

BIULETYN CARPE NOCTEM

NR 1/2012 (4)

ISSN 2084-0691

polska klasyka grozy:

Huskowski

Grabieżski

Gnatowski

Miciński



Reymont

Sosnkowski

Jaworski

SPIS TREŚCI

Esej o „Historiach maniaków” Romana Jaworskiego	3
Czarne księstwo Tadeusza Micińskiego	5
Lucifer	9
Tragedia we Lwowie. O Janie Huskowskim.	9
Polacy nie gęsi i swojego Wampira mają!	11
Łada, czyli mroczna strona wikarego Jana	12
Granice Grabińskiego	16
<i>Muszę jechać naprzód, coś mnie pędzi</i> czyli o jednym opowiadaniu Stefana Grabińskiego	20
Nowe przestrzenie grozy u naśladowców Grabińskiego	21
Korzenie polskiej grozy	23
Bramińska utopia	24
Dialog o pograniczach klasyki grozy	25

REDAKCJA

Redaktor naczelna: Agnieszka Brodzik
redakcja: Paweł Mateja, Marcin
Bukalski, Rafał Siciński, Paweł
Szczepanik (skład), Michał Budak
(korekta), Alicja Laskowska (korekta)

e-mail: biuletyn@carpenoctem.pl

Wydawca: Agnieszka Brodzik, Toruń

Przed przystąpieniem do tworzenia czwartego numeru Biuletynu Carpe Noctem zdawaliśmy sobie sprawę z wielkiej ilości materiału „do przekopania”, ale tak naprawdę dopiero w trakcie pracy w pełni sobie uświadomiliśmy, jak obszer-na jest polska klasyka grozy. Najdłuższym etapem nie było samo tworzenie tekstów, ale dyskusja, o kim napisać w biule-tynie. Pula nazwisk i dzieł była ogromna, a wybór wcale nie taki oczywisty. W końcu jednak doszliśmy do porozumienia i z zapalem wzięliśmy się do roboty, by czwarty numer na-szego nieregularnika pojawił się jeszcze przed weekendem majowym.

Dziś przedstawiamy go naszym Czytelnikom, mając na-dzieję, że obalimy fałszywy, ale dość rozpowszechniony po-gląd, wedle którego W Polsce horror czy weird fiction tworzą się w Polsce od niedawna. Staraliśmy się, by każdy znalazł coś dla siebie, więc stawialiśmy na różnorodność - znajdzie-cie tutaj artykuły o Tadeuszu Micińskim, dwóch mrocznych Janach: Gnatowskim i Huskowskim, esej o Historiach mania-ków Romana Jaworskiego czy analizę Wampira Reymonta. Nie mogło oczywiście zabraknąć tekstów o Stefanie Grabiń-skim, a także szkicu o grozie dwudziestolecia międzywojen-nego, która zerwała z romantycznym sztafażem i przeniosła się z opuszczonych zamczysk do hangarów lotniczych czy dworców kolejowych. Na koniec zostawiliśmy Wam odrobi-nę „polecanek” w postaci recenzji Ja gorę i Mirandy oraz dia-log o pograniczach grozy, który pokazuje m.in. fakt, że groza to nie tylko domena prozy, ale też poezji, dramatów czy nawet malarstwa.

Jak więc widać, napisaliśmy sporo, ale jeszcze więcej... nie napisaliśmy. Zabrakło tutaj miejsca choćby dla Mieczysława Smolarskiego, Stanisława Czosnowskiego, Narcyzy Żmichowskiej i wielu innych. Trzeba jednak pamiętać, że nie aspirujemy do monografii polskiej klasyki grozy, ale prezen-tujemy jedynie jej niewielki wycinek, by zachęcić Czytelników do eksplorowania tej fascynującej dziedziny na własną rękę. A zachęta ta będzie bardziej przekonująca, jeżeli zamiast pobieżnej i powierzchownej syntezy klasyki literatury grozy zostanie przedstawiona zostanie jedynie jej część, ale za to dogłębnie i szczegółowo.

Na koniec chciałbym jeszcze w imieniu Redakcji Biulety-nu Carpe Noctem podziękować wszystkim, którzy pomogli nam w tworzeniu tego numeru: Elizie Krzyńskiej-Nawroc-kiej, Grzegorzowi Labudzie, Damianowi Lechwarowi i Stani-sławowi Żuławskiemu. Dzięki Wam ten numer zwiększył nie tylko swoją objętość, ale przede wszystkim poziom meryto-ryczny. Dziękujemy!

Amerykanie mają Poe’a i Lovecrafta, Austriacy Meyrin-ka, Brytyjczycy Jamesa. A my? Przekonajcie się sami, że nie mamy się czego wstydić.

Michał Budak

ARTYKUŁ



Michał Budak

Esej o „Historiach maniaków” Romana Jaworskiego

Roman Jaworski (1883-1944) z pewnością był twórcą co najmniej dziwnym. Jego pisarstwo w żaden sposób nie przysta-wało do okresu, w którym zaczął tworzyć. U schyłku moder-nizmu jego utwory były czymś zupełnie odmiennym, niekon-wencjonalnym i niezwykłym. Z jednej strony był on jeszcze zakorzeniony w Młodej Polsce, z drugiej był jednym z pierw-szych awangardzystów, którzy przetarli szlaki m.in. Gombrowi-czowi. Z jednej strony wykorzystywał manierę młodopolskiego stylu, z drugiej bezlitośnie ją obnażał i ukazywał w przepyszej karykaturze. I wreszcie, z jednej strony jego twórczość przepeł-niona była modernistycznym mrokiem, z drugiej zaś oferowała to, co współczesnym Jaworskiego było obce – potęgę śmiechu. Dlatego właśnie Jaworskiego uważa się za pierwszego polskiego twórcę groteski.

Początkowo próbował on swoich sił w poezji, czego dosyć sztampowymi i nieudanymi przykładami były *Śpiew o czujnej duszy* oraz *Błądnica*. Autor szybko jednak zdał sobie sprawę z tego, że poezja nie jest jego domeną i – na szczęście dla nas – poświęcił się twórczości prozatorskiej. Przez kilka lat publi-kował swoje opowiadania na łamach prasy, by w 1910 w końcu wydać swój debiutancki zbiór zatytułowany *Historie mania-ków*, zawierający sześć utworów, które łączy wspólny temat. Traktują one bowiem o szaleńcach, obłąkańcach, maniakach właśnie, o ich chorych wizjach oraz poczynaniach, które wywo-lują w czytelniku – jak to nazywam – (d)rzenie, czyli dreszcze niepokoju i... rzenie ze śmiechu.

Jaworski nie był popularny za życia; sam o popularność również nie zabiegał. Dowodem na to może być wypowiedź wyjęta z jednego z niewielu wywiadów, jakich udzielił: „Sto-ję z dala od wszelkich teorii. Nie mam nic wspólnego z walką kierunków. Piszę tak, jak pisać muszę i mogę. Do jakiej mi to włożą szufladki, jest mi wszystko jedno.” Pisarz nie będzie więc miał mi za złe, jeśli włożę jego twórczość do szufladki zaty-tłowanej „polska klasyka grozy”. Aby uzasadnić swój wybór, przeprowadzę swoistą grę, jako że Jaworski również lubił grać z czytelnikiem, czego dowodem są początkowe akapity *Amora milczącego*, gdzie autor poprzez budowanie i natychmiastowe

niemal burzenie schematów literackich wciąga odbiorcę w dość ciekawą zabawę w kotkę i myszkę.

Dlatego ja również przeprowadzę pewną grę z twórczością Jaworskiego – grę, którą będzie właśnie ten esej. Jest to zabawa, więc trzeba treści tutaj zawarte wziąć w cudzysłów – nie będzie to akademicki elaborat, pokazujący w sposób obiektywny i na-ukowy twórczość Jaworskiego. Będę raczej starał się pokazać, w jaki sposób ja, miłośnik *Historii maniaków* i groteski w ogó-le, czytam te opowiadania. Będzie to więc czysto subiektywny przegląd zbioru, mający na celu zainteresowanie czytelników tą specyficzną twórczością. Zalety takiego podejścia są dwie: po pierwsze, rezygnując z krytyczno-literackiej analizy, uniknę poważnych spojlerów. Po drugie, taka zabawa sprawi mi praw-dziwie dziką rozkosz.

Pierwsze opowiadanie w zbiorze zatytułowane jest *Miał iść*. Wybór tego opowiadania jako pierwszego był trafny, bo jest, trzeba przyznać, dość ciężki w odbiorze, wskutek czego prze-brnąć przez nie musi nie tylko główny bohater (który ma iść), ale też czytelnik. Jest to zapis snu, a jak to ze snami bywa, ciężko tam o ciąg przyczynowo-skutkowy. Widzimy tylko urywki tej „rzeczywistości”, wylapujemy jedynie ulotne wrażenia. Dlate-go opowiadanie to jest kwintesencją impresjonizmu. Bohater wędruje przez oniryczny koszmara, a przed jego oczami rozta-czają się różne, zupełnie nie powiązane ze sobą wizje. Spotyka stada koni-szkieletów, pająki, które w imię jakiegoś niezrozu-miałego żartu obtaczają drzewo swoją pajęczyną, czy jakąś po-nurą, tajemniczą procesję. Fakt zaś, że na wszystko to patrzymy niejako z perspektywy głównego bohatera, dodaje tej historii jeszcze więcej smaczku, jest on bowiem jednostką dość chwiej-ną, jak na maniaka przystało: w jednej chwili potrafi zasmucić się nad losem utopionej dziewczynki, by dosłownie parę sekund później zachwycić się wesołym zapachem sianka z przejeżdża-jącej nieopodal furmanki. Opowiadanie jest ciężkie, jednak ze względu na te ulotne majaki bez wątpienia godne lektury.

W przypadku kolejnego opowiadania, *Zepsutego ornamen-tu*, jest już łatwiej, tkwimy bowiem w twardej rzeczywistości. Narracja jest tym razem pierwszoosobowa, a główny bohater czeka wraz z tłumem innych osób na spóźniony pociąg. Z braku lepszego zajęcia, przygląda się twarzom oczekujących. Pociąg spóźnia się coraz bardziej, ludzie są coraz bardziej zdenerwo-wani i coraz bardziej przekonani, że pociąg, który miał przy-wieźć ich bliskich, rozbił się po drodze. Robi się coraz większe poruszenie, a jeden z czekających przytacza sugestywny opis katastrofy kolejowej, której był kiedyś naocznym świadkiem, co jeszcze bardziej wyprowadza innych z równowagi.

Bohater zaś dostrzega w tłumie coś nadzwyczajnego: w tym ogólnym rozgardiaszu, na granicy niepokoju i paniki, dostrzega on tajemniczy wzór, który nazywa wstęgą. Zaczyna postrze-gać całe zgromadzenie jako jeden, żywy organizm i fascynuje go to do tego stopnia, że zaczyna przelewać swoją wizję na pa-pier – maluje tytułowy ornament. Nie wnikając w zakończenie historii, Jaworski pokazuje przy pomocy tego opowiadania, jak ze strachu i cierpienia rodzi się sztuka. W utworze tym maniak dostrzega piękno niepokoju i niepewności, i widzi, jak jedna, wspólna myśl potrafi połączyć zupełnie obcych sobie ludzi. Mó-wienie o grozie w przypadku tego opowiadania jest może nieco na wyrost, za to dziwności mamy tutaj całe wiadra.

Natomiast w trzecim utworze, *Medi*, grozy mamy całkiem sporo. Jest tutaj pogranicze jawy i snu, a nieznane wkracza w na-turalny, spokojny porządek rzeczy. Chociaż niezwykle ciężko jest tu mówić o porządku, bowiem każda z występujących postaci w sposób delikatny, acz wyraźny wykracza poza ramy

normalności. Mamy tutaj Fryderyka, starszego już człowieka, który pragnie potomka. Nie po to, by mieć spadkobiercę, ale z zupełnie innego powodu: jego żona jest ideałem urody, piękną absolutną, więc Fryderyk chce tą doskonałość przedłużyć, uważa to wręcz za swój obowiązek. Jednak ze względu na wiek nie jest w stanie spłodzić dziecka, za co obwinia swoją ukochaną. Zagroził nawet, że jeżeli w ciągu roku nie urodzi mu dziecka, wyrzuci ją z domu. Ta w desperacji dopuszcza się zdrady z głównym bohaterem opowiadania, by zapewnić sobie bezpieczny byt. W taki oto sposób rodzi się ich córka, Medi.



Główny bohater, siedząc pewnego dnia przy kołysce, zapał w dziwny sen: idzie ze swoją córką przez gęstwiny i w końcu decyduje, że czas odpocząć. Kiedy kładzie dziecko na polanie, by przygotować miejsce spoczynku, porywa je tajemnicza kobieta. Biegając za nią, spotyka starca, który mówi, że to Ajataa, która nakarmi dziecko z zatrutej piersi. Kiedy bohater budzi się, widzi kobietę, która karmi Medi. Porywa sztylet i zanurza go w piersi wiedźmy – tryskająca krew ścieka na policzki małej dziewczynki. Wiedźma znika, a bohater traci przytomność. Szkarłatna plamka utworzyła niewielkie znanie, które znacząco wpłynęło na troje bohaterów: Fryderyk, dopatrując się w tym znamieniu skazy doskonałości, zawiedziony opuszcza rodzinę. Dora, jego żona, zaczyna przez nie nienawidzić córki, jakby obwiniała tę plamkę o to, że porzucił ją mąż. Główny bohater zaś, wskutek swojej wizji, dopatruje się w tej plamce znamion niemal mistycznych i tak właśnie zaczyna traktować swoją córkę.

Cała historia obraca się wokół tego jednego szczegółu, a narastająca wokół niego obsesja prowadzi w końcu do tragedii. Maniakem jest tutaj każda z postaci, a plamka, która przecież mogła być zwykłym znamieniem (!), stała się katalizatorem szaleństwa. Jaworski zrealizował tu to, co kocham najbardziej – nie tworzy on niesamowitości za pomocą ogromnego sztafażu i rozbuchanych dekoracji, ale z prawdziwą maestrią wprowadza ją z jednego (dosłownie, patrząc przez pryzmat fabuły) punktu. Tego dreszczu grozy nie psuje nawet tak czysto groteskowo-humorystyczny motyw, jak paw wychowujący Medi, bo w końcu nawet ten ptak zaczyna przerażać swoją obecnością. Jeżeli wyznacznikiem wartości utworu ma być potencjał grozy, to według mnie *Medi* jest najlepszym opowiadaniem zbioru.

Wizje głównej postaci są też głównym motywem *Trzeciej*

godziny. Główny bohater, Pichon, ma problemy ze zdrowiem, często traci przytomność i miewa wskutek tego różne halucynacje. W jednej z nich widzi władcę naszej planety. Nie jest nią bynajmniej Bóg, ale... kupiec, który przed wieloma laty kupił ją za ogromne pieniądze od kogoś innego. Żywi się on śmiercią ludzi. Przerażony Pichon chce uniknąć marnego losu, jakim byłoby skończenie w żołądku kupca, więc postanawia ożenić się, spłodzić potomka i wraz z paroma zwierzętami uciec w inny wymiar. Mamy więc tutaj karykaturę Arki Noego. Pichon codziennie podchodzi do parkowych posągów, w których dopatruje się proroków, którzy mieliby go ustrzec przed tajemniczym handlarzem. Do tej pory mamy sporo zabawy, a obłęd bohater wydaje się nieszkodliwy i nieco błazeński. Kiedy jednak żona odmawia mu urodzenia potomka, Pichon zabija ją, a sam otwiera zakład pogrzebowy, wierząc, że dzięki służbie kupcowi uniknie smutnego losu.

I od tego właśnie momentu rozpoczyna się prawdziwa wartość utworu – oczywiście, nadal mamy tu akcenty humorystyczne, jednak dziwactwa Pichonia, mimo że pozornie blahe, w kapitalny sposób pokazują umysł chorego człowieka, który wszystko wypacza. Ba, dzięki temu, że autor tak umiejętnie poprowadził narrację, zaczynamy nawet wierzyć, że to nie główny bohater jest dziwny, ale sama akcja utworu rozgrywa się w takim dziwnym, groteskowym świecie. Tutaj gra Jaworskiego z czytelnikiem jest wyjątkowo pyszna – nieustannie mruga on do odbiorcy, śle mu porozumiewawcze kuksańce, i kiedy czytelnik, pokonawszy początkową nieufność, przyjmuje tę konwencję jako świat przedstawiony utworu, Jaworski – że przytoczę Piotra Kitrasiewicza, autora wstępu do *HM* – pokazuje mu gest w stylu „tu się zgina dziób pingwina”.

O ile w przytoczonych do tej pory opowiadaniach niesamowitość przeważała lub równoważyła się z humorem, o tyle w ostatnich tekstach zbioru, *Bani doktora Lipka* oraz *Amorze milczącym* to właśnie śmiech wysuwa się na pierwszy plan. Szczególnie w tym pierwszym opowiadaniu, które rozgrywa się w... szpitalu psychiatrycznym. Pacjenci zakładają stowarzyszenie, które nazywają armią Chrystusa. Mają oni wyruszyć niedługo na podbój zepsutego świata. Zanim jednak to zrobią, potrzebują broni – muszą nauczyć się śmiać. Tutaj właśnie Jaworski oferuje modernie to, czego jej brakowało: śmiechu. Świat jest zepsuty, zgniły, trzeba go naprawić, a podjąć się tego mogą



tylko szaleńcy, maniacy –bohaterowie właśnie w stylu Jaworskiego. To oni mogą usunąć w cień beznadziejny dekadentyzm.

A gdzie szukać źródła śmiechu? W grotesce, rzecz jasna. Pacjenci znajdują śmiech w... ogrodowej bani. Wydawać by się mogło, że przyczyny tego leżą w ich chorobie psychicznej, ale jak się głębiej zastanowić, to maniacy mieli rację – szklana kula zniekształca przecież obraz tego, kto się w niej przegląda, ukazuje jego karykaturalny obraz i tym samym budzi śmiech. Podobnie groteska: opiera się ona na dysproporcji i przesadzie – to dlatego często występują tu postacie garbatych, kulawych czy zezowatych. W grotesce Jaworski wypatruje więc ratunku dla młodopolskiego społeczeństwa.

Amor milczący również ma przewagę humoru, by wspomnieć choćby zarys fabuły: pewien mecenas o wdzięcznym przezwisku doktor Fallus zakłada klub „miłośników miłości”. Wbrew temu, co sugeruje ksywka głównego bohatera, poszukuje on nie miłości cielesnej, a idealnej. Jest tutaj masa prze zabawnych perypetii, spod których przebija się jednak ogromna doza smutku. Doktor zakochany w miłości jest postacią tragiczną, która niestety również tragicznie kończy. Zdecydowanie polecam przeczytać to opowiadanie – właśnie dla tego pocucia pustki, którą wywoła zakończenie. Wspominam o nim nieprzypadkowo – jest to najoryginalniejszy w swojej niezwykłości, najpiękniejszy (moim zdaniem) opis śmierci w historii literatury. Krótki i mocny niczym uderzenie pioruna.

Roman Jaworski jest bez wątpienia klasykiem polskiej groteski. A czy grozy również? Według mnie, jak najbardziej. W większości opowiadań znajdziemy to, co najbardziej kochamy w grozie – dziwność, niesamowitość, niepokój. Niektórzy pewnie mogą narzekać – po co poświęcać miejsce w numerze o klasycie grozy Jaworskiemu, skoro można było przecież napisać o kimś, kto grozę realizuje w sposób nieskażony i oczywisty. A ja na takie zarzuty odpowiem krótko: dla mnie to właśnie groza zmieszana z humorem – groteskowa i karykaturalna – jest czytelnikowi, a co ważniejsze, naturalna.

Bo czyż trupie, ludzkie czaszki nie spoglądają na nas zawsze z szerokim, sardonicznym uśmiechem?



Czarne księstwo Tadeusza Micińskiego

Paweł Mateja

Jeśli ktoś zechciałby wglębić się w twórczość Tadeusza Micińskiego, może okazać się nieco zaskoczony. Co prawda wydano w ostatnich latach nowe edycje jego *Nietoty* i *Xiędza Fausta*, można znaleźć tomiki jego poezji czy dramatów, ale te pierwsze są niemal niedostępne pewnie przez wzgląd na niskie nakłady, te drugie to rzeczy sprzed lat i dostępne zazwyczaj w obiegu wtórnym.

Inaczej wygląda sprawa opracowań i szkiców jego twórczości poświęconym – choć i tych próżno szukać w księgarniach, wybór ich jest całkiem imponujący. Autor *Nietoty*, choć po czasach Młodej Polski istniał w świadomości czytelników i przede wszystkim krytyki, to trudno tu mówić o popularności. Niegdyś, jeszcze w latach przedwojennych Jan Stur napisał o nim, że ten „poeta, którego dzieł nikt prawie nie zna, o którym mówi się z gestem politowania: <<mistyk>> a myśli (bardzo wygodnie i bardzo nieobłudnie przynajmniej) <<szaleniec>>”¹ jest wieszczem. O ile jednak – choćby przez szkolne wychowanie – powszechna jest znajomość dzieł tych wieszczów wcześniejszych lat, to on jeden ostał się jedynie gdzieś na pograniczach zainteresowania, - w kulturze popularnej ostatnich lat wspominany był ledwie kilka razy².

Choć po śmierci twórcy jego dzieła były przedmiotem debaty naukowej, a jego sztuki wystawiano, tak naprawdę jest to artysta dla czytelników zapomniany. Ilość publikacji naukowych w tym temacie niewiele zmienia – pisząc o międzywojniu: „dla recepcji krytycznej dostępność książek na czytelnicznym rynku nie jest warunkiem sine qua non zainteresowania, dla recepcji społecznej – jest”³, autorka jednego ze szkiców znakomicie oceniła i czasy nam współczesne. I być może ta wieloletnia absencja Micińskiego sprawiła, że znakomite wznowienia *Nietoty* i *Xiędza Fausta*, jakie ostatnimi laty dostarczyły nam wydawnictwa Universitas oraz tChu, przeszły niemal bez echa.

Do kogo więc w XXI wieku adresowane mogą być utwory tego quasi-wieszcza; jak inni mówili: szarlatana? Być może na fali wracającej popularności Stefana Grabińskiego uda się i innym z dawien dawna zapomnianym pisarzom nieco wrócić do obiegu. A cel w postaci fanów literatury grozy wydaje się jednym z lepszych celów.

Być może jest to konstatacją bląhą i zmierzającą w nienajlepszym kierunku, ale młodopolski poeta i myśliciel zaintrygować może już samą aparycją – wielka łysina równoważona jest bujną brodą, spojrzenie ma zamysłone, wyraz twarzy poważny

¹ Teresa Wróblewska, *Recepcja czyli nieporozumienia i mistyfikacje w Studia o Tadeuszu Micińskim*, Kraków 1979, s. 20

² Utwór *Lucifer* grupy Behemoth z tekstem Micińskiego o tymże tytule, *Twoja postać* na albumie Marek Grechuta & Anawa Marka Grechuty w 1970 roku (choć to utwór niedzisiejszy, to muzyka ta nadal przez swoją popularność jest obecna) i *Historia pewnej podróży* (2006) Grzegorza Turnaua oraz wiele tekstów grupy Kat, której lider – Roman Kostrzewski wielokrotnie cytował tu dzieł parafrazował fragmenty poezji czy poematów prozą.

³ Teresa Wróblewska, *Recepcja czyli nieporozumienia i mistyfikacje w Studia o Tadeuszu Micińskim*, Kraków 1979, s. 33

– niczym połączenie Poe’a z Rasputinem. Czy wymieniam akurat te dwie osobistości bez powodu? Twórca *Niedokonanego* to jednocześnie mistyk, erudyta, znający hermetyczne dyscypliny, zainteresowany teozofią, spirytyzmem czy gnozą, ale też znakomity poeta i twórca wielokrotnie sięgający poza ramy swojej epoki. Zasłynął zwłaszcza swoimi dramata, którymi wprowadzał do polskiej sztuki surrealizm i teatr misteryjny, obecnie pamiętany głównie przez tomik poezji *W mroku gwiazd*, pisywał także eseje, powieści i opowiadania. Inspirował Witkacego, przyjaźnił się z Przybyszewskim i Szymanowskim, sztuka jego jednak być może wyrosła ponad epokę, bo czas o nim zapomniał.

Nie ma chyba na świecie poety, który równie konsekwentnie i spójnie przedstawiał przestrzeń swojej duszy, jak w tomiku *W mroku gwiazd* robi to Miciński. To zbiór poezji przytłaczających rozmachem i monumentalnością wizji, mogących w sferze estetyki budzić pewne skojarzenia z utworami H. P. Lovecrafta. Światy przedwiecznych ruin i równie przedwiecznych istot, blakących się po wymarłych światach, spoglądających na ludzkość z jałowego parnasu, pociąg do hellenistycznej mitologii i demonologii. Co różni obu poetów, to uzasadnienie dla stosowania owej estetyki.

Miciński w poezji zawarł obraz duszy targanej burzliwymi emocjami, które zyskują tu nowe znaczenia i postacie. To jednocześnie świadectwo jego zainteresowania religią, manifest poglądów, z których przebiega lucyferyczny pesymizm. I groza, która nas tutaj interesuje szczególnie. W *Mszy żałobnej* słychać wołanie: „Tu skały groźne - tam oślizgłe jary - / kłębią się - wyją - na powietrzu mary; / wody rzecogłą głucho pod stopami - / [o Matko Święta, zmiłuj się nad nami].”

Jedni oskarżali autora o tworzenie bełkotu, inni mieli go nieomal za proroka.

Albo w *Widmach* „Płyną z mogił duchy białe, jak męczonych ofiar dym - / i swe szpony złodowiałe / zatapiają w sercu mym.” Można by wszelako cytować tak dalej – ileż tam dusz cierpiących, fal oszalałych oceanów uderzających o brzeg, mrocznych przestrzeni nad ciemnym firmamentem starego i strasznego nieba. Nie jest to poezja łatwa, bo autor nie jest konsekwentny ani w prezentowanych w niej poglądach (bo jak wspomniałem, to nade wszystko pejzaże wzburzonych emocji) ani w formie o zmiennym metrum, zróżnicowanym sposobie rymowania i często karkołomnej strukturze. Najsłynniejszym z tych poezji niewątpliwie jest wiersz *Lucifer* - którego bohater nie raz jeszcze powraca w twórczości Micińskiego – choć już



niespersonifikowany.

Formą pośrednią między poezją a prozą może być poemat prozą, a więc utwór mający z założenia mieć zwięzłość i moc wyrazu mowy związanej a przy tym mieścić w sobie tyle treści co pełna powieść. Najpełniej założenia te zrealizował Miciński w *Niedokonanym*, utworze oszalałymi wręcz rozmachem i stopniem skomplikowania. Wraca tu także wypomniany już Lucifer w osobie młodego rewolucjonisty, który skazany został na śmierć. Cały niemal utwór to pozornie chaotyczna burza obrazów, które nieomal do końca utworu zdają się być ze sobą powiązane bardzo cienką nicią, ale które, operując estetyką obłędu, monumentalności, perwersji i makabry, tworzą wizję na miarę Boscha czy Kubina. Kilkdziesięciostronicowy utwór – a właściwie surrealistyczny świat w nim opisany to tak naprawdę umysł narratora, czekającego na egzekucję i w którego duszy mierzą się lucyferyczne i chrystusowe siły.

Trzecim wielkim dziełem jego autorstwa, o którym chciałem wspomnieć jest *Xsiądz Faust*, ostatnia ukończona i wydana za życia powieść Micińskiego. Niezwykła, bo choć fabularnie jest rozbudowana i bardziej niż *Nietota spójna*, to do tej pory toczą się spory o to, w jaki gatunek należałoby ją przyporządkować. W posłowniu autorstwa Wojciecha Gutowskiego wymienione są choćby takie na nią określenia z krytyki młodopolskiej: „księga urągająca wszelkim określeniom”, „powieść-misterium”, „liryczny wybuch”, „przemądra baśń”. Widać od razu, że recepcja owego dzieła nie była nawet wtedy jednolita. Jedni oskarżali autora o tworzenie bełkotu, inni mieli go nieomal za proroka.

Wigilijnej nocy roku 1904 młody skazaniec-rewolucjonista Piotr eskortowany jest przez żołnierzy rosyjskich z więzienia

4 Wojciech Gutowski, *Posłowie w Xiądz Faust*, Kraków 2008, s. 514

w miejsce nowe, w którym czekają go przesłuchania kolejne, a ciągnące się już od lat pięciu, od czasu, gdy zamknięty został za kratami. Nocy tej zatrzymują się oni w wiejskim przybytku duchowym, w zakrystii księdza zwanego przez lokalną ludźkość Faustem. Niemal cała późniejsza treść powieści-niepowieści to rozmowa pomiędzy duchownym, rewolucjonistą i jeszcze młodą mistyczką Imogeaną. Rozpoczęta wieczorem, ciągnie się noc całą, stając się czasem duchowej przemiany trojga. Inicjację rozpoczyna ksiądz, opowiadając cierpiącemu buntownikowi niezwykle historie ze swojego życia, z czasem jednak zaczyna rozmywać się spójność narracji, nastrój robi się coraz to bardziej podniosły i owiany mistycznym dymem.

Posłowie nowego wydania Universitas zaczyna się słowami: „nieporozumienie jest słowem-kluczem dla uchwycenia powikłanej recepcji twórczości, a zwłaszcza prozy Tadeusza Micińskiego” i choć słowo „nieporozumienie” nie powinno być traktowane ze szczególną emfazą, bo jednak twórczość Tadeusza Micińskiego, choć wymagająca, to możliwa jest do zrozumienia - to jednak przyznać trzeba, że utwór ten zniewolić może czytelnika mnogością sensów i komplikacji, jakie oferuje. To powieść inicjacyjna, nieomal księga tajemna, pozornie składająca się z dosyć swobodnie traktowanej fabuły i ogromnej rozpiętości myśli, która jej przyświeca.

Kwiecisty i ekspresyjny styl Micińskiego może wydawać się pozornie nad miarę bogaty, ale im bardziej wglębić się w treść, tym więcej widać, jak autor nim znakomicie operuje, potrafiąc zarówno kreślić fragmenty surrealistyczne jak i nieomal ociekające naturalizmem. Czytelnika, który wcześniej zapoznał się z poematami prozą tego autora, zaskoczy pewnie fakt, iż kilka z nich zostało do powieści włączonych w nieco zmodyfikowanej formie.

To co spaja szkatułkową formę powieści, to wątek inicjacji Piotra, której dokonuje Faust. Ma ona dwa wymiary: duchowy-mistyczny oraz narodowo-mistyczny. Miciński sięga tu do dzieł romantyków: *Dziadów* Mickiewicza i twórczości Słowackiego (o czym obszernie przeczytać można w posłowniu wydania Universitas). Nawiązanie do *Fausta* Goethego sugeruje już sam tytuł. Nie ma tu jednak mowy o jakimkolwiek naśladowaniu – to dzieło autonomiczne i niezwykle oryginalne.

Na szczególną uwagę zasługują w nim elementy literatury grozy, które choć drugorzędne względem wyżej wspomnianych funkcji, nadają jednak kształt i formę całości utworu.

Znana jest przede wszystkim i godna odnotowania *Róża upiorna*, jeden z pierwszych rozdziałów, wydany także jako autonomiczny twór w antologii *Diabli wiedzą co*. To tekst pozornie zupełnie prosty i bazujący na starym schemacie *ghost-story*, nijak nie wykraczające poza ramy gatunkowe. Ewa Piasecka w *Dolinie mroku. Grozie i niesamowitości w prozie polskiej lat 1890-1918*, napisała o nim, że „spełnia wszystkie warunki klasycznego dzieła grozy” i że „nie ma w tej noweli żadnego zbędnego szczegółu”. Myślę też, że śmiało można nazwać to opowiadanie jednym z najznakomitszych w polskiej literaturze grozy. Jest ono przy okazji świadectwem tego, iż podobne dzieła

5 Wojciech Gutowski, *Posłowie w Xiądz Faust*, Kraków 2008, s. 459

nie były autorowi obojętne, że doskonale zna i potrafi używać wszelkie prawidła gatunku, choćby i po to, by wkomponować je zgrabnie w większą całość.

W skrócie opisując jego fabułę: oto młody jeszcze Faust, wtedy jeszcze jako hrabia Apolinary, idąc nocą jedną z ulic Rzymu, dostrzega nagle różę, która upada u jego stóp, upuszczona z jednego z okien mijanej rezydencji. Tajemnicza kobieta



zaprasza go do środka, wywołując imieniem. Później, w mrocznych i starych wnętrzach spędzają razem noc na rozmowach, miłości i muzyce. Rankiem gość, zmuszony obowiązkami opuszcza lokum, w drodze jednak uprzątniając sobie, iż zostawił w środku szpadę. Gdy wraca na miejsce, okazuje się, iż budynek jest zamknięty na cztery spusty, a stary stróż informuje go, iż rezydencja nie jest zamieszkała od wielu lat. Razem jednak wchodzi do środka budynku, którego wnętrze jakby przez ten krotki czas zmarniało jakby setkę lat stało opuszczone; wszystko pokryte jest kurzem. Apolinary znajduje swoją broń i uchodzi z pokoju, niosąc w sobie zaczął przemiany duchowej.

Jest to jedyny tak wyraźny przykład nawiązania do literatury grozy w powieści, ale nie jedyny w ogóle. Wspomnieć warto choćby znakomite rozdziały, w których zawarte są poematy

prozą: *Dolina mroku*, *Belial* oraz *Msza konających*. Pierwsze z nich porusza motyw morderstwa dokonanego przy pomocy telekinezy, kolejne dwa zdumiewają nastrojem senno-mistycznym, stanowiąc raczej wizję bliższe nastrojem poezji z tomiku *W mroku gwiazd*. Sceneria ich jest gotycka, *Msza konających* traktuje o niezwyklej incydencie w pustym klasztorze, mrozi szpik w kościach sugestywnością opisów jakby z sennego koszmaru.

Wart wspomnienia jest także rozdział *Tajemnicze miasto*, upiorna surrealistyczna groteska, będąca niezwykle gorzką satyrą na naród polski, ale także upiornym malunkiem miasta, do którego trafia Wieczny Żyd Tułacz – Ahaswer, widzący w postaciach niektórych ludzi galaretowate wampiry, ssawkami pozbawiające innych sił vitalnych. Godnym odnotowania jest fakt, iż początkowo i ten fragment *Xiądza Fausta* był publikowany osobno – w dodatku jako utwór E. A. Poe’a, w którym Tadeusz Miciński zajął się jedynie przekładem!

W rozdziale opisującym inny rozdział życia księdza zaś znaleźć można budzącą grozę scenę porodu bękarta z kazirodczego

Kwiecisty i ekspresyjny styl Micińskiego może wydawać się pozornie nad miarę bogaty

związku, który po przyjściu na świat jest od razu zamordowany i zjedzony przez psa.

Szczytowym jednak punktem niesamowitości i niepokoju jest jednak *Zniszczenie Mesyny* - jeden z kluczowych rozdziałów, w którym Faust, tym razem jako teozof, wraz z towarzyszami zatrzymuje się w mieście Mesyna, by stać się świadkiem katastrofy, jaką jest wybuch wulkanu, który jednocześnie niszczy miasto i wyzwala w ludziach najgorsze instynkty. Znakomity i pełen grozy jest obszerny fragment opisujący wielką orgię, która rozpoczyna się w klasztorze kobiecym, pośród uroczystych śpiewów i w czas, gdy runęły ściany bożego przybytku, która opanowuje tłumy, splatające się wzajemnie w aktach seksualnych, w perwersji, sadyzmie i nekrofilii, pośród trzęsienia

Jest to nazwisko przez miłośników literatury grozy niedoceniane, a godne z pewnością o wiele większego zainteresowania

ziemi, przy wzburzonym morzu, jękach umierających i huku płomieni.

Niezwykła jest atmosfera tego rozdziału, który już od samego początku ma sobie niesamowitość, jakiej próżno szukać w innej literaturze – mocno osadzoną w czasach moderny, zainteresowaniach spirytystycznych – być może mającej coś wspólnego z duchowością Gustava Meyrinka.

Wypunktowane zostały tutaj pojedyncze fragmenty powieści, ale jest koniecznym zaznaczyć, iż cała ona przesycona jest atmosferą fantastyczności i metafizyki, czymś jednocześnie uroczystym i groźnym. Słowa księdza Fausta, choć w rezultacie mają pchnąć Piotra w stronę wiedzy i mądrości, są drogą przez cierpienia i niewypowiedzianą grozę, która towarzyszy bohaterom do samego końca w znakomitym, niejednoznacznym finale.

Xiądz Faust jak i reszta dorobku Tadeusza Micińskiego, to literatura niełatwa, wymagająca od czytelnika znajomości nie tylko dzieł romantyków czy obeznania w sztuce wcześniejszych wieków, też choć elementarnej znajomości różnych doktryn duchowych. Metafizyka i wiara Micińskiego, jego chrześcijański lucyferyzm czerpią wiele z nauk Jezusowych, ale też z religii gnostyków, ze współczesnych mu ruchów religijnych i parareligijnych czy wspomnianych wcześniej literatury romantycznej i mistyki wschodniej. Nie jest to ściśle i dogmatyczne wyznanie wiary, ale raczej nadanie kierunku rozumowi, by szukał i rozwijał się w nowych prądach.

Lektura ta wymaga od czytelnika wiele cierpliwości i skupienia, ale wynagradza to z nawiązką. Jednak próba czytania jej jedynie jako literatury grozy, dla samej jej estetyki musi skończyć się porażką. Pojedyncze sceny czy utwory u Micińskiego, jak choćby wspomniana już *Róża upiorna* jako wyjątek z *Xiędza Fausta*, albo z poematów prozą: *Panteista* czy *Dolina mroku* można by czytać jako jedynie literaturę grozy. Najłatwiej w tej kategorii broni się jednak bodaj poezją, w której rojące się fantasmagorie już same przez się stanowią jakość jedyną w swoim rodzaju.

Bezrefleksyjne straszenie i eksponowanie upiornego sztafazu dla samej rozrywki jest jednak powiązane z popularnym nurtem literatury grozy. Wszak już choćby u naszego czołowego przedstawiciela gatunku – Stefana Grabińskiego wszelkie niesamowitości mają swoje wyższe uzasadnienie w filozofii, którą autor się kieruje; podobnie można mówić o dziełach choćby Gustava Meyrinka, a z pisarzy współczesnych, o opowiadaniach Thomasa Ligottiego.

Oni wszyscy jednak, w przeciwieństwie do twórcy *Xiędza Fausta* literaturę swoją, choć wypracowali sobie indywidualny styl, to tworzą raczej dzieła o prostszej formie, mniejszym stopniu komplikacji. Tam gdzie oni tworzą powieści, Miciński tworzy coś, co okrzyknięte zostaje antypowieścią – choć nie było intencją autora tworzenie dzieła niezrozumiałego programowo, a jedynie „jego dzieła są niedostępne lub trudno dostępne z racji swojego hermetyzmu, swej zawiłości stylistycznej, komplikacji kompozycyjnej i konstrukcyjnej”⁶.

Nie miał nigdy Tadeusz Miciński swojego kronikarza i misionarza swojej twórczości, jak H. P. Lovecraft w osobie Arthura Derletha, Franz Kafka w Maxie Brodzie czy choćby Stefan Grabiński w Hutnikiewicz. Nigdy nie ukazały się jego dzieła zebrane, wiele dzieł – choć często wątpliwej jakości – nie dopuszczono pośmiertnie do druku. Być może kiedyś obchodzić będziemy rok Micińskiego, tak jak tegoroczny poświęcony autorowi *Demonia ruchu*. Bo jest to nazwisko przez miłośników literatury grozy niedoceniane, a godne z pewnością o wiele większego zainteresowania – już sam fakt, iż Ewa Piasecka, swoją monografię poświęconą grozie i niesamowitości w prozie polskiej lat 1890-1918 nazwała od jego poematu prozą „Doliną mroku” winien być znamieny. Jeśli ktoś ma ochotę w ową dolinę się zapuścić, niech będzie uważny i ostrożny, bowiem czeka go wielka przygoda, która może pozostawić wielki ślad w jego życiu. Bowiem z czarnego królestwa, które kształtował przez całe życie Tadeusz Miciński w swoich dziełach, nie ma ucieczki.



⁶ Teresa Wróblewska, *Recepcja czyli nieporozumienia i mistyfikacje w Studia o Tadeuszu Micińskim*, Kraków 1979, s. 15

Lucifer

*Jam ciemny jest wśród wichrów płomień boży,
lecący z jękiem w dal - jak głuchy dzwon północy -
ja w mrokach gór zapalam czerwień zorzy
iskrą mych bólów, gwiazdą mej bezmocy.*

*Ja komet król - a duch się we mnie wicherzy
jak pył pustyni w zwiewną piramidę -
ja piorun burz - a od grobowca cichszy
mogił swych kryję trupiość i ohydę.*

*Ja - otchlań tęcz - a płakałbym nad sobą
jak zimny wiatr na zwiędłych stawu trzcinach -
jam blask wulkanów - a w błotnych nizinach
idę, jak pogrzeb, z nudą i żalobą.*

*Na harfach morze gra - klębi się rajów pożoga -
i słońce - mój wróg słońce! wschodzi wielbiąc Boga.*

*Duch mój zamieszkał wyludnione miasta
i widmem nędzy przepala swe oczy -
duch mój gdzieś w dale bezimienne kroczy,
jak pogrzeb, wynoszący trędowatych z miasta.*

*Biją mi głucho popękane dzwony
i anioł ciemny prowadzi za sobą -
i jak biczownik, okryty żalobą,
płaczę - a w łzach mych biją nieszczęść dzwony.*

*W zmarzłej dolinie Cienia śmierci,
gdzie gwiazd migocą sarkofagi,
buduję sobie dół - i nagi
z płomieniem schodzę w cienie śmierci.*

Tajemniczy, pełen zagadek życiorys w przypadku artysty często wzmacnia jego legendę. Niekiedy nawet stawia go na swoistym piedestale za sprawą otaczającego go kultu. Wśród literatów można mnożyć takie przypadki. Skupiając się nawet jedynie na twórcach grozy można jednym tchem wymienić co najmniej kilku pisarzy owianych aurą tajemnicy: Edgar A. Poe, Ambrose Bierce, Howard P. Lovecraft czy w końcu nasz rodziemy Stefan Grabiński. W ich przypadku tajemnicze, nieznane fakty z ich życia były niewątpliwie pomocne dla ich literackiego wizerunku, chociaż wizerunek ten budowany był często dopiero po wielu latach od ich śmierci. Zdarzają się też sytuacje zupełnie odwrotne – gdy niejasności z życia artysty stają się przyczyną jego zguby, zapomnienia. Taki właśnie los spotkał Jana Huskowskiego, polskiego poety, prozaika i dramatopisarza. Niemniej jednak, niezależnie od osiągniętego statusu, o wszystkich wyżej wymienionych można śmiało powiedzieć, że żyli tak, jak bohaterowie swoich utworów. A w przypadku literatury grozy jest to szczególnie intrygujące.

Tragedia we Lwowie. O Janie Huskowskim.

Marcin Bukalski

Jan Huskowski urodził się 23 kwietnia 1883 r. w Piaskach Wielkich w województwie lubelskim. Wiadome jest, że wyjechał do Lwowa i mieszkał tam kilka (kilkanaście?) lat. Na tym można by skończyć notę biograficzną Huskowskiego. O jego życiu nie wiadomo praktycznie nic: kim byli jego rodzice? Jakiego otrzymał wykształcenie? Co działo się z nim działo? Odpowiedzi na te pytania pozostają nieznane. Można przypuszczać, że żywot autora „Tragedii na wieży” był obfitujący w niespodzianki i gwałtowne zwroty, które prowadziły nieuchronnie ku tragicznemu końcowi. Nieznane są data i miejsce śmierci Huskowskiego. Niektórzy przypuszczają, że zakończył swoją drogę w przytułku dla obłąkanych, nie ma jednak żadnej wiarygodnej informacji, która by to potwierdzała. Jedyne wzmianki w biograficznych odnoszące się do jego osoby pojawiają się w słowniku *Współcześni pisarze polscy* S. Lama, „Obrazie współczesnej literatury polskiej” K. Czachowskiego oraz notatce w numerze 25 „Świata” z roku 1919, która podaje, iż „młody literat we Lwowie, w przypiływie manii prześladowczej strzelił na ulicy do jednego ze swoich znajomych, raniąc go ciężko”.

Inną, dłuższą notatkę, która pozwala bliżej przyjrzeć się postaci Huskowskiego zostawił znany krytyk, publicysta i prozaik Karol Irzykowski. W numerze 43 „Świata” z roku 1912 pisze on tak: „...był zarazem piewą samotności w mieście, które kochał i nienawidził. Proletariusz literacki, spragniony subtelnych związków przyjaźni i miłości, odczuwał nieznośny kontrast między marzeniem a rzeczywistością w sposób jeszcze naiwnie żywiołowy...” . Ukazuje to obraz Huskowskiego jako osoby wrażliwej, ale też niesamowicie rozchwianej emocjonalnie, wyobcowanej w swoim środowisku. Na potwierdzenie Irzykowski pisze w dalszej części tak: „Czuł się jak człowiek noszący ze sobą drogocenny skarb, a osaczony przez złodziei. Uosobienie podejrzliwe, ponure: w towarzystwie ciążył nad wszystkimi wiecznym swoim milczeniem. [...] Był to typ woli obronnej, zjadłej i tak rozpaczliwie bezradnej jak płomień na mokrym gruncie.”

To wszystko, co można ustalić o Huskowskim. Jego nazwiska na próżno szukać w słownikach i bibliografiach. Losy lwowskiego fantasty urywają się gwałtownie w roku 1913, gdy autor *Tragedii na wieży* nie odesłał odpowiedzi na ankietę A. Peretiakowicza i M. Sobeskigo, którzy przygotowywali biogramy *Współczesnej kultury polskiej*. Sam fakt wysłania takiej ankiety wydaje się być znaczący. Huskowski zniknął z kart historii, szaleństwo manii prześladowczej wygrało... Kolejny raz przytaczając Irzykowskiego można powiedzieć, że „...zakończył okres bolesnych napięć woli i przeszedł w świat posępnych spełnień”.

Jan Huskowski debiutował w 1907 tomem poezji *Po drodze*. Co ciekawe w jednym z zachowanych do dziś egzemplarzy zachowała się następująca dedykacja: „Wielmożnemu Panu Kornelowi Makuszyńskiemu w dowód wielkiej życzliwości i poważania - autor: 8 V 1907”. Następnie nakładem Księgarni W. Połonieckiego w 1909 ukazuje się zbiór nowel, a następnie w 1912 zbiór *W płomieniu*. Właśnie te pozycje powinny

bodnemu rozwojowi indywidualności”. Innym, powracającym w niemal każdym utworze polskiego modernisty motywem, jest wola przeobrażająca świat. Przejawia się tu typowa dla epoki fascynacja poglądami A. Schopenhauera. Dostrzec ją można zarówno w *Tragedii...*, ale też doskonale można ją zaobserwować choćby w nowelce *Zwycięstwo* ze zbioru *W płomieniu*. Żywioły szaleją, ziemia pęka, ogromny zamek obraca się w ruinę, ale jego pan stojąc na szczycie wieży, wzbija się do góry i upada na ziemię – ginie, lecz od upadku a nie przez szaleństwo żywiołów. Wola wygrywa z pierwotną siłą, chociaż jest to przejaw kultu woli dla tylko jej samej.

Już za życia Huskowski budził swoją twórczością skrajne opinie. Można przytoczyć w tym celu fragmenty dwóch recenzji tej samej książki. Począwszy od słów uwielbienia: „... przebił się ku wyżynom o własnej i potężnej sile twórczej i dał społeczeństwu kilka prac wartościowych, cieszących się uznaniem najwytrawniejszych odbiorców” (1913), po absolutną kryty-



przyciągnąć uwagę miłośników literatury grozy. A szczególnie pierwsza z wymienionych, w której zawarty jest najbardziej znany (niedawno wydany ponownie w splicie z Grabińskim przez wydawnictwo Agharta) utwór lwowskiego modernisty, jakim jest *Tragedia na wieży*. Huskowski poza tym wydał jeszcze szkie powieściowy *Cienie* oraz powieść *Gesty* - obie pozycje ujrzały światło dzienne w roku 1913. Jedynym jego wystawionym dramatem było *Dzieło* grane w 1911 w Lwowskim Teatrze Niezależnym. Twórczość Huskowskiego pozostaje dla dzisiejszego czytelnika praktycznie nieznana. Poza wydaniem Agharty twórczość autora *Gestów* nie była nigdy wznowiona. Stąd też nie może dziwić fakt kompletnego braku tego pisarza w przestrzeni literackiej fantastyki.

Karol Irzykowski porównywał lwowskiego fantastę do samego Edgara A. Poe'a. Trudno odmówić temu zestawieniu odrobiny racji – opowieści naszego rodaka trzymają w napięciu, budzą lęk przed dziwnymi siłami, które ingerują pośrednio w losy naszego świata, umiejętnie wzbudzają poczucie niepewności poprzez niedopowiedzenie i przemilczenie. Taką właśnie historią jest wspomniana już tu wielokrotnie *Tragedia na wieży*, która doskonale realizuje powyższe założenia. Patrząc jednak z innej perspektywy *Tragedia...* może też być potraktowana jako senna wizja, ucieczka w marzenia na jawie, w podświadomość.

Powieść *Gesty* oddaje za to kolejną z charakterystycznych cech twórczości Huskowskiego: jest nią obsesyjny wręcz strach przed utratą wolności, zatraceniem siebie. W recenzji ze „Świata” (1914/3) możemy przeczytać: „... historia o młodziu zawiązującej kółko samokształceniowe [...], przekonanej iż wszelka organizacja krępująca członków przeszkadza swo-

ję: „Z aforyzmów pisarza połowę można by bez najmniejszej szkody usunąć. Chociaż autor *Gestów* ma szczególny pociąg do groteski i satyry, jednak w tym kierunku uzdolnienie nie ma żadnego ani niezbędnego humoru i dowcipu”. (1910). Ponadto, jeden z ówczesnych recenzentów, pisząc o *Cieniach*, określał Jana Huskowskiego w następujący sposób: „... był wybitnym talentem nie wzorującym się na nikim, nie poddającym się niczym wpływom” (1913). Czy miał rację? Na pewno nie. W nerwowej, nie zrównoważonej i niekiedy nieco chaotycznej prozie lwowskiego fantasty widać wyraźne piętno wspomnianego wcześniej Schopenhauera wraz jego poglądami na temat woli przeobrażającej świat. Jest widoczna fascynacja Nietzschem, jak i francuskimi symbolistami z ich poznaniem świata jedynie przez intuicję, emocje i podświadomość. Huskowski był też pisarzem o bardzo dobrym warsztacie: do dziś bogactwo skojarzeń, precyzja języka czy bezpośredniość uczuć mogą budzić szacunek czytelnika.

Huskowski jawi się jako postać niemal tragiczna – targana wewnętrznymi konfliktami, rozrywana przez emocje, samotna, ale też sama stroniąca od ludzi. Był człowiekiem niewątpliwie dziwnym i skrytym. Zapadając w chorobę umysłową, ostatecznie przegrał z nią walkę. Taki można szkieować domniemany obraz Jana Huskowskiego. Domniemany, ponieważ wszystkie informacje o nim pochodzą ze zdawkowych uwag lub kilkunastu notek sprzed około wieku. Raczej nigdy nie poznamy, jaki był prawdziwy los tego jakże intrygującego człowieka. Nigdy też pewnie nie powróci do łask – jego twórczość jest za mocno osadzona w konkretnej dla niego rzeczywistości, a sam Huskowski okazał się być idealnym dzieckiem swoich czasów, chociaż tak bardzo chciał się z tych okowów wyrwać...



Polacy nie gęsi i swojego Wampira mają!

Grzegorz „dampf” Labuda

Nigdy nie byłem wyjątkowym miłośnikiem twórczości Władysława Stanisława Reymonta. Równie obca mi była w znacznej mierze tematyka wampiryczna. Zatem siadając do lektury *Wampira*, wiedziałem, że mogę się tylko pozytywnie zaskoczyć, jako że nie miałem wygórowanych oczekiwań względem tego tekstu.

Powieść, którą tutaj opisuję, jest stosunkowo mało znana w naszym kraju. Reymont kojarzy się głównie z *Ziemią obiecaną* i *Chłopami*, z którymi to książkami obcujemy na etapie edukacji szkolnej. Warto się zastanowić, czy dołączenie do tego kanonu także *Wampira* nie byłoby przypadkiem słuszną decyzją. Możliwość poznania klasycznego tekstu, traktującego o wampirach w sposób dalece odległy od popkulturowej papki, w jaką istoty te zostały obecnie wtłoczone, byłoby ożywcze i dałoby nadzieję, że kolejne pokolenia nie zaczyną swojej przygody z krwiopijcami od książek nie zawsze stojących na wysokim poziomie literackim. Poza tym, byłaby to szansa na odczarowanie samego autora, który obecnie może kojarzyć się niektórym wyłącznie z długimi (przez co niekiedy traktowanymi jako nudne) powieściami. Czymże zatem jest Reymontowski dziecię nocy?

Przyznam szczerze, że miałem zgoła inne oczekiwania odnośnie do tej lektury, przynajmniej jeśli chodzi o fabułę. Spodziewałem się tekstu osadzonego na głębokiej prowincji, gdzie nocami pojawia się istota o nadprzyrodzonych zdolnościach, by terrorizować mieszkańców, którzy będą uciekać się do Boga jako ostatniej nadziei na tym ziemskim leż padole. Jak się szybko okazało, wszystkie moje założenia były błędne. Tym jednak lepiej! Otrzymałem tekst, którego akcja toczy się w Londynie, głównie w pensjonacie zamieszkanym przez niezwykle osoby, z polskim emigrantem, pisarzem Zenonem na czele. Wydaje się, że wraz ze swoją narzeczoną, Betsy, znalazł on wreszcie bez-

pieczny azyl. Jednakże kontakty z Mahatmą Guru oraz tajemniczą Betsy, a także zainteresowanie spirytyzmem poprowadzą go w zupełnie inną stronę. Główny bohater nie spodziewa się, że dane mu będzie uczestniczyć w obrzędach ku czci Bafometa, a także stanąć przed najważniejszym wyborem w życiu.

Co ciekawe, sama książka po raz pierwszy w formie zwartej ukazała się zaledwie kilkanaście lat po publikacji chyba najbardziej klasycznej powieści wampirycznej, a mianowicie *Dracula* Brama Stokera (odpowiednio 1911 i 1897 rok). Świadczy to o dosyć świeżym podejściu do tematu, a tym samym o zdolności Reymonta do poruszania nowych zagadnień. Jeśli dodać do tego informacje, że już w 1894 roku autor udał się do Londynu na Kongres Teofizyczny, a dziesięć lat później na łamach „Kuriera Warszawskiego” drukowano zatytułowaną *We mgłach* pierwotną, skróconą (tj. pozbawioną trzech dodanych później rozdziałów) wersję powieści, to widać wyraźnie, że obie książki powstawały niemalże w tym samym czasie. A dzisiaj, co trzeba niestety stwierdzić, głośno mówi się wyłącznie o powieści Stokera. A przecież *Wampir* dobrą książką jest! Wracając jednak do samej treści...

Wspomniany już główny bohater spędza całe dnie na przechadzkach po mieście, które spowite jest mgłą i smagane deszczem. Londyn jawi się jako przestrzeń mroczna, ponura, momentami wręcz patologiczna. W tej zbliżonej do transu atmosferze rozgrywa się walka dobra ze złem, w której nagrodą jest dusza Zenona. Uosobieniem stron konfliktu są dwie postacie kobiece, które przedstawione zostały w dosyć jednoznaczny sposób. Scenom z narzeczoną Betsy towarzyszy ciepło, jasne barwy, a jej wypowiedzi cechuje płynność i poprawna składnia. Z kolei tajemnicza współlokatorka Daisy porusza się wśród ponurych, ciemnych barw i odpowiada najczęściej urwanymi

zdaniami.

Owa Daisy to właśnie tytułowy wampir. Bez obaw, nie jest to żaden spoiler, a jedynie dosyć ogólna informacja. Daleko tej postaci do krwiożerczych istot, operuje ona raczej metodami bardziej subtelny. Co ciekawe, sama zainteresowana wypowiada się na temat wampirów i uważa je za najniższe byty świata astralnego, uczestniczące w seansach spirytystycznych. Jednakże pogląd ten jest nieco bardziej rozbudowany, gdyż wampirem może być chociażby żona genialnego artysty, blokująca jego proces twórczy. Tak naprawdę każdy posiada swojego wampira – istotę odbierającą siły życiowe i doprowadzającą do zguby, a przynajmniej uniemożliwiającą dalszą egzystencję.



Co się zaś tyczy inspiracji Reymonta, to była już tutaj mowa o pobycie w Londynie, dzięki któremu pisarz mógł zgłębić kwestie spirytystyczne oraz mediumistyczne. Znalazło to odbicie w treści książki, która jest jego szczytowym osiągnięciem w tym zakresie. Dla autora jest to także szczytowe osiągnięcie w dziedzinie noweli fantastycznej i onirycznej. Wyraził on w *Wampirze* swój wewnętrzny niepokój oraz tęsknoty metafizyczne oraz uczuciowe, gdyż na treść oraz postacie bohaterów wpłynęły ponadto skomplikowane relacje, jakie łączyły pisarza z dwiema Wandami: Szczukową oraz Toczyłowską. Wątki te ujawniają się jednak w dalszej części książki, więc w tym miejscu zamknę...

Komu można polecić lekturę *Wampira*? W zasadzie każdemu. Miłośnicy rodzimej literatury będą mieli okazję, aby poszerzyć swoją znajomość klasyka, fani grozy przeczytają solidny tekst, traktujący o tajemniczych istotach oraz kultach. A każdy z sięgających po tę lekturę przekona się, jak ponadczasowe utwory ulegają czasami zapomnieniu. I będzie mógł samemu osądzić, czy jest to sprawiedliwy los.

BIBLIOGRAFIA:

1. Ihnatowicz E., Tomkowski J., *Witraz z wampirem*, „Twórczość”, 1987, Nr 10, s. 93-111
2. Jodelka – Burzecki T., *Nota wydawnicza*, (w:) Reymont W. St., *Wampir*, Warszawa 1975, s. 191-230.
3. Knysz – Tomaszewska D., *Opowiadania fantastyczne i niesamowite Władysława Reymonta*, (w:) Reymont. *Radość i smutek czytania*, Pułtusk 2001, s. 23-58.
3. Krzyżanowski J. R., „Marzyciel” i „Wampir”, Reymont. *Z dziejów recepcji twórczej*, Warszawa 1975, s. 168-176.

Jan Gnatowski

Lucifer

Armoryka

Łada, czyli mroczna strona wikarego Jana

Paweł Mateja

Wielce niesprawiedliwy jest osąd, jakoby w Polsce nie pisywało się – poza może Grabińskim – opowieści niesamowitych. Jak mocno jest on nieuzasadniony i powierzchowny, mamy nadzieję przekonać czytelników biuletynu i nieco choć wpłynąć na zanik podobnych przekłamań. Trudno jednak powiedzieć, byśmy mieli znakomitych przedstawicieli romansu gotyckiego w jego najbardziej tradycyjnym wyrazie. Pisywała utwory takie Anna Mostowska, młody Krasicki, wpływy da się odnaleźć w choćby w znakomitych utworach Goszczyńskiego (ale *Zamek Kaniowski* trudno nazwać romansem gotyckim, choćby przez wzgląd na to, że pisany jest mową wiązaną). Ciekawie pisywali Rzewuski albo Ossoliński, bliski powieści gotyckiej był Walery Łoziński w *Zaklętym dworze*, ale są to twory albo słabe i pozbawione wyra-

zu (jak historie Mostowskiej), albo za bardzo od wzorca w postaci *Zamczyska w Otranto* czy *Italczyka* oddalone.

Na początku XX wieku rehabilitacji gatunku podjął się młody Gombrowicz, który w *Opętanych* stworzył prawdopodobnie najlepiej skrojoną polską powieść gotycką – posiadającą charakterystyczne cechy gatunku wraz z upiornym zamczyskiem na czele, ale jednak osadzoną w czasach autorowi współczesnych i blisko o dwieście lat „spóźnioną”.

Okazuje się jednak, iż nie był on jedyny - podobną próbę, ale czternaście lat wcześniej, podjął inny polski pisarz, obecnie zupełnie zapomniany: Jan Gnatowski (piszący pod pseudonimem Jana Łady) powieścią *W zaklętym zamczysku*. Warto zatrzymać się bliżej już przy samej sylwetce autora.

Urodził się on w roku 1855 w Skarżynówce na Podolu w rodzinie właścicieli ziemskich, studiował filozofię i teologię na Uniwersytecie Jagiellońskim, Collegium Canisianum w Innsbrucku, Odessie i Rydze. W roku 1887 otrzymał święcenia kapłańskie, po których w latach 1889-1890 był sekretarzem nuncjatury apostolskiej w Monachium, by w roku 1890 przenieść się do Lwowa, gdzie został wikarym w kościele św. Antoniego. Zmarł w Warszawie (do której przeniósł się na emeryturze) 9 października 1925 roku.

Ksiądz Gnatowski był człowiekiem czytany i rozlegle wykształconym, poza posługą kapłańską zajmował się redagowaniem kilku pism katolickich, prowadzeniem we Lwowie salonu literackiego, bliski był otrzymania też katedry historii sztuki na Uniwersytecie Lwowskim. Nie zaszkodził mu fakt, iż parał się literaturą fantastyczną, operując głównie mrocznymi motywami - dzieła jego przez nieco moralizatorski charakter, ale też pewnie przez wzgląd na poruszane tematy i nade wszystko wartość literacką były również aprobowane w środowisku kościelnym.

Pisywał powieści, nowele, listy, teksty krytyczne i sztuki teatralne. Wśród jego utworów można znaleźć zarówno realistyczne nowele, jaki i powieści o tematyce fantastycznej, wśród których wspomnieć warto przede wszystkim *W zaklętym zamczysku* - dwutomową powieść historyczną, inspirowaną Sienkiewiczem. Co w jej kontekście szczególnie warto tu zgłębić, to jej pozycję, jako wspomnianego wyżej romansu gotyckiego.

Kazimierz Miśnakowski, młody rycerz wraca z wojenki do dawno nie odwiedzanego rodzinnego zamczyska wraz ze swoim starym i wiernym sługą Tryfonem.

W trakcie owej wędrówki w stare strony, coś płoszy konia staruszka i ten, spadając na ziemię, rozbija sobie głowę, przez co bohaterowie muszą zatrzymać się w niedalekim chutorze, w którym poznają wnuczkę starego właściciela ziemi – Motrę. Młoda i porywista dziewczyna ma w sobie coś demonicznego, ale na tyle zaurocza pana Kazimierza, że ten wraz z nią wybiera się na obchody nocy Kupały w pobliskim lesie.

O ile większa część powieści jest w stylu istic sienkiewiczowskim, to mamy też tutaj wspaniałe prozatorskie ujęcie motywów ludowych, wyjętych niczym wprost z mickiewiczowskich ballad albo wczesnoromantycznych dumek. Tajemnicze demony przybierają różne postaci, wabiąc szlachcica w lesie, w którym szuka on zna-

nego z baśni kwiatu paproci. Rozdział poświęcony na opis tej nocnej eskapady, tańców wokół ogniska i namietności, która rozkwita między bohaterami, to z pewnością jeden z ciekawszych momentów nie tylko powieści, ale wręcz całej polskiej literatury grozy – choćby przez sam fakt poruszania tematyki ludowej do straszenia.

Ostatnia z napisanych przez Ładę powieści ma jednak do zaoferowania o wiele więcej.

W końcu, po wielu perypetiach i istotnych dla przebiegu akcji zdarzeniach, Miśnakowski trafia wreszcie do starego zamczyska rodzinnego. Mamy tutaj okazję poznać dramatyczną historię jego rodu i konfliktu z rodziną Turobojskich, między

którymi to waśń ciągnie się już długie lata i jest sprawą życia i śmierci w honorze i bezwzględnej nienawiści.

Ponownie zamieszkały zamek to wręcz idealny przykład miejsca rozegrania się powieści gotyckiej – od lat pusty, wokół zamieszkuje jedynie resztki mocniej od danej rodowi ludności – większość uciekła ze smutnego i jałowego miejsca. Zaś sam zamek jest zrujnowany, okna ma jak wyklute oczy, czarne i puste, wiele pokoi nie nadaje się już w ogóle do zamieszkania – czy to z powodów architektonicznych czy też... duchów. Bo nawiedzany jest on przez widma praszczurów rodu, snujących się nocami po korytarzach. Jest we wsi chłopak młody, wychowany w klasztorze, który z duchami tymi rozmawia i jako jedyny nie czuje przed nimi trwogi, przez co staje się towarzyszem szlachcica.

Głównym wątkiem powieści nie są jednak pokutujące dusze, ale waśń między rodami i konflikt jaki między nimi narasta – przede wszystkim za sprawą młodej Hanusi – wnuczki starego Turbojskiego, umierającego

Ładę, co widać już wyżej, wybitnie interesują tematy dobra i zła, grzechu i mrocznych stron religii.

Utwór ten, diametralnie różniąc się w formie od choćby *Zaklętego zamczyska*, jest utworem na wskroś realistycznym, podszytym tylko dreszczem metafizycznego niepokoju – trudno powiedzieć, że jest to opowieść grozy, ale jednocześnie wydźwięk utworu zdaje się być tej estetyce bardzo bliski.

Łada jawi się jako pisarz godny ponownego odkrycia. Twórczość jego zestarzała się co prawda, nie tak odporna na patynę jak opowiadania choćby Stefana Grabińskiego, ale mimo wszystko zestarzała się ona z klasą i nadal z jej lektury można czerpać ogromną przyjemność. Pomimo iż o dostępność jego tekstów drukowanych więcej niż trudno, chętnym spróbowania tych tekstów wielką przysługę wyświadczyła cyfryzacja wielu jego utworów – czy to w formie skanów, czy tekstowej (Federeacja Bibliotek Cyfrowych, PBI), a nawet przygotowanych już ebooków, które znaleźć można w kilku sklepach internetowych. Zwolennikom papierowych publikacji pozostać zaś musi „Lucifer” w wydaniu Armoryki.

Próżno więc szukać wymówek – Jan Łada jest kolejnym z filarów polskiej literatury grozy, o których zapomnieć nam zwyczajnie nie wolno, o którym podjęty winien zostać dyskurs, zaś o którym zdecydowanie nie wolno nam milczeć. Zwłaszcza że fani literatury niesamowitej są w tej chwili tą grupą odbiorców, która najwięcej zyskać może na przywróceniu wikarego Gnатовskiego literaturze.

autora, napisane niedaleko przed śmiercią. Nie jest ono z pewnością jedynym, którym warto się zainteresować. W *Leksykonie polskiej literatury fantastyczno-naukowej* najobszerniej jest omówiona dystopia *Antychryst – powieść z dni ostatnich* – opowieść „o charakterze aluzyjnym uwzględniającą wizję końca świata z chrześcijańską eschatologią, ale i fantastycznonaukową która „odwołuje się (...) do stereotypowych rekwizytów <<epoki zmierzchu>>: upadającego imperium i prześladowania wyznawców wiary chrześcijańskiej”. Historia ta przedstawia „konflikt polityczno-ideologiczny; dzieje pochodzą Proroka Gesnareha, który wyrusza z Ziemi Świętej na podbój serc i duch mieszkańców Europy”. Prorok ów dysponuje tak zwaną „Maszyną Lucyfera”, której użycie miało spowodować unicestwienie floty powietrznej i wojska lądowego. W finale powieści „świat skażony zbrodni, fałszem i rozkładem moralnym musi zgiąć w wyniku (...) Sądu Ostatecznego”.

Inną powieścią, która z pewnością wartą uwagi jest *Oman: Czarodziejska historia o rycerzu-upiorze, o wodnicy-topielicy i o padewskim studencie*, której sam już tytuł wiele mówi o fabule utworu. Ewa Piasecka w *Dolinie mroku* pisze o niej: „Nie można tu mówić o jakiejś jednej szatańskiej manifestacji, bo właściwie całą powieść roi się od istot związanych ze złem bądź bezpośrednio mu podległych.”, zaś zaczął utwór opisuje słowami: „Do inwazji diabelskiej na Czartowską Skalę i okolice doprowadza rycerz Wilusz, hulaka i utracjusz, gdy osiada na zamku z gromadą kompanów i staje się typowym rycerzem-rozbójnikiem. Odrzuca wiarę ojców, a swego nowo narodzonego syna poświęca diabłu”. Autorka w swojej monografii młodopolskiej literatury grozy poświęca temu utworowi Łady najwięcej miejsca, bogato dalej rozpisując się o fabule i demonach nawiedzających strony powieści – winno być to już wystarczającym znakiem do zainteresowania się *Omanem*.

Ładę, co widać już wyżej, wybitnie interesują tematy dobra i zła, grzechu i mrocznych stron religii. Jedynym bodaj jego utworem, który został w formie książkowej wznowiony po wojnie, jest długie opowiadanie *Lucifer*, który w osobnym tomie ukazał się nakładem wydawnictwa Armoryka. Mimo sugestywnego tytułu, utwór ten nie porusza bezpośrednio tematyki sił nadprzyrodzonych, jest za to znakomitym studium duszy, która wzgardziła Bogiem. Zieniewicz – noszący także pseudonim Gordiano Bruno – prowadzi salon towarzyski, w którym spotyka się wesoła świta wojujących ateistów i wolnomyślicieli o satanistycznych ciągach. Zajmują się rozmową, jedzeniem, dowcipkują na temat Boga, zwłaszcza chrześcijańskiego, w czym przoduje im właściciel przybytku. Pewnego razu, poproszony o ubranie swojego starego stroju duchownego dla dowcipu, staje się nagle przedziwnie chmurny, wspomina, że jest właśnie mija osiemnasta rocznica jego pierwszej mszy, psując tym nastrój. Towarzystwo rozchodzi się w niedługim czasie i zdaje się, że zmienia się zupełnie atmosfera w około towarzystwa, a zwłaszcza prowodyra, który znika gdzieś jak kamień w wodę.

już ojca rodu, o którą Miśniakowski konkuruje z Szczepankiem, następcą starego Hrehora a niewiasty kuzynem. Gorąca w nim płynie krew, jest porywczy, a kiedy wpadnie w gniew nie waha się długo przed oświeceniem batem swoich podwładnych czy nabiciem kogoś na pal. Zapalczywość ta zresztą staje się początkiem prywatnego konfliktu między młodymi, którzy jeszcze w pierwszym momencie zdążają się serdecznie znienawidzić, nie znając jeszcze nawet swoich nazwisk.

Dwie kolejne ważne postacie w powieści, to Nawieżna – przywódca kozaków, również chwał nie spod ogona sroce wyjęty, człowiek wielkiego honoru, ale też porywczy i brutalny, miotający się między przyjaźnią z młodym Turobojskim a własnymi sprawami oraz wspomniana już Motra – wiedźma, która zapalała wielką miłością do pana Kazimierza i w imię tej miłości w stanie jest zarówno wiele złego uczynić jak i dobrego.

Trudno o streszczanie tutaj fabuły utworu, bo ta zarówno jest zajmująca, jak i obszerna, i w rezultacie niewiele wyszłoby z tego dobrego dla czytelnika. Ważne to, by zaznaczyć, iż Gnатовski znakomicie połączył w swoim utworze historyczną powieść przygodową w stylu *Ogniem i mieczem* z romansem gotyckim. Bo jest tutaj i zamek, i niewiasta, która w niewoli czeka na wybawienie, i demoniczny zły charakter i ów, który spieszy na ratunek dziewczynie. Są i duchy (jak najbardziej prawdziwe, nie w stylu oświeceniowych sztuczek Mostowskiej czy Radcliffe), a to w moim mniemaniu jeszcze dodaje

powieści smaku, bo choć autor nie poświęca im przesadnie dużo miejsca, to są one dla całej historii kluczowe, a i sposobowi ich przedstawienia – subtelny, ale sugestywny – nie można wiele zarzucić. Łada postawił raczej na umiar, który będzie w czytelniku podtrzymywał napięcie, niż na stworzenie upiornego jarmarku.

Maria Janion w *Gotyckiej formie Gombrowicza* pisała, iż w Polsce powieść gotycka nie miała nigdy szans powodzenia, gdyż była nam obca kulturowo, wywodząc się wprost z historycznego kontekstu Anglii, który znacząco różnił się od wzorców polskich – jednak jeśli ktoś był blisko zrealizowania owego polskiego modelu, to chyba właśnie Łada – w swojej ostatniej powieści zawarł przede wszystkim grozę ludową, postać wiemy wywodzącej się również z narodowych tradycji, dalej: wszystko umieścił w polskiej historycznej scenerii, oddanej z pietyzmem, dodając humor bliski choćby temu przypisanemu postaci sienkiewiczowskiego Zagłoby. Czy zaś postacie duchów są polskie z natury, orzekać mi trudno, ale warto zauważyć, że te Łady nie są jednoznacznie złe, ani nie są hochsztaplerskimi sztuczkami. Duchy zamieszkujące zamek to wręcz duchy z polskich tradycji ludowo-chrześcijańskich, zaś istoty nawiedzające las w Noc Świętojańską bez wątpienia rodowód mają rodzimy, jeśli nie wyprowadzony wprost z ludowej demonologii słowiańskiej, to są z pewnością jej pokrewne.

Powieść *W zaklętym zamczysku* to ostatnie dzieło

GRANICE GRABIŃSKIEGO

Dr Eliza Krzyńska-Nawrocka

*Wkraczamy w życie tylko dzięki ciału,
którym jesteśmy, ale istniejemy
jedynie w tej przestrzeni,
którą w nas otwiera umysł.*

François Chirpaz, Ciało

1.

Stefan Grabiński należy do tych twórców grozy, który buduje poczucie niepokoju, będąc mocno zanurzonym w rzeczywistości – punktem wyjścia wyobraźni literackiej czyni on otaczający człowieka świat. Jednocześnie próbuje przekroczyć świat znany ludzkiemu poznaniu i opisać to, co może się wyłonić, co jest za, ponad, powyżej rzeczywistością człowieka.

Tym, co interesuje autora *Demonu ruchu* jest podszewka świata, jej zbadanie. Przekonaniu o wielości rzeczywistości towarzyszy pytanie, jak człowiek może je poznać, czy są one dane jego percepcji. Grabiński zdaje się być przekonany, że multiplikacji rzeczywistości towarzyszy nakładanie się, wzajemne przenikanie się światów. Stąd ciekawe są te miejsca, w których do zetknięcia się świata ludzkiego i rzeczywistości innego rzędu dochodzi. Stąd też ciekawe są granice w świecie kreowanym przez autora Cienia Bafometa.

W katalogu przestrzeni Grabińskiego, oprócz osobliwych i częstych przestrzeni: samotnych domów, chat na odludziu, niepokojących pokoi, ruin klasztorów, granice, a mówiąc ściślej: przestrzenie graniczne, są niezwykle istotnymi elementami. Są to takie przestrzenie, które oddzielają i łączą zarazem różne miejsca, stąd też można nazwać je fakultatywnie przestrzeniami przejściowymi. Mają one różne postacie: są to granice architektoniczne – wewnętrzne, w rozumieniu przypisane przestrzeni zamkniętej (drzwi, okna, schody, korytarze) i zewnętrzne (mur, most, zbiegi ulic, ich zakręty, bramy, furtki), przedmiotowe (lustro) oraz szczególna przestrzeń snu, domagająca się osobnego omówienia.

Owe przestrzenie wpisują się w dynamiczną koncepcję świata, kreowaną przez Grabińskiego. Rzeczywistość przez niego opisywana tętni ruchem, bohaterowie przemierzają się z miejsca na miejsce. Interesujący jest moment początku – zainicjowania ruchu, który wiąże się z wewnętrznymi granicami architektonicznymi, które są tematem niniejszego tekstu. Wyróżnić można dwa zasadnicze rodzaje owych przestrzeni: wertykalne i horyzontalne, a wpisują się w nie wszelkie przestrzenie przechodzenia: drzwi, korytarze, okna i schody. Granice Grabińskiego nie są zamknięciem, lecz otwarciem ludzkiej przestrzeni na to, co inne. Wejdźmy zatem.

2.

Drzwi są podstawową przestrzenią rozdzielającą i łączącą dwa miejsca. Pośredniczą one pomiędzy jedną przestrzenią – zwykle zamkniętą (jak dom, mieszkanie, pokój) a drugą – zazwyczaj otwartą, bliżej nieokreśloną (miasto, ulica) lub zamkniętą (jakaś część mieszkania, domu etc.). Oczywiście kierunki owych przejść mogą się zmieniać. Niezależnie od rodzaju miejsc, z których się wychodzi i w które się wchodzi, drzwi ewokują inną przestrzeń, symbolizującą niewiadomą, a nader często i niebezpieczeństwo.

W utworach Grabińskiego można odnaleźć wiele drzwi: trzy z nich wydają się szczególnie wyróżniać: są to drzwi z utworów: *Spojrzenie*, *Znak i Strych*. Opisując je, należy wziąć pod uwagę dwa zagadnienia: kwestię zamkniętych drzwi i problem niedomkniętych drzwi.

Drzwi w omawianej twórczości są wyznacznikiem przestrzeni granicznej pomiędzy rzeczywistym światem, a prze-

strzeżeniem inną, nieznaną. W drzwi można wejść, przeniknąć przez nie, ale nie bez konsekwencji. Przejście przez drzwi stanowi unaocznienie inicjacji, wiąże się zazwyczaj z aktem seksualnym, może go poprzedzać lub po nim następować.

Drzwi zamknięte w swej istocie zawierają możliwość bycia otwartymi. Owa potencja budzi w bohaterach niepokój. Za zamkniętymi drzwiami czai się zawsze nieznanne człowiekowi niebezpieczeństwo: w najlepszym razie tajemnica, w najgorszym śmierć. Nieznajomość tego, co za drzwiami się znajduje napawa człowieka nie tylko strachem, ale także ciekawością.

Otwarcie drzwi tożsamy bywa z uwolnieniem niebezpiecznych dla człowieka mocy. W większości utworów nie mają one określonej postaci, realizują się głównie poprzez przekształcenie przestrzeni, w którą przybyły lub poprzez wydarzenia związane z osobą głównego bohatera. Człowiek uchylając drzwi sprowadza nieznanne w przestrzeń realną. Przystępując próg, wchodzi w nieznaną obszar – szczególnie jak jest to przestrzeń zamknięta, np. tytułowy dom z noweli *W domu Sary* czy dom Wierusza z *Salamandry* lub chata, której drzwi przekracza z Kamą główny bohater tejże powieści. Miejsce, do którego trafiają bohaterowie, przechodząc przez drzwi, stanowi przestrzeń zagrożenia.

Przejście przez drzwi działa także w drugą stronę, tzn. z domu, mieszkania można przez takie drzwi wyjść. Przestrzeń, w którą się wkracza po przestąpieniu progu i w tym przypadku ewokuje nieznanne. Główny bohater noweli *Znak* przywołany przez kobietę, której status ontologiczny jest niepewny, otwiera drzwi i podąża za nią:

...otworzył drzwi i wyszedł na podwórze (...). Potem przeszedł podwórzec, ciągle patrząc przed siebie, jak ślepiec z wyciągniętymi naprzód ramionami, którego ktoś prowadzi.”(NO, 75)¹

Zjawia?duch?, który do niego przychodzi w rocznicę śmierci ukochanej, wprowadza go w inną rzeczywistość, której obcość zostaje spotęgowana nocną porą, zimową aurą, otwartością przestrzeni, w której podąża mężczyzna. Nie wiadomo, po co zjawiła się ta kobieta, czy aby odwieść mężczyznę od ślubu z inną? Nie wiadomo gdzie go zaprowadziła, wiadomo jedynie, że szli w ciemność, w kierunku cmentarza. Nie wiadomo, czego doświadczył bohater w czasie tego nocnego spaceru. To, co było dane zobaczyć mężczyźnie nie było najwyraźniej dla ludzkiego rozumu, wraca bowiem osiwiła.

Nie tylko fakt przejścia przez drzwi, ale potencja otwarcia drzwi jest niepokojąca. To, że przez drzwi coś (niesprecyzowanego, nienazwanego) może przyjść, zostaje unaocznione przez obraz niedomkniętych drzwi, które pojawiają się w noweli *Spojrzenie*. To one ewokują następujące po sobie fobie przestrzenne bohatera, który przekonany jest, że za chwilę zetknie się z czymś nieznanym, co rozumieć należy jako nieprzewidywalne. Drzwi są unaocznieniem sił tajemnych, o istnieniu których zdaje się być przeświadczony bohater:

Jak gdyby obawiano się, by kąt odchylenia nie był za wielki, by drzwi nie otworzyły się za szeroko. Wyglądało na to, że się z nim przekomarzają, nie chcąc w całej pełni pokazać tego, co się kryło poza tym przeklętym skrzydłem. Uchylano przed nim tylko rąbką tajemnicy, dawano mu do poznania, że tam, po tam-

¹ Cytując fragmenty utworów Grabińskiego, stosuje następujące określenia źródeł: w nawiasie skrót i numer strony. Skróty oznaczają kolejno: I – S. Grabiński, *Nowele. Utwory wybrane*, t. I, Nowele, wybór, wstęp i komentarz A. Hutnikiewicz, Kraków 1980.; NO – S. Grabiński, *Niesamowite opowieści*, wybór i oprac. tekstów J. Wilhelmi, Warszawa 1958.; TnW – S. Grabiński, J. Huskowski, *Tragedia na wieży. Opowieści nadzwyczajne*, Kraków 2011.

tej stronie, za drzwiami istnieje tajemnica, lecz bliższe szczegóły zazdrośnie zatajano... (I, 463)

Niedomknięte drzwi zapowiadają inny porządek, kryją w sobie możliwość spotkania, wyjścia „nieznanemu” (I, 464) naprzeciw.

Nieznane może pojawić się także w przestrzeni granicznej, jaką jest okno. Okno to przestrzeń wzmoczonego, podwójnego zagrożenia. Z okna można dostrzec coś przerażającego, przez okno może zaglądnąć, przyjść niezidentyfikowane inne. Okno jest łącznikiem pomiędzy względnie bezpiecznym (bo w twórczości autora *Szalonego pątnika* nie ma przestrzeni w pełni bez-

Patrzenie przez otwarte okno, wyglądarkanie przez okienną ramę nieodwołalnie przekształca, przemienia przestrzeń bohatera

piecznych) pokojem, domem zamieszkałym przez bohatera, a przestrzenią naprzeciwko – obszarem nieznanego. Jest ono u Grabińskiego zazwyczaj oknem na inny świat – intensywnym obrazem są okna z *Dziedziny*.

Okno przypisane spokojnej ostoi, jaką jest dom zamieszkiwany przez Wrześmiana, z jednej strony stanowi granicę: zamyka rzeczywistość immanentną mieszkania, przypisaną człowiekowi. Z drugiej strony jest otwarciem na przestrzeń, którą widzi bohater. Patrzenie przez otwarte okno, wyglądarkanie przez okienną ramę nieodwołalnie przekształca, przemienia przestrzeń bohatera, który patrząc godzinami przez okno *zapuszczał zamyśłone spojrzenie w stronę smutnego domu*. (I, 285) Przestrzeń immanentna postaci przestaje istnieć, pokrywa się z obszarem nieodgadnionym, *oazą fikcji* – Wrześmian percypując wzrokiem przestrzeń naprzeciwko, żyje tamtą przestrzenią i tym, co w niej się pojawia. Łącznikiem z tamtym miejscem jest nie tylko otwarte okno willi Wrześmiana, ale także zamknięte okna naprzeciwko, w których przez szybę zaczynają objawiać się twarze. Okna drugiego domu, *seledynowej ostoi* stają się miejscem projekcji innego świata zmaterializowanych myśli bohatera. Okna oddzielają obszar znany bohaterowi, teren jego codzienności, od terenu jego marzeń i wyobrażeń oraz lęków. W świat ten wkracza bohater, gdy zostaje przywołany przez postacie pojawiające się w oknach, wyskakuje przez okno swojego domu, wchodzi do obserwowanej willi, otwierając drzwi. Wejście w świat ucieleśnionych projekcji myślowych kończy się śmiercią twórcy. Dostąpienie, poznanie rzeczywistości innego rzędu, przekroczenie jej granic, podobnie jak w wielu innych utworach Grabińskiego, kończy się unicestwieniem bohatera.

W inną przestrzeń prowadzą także schody, które są przestrzeniami przejścia w układzie wertykalnym. W świecie wyobraźni autora *Księgi ognia* pojawiają się zazwyczaj w konstrukcji przestrzeni literackiej, która postaciom nie jest znana,

Schody są przestrzenią zagubienia bohatera, przynależą do tego, co nieznane. Stanowią wertykalną wariację na temat labiryntu

gdy o jej istnieniu dowiaduję się podczas snu lub w wyniku przypadkowej zbieżności zdarzeń, jak w opowiadaniu *Po stycznej*, w którym bohater:

(...) wstępował w klatkę schodową podanego numeru. Dom był trzypiętrowy: nasunęły się pewne wątpliwości co do piętra. (I, 36)

Schody są przestrzenią zagubienia bohatera, przynależą do tego, co nieznane. Stanowią wertykalną wariację na temat labiryntu, jak chociażby schody prowadzące na tytułowy *Strych*:

Schody szły jakiś czas prosto w górę, potem skręcały w prawo i gubiły się w pomroce sklepienia. Pełgający płomień światła wywabiał na wilgotnych od pleśni murach dziwaczne cienie niby wielkie, śmieszno-groźne poczwary. Prerażone ich gestami przebiegały po ścianach skośnym pędem duże, plugawe pająki. (TnW, 75)

Obszar schodów jest terytorium oczekiwania, zapowiedzi poznania, objawienia tajemnicy, spełnieniem dotychczasowych zbiegów okoliczności. Bohaterowie przemierzający się schodami, wchodzący po nich na górę, są prowadzeni przez nieznanego im przewodnika, który wskazuje im miejsce, do którego mają dotrzeć, zarówno w realnej przestrzeni schodów w utworze *Po stycznej*, jak i w przestrzeni schodów wyimaginowanej, onirycznej w noweli *Przed drogą daleką*.

Wejście na schody i przemieszczanie się po nich ku górze jest u Grabińskiego symbolem poznania prawdy, zerwania zasłon oddzielających bohatera od tajemnicy przyszłości. Wspinanie się po schodach jest symbolem wnikania we własne wnętrze, jak na przykład w noweli Saturnin Sektor:

Po nocy długiej, bezsennej idę do n i e g o. Wiodą mnie schody spróchniałe, miejscami szczerzące się pustką przerw, skrzypliwe. (I, 273)

Co istotne, przestrzeń schodów nie jest tożsama z przestrzenią iluminacji prawdy. Bohater dzięki schodom może prawdy dotrzeć. Dlatego obszar schodów można określić przestrzenią dochodzenia do prawdy, rzeczywistości.

W porządku horyzontalnym schodom, jako przestrzeni przechodzenia, przemieszczania się odpowiada korytarz. Pojawia się on we wspomnianym utworze *Znak* – w sieni czeka na bohatera enigmatyczna pani w żałobie, będąca znakiem innej rzeczywistości. Jest przestrzenią, podobnie jak schody, prze-

mieszczania się w inne miejsce. Mówiąc o korytarzu, warto przywołać obraz, różniący się od poprzednich wyobrażeń granic, powiedzieć można, poetyką pisarską – chodzi o kompleks przestrzeni granicznych we wspomnianej już noweli *Strych*, historii, w której groza nie jest oparta na istnieniu innej rzeczywistości, lecz na eskalowaniu opowieści o spełnieniu miłosnym, którego etapy obrazowane są właśnie przez przestrzenie graniczne. Pojawiają się schody, jest korytarz, wreszcie drzwi.

Korytarz prowadzi w konkretne opuszczone, nieznane, zakazane miejsce; jego obraz tchnie niepokojem, przejmuje główną bohaterkę *dziwnym lękiem*, zostaje określony jako *ciemny, bez końca, ponura, mroczna głęb*. (Por, TnW, 72). Określany też mianem *czarnej szyi* (TnW, 72) jest miejscem pierwszego pocałunku dziewczyny, jest miejscem potajemnych schadzki i coraz śmielszych pieszczot przyszłych kochanków. Korytarz jest przestrzenią nacechowaną emocjonalnie – dziewczyna odczuwa: *Nieokreślony strach przed miejscem i poczucie czegoś niedozwolonego* (TnW, 72) – uczucia ta łączą się z rozbudzaną w korytarzu erotycznością, korytarz bowiem stanowi nie tylko metaforą inicjacji, w nim odbywa się przeistaczanie dziewczyny w kobietę, czytamy dalej:

...zlewały się z czarem dziewczęcych pragnień w jakiś cudowny, jedyny splot uczuć rozkołysujący bolesnym upojeniem całą istotę rozbudzonej dziewczyny. (TnW, 72)

Wpływ korytarza, strach przed nim i pokusa z nim związana transponują na sny dziewczyny (nie jest to zresztą jedyny przypadek, w którym pragnienia seksualne dojrzewającej dziewczyny zostaną ujęte w formę marzenia sennego – warto tu wspomnieć *Dziezę*). W przypadku Wisi śni ona o korytarzu:

Ciągle śnił się jej długi czarny korytarz, z którego gardziele wysuwały się ku niej czyjeś chude ręce usiłując wciągnąć ją w głęb. Broniła się ze wszystkich sił i opierała zmorze wśród rozpaczyliwych szamotań; wreszcie wyczerpana walką obsunęła się w jakąś otchłań bez dna i straciła przytomność. (TnW, 73)



© worth1000.com



Korytarz przeraża swoją przestrzennością – jest długi, pojawia się obraz głębi, symbolizującej nieznane strefy, ewentualne ich poznanie i związane z wejściem w korytarz niebezpieczeństwo. Opisywany korytarz prowadzi do schodów wznoszących się ku strychowi. Porządek horyzontalny, nakłada się z wertykalnym. Wchodzenie w głębi korytarza tożsame jest wspinaniu się po schodowych stopniach i prowadzi w opisywanej noweli ku kolejnej granicy – ku drzwiom.

Drzwi, przez które wchodzi bohaterowie na tytułowy strych, miejsce prawdopodobnego spełnienia miłosnego, stanowią przestrzeń graniczną, pomiędzy miejscem, w którym ludzie bywają a opuszczoną przestrzenią. Otwarte przez chłopaka zardzewiałym kluczem umożliwiają wejście w zapomnianą, opuszczoną przestrzeń strychu. Mając kształt zapadni, stanowią zagrożenie:

Istotnie wyglądały zjadliwie. Cała listwa dłuższa, ruchoma, którą przylegały do brzegów otworu, zaopatrzona była w odstępy żelaznymi krukami, które jak szpony wchodziły w odpowiednie zęby podłogi. (TnW, 76)

Opisywane drzwi stają się też dosłowną granicą życia i śmierci. Opuszczone przez chłopaka w czasie wspólnej ucieczki ze strychu zabijają dziewczynę:

Na stopniach sztywnych schodów klęczała Wisia z głową złożoną bezwładnie na brzegu otworu; szyja nieszczęśliwej dziewczyny tkwiła pomiędzy dwoma hakami podłogi wbita w żelazne ich kleszcze przez spuszczone gwałtownie drzwi. Cios był silny i zdruzgotał kręgi momentalnie. Zginęła bez jęku... (TnW, 78)

Ten także plastyczny obraz śmierci ewokuje myśl, która wiąże się z wszelkimi granicznymi przestrzeniami w twórczości Grabińskiego – moment przekroczenia granicy (jakkolwiek by ona nie była) jest dla człowieka niebezpieczny i brzemienny w skutkach: może to być poznanie samego siebie, swoich losów,

innej rzeczywistości, prowadzące do śmierci. Po momencie rozpoznania bohater udaje się w powrotną drogę, jak Lasota z *Przed drogą daleką*, czy jak bohater *Strychu*:

Pod wieczorną godzinę schodził ze strychu młody chłopiec. Schodził powoli i ostrożnie, bo w ramionach ważył mu się bezcenny ciężar nieżywej kochanki... (TnW, 78)

I jak ruch wznoszący oznacza w przedstawianych utworach dochodzenie do prawdy, tak schodzenie w dół po schodach oznacza gorzkie brzemie przekroczenia granicy.

3.

Przedstawione obrazy miejsc, stanowią jedynie przykłady architektonicznych przestrzeni granicznych. Warto dodać, że przestrzenie graniczne nie są (jak i inne przestrzenie tworzone w omawianej prozie) obrazem krajobrazu, dekoracją, stanowią unaocznienie zetknięcia się rzeczywistości dwóch porządków – ludzkiego i transcendentnego, ewokują problematykę epistemologiczną – pytanie nie brzmi bowiem, czy coś innego w tej drugiej przestrzeni jest, tylko czy człowiek jest w stanie to coś rozpoznać. Ponieważ ludzkie poznanie jest ułomne, ograniczone owa odmienna przestrzeń opisywana jest za pomocą tych samych kategorii, co rzeczywistość znana człowiekowi. Nie znaczy jednak, że jest z nią tożsama.

Grabiński eksponuje przestrzenie przejścia, graniczne, opisuje je niezwykle precyzyjnie; oznaczają one bowiem przestrzeń przejścia, potencjalnego spotkania z czymś nieznanym. W zetknięciu z granicami człowiek może dostąpić przeżytku i dostrzec skrawek podszewki świata, nieraz bywa on ostatnią rzeczą, którą człowiekowi jest dane widzieć. Ryzyko jest jednak warte podjęcia, bowiem sens ludzkiego istnienia nadaje sama możliwość przekroczenia granicy, rozpoznania dziwności, o którą potracamy niemal na każdym kroku(...)².

² S. Grabiński, *Wyznania*, [w:] „Polonia” Katowice 1926, nr 141.

Damian Lechwar

MUSZĘ JECHAĆ NAPRZÓD, COŚ MNIE PĘDZI CZYLI O JEDNYM OPOWIADANIU STEFANA GRABIŃSKIEGO

Podróż, która stanowi jeden z ważniejszych motywów opowiadań Grabińskiego (szczególnie tych ze zbioru *Demon ruchu*, lecz nie tylko), jak uważa sam bohater *Smolucha*, jest „ruchem jako takim i pokonywaniem przestrzeni”. Jej zadaniem nie jest dotarcie do celu, ale sama istota podróży jako takiej, przemieszczania się z miejsca na miejsce, „byle do przodu”. Istotny nie jest cel, lecz sam ruch (będący zdaniem autora *Salamandry*, zasadą całego świata). To właśnie potrzeba ruchu wpływa na bohaterów, jest im wrodzona. Niektórzy są jej wpływu świadomi, inni zaś trwają w niewiedzy. Niezależnie od stanu świadomości, poddając się mocy ruchu ulegają zazwyczaj szaleństwu, a ich podróż nie kończy się nigdy.

W pełni wiedzy o ruchu jako konieczności istnieniowej jest Boroń, główny bohater *Smolucha*. Jego życiu przyświecała myśl, że jest „kolej dla kolei, nie dla podróży”. Doświadczony konduktor uważał, że istota życia i jazdy kolejną polega na tym, aby być w ciągłym ruchu, aby przemieszczać się, poddawać pędowi. Stąd też zachwyt nad pociągiem, jako maszyną, która kryje w sobie możliwość przemieszczania się. Pociąg jest wyobrażeniem niezwyklej siły, jaką jest ruch. Zawiera w sobie potencjał, możliwość przemieszczania się. Podobnie jak dla tytułowego bohatera *Maszynisty Grota*, tak i dla Boronia liczy się bycie w drodze. Stacje które mijał, uważał za wyznaczniki odmierzające przebytą drogę, nigdy jako miejsce dłuższego postoju. „Stacje były nie na to, żeby na nich wysiadać, lecz by mierzyły przebytą drogę; przystanie kolejowe były probierzem jazdy, ich kolejna zmiana, jak w kalejdoskopie, dowodem postępów ruchu”. O ile miejsca postoju były przez niego tolerowane, o tyle konduktor nie akceptował podróży, jadących w określone miejsce w konkretnym celu, „irytowała go ich

»praktyczność«, zwłaszcza ta, że traktowali pociąg jako środek lokomocji, a nie możliwość pokonywania przestrzeni. Natomiast uwielbiał tych, którzy podróżowali zgodnie z zasadą ruchu samego dla siebie, bez celu; pasażerowie, którzy „posiadali wrodzoną potrzebę ruchu”. W swojej zawodowej karierze spotkał tylko dwie takie osoby, określał ich mianem „doskonałych podróżnych”, dlatego traktował ich z największym szacunkiem i honorami, pilnując żeby podczas jazdy nikt i nic im nie przeszkadzało.

W jego życiu pociąg znaczył więcej tylko niż środek lokomocji, który poruszał się i zatrzymywał w odpowiednich miejscach. Pociąg był centrum jego życia. W nim to właśnie dostrzegł coś, kogoś – istotę, która będzie mu się jeszcze objawiać kilkakrotnie w ciągu dwudziestu lat jego służby (po raz pierwszy mężczyzna widzi go tuż przed katastrofą, w której ginie jego narzeczona). Boroniowi pojawił się tytułowy *Smoluch*, którego widzialna postać jest zawsze związana z nieszczęściem. Te swoiste spotkania są tym bardziej katastrofalne, im dokładniej konduktor widział stwora – tym tragiczniejszy w skutkach był wypadek. Powtarzalność sytuacji i nieomyślność przepowiedni, jaką było pojawienie się *Smolucha*, sprawiło, że z czasem konduktor uznał go za swego rodzaju bóstwo mieszkające w pociągu, uznając go za symbol ruchu, jak sam mówił: „*Smoluch* drzemał w duszy pociągu, był jego tajemnym potencjałem”, siłą napędową maszyny. Wyglądem przypominał człowieka: „Ciało jego zasmolone sadzą, złane brudnym od węgla potem, wydzielalo duszny odór: był w nim zapach włoskiego kopru, swąd dymu i woń mazi”. Nawet kiedy go nie dostrzegał i tak potrafił wyczuć jego obecność w pociągu: „tłukł się niewidzialny w tłokach, pocił w kotle lokomotywy, włóczył po wagonach”. Był częścią witalną pociągu, wewnętrzną siłą, która powodowała, nieustanny pęd do przodu. *Smoluch* budził lęk w konduktorze, ale jednocześnie chorą fascynację, stąd niejako Boroń podświadomie wyczekiwał w czasie każdej jazdy momentu, gdy pojawi mu się pociągowy twór. Ostatnia podróż konduktora, byłaby niepełna, gdyby do spotkania ze *Smoluchem* nie doszło. Boroń wyczekiwał jego pojawienia, gdy go dostrzegł, wyzbył się wszelkich resztek rozsądku, oszalał. Jego szaleństwo było ekstatyczną mieszkanką przekonania o nieomyślności *Smolucha* (którą chce potwierdzić), a podeksycytowaniem związanym z tym, co jego zdaniem, nieuchronnie musi się stać. Czuł, że coś się musi wydarzyć, wiedział to, lecz w momencie, w którym wjeżdżali na stację, powoli zaczął tracić nadzieję w nieomyślność stworzenia. W przebiegu szaleństwa dostrzegł, że to on, któremu dane było widzenie *Smolucha*, musi dokonać jego woli. To on, musi wypełnić zadanie – doprowadzić do katastrofy. Siły, w które wierzył, powodują, że wykorzystuje on nadarzającą się okazję i przestawia zwrotnicę, kierując pojazd, którym jedzie, na zbliżający się z naprzeciwka pociąg. Dopełnia tym gestem nie tylko swojej wiary w istnienie *Smolucha*, ale także realizuje swoją zasadę podróży bez granic, dla samego ruchu. Już nic nie mogło powstrzymać szaleństwa związanego z podróżowaniem przed siebie, donikąd.

Zderzenie z nadjeżdżającym pociągiem stanowi apogeum owej myśli o istocie podróży, to właśnie w tym momencie Boroń znajduje potwierdzenie sensu ruchu samego dla siebie, podróżowania jako istoty wszelkiego bytu. Chwila śmiertelnej katastrofy, to wybiegnięcie w przestrzeń poza stację, poza miejsce, które ograniczało jego ruch i pęd. Zespolony tym samym z pociągiem, stając się jego częścią, niczym *Smoluch*, jest tylko czystym pędem; wyobrażeniem podróży, która nigdy się nie kończy...

Nowe przestrzenie grozy u naśladowców Grabińskiego

Stanisław Żuławski

Wkładem pisarzy dwudziestolecia międzywojennego do fantastyki grozy było przede wszystkim oczyszczenie jej ze staroświeckiej rekwizytorni sięgającej korzeniami literatury gotyckiej. To nie nawiedzone zamki czy domostwa, duchy, upiory i demony są tematem ich opowiadań (przynajmniej tych wartościowych), a zakamarki ludzkiej podświadomości oraz ta nasza szara, zwykła rzeczywistość, która jednak wydaje się być parawanem dla zaświatów wysyłających czasem niepokojące sygnały „z tamtej strony”.

Stefan Grabiński mimo staroświeckiego języka był tu niewątpliwie prekursorem. Pokazał, iż nasz własny umysł, świat snów, nasza zwykła, szara rzeczywistość mogą kryć w sobie dziwność i zagadkę. Można by tu znaleźć nie tak daleką paralelę jego pisarstwa z włoskim malarstwem metafizycznym Giorgio de Chirico, gdzie utrwalone w świetle dnia opustoszałe ulice i place wywołują dziwny, niepokojący nastrój. Podobnie u Grabińskiego; „przestrzeń magiczną” może być zwykły, czynszowy pokój w kamienicy (*Szary pokój*), mieszkanie pisarza (*Dziedzina*), stara chałupa (*Szalona zagroda*) czy wreszcie nowoczesny środek lokomocji jakim był wówczas pociąg.

Istotnym bowiem był fakt wzajemnej interakcji psychiki bohatera, jego podświadomości z konkretną przestrzenią czy żywiołem (pędem, ogniem, etc). Myśl była wręcz w stanie nasyć sobą pozornie zwykłe miejsce i nadać mu charakter, jak w *Szarym pokoju*, gdzie emanował na kolejnego lokatora, lub wręcz powołać do istnienia fikcyjne byty (*Dziedzina*). Groza u Grabińskiego leży zazwyczaj w zatarciu granicy między tym, co wyobrażone czy pomyślane, a tym co widzialne. Często mamy w jego opowiadaniach do czynienia z podwójną perspektywą, gdzie możliwe jest dwojakie wytłumaczenie osobliwego zdarzenia, poprzez jego racjonalizację jako np. zbieg okoliczności, czy poprzez ingerencję sił nadnaturalnych, a tym samym danie wiary relacji bohatera.

Świetnym przykładem jest nowela *Pożarowisko*, gdzie do końca nie jest jasne, czy w istocie nad tytułowym miejscem wisiało fatum sił nadprzyrodzonych, konkretnie żywiołu ognia, czy po prostu główny bohater popadł w zaawansowaną paranoję, a dokonany przezeń własnoręcznie akt podpalenia (będący jednocześnie spełnieniem fatum), był kompensacją trwającej miesiącami nerwicy natręctw.

Zupełną innowacją pisarza było jednak umiejscowienie całego cyklu opowiadań niesamowitych *Demon ruchu* w tak nowoczesnym i nieromantycznym, a więc wydawałoby się nieprzystającym jakiegokolwiek dziwności środowisku, jak kolej.

Tom miał dwie edycje 1919 i rozszerzoną w 1922 (nie doczekał planowanej przez autora trzeciej, mającej zawierać *Engramy Szatery* i *Przypowieść o Krecie tunelowym*) które przyniosły pisarzowi chwilę sławy i pewną grupę mniej lub bardziej epizodycznych naśladowców.

Większość nie siliła się na zbytnią oryginalność, choć były wyjątki. Jeden z nich, Janusz Meissner poszedł o krok dalej niż Grabiński w inspiracjach, do których się przyznawał. Idąc

tropem autora *Demonu ruchu* postanowił również eksploatować motywy których dostarczał postęp techniczny. Można powiedzieć, iż poczynił śmielszy eksperyment przenosząc akcje utworów w niedostępną przeciętnemu czytelnikowi, może przez to właśnie taką tajemniczą przestrzeń lotniczą. Wehikułem niesamowitości był już nie pociąg, lecz samolot, który stał się motywem przewodnim kilku tomów jego opowiadań z najistotniejszym, bo utrzymanym w konwencji grozy *Hangarem nr 7* (1927 r.).

Meissner wykorzystał fakt, iż wokół, rozwijającego się szybko w owych czasach lotnictwa zaczęła się budować mitologia analogiczna do marynistycznej, nadająca mu romantyczną i niezwykle auro. Autor *Hangaru nr 7* co prawda wydawał się nie ukrywać inspiracji twórczością autora *Demonu ruchu*, układając analogicznie do niego cały cykl tematyczny opowiadań grozy, ale był to wpływ raczej powierzchowny, polegający na uczynieniu z lotnictwa tła dla klasycznych historii z dreszczykiem. Często mają one postać legend opowiadanych sobie w kantynach przez lotników. Innowacyjność Meissnera ogranicza się jednak do odnalezienia nowej przestrzeni do zagospodarowania. Mamy tu do czynienia bowiem z prostą wymianą scenografii na nową; miejsce opuszczonej posiadłości, zamku czy też nawiedzonego statku zajmuje pokład samolotu, względnie nawiedzony hangar. Czytając Meissnera można odnieść wrażenie, iż obcujemy z podrasowaną wersją marynistycznych opowieści z dreszczykiem, z tą różnicą, iż unowocześnił się środek lokomocji. Duchy przesiadły się do samolotu.

Uderzający jest brak tu, tego co uczyniło pisarstwo Grabińskiego wyjątkowym, czyli wzajemnej relacji między psychiką bohatera a przestrzenią czy żywiołem. Tu groza ma charakter czysto zewnętrzny; pewne zjawiska paranormalne musimy po prostu zaakceptować i uwierzyć autorowi na czas lektury.

Dziwność, czy niesamowitość żywiołu powietrza stała się motywem przewodnim tomiku opowiadań Jerzego Sosnkowskiego, zatytułowanego *Żywe powietrze* (1926 r.). Wpływ Grabińskiego sięga tutaj głębiej; mamy bowiem do czynienia nie tylko z prostym przeniesieniem akcji z przestrzeni kolejowej w powietrzną, ale również z nadaniem tej drugiej cech autonomicznej rzeczywistości ze swoimi własnymi prawami. Powietrze jest u niego żywiołem, w którym zakrzywiają się prawa fizyczne oraz który wywiera też specyficzny wpływ na lotników, podobnie jak w opowiadaniach Grabińskiego wywoływał go pęd lokomotywy. W tytułowym opowiadaniu bohater lotnik doznaje w atmosferze szczególnych wrażeń i wizji, które nie mogą być udziałem przeciętnego człowieka. „Powietrze było dlań pewnem tworzywem, bezkształtnem, prawdą, ale nie bezpostaciowem. W chwilach specjalnego przemęczenia, przestrzeń jaka była wokół niego, momentalnie układała się w tafle, prostokąty, kule, gwiazdy wieloramienne, sześciany (...)”

Lekarze tłumaczą mu to wpływem otoczenia: „wpływ zainteresowań jest jakby rakiem, jakby naroślą na psychice osobnika. (...) Proszę porównać: maszynista pociągu nie tylko wszę-



dzie dopatruje się podobieństwa do swojej lokomotywy, ale nawet w rozmowie używa terminów ściśle fachowych dla określenia zjawisk i działań zupełnie ogólnych.”

Mamy tu, analogicznie do *Demona ruchu* galerię bohaterów nie potrafiących się odnaleźć w zwykłym, unormowanym życiu i głodnych przygód, ekstremalnych wrażeń. Sosnkowski starał się jednak być, w przeciwieństwie do Grabińskiego bardziej poetą krajobrazu niż psychologiem. Zamiast pogłębionej analizy psychologii lotów jako ucieczki od szarżyzny świata, mamy wizjonerskie i rozbudowane opisy fantastycznych pejzaży widzianych a to w turbulencjach chmur i mgieł, a to w refleksach lodowych kier na Antarktydzie czy na ośnieżonym i spowitym mgłami wierzchołku *Białego szczytu*. Fantastyczne wizje, przywoływane same dla siebie są dominantą jego utworów. Dziwne, bo niezbadane jeszcze przestrzenie, jak te w których unoszą się samoloty, bądź szczyty wysokich gór czy śnieżne pustkowia Antarktydy, są pretekstem do puszczania wodzy wyobraźni i odmalowania przed czytelnikiem niesamowitych, ale i niepokojących pejzaży i zjawisk. Jeśli by szukać analogii, to nowele z tomu *Żywe powietrze* nasuwają więcej skojarzeń z twórczością H.P. Lovecrafta niż naszego „rodzimego Poe’a”. Z drugiej jednak strony nigdy nie jesteśmy do końca pewni, czy bohaterowie nie ulegają mirażom swojego zmęczonego ekstremalnymi warunkami fizycznymi umysłu. Ten zawsze obecny delikatny znak zapytania świadczy o mocnym wpływie Grabińskiego, który starał się, jak już było wspomniane, unikać jednoznacznych odpowiedzi.

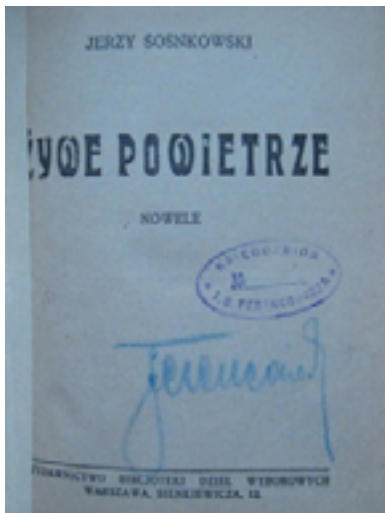
Innym, bardzo ciekawym eksperymentem literackim spod pióra malarza i felietonisty Rafała Malczewskiego (syna Jacka) był tomik nowel tatrzańskich *Narkotyk gór* z 1928 roku.

Mimo iż jego leitmotivem są Tatry, a niesamowitość czy groza nie są w nim na pewno dominantą, to można tu odnaleźć naprawdę wiele bardziej czy mniej wyraźnych śladów inspiracji *Demonem ruchu*. Przede wszystkim niesamowitość przedstawia się u Malczewskiego jako emanacja magicznej przestrzeni górskiej czy wręcz żywiołu górskiego na psychikę postaci, które, jak to zresztą sugeruje sam tytuł, odczuwają i postępują tam tak, jak gdyby były w stanie maksymalnego pobudzenia i wyostrzenia zmysłów. Nasuwa to nieodparte skojarzenia z natężeniem przeżyć bohaterów *Demona ruchu*, czy *Księgi ognia* w zetknięciu z tytułowymi żywiołami. Notabene sam tytuł *Narkotyk gór* wydaje się być prostą trawestacją *Demona ruchu*.

Nie ma, co prawda bezpośredniego dowodu na inspirację Grabińskim u Malczewskiego, lecz wskazuje na to zbyt wiele innych tropów, by można by było to zbagatelizować.

Rysem wspólnym, bardzo charakterystycznym dla zarówno *Narkotyku gór*, jak i już wzmiankowanego *Żywego powietrza* jest to, iż bohaterowie żyją pełnią życia dopiero we właściwym sobie środowisku. Jak ujął to jeden z nich, w górach znajduje; „namiętność życia” oraz „chwilową obronę przed stęszą oćmą świata”. Świat dolin, od którego uciekają taternicy, jest miejscem, w którym: „w ciepłym zalewie smrodów pełna nuda, a gnuśni ludzie (...), dławią rozpacz istnienia”.

Jest to echo bergsonowskich koncepcji *élan vital* – pędu życiowego. Bohaterowie



Grabińskiego żyją intensywniej w środku lokomocji, upajając się błyskawicznym pokonywaniem przestrzeni, tak u Malczewskiego narkotykiem jest groza wspinaczki i wysiłek fizyczny: „drętwięę umysłu. Spionona krew zalewa zamknięte powieki. Porozumienie ciał z płomiennym dawką życia zupełne i bezpośrednie. Rozum, skądinąd szacowny, całkiem teraz osowiał.”

W tym natężeniu zmysłów dochodzi do głosu Eros, mamy tutaj bardzo podobne pomysły obu autorów. U Grabińskiego *W przedziale* przedstawia nam człowieka życiowo złamanego, nieudacznika, który w trakcie kolejowych eskapad doznaje metamorfozy psychicznej, stając się na kilka godzin królem życia.

U Malczewskiego góry i Eros łączą się niemal w klasyczną młodopolską parę. Góry są teatrem zmagania i rywalizacji o kobietę: *Narkotyk gór*, *Ostatni figiel Alojzego Torbiela* czy *Przekupień problematów*. W ostatnim z opowiadań, gdzie taternik dopuszcza się zbrodni na rywalu, odnajdujemy analogię do wzmiankowanego *W przedziale* Grabińskiego, podobnie zresztą jak w obawach Janka z tytułowego *Narkotyku gór*, obawiającego się zejścia w nizinę i utraty woli czynu: „boi się, że wywietrzeje zeń narkotyk gór. Postanawia nie dopuścić do siebie oddechu nizin. Za wszelką cenę utrzymać się na wierzchu fali. Zawsze wysłuchiwać sygnałów tętniącego życia.”

Bardzo oryginalna jest z kolei koncepcja nadania żywiołowi górskiemu cech osobowych w *Sumieniu gór*, co może budzić skojarzenia z tytułowym *Demonem ruchu*.

Ciekawostką jest również symetryczna obecność humoreski w obu zbiorach (*Dziwny pasażer w Demonie ruchu* i *Z namiętnika początku nartarza*) ironizujących zasadniczy temat, przez co łagodzą nieco ogólny patos.

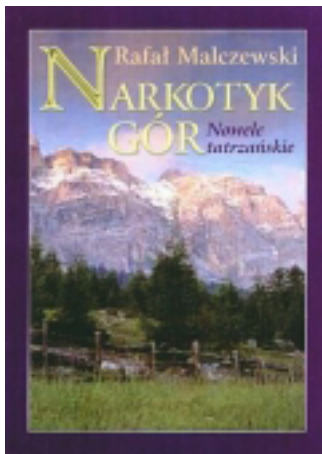
Podobna jest także konstrukcja utworów: rozbudowane wstępy, efektowne pointy rodem z opowiadań Poe’a; czyli notki i komunikaty prasowe, potwierdzające fantastyczne hipotezy.

Reasumując opowiadania zebrane w tomiku, mimo iż mniej więcej cztery na siedem zalicza się pod grozę czy makabreski, to w większości noszą jakieś mniej lub bardziej uchwytnie piętno niesamowitości i niedopowiedzenia, bliskie prozie Grabińskiego.

Warto przypomnieć, że i u niego wystąpił motyw gór jako miejsca dziwnego, swoistej granicy między dwoma światami w opowiadaniu *Ultima Thule*.

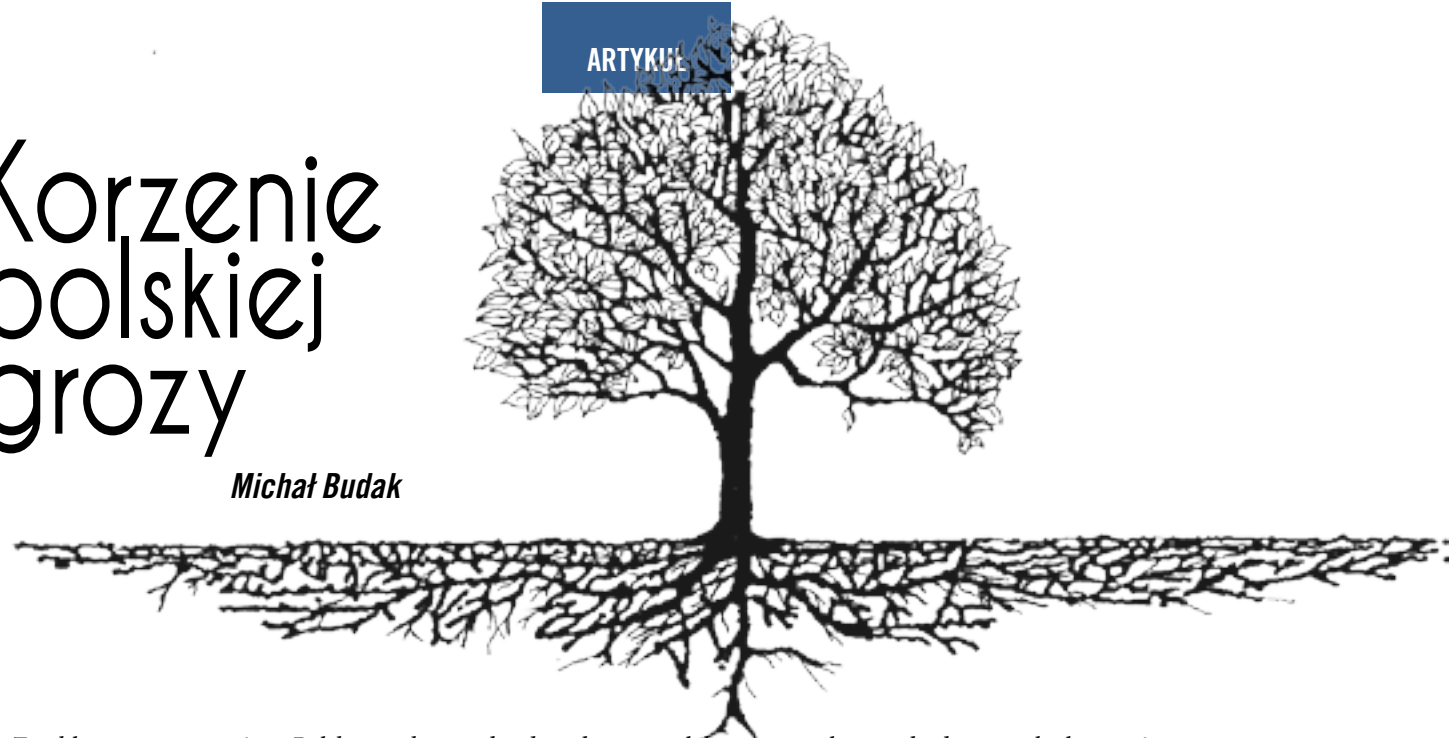
Co ciekawe, pod koniec życia Grabiński, być może zniechęcony stanowiskiem krytyków, odchodził od wczesnej formuły tematycznych tomików opowieści niesamowitych, która zresztą przyniosła mu krótkotrwały sukces (vide *Demon Ruchu*) ku

prozie realistycznej. Nie wiemy, po jakie rejon grozy sięgnąłby, gdyby tylko postanowił kontynuować tą samą drogę twórczą. Mamy natomiast dość ciekawe przykłady koncepcji, które wyszły spod pióra pisarzy, dla których flirt z fantastyką miał charakter raczej epizodyczny. Na pewno byłyby one świetnym twórczym wyzwaniem dla Grabińskiego z jego warsztatem technicznym, tak są zaś niezwykle interesującymi przykładami eksperymentów w nieco egzotycznym w ówczesnej literaturze polskiej gatunku.



Korzenie polskiej grozy

Michał Budak



Zwykło się już uważać, że Polska jest krajem bardzo ubogim, jeśli chodzi o literaturę grozy. Ze współczesnych twórców wymieniam się najczęściej Łukasza Orbitowskiego i Dawida Kaina, na tym koniec. Bardziej zainteresowani tematem potrafią wskazać kogoś z dalszej przeszłości, najczęściej Grabińskiego. Na tym najczęściej powszechne pojęcie o polskiej grozie się kończy. Tymczasem prawda wygląda zupełnie inaczej, a dowodem na to jest seria „Polska Nowela Fantastyczna”, dzięki której możemy przekonać się, że polska groza ma całkiem głęboko sięgające korzenie. Jak pokazuje nam to pierwszy tom serii, zatytułowany *Ja gorę* można się ich doszukiwać już w XVIII i XIX wieku, z którego to przedziału czasowego wybrane zostały opowiadania wchodzące w skład tego zbiorku.

Początek tomiku przeraża, niestety w negatywnym sensie. Źródłem grozy nie jest tu bowiem klimat czy przerażający concept, ale... toporna i balansująca na granicy przyswajalności narracja. Wydawać by się mogło, że jest to spowodowane faktem, że dwa otwierające teksty powstały w dawnych czasach, kiedy tamtejszy język mocno różnił się od współczesnego. Na szczęście jest to najprawdopodobniej jedynie wynik nieudolności autora. Na szczęście, ponieważ dzięki temu inne teksty, mimo że powstałe również w tamtych czasach, skutecznie zamazują pierwsze, niekorzystne wrażenie. Pozwolę sobie więc przejść do tych dobrych opowiadań, spuszczając na teksty Józefa Maksymiliana Ossolińskiego (w których dręczył on czytelnika absolutnym banałem) zasłonę milczenia. Bynajmniej nie po to, by nie wytykać tomikowi wad – po prostu te opowiadania były tak złe, że naprawdę nie warto o nich pisać.

Dalej jest już tylko lepiej: nieprzyjemne wrażenie zamazuje już kolejne opowiadanie, *Historia komandora Torelwy* Jana Potockiego. Jest to fragment jego *Rękopisu znalezionego w Saragossie*, co, jak przypuszczam, dla niektórych będzie już reklamą samą w sobie. Ta powieść szkatułkowa jest prawdziwą skarbnicą samodzielnych historii, z których większość z marszu wpisuje się do polskiej klasyki grozy. Nie inaczej jest ze wspomnianym opowiadaniem: historia komandora prześladowanego przez ducha przeciwnika, którego zabił w pojedynku, zachwyca zarówno pełną polotu narracją, jak i pomysłem – wyjątkowo prostym, a jednak zawierającym w sobie niezwykle duży potencjał niesamowitości.

Następnie mamy dwa opowiadania Jana Barczewskiego, które wręcz urzekają swoim klimatem ludowości. Groza tam występująca jest jakby wyjęta z chłopskich wierzeń, granicznych niekiedy z zabobonami Barczewski wybiera z tego ludowe-

go lęku to, co najlepsze i buduje z tych elementów przejmujące i smutne historie, które równocześnie mogą ścisnąć za gardło, wskutek tajemniczego mroku, i za serce, ponieważ oba opowiadania są niezwykle smutne. Zarówno historia nieszczęśliwego wdowca, któremu włosy krzyczą na głowie, jak i pokutującej w ścianach wiejskiej chaty duszy wywołują autentyczne współczucie w stosunku do głównych bohaterów.

Nieco inaczej jest w przypadku utworu Henryka Rzewuskiego, którego tytuł wieńczy (nieprzypadkowo) pierwszy tom serii. Mamy tam nie tylko grozę zmieszaną w humorem, co wręcz uwielbiam, ale też różne smaczki świadczące o warsztacie i dystansie autora do opisywanej historii. Widać dzięki temu, że Rzewuski bawił się podczas pisania i dzięki temu masę zabawy ma również czytelnik. Był to sympatyczny przerywnik, który pozytywnie nastroił mnie przed kolejnym opowiadaniem, przepelnionym ciężkim i mrocznym klimatem.

Mowa tutaj o *Narożnej Kamienicy* Józefa Korzeniowskiego. W tekście tym autor w sposób bardzo zręczny zaciera granicę między jawą a snem. Nazwanie tego klimatu onirycznym będzie sporym nadużyciem, a nawet przekłamaniem, ale bez wątpliwości dzięki tak prostemu zabiegowi, jak poddanie w wątpliwość autentyczności przeżyć głównego bohatera, uwaga czytelnika przykuta jest do ostatniej strony opowiadania, a posmak tajemniczości i niejednoznaczności będzie się jeszcze utrzymywał długo po przeczytaniu ostatniego zdania.

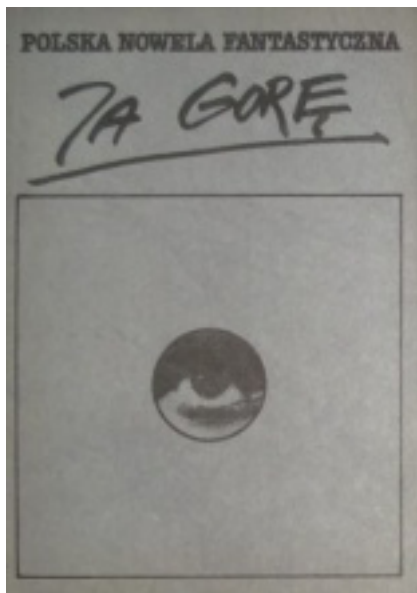
Z kolei *Lekarz magnetyczny* Józefa Dzierzkowskiego jest historią opartą na świetnym pomysle – tajemniczy lekarz, który potrafi wyleczyć swoich pacjentów nawet z najbardziej zjadliwej choroby, wykorzystuje swoje umiejętności do manipulowania ludźmi, którzy szukają u niego pomocy. Byłby to naprawdę dobry tekst, gdyby nie fakt, że jest dość przydługi: początkowe zainteresowanie z biegiem czasu rozplywa się w morzu rozwlekłej narracji. Dzierzkowski próbuje reanimować klimat różnymi chwytami, ale niestety brak mu umiejętności tytułowego lekarza. Nie jest to opowiadanie złe, ale na pewno odstające poziomem od reszty.

W antologii tej nie mogło zabraknąć grozy, a konkretnie... Aleksandra Grozy, który *Białą różą Piniętti* z powrotem kieruje zbiorek na właściwie tory, czyli w kierunku bardzo wysokiego poziomu. Autor wykreował chyba najciekawszą postać ze wszystkich tekstów zbioru i to na jej barkach złożył odpowiedzialne zadanie zadowolenia czytelnika. Piniętti wywiązał się z powierzonego zadania w sposób godny największych pochwał – nawet dziś ciężko znaleźć w literaturze grozy (chodzi

o konwencję, nie Aleksandra) postać, która pomimo faktu, że jej konstrukcja jest niezłożona, by nie rzec banalna, fascynuje czytelnika swoją niesamowitością w sposób iście hipnotyczny.

Tomik zamyka *Grobowiec bez napisu nad Niemnem* Teodora Tripplina, gdzie spotykamy się z rusalką wodną. Jeżeli ktoś przez Elizę Orzeszkową ma uraz do wspomnianej w tytule rzeki, to powinien wyleczyć się z niego dzięki temu utworowi. Wprawdzie nie porywa on ani stylem, ani oryginalnością tematu, ale czyta się go bez większej przykrości. Troszkę bawić/irytować może zbyt nachalny dydaktyzm bijący z tekstu, lecz mimo wszystko bez wstydu można go było umieścić w tej antologii – głównie dlatego, że elementy fantastyczne są w nim przedstawione w sposób najbardziej bezpośredni ze wszystkich opowiadań.

Na koniec zostawiłem sobie do opisanie *Grę w szachy* Karola Libelta oraz Paliwodę Ludwika Szymanera. Pominąłem je wcześniej, ponieważ nie uważam je za fantastykę, bliżej im jest konwencji awanturkowo-przygodowej, choć zdaję sobie sprawę, że w kontekście pierwszego tytułu brzmieć to może nieco zabawnie. Mimo tego są to jedne z moich ulubionych opowia-



dań: elementów fantastycznych jest tam jak na lekarstwo, ale mimo to zachwycają one rozmachem wyobraźni autorów. Szczególnie tekst Szymanera jest godny uwagi: tytułowy paliwoda, czyli blagier, łgarz, przedstawia swoje życie jako łańcuch przygód tak nieprawdopodobnych, że – doprawdy – bardziej byłbym w stanie uwierzyć w istnienie zombie, niż w cokolwiek z opowiedzianych przez paliwodę historii.

Recenzja pierwszego tomu *Polskiej Noweli Fantastycznej* nie mogła się nie znaleźć w Biuletynie poświęconym polskiej klasycy grozy. Nie tylko dlatego, że pokazuje korzenie polskiej grozy, ale też – a raczej przede wszystkim – z tego powodu, że przedstawia owe korzenie (mimo kilku słabszych tekstów) w jak najkorzystniejszym świetle. Udowadnia, że

Polacy nie gęsi i swoją grozę mają. Nie zrecenzujemy na łamach Biuletynu kolejnych tomów, a to z jednego prostego powodu: wystarczy zachęcić naszych Czytelników do przeczytania tomu pierwszego. Jestem przekonany, że po jego lekturze nie będzie trzeba żadnych dodatkowych rekomendacji, by namówić do poznania kolejnych części tej niezwykle udanej serii.

Campanelliego. Na drugim torze interpretacyjnym wyróżnić możemy tradycyjną baśń z wątkiem miłosnym (postać tytułowej Mirandy), ukazujący rozbieżność pragnień ciała i duszy. Ostatni tor to postrzeganie *Mirandy* jako traktatu filozoficznego, zakorzenionego mocno w okultyzmie i religiach wschodu, ale jednocześnie będącego miejscami zjadłką krytyką głoszonego przez Friedricha Nietzschego kultu siły i woli. Tutaj pojawia się też pierwsza drobna rysa na obrazie powieści Langego – dla niektórych może wydać się zwyczajnie przeintelektualizowana i będą mieli rację; do krótkiej noweli, którą tylko ze względu na czysto formalnych można nazwać powieścią, załadowane zostały wręcz tony różnorodnych poglądów, filozofii czy opinii. Dla ówczesnego czytelnika były być może oczywiste, dla dzisiejszego wcale już takie być nie muszą. Podobnie rzecz się ma z problemami przeżywanymi przez bohatera. Dziś wątek narodowo-wyzwoleńczy powieści osnuty wokół epizodycznie pojawiającego się Paracelusa Nirwida może być jedynie przedmiotem rozważań dla akademików.

Sama kompozycja powieści jest spięta zgrabną klamrą, opierającą się o powrót bohatera w rodzinne strony. Narracja prowadzona jest w formie monologu – jako wspomnienia Podobłocznego z utopijnej wyspy. Co ciekawe, większość bohaterów pojawiających się na kartach *Mirandy* jest zapożyczona z dzieł innych pisarzy (tytułowa postać z *Burzy* Williama Szekspira) co jest, jak na owe czasy, zabiegiem nowym i niecodziennym.

Powieść Langego pierwotnie wydana w 1924 roku nie wzbudziła entuzjazmu krytyki ani zachwytu czytelników, przechodząc bez większego echa. Na powrót do łask musiała czekać do lat 60, kiedy to została „odkryta na nowo”, zyskując już na stałe miejsce w klasycy polskiej fantastyki, jak też polskiej literatury XX wieku w ogóle. Warto też zauważyć, że Lange poszedł w swojej wizji drogą zupełnie inną niż Grabiński czy Żuławski, bo choć niewątpliwie tkwił nadal w manierach młodopolskich, to potrafił się z nich wychylić na tyle, aby był zauważalny nawet dzisiaj.

Dialog o pograniczach klasyki grozy

Michał Budak: Polska klasyka grozy nie opiera się wyłącznie - jak to sobie lubię żartować - na Stefanie Grabińskim oraz Stefanie Żalnym, ale ma wielu innych przedstawicieli, co staramy się dowieść w obecnym numerze Biuletynu Carpe Noctem. Oprócz jednak „czystej” fantastyki grozy, pojawiającej się choćby u Reymonta w *Wampirze*, mieliśmy w historii literatury liczne dzieła zawierające jedynie elementy niesamowitości, która budziła dreszcz niepokoju w czytelniku. Pojawiały się one już w średniowieczu: *Dialog mistrza Polikarpa ze Śmiercią* jest utworem przedstawiającym bardzo dokładny opis kostuchy z kosą. Dziś budzi on jedynie uśmieszek pobłażania, ale w tamtych czasach ludzie czytali go zapewne z nabożnym wręcz lękiem. Przykłady tego typu „pogranicz” można by mnożyć. Które Tobie najbardziej zapadły w pamięci?

Paweł Mateja: Już samo nakreślenie granic zdaje się być zadaniem przyprawiającym o ból głowy. Można by przecież dywagować długimi godzinami o tym, co jest horrorem, a co już w jego ramach mieścić się nie może. Jeśli zaczęliśmy od dawnej poezji, to jakże by tu nie zacytować fragmentu wiersza księdza Baki:

„Zła nowina, mości księże:
Nas czekają żaby, węże;
Dzwonnica tęsknica
Zahuczy, zamruczy!”

A od niego przejdź na złość wprost do ballad mickiewiczowskich i jego *Dziadów*, które w trzeciej części, już w formie dramatu, obfitują w znakomite momenty niesamowitości i grozy. A jeśli mowa o autorze *Pana Tadeusza*, jesteśmy przecież zaraz i przy przy twórcy obłąkanego *Lambra* czy przejmującej smutkiem powieści poetyckiej *Ojciec zadżumionych*. Od słowa do słowa stajemy wraz przy Tadeuszu Micińskim, w którego twórczości nie sposób nie dostrzec inspiracji Słowackim. Zatrzymujemy się przy tym młodopolskim szarlatanem i właściwie gdzie jesteśmy? Napotykamy nie tylko znakomitą powieść *Xiędz Faust* oraz niepokojące poematy prozą z *Niedokonanym* na czele, ale też rzecz jasna poezję, w których „płyną z mogił duchy białe – z grot czarnych, które rzeźbi sen i obłąkanie...” Jak wszyscy chyba znają *Kruka* Poe’a, tak w polskiej poezji chyba nie ostały się do naszych czasów chyba równie popularne i brane za klasykę grozy, a przecie tych zawsze było wiele. I myślę, że warto by ten wątek pociągnąć, bo zawsze mówiąc o klasycy grozy, mówimy zaraz o prozie. Co ważne: poza dramatem i liryką, trzeba jeszcze przecieź podkreślić rolę prozy poetyckiej, poematów jak *Requiem aeternam* Przybyszewskiego czy *Panteista* Micińskiego.

M.B.: Nawiązując do tematu, który poruszyłeś, czyli do zdefiniowania tego, co jest fantastyką grozy, a co nie: żeby poka-

zać, jak te granice są rozmyte, wystarczy wspomnieć o *Rękopisie znalezionym w Saragossie* Jana Potockiego. Jest to powieść szkatułkowa, czyli coś jakby literacka matryoszka: w głównej narracji, która konstruuje ramę fabularną tego utworu, ktoś przedstawia historię, w której ktoś opowiadania dane wydarzenie, w którym z kolei ktoś relacjonuje... itd. I sam utwór w żadnym wypadku nie jest fantastyką: wszystkie wydarzenia rozgrywające się w tym dziele zostają na końcu wyjaśnione w sposób zdroworozsądkowy. Nie przeszkadza to jednak w tym, by poszczególne, pomniejsze „matryoszki” traktowane były przez badaczy i czytelników jako doskonale opowiadania grozy, by wspomnieć tutaj chociaż *Historię komandora Torelwy*. Ale właśnie dlatego te tereny literackie nazywamy pograniczami: można w kwestii ich przynależności grozy przytoczyć zarówno argumenty za, jak i przeciw. Jest to oczywiście olbrzymie uproszczenie, ale konieczne, by ta dyskusja miała jakikolwiek sens. Wracając jednak do wątku, który chciałeś pociągnąć, czyli do pokazania, że groza nie jest tylko domeną prozy, wbrew powszechnej opinii i podobieństwa fonetycznego: pierwszy z wymienionych utworów, czyli *Dialog mistrza Polikarpa ze Śmiercią*, jest wprawdzie twórczym przekładem, ale zapisał się on złotymi zgłoskami w historii literatury polskiej m.in. dzięki bardzo obrazowemu opisowi Śmierci – mógł wystraszyć, a jednocześnie podszyty był też humorem. Jest to chyba w polskiej literaturze średniowiecznej jeśli nie najlepszy, to bez wątpienia najbardziej znany utwór wykorzystujący motyw *danse macabre*. Jeżeli chodzi zaś o Bakę, to uderzają mnie u niego przede wszystkim zderzenia poważnych tematów z błażą i – nie ma co ukrywać – okropnie zabawną formą. Częstochowskie rymy, króciutkie wersy i rytmika jak z dziecięcej wyliczanki sprawiają, że czyta się te utwory bardziej z uśmiechem na twarzy niż z dreszczem przerażenia. I nie mówię tego złośliwie – Baka jest jednym z moich ulubionych poetów, jednak jeżeli miałbym go zaliczyć do pogranicz grozy, to bardzo odległych. Zupełnie inaczej rysuje się tutaj z kolei *Deszcz jesienny* Staffa. Utwór ten jest tak przejmujący w swoim smutku, tak przytłaczający mroczny klimatem, że ilekroć go czytam, czuję delikatny dreszczyk. *Lambro* i *Dziady* są doskonałymi utworami przesyconymi grozą, jednak jeśli chodzi o romantyzm, to dla mnie niedościgniony jest *Zamek kaniowski* Seweryna Goszczyńskiego. Ta powieść poetycka jest tak przesycona grozą, że trudno chyba o coś bardziej mrocznego w tej epoce. Jeżeli zaś chodzi o prozę poetycką, to do wymienionych przez Ciebie dodałbym jeszcze *Biesy* Marii Komornickiej. Szalony utwór szalonej kobiety, która pewnego dnia spaliła swoje suknie, wyrwała zęby i uznała się za mężczyznę.

PM: Myślę, że moglibyśmy tak wymieniać jeszcze długo – a po nas przyszlby kolejni, by uzupełnić listę. Zarówno romantycy, jak i twórcy Młodej Polski stworzyli wiele dzieł, które można podciągnąć czy to pod grozę, czy jej pogranicza – a w in-

Bramińska utopia

Marcin Bukalski

Polską fantastykę socjologiczną znają niemal wszyscy pasjonaci rodzimej „literatury wyobraźni”. Niewielu jednak wie, że jej początków można się upatrywać już w czasach Młodej Polski. Stan taki zawdzięczamy Antoniemu Lange, który w ostatnich latach swojej aktywności twórczej popchnął utwór o skądinąd wdzięcznym tytule *Miranda*.

Powieść rodzimego fantasty określaną często mianem „fantazji okultystycznej”, uznawana jest za pierwszą nowoczesną antyutopię w literaturze polskiej. Akcja powieści rozgrywa się między rokiem 1915 a 1919, kolejno w sceneriach Warszawy, Irkucka, Oceanu Indyjskiego po ostatecznie fikcyjną wyspę Surjawastu, która to staje się kluczową areną dla wydarzeń rozgrywanych w powieści. Na ten właśnie kawałek lądu trafia zmuszony do ucieczki z Polski Jan Podobłoczny. Tam spotyka lud, który za główny cel postawił sobie życie i doskonalenie się na wzór idei braminizmu. Dzięki temu mieszkańcy wyspy bez trudu opanowali zdolności niezwykle: telepatię, lewitację czy mediumizm. Życie na wyspie regulują ministerstwa Miłości, Potęgi i Mądrości, ustalając duchowy porządek społeczności, który w zasadzie spełnia utopijny rys wolnej miłości, anarchii i pokoju.

Namalowany wyżej obrazek wydaje się być kolorową, tan-detną pocztówką z czasów hipisów, jest to jednak wrażenie mylne. Lange buduje swoją (skądinąd krótką) powieść wielotorowo. Na pierwszym torze można wyróżnić antyutopijny charakter dzieła Langego – większa część powieści stanowi polemikę z szeregiem utopijnych wizji – szczególnie z tą przedstawioną przez włoskiego pisarza doby renesansu Tommaso





nich epokach także znalazłoby się co nieco.

Wróćmy więc na bezpieczniejszy grunt prozy. Wszak jednak i tu znajdziemy miejsca grzaskie, w których łatwo zgubić drogę. Mówiąc o klasyce *weird fiction* często od razu do głowy przychodzi nam Edgar Allan Poe, ikona gatunku, jednak nie był on jedyną postacią, która badała te tereny. Mocno zapomniany i także niedoceniany w naszych czasach jest E.T.A. Hoffmann, niemiecki pisarz, poeta, kompozytor i grafik, który w swej fantastycznej twórczości uciekał nieco od metafantastyki (jak ją określał Stefan Grabiński) w stronę literatury cudowności – w dziedzinę bliższą i baśniom i realizmowi magicznemu. Pod jego wpływem pozostawał choćby Gustav Meyrink, ale sami doczekaliśmy się przecież co najmniej dwóch polskich Hoffmannów – Szyrmera i Dziekońskiego.

To wszystko wszelako nie stanowi meritum naszej dyskusji, ale jest tu trop nowy – „cudowność”, której sporo miejsca poświęciła choćby Piasecka w swojej *Dolinie mroku*, dopatrując się w jej utworach choćby Sienkiewicza, Tetmajera czy Glinińskiego. Mnie jednak kusi tu szczególnie wymienienie Franciszka Mirandoli i jego znakomitej *Ulicy dziwnej* z tomu *Tropy*, której koncept bliski jest właściwie temu z *Po stycznej* Stefana Grabińskiego, ale jednak w wykonaniu i nastroju odmienna jest zupełnie. Niepokojącą atmosferę tworzy tutaj raczej wspomniana cudowność, nie tak intensywnie ponura i przerażająca, ale raczej pełna niezwykłości. Innym pisarzem, obecnie zupełnie zapomnianym, a przecież zmarłym w roku 1971 – więc przecież stosunkowo niedawno – jest Edwin Jędrkiewicz. W swoich niezwykłych utworach sięgał on po asortyment fantastyczny wprowadzony wprost z baśni i podań ludowych, nie oszczędza-

jąc i diabła. O ile trudno w jakikolwiek sposób twórcę *Świątek i centaurów* posądzać o horror, o tyle jeszcze trudniej w ogóle o nim nie wspomnieć.

M.B.: W ogóle motyw baśni i podań ludowych jest bardzo ciekawy dla naszej dyskusji. Baśnie kojarzą nam się przede wszystkim z wygładzonymi „bajeczkami”, które można opowiadać dzieciom na dobranoc, tymczasem prawda jest zupełnie inna. Te znane powszechnie wersje są zmodyfikowane i pozbawione scen potrafiących przyprawić o gęsą skórę, czego dowodem są choćby baśnie braci Grimm. Jednak na naszym rodzimym poletku też można znaleźć przykłady, gdzie podania ludowe wcale nie są takie „różowe i puszyste”, by wymienić choćby *Strzygę* Romana Zmorskiego. Baśń o dziecku, które po śmierci zmienia się w upiора mordującego ludzi, niekoniecznie musi przynieść naszym pociechom spokojny sen. Jak duży jest w tym podaniu potencjał grozy, pokazał nam Sapkowski, który pierwsze opowiadanie o GERALCIE z Rivii napisał właśnie na zasadzie *re-writingu* tekstu Zmorskiego. Podobnie wspomniane przez Ciebie wcześniej ballady Mickiewicza – również na ich przykładzie widać doskonale, że ludowe podania zawierały w sobie ogromne pokłady grozy i niesamowitości, czego dowodem są choćby *Lilie*. Przy okazji tych podań i wierzeń przypomniał mi się Mnich Rudolf z Rud Raciborskich – w XIII wieku napisał on *Katalog magii*, w którym starał się dokładnie opisać czarownice oraz ich praktyki. Wprawdzie badacze twierdzą, że wszelkich traktatów o czarownicach nie można traktować jako fantastykę, ponieważ powstały w czasach, kiedy wierzono w wiedźmy i czarną magię, jednak wydaje mi się, że nam, czy-

telnikom, nie powinien ten fakt przeszkadzać. Zwłaszcza, że rozmawiamy o pograniczach, a nie o czystej fantastyce. Wracając do naszego Mnicha Rudolfa, można tam przeczytać wiele ciekawych rzeczy, choćby o tym, że w Polsce czarownice tworzyły różne figurki, w których dopatrywać się można dość znacznego podobieństwa z... laleczkami voodoo. Czyta się to z ciekawością i lekkim uśmieszkim. Właśnie to najbardziej lubię w tych starszych strasznych tekstach: że współcześnie czyta je się z niemalym rozbawieniem. A propos, wypada też wspomnieć o grotesce, gdzie komizm w cudowny sposób miesza się z grozą. Wymienić można tutaj chociaż Jaworskiego, którego *Historie maniaków* potrafią równie mocno rozbawić, co wzbudzić niepokój. Chociaż muszę przyznać, że należę chyba do mniejszości, która nie uzna tej groteski za jedno z pogranicz, a za klasykę grozy. Elementy komiczne w żadnym wypadku nie deprecjonują strachu, jaki wzbudza utwór: przecież nawet w utworach Grabińskiego można odnaleźć w mniejszym lub większym natężeniu elementy groteski. Oczywiście groteska grotesce nierówna, więc nie można wrzucić wszystkiego do jednego worka i np. umieścić *Ferdydurke* w naszym zestawieniu.

PM: Za to już Bruno Schulz znalazłby swoje miejsce na pograniczach. Oniryzm *Sklepów cynamonowych* nie jest może w jawny sposób związany z literaturą grozy, ale przecież surrealizm *per se* budzi pewien metafizyczny niepokój. Tak też wiele utworów Bolesława Leśmiana, ale tu już chyba odchodzę przesadnie daleko, brnąć w kierunku, który nie jest nam tu przydatny.

Wspominając Tadeusza Micińskiego jesteśmy za to w doskonałym położeniu. Ów poeta i prekursor polskiego surrealizmu pisał jedno z najbardziej przerażających i działających na wyobraźnię utworów w polskiej grozie. Już zaczynając od poezji, która pełna jest mroku, cyklopowych i przedwiecznych ruin, emocji, w których mocują się lucyferyczne siły, niszcząc całe światy. Jeśli miałbym znaleźć odniesienie dla tych wersów, to przychodzi mi do głowy może nastrój niektórych utworów H. P. Lovecrafta albo obrazów Beksńskiego. W prozie autor ten jest nieco bardziej stonowany, ale ogrom jego wizji i ich szaleństwo nie ma sobie równych. Trudno tę literaturę mistyczną traktować jako horror w czystej formie, ale trudno by też znaleźć dla niej bardziej adekwatne miejsce. Wraca tu jednak poniekąd temat odpowiedniego traktowania utworów, które opisują czy to doświadczenia własne autorów w zbeletryzowanej formie, czy też zwyczajnie rzeczy i idee, które dla nich były rzeczywistymi, nie fantastyką – a więc spirytyzm, tak modny w końcach XIX wieku.

M.B.: Pojadę tutaj pewnie „po bandzie”, ale wspomniany przez Ciebie Beksński nasunął mi kolejny trop – skoro mowa o pograniczach, można skupić się przez chwilę na malarstwie. Przychodzi mi tu na myśl tragicomiczne malunki Witolda Wojtkiewicza, demonizujące kobiety rysunki Schulza czy też abstrakcyjne obrazy Witkacego. Patrząc na niektóre z nich,



przechodzą mnie ciarki po plecach. Są tak „pokręcone”, że wpatrując się w nie, człowiek czuje się nieswojo. Według mnie właśnie na przykładzie malarstwa widać, dlaczego groteska jest najczystsza grozą. Wróćmy jednak do literatury, bo ona nas najbardziej interesuje. I skoro już się tak bawimy znaczeniem „pogranicza”, że zbaczamy a to na rozważania gatunkowe, a to na kwestie medium, które jest nośnikiem grozy, pójdźmy o krok dalej. Chodzi mi mianowicie o mashup, którego nie można wprawdzie zaliczyć do klasyki grozy, ale jest to mimo wszystko połączenie klasyki z grozą. Mashup polega na tym, że bierze się jakiś tekst z klasyki literatury, a następnie dopisuje do niego własne fragmenty z szeroko rozumianej literatury pop. W naszym kraju zrobił to Kamil Śmiałkowski, który wzbogacając powieść Żeromskiego o fragmenty czyniące z Baryki zombie, dał czytelnikom *Przedwiośnie żywych trupów*. Tutaj do „pogranicza” nie zaliczałoby się więc samo znaczenie grozy, ale samo znaczenie klasyki. Obawiam się jednak, że chyba za bardzo popołożywałem sobie tymi wycieczkami w pogranicza, więc jeśli nie masz nic przeciwko, to przyhamuj mnie i zamknij tę dyskusję jakimś trafnym podsumowaniem.

PM: Ano właśnie, można by mówić długo i tereny pograniczne stawałyby się coraz to szersze, więc na tym może zakończymy, dalsze dociekania pozostawiając już w prywatnym udziale zainteresowanych. Dawna polska literatura grozy jest stale na nowo odkrywana, czy to wznowieniami Grabińskiego, czy Micińskiego albo Mostowskiej, a ile wspaniałej literatury kurzy się gdzieś w archiwach i antykwariatach – Bóg raczy wiedzieć. Może więc przyjdzie też czas na groteski Huskowskiego, skoro jego kilka tekstów z *Tragedii na wieży* wzbudziło zainteresowanie. Być może za nim do pamięci wrócą kolejni autorzy.

Puenta będzie taka, że wcale nie mamy się czego wstydzić w dziedzinie literatury grozy – co chyba zresztą cały biuletyn pokazuje. Nawet jeśli nie tworzone u nas wiele opowieści niesamowitych (choć zdecydowanie więcej, niż mogło by się pozornie wydawać), to jeśli nieco poszerzyć zakres poszukiwań – o cudowność, groteskę czy mistycyzm – biblioteka taka może jawić się jako całkiem imponująca.