

**UNIWERSYTET OPOLSKI  
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY**

**Paweł Pietrzak**

***Obrazy rzeczywistości w nowelistyce Stefana Grabińskiego.  
Świat fantastyczny w świecie realnym***

Praca magisterska napisana pod kierunkiem dr hab. Krystyny Modrzejewskiej, prof. UO

Opole 2005

## WSTĘP

W literaturze polskiej niewielu możemy odnaleźć pisarzy, którzy swą twórczość poświęcili tylko grozie, którzy zapragnęli karty ksiąg pokryć wizjami wywołującymi lęk. Współcześnie są to Jerzy Nowosad, Jacek Oszubski. Ich działalność literacka stanowi jednakże zaledwie drobny odsetek bardzo bogatej literatury fantastycznej tworzonej w Polsce. Wielu autorów próbowało swych sił w grozie, lecz po skromnych wycieczkach „na mroczną stronę” porzucali jej włości. Bolesław Prus, Władysław Reymont i inni zostawiali pojedyncze utwory posiadające otoczkę przynależną literaturze grozy. Nic więcej. Co ciekawe, ich dokonania wykorzystują ją, lecz nie wywołują lęku. Stanowią swoistą zabawę z konwencjami, bez nadmiernych starań, by je właściwie ukształtować.

Literatura grozy (bez podziału na powieści gotyckie czy horrory) wymaga opanowania swego rodzaju rzemiosła straszenia, bez którego zamiast utworów wywołujących dreszcze lęku powstaną utwory mające charakter pastiszowy, hybrydalny.

Wyjątkową na polu naszej krajowej literatury postacią jest Stefan Grabiński. Pisarz ten całą swą twórczość poświęcił grozie *sensu stricte*. Korzenie swego pisarstwa upatrywał w działalności Edgara Allana Poego, my moglibyśmy przyrównać go również do Howarda Phillipsa Lovecrafta, zwanego „Samotnikiem z Providence”. Podobnie jak Lovecraft, Grabiński cierpiał na neurozy, a także - co dla nas najważniejsze - całym swym pisarstwem ukazywał mroczny, wielowarstwowy wizerunek świata.

Stefan Grabiński „ukochał” literaturę grozy, stał się najwybitniejszym jej przedstawicielem na gruncie polskim. Wspecjalizował się w nowelach, one stały się jego emblematem. Cieszył się krótkotrwałym uznaniem w okresie Dwudziestolecia Międzywojennego, po wojnie pamięć o nim zamarła. Artur Hutnikiewicz był jedynym autorytetem widzącym w Grabińskim osobowość godną badań, jemu również zawdzięczamy obszerną pracę

monograficzną autora (wielokrotnie będziemy ja wykorzystywać w dalszym toku analiz) oraz wydanie dzieł wybranych Grabińskiego. Ostatnie lata przynoszą powolny renesans zainteresowania twórczością pisarza. Współcześnie dostrzega się bogactwo wizji Grabińskiego, jego pionierstwo na niwie polskiej literatury grozy.

Praca niniejsza wyrasta właśnie z owego nowego zainteresowania Stefanem Grabińskim. Celem jej jest przedstawienie i przeanalizowanie najciekawszego elementu twórczości Grabińskiego – dychotomii świata. Trzonem będzie ukazanie sposobów przenikania się światów czy też istnienia świata fantastycznego w realnym

Ukażemy, jak bogate i wielorakie były pomysły autora odnoszące się do rozdzielenia rzeczywistości na te widzialną/realną i fantastyczną/niedostrzegalną i do sposobów przenikania obu części. Pokażemy również, że idee autora zawarte w jego nowelach nie mają swych pierwowzorów w naszej literaturze. Często będziemy dowodzić, iż ontologia przedstawiana w nowelach Grabińskiego nie ma sobie podobnych w polskiej prozie. Stanowi ona spójny model, którego kolejne elementy były doń dodawane w toku działalności pisarskiej autora. Model ten jest szkieletem, na którym zbudowane zostały wszystkie nowele, powieści i dramaty Grabińskiego.

W polskiej literaturze niewielu jest pisarzy tak bezgranicznie oddanych swej wizji i konsekwentnie dążących do jej przedstawienia czytelnikowi.

W pierwszym rozdziale skrótowo zaprezentujemy biografię literacką pisarza oraz jego poglądy na rzeczywistość i twórczość fantastyczną.

Drugi rozdział ukaże sposoby stykania się świata fantastycznego z realnym, wzajemny do siebie stosunek. W poszczególnych podrozdziałach scharakteryzujemy miejsca styku i postaci mediumiczne.

Ostatni rozdział zawrze szczegółowe omówienia najciekawszych i zarazem najistotniejszych w nowelistyce Grabińskiego twórców fantastycznych: wampira, ducha oraz demonicznego bliźniaka.

Opisany podział na rozdziały ma swe uzasadnienie – konstrukcja pracy kieruje się tokiem indukcyjnym: od biografii i poglądów autora wyznaczających zakres jego zainteresowań, poprzez fundament tj. sposoby i miejsca ujawniania się sfery fantastycznej, aż po wyszczególnienie odpowiednich jej twórców.

W pracy tej zajmiemy się tylko nowelami Grabińskiego, gdyż stanowią one *par excellence* trzon jego twórczości. Zarówno powieści jak i dramaty nie należą do najlepszych jego dokonań. Jeśli Grabiński jest pamiętany, to właśnie dzięki swym nowelom. W nich zawarł cały swój światopogląd, w tych krótkich formach oddał całość swej twórczości i przesycił je talentem do budowania przerażających, pełnych grozy wizji.

# ROZDZIAŁ I

## Stefan Grabiński. Sylwetka autora, wykładnia światopoglądowa, poglądy na twórczość fantastyczną

### Wprowadzenie

Rozdział ten ma za zadanie przybliżenie nam postaci Stefana Grabińskiego. Zajmiemy się w nim tymi elementami działalności pisarskiej autora *Demona ruchu*, które w sposób nieodzowny wtopią się w rozważania prowadzone w kolejnych rozdziałach. Będziemy wielokrotnie powracali do poglądów autora, jego filozofii twórczej *etc.* przybliżonych poniżej; są one tak istotne i tak wyraziście eksponowane w utworach Grabińskiego, iż niemożliwe są dalsze rozważania bez ich objaśnienia i przytoczenia.

W pierwszym podrozdziale przedstawimy sylwetkę Stefana Grabińskiego, pokrótce scharakteryzujemy jego twórczość. Życie prywatne pisarza zainteresuje nas tylko epizodycznie - spojrzymy na te wydarzenia, które odcisnęły mocne piętno na całej działalności literackiej Grabińskiego.

Drugi podrozdział zawrze w sobie najistotniejsze elementy wykładni światopoglądowej autora. Dostrzeżemy w nim, że pisarstwo Grabińskiego było wierne raz obranemu sposobowi myślenia, obserwacji świata i swoistej filozofii tworzenia. Dostrzeżemy również, że twórczość była dlań czymś więcej niż tylko literaturą, że stanowiła formę światopoglądu, wyrazu indywidualnej koncepcji i widzenia rzeczywistości.

Podrozdział trzeci skupi się na sposobie postrzegania przez Grabińskiego twórczości fantastycznej. Przedstawimy, dlaczego autor zawierzył w znaczenie i wartość fantastyki oraz w jaki sposób fantastykę charakteryzował.

## 1. Sylwetka autora

Artur Hutnikiewicz w swej pracy dotyczącej twórczości autora podaje dwie podstawowe przyczyny, dla których należy - przed samą analizą dzieł - przybliżyć historię życia Grabińskiego. Pierwszym powodem jest fakt, iż autor *Demona ruchu* nie był pisarzem popularnym, w obiegowym tego słowa znaczeniu oraz, że jego życie jest na ogół nieznane badaczom i specjalistom. Należy więc wskazać choć najistotniejsze elementy jego życiorysu. Drugi powód to fakt, że działalność pisarska Grabińskiego miała charakter bardzo osobisty, intymny, a poznanie jego losów może mieć niebagatelne znaczenie dla zrozumienia istoty dzieł i zawartych w nich myśli<sup>[1]</sup>. Dlatego też, z powyższych przyczyn, przedstawić musimy choć zarys sylwetki i życia autora.

Stefan Grabiński urodził się 26 lutego 1887 roku w Kamionce Strumiłowej nad Bugiem. Od najmłodszych lat (i jak później się okazało - aż do śmierci pisarza) matka stanowiła dla niego centrum życia, otaczał ją niemalże kultem. Ona - Eugenia z Czupków - z czasem stała się jego powiernikiem, pierwszym słuchaczem i czytelnikiem. „Była w jego tragicznym życiu, pełnym krótkotrwałych sukcesów (...) słonecznym, dobrym duchem (...)”<sup>[2]</sup>.

Mały Stefan był introwertykiem, chłopcem wątłym i chorowitym, dorastał w ciągłym lęku przed zabójczą gruźlicą, nękającą od dawna jego rodzinę. Zamknięty w czterech ścianach domu pozwalał działać wyobraźni.

Po śmierci ojca, rodzina Grabińskiego (autor miał dwie siostry) przeniosła się do Lwowa i tu pisarz w 1905 roku uzyskał świadectwo dojrzałości i wstąpił na wydział filozoficzny Uniwersytetu Lwowskiego.

Powróćmy jednak pamięcią do wydarzenia, które miało w dalszym

życiu pisarskim Grabińskiego wielokrotnie dawać o sobie znać. Ono to naznaczyło końcowe lata gimnazjum i początkowe studiów widmem śmierci, które nie odstępowało odtąd autora. Przytoczmy tutaj słowa Hutnikiewicza, który opisuje to zdarzenie i jego konsekwencje:

„(...) w klasie szóstej lub siódmej jeden z kolegów zranił Grabińskiego niechcący w prawą rękę zanieczyszczonym piórem. Rana nie chciała się goić. Mimo zabiegów lekarskich blaha na pozór uraz fizyczny wyzwolił drzemiące w organizmie dyspozycje gruźlicze, próchnica zaatakowała kość dłoni. Nie pomogło intensywne leczenie kliniczne, wreszcie dwukrotna operacja. Wydawało się, że amputacja prawej dłoni jest nieunikniona i Grabiński zaczął się już nawet wprawiać w pisanie lewą ręką, gdy ktoś ze znajomych polecił mu słynnego podobno ze swej „cudotwórczej” mocy wiejskiego znachora, mieszkającego w pobliżu Tarnopola. Kuracja odbyta pod kuratelą tego szarlatana, bardzo uciążliwa, bo trwająca rok cały (...) okazała się w istocie zadziwiająco prosta: polegała podobno na wypalaniu rany promieniami słonecznymi skupionymi przy pomocy dwuwypukłej soczewki. Dała też nadspodziewane rezultaty. Rana zasklepiła się, ognisko zapalne zostało zduszone, choroba opanowana” [3].

Ten cytat oddaje charakter przypadłości Grabińskiego oraz jej leczenia. Cała historia wywarła ogromny wpływ na działalność pisarską autora. Stała się dla niego dowodem na istnienie nieznanych sił, niemożliwych do racjonalnego uchwycenia, które ingerują w życie ludzkie i mogą swobodnie odciskać na nim swe piętno. Wystarczy tylko odpowiedni bodziec, by je wyzwolić.

Wydarzenie to uświadomiło również młodemu Grabińskiemu, który od dzieciństwa borykał się z licznymi chorobami, obecność w człowieku pierwiastka zła, zniszczenia. Ten to obcy element ujawnia się bez ostrzeżenia i nigdy nie może być w zupełności zniszczony.

Jak zobaczymy w toku pracy, powyższe spostrzeżenia pisarza będą stały się wyznacznikami jego twórczości.

W roku 1909, już po zwalczeniu choroby, autor własnym sumptem wydał pierwszy zbiór nowel, pt. *Z wyjątków. W pomrokach wiary*, ukrywając się pod pseudonimem Stefan Żalny. Tomik ten, utrzymany w młodopolskim stylu, pełen niedopracowań i niedociągnięć przeszedł bez echa wśród krytyki. Zauważyć jednak musimy, iż już w nim objawiło się umiłowanie autora do zdarzeń mistycznych,

niecodziennych, fantastycznych.

Stefan Grabiński pragnął przez swe pisarstwo zatopione w stylistyce grozy, przekazać swoistą ontologię, filozofię, będącą wypadkową doświadczeń, przemyśleń, fascynacji i lektur (szerzej o tym w drugim podrozdziale tego rozdziału). Jednakże był też świadom tego, że aby tego dokonać, musiał pracować nad warsztatem pisarskim.

Studia zakończył w roku 1910 i do 1917 uczył we lwowskim gimnazjum. Lecz praca pedagoga nie odpowiadała autorowi, chciał on być przede wszystkim artystą.

Następne lata przyniosły w życiu Grabińskiego sytuacje tragiczne, umacniające w przeświadczeniu o kruchości życia i jego ciągłym ścieraniu się z pierwiastkami zła i zniszczenia: obie siostry pisarza zmarły w latach wojny na gruźlicę.

Okres ten zaowocował również i w zdarzenia pozytywne – małżeństwo autora z Kazimierą Korwin Gąsiorowską, a także (lub też przede wszystkim) druki w licznych czasopismach, np. „Wieku Nowym”, „Naszym Kraju”, „Słowie Polskim” *etc.* Oczywiście, Grabiński publikował swe utwory także wcześniej (pierwszy, zatytułowany *Szalona zagroda* opublikowany został w 1908 roku w „Naszym Kraju”), ale właśnie okres pomiędzy rokiem 1911 a 1921 stanowi apogeum tego procesu.

W roku 1918 ukazał się drugi tom nowel pt. *Na wzgórzu róż*. On to zaowocował pierwszymi recenzjami napisanymi przez Karola Irzykowskiego i Wilama Horzycę. Musimy zaznaczyć, iż były to recenzje bardzo pochlebne. Irzykowski pisał, iż „(...) rzadko zdarza się, żeby u nas w debiucie artystycznym zarysowała się od razu indywidualność tak odrębna jak w rzeczach Grabińskiego”[4].

Rok 1919 przyniósł zbiór *Demon ruchu*, który okazał się być „(...) kamieniem węgielnym rosnącej z dnia na dzień sławy pisarza”[5]. Uznawany on jest za najlepsze i najdoskonalsze spośród dokonań Grabińskiego, stanowi egemplifikację jego światopoglądu, ostateczne wyjaskrawienie myśli filozoficznej.

Nieznany dotąd autor niespodziewanie zdobył popularność i posłuch. Publikował w „Maskach”, „Skamandrze”, „Zdroju”. Pokusił się również o pisanie dramatów. W roku 1920 w Warszawie i Krakowie wystawiono (łącznie 35 razy) jego dramat *Ciemne siły (Willa nad morzem)*, natomiast w 1921 w Krakowie trylogię sceniczną *Zaduszki*,



składającą się z trzech jednoaktówek: *Snu Krysty*, *Strzygonia* i *W dzień Zaduszny*. Grabiński miał na celu przeniesienie swych wniosków dotyczących istoty fantastyki na scenę; pragnął wykreować dramat *par excellence* fantastyczny, gdzie elementy nadprzyrodzone stanowiłyby nie poboczne treści, ale jej podstawę. Jednakże ten plan autora nie znalazł pozytywnego finału. Jak pisze Główniczewski:

„Dramaturgia Grabińskiego nie sięgnęła wyżyn jego nowelistyki, krytyka niemal jednogłośnie uznała skutek prób scenicznych za chybiony. Wytknięto autorowi szereg błędów, z których najpoważniejszym było niedostosowanie formy do treści, wtłoczenie zagadnień filozoficznych w strukturę sztuki z tezą (...). Grabiński, usilnie starając się przekonać widza do swojej koncepcji rzeczywistości, zapomniał o podstawowych prawach teatru, zwłaszcza zaś o różnicy reguł i środków przedstawienia: narzucanych przez materię podjętego problemu (apelowanie do wyobraźni odbiorcy) i wymaganych przez przyjętą formę dramatu (dosłowność egzemplifikacji)”[6].

Grabiński zarzucił próby dramatopisarskie, lecz zachował przeświadczenie o wyjątkowym znaczeniu sceny. Jak stwierdzał „(...) teatr przeznaczony jest tylko dla wybrańców”[7].

Lata 1920-1922 przyniosły ostatnie zbiory nowel, które poparte były pochwałami krytyki i czytelników. Były to: *Szalony pątnik* (1920), *Niesamowita opowieść* (1922) (wybór nowel), a także *Księga ognia* (1922) - drugi po *Demonie ruchu* tom skupiony wokół jednego motywu. W tym wypadku był to motyw żywiołu ognia jako potęgi twórczej i oczyszczającej[8]. W roku 1922 ukazała się też pierwsza powieść autora - *Salamandra*. Stanowiła ona punkt zwrotny w twórczości pisarza, ale także swoisty schyłek zainteresowania nią.

Minął krótki okres, kiedy krytyka i odbiorcy fascynowali się pisarstwem i ideami Grabińskiego. Nużyć zaczęły: podobieństwo do siebie treści i pomysłów wielu nowel, zbyt drobiazgowość analiz, a także nadawanie nowelom postaci krótkich traktatów parapsychologicznych, metafizycznych, filozoficznych. Autor w rezultacie postanowił odejść od nowelistyki (w której osiągnął już wyżyny swych możliwości) i skupić się na powieściopisarstwie. Ta decyzja, jak się później okazało, przypieczętowała los Grabińskiego-pisarza.

W życiu osobistym Grabińskiego nastąpiły zmiany. Autor rozstał się z żoną i zamieszkał wraz z matką w skromnym mieszkaniu, będącym swego rodzaju pustelnią. Od tej chwili, aż do śmierci, pisarz miał borykać się z coraz poważniejszymi komplikacjami zdrowotnymi oraz problemami finansowymi.

Zarówno *Salamandra* jak i późniejszy o dwa lata *Cień Bafometa* nie spotkały się z przychylnością krytyki. Coraz częstsze stawały się ataki na Grabińskiego na łamach prasy, pojawiały się coraz dłuższe okresy ignorującego działania pisarza milczenia. Grabiński, tak mocno zaangażowany emocjonalnie w swą twórczość, doświadczał tej alienacji bardzo boleśnie. Wielokrotnie polemizował na łamach czasopism ze swymi największymi oponentami.

Grabiński starał się zainteresować teatr swą trzyaktową sztuką *Larwy*, lecz mimo daleko idących przygotowań, do inscenizacji nie doszło. W 1926 roku Leon Trystan zrealizował film krótkometrażowy, będący ekranizacją noweli *Kochanka Szamoty*. Grabiński nie był zadowolony z efektu, lecz nie rezygnował z prób zainteresowania swymi dokonaniem filmowców. „Przygotował 10-aktowy dramat filmowy pt. *Fantastyczny manowiec*, który nigdy jednak nie doczekał się realizacji”[\[9\]](#).

W roku 1927 Grabiński wyjechał do Włoch, realizując w ten sposób swoje marzenie o chociażby krótkim wydostaniu się z kraju. Wyjazd ów zaowocował przyjaźnią ze Stefanią Kalinowską oraz kilkoma tłumaczeniami nowel autora na język włoski. Pobyt w Wenecji pozwolił Grabińskiemu stworzyć nowelę *Namiętność (L'Appassionata)*, która stała się utworem tytułowym zbioru opublikowanego w roku 1930. Ponownie był to zbiór wpisany w ramę jednego motywu. Tym razem ten motyw stanowiła miłość.

Rok 1928 przyniósł powieść *Klasztor i morze*.

Powieści autora wykorzystywać zaczęły nowy pierwiastek, wcześniej zaledwie sygnalizowany w nowelach, a mianowicie moralność religijną. Problemy etyczne, antagonizm dobro-zło zostały ukazane z mniejszym nasileniem efektu fantastycznego. Walka dobra ze złem przeniosła się *stricte* do wnętrza człowieka. Elementy fantastyczne miały służyć jako część tej batalii. „Aczkolwiek areną walki jest psyche jednostkowej egzystencji ludzkiej, dramat i tu otrzymuje przedłużenie transcendentne zgodnie z metafizyką autora, widzącego w konflikcie

wewnętrznym indywidualnej jaźni - mikrokosmosu refleks odwiecznych zmagania dwu autonomicznych pierwiastków bytu”[\[10\]](#).

Lata 1928-1930 przyniosły ostatnią w dorobku autora powieść, tj. *Króla Czandaura*. Pod takim tytułem drukowana ona była w „Wieku Nowym”, natomiast w wydanej w roku 1936 wersji książkowej nosiła tytuł *Wyspa Itongo*. Prawdziwą nowością tej pozycji była egzotyka - Grabiński wykreował świat będący amalgamatem tajemnych mitologii, wierzeń i wiedzy o niezbadanych krainach (akcja powieści rozgrywa się na nieistniejącej wyspie na krańcach Oceanii). Powieść ta stanowiła w twórczości autora zdarzenie o tyle ciekawe, że ukazywała go jako twórcę umiejącego pisać prozę nie tylko na wskroś gotycką, epatującą grozą, lecz i przygodową, awanturniczą, w duchu Artura Conan Doyle’a, czy Edgara Rice Burroughsa.

Książka ta przeszła niemal bez echa.

Z problemami borykał się autor nie tylko w życiu pisarskim. Ataki chorób, pogarszający się stan zdrowia, zmuszały go do licznych i często bardzo kosztownych kuracji i zabiegów. Z pomocą w polepszeniu sytuacji pisarza przyszli jego przyjaciele - Płomieński i Irzykowski. Oni to, poprzez artykuły w prasie lwowskiej, doprowadzili do przyznania Grabińskiemu nagrody literackiej miasta Lwowa. Nagroda w kwocie 7500 zł pozwoliła autorowi na spłatę części długów i kontynuowanie pracy pisarskiej. Chwilowy rozgłos wokół postaci autora szybko przycichł, a stan zdrowia pisarza pogorszył się.

Stefan Grabiński zmarł 12 listopada 1936 roku.

## 2. Światopogląd autora

„Wszystko przez ducha i dla ducha stworzone jest”. Te słowa Słowackiego w doskonały sposób oddają charakter światopoglądu Grabińskiego, który wielokrotnie powoływał się na genezyjską filozofię Słowackiego. Na niej po części budował fundamenty swych teorii dotyczących rzeczywistości. Nim jednak przejdziemy do omówienia podstawowych koncepcji autora *Demona ruchu*, musimy umieścić jego postać na tle światopoglądowym epoki, z której wyrósł, i w której

tworzył.

Artur Hutnikiewicz w taki sposób przedstawił kierunki rozwoju kultury europejskiej przełomu XIX i XX wieku: „Zdumiewający renesans religijności, głośnie nawrócenia, kult średniowiecza, rehabilitacja metafizyki, reakcja światopoglądowa przeciw pozytywistycznym doktrynom minionego okresu, spirytyzm, teozofia, w sztuce i w życiu szukanie piękna i pragnienie doświadczenia wzruszeń niepowседневnych”[\[11\]](#). Powyższy kondensat w ogromnym stopniu przynależny jest Grabińskiemu. Autor nigdy nie angażował się w swej twórczości w problemy społeczne, polityczne, czy też ekonomiczne. Odrzucał wręcz wszelkie próby zajęcia się tematyką ogólnospołeczną, preferował literaturę swoiście eskapistyczną, oderwaną od codzienności. Za swą dziedzinę obrał fantastykę, jako ten sposób obrazowania rzeczywistości, który mógł przy opisach wydarzeń nierealnych, przekazywać poglądy zarówno filozoficzne jak i parapsychologiczne. Kwiatkowski owo zainteresowanie fantastyką upatrywał w „rozpędzie młodopolskiego irracjonalizmu”[\[12\]](#). Grabiński, rozpoczynający swą działalność pisarską na przełomie dwu epok literackich, mógł czerpać zarówno z tej schyłkowej (młodopolskiej) jak i rodzącej się, w której długie lata spotykania się ze śmiercią zaowocowały fascynacją zjawiskami pozazmysłowymi i „tamnym światem”[\[13\]](#).

To właśnie metafizyka i powiązane z nią praktyki okultystyczne, satanizm, demonologie przyciągały Grabińskiego. Zaznajomiony z twierdzeniami platonizmu, Jamesa, Fechnera, czy Bergsona wykreował pogląd na rzeczywistość, który przekazywał w swych kolejnych dziełach.

„Myśl stwarza ciało i jego fizyczne predyspozycje”[\[14\]](#), stwierdził Grabiński. Słowa te stoją w zgodzie z tezami platońskiej metafizyki, idealizmu. Myśl ludzka postrzega rzeczy, nadaje im właściwości, będące odbiciami idei, które to niemożliwe są do uchwycenia. Tak więc jakakolwiek rzeczywistość posiada kształt, który jest pochodną idei, jej odwzorowaniem[\[15\]](#).

Idąc za poglądami Jeansa oraz Eddingtona, Grabiński postrzegał istotę świata na kształt aktu myśli. Koncepcja dzieworódtwa, partenogenezy myśli dawała ludzkiemu umysłowi, a także i wyobraźni, zdolność kreacji bytów. U Grabińskiego owa koncepcja stała się jedną

z najistotniejszych w kreacji świata literackiego. „Myśl bohaterów, zamknięta i ukierunkowana na jedną obsesję, automatycznie powołuje nowe formy bytu, (...) w których zaczyna kształtować się nowe, wewnętrznie niezależne życie, wyrosłe z idei myśli”[16].

Z platonizmu przejął Grabiński pogląd na wyższość bytu idealnego nad zmysłowym oraz nieśmiertelność duszy żyjącej rzeczywiście po śmierci ciała. Bliski był autorowi *Salamandry* panpsychizm Fechnera, głoszący niezniszczalność ducha.

Jednakże dwie idee filozoficzne najsilniej wpłynęły na ukształtowanie światopoglądu Grabińskiego. Ich echa słyszymy we wszystkich niemal dziełach pisarza, wielokrotnie jego nowele stanowią swoiste zbeletryzowane wykładnie filozoficzne, wykorzystujące fantastyczne pomysły do wyjaśniania budowy rzeczywistości. Chodzi tu o poglądy Bergsona i Jamesa.

„Rzeczywistość okazuje się (...) nieskończenie różnorodna, zmienna, żywa; dynamiczna, wciąż nowa; nie mieści się w żadnych schematach, wyłamuje się ze wszystkich mechanizmów. (...) Rozwój jest nieodłączny od istot organicznych, wypływa po prostu z ich wewnętrznych sił, z ich pędu życiowego (*elan vital*)”[17] - to koncepcja Bergsona. Rzeczywistość jest tworem ulegającym ciągłym zmianom (znajduje się w nieustannym heraklitejskim ruchu), wynikają zaś one z immanentnego, niezależnego pędu. „Odrzucając mechanistyczny finalizm i determinizm Bergson głosił całkowitą żywiołowość i wolność życia, które (...) mocą swej nigdy niewyczerpanej energii podąża naprzód, nie skrępowane żadnymi zewnętrznymi prawami, ku kształtom najzupełniej oryginalnym i niepowtarzalnym (...)”[18]. Ten nieustający pęd ku nowym formom, będący specyfiką bytu uzyska w twórczości Grabińskiego najdoskonalszy wyraz w tomie *Demon ruchu* (patrz rozdział III, podrozdział 3).

Grabińskiemu szczególnie bliskie były poglądy Jamesa dotyczące budowy rzeczywistości. Filozof mówił o niej wykorzystując pojęcie pluralizmu: „(...) cechą rzeczywistości jest mnogość części. Ale z drugiej strony, części jej nie są całkowicie niezależne. Są zależne od części sąsiadujących: między częściami sąsiadującymi dokonuje się nieustannie osmoza”[19]. Koncepcja owej mnogości, wielobytowości, współistnienia różnorodnych rzeczywistości inspirowała Grabińskiego; zbudował na niej najistotniejsze podstawy swego światopoglądu.



Przypomnieć tu musimy fakt z życiorysu autora omawiany w poprzednim podrozdziale. Wypadek z piórem i następująca po nim długotrwała i brzemenna w skutki choroba, dała Grabińskiemu mocny przyczynek do postrzegania rzeczywistości jako dwutorowej: z jednej strony świat bliski nam, z drugiej zaś *inna strona* - niezrozumiała, rodząca obce byty (Grabiński stworzył dla potrzeb jednej z nowel pojęcie *ślepego toru*[\[20\]](#) określające ową sferę).

Poszukując podstaw do zbudowania swego światopoglądu, wykorzystywał również dzieło Chwistka pt. *Wielość rzeczywistości*. „Czysto logistyczna analiza pojęcia rzeczywistości stała się dla Grabińskiego nieoczekiwane punktem wyjścia sugestii metafizycznych (...)”[\[21\]](#). Książka ta ugruntowała pogląd Grabińskiego na świat.

Odnajdywał on w spirytualizmie, czy parapsychologii szanse dla ludzkości. Zaznajomiony z dziełami mówiącymi o magii, telekinezie, telepatii, satanizmie, wszelkich przejawach metapsychiki, autor wykorzystywał zarówno ugruntowane już poglądy (dotyczące życia pozagrobowego) jak i te dopiero się rodzące (mediumizm, parapsychologia etc.). Parapsychologia, spirytyzm, psychopatologia w oczach Grabińskiego objaśniały działanie i budowę świata, pozwalały kreować autorskie wizje rzeczywistości, potwierdzały tezy pisarza. „Wszelkie odchylenia i dewiacje, rozdwojenia osobowości, formy katalepsji i somnambulizmu służą pogłębieniu opisu człowieka, jego pełniejszej charakterystyce wobec zjawisk otaczającego świata”[\[22\]](#). Grabiński wykorzystywał teorie parapsychologiczne i psychopatologiczne i za ich pomocą dowodził istnienia skłonności patologicznych w jednostkach twórczo uzdolnionych. Wychodząc z tradycji romantycznej, właśnie artystom czy ludziom naznaczonym piętnem choroby psychicznej nadawał zdolności kontaktu ze *ślepy m torem*.

Reasumując musimy zauważyć, że pisarz oparł poglądy wyrażone w swej twórczości na podstawach zarówno filozoficznych jak parapsychologicznych. Ze stwierdzeń myślicieli wyselekcjonował najbardziej dlań przydatne w kreacji świata tezy, następnie zaś stosował je w swych dziełach. W ten sposób tworzył zwarty ontologicznie świat. Był to świat, w którym myśl ludzka posiadała zdolności kreacyjne bytów, cała rzeczywistość poddawała się heraklitejskiej idei *panta rhei*, charakterystyczna była dla niej

nieustanna zmienność, ewolucja. Rzeczywistość posiadała również dwie sfery, była polimorficzna. Sfera dostrzegalna i poznawalna empirycznie skonfrontowana była z tą duchową, nierealną, zauważalną przez wybranych. Obie sfery, w ujęciu Grabińskiego, przenikały się, czego dowodem parapsychologia, telepatia *etc.*

Autor *Demona ruchu* pragnął za pomocą stworzonych przez siebie teorii o kształcie świata dać wykładnię filozoficzną, będącą syntezą poglądów teoretyków i myślicieli. W ten sposób starał się urzeczywistnić słowa Poego: „Doświadczony w kunszcie pisarskim artysta tworzy swą opowieść. Jeśli jest mądry, nie kształtuje swoich koncepcji tak, by pasowały do opisywanych wypadków, lecz przeciwnie, obrawszy z rozwagą pewien szczególny efekt, który chciałby osiągnąć, tak dobiera zdarzenia, by jak najlepiej prowadziły do wytkniętego celu. Jeśli już pierwsze zdanie nie służy tym założeniom, na samym wstępie poniósł artysta klęskę”[23].

### **3. Poglądy Stefana Grabińskiego na twórczość fantastyczną**

Twórczość Stefana Grabińskiego określa się mianem *fantastyki grozy*. Naszym zadaniem nie jest poszukiwanie wyjaśnień terminu fantastyki. Dla potrzeb tej pracy moglibyśmy wykorzystać definicję stworzoną przez Rogera Caillois: „Literatura fantastyczna w założeniu swoim dzieje się na płaszczyźnie czystej fikcji. Jest przede wszystkim grą człowieka ze strachem”[24].

Właśnie strach w przypadku twórczości Grabińskiego stanowi punkt centralny. Jak powiedzieliśmy powyżej, autor *Salamandry* reprezentuje fantastykę grozy, która to polega na „(...) budowaniu świata przedstawionego utworu na wzór rzeczywistości empirycznej i według praw, jakie tą rzeczywistością rządzą po to, aby w odpowiednim momencie wprowadzić w jego obręb zjawiska, które prawa te kwestionują i nie dają się wytłumaczyć w sposób naturalny, tzn. bez odwołania do czynników irracjonalnych, nadprzyrodzonych”[25].

Literatura grozy, a co za tym idzie również twórczość Stefana

Grabińskiego, wiąże swe początki z powieścią gotycką. Wyrasta z takich dzieł jak *Zamczysko w Otranto* czy *Mnich*. Sam Grabiński korzenie swego pisarstwa odnajdywał w utworach Edgara Allana Poeego i E.T.A. Hoffmanna.

Zawężając jeszcze bardziej ramy gatunkowe, twórczość Stefana Grabińskiego możemy przyporządkować do *thrill story* lub *weird story*, gdzie „(...) siły nadprzyrodzone włamują się do świata empirycznego, burzą jego prawa uzasadnieniem irracjonalnym, mrocznym, zgoła demonicznym”[26].

W okresie, gdy działał Grabiński, literatura polska nie posiadała innego pisarza, który tworzyłby powieści grozy podporządkowane zarówno prawidłom wywoływania lęku u czytelnika i wykorzystywania zjawisk nadprzyrodzonych, jak i konkretnemu światopoglądowi. Kwiatkowski podaje tylko nazwisko Hulewicza (autora: *Raz tylko widziałem ślad ludzkiej stopy, czy Kraterów*), zaznaczając jednakże, iż wszelkie objawy fantastyki miały w przypadku tego autora charakter bardziej dyskretny niż u Grabińskiego[27]. Czachowski stwierdził, iż nowele Grabińskiego „(...) mogłyby się śmiało pojawić w przekładzie za granicą, gdyż stoją na poziomie europejskim, i nie potrzebowałyby się sztucznie lansować jako specjalne emanacje duszy ludzkiej”[28].

W poprzednim podrozdziale stwierdziliśmy, że autor posiadał określony światopogląd. Również fantastykę rozumiał na swój sposób, dokonywał wewnątrz niej podziałów, wyznawał prymat oryginalności w pisarstwie. Przyjrzyjmy się dokładniej owym poglądom.

Sztuka według Grabińskiego ma za zadanie nieustanne poszerzanie świadomości i wiedzy człowieka o obszary zjawisk, których nie może objąć sensorycznym poznaniem.

„Zasadniczym aksjomatem wszelkiego działania artystycznego był dla Grabińskiego postulat oryginalności, jako podstawowego warunku trwałych walorów jakiegokolwiek dzieła”[29]. Oryginalność stanowiła dla autora *Demona ruchu* wartość najwyższą literatury. Poświęcił jej artykuł *Zagadnienie oryginalności w twórczości literackiej*, w którym czytamy między innymi: „Istotą oryginalności w sztuce jest pewna swoista, jedyna w swoim rodzaju i niedająca się naśladować postawa wobec zjawisk życiowych, pewien szczególny i zgoła odrębny sposób ich ujmowania. A cel jego? Ten jest oczywisty i jedyny: zgłębienie istoty bytu, rozszerzenie sfery myśli i uczuć naszych w stosunku do



niego, przybliżenie momentu rozwiązania wielkiej zagadki”[30]. Treść i temat dzieła (Grabiński używa określenia *temat-duch*) nakazują twórcy nadać im określony kształt, wykorzystując odpowiedni styl, słownictwo. „Taki Dostojewski pisał swe genialne powieści językiem potocznym, codziennym i niemal szarym - nie bawił się w *romanse stylizowane*, nie nizał i nie splatał girland i bukietów słów - a przecież stworzył arcydzieła. W tym wypadku bowiem *prostota* była potrzebna.”[31], twierdzi dalej Grabiński.

Piętnuje on fałszywą oryginalność (*rozpusztę słowa*) i podaje trzy odmiany oryginalności:

Pierwszym typem stojącym najwyżej w hierarchii była oryginalność absolutna. „Do tej sfery należą pomysły bezwzględnie świeże i fikcje dziewiczo nowe i niespodziane”[32]. Do twórców absolutnie oryginalnych zaliczył fantastów: Poego, Hoffmanna, Wellsa, Stevensona, a także Norwida.

Drugi rodzaj oryginalności, zasadza się na „(...) swoistym i odrębnym ujmowaniu zjawisk życiowych, przekształcaniu tzw. rzeczywistości eksperymentalnej życia, pełnym jej naświetlaniu i interpretacji”[33]. Jak stwierdził Grabiński, autorzy wpisujący się w ramy tej oryginalności „(...) patrzą poprzez fenomeny życiowe głęboko w mroczne błonia rozciągające się *po tamtej stronie*; to ludzie jak: Byron, Balzac, Dostojewski, Słowacki, Mickiewicz, Krasiński, Ibsen, Stringberg, Conrad i inni”[34].

Ostatni typ oryginalności przejawiał się „(...) w dziełach sztuki czerpiących tematy z przeszłości, z mitologii i z literackiej tradycji. Są to próby oryginalnego oświetlenia i wytłumaczenia zagadkowej psychiki wielkich postaci minionych czasów, parafrazy starych legend i mitów, rewizje i rehabilitacje literackie osobistości *potępionych przez ludzkość*, a które *autor bierze niejako w obronę po wiekach* (Kain u Byrona, Samuel Zborowski u Słowackiego, Lucyfer w twórczości Micińskiego itp.)”[35]. Pisarzom tego typu oryginalności grozi według Grabińskiego przekroczenie granicy rewizji i wejście w obszar plagiatu, dlatego tylko najbardziej uzdolnieni mogą przebywać w owej sferze.

Plagiat znajduje się na obrzeżach oryginalności. Grabiński otwarcie piętnował naśladownictwo i plagiat. „Popełniają go ludzie albo z pospolitej chęci zysku lub też osobniki niepozbawione wprawdzie

talentu pisarskiego, tzw. *artyści*, dobrze żonglujący słowem, ale wyrzuci z wyobraźni, pomysłowości, samodzielności twórczej i... z uczciwości”[36].

Grabiński uznawał fantastykę za najwyższą realizację oryginalności. Tego rodzaju twórczość zrodziła się z niedosytu codziennością, stanowiła protest przeciw beznadziejnej jednostajności życia współczesnego. Realizowała też najdogłębniej wewnętrzną konieczność sztuki do kreacji nowej rzeczywistości, wybiegania poza zdolności zmysłowego odbierania świata. Miała również wyjaśniać, drażoną przez ludzkość od wieków zagadkę zła. Człowiek natomiast występował jako twórca iluzorycznych światów, pochodzących ze sfery fantazji, gdzie naprawieniu ulega niesprawiedliwy los, natomiast krzywdy zostają zadośćuczynione[37]. Widzimy więc, że poprzez fantastykę dostrzegał szansę na istnienie w świecie przez nią wyjaśnianym i w swoisty sposób naprawianym. Gdy natomiast to nie skutkowało, mogła zezwolić na eskapizm. „Fantastyka stawiała się ucieczką przed codziennością życia, zbyt trudną do udźwignięcia. Fantastyka otwierała niebiosa wielkiej nadziei na istnienie przez nieskończoną wieczność”[38].

Po wysunięciu tego gatunku na szczyt hierarchii ważności, Grabiński dokonał następującego podziału. Wyróżnił **fantastykę zewnętrzną i wewnętrzną**.

**Fantastyka zewnętrzna** (in. **bepośrednia** lub **konwencjonalna**) była według pisarza literaturą łatwiejszą do tworzenia. Zawierała się w niej rekwizytornia baśniowa doby romantyzmu i neoromantyzmu, stanowiąca w stosunku do warstw podstawowych problematyki dzieła element wtórny[39]. Ten typ literatury obraca się w świecie fantastycznym istniejącym samemu przez się. Czytelnik od pierwszego momentu ma świadomość konwencji, gdyż sztafaż fantastyczny wysunięty jest na plan pierwszy. Wykorzystywane tu motywy nie służą innemu celowi poza ornamentacyjnym, nie realizują głębszych treści.

**Fantastyka zewnętrzna** (in. **psychologiczno-filozoficzna, psychofantazja**, względnie, **metafantastyka**) zaś miała posiadać punkt wyjścia w analizie pewnych empirycznie sprawdzalnych fenomenów psychicznych, stanowiących z kolei odskocznnię dla konstruowania śmiałych i oryginalnych hipotez metafizycznych. Fantastyczność nie powstawała tu w sposób zewnętrzny, ale zrodziła się

i rozwijała w nas pod wpływem wypadków, które uznajemy za normalne. „Artysta wychodzi od zdarzeń zwykłych, (...) niebudzących podejrzeń, które w pewnym momencie w sposób nieuchwytny (...) przestają być normalnymi, niepostrzeżenie przekraczają bezpieczne rubieże codzienności i nie wiadomo jak, nagle znajdujemy się po tamtej stronie, w świecie fikcji(...). Mistrzem w tym rodzaju jest dla Grabińskiego Edgar Allan Poe”[\[40\]](#).

Ten właśnie typ fantastyki cenił Grabiński najwyżej i z braku jego przedstawicieli w Polsce, sam zdecydował się ją tworzyć, aby dać wyjaśnienie zła świata oraz swoiste na nie antidotum.

## **Zakończenie**

Jak widzimy, poglądy Grabińskiego dotyczące sztuki fantastycznej miały zwarty kształt, zbudowany na podstawie licznych lektur i obserwacji. Fantastyka była dla Grabińskiego jedyną i najważniejszą drogą dla literatury. Dla niej poświęcił całe swoje twórcze życie. W następnych rozdziałach dostrzeżemy, w jaki sposób elementy nierealne, irracjonalne przenikają w nowelach pisarza do świata rzeczywistego, jak wykorzystywane są do upostaciowienia i symbolizowania filozofii rzeczywistości, w jaki sposób autor wprowadzał w czyn stwierdzenia dotyczące metafantastyki.

# ROZDZIAŁ II

## Punkty i sposoby stykania się świata fantastycznego z rzeczywistym

### Wprowadzenie

Zamiarem tego rozdziału jest ukazanie najchętniej przez Grabińskiego wykorzystywanych punktów i sposobów stykania się światów: fantastycznego i rzeczywistego. Przedstawione poniżej motywy pojawiają się w nowelach interesującego nas pisarza permanentnie, stanowią ich niemal obligatoryjny element. Są wykorzystywane do umacniania i udowadniania tez autora odnoszących się do ontologii.

Ukażemy w pierwszej kolejności motyw odciętej przestrzeni: nawiedzonego domu, opuszczonej stacji kolejowej czy też pustego pokoju. Motyw *ultima thule* był wielokrotnie przez autora modyfikowany, nadawał on mu indywidualne cechy.

Następnie przyjrzymy się postaciom wyposażonym w zdolności mediumiczne i ulegającym wielu rodzajom chorób umysłowych. Stefan Grabiński wykorzystywał stwierdzenia dotyczące osób nie zrównoważonych psychicznie jako tych zdecydowanie najmocniej wyczulonych na kontakty ze sferą fantastyczną.

Innym modelem postaci dotkniętych piętnem sfery fantastycznej są przedstawiciele pewnych zawodów predestynowanych właśnie do mediumiczności. Grabiński w tomie *Demon ruchu* cechami mediumicznymi naznaczył kolejarzy, w *Księdze ognia* strażaków. Wielokrotnie też psychiatrzy, czy psychologowie kontaktowali się ze światem nadrealnym.

W rozważaniach prowadzonych w tym rozdziale będziemy

odwoływać się do licznych przykładów/cytatów pochodzących z twórczości nowelistycznej Stefana Grabińskiego.

## 1. Odcięta przestrzeń

Literatura grozy narzuca swoistą estetykę. Wykorzystuje symbole-emblematy, które są do niej przynależne od początku jej istnienia. Moglibyśmy w tym miejscu przytaczać długą listę motywów powtarzanych przez wielu pisarzy. Wspomnijmy jednakże zaledwie o dwóch. Pierwszym z nich jest obecność elementów nadprzyrodzonych: duchów, zjaw czy wampirów. Tymi ukonkretnionymi przedstawicielami bestiariusza grozy przyjrzymy się w kolejnym rozdziale. W tym miejscu spojrzymy na drugi motyw, a mianowicie na różnego typu odcięte, odseparowane od rzeczywistości miejsca, nawiedzone domy, pokoje *etc.*

Anna Gemra zamkniętą przestrzeń (o cechach labiryntu) umieszcza na szczycie listy podstawowych i najbardziej charakterystycznych dystynkcji-emblematów estetyki grozy[41]. Owa przestrzeń może przybierać różne formy, lecz najczęściej ma ona kształt nawiedzonych domów. Autorzy literatury grozy upodobali sobie je w sposób szczególny.

W literaturze gotyckiej sferą odciętą od świata był „(...) rozwalony zamek z podziemiami, w których zamieszkiwał zazwyczaj „gotycki” łotr (...)”[42]. Opowieści grozy wyrosłe z literatury gotyckiej zaczęły wykorzystywać inne przestrzenie odcięte od rzeczywistości, codzienności. Mogły nimi być pojedyncze pokoiki (jak w *Zielonej herbacie* Josepha Sheridana Le Fanu), całe miasteczka (*Koszmar z Insmouth* Howarda Phillipsa Lovecrafta. We współczesnych horrorach, będących bezpośrednimi następcami opowieści grozy (*weird tales*) również możemy spotkać się z nieustającym motywem przestrzeni odciętej (vide: *Lśnienie* Stephena Kinga - hotel, *Twierdza* F. Paula Wilsona - górską twierdza).

Przestrzenie odcięte przybierają różne kształty, lecz nieodparcie najpopularniejszym jest właśnie kształt domu. „Dom należy do

codziennego, ludzkiego otoczenia, do powszedniości w najpełniejszym jej znaczeniu. W naszej świadomości znaczy on tyle co ład, porządek, życie unormowane i toczące się znajomym torem. Dlatego może *weird fiction* – której zjawy burzące wszelki racjonalny spokój od jednego uderzeni, „tym są straszniejsze, im bardziej zwykłe jest ich otoczenie” (Caillois) – specjalnie upodobała sobie dom jako teren swych przewrotnych poczynań”[43]. Naruszenie porządku codziennego przez ingerencję czynnika nierealnego ma szerszy zasięg właśnie w sferze domowej. Budynek mający służyć człowiekowi za schronienie, swoiście występuje przeciwko niemu, zamyka go w swym organizmie, niszczy.

Autor *Demona ruchu* stosował odciętą przestrzeń, aby umożliwić kontakt ze sferą fantastyczną, czynił z niej punkt styku i przecięcia świata codziennego z *drugą stroną*.

Wykorzystywał konwencję i miejscem owego styku czynił dom. W kolejnym rozdziale omówimy dogłębniej nowelę *Kochanka Szamoty*, w której możemy ujrzeć dom nawiedzony. Oto, w jaki sposób opisuje jego położenie narrator i zarazem główny bohater: „*Wspaniały, w stylu średniowiecznym pałacyk pośród pysznego parku, odcięty od ulicy gęstą drucianą siatką i lasem drzew (...)*”[44]. Dom znajduje się w mieście, lecz jest od jego przestrzeni odseparowany. Bohater, gdy wchodzi do środka, zauważa brak w nim życia, pustkę. W oddaleniu od siedliska ludzkiego znajduje się też dom zamieszkały przez wampiryzę Sarę (nowela *W domu Sary*): „*Polanka leżała w dość znacznej odległości od środka miasta i dopiero po półgodzinnej jeździe stanęliśmy u celu*”[45].

Bohaterowie mogą wkroczyć w progi nawiedzonego domu świadomie, z większą lub mniejszą wiedzą dotyczącą jego demoniczności. Możliwe jednakże jest również to, iż dotrą doń nieopatrznie: „*Przyspieszył kroku i po kwadransie wyteżonego chodu stanął przed lichą, zawianą śniegiem zagrodą. Był to rodzaj przydrożnej gospody bez przybudówek, bez stajni, pół dom, pół chata, samotnie nastroszona na zupełnym odludziu. W okrąg, jak okiem sięgnąć ani śladu jakiejś wsi, przysiółka lub osady; tylko parę wichrów spuszczonej ze smyczy ujadło wkoło wściekłym skowytym, niby stróże śróddrożnej sadyby...*”[46].

Grabiński bardzo plastycznie i w zgodzie z duchem literatury grozy kreśli obrazy domów pogrążonych w mroku samotności. Jednakże nie



tylko domy mogą stanowić (idąc za konwencją *weird stories*) ową przestrzeń odcięcia. Autor *Salamandry* za mgłami, na krańcu świata umieszczał też stacje kolejowe. W *Głuchej przestrzeni* napotykamy na budkę dróżnika:

*„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 laszek jodłowy wyrosły półkołem na szczycie jaru ujmował ją w opiekuńcze ramiona i chronił od wichrów północy. W wybite okna zaglądały złote głowy słoneczników, przemycał się szerokolistny łopian – w rynnach powyginanych fantastycznie leżały się piskłeta jaskółek. Przed domem w ogródku zarosłym zielskiem na głucho oddawała się wiatrom na wolę samotna topola...”*[47].

W tej noweli dom zostaje zastąpiony przez skromną budkę, która uległa absolutnej separacji od świata. Została ukryta, zapomniana, znajdowała się w tej części torów, które nie były prawie odwiedzane. Sytuację analogiczną mamy w noweli *Ultima Thule*[48]. Tu stacja kolejowa staje się w pojęciu kolejarzy rzeczywistym końcem świata, za którym znajduje się sfera niepojęta, nieznaną. *„Stację łączył z resztą przestrzeni długi, w skale wykuty tunel; gdyby nie on, izolacja zakątka byłaby zupełną.”*[49]

Stefan Grabiński opisywał wiele różnorodnych samotni, oderwanych od świata, stojących na jego granicy. W jego ujęciu były nimi odludne domy, stacje kolejowe. Autor wykorzystywał jednakże również i mniejsze przestrzenie. W *Dziedzinie* czy też *Szarym pokoju* bohaterowie zamieszkują w pojedynczych pokojach znajdujących się w zagubionych budynkach. Izolacja ma wtedy szerszy zasięg, większą siłę, gdyż odseparowuje nie tylko budynek, ale i od budynku samotny pokój.

Ten typ osamotnienia, o którym wspomnieliśmy powyżej moglibyśmy określić mianem zewnętrznego. Polega na odosobnieniu w przestrzeni, odcięciu o świata odległością lub też kolejnymi przeszkodami. Osamotnienie wewnętrzne odnieść możemy do stanu psychiki postaci, jej oderwania od rzeczywistości wokół. Osamotnienie wewnętrzne, o którym szerzej napiszemy poniżej, jest jednym z efektów działania osamotnienia zewnętrznego, zachodzi dzięki niemu. Odseparowanie domu opisywane przez Grabińskiego należy do najpopularniejszych zabiegów wykorzystywanych przez autorów literatury grozy.

Przytoczmy tu chociażby fragment *Zagłady domu Usherów* sztandarowego utworu E.A. Poe'go:

*„Przez cały dzień pewnej jesieni – dzień zadymką omglony, posępny i oniemiały, gdy chmury ciężko i nisko zwisały na niebie, przebywałem samopas i konno obszary pewnej krainy i wreszcie, w chwili przyływu zmierzchów wieczornych, stanąłem przed melancholijnym Domem Usherów”* [50].

Dom, pomimo swego oddalenia i otaczającego go welonu grozy, przyciąga, kusi... Podobnie jest z domem Sary. Jak stwierdza B. Zwolińska: „Domostwo Sary, ze swą specyficzną architekturą, stylem, rozkładem pokoi, żyje własnym życiem niczym dom Usherów z opowiadania Poe'go. Wywiera jakiś magnetyczny wpływ, jest naładowany swoistą energią, która uwiązana w zaułkach, czeka na moment wyzwolenia.” [51] Dom przyciąga, lecz równocześnie „(...) już na pierwszy rzut oka, przy pobieżnym oglądzie, sprawia wrażenie niestabilności, nadpsucia, kruchości” [52]. Obraz podobny dostrzec możemy w *Dziedzinie*: „(...) wytworność tego domu przykuła go od razu po zajęciu nowego mieszkania. (...) Poprzez żelazna sztachety, okalające zewsząd pałacyk, białawy po obu stronach cyprysowej alei skrzydła domu. Pociągnięte bladozieloną farbą wyglądały z głębi schorzałe, smutne lica ścian.(...)”

*Całość sprawiała wrażenie ponurej samotni opuszczonej od dłuższego czasu przez ludzi, izolowanej od sąsiednich budynków”* [53].

Bohater, po pierwszym ujrzeniu budynku, odczuwa jego tajemniczość. Stan domostwa wskazuje wyraźnie, że owe odczucia nie są bezpodstawne, wewnętrzna siła domu generuje jego ciągły rozkład.

Odseparowanie, otoczenie i wyniszczenie współgrają, nadając budynkom charakter nierealny. Są pierwszym symptomem wskazującym na ich pośrednictwo między światami. Wszelkie pierwiastki fantastyczne uwydatniają się w atmosferze grozy roztaczanej przez domostwa. Ta atmosfera odstrasza, lecz niektórzy ulegają magnetyzmowi samotni. Wewnątrz miejsc zaś możemy dostrzec bardzo wyraźne elementy charakterystyczne dla ingerencji sfery nierealnej i jej właśnie sprzyjające. Poniżej przyjrzymy się właśnie owym „wnętrzym”. Zanim jednak przejdziemy do tego, musimy wspomnieć o kilku wyjątkowym w literaturze grozy innowacjom Stefana Grabińskiego dotyczącym kreacji miejsc będących



pomostami między światami. Nowela *Biały Wyrok* ukazuje fantastyczne monstrum żyjące w kominie: „Komin był szeroki; przełazowy i grubo sadzą oblepiony(...)”

Nade mną, może parę stóp powyżej ostrza mojej siekiery, ujrzałem w półświecie dymnika jakąś białą, śnieżnobiałą istotę wpatrzoną we mnie parą ogromnych żółtych „trzeszczy”[54]. Separacja wyżej wspomnianego komina ma charakter odmienny od tego zauważalnego w odosobnionych domach. Tylko mrok wskazuje na istniejące w kominie pierwiastki nierealne i, tym samym, wpisuje się w konwencję literatury grozy. Jednakże sam kontakt z mocami fantastycznymi przynależny jest wyłącznie strażakowi, który do owego komina wchodzi. Podobną sytuację dostrzegamy w *Zemście Żywiołaków*, gdzie nie istnieje już konkretna sfera spajania obu światów. Zachodzi ono dzięki obecności strażaka.

W nowelach pochodzących z tomu *Demon ruchu* siły fantastyczne ujawniają się w wagonach będących częściami pociągów wypełnionych podróżnymi lub też w samych przedziałach. Jak stwierdza A. Adamiec: „Czas i miejsce wydarzeń nie mieści się w kanonie historii niesamowitych(...) w każdym – nawet tak uczęszczanym jak dworzec kolejowy – miejscu i o każdej porze bohaterowie Grabińskiego ocierają się o „jądro ciemności”. Spotkanie ze złem staje się rzeczą przypadku – wystarczy tylko wyjść z domu na ulicę, wystarczy uważniej popatrzeć na ściany własnego pokoju.”[55] Istotnie, opowiadania pochodzące ze zbioru *Demon ruchu* wielokrotnie za przestrzeń dotkniętą działaniem sił obcych obierają przedziały, wagony, których odcięcie od świata ma charakter nie fizyczny, lecz psychiczny. Separacja fizyczna nie zachodzi również w przypadku licznych nowel z tomu *Księga ognia* – miejsca, w których znać o sobie dają siły nierealne znajdują się w bezpośredniej bliskości ludzi (np. *Płomienne gody*, *Ognista Magda*).

Najczęściej jednak Grabiński wykorzystuje motyw separacji przestrzennej, kreując obrazy rubieży oddalonych od świata realnego. Przytoczmy tu stwierdzenia Hutnkiewicza, mogące w doskonały sposób podsumować tę część podrozdziału:

„Aby stworzyć nastrój należy usytuować tok zdarzeń w miejscu właściwym, z którego ów nastrój emanować będzie niejako sam przez się. Najczęściej bywa nim jakieś odległe ustronie, jakaś ubocz, do której nie dociera energiczny rytm dnia powszedniego. A więc jakiś

dom opuszczony, porzucony w krzyżownicy rozstajnych dróg, które omija w swym biegu życie codzienne, ponieważ do nikąd nie wiodą, giną i gubią się w zapomnianej przez Boga i ludzi przestrzeni. (...) W cyklu nowel kolejowych będzie to często stacja lub posterunek dróżnika (...) Innym znów razem będzie to porzucona przez mieszkańców w odległej dzielnicy na krańcach miasta samotna willa, w pustce zdziczałego ogrodu śniąca w księżycowej poświacie groźne i tragiczne dramaty (...)”[56].

Tak oto przybliżyliśmy sposób, w jaki Grabiński kreuje przestrzenie kontaktu między rzeczywistością a nadrealnością. Separacja fizyczna, skupia się na tworzeniu samotni, miejsc nawiedzonych. Dopiero wejrzenie w głąb tych miejsc pozwala dostrzec specyfikę separacji psychicznej, zezwalającej na zaistnienie połączeń między sferami. Owa separacja łączy w sobie zarówno miejsca, naznaczone pierwiastkami nierealnymi jak i postaci wchodzących w kontakty z tymi pierwiastkami.

Postać, która pokonała przestrzeń oddzielającą miejsce stojące na styku rzeczywistości, wnika w sferę, z której nie ma wyjścia. Może jedynie pozostać w kręgu wpływów świata fantastycznego. Co ciekawe, świat ten ujawnia swe oblicza tylko wewnątrz odciętych przestrzeni, nie wychodzi poza ich obręb. Separacja działa więc w obu kierunkach granica nie pozwala na kontakt nigdzie poza miejscem do niego predestynowanym. Tajemnicza kochanka Szamoty będąca duchem nie opuszcza domu przez nią swego czasu zamieszkiwanego. Jak pisze narrator – główny bohater: „*Musiąłem z rezygnacją poddać się jej życzeniom i poczekać do soboty. Dziwiło mię tylko niezmiernie, że przez cały tydzień ani razu nie spotkałem jej gdzieś w mieście, w teatrze lub tramwaju*”[57]. Siły fantastyczne nie wychodzą poza obręb miejsc, w których następuje kontakt z rzeczywistością. Nasycają je swoimi wpływami. W noweli *Ślepy tor* mówi się o wagonach kolejowych, które stały się miejscami dotkniętymi mocami nierealnymi. W pierwszym każdy pasażer wpadał w doskonały humor, inny zaś nazwany został „*wozem transformacyjnym*”: „*Pewnego dnia zauważono dziwne zmiany w powierzchowności kilkunastu pasażerów, którzy odbywali podróż w tym samym fatalnym wozie*”[58].

Wnętrze nawiedzonego przez obce siły miejsca wywiera znamienne wrażenie na bohaterach. Tak oto opisuje wnętrze tytułowego miejsca

narrator Szalonej zagrody: „Złożone z trzech izb, pełne było szpar i przepuklin, przez które wnącał się swobodnie wiatr, wpadał do wpółzawalonego paleniska, wykręcał resztki popiołów i tłukł się w dymniku (...)

U spodu ściany tuż nad podłogą odciskały się kontury nóg dziecięcych i jedna zgięta w kolanie opierała się końcem stopy o drugą, sztywnie wyprężoną ku ziemi. Tułów przechylony wstecz dochodził mniej więcej do piersi – reszty brakło. Małe, wątłe ramiona wznosiły się w górę ruchem bezsilnej samoobrony. Całość, mogąca wyobrażać ciało kilkuletniego dziecka, tchnęła bezwładem zwłok.”[59]

Wnętrze zagrody sprawia wrażenie skonstruowanego przez fantastyczne siły, nadane jej są cechy niemal organiczne, jakoby miała ona być ziemskim odzwierciedleniem obcej sfery. Wnętrze epatuje grozą, nierealnością: „Promienie wpadające przez okna załamywały się w taki sposób, że światło rozszczepione w krwiste okola oderwało jeden ze słupów przywiesi; zdawało się wtedy, że ściekają zeń grube krople krwi i rozwodzą w kałużę u spodu”[60]. Rzeczywiście, bohater Szalonej zagrody popełnia morderstwo pod wpływem miejsca, w którym przebywa.

Podobną sytuację, w której na miejscu odcisnięte jest piętno nierealności mamy w *W domu Sary*. Bohaterka noweli ( w kolejnym podrozdziale przyjrzymy się jej jako realizacji toposu wampira) wykorzystuje swój dom jako swoistą pułapkę na ofiary, ale i emanację swej obecności. Dom jej tonie w zwiewnych materiałach, pełen jest pokoi podkreślających niejako jego nierealność. „Miejsce, w którym działa wampir, musi być przestrzenią zamkniętą i w pewnym sensie izolowaną. Dlatego kobieta-wampir zwabia kochanka do ponurego zamczyska z labiryntem pokoi i korytarzy, aby go ukryć przed całym światem”[61].

„Dom wampira (...) przynależy do sfery *infernium* jako miejsce zakażone piekielną pokusą”[62]. Sara, przedstawicielka sfery fantastycznej, wykorzystuje odludne domostwo jako miejsce kontaktu z rzeczywistością (ofiarami) i równocześnie nadaje mu właściwe jej cechy: drapieżności, grozy i piekielności.

Miejsca stojące na granicy światów posiadają u Grabińskiego moc wpływania na przebywających w nich ludzi. Otoczenie epatuje atmosferą, pobudza pokłady psychiki, nadając jej cechy kreacyjne.

Opuszczone domy, czy tajemnicze miejsca są przestrzeniami zamkniętymi. Wejście w nie równoznaczne jest z przyjęciem ich kształtu, wniknięciem weń. Ten zaś fakt wiąże się z wniknięciem do wnętrza bohatera. Eliade stwierdził, że topos domu symbolizuje środek, centrum[63]. Symbol ten u Grabińskiego zostaje wzmocniony – postaci zamknięte w odciętej przestrzeni, która niejako staje się odzwierciedleniem stanu ich psychiki, doprowadzają do zaistnienia sił nadprzyrodzonych. Wrześmian z noweli *Dziedzina* przebywający w samotni, zaczyna dostrzegać upiory w oknach domu stojącego po drugiej stronie ulicy: „(...) wieczorem ujrzał za szybą na pierwszym piętrze wlepioną w siebie maskę jakiejś kobiety, rozwiane włosy okalały twarz przekwitłą już, ze śladami wielkiej niegdyś piękności, twarz obłąkaną, z parą błędnych, zawziętych oczu.”[64] Bohater Zeza zaczyna słyszeć zza ściany odgłosy, których źródłem jest rodzący się w pustym pokoju jego *demoniczny bliźniak*. Wielokrotnie wydarzenia nadprzyrodzone opisane przez Grabińskiego mogą znaleźć wytłumaczenie w chorobie psychicznej ogarniającej bohaterów. Skoro jednak chorzy umysłowo są w ujęciu autora grupą ludzi wyposażonych w zdolności kontaktu ze sferą fantastyczną, stąd płynie wniosek o nadprzyrodzonej proveniencji zjawisk, z którymi kontaktują się przebywający w samotniach.

Miejsca (*ultima thule*) wypełnione są myślami poprzednich mieszkańców, pozostałościami zdarzeń, które kiedyś w nich występowały, były zaś tak mocne, że odcisnęły swe piętna na przestrzeniach. „Jakaś energia psychiczna pozostaje po nas i czepia się miejsc i rzeczy, do których przywykła. Owe remanenty, subtelne pozostałości związków ubiegłych, pokutują potem latami, kto wie, może wieki całe, niewidoczne dla niewrażliwych, lecz niemniej istotne, by czasem odezwać się wyraźniejszym głosem.(...) Nic nie ginie i nie idzie na marne; po pustych ścianach, wyludnionych krużgankach tułają się uporczywe echa lat minionych...”[65]. Pojawiający się w nich bohaterowie ulegają owym wiecznym spirytualistycznym siłom, które nie znikają, lecz trwają w przestrzeniach domu, pokojów, *etc.* Poddają się im, doprowadzają do ujawnienia się tworów fantastycznych. „Myśli, uczucia, zwłaszcza silne i głębokie, nigdy całkowicie nie giną, coś zawsze z nich zostaje nawet w martwych przedmiotach, jakaś tajemnicza energia czepia się miejsc, rzeczy, do których przywykła, a

owe mikroby psychiczne, rozpylone w „nawiedzanej” przestrzeni, atakują coraz głębsze pokłady jaźni(...)[66].

Odcięte od świata miejsca wypełnia też cisza. Ona jest kolejnym czynnikiem ujawniającym kontakty między sferami. Oczywiście, ma ona wpływ na postaci obdarzone zdolnościami kreatywnymi. Przestrzenie opisane w *Dziedzinie*, *Szarym pokoju*, czy *Ślepym torze* wypełnione są ciszą. „Wokół zaniedbane. Zielska przerastają zardzewiałe szyny; bujne, polne trawy, łabocha, rumian dziki i oset. (...)Tor to przecież zamknięty; nie ujedziesz nim dalej jak 100 m. Opoдал na liniach wre ruch parowozów, tętni życie, pulsują kolejowe arterie. Tu wiecznie cicho.”[67] Cisza ta pozwala na ujawnienie się sfery obcej. Postaci otoczone przez ciszę miejsc, stają się bardziej podatne na wpływy sił nadprzyrodzonych. „Cisza staje się kontrapunktem, w którym spotykają się przeciwstawne bieguny, sprzeczności, aby połączyć się w harmonii”[68]. Cisza komponuje się z odcięciem, absolutnym zamknięciem w przestrzeni. Razem te stany budują pole oddziaływań, gdzie siły nadprzyrodzone ujawniają swe istnienie poprzez procesy twórcze postaci (powoływanie do życia obrazów upiorów) lub też emanowanie z miejsc, w których się znajdują.

Opuszczone domy, pokoje znajdujące się w odludnych kamienicach, zapomniane stacje kolejowe to u Grabińskiego różne upostaciowienia *ultima thule* - miejsca na skraju realnego świata i zarazem na styku ze światem fantastycznym. Autor *Demona ruchu* stworzył liczne projekty miejsc, w których ujawniają się elementy nadprzyrodzone. Wielokrotnie wykorzystywał klasyczne już toposy literatury grozy, kreował też ich odmiany wcześniej nie-spotykane. U Grabińskiego pojawiały się również miejsca odbiegające od schematu takie jak przedziały pociągów czy wagony.

W kolejnych podrozdziałach przyjrzymy się uważniej nie miejscom, lecz postaciom w tych miejscach się znajdującym.

## 2. Obłąd



Stefan Grabiński często wykorzystywał w swych utworach motyw różnego rodzaju chorób psychicznych; obłąd, szaleństwo, opętanie ogarniały bohaterów. Autor otwarcie stwierdzał, że właśnie ludzie nie zrównoważeni posiadają zdolność kontaktu ze światem fantastycznym, grają rolę medium. „Toteż obłąd, uchodzący w opinii ludzi przeciętnych za przejaw psychofizycznego schorzenia, dla Grabińskiego jest najczęściej wyrazem ezoterycznego wtajemniczenia, głębszego rozeznania w istocie rzeczy” [69].

Przytoczmy tu stwierdzenie Grabińskiego: „Obłąkani to często geniusze uczucia i myśli. Przepotężna namiętność lub ideał rozsadzają kruchą formę pozostawiając smutno-śmieszoną karykaturę” [70]. Autor postrzegał anomalie psychiczne jako predestynaty mocy nieznanymi, niedostrzegalnymi, czy też zaprzeczanych przez ludzi niedotkniętych psychopatologią. Bohaterowie dostrzegający twory ślepego toru są postaciami wywyższonymi spośród wszystkich innych, „(...) w nich to wygaduje się jawnie pandemonium bytu, a stopniowe pogrążanie się w mroki obłądki to niekiedy, wbrew pozorom, powolne wstępowanie w świetlisty krąg jasnowidzenia” [71].

W noweli *Kochanka Szamoty* główny bohater ulega fascynacji erotycznej tak silnej, że wpędza ona go w swego rodzaju obłądki. Umysł bohatera, w stanie zachwiania psychicznego, tworzy widmo kochanki, która w rzeczywistości nie żyje od jakiegoś czasu. Cała nowela może stanowić przykład ukazania choroby psychicznej bohatera (patrz Rozdział III).

Inny przykład ukazujący obłądki jako czynnik motywujący kontakty z „drugą stroną” to nowela *Spojrzenie*. Jak stwierdza A. Stoff – utwór ten możemy potraktować dwojako. „Mimetyczny sposób czytania prowadzi do uznania noweli za realistyczną opowieść o popadaniu człowieka w obłądki. Styl ekspresyjny (...) pozwala widzieć w *Spojrzeniu* deklaracje przekonań o niesprowadzalności świata do wymiaru czysto materialnego i wyrazu wiary w istnienie innego świata” [72]. Większość nowel Grabińskiego może być odczytana „realistycznie”, wtedy też wszelkie objawy sfery nierealnej (upiory, wampiry, etc.) będziemy skłonni uznać tylko za objawy zaburzeń psychicznych. Jednakże ten typ odczytania nie odpowiada poglądom Grabińskiego, którego „(...) interesuje (...) nie tyle aspekt psychiatryczny, ile metafizyczny i dlatego ów czynnik nadzmysłowy wplątuje się nawet w te utwory,

które w zasadzie mogłyby uchodzić za literacką wersję doświadczeń psychopatologii eksperymentalnej”[73].

W *Spojrzeniu* mamy zarysowaną następującą fabułę:

Jadwiga, opuszczając po raz ostatni dom Odonicza, pozostawiła po sobie uchylone drzwi. W chwilę później zginęła pod kołami pociągu. Umysł Odonicza powiązał te dwa fakty w całość. *„Wtedy to nagle przyszło na myśl to, że Jadwiga opuściła go na zawsze, pozostawiając mu do rozwiązania jakiś zawiły problem, którego zmysłowym wyrazem owo uchYLENIE drzwi...”*[74].

Od tej pory drzwi stały się dla Odonicza oznaką groźnej, niedosiężnej tajemnicy. Powracała ona zarówno na jawie jak i we śnie. Z czasem nabrała mocy. *„Każdy zakręt ulicy, każda zasłona czy kotara (...) zdawała się kryć coś nieznanego i coś groźnego. Dołączał się do tej myśli lęk niesamowity przed nagłym, nieoczekiwanym spojrzeniem twarzą w twarz czemuś niepojętemu i straszному zarazem. (...) Odonicz począł odczuwać lęk śmiertelny przed tym, co znajdowało się poza nim. Miał wrażenie, że w przestrzeni nie objętej jego spojrzeniem, poza jego plecami niekiedy coś się dzieje”*[75].

*„Odonicz zdawał sobie jasno sprawę, że może na całym świecie prócz niego nikt nie zwrócił na „to” uwagi”*[76]. Zrodziła się też w Odoniczu myśl, że poza nim samym na świecie nie istnieje nikt, że otacza go nieogarnięta pustka.

Pogrążył się w paranoicznym lęku przed tym, co znajduje się za jego plecami, przed tym, czego nie mógł dostrzec.

Nadszedł dzień, kiedy Odonicz postanowił dać upust swej niebezpiecznej obsesji i spojrzeć za siebie, gwałtownie, bez wcześniejszych środków ostrożności.

*„Wtedy niespodziewanie powstało szalone pragnienie: oglądnąć się i spojrzeć poza siebie, ten tylko raz, ten jeden, jedyny raz. Wystarczyło odwrócić szybko głowę, bez zwykłego ostrzegania, żeby nie „spłoszyć” – wystarczył jeden rzut oka, jedno krótkie momentalnie szybkie spojrzenie...”*

*Odonicz odważył się na to spojrzenie. Ruchem nagłym jak myśl, jak błyskawica oglądnął się i spojrział. I wtedy z ust jego wyszedł nieludzki krzyk grozy i strachu i jak piorunem rażony zwał się bez życia na posadzkę pokoju.”*[77]

Nie wiemy, co ujrzał Odonicz. Możemy się tylko domyślać tego, że

dotknął on nieznanego, popatrzył na przerażający świat, z którym czuł związek poprzez swą chorobę. Obłąd, pogłębiająca się paranoja „nastroiła” Odonicza na częstotliwość kontaktu ze sferą nierealną, natomiast coraz silniejszy nań wpływ owej sfery chorobę pogłębił. W podobnej sytuacji błędnego koła znajduje się wielu bohaterów Grabińskiego. Szatera z noweli *Engramy Szatery*, po jednym z kontaktów ze światem nadprzyrodzonym, pragnie by te kontakty nie ustępowały. Popada w obłąd na ich punkcie, którego zwieńczeniem jest śmierć wielu pasażerów w katastrofie kolejowej.

Narrator noweli *Zez* po zabiciu swego antagonisty, czuje się przezeń opanowany. Narrator *Szarego pokoju* osiedla się w kolejnych pokojach zamieszkiwanych wcześniej przez Łańcutę. Postać ta nawiedza go w snach, a jej zachowanie zależne jest od sposobu umeblowania pokoju na jawie, stale jednak dąży do pewnego punktu podświadomie wyczuwanego przez narratora. Jednej nocy, po licznych przemeblowaniach realnego pokoju, Łańcuta ze snu zatrzymuje się obok szafy.

*„Właśnie wyciągnął rękę ku szafie i przekręciwszy klucz, otworzył. (...) powoli, ze spokojnym namysłem wydobył z kieszeni rodzaj taśmy czy skórzanego rzemyka i przywiązał do jednego z wieszadeł; spadający koniec zgiął w pętlę i nakłuczył. Zanim zdołałem zorientować się, już wisiał. Ciało skręcone śmiertelnym podrzutem zwinęło się o pewien kąt i odbiło w lustrze na sąsiedniej ścianie. (...)*

*Krzycząc, zerwałem się z pośłania i wstrząsany febrycznym dreszczem wyskoczyłem przez okno na ulicę” [78].*

Bohaterowie ulegają obłądowi, różnorodnym przypadłościom psychicznym *etc.* One to właśnie jako świadectwo uczciwości dają im możliwości kontaktowania ze sferą fantastyczną. („Kto wie czy to, co dziś jest lub wydaje się obłąkaniem, za lat sto, dwieście lub trzysta nie będzie najgłębszym sensem? Czy zdobywszy tęższą glinę, mocniejsze tworzywo, nie stanie się drogowskazem dla mądrych i silnych.” [79]). Jednakże to swoiste posłannictwo jest jednostkowe, brak mu odzewu pośród tych, których obłąd nie dotyka. Tylko bohaterowie wtajemniczeni w sferę nierealną są jej świadomi. Szatera patrzy na rząd wagonów, dostrzega ich nietypową smukłość, tajemniczą mgiełkę wokół nich się unoszącą.

*„Szatera nie omieszkał podzielić się swoimi spostrzeżeniami z*



*Derwiszem.*

- Panie kolego - zagadnął obok stojącego asystenta - czy nic pana nie uderza w tym „garniturze”?

I wskazał ręką pociąg(...)

Asystent przeszedł spojrzeniem „skład” od początku do końca i potrząsnął przecząco głową.

- Nie widzę w nim nic nadzwyczajnego. Obsada wozów regularna, obciążenie średnie. Wszystko w porządku.

- Czy wozy nie wydają się koledze trochę smuklejsze niż zwykle?(...)

- *To złudzenie, panie naczelniku(...)* [80].

Odonicz ze *Spojrzenia* do tego stopnia postrzega swe posłannictwo, że rodzi się w nim przekonanie o tym, że tylko on jeden jest świadom kształtu świata, a nawet on sam go formuje. *“To on tylko wciąż myśli, on, dr Tomasz Odonicz, a wszystko, na co patrzy i co postrzega, to tylko wytwór jego kontemplacji”* [81]. Dostrzegamy tu echa idei dzieworódtwa myśli, świata jako efektu działania umysłu. Odonicz, ogarnięty obłędem, dostrzega w sobie posłannictwo, jednakże, podobnie jak w przypadku innych bohaterów Grabińskiego, zostaje ono ograniczone. Tylko ci naznaczeni stygmatem wybranych poznają dla innych nieznanne.

Powinniśmy dostrzec, iż finał obłędu może mieć dwa typy. Nastąpić może nagłe, oczyszczające wydostanie się z objęć szaleństwa. Narrator noweli *Szary pokój* po ucieczce z niebezpiecznej nawiedzanej przestrzeni, oddaje się hałaśliwym zabawom, by odegnać przerażające wizje. Szamota z *Kochanki Szamoty* także ucieka z domu, w którym spotykał upiorną kochankę.

Częściej jednak finał obłędu wiąże się z katastrofą: śmiercią dotkniętej nim ofiary (Odonicz) lub też grupy bezimiennych postaci (pasażerów pociągów zderzających się w finale *Engramów Szatery* lub też *Smolucha*). Jak stwierdza Hutnikiewicz odnośnie *Spojrzenia*: *“Punkt szczytowy wstępującej szybko linii dynamicznej szaleństwa, moment, w którym pod naporem wewnętrznego demonizmu pękają ostatnie otamowania woli rozsądnej, staje się zarazem momentem spełnień, momentem przekroczenia granicy i zwycięskiego wtargnięcia w strefę niepoznawalnego. Nie zmienia istoty rzeczy fakt, że Odonicz opłaca tę wizję życiem, ponieważ ideał realizuje się w śmierci”* [82].

Stefan Grabiński, jak zauważyliśmy powyżej, we wszelkich przypadłościach psychicznych dostrzegał świadectwo swoistej wyższości osób owymi przypadłościami naznaczonych. Obłąd miał wskazywać na zdolności i możliwości kontaktu ze sferą nierealną, zdolności niedostępne dla nienaznaczonych piętnem szaleństwa. W kolejnym podrozdziale przyjrzymy się grupie postaci, które podobnie były predestynowane do kontaktu ze sferą fantastyczną.

### 3. Zawody

Aby mówić o specyficznych zawodach, które predestynowane są do kontaktu ze światem nadrealnym, nie możemy odejść od motywu choroby psychicznej. Jak dostrzeżemy poniżej, wykonawcy zawodów również popadają w swoisty obłąd, co wiąże się ze wszystkimi omówionymi w poprzednim podrozdziale czynnikami, jak: jednostkowość, uczucie osamotnienia we wtajemniczeniu *etc.*

W nowelistyce Grabińskiego pojawiają się trzy najczęściej reprezentowane „zawody mediumiczne”. Pierwszym z nich jest zawód psychiatry.

Psychiatrzy właśnie w *Problemacie Czelawy* czy *W domu Sary* dostrzegają działanie sił nierealnych. Wykorzystując swą wiedzę medyczną, odnajdują oni zarówno przyczynę istnienia sobowtórów (*Problem Czelawy*) lub też wampira (*W domu Sary*). Psychiatra u Grabińskiego nie jest ograniczony ramami i zasadami nauki., lecz zostaje w pewnym stopniu zrównany z szaleńcem - on może zrozumieć istotę i znaczenie zachowania chorego psychicznie. Dochodzi do podobnych wniosków, co i chory. Narrator-psychiatra *W domu Sary* w taki sposób określa swój stosunek do wampira: „Zrozumiawszy wyraźny zamiar, miałem się na baczości. Jakiś niepojęty strach odpychał mnie od tej kobiety i nakazywał ostrożność”<sup>[83]</sup>. Pomimo świadomości nadrealnej mocy Sary psychiatra nie pozwala się jej omamić. Podobnie jak narrator *Problematu Czelawy* pokonuje siły obce. Wiedza psychiatryczna zezwala narratorom na zachowanie dystansu wobec dostrzeganych przez nich symptomów sfery

fantastycznej. Stąd też finał kontaktu nie jest destrukcyjny, lecz konstruktywny, nawet naukowy (w noweli *Problemat Czelawy* po kulminacji mamy dopisek informujący nas o fakcie opublikowania pracy naukowej dotyczącej tytułowego problematu).

Doktor Ludzimirski, który pojawia się w noweli *Gebrowie*, postanawia wypróbować na pacjentach swoistą metodę leczenia. „*Chodziło o to, by mania rozwinęła się do ostatecznych możliwości i przeszedłszy wszystkie możliwe stadia i ewentualności, wyczerpała się i zginęła na uwięź: wtedy wedle poglądu lekarza miało nastąpić ozdrowienie.*”[\[84\]](#) Jednakże w tym przypadku zachodzi sytuacja analogiczna z tą dostrzegalną u E.A. Poego w *Systemie doktora Smoły i profesora Pieprza* - szaleńcy przejmują kontrolę nad szpitalem psychiatrycznym. U Grabińskiego finałem noweli jest spalenie tego domu. Psychiatra więc spostrzegłszy stygmat obłądu powinien najpierw dostrzec jego ponadprzeciętność, a następnie zwalczyć, by nie dopuścić do zwycięstwa sił niszczących.

Grabiński wykorzystywał choroby psychiczne bez prób nadania ich opisom charakteru naukowego, pragmatycznego. Zauważyliśmy wcześniej, że dlań psychika wiązała się z metafizyką i nie dążył on do scjentyistycznych wniosków. Podobną sytuację mamy przy postaciach psychiatrów. Pomimo ich w wielu elementach naukowego postępowania, mają oni za zadanie tylko pogłębić mediumiczny charakter obłądu. Grabiński korzystał z licznych źródeł dotyczących psychiki, lecz nie możemy uznać jego pisarstwa za ściśle im wierne. „Lorentowicz miał całkowitą rację, gdy omawiając w sumarycznej recenzji kilka tomów Grabińskiego stwierdzał, że psychozy bohaterów pisarza są na ogół dowolne i nie zawsze pokrywają się z systematyką naukową, że są to fantazje, pomysły i interesujące, ale przecież fantazje”[\[85\]](#).

Drugim zawodem, o którym powinniśmy w tym miejscu wspomnieć jest zawód strażaka. Związany on jest bezpośrednio z tomem nowel pt. *Księga ognia* pochodzącym z 1922 roku. Tom ów zawiera nowele skupione wokół motywu ognia jako siły kreacyjnej (daje ona życie fantastycznym istotom: Żywiołakom albo też Białemu Wyrakowi), lecz również i destrukcyjnej (ogień w nowelach pochodzących z tego zbioru sieje zniszczenie, wielokrotnie postępuje niczym myślące stworzenie). Ogień nieprzerwanie wiąże się z heraklitejską metafizyką, nabierając u

Grabińskiego cech podobnych do tych przypisanych ruchowi. Kreuje charakterystyczne twory istniejące w sferze odniesień najbliższych strażakom, stąd tylko im dane jest obcowanie z tworam i ognia.

W noweli *Zemsta Żywiolaków* występuje Czarnocki, zwany przez kompanów „Ogniotrwałym”. *„Opowiadano (...) zdumiewające rzeczy. Paru strażaków, którzy służyli pod nim od szeregu lat przysięgało na wszystkie świętości, że „Ogniotrwały” umie w czasie pożaru dwoić się i troić; wśród szalejącego morza płomieni dostrzegali go równocześnie w kilku najsilniej zagrożonych miejscach”*<sup>[86]</sup>. Owe zadziwiające zdolności strażaka powodują, że staje się on obiektem tytułowej zemsty. Istoty zrodzone przez ogień pragną pozbawić go życia, przedtem jednak ostrzegają go przed tym:

*„Żarnik-Pełgot-Czerwieniec-Wodopłoch-Dymostwór*

*- Ładna kompania - mruknął zapisując sobie dziwaczne imiona. - Cała ogniowa hołota; nareszcie znam was po nazwisku”*<sup>[87]</sup>.

Kreacje świata nadrealnego pozostają w sferze świadomości jedynie Czarnockiego, prócz niego nikt nie wie o istnieniu tajemnych istot. Finał noweli jest niszczycielski - Czarnocki, opętany przez obce siły, dokonuje licznych podpaleń i popada w obłęd:

*„Z ramion szaleńca zwisają zdarte podczas walki epolety naczelnika straży pożarnej, na poszarpanej bluzie lśnią medale zdobyte w „ogniowej potrzebie”, błyszczą Złoty Krzyż zasługi. I ta twarz wykrzywiona zwierzęcym grymasem z parą krwawych zezujących oczu!...”*<sup>[88]</sup>.

W przypadku trzeciego zawodu, jakim jest kolejarz (choć w tym miejscu moglibyśmy dodać postaci podróżnych, których ogarnął „demon ruchu”) zauważamy podobny schemat jak u strażaków. Kolej tworzy ustronia przepojone obcymi mocami (*Ultima Thule, Głucha przestrzeń*), tajemnicze istoty (*Smoluch*). Posiada też zdolność analogiczną do ognia - obejmowania we władanie psychiki postaci (*Maszynista Grot* ukazuje kolejarza, który popędzany przez wszechobecny ruch, dostrzega jego nierealny obraz). Do tego dochodzi również fakt, iż jej oddziaływania są zauważane przez kolejarzy. Tylko oni (ewentualnie także pasażerowie obdarzeni swoistym zmysłem ruchu, jak w *W przedziale*) zauważają wytwory kolei. Wszyscy inni, nieświadomi wszechmocy organizmu kolei, mają o wiele niższy status.

*„Boroń zasadniczo nie cierpiał pasażerów; irytowała go ich*

*„praktyczność”. Dla niego 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” [89].*

Poznanie istoty ruchu, a co za tym idzie wejście do czwartego wymiaru (lub też, jak stwierdziliśmy wcześniej, na ślepy tor) jest darem, dostępnym tylko dla wybranych. „I oto ci, których przeniknął ów prąd wyższego poznania, którym odsłoniła się najgłębsza prawda rzeczywistości, obojętni na wszystko, co znikome i doraźne, owładnięci jedyną i wyłączną tęsknotą ku nieskończonym dalom, wszystką wolę, myśl i uczucie skierują ku tamtej stronie (...)” [90]. Właśnie kolejarze są najbliżsi poznania, dostrzeżenia ruchu i jego nadprzyrodzonych korzeni.

Oczywiście, podobnie jak w przypadku strażaków, nie wszyscy przedstawiciele zawodu mają wgląd w kształt sfery nadrealnej. Działa tu czynnik psychiczny/obłąd. Kolejarze (ew. podróżni) i strażacy popadają w stany paranoidalne, ich działanie skupia się na kreacjach fantastycznych - na próbie ich ogarnięcia, powstrzymania, zdobycia. Ponownie musimy przypomnieć, iż Grabiński w chorobach umysłowych widział właściwości mediumiczne, wywyższające spośród zdrowych psychicznie i co za tym idzie niewidomych na pewne sfery życia. Zapamiętanie w działaniu, przechodzące w prawdziwy obłąd, jest charakterystyczne dla tych wykonawców zawodów, którzy zetknęli się ze sferą nierealną.

Trzy zawody, o których napisaliśmy są najbardziej reprezentatywne dla nowelistyki Grabińskiego. Mogą zostać poddane uogólniającym analizom. Ujawniają się w nich specyficzne pierwiastki. Zawód psychiatry ewokuje kontakt z bardzo szerokim zakresem tworców fantastycznych, natomiast zawody strażaka i kolejarza skupiają się na kreacjach znajdujących się w ich sferze konotacji. Wszelka działalność zawodowa u Grabińskiego jest powiązana ze sferą nadrealną nicią obłądu.

## **Zakończenie**

Stefan Grabiński wykorzystywał wpisane w schemat *weird stories* motywy odcięcia, nawiedzonego domu, dokonywał w nich jednak wielu przeformułowań, wprowadzał nowe znaczenia i podteksty. Miejsca, w których następują mediacje między sferami mają w jego nowelistyce swoiste cechy, podobnie jak i postaci do owych mediacji doprowadzające lub też w nich uczestniczące. Przedstawiliśmy je w powyższym rozdziale. W kolejnym przyjrzymy się konkretnym przedstawieniom sfery fantastycznej i dokładniej omówimy ich wpływ na realność.

# ROZDZIAŁ III

## Najważniejsze elementy świata fantastycznego

### Wprowadzenie

Poprzedni rozdział objął swym zakresem sferę nowelistyki Grabińskiego, którą moglibyśmy określić mianem **tła**. Pojawiające się i autora ustronia, czy też jednostki obdarzone siłami nadnaturalnymi, stanowią podstawę, na której opiera się konstrukcja fantastycznej polimorficznej rzeczywistości.

Czachowski (za Irzykowskim) wymienił trzy powtarzające się w twórczości Grabińskiego motywy. Przytoczenie ich pozwoli na uzasadnienie podziału wewnątrz rzeczywistości literackiej na tło i zasadniczą budowę fantastyczności. Te motywy to: „(...) 1) odsłanianie śladów strasznej przeszłości, co staje się niejako udziałem odkrywcy; 2) uparcie powracający pewien gatunek wizji: dom na ustroniu, w którym stały się lub mają się stać dziwne rzeczy; 3) wprowadzenie jakiejś teorii, upozorowanej racjonalistycznie, jako podstawa fantastycznych zająć.”<sup>[91]</sup> Jak widzimy, rozdział poprzedni ogarnął w zasadzie tylko drugi punkt powyższej listy. Ustronie stanowi jedynie tło treści (zazębiającej punkty pierwszy i trzeci). Właśnie owa treść, skonstruowana na bazie tła, stanowi sferę wizji autorskich Grabińskiego, których omówieniem i analizą zajmiemy się w tym rozdziale.

Po pierwsze - ukażemy w nim bogactwo i oryginalność pomysłów Grabińskiego; po drugie - przeprowadzimy analizę znaczeniową i kompozycyjną najciekawszych wizji autora.

Dobraliśmy trzy grupy elementów fantastycznych zasługujących na uwagę. Przy ich selekcji kierowaliśmy się: wyjątkowością i



niepowtarzalnością, kreacyjnym bogactwem oraz istotnością tych pomysłów Grabińskiego w całości jego twórczości.

Podrozdział, w którym przybliżone zostaną nowele: *W domu Sary* i *Kochanka Szamoty* za cel przyjmuje zarysowanie sposobu, w jaki Grabiński dokonał transpozycji i transformacji popularnego, od wieków wykorzystywanego motywu widma i wampira. Spojrzymy również na zwyrodniałe psychicznie (wchodzące w ramy parapsychologii) obrazy miłości i pożądania.

W *W domu Sary* autor stworzył odmienny od dotychczasowych portret wampirzycy[92]. *Kochanka Szamoty* to opowieść będąca realizacją psychologicznego obłędu na tle erotycznym wpisanego w tradycję *ghost story*. Lem stwierdził, że: „Grabiński dał niewiele utworów tak świetnych jak *Kochanka Szamoty*”[93].

W kolejnym podrozdziale przedstawimy dwie nowele: *Zez* i *Problemat Czelawy*, które są wariantami motywu sobowótora, demonicznego bliźniaka. *Zez* jest oryginalnym zmodyfikowaniem tego motywu i przetrzuceniem jego punktu ciężkości na plan metafizyczny[94]. *Problemat Czelawy* zaś, choć wydaje się być analogiczną wersją *Doktora Jekylla i Pana Hyde’a* Stevenson, stanowi wyjątkową na gruncie nie tylko literatury Grabińskiego, lecz literatury polskiej realizacją zagadnienia metafizycznego odniesienia świadomości do ciała fizycznego.

Ostatni podrozdział, zawierający nowele pochodzące ze zbioru *Demon ruchu*, obejmuje koncepcje wyjątkowe dla Grabińskiego, a mianowicie: istotę zależności pomiędzy ruchem, a bytem, specyfikę istnienia organizmu kolei, jego siły kreacyjnej oraz wpływu na kształt rzeczywistości. Tom *Demon ruchu* uważa się za najdoskonalszy efekt działalności pisarskiej Grabińskiego. Terlecki uznał go za „(...) jedną z największych rewelacji polskiej literatury powojennej”[95] (mowa o I wojnie światowej).

Powyższe zarysy podrozdziałów mają za zadanie uzasadnienie doboru poszczególnych nowel ze względu na ich wartość oraz znaczenie w twórczości Stefana Grabińskiego. W dalszej części rozdziału scharakteryzujemy problematykę nowel dogłębniej



# 1. Wampiry i upiory

Topos wampira dostrzegalny jest w kulturze już w Biblii, gdzie pojawia się pierwsza wzmianka o nim i jego wyklęciu: „Gdziekolwiek będziecie mieszkać, nie wolno wam spożywać żadnej krwi: ani krwi ptaków, ani krwi bydła. Ktokolwiek spożywa **jakąkolwiek** krew, będzie wykluczony spośród swego ludu.”(Kpł. 7,26-27)[96]. Zarówno wierzenia ludów europejskich (Słowianie, Grecy, Germanie), jak amerykańskich (Indianie z Ameryki Łacińskiej), czy Żydów i Muzułmanów zawierają różnorakie wyobrażenia upiorów, istot pijących krew lub też, którym krew składano w ofierze.

Wampir - którego motyw z czasem ukształtował się w formę znaną współczesnym, mianowicie zmarłego lub upiora pijącego dla podtrzymania swej egzystencji krew żywych[97] - uznawany jest za „(...) produkt słowiański. Jednakże we wszystkich niemal kulturach i na wszystkich kontynentach ludzie bali się zmarłych i przypisywali im cechy wampiryczne. Bardzo możliwe, że mamy tu do czynienia z sytuacją podobną do wierzeń w wilkołaki i im podobne istoty mieszane. Również i te stwory charakterystyczne są dla Słowiańszczyzny, choć występowały w wielu kulturach świata”[98]. Za sprawą szeroko rozpropagowanych wierzeń, zwłaszcza z terenów Węgier, Moraw, Czech, Rumunii figura wampira została przetransponowana do wierzeń i folkloru Europy Zachodniej. Tam też narodziły się pierwsze opowieści mające za punkt centralny wampira.

Według Brodkego: „ (...) pierwszym nowożytnym utworem, w którym pojawił się wampir, była ballada Goethego *Naręczona z Koryntu* (1794) (...) oparta na greckiej opowieści Flegona z Tralles (II wiek po Chrystusie)”[99]. Wiek XIX przyniósł najsłynniejsze i najważniejsze pozycje literackie wykorzystujące motyw wampira. Były to: *Wampir* (1817) Johna Williama Polidoriego oraz *Dracula* Brama Stokera. Ten ostatni okazał się być szczytowym osiągnięciem literackiego opisywania wampiryzmu, opartego na wierzeniach ludowych i rozległej wiedzy autora.

Jednakże topos wampira nie jest przypisanym do literatury anglosaskiej. Również autorzy pochodzący z innych części Europy zamieszczali w swych utworach postać pijącego krew upiora.

Wymieńmy tu chociażby: Mikołaja Gogola (opowiadanie *Wj* wchodzące w skład zbioru *Mirgorod* (1835), Aleksego Tołstoja (powieść *Upiór* (1841)), Josepha Sheridana Le Fanu (francuskiego literata osiadłego w Dublinie, autora *Carmilli*, pochodzącej ze zbioru opowiadań pt. *Przez zwierciadło w zagadce* (1872)). Jak zauważamy, powyższe utwory należą do szeroko rozumianego nurtu *weird stories*, czy też powieści gotyckich. Motyw wampira został, za sprawą ludowej proveniencji, niejako przypisany do literatury popularnej.

Literacki obraz wampira ulegał metamorfozom. W większości przypadków pozostawał, pochodzącym z folkloru, upiorem pijącym krew. Pisarze rzadko odbiegali od tego wpisanego w świadomość kulturową obrazu. Jednakże w utworze Stefana Grabińskiego *W domu Sary* (pochodzącym z tomu *Niesamowita opowieść* wydanego we Lwowie w 1922 roku) pojawia się wizerunek wampira odmiennego od schematu, posiadającego pewne cechy oryginalne, niepowtarzalne. Grabiński w swym pierwszym zbiorze nowel (*Z wyjątków. W pomrokach wiary*, Lwów 1909) zawarł nowelę *Wampir*, lecz była ona apriorycznie wpisana w klasyczną, od ponad półwiecza, skonstruowaną formę opowieści o upiorze wysysającym krew. *W domu Sary*, choć wykorzystująca podstawy powyższego schematu, jest jednakże pozycją oryginalną, odmienną w konstrukcji od *Wampira* i przez to wyjątkową w twórczości autora.

Przybliżmy w tym miejscu zarys fabuły noweli, zaznaczając jednocześnie pewien fakt, który dostrzeżemy również i w pozostałych omawianych w tej pracy utworach.

Nowele Grabińskiego zawierają wewnętrzny podział treści na dwie części: realistyczną i fantastyczną. Nie są one porównywalne rozmiarem. W niektórych przypadkach część fantastyczna zostaje zredukowana do roli zaskakującego finału, w którym do głosu dochodzą lub ujawniają się siły nadprzyrodzone, dowodzące istnienia bytów poza rzeczywistych. Niekiedy żywioł fantastyczny przeważa od zawiązania do finału opowieści. Ten podział wewnętrzny stanowi świadomy zabieg autora, mający na celu ukazanie i uświadomienie odbiorcom istnienia mocy nadrealnych ingerujących w ziemski świat. Jak zauważyliśmy już w rozdziale pierwszym pracy, Grabiński silnie ufał w obecność sił nierzeczywistych. „Świat pozazmysłowy nie był dlań jedynie rezerwuarem tematów; Grabiński wierzył w jego

istnienie.”[100], stwierdza Kwiatkowski.

Dlatego też podział każdej z nowel (który będziemy sygnalizować przy kolejnych omówieniach ich treści) stanowi bardzo istotny element konstrukcji utworów, separujący części realistyczne od fantastycznych, będących jądrem tej pracy.

Przejdźmy do treści noweli *W domu Sary*.

Głównym bohaterem i zarazem narratorem jest młody lekarz, który zaczyna niepokoić się osłabieniem i wyczerpaniem swego przyjaciela – Stosławskiego. Narrator stara się odnaleźć przyczynę tego stanu, jednakże Stosławski posiada jedną odpowiedź na wszelkie wątpliwości:

*„Pewnego pięknego dnia spotykasz wyjątkową kobietę, uosobienie płci, i odtąd, od pierwszego z nią stosunku, nie możesz się z nią rozstać. (...) Jesteś opętany jej płcią najzupełniej, cały widnokrąg myślowy zamyka się w wyłącznym kole jej ciała, jej kształtów, spojrzeń, dotknięć, obcowanie fizyczne z nią staje się formą bytu. Kobieta przeradza się w bożyszczę złe i nienawistne, lecz niemniej ponętne, któremu musisz ulegać bezwzględnie(...)”[101].*

Stosławski wyjaśnia, że słabnie, gdyż opanowany został w zupełności przez kobietę, która go *„(...) wysysa powoli, systematycznie, nieubłagane – lecz nie przez częste stosunki...”[102].*

Wyjaśnia następnie, iż tajemnicza kobieta nazywa się Sara Braga. Nie jest pewien jej pochodzenia, ani wieku.

Po spotkaniu ze Stosławskim, narrator uświadamia sobie, że nazwisko kobiety nie jest mu obce, wyczytał je kiedyś w spisie pacjentów swego byłego mistrza – profesora neurologii Żmudy. Odnajduje kartę kobiety, z której dowiaduje się, że Sara Braga powinna mieć 80 lat.

Miesiąc później narrator ponownie spotyka Stosławskiego: *„Niebawem spostrzegłem, że nie orientuje się w rzeczywistości i zatracił niemal zupełnie poczucie czasu i przestrzeni (...) Blade jak płótno, bez kropli krwi oblicze wyzierało na świat jak maska obojętna na jego sprawy. (...) Ten człowiek niknął w oczach!”[103].*

Narrator postanawia odwiedzić przyjaciela do willi, w której mieszka on wraz z Bragą. Spotyka tam tę demoniczną kobietę: *„Nazwać ją piękną, znaczyło uchwycić jej powierzchowność z zasadniczo fałszywego punktu patrzenia. Była raczej demonicznie, szatańsko*

ponętna”[104]. Zauważa też zaskakujące podobieństwo rysów Bragi do Stosławskiego.

Następna wizyta narratora w willi ma miejsce w miesiąc później. Stosławski sprawia wtedy wrażenie jeszcze bardziej wyniszczonego: „*Tutaj nie było ratunku. Człowiek ten był stracony*”[105].

Narrator decyduje się pomścić swego przyjaciela. Coraz częściej więc bywa w willi Bragi.

W tym miejscu noweli ma miejsce cezura dzieląca część realistyczną oraz fantastyczną. Wcześniejsze symptomy nadrealności (szybkie wyniszczenie Stosławskiego oraz demoniczna aura Bragi) miały charakter hipotetyczny, stanowiły ekspozycję przed całkowitym ich uwidocznieniem w nadchodzącej części noweli. Żywioł fantastyczny przechodzi ze sfery domysłów narratora i czytelników do głównego planu utworu.

Narrator napotyka Stosławskiego w sypialni, nie opuszczonej przezeń od miesiąca: *Na krześle wysuniętym na środek pokoju ujrzałem galaretowatą postać ludzką kształtem i konturami twarzy przypominającą Stosławskiego. Był przejrzysty na wylot. (...) Nagle postać zawahała się, śluzowaty kształt zachybotał w dziwnej rozchwiei i rozpadł się na części*”[106].

Braga stara się uwieść narratora, lecz ten - mając w pamięci obraz przyjaciela - unika pokusy cielesności.

Opór narratora powoduje starzenie się Sary. „*Po czasie nabrałem przekonania, że chęć pożycia małżeńskiego (...) była dla niej prawdopodobnie kwestią bytu.*”[107] Braga, pomimo swego wycieńczenia, stara się opętać narratora. Ten jednak jest nieugięty.

Sara Braga zakrzykuje po raz ostatni:

„- *Ty łotrze podły! Podszedłeś mnie, zniszczyłeś, zdeptałeś i teraz jeszcze chcesz pastwić się nade mną!*”[108].

Narrator zaciąga Sarę do pokoju, gdzie zamyka ją przy jej przerażających wrzaskach. Braga umiera, a jej twarz wykrzywia grymas przerażenia.

Pierwiastek fantastyczny tej noweli sprowadza się do dwóch elementów; poza nimi jest ona opowieścią stricte realistyczną. Tymi elementami są: 1) wampirzyca (Sara Braga); 2) ofiara (Stosławski).

Jak stwierdziliśmy powyżej, obraz wampirzycy wykreowany przez

Grabińskiego różni się w znacznej mierze od tych klasycznych, przedstawianych w literaturze i kulturze. Porównajmy więc Sarę Bragę z innym wampirem. Za wykładnię komparatystyki niech posłuży nam *Carmilla* Le Fanu. Wybór ten poprzyjmy stwierdzeniem Iwony Kolasińskiej, iż to opowiadanie okazało się być najznakomitszą realizacją mitu kobiety-wampira[109].

Wampirzyce charakteryzuje tajemniczy, erotyczny magnetyzm mający na celu przyciągnięcie ofiary. Dostrzegamy go w obu przypadkach: „(...) a jednak twarz o oślepiającej bladej, martwej cerze (...) przykuwała z nieopisaną siłą”[110]. – tak opisuje wampirzycę Grabiński. „Twarz ta była ładna, nawet piękna (...) Całą minutę trwała cisza, którą wreszcie przerwała ona; ja nie byłabym w stanie”[111]. – w taki sposób opisuje spotkanie z wampirzycą bohaterka Le Fanu.

Kolejną cechą wspólną są enigmatyczne stwierdzenia wampirzycy odnośnie swej przeszłości, pochodzenia, wieku: „Podobno jest protestantką. Rodzina wymarła. (...) Kto był jej mężem, nie wiem; nosi nazwisko swej rodziny. (...) Utrzymuje, że ma lat 30.(...)”[112]. – to słowa Stosławskiego dotyczące Sary Bragi. Wiedza bohaterki „Carmilli” o upiorzycy sprowadza się do trzech faktów: „(...) po pierwsze: na imię miała Carmilla; po drugie: pochodziła z wielkiego i starożytnego rodu; po trzecie – dom jej znajdował się gdzieś na zachodzie”[113].

Co ciekawe, kontakt ofiary z wampirzycą ma zawsze charakter seksualny. Ofiara, przyciągana erotyczną aurą upiора, wchodzi z nim w pasożytniczy związek o rysie płciowym. U Grabińskiego Sara Braga czyni ze Stosławskiego niewolnika (patrz: przypis 11.). Podobną sytuację dostrzeżemy w *Kochance Szamoty*, którą omówimy poniżej; tam jednak seksualność upiора nie będzie miała na celu pozbawienie ofiary życia.

W noweli Le Fanu, erotyzm wampirzycy również odgrywa kluczową rolę w zdobywaniu ofiary:

„Wygłaszane szeptem słowa brzmiały mi w uszach jak kołysanka, opór przemieniał się w trans, z którego otrząsnąć się mogłam dopiero wtedy, gdy odsuwała się ode mnie. (...) Odczuwałam (...) pełne niepokoju podniecenie, niewątpliwie przyjemne, łączące się jednak zawsze i niezmiennie z uczuciem strachu i odrazy”[114].

Zasadnicza różnica pomiędzy wampirzycą Grabińskiego (oryginalną,

progresywną) i Le Fanu (klasyczną) ujawnia się w tym, że Carmilla ssie krew swych ofiar, by przetrwać i poszerzyć wampirzą rodzinę. „W naturze wampirów leży dążność do pomnażania swego rodu na ziemi(...)”[115] Sara Braga postępuje w sposób odmienny. „Wysysa ona nie krew, lecz siły życiowe, energię, podczas aktów płciowych. Dzięki temu zachować może wieczną młodość”[116]. Jej celem nie jest zwiększenie ilości upiorów podobnych do niej, lecz przetrwanie.

Widzimy powiązanie krwi z energią. Efektem pozbawienia ofiary któregośkolwiek z powyższych elementów jest jego śmierć (lub też – ze śmiercią równoważny – rozpad konsystencji cielesnej[117]). Krew uznawana jest za symbol życia, nośnik siły witalnej. Nauki tajemne zachodu uważają krew za płyn, który przesycony jest osobistą aurą człowieka[118]. Wampir zaś „(...) potrzebuje krwi ludzkiej dla zachowania swych sił witalnych”[119]. Energię życiową pochłanianą przez Sarę możemy uznać za odpowiednik krwi, jednakże posiadający większe znaczenie. Ciało Stosławskiego (ofiary), pozbawione energii (przez Hutnikiewicza nazwanej *substancją duchową*), przekształca się w „(...) śluzowaty, przejrzysty fantom, który za dotknięciem dłoni rozprasza się i rozwiewa niby mgła w przestrzeni.”[120] Braga nie tworzy ze swej ofiary kolejnego wampira, lecz pozbawia go życia, a następnie stara się zawładnąć narratorem, czyli swoją kolejną ofiarą.

W tym też miejscu widzimy kolejną, istotną różnicę pomiędzy oryginalnym a klasycznym wampirem. Mowa tu o sposobie zwalczania upiora. Brodke, za Moszyńskim, podaje najpopularniejsze metody, którymi są: porzucanie trupa na bagnach, kładzenie go głową w dół, wbijanie w serce lub czoło osikowego kołka, odrąbywanie głowy[121]. Najbardziej znanym sposobem pozbycia się wampira jest właśnie wbicie kołka w serce. Jednakże Sara nie ginie w ten tradycyjny, rozpowszechniony sposób, lecz zabija ją wstrzemięźliwość seksualna. Pozbawiona możliwości absorpcji energii życiowej, starzeje się, a następnie umiera, czym daje następny dowód swego nieprzystawania do schematu – nie jest trupem/upiorem powstałym z grobu.

Tak więc, jak widzimy, kreacja wampira dokonana przez Grabińskiego, pomimo cech odpowiadających klasycznym motywom wampirów, posiada elementy oryginalne, niepowtarzalne na gruncie literackim.

Poniżej przybliżymy odmienny typ upiora, a mianowicie tego



występującego w *Kochance Szamoty* (tom *Niesamowita opowieść (Wybór nowel)*, Lwów 1922). Odnajdziemy liczne związki występujące pomiędzy obiema kreacjami - przybliżeniem ich i omówieniem zajmiemy się w dalszej części podrozdziału.

Zanim przejdziemy do streszczenia noweli, musimy dostrzec różnice w sposobie wykreowania świata pomiędzy obiema nowelami. W *domu Sary* ukazuje świat dwudzielny, w którym dostrzec możemy wyraźne granice pomiędzy realnością a fantastyką. Siły nadprzyrodzone są samoistne, nie stanowią wyniku działania ludzkiej podświadomości - co ma miejsce w większości nowel Grabińskiego. W *Kochance Szamoty* sfera fantastyczna ujawnia się w wyniku uczestnictwa umysłu Szamoty w budowie świata.

*Kochankę Szamoty* możemy, podobnie jak w przypadku *W domu Sary* wpisać w tradycję literackiej grozy. O ile jednak wampir ukazany przez Grabińskiego stanowi oryginalne przetransformowanie schematu, o tyle widmo nie wychodzi poza klasyczną formę. O jego wyjątkowości stanowią trudności w określeniu źródła pojawiania się widma - może nim być zarówno psychika bohatera, jak i parapsychologia. W dalszej części tego podrozdziału przytoczymy zdanie Hutnikiewicza i Lema odnośnie tej kwestii.

Przejdźmy do omówienia treści noweli.

Nowela ma kształt pamiętnika (stąd podtytuł: *Kartki ze znalezionej pamiętnika*) pisanego przez młodego dziennikarza Jerzego Szamotę. Pewnego dnia otrzymuje on list od Jadwigi Kalergis - kobiety, którą adoruje od długiego czasu: „*Od sześciu dni chodzę pijany szczęściem i nie śmiem w nie uwierzyć.(...) Otrzymałem list od niej...*”[\[122\]](#).

Jadwiga wraca spoza kraju i wyznacza mężczyźnie miejsce i datę spotkania: sobota wieczór w willi Kalergis. Szamota udaje się więc o oznaczonej porze na miejsce. Zastaje Jadwigę piękną i namiętną[\[123\]](#). Od tej pory spotykają się co tydzień - zawsze o tej samej porze.

Związek z kobietą szybko zaczyna przybierać nieoczekiwane, dla Szamoty straszne, barwy.

Jadwiga milczy, nie zamienia z Szamotą ani jednego słowa:

- *Dlaczego milczysz? Czy wiesz, że dotąd nie zamieniłaś ze mną ani słowa? Przemów do mnie, choć słów parę! Chcę głos twój usłyszeć - musi być słodki i metaliczny(...)*

*Jadwiga milczała*"[124].

Prócz tego, willa Kalergis sprawia wrażenie wymarłej: „(...) nigdzie śladu służby lub domowników. Olbrzymie roztruchany lamp elektrycznych oświetlały jasnym, oślepiająco jasnym światłem puste sale i krużganki”[125].

Zachowanie Kalergis coraz bardziej niepokoi Szamotę. Gdy przybywa do willi przed wyznaczoną godziną, nie spotyka Jadwigi. Pomimo kilkumiesięcznego związku, nie odzywa się do niego ni słowem, natomiast jej każdorazowe nadejście zaczynają poprzedzać coraz dłuższe chwile oczekiwania.

Szamota dokonuje również odkrycia:

*„Ona ma na ciele znaki przyrodzone zupełnie podobne do tych, które i ja posiadam. Znamiona nasze są właściwie całkiem identyczne. (...) znaki występują nawet w tych samych miejscach. (...) Skóra jej, zwłaszcza na piersiach i plecach, ma zabarwienie smagławe, jakby od opalenia - zupełnie tak samo jak u mnie”*[126].

Do tych spostrzeżeń dołączają kolejne, które w tej wyznaczają punkt przejścia przez żywioł fantastyczny przewodniej roli w konstrukcji noweli.

Ciało Jadwigi zaczyna podlegać redukcji i zniszczeniu: *„Czasem widzę ją podwójnie, kiedy indziej znów jakby w jakimś śmiesznym skrócie, to znów niby w dalekiej perspektywie.(...) Nieraz wygląda na posąg nie wyrzeźbiony do końca, w jakimś zagadkowym stadium powstawania, (...) ramiona jej i piersi, niedawno jeszcze tak jędrne i gibkie, teraz jakby zwiotczały. Suknia pod naciskiem ręki ustępowała gdzieś w głąb i nie czułem sprężystości oporu jej ciała”*[127].

Szamota kłuje Kalergis w nogę, lecz krew płynie nie tylko z jej, ale i z jego nogi.

W rok po rozpoczęciu związku Szamoty z Kalergis ma miejsce wydarzenie kulminacyjne noweli. Szamota przybywa do willi, która tonie w mroku. Słyszy po raz pierwszy głos Kalergis:

*„- Nie pal światła. Chodź do mnie, Jerzy!”*[128].

Jadwiga odziana jest w powłóczyście szaty. Szamota postanawia ujrzeć swą kochankę, zapala więc światło.

*„Przede mną w zgiełku koronek i atłasów leżał rozrzucony bezwstydnie, obnażony po linię brzucha kadłub kobiety - kadłub bez piersi, bez ramion, bez głowy..*

*Z okrzykiem grozy wypadłem z sypialni i skokiem szaleńca przebyłem schody i znalazłem się na ulicy* [129].

W miesiąc później Szamota dowiaduje się, że Kalergis nie żyje od dwóch lat. Zginęła zaraz po wyjeździe za granicę, podczas wycieczki w Alpy.

W tym miejscu musimy przeanalizować jedyny element fantastyczny tej noweli, czyli postać Jadwigi Kalergis i jej związek z Szamotą. Nie możemy wyraźnie określić proveniencji tego widma (w przypadku Sary nie mieliśmy wątpliwości, że jest ona tworem parapsychologicznym). Artur Hutnikiewicz podaje dwie możliwości wyjaśnienia źródła narodzin tego upiora.

Z jednej strony Jadwiga może być tworem ideoplastycznych uzdolnień Szamoty, które kierowane są obsesyjną monoideą, to jest marzeniem o kontakcie seksualnym z Kalergis. Redukcja jej ciała oraz coraz dłuższe okresy oczekiwania na pojawienie się Jadwigi są wynikiem osłabnięcia energii fantazmogenetycznej medium. Na związek genetyczny widma/fantomu i Szamoty wskazywać mogą też identyczność znamion fizycznych oraz przerzucenie reakcji na zranienie z Jadwigi na Szamotę [130]. „Widmowa i niesamowita kochanka Szamoty to fantomatyczny wytwór potencji materializacyjnych obłąkańca, opanowanego wyłączną, chorobliwą obsesją(...)” [131].

Widzimy więc, iż powyższe stwierdzenia Hutnikiewicza odpowiadają centralnemu aksjomatowi twórczości Grabińskiego - myśli kreacyjnej. Adamiec uznaje namiętność za siłę intensyfikującą ludzkie przeżycia i pozostawiającą na otoczeniu niezacieralne ślady [132]. Ludzka myśl, pobudzona do działania przez pożądanie powoduje kreację widma, nadanie mu cielesnej formy.

Ku tej interpretacji noweli skłania się również Stanisław Lem, który pisze: „Postuluję mianowicie przemieszczenie wszystkich zajęć w obręb psychiki bohatera, którego opętanie erotyczne przekroczyło granice umysłowej normy albo (...), którego fiksacja seksualna stała się treściowym źródłem omamów” [133].

W ten sposób parapsychologiczne pozory są tylko tłem dla rzeczywistej działalności umysłu ogarniętego namiętnością, zdolnego do ideoplastii, czyli „(...) zdolności do samorealizacji pewnych idei,

nadawania im plastycznego kształtu”[134].

Zgodnie z powyższymi stwierdzeniami Jadwiga Kalergis jest projekcją umysłu Szamoty, istniejącą tylko w obrębie jego świadomości, spełniającą rolę fantomu i doskonale odpowiadającą idei dzieworódtwa myśli.

Jednakże Hutnikiewicz przyjmuje również możliwość odmiennego wyjaśnienia pochodzenia Jadwigi Kalergis, a mianowicie nie wyklucza tego, że „kochanka Szamoty” jest rzeczywiście widmem zmarłej. Istnieje ona dzięki mediumicznym zdolnościom Szamoty oraz emanowanej przez niego ektoplazmie[135].

Nie możemy więc jednoznacznie przedstawić interpretacji istnienia demonicznej kochanki. Jej obecność ma podłoże fantastyczne płynące ze współistnienia świata realnego z nadrealnym, lecz pojawienie się jej za sprawą fantomotwórczego działania myśli lub też parapsychologicznych mocy stanowi tylko sferę domysłów.

„Hutnikiewicz jak rasowy spirytysta interpretował *Kochankę Szamoty*, Lem - odczytywał i demaskował mechanizmy psychiczne, które zadecydowały, że bohater tak, a nie inaczej kreował swój romans (...)”, stwierdza Seweryna Wysłouch[136].

Abstrahując od powyższych dywagacji musimy zauważyć, że we wszystkich możliwych interpretacjach w grę wchodzi myśl Szamoty - z jednej strony wyposażona w zdolności kreacyjne wewnątrz jego samego, z drugiej zaś - w możliwości mediumiczne przywołujące i tworzące ciała astralne. Myśl ta, uaktywniona przez namiętność i tęsknotę, otrzymuje siłę fantastyczną, ujawniającą się w widmie.

Podkreślmy raz jeszcze związek pomiędzy Szamotą a Jadwigą Kalergis, jest on bowiem w wielu punktach zbieżny ze związkiem Sary i Stosławskiego. W odniesieniu do *Kochanki Szamoty* Seweryna Wysłouch stwierdziła, że ma on charakter **biologiczny**. „Widmowa Jadwiga Kalergis ma na ciele te same znamiona i, co dziwniejsze, w tych samych miejscach, co jej kochanek, tę samą opaleniznę.”[137] Sara w trakcie pochłaniania energii życiowej Stosławskiego również się do niego upodabnia. W obu przypadkach odpowiedzialnym za upodobnienie możemy uczynić pierwiastek spirytystyczny: Szamota przywołując fantoma nadaje mu swe cechy, Sara zaś nabiera cech ofiary poprzez „pożeranie” jej. Jednakże w wypadku *Kochanki Szamoty* dostrzegamy też odseparowanie od siebie zjawisk bodźca i reakcji.

„Działaniu bodźca poddane zostaje „ciało” widma, reaguje natomiast człowiek”[138].

W obu nowelach związek pomiędzy bohaterem, a widmem/wampirem (a co za tym idzie - pomiędzy światem rzeczywistym i nadprzyrodzonym) ma charakter seksualny. W *W domu Sary* seksualność pozwala istnieć wampirzycy, lecz deformuje i pozbawia życia ofiarę. W *Kochance Szamoty* mamy sytuację odmienną - częste stosunki seksualne są przyczyną zatracenie ludzkiej formy przez widmo (patrz: przypis 39) i ujawnienia jej prawdziwego pochodzenia.

Zwyrodniała miłość przynależy do tych fantastycznych tworów. Sara okazuje się być wampirem, natomiast Jadwiga widmem. Sfera fantastyczna daje się więc poznać jako ta zła, niszcząca. „Zło otacza nas zawsze i wszędzie. Jest poza człowiekiem i korzystając z jego słabości wciela się(...)”[139]. W tym przypadku zło wciela się w postać kobiety.

Sarę i Jadwigę moglibyśmy - za sprawą rysu seksualnego i reprezentowania zła - określić mianem **sukkubów**. „Sukkuby są diabłami w postaci kobiet, demonic, które nastają seksualnie na śpiących mężczyzn, budzą zaś pożądanie większe od śmiertelnych”[140]. Obie postaci w doskonały sposób wpisują się w ten zarys demonicznych kobiet.

## 2. Demoniczni bliźniacy

W poprzednich rozdziałach wielokrotnie wspominaliśmy o sprawczej sile umysłu - jednej z fundamentalnych koncepcji filozoficznych Grabińskiego. Idea partenogenezy, dzieworódtwa myśli, tak bardzo wpływająca na twórczość autora, wyrosła z prymatu rzeczywistości transcendentalnej (wewnętrznej, myślowej) nad rzeczywistością materii (zewnętrznej)[141]. „Myśl stwarza ciało i jego fizyczne predyspozycje”[142] - twierdził Grabiński, za podstawę swych słów obierając tezy platonizmu, czy też filozofii genezyjskiej Słowackiego. Zacytujmy tu fragment *Dziedziny*:



„Człowiek niczego nie myśli na marne. Żadna myśl, nawet najdziwaczniejsza, nie ginie bezpłodnie”[\[143\]](#). Słowa te wypowiada Wrześmian - porte parole autora - dając wyraz ogromnemu oddziaływaniu idei dzieworódtwa myślowego na działania bohaterów i twórczość literacką w ogóle.

W nowelistyce Grabińskiego odkryć możemy dwa typy sprawczej siły myśli, aczkolwiek granice pomiędzy nimi są umowne. Pierwszy z nich to ten reprezentowany w przytoczonej powyżej noweli *Dziedzina*, ale również i w *Kochance Szamoty*. Myśl działająca pod wpływem namiętności, psychopatologii, schizofrenii, a także wszelkich wpływów parapsychologii i spirytyzmu, osiąga możliwość kreacji sery fantomów odczuwalnych sensorycznie tylko przez medium (odpowiednio: Wrześmiana i Szamotę). Materializacja widm, które dla medium nabierają cielesności, jest tymczasowa i najczęściej wytłumaczalna jako działania choroby psychicznej. Myśl stwarza ciało, ale tylko pośrednio, jest ono niewidoczne dla otoczenia.

Drugi typ działania umysłu, określony w tytule tego podrozdziału mianem *demonicznych bliźniaków*, dostrzegalny jest w nowelach: *Zez* (tom *Na wzgórzu róż. Nowele*, Kraków 1918) i *Problemat Czelawy* (tom *Szalony pątnik*, Kraków 1920). Odróżnia się od powyższego tym, że istnieją w nim dwa ciała widzialne, połączone z sobą za pomocą umysłu. Jedno to podmiot (narrator *Zeza*, Czelawa), drugi zaś jest bliźniakiem, sobowtórem, negatywnym odbiciem podmiotu (Brzechwa, Stachur). Obaj bliźniacy odróżniają się cechami charakteru, lecz wizualnie są podobni, choć *bliźniak demoniczny* jest naznaczony piętnem rozkładu.

*Problemat Czelawy* w zupełności wpisuje się w określony wzór (dwa ciała wyposażone we wspólną pamięć, inteligencję, wspólny zasób wiedzy[\[144\]](#)), natomiast *Zez* odpowiada mu połowicznie - narrator zostaje przeciwstawiony *ironicznemu sobowtórowi*, który dopiero po swej śmierci ujawnia istniejący między nimi związek duchowo-umysłowy.

Przybliżmy treść noweli *Zez*.

Rozpoczyna się ona stwierdzeniem narratora:

„Przypłatał się do mnie, nie wiem jak i kiedy  
Nazywał się Brzechwa, Józef Brzechwa. Co za imię. (...) Był



zezowaty”[145].

Nowela stanowi opis ciągłych antagonizmów narratora i Brzechwy, stanowiącego jego swoistą ucieleśnioną antytezę. Postać zezowatego oponenta napawa narratora obrzydzeniem, a jego szydzenie z wielbionego przezeń indywidualizmu – gniewem. Gdziekolwiek pojawia się narrator, tam też swe kroki kieruje Brzechwa, aby występować naprzeciw jego fascynacjom.

*„Ilekróć okazywałem podziw i zachwyt z powodu jakiegoś nowego dzieła sztuki lub naukowego odkrycia, Brzechwa z cynicznym spokojem usiłował wykazać bezpodstawność uwielbienia lub też milcząc siadał wprost naprzeciw i przez cały czas przeszywał mnie mrozącym do szpiku zezem, gdy uśmiech zjadliwej ironii nie schodził z nie domkniętych warg”[146].*

Wszelkie próby uwolnienia się od Brzechwy nie skutkują, dopiero nieszczęśliwy zbieg okoliczności powoduje wyswobodzenie narratora spod presji. Brzechwa ginie w pojedynku, a narrator, jako sekundant przeciwnika, obecny jest przy jego śmierci:

*„Pamiętam jego ostatnie spojrzenie; było zwrócone na mnie: skośne, przeszywające na wylot, paraliżujące wolę. Zaraz potem wyzionął ducha.”[147]*

Śmierć Brzechwy jest cezurą wewnątrz noweli. Rozgranicza ona część realistyczną od fantastycznej. Zgon Brzechwy „(...) powoduje naruszenie ustalonej równowagi układu i wtargnięcie jaźni, pozbawionej oparcia fizycznego, w obręb osobowości współpartnera, usiłującej zawładnąć nią totalnie.”[148]

Po niespodziewanym zgonie Brzechwy, narrator zapada na zdrowiu, choruje na zapalenie mózgu. Po ustąpieniu choroby, bohater zostaje odmieniony. *„Stałem się człowiekiem praktycznym, „zdrowym”, normalnym do obrzydliwości, wrogiem ekscentryków dowolnego rodzaju i (...) począłem szydzić z mych dawnych ideałów. Już to ironia, uśmiech złośliwy, uszczypliwość przeglądały odtąd w każdym mym ruchu, słowie, wiły się fałszywą linią przez wszystkie me czyny.”[149]* Narrator zaczyna odczuwać istnienie w sobie ducha, który przekształca go bez udziału jego woli. Postanawia zwalczyć swe nowe „ja”, zamieszkuje więc w samotni.

*„Tutaj, w mym cichym domu, w ustronnej dzielnicy miasta, przeżywałem długie godziny duchowej męczarni, pasując się z ukrytym*

*mym wrogiem*”[150]. Te starania przynoszą widoczne rezultaty, narrator jest w stanie wyzwolić swą dawną jaźń spod działania intruza. Dostrzega również, że ilekroć jest w stanie odzyskać choć fragment swej dawnej osoby, zza lewej ściany pokoju słyszy zagadkowy szmer. Odkrywa też, że za ścianą znajduje się pusta izba, a odgłosy nasilają się zawsze, gdy narrator czuje się uwolniony od obcego wpływu, maleją natomiast, kiedy powraca stan zdwojenia duchowego.

Narrator postanawia wyjaśnić zagadkową sytuację i po długich przygotowaniach, rozbija ścianę i dostaje się do wnętrza zamurowanej izby.

Wewnątrz dostrzega zaskakujący obraz: „(...) w rogu pustego pokoju wciśnięta między dwie ściany przykucnęła jakaś ludzka postać i wlepiła we mnie kose, zielonkawe spojrzenie. (...) Postać wyprostowała się, urosła... krzyknąłem; był Brzechwa.

Stał niemy, bez słowa, poruszając lekko wąsem. Nagle pochylił się w moją stronę, oparł mi się na piersi i... wszedł, rozplynął się we mnie bez śladu...

Odurzony, jak automat, porwałem lampę ze stołu i wpadłem z powrotem przez wyłom. Napróżno. Pokój był pusty. Pod sufitem wahały się pajęczyny, ze ścian ściekały zimne łzy wilgoci...

Nagle zabrzmiał głos ochrypy, świszczący, chropawy...

- *Co to?! Co to?!*

*Wtem zorientowałem się: był to mój śmiech*”[151].

W poprzednim podrozdziale mówiliśmy o możliwości wyjaśnienia kreacji Kalergis za pomocą choroby umysłowej i obsesji Szamoty. W przypadku *Zeza* jedną z możliwych interpretacji obecności Brzechwy jest schizofrenia narratora, istnienie w nim dwu bytów; całą nowelę Grzegorz Filip określił mianem „(...) dialogu samotnego człowieka z samym sobą(...)”[152]. Hutnikiewicz odrzuca jednak wszelkie próby psychopatologicznego uzasadniania, stwierdzając, że utwór przenosi czytelników w dziedzinę czystej metafizyki[153]. „Nauka ściśle ujmując zjawiska odbiera im ich życie(...)”[154] - pisze Tatarkiewicz wyjaśniając postulaty jednego z niemieckich metafizyków: Gustawa Theodora Fechnera.

*Zez* wprowadza więc dwujednię bytu - w osobie narratora zamyka się rzeczywistość empiryczna i magiczna. Objawia się tu koncepcja

„synechizmu” Jamesa. Punktem centralnym może być dzieworództwo umysłu rodzące istnienie poza rzeczywiste, lecz także i związek pomiędzy myślą a jaźnią transcendentalną.

Brzechwa stanowi twór antytetyczny narratora, skupiający w sobie sprzeczne wobec niego tendencje. Lecz oba ciała wyposażone są w jaźnie połączone z sobą w „(...) jeden, nierozzerwalny, organiczny układ(...)”. Dopóki Brzechwa żyje, owe przeciwstawne bieguny psychicznego układu mają oparcie w odrębnych organizmach fizycznych, Jego śmierć, wielomiesięczna potem choroba narratora to fakty niewątpliwie współzależne; gwałtowny zgon jest bowiem bezsprzecznie naruszeniem i to bardzo istotnym równowagi wewnętrznej całego układu”[155]. Walka sprzecznych tendencji - z planu realnego - przenosi się na plan fantastyczny. Umysł narratora stara się wyzwolić spod wpływów zła, ale nie jest w stanie uciec przed „wewnętrznym demonem”[156]. Brzechwa zostaje wykreowany po to, by upostaciować (zwłaszcza w mefistofelicznym zezie) wszelkie kontrastujące narratorowi wartości. Gdy jego ciało umiera, dusza - za sprawą procesu pasożytnictwa - wiąże się z duszą narratora i obejmuje nad nią hegemonię. Narrator próbuje poznać tajemnicę pokoju za ścianą, a zarazem własnej rozdarłej spirytystycznie jaźni. To prowadzi go ku zagładzie. „Nie ma możliwości ocalenia dla człowieka, który postawił pierwszy krok na drodze wiodącej do poznania(...)”[157].

*Problemat Czelowy* różni się od *Zeza* w kilku istotnych elementach. Bliźniak nacechowany złem nie jest tu efektem działalności umysłu. Bliźniacy są rozdzielonymi braćmi syjamskimi, wyposażonym w wspólną jaźń. Ma ona sferę dzienną i nocną, które wykorzystywane są do życia odpowiednio przez Czelowę i jego *demonicznego bliźniaka* Stachura.

Przedstawmy pokrótce treść noweli.

*Problemat Czelowy* rozpoczyna się w momencie, gdy do narratora - młodego neurologa - przybywa Wanda Czelową, żona znanego psychopatologa. Narrator ceni męża kobiety za jego rozległą wiedzę na temat mrocznych stron człowieczeństwa: „*Gdzie i kiedy mógł ten człowiek obserwować te ponure objawy duszy ludzkiej, ten nad wyraz przykre, czasem odrażające obrazy, z których bił odurzający czad*

obłąkań i zbrodniczości?”[158] Narrator mieszka w tym samym domu, co Czelawowie. Dostrzega pewnego wieczora, jak z mieszkania Czelawów wychodzi „(...) podejrzane indywiduum”[159].

Kolejnej nocy postanawia śledzić mroczną postać: „(...) nabrałem przekonania, że nieznanym jest Czelawa lub też ktoś łądząco podobny (...) profesor czy jego fizyczny sobowtór wymyka się nocami z domu (...) i widocznie wcale nie życzy sobie, by go po drodze widziano”[160].

Wanda Czelawa zwierza się narratorowi ze swych spotkań z widmem, które ona uznaje za swego męża w zniszczonym ubraniu. Pojawia się ono w nocy, gdy Czelawa śpi snem kamiennym.

Narrator stara się rozwiązać zagadkę sobowtóra. Dowiaduje się, że Stanisław Czelawa kładzie się spać codziennie o ósmej wieczorem, wstaje zaś o ósmej rano. „Czy nie zastanawia trochę ta nieugięta niczym punktualność? Równo 12 godzin snu i znów 12 godzin stanu jawy”[161]. Wanda Czelawa opisuje też męża w trakcie snu jako wyglądającego na martwego: „(...) Ciało jest przerażająco zimne, nie słyhać oddechu, serce przestaje uderzać”[162].

Narrator incognito trafia do „Gospody Pod Rudą Bertą”, gdzie zapoznaje się z sobowtórem Czelawy - Stachurem: „Oblicze Stachura nosiło ślady rozpusty i nocnych hulanek; spod wspaniale sklepionego czoła Czelawy wyzierały jego głębokie oczy, lecz jakby znieprawione obcym mu wyrazem - inteligencja uczonego weszła tu w dziwaczny sojusz z rozbestwieniem. Były to dwie nader do siebie podobne, lecz przeciw różne osobowości.”[163]

Okazuje się, że Stachur ma wiedzę niczym doskonały psychiatra. Jego wypowiedzi przywodzą na myśl narratorowi wykłady Czelawy.

Następnego dnia Wanda Czelawa opowiada narratorowi, iż była świadkiem powrotu Stachura. Rankiem zaś mąż wręczył jej rewolwer do obrony, mówiąc: „Wybacz mi, że narażam cię w ostatnich czasach na pewne nieprzyjemności, lecz robię to w imię nauki.”[164]

Narrator i Wanda Czelawa dostają się do laboratorium profesora, gdzie odnajdują śpiącego Stachura. „Sen jego zdradzał objawy zupełnie podobne do tych, które zauważyła pani Czelawa u męża (...)”[165].

Jest to moment, w którym - dotychczas tylko zdawkowy -0 dochodzi do głosu żywioł fantastyczny. Jego wcześniejsza obecność, choć

oczywista, miała charakter poboczny. Z chwilą odkrycia związku psychofizycznego między Czelawą a Stachurem przejmuje on główną rolę w konstrukcji noweli.

W czasie kolejnego spotkania ze Stachurem, ten wyjaśnia narratorowi, że jest bratem bliźniakiem Czelawy, posiadają zaś tę samą pamięć i siłę duchową. *„Każdy z nas jako osobowość empiryczna przedstawia wypadkową dwóch elementów, z których jeden jest nam wspólny(...) On zaopiekował się mną (...). Wstydział się mnie, ukrywał przed światem(...). Ujarzmił me ciało(...) Stałem się wkrótce karczemnym hulaką, gwałcicielem kobiet, zwyrodnialcem(...) Popełniłem parę zbrodni.(...) Został profesorem uniwersytetu, wielkim psychologiem i postanowił z katedry wyzyskiwać bezczelnie moje najserdeczniejsze przeżycia”*[\[166\]](#).

Stachur ma zamiar pojąć Wandę, zabrać pieniądze Czelawy, a jego samego udusić. Narrator obiecuje mu pomoc.

W mieszkaniu spotykają Wandę, która powstrzymuje Stachura i wraz z narratorem, grożąc mu rewolwerem, oczekują ósmej rano.

Stachur zasypia, budzi się zaś Czelawa i dostrzegłszy, że jego tajemnica została odkryta, zabija Stachura strzałem w głowę. Na czole Czelawy natychmiast pojawia się czerwone znamię, dokładnie w miejscu, w którym kula utkwiała w czaszce zabitego.

W przypadku powyższej noweli nie możemy wykorzystywać interpretacji mówiącej o schizofrenii Czelawy. Mamy tu bowiem przypadek istnienia dwu widocznych ciał wyposażonych we wspólną jaźń. Wyjaśnienie schizofreniczne odrzucił sam Grabiński, sprzeciwiając się porównaniu *Problematu Czelawy* z Doktorem Jekylllem i panem Hyde'em dokonanemu przez Irzykowskiego[\[167\]](#). Zacytujmy tu słowa Grabińskiego:

„Utwór Stevensona jest świetną ilustracją choroby umysłowej, znanej na klinikach psychiatrycznych pod nazwą schizofrenii, czyli rozdzielenia jaźni.(...) osobowość danego indywiduum (w tym przypadku Mr. Jekyll) ulega na jakiś czas zupełnemu przekształceniu czy transformacji tak, że chory uważa się w tym okresie życia za osobnika zupełnie odmiennego.(...) Tymczasem w *Problemacie Czelawy* idzie o zagadnienie zupełnie inne(...) Stwarzając tę fikcję (zresztą, kto wie, czy niemożliwą w rzeczywistości), chciałem poruszyć



problem stosunku ciała do duszy, względnie naszej osobowości empirycznej do jaźni metafizycznej, tj. czystego ducha, w którego istnienie i nieśmiertelność głęboko wierzę”[168].

*Problemat Czelawy* w głównym planie stanowi nowelę rzeczywistą. Świat fantastyczny ujawnia się w sposób zawoalowany, skryty za uzasadnianymi naukowo procesami psychofizycznymi. Jednakże, pomimo realności istnienia dwu braci syjamskich, zapadania w kataleptyczny sen z wyłączoną świadomością jednego z nich, przy równoczesnej aktywności drugiego jest elementem fantastycznym. Służy on uwidocznieniu, intrygującej Grabińskiego, kwestii istnienia zła immanentnie tkwiącego w człowieku[169]. Podobny problem podejmuje oczywiście i *Zez*. Kwestia ta analizowana musi być bez odseparowania od kwestii stosunku jaźni do organizmu.

Myśl, w ujęciu Grabińskiego, otrzymuje zdolność kreacji bytów. Rzeczywistość ma charakter duchowy, a jaźń zajmuje pozycję nadrzędną nad ciałem. „Zdaniem autora *Salamandry* świat widzialny jest skutkiem projekcji intelektu jakiejś istoty duchowej”[170]. Z tego stwierdzenia, drogą analogii, wypływa kolejne – iż organizm fizyczny i procesy w nim zachodzące stanowią wynik, ukształtowania jaźni. Brzechwa i Stachur (a również Hyde) to urzeczywistnienia zła, utajonego jako podświadomość. Wewnątrz umysłu, czy też duszy ludzkiej rozgrywa się nieustanna walka pomiędzy pierwiastkiem dobrym i złym. Jej strony zostają zmaterializowane i ukazane w parach bliźniaków/sobowtórów. Dokonuje się to przez działanie umysłu. Jaźń przybiera właściwy jej kształt, za czym postępuje zwycięstwo silniejszego – zła, które „(...) raz wyzwolone ujawnia coraz większą, agresywną zaborczość, dąży do zagarnięcia coraz szerszych zakresów jaźni, do absolutnej, wewnętrznej dominacji, wypełza coraz jawniej z mrocznych zaułków i przepaści duszy i rozsiada się na obliczu w formie diabolicznie zdeformowanej odrażającej maski”[171]. Bliźniak – Brzechwa zwycięża, ogarnia umysł, duszę i ciało narratora, bliźniak – Stachur zostaje pozornie zniszczony, lecz jego świadomość pozostaje żywa, istnieje w Czelawie, który wykorzystał swego brata jako nosiciela tego, co sam pragnął z siebie usunąć[172]. Zło tkwiące w nim, wcześniej nieujawnione, z chwilą zgonu brata (ciała) może się uaktywnić za sprawą procesu podobnego do tego opisanego w *Zezie*.

Zło immanentnie przejmuje kontrolę nad jaźnią, a potem ciałem



ofiary. W ten sposób sytuacja nowel Grabińskiego opisanych w tym podrozdziale staje się tożsamą ze scharakteryzowaną w podrozdziale poprzednim: zło, jako siła pasożytnicza, wykorzystuje umysł ofiary do ukazywania swego oblicza w kreacjach fantastycznych. Janina Brzostowska stwierdza, że: „W przeważnej liczbie swych utworów otwiera Grabiński przed nami świat, pociągający nie tylko tajemniczym urokiem, ale nawet grozą, którą budzi”<sup>[173]</sup>. *Tajemniczy urok* oraz *grozę* możemy w tym miejscu powiązać ze złem zobrazowanym w fantastycznych twórcach.

Powróćmy jeszcze raz do zestawienia nowel Grabińskiego i Stevensona, jako obrazów *demonicznych bliźniaków*. Pomimo cech różniących pomysły polskiego twórcy od zachodniego, są też w nich elementy spójne, świadczące jednak o twórczym ich rozwinięciu przez Grabińskiego. Do określenia powiązań niech posłuży nam poniższa tabela.

### Tabela cech bliźniaków

	<b>Zez</b>	<b>Problemata Czelawy</b>	<b>Doktor Jekyll pan Hyde</b>
<b>CECHY MENTALNE I FIZYCZNE BLIŹNIAKA</b>	Brzechwa jest przeciwieństwem narratora, jego antytezą. Dla jego wyglądu charakterystyczny jest zez, który stanowi ironiczne odbicie narratora.	Stachur egzystuje w nocy, a Czelawa za dnia. Pociąga to za sobą ich odmienne zachowanie. Stachur stanowi zwyrodniałą wersję Czelawy, przeciwstawiającą mu obszarpany ubiór i wygląd złoczyńcy.	Hyde stanowi zwyrodniałą kopię Jekylla postępuje zgodnie z niebezpiecznymi popędami, kłusobiasa. Jest pokraczną postacią, przypominającą kalekę, odziany w zbyt duże ubrania. Sprawia odpychające

			wrażenie.
<b>RODZAJ ZALEŻNOŚCI MIĘDZY BLIŹNIAKAMI</b>	Początkowo Brzechwa to człowiek - postać cielesna. Po swej śmierci ujawnia pokrewieństwo z duchem narratora, którego opanowuje.	Czelawa i Stachur posiadają jeden umysł, rozdzielony na dwie połowy: dzienną i nocną.	Doktor Jekyll odseparował dwa żyjące w człowieku bytów. On i pan Hyde posiadają jeden umysł, jedną pamięć. Jednakże Hyde czasem zaczął przejmować nimi kontrolę, ich umysły rozłączają się.
<b>POCHODZENIE BLIŹNIAKA</b>	Postać fizyczna Brzechwy nie ma określonego pochodzenia. Jego duch jest projekcją umysłu narratora.	Bliźniacy Stachur i Czelawa urodzili się zrośnięci biodrami. Po rozdzieleniu, procesy życiowe bliźniaków zamierają na przemian co dwanaście godzin.	Hyde jest wynikiem naukowego eksperymentu mającego na celu odseparowanie istniejących w człowieku bytów: pozytywnego i negatywnego.
<b>DZIAŁANIA BLIŹNIAKÓW</b>	Brzechwa występuje naprzeciw narratorowi, przeciwstawiając się jego ideom, wartościom. Stara	Stachur pędzi występny żywot złoczyńcy. Czelawa wykorzystuje wspomnienia związane z niebezpiecznym	Hyde upaja się cierpieniem innych, jest mordercą, prowadzi grzeszny żywot. Jekyll jest uznany

	się przekształcić sposób myślenia narratora.	nocnym bytem bliźniaka do badań psychologicznych.	naukowcem
--	--	--	-----------

Do powyższych dodajmy jeszcze, wpisany w świadomość kulturową, parapsychologiczną postać bliźniaka/sobowtóra. U Petera Hainiga czytamy, iż sobowtór to: „(...) duch do złudzenia przypominający człowieka, który jeszcze żyje, lecz ma wkrótce umrzeć(...) W swojej słynnej książce *The Secret Commonwealth* (wydanej w 1815 roku z manuskryptu datowanego 1691) Robert Kirk pisze, że zjawia ta jest „Bliźniakiem i kompanionem człowieka, akuratnie takim jak on sam, przywiązany doń niczym cień, jednako przed śmiercią pierwowzór, jako i po niej”[\[174\]](#) .

Grabiński i Stevenson dokonali interpretacji znanego im toposu sobowtóra, uczynili z niego cielesny ekwiwalent zła. Stevenson pozostał - dzięki naukowości swego utworu - w sferze fantastyki utajonej (wg Grabińskiego, cechuje tego autora *oryginalność absolutna* - patrz rozdział pierwszy). Grabiński zaś uczynił z obserwacji empirycznie sprawdzalnych faktów podstawę fantastycznej nadbudowy[\[175\]](#).

Grabiński wykorzystał postać bliźniaka jako tworu nadrealnego do stworzenia nowego na gruncie polskiej i światowej literatury obrazu zła.

### 3. Organizm kolei

Tom nowel *Demon ruchu* został wydany w 1919 roku we Lwowie. Znaczący literatury uznają ten zbiór za najwybitniejszy i najważniejszy w twórczości Grabińskiego, „(...) w polskiej opinii literackiej i czytelnicy znalazł najwyższy bodaj i najgłośniejszy rezonans.”[\[176\]](#) Wskazać możemy dwie podstawowe przyczyny tego faktu: pierwszą

jest struktura tomu, składa się on bowiem z dwunastu nowel powiązanych wspólną tematyką (kolejową) oraz urzeczywistnieniem w nich podstawowych idei filozoficznych autora: polimorfizmu bytu oraz wiecznego ruchu (heraklitejskiego *panta rhei*)[\[177\]](#). Drugą zaś jest stworzenie w ramach utworów jednolitego ontologicznie świata fantastycznego.

Idea nieustannego ruchu była bliska Grabińskiemu. Tak stwierdził po napisaniu jednej z nowel wchodzącej w skład *Demonu ruchu - Maszynisty Grota*: „(...) kolej lubię bardzo i jeżdżę z upodobaniem w jej służbę. Była dla mnie zawsze symbolem życia i jego ogniszcze pulsujących tętn - symbolem demonizmu - ruchu, przepotężnej siły, znikąd rodem, co pędzi światy przez międzyplanetarne przestworza w kręgach wirów bez początku i końca(...)”[\[178\]](#).

Kolej u Grabińskiego to uformowana myśl Heraklita i Bergsona, który rozwoju istot żywych i ich istnienia w ogóle doszukiwał się w nieustannym wypływie wewnętrznych sił i ich pędu życiowego (*elan vital*)[\[179\]](#). „W ciągłym, heraklitejskim ruchu, wirowaniu materii dokonują się wieczne procesy ewolucji, przemiany idące ku coraz wyższym, doskonalszym formom istnienia.”[\[180\]](#) Byt, życie, jego różnorakie formy - także te dowodzące polimorfizmu - powstają za sprawą immanentnego pędu, ciągłego przepływu, wariabilizmu (powszechnej zmienności rzeczy).

Z dynamicznej koncepcji bytu narodził się cykl *Demon ruchu*. „Kolej jako nowe, dziewicze, przez nikogo dotąd w literaturze nie wyzyskane właściwie potencjalne źródło tematów, nęciła Grabińskiego(...)”[\[181\]](#). Autor powiązał polimorfizm bytu z jego ciągłą przemianą, by potwierdzić „(...) fantastyczną koncepcję wielonurtowości egzystencji, złożonej z plątaniny ścieżek, ślepych torów czy rozstajnych dróg”[\[182\]](#). Kolej przypomina ogromny organizm, który wpływa na całą rzeczywistość, jej kształt. Niesamowity czynnik - *demon ruchu* - tkwiący w ciele kolei, kieruje istnieniem jej oraz ludzi z nią związanych (kolejarzy, podróżnych). Wpływ kolei objawia się w kreowaniu fantastycznych bytów (Smolucha, który jest istotą mającą za zadanie ostrzegać kolejarzy przed katastrofami, ale i je wywołującą), obrazów światów nadnaturalnych, istniejących równolegle z rzeczywistością.

„Kolej jako symbol wiecznego, niezmordowanego dążenia, jako zrealizowane w skali ubogich, ludzkich możliwości nieśmiertelne

marzenie o zdobywczej gonitwie poprzez bezkres wszechświata w upojeniu tą nieograniczoną swobodą ruchu i pędu – tak pojmują kolej wszyscy niemal bohaterowie nowel Grabińskiego.”[183] Przytoczmy słowa autora, opisujące bohatera *Maszynisty Grota*, uosabiającego ideę niekończącego się pędu: „*Bo ideałem Grota 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*”[184]. Słowa te w doskonały sposób oddają całokształt idei zbioru.

Poniżej przybliżymy nowelę *Demon ruchu*, jako eksplikację zasadniczych postaw i pomysłów autora względem świata fantastycznego. Zasadniczo każdy utwór spośród zawartych w tomie, może zostać wyznaczonym jako przykład, jednakże właśnie *Demon ruchu* – jako nacechowany funkcją przewodnią cyklu – zawiera w sobie istotne elementy organizmu kolei.

Bohaterem noweli jest Tadeusz Szygoń, który budzi się w przedziale pociągu jadącego z Paryża do Madrytu. Obojętne mu jest, dokąd jedzie. Na co dzień Szygoń jest urzędnikiem, lecz od czasu do czasu wzbiera w nim chęć „ucieczki”, więc wsiada do pierwszego pociągu i jedzie w przypadkowym kierunku.

„*Jakaś ciemna moc wyrwała go z domu, pędziła na dworzec, pchała do wagonu – jakiś nieprzewyciężony nakaz zmuszał do porzucenia nieraz wśród głębokiej nocy wygodnego postania.(...) Następowala jazda przed siebie, po omacku na chybił trafił, jakieś przestanki, przesiadania w nieokreślonym kierunku, a wreszcie postój w jakimś mieście, miścinie lub wiosce, w jakimś kraju, pod jakimś niebem, nie wiadomo, dlaczego tu właśnie, nie gdzie indziej – i wreszcie owo fatalne przebudzenie w obcej, dziko cudzej okolicy..*”[185].

Do przedziału Szygonia dosiada się pasażer, ubrany w mundur naczelnika kolei. Postać ta jest symptomem ingerencji świata nadrealnego (będącego domeną kolei) w strukturę opowieści.

Współpasażer przekształca się, ku zdziwieniu Szygonia, w konduktora, który zaczyna mówić o możliwościach kolei: „*Warto służyć i wyładowywać się. Czynniki cywilizacyjny! Lotna pośredniczka narodów, wymiany kultur! Pęd, panie kochany, pęd i ruch!*”[186].

Szygoń jest sceptyczny wobec słów pasażera:

„- 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.(...) Jedziemy na toczącej się w przestrzeni kuli”[187].

Szygoń stwierdza, że pędzony jest do ciągłego ruchu przez **demona ruchu**, co wprawia tajemniczego współpasażera w rozbawienie. Mówi on o pomysłe na anons reklamowy, mający promować nową linię kolejową. Anons ten ma kształt symbolu:

„(...) postać *geniusza ruchu*. Olbrzymi, śniady młodzieniec ważący się na kruczych, potwornie rozpiętych skrzydłach, opasany wirami kręcących się w opętanym tańcu światów - demon międzyplanetarnej wichury, śródgwiezdnej zamieci księżyców, cudnej, obłąkanej gonitwy komet bez liku, bez liku...”[188].

Szygoń rzuca się wściekły na współpasażera, lecz ten znika. Do przedziału wchodzi konduktor i natychmiast ginie ze złamanym karkiem. Z przedziału Szygonia ucieka wielka, nierozpoznawalna postać, zatrzymuje pociąg i wybiega z niego. Koledzy konduktora znajdują ciało zabitego w pustym przedziale.

*Demon ruchu* jest urzeczywistnieniem idei zawartych w całym tomie. Ruch, jako siła napędowa, ewolucyjna, prowadzi do rozwoju rzeczywistości, jej polimorfizacji, upostaciowienia fantazmatów, cząstek poza realnych. Szygoń, ogarnięty pędem, wchodzi tym samym w korelację z organizmem kolei, dla której pęd stanowi punkt centralny. Tajemniczy współpasażer stanowi pierwiastek fantastyczny, przynależny do wewnętrznego kosmosu kolei, podobnie jak i ujawniający się w finale noweli *demon ruchu*.

Elementy fantastyczne zarówno w pojedynczej noweli, jak i w całym cyklu, ujawniają swą obecność za sprawą ruchu, ogarniającego i zapładniającego umysły jego uczestników (podróżnych, pracowników kolei).

Myśl bohaterów, zamknięta w sferze organizmu kolei, „(...) automatycznie powołuje do życia nowe formy bytu(...)”[189] mogą one mieć trojaki formy: 1) istot żyjących w ramach kolei (wspomniany powyżej Smoluch oraz demon ruchu, który jest formą nadrzędną, uosabiającą w sobie pęd); 2) głuchych przestrzeni (ustronia, omówione szerzej w rozdziale drugim); 3) sił psychodestrukcyjnych zmuszających bohaterów do poddania się ruchowi (Szygonia, a także Grota w



*Maszyniście Grocie* i Boronia ze *Smolucha*). Te kreacje stanowią emanację pierwiastka nadnaturalnego kolei.

Szygoń, za sprawą ciągłego uczestnictwa w ruchu kolei, zostaje naznaczony jej wielokształtem, jego myśl projektuje i przywołuje istnienia fantastyczne odpowiadające sferze kolei. Proces ten odbywa się zgodnie z koncepcją *synechizmu* Jamesa, traktującą rzeczywistość dwuczęściowo [190]. Szygoń, wpojony w przestrzeń kolejową, tworzy obraz świata równoległego, jego fantazmat, który przybiera właściwą mu formę (mężczyzna w stroju kolejarza). Otrzymuje możliwość kontaktu z czwartym wymiarem i, tym samym, zostaje naznaczony piętnem tego, który raz przekroczywszy granicę pomiędzy rzeczywistościami, musi pozostać rozdarty między nimi. Uporządkowany bieg realnego życia zostaje zakłócony, (...) pierwiastek nadmysłowy nie wspiera świata realnego, ale manewruje nim(...)” [191]. *Demon ruchu*, który ogarnia Szygonia, prowadzi do destrukcji. „Żadna granica w tym świecie nie może być naruszona bezkarnie. Kto raz wyruszył w podróż, kto podjął ryzyko przekroczenia kondycji ludzkiej – a dla niej właściwe jest przypisanie do jednego miejsca – nigdy już nie zazna spokoju.” [192] Idea wiecznego, nieprzerwanego ruchu nie jest właściwa człowiekowi. Szygoń – zafascynowany nią – poddaje się pierwiastkowi demonicznemu ruchu i przegrywa. Podobna sytuacja ma miejsce w *Maszyniście Grocie*, gdzie główny bohater, nienawidzący wszelkich przystanków, pragnie wykreować ruch idealny, ciągły, nieprzerwany.

Bohater noweli ginie w eksplozji, Szygoń zaś staje się żywą egzemplifikacją *demonu ruchu*, jego upostaciowieniem. Kontakt z pierwiastkami świata nieznanego, fantastycznego, niesie więc z sobą destrukcję tych, którzy pragną współuczestniczyć w *elan vital* kolei.

Co ciekawe, Szygoń kończy byt realny, lecz równocześnie dany mu zostaje byt tajemny, wpisany w nadrealność. Ta sytuacja powtarza się w niemalże każdej noweli zawartej w tomie. *Głucha przestrzeń* ukazuje dróżnika na opuszczonej stacji, który swym zaangażowaniem emocjonalnym w pracę i obowiązki, dokonuje transferu pomiędzy przestrzenią realną, a *czwartym wymiarem*, jak określa równoległy świat fantastyczny Hutnikiewicz [193]. Dusza dróżnika zostaje (metempsychicznie) przeniesiona do rzeczywistości fantastycznej. Podobnie w *Ślepym torze* bohaterowie przekraczają granice między

światami, pragnąc poznać tajemnice tytułowego miejsca.

Wszystkie postaci, które stykają się z żywiołem nadrealnym w nowelach kolejowych, tracą swój byt ziemski: umierają, czy też stają się powłokami pozbawionymi ducha. Próba ogarnięcia przez nich wielowarstwowej rzeczywistości, zaangażowanie w ten proces ich umysłów, powoduje mediumiczne przywołanie fantazmatów nierealności. Mamy tu więc do czynienia z sytuacją częściowo analogiczną z tymi opisanymi w poprzednich podrozdziałach. Dzieworódczą siłą umysłu zostaje w *Demonie ruchu* poddana działaniu nieustannego ewolucyjnego ruchu. Ona to powoduje nawiązanie kontaktu z fantastycznym organizmem kolei. „Podświadomość bohatera kreuje myśl (...)”[194], ta zaś tworzy odpowiednie formy (istoty, głuche przestrzenie) i poddaje się ruchowi „cienia wielkiej tajemnicy”[195].

Podobnie, jak w przypadku Szamoty, czy Czelawy, elementy świata nadprzyrodzonego ewokowane przez kolej są nacechowane negatywnie, niszczycielsko. „Druga strona rzeczywistości stanowi (...) u Grabińskiego symbol wiecznego unicestwienia(...) Nierzeczywisty byt powoduje destrukcję świata realnego, prowadząc do jego powtórnego odrodzenia się, ale w zmienionej formie”[196]. Forma ta jest fantomem, obecnym już tylko poza realnością.

Jak widzimy, tom *Demon ruchu* kreuje zwarty obraz świata dwudzielnego, ogarniętego powtarzalnością istnienia, bytu, ciągłym ruchem. Kolej zaś stanowi symbol owego ruchu, jego diaboliczny twór. Jego kształt zaś zależny jest od demiurgicznej macy (tytułowego *demonu ruchu*), który wpływa na umysły uczestniczących w bycie kolei ludzi. Wpływ ten jest niszczycielski, destabilizujący strukturę rzeczywistości.

## Zakończenie

W rozdziale trzecim ukazaliśmy najistotniejsze i najbardziej jaskrawe obrazy świata fantastycznego wykreowane przez Stefana Grabińskiego w swych nowelach.

We wszystkich przypadkach zetknięcie się i poznanie elementów nadprzyrodzonych wiąże się z psychofizyczną destrukcją bohaterów, z emanacją zła.

Powyżej opisane utwory stanowią również próbę stworzenia psychofantastyki (metafantastyki), której głóscielem był Grabiński. Wydarzenia pochodzące z nowel mają podstawę bardziej lub mniej weryfikowalną - psychofizyczną, parapsychologiczną, czy też jedynie psychopatologiczną, natomiast emanacje nadrealności mają miejsce dzięki uczestnictwu umysłów ogarniętych namiętnością, gniewem, czy też nierealnym ruchem. Umysły te, zgodnie z genezyjską filozofią Słowackiego, natchnione wyobraźnią kreują fantomy.

Wszelkie zmiany psychiczne dają możliwość wejścia w świat fantastyczny, który ingeruje w świat realny. Rzeczywistość ma więc budowę dwudzielną, aczkolwiek część nadrealna w niej przewodzi.

# ZAKOŃCZENIE

Twórczość literacka Stefana Grabińskiego stanowi bardzo rozległy i wieloaspektowy przyczynek do badań. Najdoskonalszym tego dowodem jest istnienie kompendium wiedzy o autorze *Demonu ruchu* pióra Artura Hutnikiewicza. Celem naszej pracy nie było jednakże ukazanie całości działalności pisarskiej Grabińskiego, lecz zaledwie jej fragmentu, tj. nowelistyki (aczkolwiek, w tym przypadku, fragment ów stanowi jądro twórczości pisarza). Z tej części wyselekcjonowaliśmy również jeden aspekt, a mianowicie ścieranie się świata fantastycznego z realnym. Dogłębnemu wejrzeniu w ten problem poświęcona była ta praca. Pragnęliśmy ukazać, iż w nowelach Grabińskiego z jednej strony zauważamy wielodzielność świata nadrealnego objawiającego się w realnym (fantastyczne istoty, miejsca, wypełnione mocami postaci opanowane przez *ślepy tor*, nierealne czyny etc.), z drugiej jednak kształt tych objawień zbudowany jest na jednolitym i niezmiennym koścu (tylko wybrani dostępują zaszczytu świadomego kontaktu ze sferą fantastyczną).

Wieloma przykładami udowodniliśmy bogactwo pomysłów Grabińskiego. Stanowią one reminiscencje tradycyjnych toposów, takich jak nawiedzony dom czy duch. Dają też ich twórcze przeobrażenie niespotykane na gruncie naszej literatury. Dla przykładu: *Demon ruchu* jest dziełem wyjątkowym, opierającym się na oryginalnej idei organizmu kolei, podporządkowanym zarówno zbudowanej przez autora ontologii jak i światopoglądowi.

Grabiński w swej nowelistyce ukazywał dwutorowość świata - jego podział na część widzialną i niewidzialną. Owa część fantastyczna przesiąknięta jest złem. Kuszącym, gdyż niezauważalnym. Ono, raz dotknięte, pochłania bez litości i jedynie nielicznym udaje się wyjść z tej konfrontacji z życiem.

Ludzie obłąkani ogarnięci pasjami (twórczymi, erotycznymi) zapominający o kształcie rzeczywistości, łatwiej mogą wejrzeć na

*drugą stronę.*

Grabiński - co należy zauważyć, jako jeden z najistotniejszych wniosków - był absolutnie oddany swej wizji świata. Przez całą twórczość szedł raz obrona ścieżką, oczywiście wzbogacając ją o nowe elementy. Zawsze jednak stanowiły one jej nieodłączną część, stapiały się z nią w wyjątkową, niepowtarzalną całość. Poszczególne nowele natomiast są zarówno próbą przetransponowania na polski grunt tradycji *weird stories*, połączoną nierozdzielnie z podbudową filozoficzno-mityczną. Grabiński, pod sztafazem *stricte* rozrywkowym starał się przekazać konkretne poglądy na rzeczywistość - jej wybitnie dwubiegunową formę. Bez reszty oddał się idei dychotomii świata, dając jej byt na stronach swych opowieści.

Stefan Grabiński jest postacią wyjątkową nie tylko dla naszej fantastyki, ale ogółu naszej literatury. W toku pracy ukazywaliśmy kształt wykreowanego przez niego świata, staraliśmy się udowodnić przemyślaną konstrukcję pomysłów *polskiego Poe'go*. I, co najistotniejsze, przedstawiliśmy sposób, w jaki autor postrzegał współistnienie rzeczywistości cielesnej, otaczającej nas oraz tej dostrzeganej tylko przez nielicznych.

# BIBLIOGRAFIA

## Literatura podmiotu:

- Grabiński S., *Demon ruchu*, Warszawa 1999.  
Grabiński S., *Niesamowite opowieści*, Kraków 1975.  
Grabiński S., *Utwory wybrane*, t.1: *Nowele*, Kraków 1980.  
Grabiński S., *Zemsta Żywiołaków*, „Kruk” 1997, nr 2.

## Literatura przedmiotu:

- Adamiec M., *Cień wielkiej tajemnicy*, „Twórczość” 1982, nr 7.  
Bellinger G.J., *Leksykon mitologii. Mity ludów i narodów świata*, Warszawa 2003.  
Biedermann H., *Leksykon symboli*, Warszawa 2001.  
Brodke M., *Wstęp*, [w:] *Pokój na wieży. Opowieści wampiryczne*, Wrocław 1991.  
Brzostowska J., *O twórczości Stefana Grabińskiego*, „Pamiętnik Warszawski” 1931, nr10-2.  
Caillois R., *Od baśni do science fiction*, [w:] *Odpowiedzialność i styl*, Warszawa 1967.  
Cirlot J.E., *Słownik symboli*, Kraków 2000.  
Czachowski K., *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884-1934*, t.3, Warszawa-Lwów 1936.  
Eliade M., *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, Warszawa 1970.  
Filip G., *Fantastyka i zło. Przykład Grabińskiego*, „Fantastyka” 1989,



nr 10.

Gemra A., *Wyobrażenia na manowcach: opowieści niesamowite*, [w:] *Literatura i kultura popularna IX*, red. T. Żabski, Wrocław 2000.

Grabiński S., *Wywiad własny „Wiadomości Literackich”*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 166.

Grabiński S., *Z mojej pracowni. Opowieść o „Maszynie Grocie”*. *Dzieje noweli. Przyczynek do psychologii tworzenia*, „Fantastyka” 1984, nr 6.

Grabiński S., *Zagadnienie oryginalności w twórczości literackiej*, „Pamiętnik Literacki” 1925, nr 26.

Haining P., *Leksykon duchów*, Warszawa 1990.

Horzyca J., *Stefan Grabiński*, „Krytyka i Życie” 1936, nr 47.

Hutnikiewicz A., *Stefan Grabiński czyli Jak się pisze „dreszczowce”*, [w:] *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego*, red. B. Faron, Warszawa 1974.

Hutnikiewicz A., *Stefan Grabiński i jego dziwna opowieść*, [w:] S. Grabiński, *Utwory wybrane*, t.1: *Nowele*, Kraków 1980.

Hutnikiewicz A., *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego*, Toruń 1959.

Irzykowski K., *Fantastyka*, „Maski” 1918, nr 32-33.

Irzykowski K., *Walka o treść*, Warszawa 1929.

Korzeniecka-Bondar A., *Cisza jako pomost między światem a sobą samym*, [w:] *Ku humanistycznej przyszłości świata w nowym wieku*, red. Z. Łomny i K. Marcinowska-Łangowska, Opole 2001.

Krajewski T., *Księżę fantastów. Stefan Grabiński - polski Lovecraft*, „Sfera” 2003, nr 1.

Kwiatkowski J., *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2000.

Kwiatkowski J., *Literatura Dwudziestolecia. Synteza uniwersytecka*, Warszawa 1990.

Le Fanu J.S., *Carmilla*, [w:] *Pokój na wieży. Opowieści wampiryczne*, Wrocław 1991.

Lem S., *Postowie*, [do:] S. Grabiński, *Niesamowite opowieści*, Kraków 1975.

Niewiadomski A., Smuszkiewicz A., *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990.

Niewiadomski A., *Grabiński Stefan (1887-1936)*, „Fantastyka” 1984, nr 6.

*Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, przekł. i oprac. benedyktynów tynieckich, Poznań-Warszawa 1980.

Płomiński J.E., *Suweren polskiej fantastyki literackiej*, [w:] *Twórcy bez masek*, Warszawa 1956.

Poe E.A., *Opowieści niesamowite*, Warszawa 1956.

Robbins R.H., *Encyklopedia czarów i demonologii*, Warszawa 1998.

*Słownik gatunków literackich*, red. M. Biernacki i M. Paulus, Bielsko-Biała 1999.

*Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 1997.

*Słownik terminów literackich*, Wrocław 1988.

Smuszkiewicz A., *Zaczarowana gra*, Poznań 1982.

Stevenson R.L., *Doktor Jekyll i pan Hyde*, Warszawa 1985.

Stoff A., *Sześć „Spojrzeń” Stefana Grabińskiego*, [w:] *Od Kochanowskiego do Różewicza*, red. J. Kryszak, PWN 1988.

Tatarkiewicz W., *Historia filozofii*, Warszawa 1990.

Wydmuch M., *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Warszawa 1975.

Wysłouch S., *Anatomia widma*, „Teksty” 1977, nr 2.

Zajac D., *Droga a polimorfizm bytu*, „Kwartalnik Opolski” 2003, nr 1.

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

# Przypisy

- [1] Za: A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego*, Toruń 1959, s.58-59
- [2] J.E. Płomieński, *Suweren polskiej fantastyki literackiej*, [w:] *Twórcy bez masek. Sylwetki*, Warszawa 1956, s.118-119.
- [3] A. Hutnikiewicz, op. cit., s.67-68.
- [4] K. Irzykowski, *Fantastyka*, „Maski” 1918, z.32-33; cyt. Za: K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884-1934*, t.3, Warszawa-Lwów 1936, s.538.
- [5] A. Hutnikiewicz, op. cit., s.81.
- [6] A. Głowczewski, *Zapomniany dramat fantastyczny (O „Ciemnych siłach” Stefana Grabińskiego)*, [w:] *Fantastyka, fantastyczność, fantazmaty*, pod red. A. Matuszewskej, Gdańsk 1994, s.124.
- [7] S. Grabiński, *Wywiad własny „Wiadomości Literackich”*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 166, s.1.
- [8] Za: A. Hutnikiewicz, op. cit., s.85.
- [9] A. Hutnikiewicz, op. cit., s.100.
- [10] Ibid., s.95.
- [11] Ibid., s.56.
- [12] Za: J. Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2000, s. 245.
- [13] Ibidem.
- [14] Cyt. Za: A. Niewiadomski i A. Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990, s. 78 (hasło: STEFAN GRABIŃSKI).
- [15] W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t.1, Warszawa 1990, s.88.
- [16] D. Zając, *Droga a polimorfizm bytu*, „Kwartalnik Opolski” 2003, nr 1, s.56-57.
- [17] W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t.3, Warszawa 1990, s.209-211.
- [18] A. Hutnikiewicz, *Stefan Grabiński i jego dziwna opowieść*, [w:] S. Grabiński, *Utwory wybrane*, t.1:Nowele, Kraków 1980, s.12.

- [19] W. Tatarkiewicz, op. cit., s.201.
- [20] S. Grabiński, *Ślepy tor*, [w:] *Nowele*, s.185-207.
- [21] A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka...*, op. cit., s. 130.
- [22] A. Niewiadomski i A. Smuszkiewicz, op. cit., s. 79.
- [23] Cyt. Za: A. Wydmuch, *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Warszawa 1975, s.110.
- [24] R. Caillois, *Od baśni do science fiction*, [w:] *Odpowiedzialność i styl*, Warszawa 1967, s.39.
- [25] A. Niewiadomski i A. Smuszkiewicz, op. cit., s.278 (hasło: FANTASTYKA GROZY).
- [26] A. Niewiadomski, *Literatura fantastycznonaukowa*, Warszawa 1992, s.24.
- [27] Za: J. Kwiatkowski, op. cit., s.199-200.
- [28] K. Czachowski, op. cit., s.538.
- [29] A. Hutnikiewicz, *Stefan Grabiński czyli Jak się pisze „dreszczowce”*, [w:] *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki*, red. B. Faron, Warszawa 1974, s.223.
- [30] S. Grabiński, *Zagadnienie oryginalności w twórczości literackiej*, „Pamiętnik Literacki” 1925, nr 26, s.1.
- [31] Ibid., s.2.
- [32] Ibid., s.3.
- [33] A. Niewiadomski i A. Smuszkiewicz, op. cit., s.78.
- [34] S. Grabiński, op. cit., s.4.
- [35] A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka...*, op. cit., s.120; za S. Grabiński, op. cit., s.4-5.
- [36] S. Grabiński, op. cit., s.5.
- [37] Za: A. Hutnikiewicz, op. cit., s.121-122.
- [38] Ibid., s.122.
- [39] Za: A. Hutnikiewicz, *Stefan Grabiński czyli Jak się pisze „dreszczowce”*, s.224.
- [40] A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka...*, op. cit., s.123-124.
- [41] za: A.Gemra, *Wyobrażenia na manowcach: opowieści niesamowite*, [w:] *Literatura i kultura populana IX*, red. T. Żabski, Wrocław 2000, s.155.
- [42] *Słownik gatunków literackich*, red. M. Bernacki i M. Paulus, Bielsko-Biała 1999, s.334.(hasło: POWIEŚĆ GOTYCKA).
- [43] M. Wydmuch, *Gra ze strachem...*, s.94.

- [44] S. Grabiński, *Kochanka Szamoty*, [w:] *Nowele*, Kraków 1980, s. 392.
- [45] *W domu Sary*, [w:] *Nowele*, s.416.
- [46] *Czad*, [w:] *Nowele*, s. 362.
- [47] *Głucha przestrzeń*, [w:] *Nowele*, s.78.
- [48] Zauważmy wartość znaczeniową tytułu, wyraźnie określającego charakter opisywanego w noweli miejsca.
- [49] *Ultima Thule*, [w:] *Nowele*, op. cit., s.209.
- [50] E.A. Poe, *Zagłada Domu Usherów*, [w:] *Opowieści niesamowite*, Warszawa 1956, s.289.
- [51] 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. 150.
- [52] Ibid., s. 177.
- [53] *Dziedzina*, [w:] *Nowele*, s. 284.
- [54] *Biały Wyrak*, [w:] *Nowele*, s. 313.
- [55] M. Adamiec, *Cień wielkiej tajemnicy*, „*Twórczość*” 1982, nr 7, s. 101.
- [56] A. Hutnikiweicz, *Twórczość literacka...*, s. 367-368.
- [57] *Kochanka Szamoty*, [w:] *Nowele*, s. 396-397.
- [58] *Ślepy tor*, [w:] *Nowele*, s. 188.
- [59] *Szalona zagroda*, [w:] S. Grabiński, *Niesamowite opowieści*, Kraków 1975, s.294.
- [60] Ibid., s. 294-295.
- [61] B. Zwolińska, op. cit., s.143.
- [62] Ibid., s.196.
- [63] Za: M. Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, Warszawa 1970.
- [64] *Dziedzina*, s.286-287.
- [65] *Szary pokój*, s.225.
- [66] A. Hutnikiewicz, *Stefan Grabiński i jego dziwna opowieść*, [w:] S. Grabiński, *Nowele wybrane*, Kraków 1980, s. 19.
- [67] *Ślepy tor*, s.191.
- [68] A. Korzeniecka-Bondar, *Cisza jako pomost między światem a sobą samym*, [w:] *Ku humanistycznej przyszłości świata w nowym stuleciu*, red. Z. Łomny i K. Marcinowska-Łangowska, Opole 2001, s. 172.

- [69] A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka...*, s. 216.
- [70] S. Grabiński, *Z mojej pracowni .Opowieść o „Maszynie Grocie”*. *Dzieje noweli. Przyczynek do psychologii tworzenia*, „Fantastyka” 1984, nr 6, s. 65.
- [71] A. Hutnikiewicz, *Stefan Grabiński czyli jak się pisze „dreszczowce”*, s.13.
- [72] A. Stoff, *Sześć „Spojrzeń” Stefana Grabińskiego*, [w:] *Od Kochanowskiego do Różewicza*, red. J. Kryszak, PWN 1988, s.164-165.
- [73] A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka...*, s.224.
- [74] *Spojrzenie*, [w:] *Nowele*, s.462.
- [75] A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka...*, s. 216.
- [76] *Spojrzenie*, s. 466.
- [77] *Ibid.*, s.474.
- [78] *Szary pokój*, s.231.
- [79] S. Grabiński, *Z mojej pracowni...*, s.65.
- [80] S. Grabiński, *Engramy Szatery*, [w:] *Demon ruchu*, Gdańsk 1999, s. 131.
- [81] *Spojrzenie*, [w:] *Nowele*, s.471.
- [82] A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka...*, s.217.
- [83] *W domu Sary*, s.421.
- [84] *Gebrowie*, [w:] *Nowele*, s.337.
- [85] J. Lorentowicz, *Galeria osobliwości*, „Express Polarny” 1924, nr 227/8; za: A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka...*, op. cit., s.225-226.
- [86] S. Grabiński, *Zemsta Żywiołaków*, „Kruk” 1997, nr 2, s.25.
- [87] *Ibid.*, s.27.
- [88] *Ibid.*, s.28
- [89] *Smoluch*, [w:] *Nowele*, s.93.
- [90] A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka...* s. 152.
- [91] K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej...*, s.539.
- [92] Za: M. Brodke, *Wstęp*, [do:] *Pokój na wieży. Opowieści wampiryczne*, Wrocław 1991, s.53.
- [93] S. Lem, *Posłowie*, [do:] S. Grabiński, *Niesamowite opowieści*, Kraków 1975, s.351.
- [94] za: A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka...*, s.231.
- [95] K. Czachowski, op. cit., s. 540.
- [96] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, przekład i opracowanie benedyktynów tynieckich, Poznań-Warszawa 1980, s.112.



- [97] za: R.H. Robbins, *Encyklopedia czarów i demonologii*, Warszawa 1998, s.307. (hasło: WAMPIR)
- [98] M. Brodke, op. cit., s.12.
- [99] Ibid., s.39.
- [100] J. Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, s.242.
- [101] *W domu Sary*, s.409.
- [102] Ibid., s.410.
- [103] Ibid., s.415.
- [104] Ibid., s.416.
- [105] Ibid., s.422.
- [106] Ibid., s.424.
- [107] Ibid., s.426.
- [108] Ibid., s.430.
- [109] Za: I. Kolasińska, *Kiedy spojrzenie Gorgony budzi upiory: horror filmowy i jego widz*, [w:] *Kino gatunków: wczoraj i dziś*, Kraków 1998, s.115.
- [110] *W domu Sary*, s.416.
- [111] J. S. Le Fanu, *Carmilla*, [w:] *Pokój na wieży. Opowieści wampiryczne*, wstęp i opracowanie M. Brodke, Wrocław 1991, s.241.
- [112] *W domu Sary*, s.412.
- [113] *Carmilla*, s.244.
- [114] ibid., s.245.
- [115] ibid., s.289.
- [116] M. Brodke, op. cit., s.53.
- [117] Za: A. Hutnikiewicz, *Stefan Grabiński i jego dziwna opowieść*, s.20.
- [118] Za: H. Biedermann, *Leksykon symboli*, Warszawa 2001, s.163 oraz J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, Kraków 2000, s.202. (hasło: KREW)
- [119] R.H. Robbins, ibidem.
- [120] A. Hutnikiewicz, ibidem.
- [121] Za: M. Brodke, op. cit., s.29-30.
- [122] *Kochanka Szamoty*, s.391.
- [123] Za: A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka...*, s.191.
- [124] *Kochanka Szamoty*, s.399.
- [125] Ibid, s.394.
- [126] Ibid., s.403.
- [127] Ibid., s.404.

- [128] Ibid., s.405.
- [129] Ibid., s.406.
- [130] Za: A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka...*, s.193-194.
- [131] A. Hutnikiewicz, *Stefan Grabiński i jego dziwna opowieść*, s.18.
- [132] M. Adamiec, *Cień wielkiej tajemnicy*, s.107.
- [133] S. Lem, *Posłowie*, s.347.
- [134] A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka...*, s.185.
- [135] Za: A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka...*, s.194-195 oraz S. Lem, op. cit., s.346-347.
- [136] S. Wyślouch, *Anatomia widma*, „Teksty” 1977, nr 2, s.157.
- [137] Ibid., s.143.
- [138] Ibidem.
- [139] G. Filip, *Fantastyka i zło. Przykład Grabińskiego*, „Fantastyka” 1989, nr 10, s.59.
- [140] za: G.J. Bellinger, *Leksykon mitologii. Mity ludów i narodów świata*, Warszawa 2003, s.361 oraz P. Haining, *Leksykon duchów*, Warszawa 1990, s.127 oraz R.H.Robbins, op. cit., s.284-285. (hasła: INKUB, SUKKUB)
- [141] za: A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka...*, s.130.
- [142] S. Grabiński, *Z mojej pracowni. Opowieść o „Maszynie Grocie”*. *Dzieje noweli. Przyczynek do psychologii tworzenia*, „Fantastyka” 1984, nr 6, s.52.
- [143] *Dziedzina*, s.281.
- [144] Za: G. Filip, op. cit., s.58.
- [145] *Zez*, [w:] *Nowele*, s.39.
- [146] Ibid., s.41.
- [147] Ibid., s.43.
- [148] A. Hutnikiewicz, *Stefan Grabiński i jego dziwna opowieść*, s.20.
- [149] *Zez*, s.43.
- [150] Ibid., s.44.
- [151] Ibid., s.51.
- [152] G. Filip, op. cit., s.59.
- [153] Za: A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka...*, s.227.
- [154] W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t.3, s.115.
- [155] A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka...*, s.230.
- [156] Określenie za: G. Filip, ibidem.
- [157] M. Adamiec, op. cit., s.99.

- [158] *Problemat Czelaywy*, [w:] *Nowele*, s.233.
- [159] Ibid., s.235.
- [160] Ibid., s.237.
- [161] Ibid., s.241.
- [162] Ibidem.
- [163] Ibid., s.246.
- [164] Ibid., s.252.
- [165] Ibid., s.253.
- [166] Ibid., s.259-260.
- [167] Por. K. Irzykowski, *Walka o treść*, Warszawa 1929, s.142.
- [168] S. Grabiński, *Zagadnienie oryginalności w twórczości literackiej*, s.3.
- [169] Za: G. Filip, ibidem.
- [170] A. Niewiadomski i S. Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990, s.78. (hasło: STEFAN GRABIŃSKI)
- [171] A. Hutnikiewicz, *Stefan Grabiński i jego dziwna opowieść*, op. cit., s.20.
- [172] Za: G. Filip, op. cit., s.58.
- [173] J. Brzostowska, *O twórczości Stefana Grabińskiego*, „Pamiętnik Warszawski” 1931, nr 10-2, s.165.
- [174] P. Haining, op. cit., s.273.(hasło: SOBOWTÓR)
- [175] Za: A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka...*, s.237.
- [176] A. Hutnikiewicz, *Stefan Grabiński i jego dziwna opowieść*, s.12.
- [177] za: D. Zając, *Droga o polimorfizm bytu*, „Kwartalnik Opolski” 2003, nr 1, s.57.
- [178] S. Grabiński, *Z mojej pracowni...*, s.53.
- [179] za: W. Tatarkiewicz, op. cit., s.211.
- [180] A. Niewiadomski i A. Smuszkiewicz, ibidem.
- [181] A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka...*, s.149.
- [182] D. Zając, op. cit., s.55.
- [183] A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka...*, ibidem.
- [184] S. Grabiński, *Demon ruchu*, [w:] *Nowele*, s.137.
- [185] ibid., s.123.
- [186] Ibid., s.127.
- [187] Ibid., s.128.
- [188] Ibid., s.131.

- [189] D. Zając, op. cit., s.56.
- [190] Za: W. Tatarkiewicz, op. cit., s.201.
- [191] D. Zając, op. cit., s.57.
- [192] M. Adamiec, op. cit., s.102.
- [193] Za: A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka...*, s.152.
- [194] D. Zając, op. cit., s.59.
- [195] Za: M. Adamiec, op. cit., s.103.
- [196] D. Zając, op. cit., s.57.

# Spis treści

## Wstęp

### Rozdział I. Stefan Grabiński. Sylwetka autora, wykładnia światopoglądowa, poglądy na twórczość fantastyczną

#### Wprowadzenie

#### 1. Sylwetka autora

#### 2. Światopogląd autora

#### 3. Poglądy Stefana Grabińskiego na twórczość fantastyczną

#### Zakończenie

### Rozdział II. Punkty i sposoby stykania się świata fantastycznego z rzeczywistym

#### Wprowadzenie

#### 1. Odcięta przestrzeń

#### 2. Obłąd

#### 3. Zawody

#### Zakończenie

### Rozdział III. Najważniejsze elementy świata fantastycznego

#### Wprowadzenie

#### 1. Wampiry i upiory

#### 2. Demoniczni bliźniacy

#### 3. Organizm kolei

#### Zakończenie

## Zakończenie

## Bibliografia

## Przypisy