione (o kreacji świata w prozie Stefana Grabińskiego)*, „Rocznik Przemyski” 48/2012, z. 2, „Literatura i Język”.

Kubicka Halina, *Terytoria strachu: przestrzenne mechanizmy budowania grozy w literaturze popularnej i we współczesnym filmie* [w:] *Groza. Społeczno – kulturowe mechanizmy kreowania emocji*, red. Bożena Płonka-Syroka, Marek Szymczak, Wrocław 2010.

Kubiński Grzegorz, *Nadprzyrodzone* [w:] *Nadprzyrodzone*, red. Elżbieta Przybył, Kraków 2003.

Kuźma Erazm, *Przestrzeń w poezji awangardowej a problem spójności tekstu* [w:] *Przestrzeń i literatura. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, red. Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska, Wrocław 1978.

Lecouteux Claude, *Tajemnicza historia wampirów*, przeł. Beata Spieralska, Warszawa 2007.

Le Doux Joseph, *Lęk. Neuronauka na tropie źródeł lęku i strachu*, przeł. K. Wołoszyn-Hohol, M. Hohol, Kraków 2020.

Lewis James, *Encyklopedia snu*, przeł. Grażyna Gasparska, Warszawa 1998.

Libura Hanna, *Percepcja przestrzeni miejskiej*, wyd. Stanisław Kryciński, Warszawa 1990.

Lis-Czapiga Agnieszka, *Motyw ognia w liryce poetów „Skitu”* [w:] *Żywioły. Motyw ognia w literaturze, kulturze i sztuce*, red. Katarzyna Arciszewska, Urszula Patocka-Sigłowa, Gdańsk 2018.

Łapiński Zdzisław, *Miejsce na ziemi i miejsce w wierszu* [w:] *Przestrzeń i literatura. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, red. Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska, Wrocław 1978.

Łowczanin-Łaskiewicz Agnieszka, *Motyw śmierci w wybranych angielskich powieściach gotyckich: „Zamczysko w Otranto H. Walpole’a, Italczyk A. Radcliffe i Mnich M. G. Lewisa [w:] Gotycyzm i groza w kulturze*, red. Grzegorz Gazda i in., Łódź 2003.

Maciocha Agnieszka, *Elementy grozy w obrazach natury, na przykładzie polskich czasopism z XVIII wieku [w:] Groza. Społeczno – kulturowe mechanizmy kreowania emocji*, red. Bożena Płonka-Syroka, Marek Szymczak, Wrocław 2010.

Majewska Joanna, *Demon ruchu, duch czasu, widma miejsc. Fantastyczny Grabiński i jego świat*, Wrocław 2018.

Makowska Urszula, „Rembowski pluje krwią...” *Artysta i mit gruźlicy na przełomie XIX i XX wieku [w:] Między literaturą a medycyną. Literackie i pozaliterackie działania środowisk medycznych a problemy egzystencjalne człowieka XIX i XX wieku*, red. Eugenia Łoch, Grzegorz Wallner, Lublin 2005.

Malinowski Bronisław, *Szkice z teorii kultury*, Warszawa 1958.

Marak Katarzyna, *Horror w ujęciu komparatystycznym: wybrane motywy we współczesnej japońskiej i amerykańskiej fantastyce grozy [w:] Potworna wiedza. Horror w badaniach kulturowych*, red. Dariusz Brzostek, Aldona Kobus, Miłosz Markocki, Toruń 2016.

Markiewicz Henryk, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996.

Matusiak Małgorzata, *Groza gotycka w utworach Mickiewicza [w:] Groza. Społeczno – kulturowe mechanizmy kreowania emocji*, red. Bożena Płonka-Syroka, Marek Szymczak, Wrocław 2010.

McKinnon Pauline, *Wycisz strach. Jak przezwyciężyć lęk, panikę i agorafobię*, przeł. Monika Kowaleczko – Szumowska, Poznań 2007.

Mickiewicz Maria, *Tajemnice snów*, Warszawa 1994.

Mitarski Jan, *Demonologia lęku [w:] Kępiński Antoni, Lęk*, Warszawa 1987.

Mode Heinz, *Stwory mityczne i demony. Fantastyczny świat istot mieszanych*, przeł. Anna Linke, Warszawa 1977.

Nalewajk Żaneta, *Nowele Poego w przekładach Leśmiana. Źródła, inspiracje, repliki [w:] Edgar Allan Poe. Klasyk grozy i perwersji. W dwusetną rocznicę urodzin pisarza*, red. Żaneta Nalewajk, Edward Kasperski, Warszawa 2009.

Nalewajk Żaneta, Kasperski Edward, *Odkrywanie Poego [w:] Edgar Allan Poe. Klasyk grozy i perwersji. W dwusetną rocznicę urodzin pisarza*, red. Żaneta Nalewajk, Edward Kasperski, Warszawa 2009.

Niedenthal Paula i in., *Zrozumieć emocje. Perspektywy poznawcze i psychologiczne*, przeł. Rafał Abramciów i in., Kraków 2016.

Ossowska Danuta, *Współczesne pytania o gatunek literacki* [w:] *Gatunki literackie. Tradycja a współczesne przemiany*, red. Danuta Ossowska, Zbigniew Chojnowski, Olsztyn 1996.

Paryż Marek, *Lekarze, pacjenci i język medycyny w prozie pisarzy amerykańskich połowy XIX wieku – Edgara Allana Poe’go i Nathaniela Hawthorne’a* [w:] *Między literaturą a medycyną. Literackie i pozaliterackie działania środowisk medycznych a problemy egzystencjalne człowieka XIX i XX wieku*, red. Eugenia Łoch, Grzegorz Wallner, Lublin 2005.

Pawłowski Janusz, *Przestrzeń w „Kosmosie”* [w:] *Przestrzeń i literatura. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, red. Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska, Wrocław 1978.

Pieter Józef, *Strach i odwaga*, Warszawa 1971.

Pluta Paweł, *Polska ballada gotycka*, Warszawa 2017.

Płachecki Marian, *Przestrzenny kontekst fabuły* [w:] *Przestrzeń i literatura. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, red. Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska, Wrocław 1978.

Płonka-Syroka Bożena, *Wstęp* [do:] *Groza. Społeczno – kulturowe mechanizmy kreowania emocji*, red. Bożena Płonka-Syroka, Marek Szymczak, Wrocław 2010.

Poe Edgar Allan, *Berencie*, tłum. Bolesław Leśmian, Warszawa 1992

Poe Edgar Allan, *Zagłada domu Usherów*, tłum. B. Leśmian, Warszawa 1992.

Pollak Roman, *Ze wspomnień o Stefanie Grabińskim* [w:] *Księga pamiątkowa ku czci Konrada Górskiego*, red. A. Hutnikiewicz, Toruń 1967.

Porębski Mieczysław, *O wielości przestrzeni* [w:] *Przestrzeń i literatura. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, red. Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska, Wrocław 1978.

Robbins Rossell Hope, *Encyklopedia czarów i demonologii*, przeł. M. Urbański, Warszawa 1998.

Rogge Jan-Uwe, *Strach dodaje dzieciom sił*, przeł. Małgorzata Kowalik, Kielce 2006.

Rożkiewicz Tomasz, *Polsko-amerykańskie różnice i podobieństwa kulturowe oraz ich odzwierciedlenia w utworach Stefana Grabińskiego, Edgara Allana Poe’go i Howarda Phillipsa Lovecrafta*, [w:] *Poe, Grabiński, Ray, Lovecraft. Visions, Correspondences, Transitions*, red. A. Kisiel, K. Kocur, B. Malska, Katowice 2017.

Rożkiewicz Tomasz, *Wiara w moc twórczą i dynamiczna koncepcja bytu w nowelistyce Stefana Grabińskiego (na przykładzie „Dziedziny” i „Maszynisty Grota”)*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2017, nr 6.

Rózga Agata Weronika, *Kontrowersje wokół antyhipokratejskich postaw lekarzy w literaturze XX wieku* [w:] *Między literaturą a medycyną. Literackie i pozaliterackie działania środowisk medycznych a problemy egzystencjalne człowieka XIX i XX wieku*, red. Eugenia Łoch, Grzegorz Wallner, Lublin 2005.

Różańska Grażyna, *„O, jak się ognia złote węże gną. Prężą się w górę i syczą”*. *Echa słowiańskiej symboliki ognia w twórczości Maryli Wolskiej* [w:] *Ogień. Siła żywiołu, moc symbolu, potęga wyobraźni*, red. Brygida Pawłowska-Jądrzyk, Warszawa 2020.

Rudolf Edyta, *Świat istot fantastycznych we współczesnej literaturze popularnej*, Wałbrzych 2001.

Rybicka Elżbieta, *Formy labiryntu w prozie polskiej XX wieku*, Kraków 2000.

Rybicka Elżbieta, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.

Rzepnikowska Iwona, *Semantyka i funkcje żywiołu ognia w bajce ludowej i legendzie* [w:] *Ogień. Siła żywiołu, moc symbolu, potęga wyobraźni*, red. Brygida Pawłowska-Jądrzyk, Warszawa 2020.

Samelak Aleksandra, *Co czai się w szafie, czyli o strachu malutkich i nieco starszych dzieci* [w:] *O lęku bez strachu. Jak bać się tyle, ile trzeba*, red. Piotr Żak, Kielce 2017.

Sawicka Grażyna, Pirveli Marika, *Alternatywna morfologia przestrzeni zurbanizowanej* [w:] *Przestrzeń w języku i kulturze. Analizy tekstów literackich i wybranych dzieł sztuki*, red. Jan Adamowski, Lublin 2005.

Sendyka Roma, *W stronę kulturowej teorii gatunku* [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. Markowski, R. Nycz, Kraków 2012.

Sinko Zofia, *Gotycyzm*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1977.

Sinko Zofia, *Gotyk i ruiny w wyobraźni literackiej Oświecenia*, „Przegląd Humanistyczny” 1978, nr 9.

Sinko Zofia, *Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764 – 1830*, Warszawa 1961.

Skwarczyńska Stefania, *Genologia literacka w świetle zadań nauki o literaturze* [w:] *Genologia polska. Wybór tekstów*, red. Ewa Miodońska-Brookes, Warszawa 1983.

Slany Katarzyna, *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*, Kraków 2016.

Sławiński Janusz, *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości* [w:] *Przestrzeń i literatura. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, red. Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska, Wrocław 1978.

Słownik gatunków literackich, red. M. Pawlus, Bielsko-Biała 2008 (*Nowela, Opowiadanie*).

Strzelecki Stefan, *Horror! Horror! Horror!*, „Kino” 1970, nr 12.

Studniarz Sławomir, *Edgar Allan Poe – mroczny romantyk*, [w:] E. A. Poe, *Wybór opowiadań*, red. M. Grabowski, Warszawa 2009.

Śniegucka Agnieszka, *Zjawy i ruiny społecznie użyteczne. O problematyce wartości w prozie Anny Mostowskiej*, Łódź 2007.

Świergocki Maciej, *Magia gotycyzmu* [w:] *Gotycyzm i groza w kulturze*, red. Grzegorz Gazda i in., Łódź 2003.

Štěpán Ludvík, *Kalejdoskop form genologicznych w popularnych nurtach gotycyzmu* [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. Grzegorz Gazda i in., Kraków 2002.

Szczukin Wasilij, *Mit szlacheckiego gniazda. Studium geokulturologiczne o klasycznej literaturze rosyjskiej*, przeł. B. Żyłko, Kraków 2006.

Tańczuk Agnieszka, *Groza pół-śmierci w powieści Władcy Pierścieni J. R. R. Tolkiena* [w:] *Groza. Społeczno – kulturowe mechanizmy kreowania emocji*, red. Bożena Płonka-Syroka, Marek Szymczak, Wrocław 2010.

Tokarczyk Roman, *Związki sztuki leczenia z innymi rodzajami sztuki* [w:] *Między literaturą a medycyną. Literackie i pozaliterackie działania środowisk medycznych a problemy egzystencjalne człowieka XIX i XX wieku*, red. Eugenia Łoch, Grzegorz Wallner, Lublin 2005.

Tuan Yi-Fu, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. Agnieszka Morawińska, Warszawa 1987.

Vedfelt Ole, *Wymiary snów. Istota, funkcje i znaczenie marzeń sennych*, przeł. Piotr Billig, Warszawa 1998.

Vernette Jean, *Przewodnik po zjawiskach nadnaturalnych. Magia, wróżbiarstwo, czary, zjawiska paranormalne*, przeł. Alicja Kałużny, Kraków 2009.

Wojtyła-Świerżowska Maria, *Przestrzeń domu u Słowian* [w:] *Przestrzeń w języku i kulturze. Analizy tekstów literackich i wybranych dzieł sztuki*, red. Jan Adamowski, Lublin 2005.

Wolicka Elżbieta, *Zamiast wprowadzenia*, [w:] *Miejsce rzeczywiste, miejsce wyobrażone. Studia nad kategorią miejsca*, red. M. Kitowska-Łysiak, E. Wolicka, Lublin 1999.

Wróblewska Violetta, *„Od potworów do znaków pustych”*. *Ludowe demony w polskiej literaturze dla dzieci*, Toruń 2014.

Zajac Paweł, *„Nadprzyrodzone” w kulturze ludowej* [w:] *Nadprzyrodzone*, red. Elżbieta Przybył, Kraków 2003.

Zwolińska Barbara, *Wampiryzm w literaturze romantycznej i postromantycznej. Na przykładzie „Opowieści niesamowitych” Edgara Allana Poego, Poganki Narcyzy Żmichowskiej oraz opowiadań Stefana Grabińskiego*, Gdańsk 2002.

Strony internetowe

<https://portal.abczdrowie.pl/hormony-stresu-charakterystyka-pozytywny-wplyw-szkodliwosc>

<https://pl.wikipedia.org/wiki/%C5%BBywio%C5%82aki>

SUMMARY

The subject of this doctoral dissertation is *Consideration about the horror spaces in the short stories of Stefan Grabiński*.

One of the reasons to draw this subject area out was the interest in Stefan Grabiński's unconventional literature. Main purpose of the research was to evidence his diageitic world holds more than three or four dimensions. The immaterial world was divided into four of cognitive area and two which are presented in the real extent of the space; and the whole space is flexible and all-pervading. What is more, author's literature is imbued with horror and mystery. That is why the second purpose of the PhD thesis is to demonstrate them in Grabiński's creation.

This dissertation, except for the introduction and the conclusion, consists of undermentioned parts: *I. The space as a research question; II. Horror stories of Stefan Grabiński and the convention of the genre; III. The vision of the rail space; IV. Unreal expanse of the „over-spatiality”; V. Antropological dimension of the human being from the point of view of Stefan Grabiński*. The first and second one provide theoretical conception of the space and the fear research. Three different parts are focused on Grabiński's writing analysis with the aid of space theories and horror factors. The research subject was Grabiński's short stories because of the possibility of detailed studies.

Chapter I (The space as a research question) presents space issue and the wide range of its occurrence. In addition to space studies demonstration, in this part some parts of cognitive area was shown: physical and abstractive space, pragmatic and mythical space, pronounced and obscure space, static and dynamic space, inanimate and animate space. And when it comes to the real extent, some types of the space was shown: the place, *the place-space*, *the space-place*, the „open” and „closed” spatiality, *over-spatiality* and the labyrinth.

In *Chapter II (Horror stories of Stefan Grabiński and the convention of the genre)* the dissertation presents differences between fear and anxiety which are the base of the horror. There are also shown examples of horror stories, especially of Edgar Allan Poe, whose writing had become the source of Grabiński's creations. There are also shown factors which create the horror in the literature, such as graduation of the tension, extrasensory events, human psychology etc.

Typical analysis of Grabiński's short stories was illustrated by *Chapter III (The vision of the rail space)*. First of all, this part presents the genesis of the omnibus *The*

daemon of the motion. Then, there are shown some stories in the context of the cognitive area and the real extent of the space.

Chapter IV (Unreal expanse of the „over-spatiality”) demonstrates the area of *over-spatiality* as a supernatural world. There are shown such phenomena as: telepathy, seership and precognition. Moreover, this part presents spiritualism, clairaudients and the figures of incredible features. There are also shown differences between Grabiński's points of view when it comes to fantasy in the opposite to the modern one.

The final part of the dissertation, *Chapter V (Anthropological dimension of the human being from the point of view of Stefan Grabiński)* is focused on the mystery of the human mind. The importance of this area is the result of Grabiński's opinion about its role for the creation of the fantasy. This section presents also theoretical issues connected with healthy and indisposed human psychology (phantasm, dream, personality disorder, psychosis, neurosis etc.). These problems became the base of analysis of Grabiński's literary characters. There should be also mentioned that the author had been interested in the phenomenon of the double, especially as a result of the split personality.

Having regard to limited spread of the present PhD thesis, the only omnibus which were analysed in relation to all types of the space was *The daemon of the motion*. The other stories were restricted to the most important kinds of space but should be also described in the future.

The most important issue to be researched was the space but the characters should be also taken into consideration. Very interesting point is the place the human being is located in; inside or outside the space. The matter of the lines is noteworthy as well, especially when it comes to their interfusing.

The subject area which was mentioned was the challenge because of the unconventional nature and uniqueness of Stefan Grabiński's literature. That is why his prose was ultimate and perfect material to be searched. In present thesis, innovative delineation of space and the atmosphere of horror were described in the context of Grabiński's short stories.

Key words: Stefan Grabiński, space, horror, horror story, short story, railway, fantasy, psychopathology