

Biblioteka
UMK
Toruń

S 6617

TOWARZYSTWO NAUKOWE W TORUNIU
PRACE WYDZIAŁU FILOLOGICZNO - FILOZOFICZNEGO
TOM VIII - ZESZYT II

ARTUR HUTNIKIEWICZ

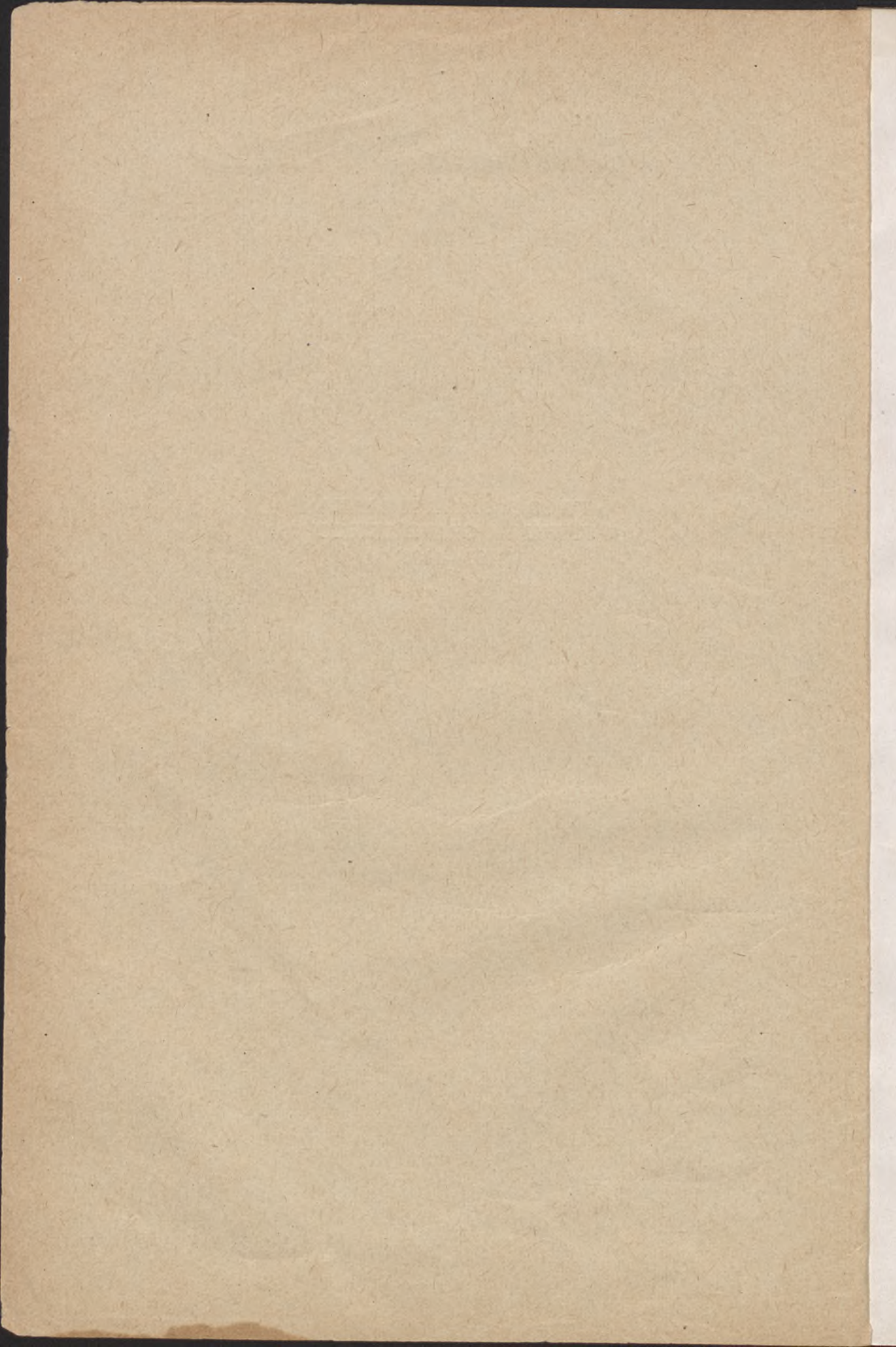
TWÓRCZOŚĆ LITERACKA
STEFANA GRABIŃSKIEGO

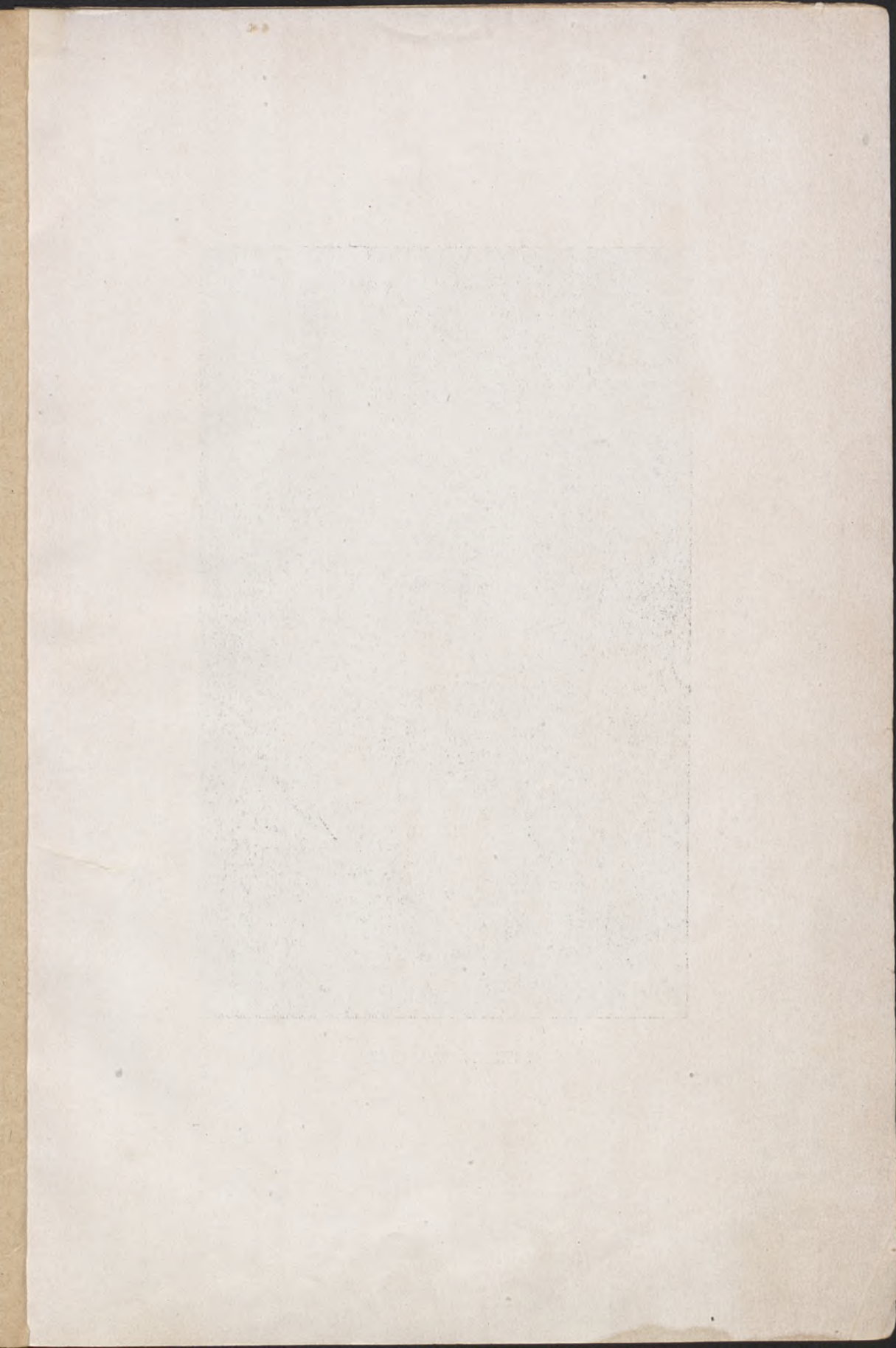
(1887—1936)

TORUŃ 1959

437-58 pol
120 pol
1231 124

TWÓRCZOŚĆ LITERACKA
STEFANA GRABIŃSKIEGO
(1887—1936)







STEFAN GRABIŃSKI

TOWARZYSTWO NAUKOWE W TORUNIU
PRACE WYDZIAŁU FILOLOGICZNO - FILOZOFICZNEGO
TOM VIII - ZESZYT II

ARTUR HUTNIKIEWICZ

TWÓRCZOŚĆ LITERACKA
STEFANA GRABIŃSKIEGO

(1887—1936)



2

TORUŃ 1959

Komitet Redakcyjny

Przewodniczący: *Halina Turska*

Członkowie:

*Zofia Abramowiczówna, Tadeusz Czeżowski, Zbigniew Hornung,
Bronisław Nadolski, Kazimierz Sośnicki*



56617

Copyright by

PAŃSTWOWE WYDAWNICTWO NAUKOWE — ŁÓDŹ 1959

Nakład 600+105. Ark. wyd. 33,25, ark. druku 30,25+1 wkl.
Papier ilustr. V kl. 70 g. Podpisano do druku 23. VI. 1959
Druk ukończono w lipcu 1959 r. Cena zł 75,—

TORUŃSKIE ZAKŁADY GRAFICZNE — Nr zam. 2134 — D-10

21200/68

PRZEDMOWA

Badania naukowe nad literaturą polską ujawniają od dawna niepokojącą jednostronność. Oto koncentrują się one z uporczywą wyłączością na nielicznych wybranych i uprzywilejowanych zjawiskach i osobistościach twórczych, ze względów artystycznych czy nawet pozaartystycznych niekiedy uznanych za pierwszoplanowe i jakoby szczególnie ważne i doniosłe. Wszystko inne przedstawia się jak rozległa, zagadkowa, nie tknięta jeszcze stopą odkrywcy „ziemia nieznaną”. Tę pozostałą resztę, ilościowo przecie imponującą, a jakościowo dotąd wciąż jeszcze nie zweryfikowaną i nie osądzoną, załatwia się zazwyczaj sumaryczną, ryczałtową oceną, pozbawioną jakichkolwiek naukowo przekonywujących umotywoowań. Powstaje w rezultacie obraz rzeczywistości literackiej w założeniu zwichnięty i nieomal do gruntu zafałszowany. Ustalone i uznane powszechnie hierarchie zjawisk są najzupełniej arbitralne i co najmniej problematyczne.

Książka poświęcona twórczości Stefań Grabińskiego jest próbą przełamania tak wyłącznie i jednostronnie zorientowanej postawy badawczej. Pragnie ona przywrócić literaturze polskiej pisarza niemal do szczętu zapomnianego, który stanowi jednak klasę sam dla siebie. Pragnie poddać weryfikacji obiegowe oceny dotyczące tej niewątpliwie odrębnej i wyjątkowej indywidualności twórczej. Pragnie zaoponować przeciw snobistycznym słabostkom naszej krytyki rodzimej, co skłonna jest przyjąć i uznać każdą ekscentryczność, gdy przybywa ona z zewnątrz, a unicestwić milczeniem wszelką niezwykłość, której przydarzyło się pojawić na gruncie polskim.

Obcość, wyjątkowość i osobliwość przedmiotu zadecydowały o rozmiarach i objętości książki. Wszak wszystko tu trzeba było ustalać po raz pierwszy. Studium dzieli się na trzy części. Część

pierwsza ma charakter historyczno-literacki i genetyczny. Chodzi w niej o wskazanie tych najogólniejszych przesłanek, z których twórczość Grabińskiego wyrosła, bez wdawania się w szperactwo „wplywologiczne”, dość problematycznej wartości, jako że Grabiński wziął ze swej epoki tylko impuls zasadniczy, wobec bezpośrednich inspiracji zachowując niezależność i daleko posuniętą odporność. Część pierwsza przynosi też próbę zarysu biografii literackiej pisarza.

Druga część studium jest po prostu wielkim komentarzem. Rozrost tego komentarza podyktowany został osobliwością substancji tematycznej, z której tworzył Grabiński swój świat fikcyjny. Swoista ekskluzywność i ezoteryczna hermetyczność tematyki, podejmowanej przez pisarza, utrudniając niewątpliwie właściwe i jednoznaczne odczytanie jego intencji była jednym z głównych powodów nieporozumień między twórcą a współczesną mu krytyką literacką. Stąd konieczność gruntownej i wyczerpującej interpretacji zjawiska, głębokiego wejścia w specyficzny świat zainteresowań artysty.

Część trzecia podejmuje próbę opisu i oceny par excellence artystycznych walorów sztuki Grabińskiego.

Oddając w ręce czytelników niniejsze studium autor czuje się w obowiązku złożyć podziękowanie wszystkim osobom, które w powstaniu tej książki mają swój udział. Najgoręcej pragnie podziękować przede wszystkim Panu Jerzemu Eugeniuszowi Płomińskiemu, z którego rzeczowych informacji i życzliwej zachęty korzystał w toku pisania niejednokrotnie z oczywistym pożytkiem, a następnie Panu Ryszardowi Janiakowi, który archiwum literackie pisarza po jego śmierci ocalił i wśród zamętu ostatniej wojny troskliwie zachował. Serdeczne podziękowanie pragnie też autor wyrazić wszystkim swoim Informatorom, którzy na jego apel odpowiedzieć zechcieli, a więc Córce pisarza Pani Wandzie z Grabińskich Jan-kowskiej, Pani Stefanii Kalinowskiej, Pani Idzie Wieniewskiej, Pani Marii Halinie Dąbrowskiej, Przyjaciołom i Kolegom pisarza z lat szkolnych i z lat pracy nauczycielskiej: Prof. Józefowi Bednarskiemu, Ks. kan. Drowi Janowi Kwolkowi, Ks. kan. Władysławowi Żakowi, Prof. Drowi Romanowi Pollakowi, Dyr. Drowi Janowi Swierzowiczowi, wszystkim Korespondentom, którzy niejednym cennym szczegółem zwłaszcza biografię pisarza wzbogacili: Prof. Drowi Mieczysławowi Brahmerowi, Panu Wojciechowi Brydzińskiemu, Prof. Drowi Wiktorowi Hahnowi, Dyr. Wilamowi

Horzycy, Panu Jarosławowi Iwaszkiewiczowi, Prof. Drowi Jerzemu Pogonowskiemu, Dyr. Drowi Arnoldowi Szyfmanowi i wszystkim, którzy w jakikolwiek sposób powstaniu tej książki udzielili poparcia, w szczególności Towarzystwu Naukowemu w Toruniu i Komitetowi Redakcyjnemu prac filologicznych.

Toruń, w kwietniu 1958 r.

ARTUR HUTNIKIEWICZ

132.

103 128 133 - Druelwne

104 142 (smeo)

157 214 317

376 - 387 (kupa)

322 (m)

406-407 (n)

249 - s

460 - 61 (d)

44 - pawmna do Poe
 53 - polska lit. fantasty zna XIX/XX
 76 - cehi poe
 79 - demoh ruden

CZEŚĆ I: STEFAN GRABIŃSKI I JEGO CZASY

Rozdział I

RODOWÓD LITERACKI

„Stwarzasz nowy dreszcz» — te słowa Wiktora Hugo, zawierające oddźwięk na przekłady Edgara Poe kongenialnie dokonane przez Karola Baudelaire'a, można odnieść do twórczości Stefana Grabińskiego. Wyrażają one zasadnicze znaczenie tej twórczości w piśmiennictwie polskim — jej zjawiskowość, jej pierwszość, jej osobność. Bo jest to typ pisarski i rodzaj twórczy na naszym terenie właściwie bez wyprzedzeń¹. „Twórczość Stefana Grabińskiego na gruncie polskiej beletrystyki przedstawia się zgoła niezwykle [...] Grabiński realizuje i reprezentuje pierwszy w naszej literaturze typ twórczości fantastycznej [...] spełnia u nas [...] rolę i misję pioniera nowego *genre'u* literackiego i zapisuje się trwale w historii naszego piśmiennictwa”². „Dla Grabińskiego trzeba dopiero szukać rubryki, tak bardzo jest on w naszej literaturze jakościowo odmiennym, przypadkowym”².

Ten trójgłos krytyczny o twórczości autora *L'Appassionaty* to jakby kwintesencja wszystkich osądów i stwierdzeń, jakie kiedykolwiek wypowiedziano w związku z jego osobą i dziełem. Twórczość niezwykła, oryginalna, nie mająca precedensu w dziejach literatury rodzimej zostawiła po sobie niejasne jedynie, mgławicowe wspomnienie fenomenu wyjątkowego, co zdołał na krótko, na jeden moment zelektryzować, zabłysnąć jak meteor w przelocie,

¹ Terlecki T., *Stefan Grabiński. Pierwszy fantastyk polski*. Droga 1932, nr 9.

² Jedlicz J., *Wstęp do Demona ruchu Stefana Grabińskiego*, Warszawa-Lwów 1922.

² Irzykowski K., *Fantastyka, Maski* 1918, zesz. 33.

wzbudzić zdumienie i pogrążyć się z powrotem w mrok niepamięci. Oto właściwie wszystko, co mógłby powiedzieć o Grabińskim interesujący się twórczością międzywojennego dwudziestolecia odbiorca literacki; krytyk niewiele zapewne konkretnych szczegółów do tej charakterystyki mógłby dorzucić. Grabiński to w świadomości kulturalnego ogółu ktoś bardzo mało znany, ekscentryczny, egzotyczny, może nawet dziwaczny, bo przecież tak odległy i odbiegający od powszechnie uznanej sfery zainteresowań przeciętnych konsumentów sztuki pisarskiej.

Badaczowi, pragnącemu przyjrzeć się bliżej osobliwemu zjawisku, poddać je sprawdzającej krytyce i ocenie, narzuca się przeto niejako spontanicznie pierwsze, zasadnicze pytanie: skąd wziął się ten swoisty unikat na gruncie polskim, z jakiej atmosfery duchowej wyrósł i w jakim klimacie mógł się rozwinąć i dojrzeć. Będąc wyjątkiem na glebie polskiej nie był nim Grabiński na tle literatury powszechnej. Był w określonych granicach produktem epoki, która kształtowała jego młodość i wczesny wiek męski, przejął jej dążenia, niepokoje, upodobania i zainteresowania, stał w centrum problematyki, która wielu reprezentatywnych przedstawicieli współczesnego mu nurtu myśli i sztuki europejskiej najmocniej nęciła i fascynowała. Twórczość jego była jednym z przejawów tego fermentu duchowego, jaki ogarnął Europę na przełomie XIX i XX stulecia po załamaniu się pozytywizmu i naturalizmu, fermentu, który wiek XIX przygotował, a XX pogłębił, poszerzył i zaostriżył. Toteż u wstępu pracy poświęconej dziełu Stefana Grabińskiego wydaje się konieczne rzucić okiem na ten splot faktów, zjawisk społeczno-kulturalnych, intelektualnych i artystycznych, które w pewnym sensie uwarunkowały i stworzyły sprzyjające podłoże dla pojawienia się tak niezwyklej indywidualności twórczej.

* * *

Gdybyśmy chcieli uchwycić w syntetycznym skrócie najznamienniejsze rysy, aspiracje, osiągnięcia i niepowodzenia cywilizacji europejskiej w 2 połowie XIX w., moglibyśmy powiedzieć, że jest to epoka najwyższego rozkwitu kultury mieszczańskiej, która pod koniec stulecia osiąga pełnię nasycenia, całkowite niemal zaspokojenie swych ambicji i dążeń. Epoka niebywałego dotąd i nadal szybko rosnącego bogactwa, powszechnej koncentracji dóbr materialnych, dla której jedyne w swym rodzaju przesłanki stwo-

rzył nie widziany dotychczas w dziejach Europy rozwój przemysłu i wymiany handlowej, zwycięska ekspansja kolonialna przodujących narodów, rozmach w pokonywaniu przestrzeni i względnie długi okres pokoju, którego nie mąciły nazbyt głęboko wojny lokalne i krótkotrwałe. Stabilizacji ekonomicznej i politycznej mieszczaństwa sprzyjał i wydatnie dopomagał rozkwit nauk ścisłych i co za tym idzie błyskawiczny i olśniewający rozwój techniki. Przypomnijmy kilka dat i faktów pierwszych z brzegu, bez szczególniejszego porządku i dla ilustracji jedynie spod ręki wziętych. Oto w przeciągu czterdziestolecia Darwin ogłasza swoją teorię o pochodzeniu gatunków, Pasteur tworzy bakteriologię, powstają pierwsze podstawy nowej psychologii i psychopatologii eksperymentalnej, którym patronują znakomite nazwiska Charcota i Ribota. Odkrycie promieni x przez Roentgena, radu przez małżonków Curie i radia przez Marconiego, rewelacyjne badania uczonych angielskich, francuskich i niemieckich w dziedzinie chemii i fizyki doprowadzają do rewolucyjnych przemian w nauce, do stworzenia nowego poglądu na fizyczną strukturę świata. Z sukcesów myśli teoretyzującej korzysta życie praktyczne. W r. 1869 rusza pierwsze elektryczne dynamo inicjując przewrót w technice, w przemyśle i w komunikacji. Świat się kurczy i jednoczy, przeobraża się w jakimś zawrotnym tempie, wobec którego rytm przemian w wiekach minionych można by przyrównać zaledwie do szybkości żółwia. Padają ostatnie przegrody i bariery wobec zdobywczej pomysłowości człowieka. Intensywnie i gwałtownie rosnące uprzemysłowienie, rozwój oświaty i powszechna demokratyzacja społeczeństw europejskich sprzyjają głębokim przewarstwieniom społecznym, na szeroką skalę zakrojonej emancypacji wielkowiejskiego proletariatu, który zdobywa oręż uświadamiający w nowej ideologii naukowego socjalizmu.

Był w tym szybkim wzroście standardu życiowego i w rozpędzie myśli ludzkiej bez wątpienia nie fałszowany patos i prawdziwa wielkość, ale ta cywilizacja schyłku stulecia ujawniała zarazem rysy niepokojące. Wyścig ekonomiczny państw europejskich, zawzięta i nieustępliwa rywalizacja o źródła surowców i rynki zbytu, nienasycona pożądlivość i niezadowolenie z dokonanego podziału świata rzucały na pozornie niezmaconą idyllę pokojowego współistnienia narodów groźne, ponure cienie. Sytuacja nabrzmiewała przecuciem gigantycznego konfliktu na miarę dotychczas w dzie-

jach nie widzianą. Takie były tendencje rozwojowe sił działających w orbicie tzw. układu stosunków międzynarodowych. Ale i wewnątrz organizmów państwowych dojrzewały i polaryzowały się niebezpiecznie groźne dla ich spójności odśrodkowe energie. Europa przeżywa po raz wtóry w ostatnich dekadach wieku wielką „wędrówkę ludów”. Generalne przestawienie ekonomiki z rolniczej na przemysłową i rosnące w związku z tym z roku na rok olbrzymie zapotrzebowanie świeżych rąk roboczych powoduje w przodujących krajach Europy ruchy migracyjne ludności wiejskiej, ściągającej do miast i centrów fabrycznych w poszukiwaniu pracy. Proletariat robotniczy wespół z zawodową inteligencją urzędniczo-techniczną przestaje być mało znaczącym odsetkiem w bilansie populacyjnym i socjalnym nowoczesnego państwa, ale stanowić zaczyna siłę znaczącą, która w rachunku ogólnym waży coraz istotniej. A ponieważ to nowoczesne kapitalistyczne społeczeństwo mieszczańskie zorientowane jest przede wszystkim na maksymalną eksploatację siły roboczej, więc w tym nowym układzie interesów socjalnych tai się od początku zarodek zasadniczych przeciwieństw. Oto jeszcze jedno zmańcenie obrazu.

Jeśli układ sił i struktura społeczna ówczesnego świata miała w sobie coś niepokojącego, coś, co zaprzeczało pozorom stabilizacji i nie pozwalało im bezpiecznie zaufać, to stylu życia, organizacji życia, stworzonej przez mieszczaństwo tamtego czasu, nie podobna zdefiniować inaczej, jak chyba określeniem: odpychające, zasadniczo przeciwne aspiracjom człowieka. Gromady ludzkie, wciągnięte w orbitę skomplikowanych działań zbiorowych, dostawały się z miejsca w tryby potężnego i despotycznego systemu. Andrzej Niemojewski pisząc swoją *Polonia irredenta* widział w owym systemie coś nieomal demonicznego. Monotonna jednostajność i zmechanizowanie pracy, czego zresztą wymaga proces nowoczesnej produkcji, surowa dyscyplina i jednocześnie zupełna obojętność dla potrzeb i dla uprawnionych aspiracji człowieka, zwłaszcza tego, który jest bezpośrednim wytwórcą wartości, boć wszystko w tym świecie obliczone jest jedynie na zysk i wyzysk, a więc w konsekwencji standaryzacja towarów i mody, szablonowość, uniformizm i zanik oryginalności, totalna technizacja życia, wszystko to prowadzi musiało nieuchronnie do zniszczenia barwnej urody i różnorodności świata, do zabicia indywidualności, pozbawienia ludzi i rzeczy ich osobniczego oblicza, do nieograniczonej dyktatury po-

spolitości i szablonu⁴. Pretensjonalna, a w istocie tandetna i ohydna architektura, wnętrza pozbawione smaku i elegancji, stroje deformujące naturalne piękno i harmonię ludzkiego ciała, wszystko to stanowiło jakąś swoistą, jedyną w swoim rodzaju ekspozycję i manifestację nieświadomego kultu brzydoty.

Analogiczne skrzywienia i deformacje dotknęły również sferę myśli i sztuki. Myśl filozoficzna epoki oddycha atmosferą minimalizmu i ciasnego, swoście zresztą pojętego materializmu. Zasugerowana olśniewającymi sukcesami nauk przyrodniczych nie wychodzi poza biologię i płytkie doświadczenie zmysłowe. We Francji pozytywizm Comte'a zadowala się rejestracją wyników nauk szczegółowych na wzór jakiejś ogólnej encyklopedii. Z Anglii przenikają na kontynent utylitaryzm Johna Stuarta Millę i ewolucjonizm przyrodniczy Herberta Spencera. W Niemczech bierze górę niemal wszechwładnie deskryptywny empiriokrytycyzm Ryszarda Avenariusza i Ernesta Macha lub płytki, hałaśliwie się reklamujący monizm biologiczny Ernesta Haeckla. Wspólną cechą wszystkich tych kierunków jest empiryzm, sensualizm, relatywizm w poznaniu, uzależniający sądy i oceny od układu faktów biologicznych, psychologicznych i socjologicznych, a nade wszystko postawa zdecydowanie antymetafizyczna, świadomy agnostycyzm wobec zasadniczych problemów bytu⁵. Filozofia ta rezygnowała *a priori* z odpowiedzi na pytania najistotniejsze, bo dotyczące sensu i celowości istnienia, ogłaszała w stosunku do nich świadome *ignorabimus*, całkowitą obojętność. Jej przygnębiający, mechanistyczny determinizm utwierdzał w poczuciu beznadziejnej nędzy człowieka, który pozornie zwycięzca, w istocie rzeczy jest tylko nikłym, nic nie znaczącym atomem w kołowrocie zjawisk nieuniknionych. I oto świat schyłku stulecia staje się widownią zadziwiającego paradoksu: wzrostowi potęgi materialnej człowieka, dobrobytu, komfortu życiowego i wiedzy zaczyna coraz częściej wtórować nastrój rozczarowania i duchowego niedosytu. „Ponura melancholia ogarnia świat, który uczeni odarli z barw” — pisał w r. 1885 Barrès w czasopiśmie „Taches d'encre”. „Umarli wszyscy bogowie albo odeszli daleko; i tak daleko, jak oni, odsunął się nasz ideał życia. Ogarnia nas głęboka obojętność. Otepiała wrażliwość na cierpienie. Każdy wlecze się własną drogą, bez

⁴ Ziegler Th., *Die geistigen und sozialen Strömungen Deutschlands im 19 Jahrhundert*, Berlin 1911, s. 601 n.

⁵ Tatarkiewicz W., *Historia filozofii*, Kraków 1947, t. II, s. 341.

nadziei, znudzony, w jakimś[...] zrezygnowanym błędzeniu na miejscu, od przepojonego smutkiem krzyku urodzin aż po rozdzierające rżenie agonii, do ostatniego momentu świadomości, poza którym rozpościera się już tylko niepewność" ⁶.

Płaski, hedonistyczny materializm i utylitaryzm epoki, ograniczoność widzenia załamały się również swoiście w pryzmacie sztuki. Zaciężała na niej niebywale ujemnie doktryna naturalizmu ⁷. Nieporozumienia, pomyłki, naiwności i fałsze naturalistycznej metody okazały się bardziej brzemiennie w skutkach, niż jej niewątpliwe i niezaprzeczone zdobycze, ponieważ błąd działa dotkliwiej i głębiej. Twórczość naturalistów, nurzająca się z programową obsesją w tzw. „brudach życia”, kreśląca wizerunek człowieka zdeterminowanego nieubłaganymi prawami ślepej konieczności, zamkniętego bez reszty w granicach swojej fizjologicznej natury i odartego całkowicie z dostojności istoty wewnętrznie wolnej, nie przynosiła i nie mogła przynieść zachęty do życia.

Tak więc epoka łączyła w sobie jednocześnie wielkość i małość. Wielkość jej była w śmiałym postępie myśli naukowej i w oszalałym rozkwicie techniki, w niebywałym podźwignięciu życiowego standardu, w postępującej konsekwentnie, choć zapewne jeszcze niepełnej demokratyzacji społeczeństw, w odważnym i zasadniczym postawieniu problematyki socjalnej nowego świata; małość w ograniczeniu horyzontów, w absenteizmie i obojętności dla problemów, które zawsze niepokoić będą człowieka i domagać się odpowiedzi, dla problemów sensu i celowości życia, w jednostronnej orientacji naturalistycznej sztuki, w niwelujących zapędach technokratyzmu, wreszcie w poziomym utylitaryzmie i materializmie ideałów życiowych, których reprezentatywnym wytworem był z jednej strony typ mieszczańskiego filistra, wyznającego jedną tylko „religię” — wygodnictwa i materialnego dosyту, a z drugiej ideał przyszłości: człowiek-robot, dodatek do maszyny, nie wykraczający w swych aspiracjach poza potrzeby biologiczne i wąski krąg zainteresowań, narzuconych przez ciasną specjalność profesjonalną.

Nic więc dziwnego, że przeciw tym ujemnym przejawom cywilizacji dziewiętnastowiecznej budzi się na schyłku ginącego stulecia

⁶ Curtius E. R., *Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreich*, Poddam 1923, s. 12.

⁷ Por. Markiewicz Z., *Grupa Medanu jako wyraz naturalizmu francuskiego*, Kraków 1947.

reakcja i opór. Sprzeciw natury tak zasadniczej może się wyrazić dwojako. Może przybrać formę walki rewolucyjnej o nowy kształt świata. W tym kierunku rozwinęła się działalność artystyczna twórców mniej lub więcej ściśle związanych czy sympatyzujących z ideologią ludowo-demokratyczną i proletariacką. Ale można również przeciwstawić się rzeczywistości, której nie podobna afirmować, poprzez jej ostentacyjną negację i ucieczkę od niej. Artysta chroni się w iluzoryczne, fikcyjne światy, które wyczarowuje jego niczym nie skrępowana imaginacja, i ten jego gest twórczy staje się swoistą manifestacją protestu. Modernizm *fin-de-siècle'u* reprezentował taką właśnie formę sprzeciwu. W wielki ruch zasadniczej opozycji wobec cywilizacji mieszczańskiej ze wszystkimi jej społeczno-życiowymi konsekwencjami i z całą jej filozoficzno-artystyczną nadbudową włączał się na pewnych tylko i ograniczonych odcinkach, był przede wszystkim protestem przeciw mieszczańskiej pospolitości życia, jej niwelującym szablonom, przeciw minimalizmowi filozofii i przeciw sztuce gasnącej w rozpaczliwie ciasnych okowach naturalistycznej konwencji.

Twórczość Grabińskiego nigdy nie angażowała się bezpośrednio w konkretno-społecznej problematyce życia. Była wytworem czystej spekulacji intelektualnej, niezwykle aktywnej i oryginalnej zdolności fantazjotwórczej. I w tej właśnie ucieczce, w tym zdecydowanym odseparowaniu się od świata rzeczy składających się na dotykającą i dotkliwie uwierającą obiektywność życia codziennego manifestowały się swoiście protest i katagoryczne *veto* pisarza. Jednakowoż twórczość choćby najbardziej nawet oryginalna nie rozwija się przecież w absolutnej izolacji i próżni, jej ostateczne korzenie tkwią mocno, mimo całą niepowtarzalność i jedyność zjawiska, w glebie i w klimacie swojego czasu. Dlatego u wstępu rozważań nad twórczością literacką Stefana Grabińskiego wydaje się konieczne przyrzeć bliżej z kolei tym przejawom kultury umysłowej, filozoficznej i artystycznej *fin-de-siècle'u*, nie zawsze lub nie dość wyraźnie w polskich „syntezach” modernizmu eksponowanym, z którymi twórczość tę łączą ponad wszelką wątpliwość głębokie, silne i świadome powinowactwa.

Faktem bodaj najistotniejszym, który dla rozwoju sztuki Grabińskiego stanowić będzie impuls i podniecie o podstawowym znaczeniu, było zjawisko dla przełomu stuleci niebywale reprezentatywne, a które można by określić jako rehabilitację metafizyki w życiu, w filozofii i w sztuce. Rehabilitacja ta dokonywała się

bowiem w kilku jak gdyby jednocześnie planach; ogarniała codzienność i powszedniość życia, ale nadawała również kierunek intelektualnym i artystycznym usiłowaniaom generacji. Jeżeli pozytywizm był laicki i wolnomyślny, to modernizm w doświadczeniach metafizycznych doszukiwać się będzie programowo niejako ostatecznych gwarancji i uzasadnień celowości istnienia. Schyłek stulecia to nie tylko dekadencja, pesymizm i rozczarowanie, ale jednocześnie jakby ponowna chrystianizacja Europy. Zresztą te zjawiska wiązały się ze sobą najściślej i bezpośrednio. Rozczarowanie i zwątpienie prowadziło bardzo często i prosto „pod stopy krzyża”. A więc spotęgowanie życia religijnego istotnie zdumiewające po okresie co najmniej absolutnego *désintéressement*, jeśli nie jawnej wrogości. Znamienna rzecz, odrodzenie to wyszło z laickiej Francji, gdzie katolicyzm po r. 1871, po przeprowadzeniu rozdziału Kościoła od państwa znalazłszy się w sytuacji wyjątkowo trudnej, zdany na łaskę i ofiarność wiernych, potrafił mimo to skupić się wewnętrznie i dokonać wielkiego dzieła renowacji. Wtedy to właśnie, w ostatnich dekadach kończącego się wieku rozpoczyna się szybki, niezwykle dynamiczny rozwój instytucji i szkół katolickich, wydawnictw i na szeroką skalę zakrojonych prac badawczych nad sztuką i myślą kościelną. Jest to czas narodzin neotomizmu, któremu patronują zachęta i autorytatywne wskazania Leona XIII, wyrażone w encyklice *Aeterni Patris* (1879); jednocześnie zaś w ciszy benedyktyńskiego opactwa w Solesmes Dom Prosper Guéranger kładzie podwaliny pod niewidziany od stuleci rozkwit nowoczesnego ruchu liturgicznego, a myśl jego podejmuje rychło kardynał Mercier. Aktywność katolicyzmu zachodniego przekroczyła niebawem granice parafii i kościołów włączając się na szerokim, rozległym froncie w życie społeczne. Inicjatorem tego ruchu społeczno-katolickiego, usiłującego sformułować program reform socjalnych zgodny z nauką Kościoła, stał się biskup Moguncji Wilhelm Ketteler, we Francji René de la Tour du Pin Chambly i Albert de Mun, w Anglii kardynał Manning. Było to wspólne dzieło katolików świeckich i duchownych, które najpełniejszy wyraz znalazło w pracach Unii Fryburskiej, a autorytatywną aprobatę i uznanie w encyklice *Rerum novarum* Leona XIII (1891)⁸. W tym wielokierunkowym działaniu nie byłoby tyle dynamizmu i rozpędu, gdyby nie znajdo-

⁸ Por. Manteuffel M., *Kapitalizm, socjalizm i katolicka doktryna społeczno-ekonomiczna na tle katastrofy świata*, Warszawa 1933, s. 142.

wało ono podatnego i przychylnego gruntu w powszechnych nastrojach i oczekiwaniach epoki. Przebudzenie się instynktu religijnego było jedną z form naturalnej reakcji przeciw porządkowi świata, którego nie podobna było przyjąć i aprobować. Dla wielu czołowych przedstawicieli myśli i sztuki europejskiej katolickie *credo* stało się ocaleniem i wyzwoleniem od pesymistycznego *taedium vitae*. Stąd owe głośne i nieomal sensacyjne konwersje. Brunetiére, Coppée, Verlaine, Huysmans, Bourget, Psichari, Peguy, Bloy, Strindberg — oto nazwiska wybrane dla przykładu jedynie spośród niezliczonej rzeszy konwertytów. Było oczywiście w niejednym z tych „nawróceń” więcej pozy i estetycznego snobizmu, więcej upajania się powierzchownego urokami liturgii i odurzania wonią kadzideł, niż szczerzej wiary, niemniej jednak nawet owe nieszczerze czy niezbyt głębokie przejawy kultu świadczyły dobitnie o niepokoju duchowym, o jakimś wielkim znużeniu psychicznym, wobec którego mieszczańska „filozofia życia” była absolutnie bezradna⁹.

Z odrodzeniem religijności łączyło się najściślej silnie rozbudzone zainteresowanie średniowieczem. Płaski utylitaryzm „idealów” życiowych mieszczaństwa, filisterstwo, obłuda moralna, ustawiczny rozbrat między słowem a czynem, atmosfera czasów narzmiwiająca eschatologicznym przecuciem jakiejś ostatecznej, wielkiej katastrofy, wszystko to zwracało wyobraźnię ku wiekom średnim, jako epoce imponująco jednolitej, która potrafiła wskazać ludzkości wielkie cele nadrzędne i nadać przez to głębszy sens życiu jednostki. Wobec współczesności pełnej dysonansów i wewnętrznych sporów średniowiecze wydało się nagle epoką zgody, ładu i harmonii, wspartej o niewzruszoną pewność dogmatu, a właśnie za dogmatem, za jakąś absolutną podstawą życia tęskniły dusze znużone ustawicznym wątpliwym. Społecznemu i politycznemu rozbić doby współczesnej przeciwstawiało średniowiecze ustrój hierarchiczny, oparty na poszanowaniu autorytetu, konsekwentny, logiczny, wyznaczający każdej jednostce i warstwie społecznej określone wyraźnie miejsce w całokształcie życia. Że był ten ustrój bezpowrotną przeszłością, o tym mniej myślano. Spodziewano się nawet, że można będzie owe odległe formy do warunków nowych akomodować. Coraz częściej przeto rozlegają się głosy wieszczące nadejście „nowego średniowiecza” (Hilary Belloc), upatrujące w na-

⁹ Ubocznym przejawem tego odrodzenia religijnego były też modernizm i pietyzm, ten ostatni związany raczej z protestantyzmem. Płynęły z tych samych źródeł, z potrzeby odnowy religijnej i moralnej.

wrocie do tamtych ideałów jedyny ratunek przed zamętem współczesności, odkrywa się „nowe piękno wieków średnich”. Zresztą badania źródłowe istotnie zmodyfikowały pozytywistyczny slogan o „mrokach średniowiecza”, wykazując bezpodstawność i absurdalność takiej generalizującej oceny wobec bogactwa aspektów kultury średniowiecznej, co zdołała pomieścić i pogodzić zjawiska tak zasadniczo różne, jak racjonalistyczną filozofię Tomasza i systemy wielkich mistyków, surową architekturę północy i oszałamiający przepych gotyku włoskiego i hiszpańskiego, hymnologię religijną i świecką, dworną lirykę Prowansji. Wykazano w końcu ponad wszelką wątpliwość, że ów potężny zryw myśli ludzkiej w okresie odrodzenia i humanizmu nie byłby właściwie możliwy, gdyby nie poprzedził go i nie przygotował „renesans” XIII stulecia¹⁰. Zainteresowanie kulturą wieków średnich przeniosło się szybko poza obręb naukowych pracowni, ogarnęło umysły artystów i literatów. Maeterlinck studiuje mistyczne pisma Ruysbrocka; rozwija się wspaniale hagiografia literacka, usiłująca zgłębić istotę świętości, ukazać ją bez koturnów i zbędnego patosu, odsłonić rysy ludzkie w naturze świętych. Jest to hagiografia oparta na badaniach źródłowych, traktująca przedmiot nie w oderwaniu i w izolacji, lecz na tle panoramy czasów, w których żył święty. Tak Bertrand pisze *Świętego Augustyna*, Huysmans *Żywot św. Lydwiny*; ze szczególną siłą pociąga jednak wyobraźnię Poverello z Assyżu, którego postać usiłują przybliżyć współczesnemu światu studia Sabatiera i konwertyty Jörgensena.

Z podziwem dla zjawiska świętości łączył się kult gotyku jako najgłębszego wyrazu „ducha epoki”, potężnego symbolu jej dążeń i aspiracji. Strzelistość, lotność architektury gotyckiej, właściwa bezimiennym mistrzom tajemnicza umiejętność odejmowania ciężaru kamiennym złomom budzi podziw i zachwyt. Symboliczna interpretacja gotyku staje się wykładnią przyjętą powszechnie. Pojmuje się go jako architektoniczny wyraz metafizycznych tęsknot średniowiecza. Tak właśnie Huysmans odczytuje z kamiennych znaków, z posągów, maszkar i z elementów zdobniczych katedry w Châtres dzieje myśli i natchnień średniowiecznego człowieka i pisze swoją *Katedrę*, jedyny w literaturze światowej dziennik imaginowanej podróży po obszarach przeszłości bezpowrotnie minionej.

¹⁰ Por. Huizinga J., *Herbst des Mittelalters*, München 1928.

Sredniowiecze św. Tomasza i św. Franciszka, prymitywów i tumów gotyckich, liryki prowansalskiej i miłości dwornej, hierarchii i autorytetu miało przecież jednocześnie swoją stronę „sekretną”. Istniało średniowiecze wielkich zbiorowych psychoz religijnych, tajnych sekt, czarnej i białej magii. Modernizm wysoce zaktywizował zainteresowanie dla tej właśnie „tajemnej” strony średniowiecza. Pociągnęła ona jednostki o wyobraźni skłonnej z natury do podziwu dla niezwykłych fenomenów życia, bądź poszukiwaczy ekscytujących podnieć, estetów i dekadentów najrozmaitszego autoramentu, zniechęconych prozą wegetacji mieszczańskiej i spodziewających się zabić nudę w doznaniach niesamowitych. Pojmuje się zresztą owe tajemne praktyki wieków średnich jako manifestację dwu aspektów tego samego zjawiska. Demonomania staje się niemal odpowiednikiem świętości, jej odwrotną stroną. Mistyków i satanistów łączy w istocie rzeczy to samo pragnienie wybiegnięcia w ekstazie poza sferę pięciu zmysłów i zanurzenia się w tajemnym oceanie, co rozprzestrzenia się poza mózgiem i jego ciasną dziedziną. Różnica istnieje tylko w środkach i w ostatecznym wrażeniu, jakiego się doświadcza w momencie ekstazy mistycznej czy satanistycznej: bólu, cierpienia, potępienia lub zachwyty i szczęścia¹¹. Toteż koniec stulecia jest okresem rehabilitacji średniowiecznej magii i satanizmu, pojawiają się coraz częściej objawy demonolatrii i demonofobii, wskrzesza się sekretne praktyki starych ezoteryków, lucyferianów, różokrzyżowców i iluminatów, a ten historyczny obłęd nowoczesnych demonomanów zataczał kręgi tak szerokie i tak powszechne, że Włoch Margiotta wydaje w r. 1895 specjalne dzieło *Le palladisme*, poświęcone zwalczaniu współczesnego lucyferyzmu, a zalecone błogosławieństwem apostolskim Leona XIII¹².

To zainteresowanie dla praktyk okultystycznych średniowiecza i próby galwanizowania kultów tajemnych pozostawały w pewnym związku z aktualnymi badaniami nauk eksperymentalnych. Druga połowa XIX w. to okres szczególnie bujnego rozkwitu psychiatrii i psychopatologii. Sensacyjne badania etiologii obłędu, dokonywane w Salpêtrière Charcota, głośne prace Ribota o chorobach osobowości i pamięci stają się ewenementem dnia, są wydarzeniami bu-

¹¹ Przybyszewski S., *Na marginesie tworu Ewersa*, Lwów 1917, s. 26—27.

¹² Kolbuszewski S., *Satanizm Przybyszewskiego*, *Życie Literackie*, 1937, s. 168.

dzącymi rozległy rezonans nie tylko w świecie uczonych, lecz może jeszcze większy w szerokich kręgach laickich. Przyczyniły się do tej osobliwej popularności badań naukowych, przecież dość specjalnych, efektowne teorie psychiatrii włoskiego Cezara Lombroso, doszukującego się organicznych pokrewieństw między zjawiskiem osobowości genialnej i obłąkaniem¹³, a jeszcze bardziej hałaśliwa działalność osławionego wulgaryzatora jego hipotez Maxa Nordau, który w pracach poświęconych najwybitniejszym reprezentantom sztuki i literatury światowej przedstawił elitę artystyczną ludzkości jako gromadę zwyrodnialców i psychopatów¹⁴. Te szokujące „rewelacje”, popularyzowane przez mniej lub więcej utalentowanych dyletantów, budziły nie tylko sensację, ale rzucały jednocześnie mimo wszystko nowe, odkrywcze światło na zjawiska znane od dawna, które niewątpliwie miały jakąś łączność z psychofizycznym ustrojem człowieka, lecz istota ich przez naukę dotąd badana nie była. Zawarte w starych księgach średniowiecznych demonologów relacje o praktykach okultystycznych czarnych i białych magów zestawione z wynikami współczesnej obserwacji stanów somnambulizmu, katalepsji i telepatii, występujących u tzw. osobników medialnych, sugerowały przypuszczenie o tożsamości fenomenów stwierdzanych na przestrzeni stuleci i skłaniały do bliższego zajęcia się sferą zjawisk, wobec których nauka oficjalna zajmowała dotąd postawę dość oporną, niechętną i sceptyczną. Podkreślano z naciskiem, że nie można *a priori* zaprzeczać faktom w imię „praw natury”, skoro są one względną, ulegającą ewolucji konstrukcją naszej subiektywnej jaźni¹⁵. Wobec głosów wzywających do rewizji stanowiska zainicjowane przed laty, u progu XIX w. pierwsze nieśmiałe próby naukowego ujęcia tzw. zjawisk metapsychicznych w latach osiemdziesiątych i następnych tegoż stulecia doczekały się nieoczekiwanego rozrostu i niespodzianej wziętości. Zdecydowało o tym przełomie w szczególnym stopniu założone w Londynie w r. 1882 przez profesora fizyki uniwersytetu w Dublinie Williama Barrelta oraz profesora Henryka Sidgwicka z Cambridge Towarzystwo Badań Psychicznych (Society for Psychical Research —

¹³ Por. Lombroso C., *Studien über Genie und Entartung*, Leipzig 1910 oraz *Genie und Irrsinn*, Leipzig b. r.

¹⁴ Por. Jabłonowski W., *Max Nordau*. [W:] *Wśród obcych*, Lwów 1905.

¹⁵ Por. Matuszewski I., *Czarnoksiężstwo i mediumizm*. [W:] *Pisma*, Warszawa 1925, t. I, s. 177.

S. P. R.)¹⁶. W poczet honorowych prezydentów tego stowarzyszenia weszli najwybitniejsi luminarze ówczesnej nauki akademickiej: fizyk Balfour Stewart, badacze mediumizmu William Crookes, Oliver Lodge i lord Rayleigh, a na członków czynnych powołano uczonych tej miary co William James, Henryk Bergson, F. C. S. Schiller, Karol Richet, Kamil Flammarion, Hans Driesch i wielu innych. Do r. 1936 towarzystwo wydało 44 potężne tomy tzw. „Proceedings”, zawierających dziesiątki tysięcy protokołów, sporządzonych w toku wieloletniej działalności eksperymentalnej. Protokoły te, poświadczane autorytetem wielu głośnych i wybitnych uczonych, osób niewątpliwie wiarogodnych, bo nastawionych częstokroć bardzo sceptycznie i czujnych wobec wszelkich mistyfikacji, zgromadziły tyle materiału rzeczowego o pierwszorzędym znaczeniu, że badania nad tzw. parapsychologią wkroczyć mogły istotnie w nową fazę rozwoju, w fazę naukową w pełnym tego słowa znaczeniu. W ostatnich dziesięcioleciach XIX w. i w początkowych XX zaobserwować przeto można po prostu inflację dzieł i opracowań z tego zakresu. Były bez wątpienia w tym zalewie różnojęzycznych publikacji rzeczy słabe lub zgoła bezwartościowe, pisane przez dyletantów z uwagi na koniunkturę i pokupność literatury tego typu, ale były też dzieła przynoszące materiały i obserwacje tak rewelacyjne i tak jednocześnie godne zaufania, poparte przekonującymi dowodami, że budziły zdumienie i zainteresowanie u najbardziej nieprzejednanych sceptyków. Dzieła Aksakowa, Schrenck-Notzinga, Kiesewettera, u nas liczne rozprawy Juliana Ochorowicza odślaniały przed światem nauki rozległe przestrzenie nietknięte dotąd myślą ludzką, prezentowały tysiące faktów empirycznie stwierdzonych, a wymykających się uchwytom stosowanych dotąd przez naukę narzędzi poznawczych. Odgłosy owych dyskusji i poszukiwań badawczych przesączały się z pracowni uczonych na zewnątrz budząc szeroki rezonans w opinii publicznej. Gdy bowiem nauka oficjalna w uzasadnionej powściągliwości, nie kwapiąc się do formułowania przedwczesnych wniosków, ograniczała się raczej do gromadzenia materiałów i ich krytycznej oceny, mniej krytyczne umysły laików skłonne były do snucia domysłów bardzo daleko idących, widzieć w fenomenach niejasnych i niedostatecznie zbadanych pozytywne dowody istnienia, poza zjawiskową stroną rzeczywistości, świata niewi-

¹⁶ Mattiesen E., *Das persönliche Überleben des Todes. Eine Darstellung der Erfahrungsbeweise*, Berlin u. Leipzig 1936, I Band. Wstęp.

działnego. Mediumizm stał się modny. Zagadkowość zjawisk, specyficzny nastrój panujący na seansach eksperymentalnych, cały ten trochę tajemniczy i przypominający nieco ezoteryczne kultury rytuał zebrań, obowiązujący z konieczności ze względu na fizyczną naturę zjawisk, wszystko to działało na wyobraźnię, podniecało imaginację, budziło sugestie nie znajdujące oparcia w materiale faktycznym, ale uwodzicielsko nęcące. Było w tym wiele elementów sensacji, wiele snobizmu, mody i niezdrowego podniecania się, ale jednocześnie przejawiał się w tym wybujałym zainteresowaniu „dziwami mediumizmu” rys symptomatyczny, charakteryzujący epokę i stan powszechny umysłów. Był to jeden z wielu przejawów ogólnej reakcji antyracjonalistycznej, jaka ogarnęła Amerykę i Europę na schyłku kończącego się wieku.

Z irracjonalnej wiary w głębszy, zakryty przed oczyma profanów sens zjawisk medialnych, z przekonania, że poza zjawiskami tymi kryje się jakaś rzeczywistość innego rzędu, narodził się spirytyzm. Brzmienie tego słowa budzi na ogół spontaniczny odruch lekceważenia i negacji i gest ten ma swoje przekonywujące uzasadnienie. Doktryna spirytystyczna stawiała się kolejno w krótkim stosunkowo okresie swej popularności pastwą tylu oszustów i szarlatanów, otoczyła ją w świadomości ogółu aura tylu skandali i kompromitujących nadużyć, że nieufna ostrożność narzuca się w tym wypadku jako postawa jedynie słuszna i jedynie możliwa. A jednak — spirytyzm miał swoich wyznawców i profetów, traktujących przedmiot z najwyższą powagą i z głębokim przekonaniem o słuszności założeń. Bo w istocie rzeczy ta ekscentryczna doktryna, która nigdy nie przedstawiała jakiegoś logicznego, konsekwentnego systemu, która kłóciła się z wszystkimi religiami i wierzeniami świata, a często sama z sobą, była jednak dla pewnego typu ludzi źródłem mocy i zbawczej nadziei. Głosząc wiarę w życie pozagrobowe dusz bezcielesnych, w obcowanie żywych i umarłych w kontakcie bezpośrednim, propagując teorię reinkarnacji, zaspokajała w swoisty sposób odwieczną, tak starą, jak stara jest ludzkość, tęsknotę za nieskończonym istnieniem, zwalczała lęk przed śmiercią, poiła nadzieją ponownego ujrzenia tych, którzy odeszli. Spirytyzm chciał dać odpowiedź na pytanie, które ludzkość powtarza poprzez wszystkie wieki swego istnienia: czy umarli żyją? Doświadczenia mediumiczne zdawały się stwarzać możliwość „naukowego” rozstrzygnięcia tego kluczowego problemu wszystkich czasów, łudziły, że będzie można nawiązywać trwałe kontakty z światem niewidzialnym. Gdy animiści, traktujący

obserwowane na seansach fenomeny metapsychiczne w sposób rzeczowy sprowadzali je do osobliwych, nie dość jeszcze zbadanych sił organicznych, spirytyści bronili poglądu, że fenomeny wspomniane da się wyjaśnić tylko osobistą interwencją żyjących nadal po śmierci jaźni bezcielesnych¹⁷. Dusze zmarłych posługując się tzw. ciałem astralnym medium czy też osób towarzyszących zyskują zdolność poruszeń, działania i mówienia. A zatem świat widzialny i świat niewidzialny tworzą jedność organiczną, przenikają się wzajemnie; nie jesteśmy osamotnieni, bo wokół nas działają moce potężne, choć niedostępne zmysłowemu poznaniu. I śmierć traci swą grozę jako moment przypuszczalnego unicestwienia, skoro podstawową zasadą bytu jest prawo wiecznego powrotu.

Jak bardzo „brała” doktryna tak optymistyczna dowodzi zadziwiający rozwój spirytyzmu na obu półkulach w ciągu lat kilkudziesięciu. Jego właściwą ojczyzną była Ameryka północna. W r. 1848 w miejscowości Hydesville w stanie New-York, w domu należącym do rodziny Foxów zaczęły się dziać rzeczy dziwne i zagadkowe¹⁸. Niepokoiły mieszkańców tajemnicze odgłosy, hałasy, stąpania niewidzialnych postaci, jęki, westchnienia. Zjawiska te zwróciły uwagę, poczęto je śledzić i obserwować. Okazało się, że siostry Fox są doskonałymi mediami. Zajęto się nimi bliżej i oto z początków tak niepozornych rozwinął się ruch, który ogarnął Nowy i Stary Świat. Nadano mu rozmach prawdziwie amerykański. Już w r. 1900 amerykańskie Stowarzyszenie Spirytystyczne mogło ogłosić sprawozdanie, w którym stwierdzano, że w wymienionym roku działało na terenie Stanów Zjednoczonych i Kanady 10.000 mediów publicznych i prywatnych, 350 zawodowych mówców-propagatorów, 300 prowincjonalnych towarzystw spirytystycznych, a w 82 „świątyniach” zwolennicy doktryny mogli zaspokajać swoje „religijne” potrzeby. W tym samym czasie ilość członków czynnych „kościół” spirytystycznego na całym świecie sięgała kilku milionów osób. W dwadzieścia lat później istniała w Stanach nawet wytwórnia mediów, gdzie przy pomocy odpowiednich metod i ćwiczeń rozwijano w kandydatach uzdolnienia medialne¹⁹. Duchowym przywódcą i arcykapłanem tego swoistego „kościół” był Allan Kardec (Rivail), autor *Księgi duchów* (*Livre des esprits*), która stała się ewangelią spiryty-

¹⁷ Ibid., s. VII.

¹⁸ Zacchi A., *Spirytyzm i życie pozagrobowe*, Poznań 1925, s. 14.

¹⁹ Ibid., s. 15—17.

stów. Z Ameryki ruch przerzucił się na drugą stronę oceanu zdobywając Europę w triumfalnym pochodzie. Nie będzie przesadą, jeśli powiemy, że w ostatnich dziesięcioleciach XIX w. i w pierwszych następnego szła wirujących stolików przybrał rozmiary epidemicznej psychozy. Słynne, przodujące media europejskie: Eglinton, Home, d'Esperance, Palladino są przedmiotem powszechnej adoracji i nieprawdopodobnych honorów. Moda na spirytyzm ogarnia nie tylko średnie i wyższe sfery mieszczaństwa, ale sięga do salonów arystokracji, budzi zainteresowanie głów koronowanych. W seansach spirytystycznych biorą udział Napoleon III i Eugenia, w Anglii madame van der Weyer, zaufana przyjaciółka starej królowej Wiktorii, a zarazem fanatyczna zwolenniczka doktryny urządza seanse w apartamentach zamku królewskiego²⁰. Ruch rozlewa się szeroką falą ogarniając jednocześnie doły i szczyty hierarchii społecznej. Kryło się w tym i pewne niebezpieczeństwo, bo praktyki spirytystyczne poruszając w uczestniczących jakieś tajemnicze, a nieobliczalne w działaniu dźwignie psychofizyczne prowadziły u natur słabszych nerwowo do konsekwencji groźnych i nieprzewidzianych; wielu zwolenników tej ezoterycznej pseudoreligii kończyło po prostu w domach obłąkanych²¹. Ostatecznie zmuszony był zabrać głos *ex cathedra* Kościół. W r. 1917 Kongregacja Św. Officium powzięła uchwałę zakazującą uczestnictwa w praktykach spirytystycznych²². Mimo to jednak urok doktryny musiał być silny i trwały, skoro jeszcze w okresie międzywojennym ukazywały się liczne publikacje z tego zakresu, a wśród nich wielkie, trzutomowe dzieło Emila Mattiesena, swoista apologia spirytyzmu, usiłująca dać mu uzasadnienie przy pomocy rozległego aparatu naukowego, *Das persönliche Überleben des Todes* (1936—39). Trwałość zjawiska jest zrozumiała i wytłumaczalna tylko w kontekście historycznym. Spirytyzm był charakterystycznym wyrazem tendencji ogólnych i powszechnych swojego czasu, był swoistą narkozą, która odurzała miliony ludzi rozczarowanych współczesną im rzeczywistością, potem dotkniętych katastrofą wojny światowej i trudnych lat powojennych.

Spirytyzm nęcił i odurzał wyobraźnię aurą niezwykłości, a wszystko, co tylko miało znamię nowości, tajemnicy, choćby najlżejsze

²⁰ Przybyszewski S., *Moi współcześni. Wśród obcych*, Warszawa 1926, s. 139.

²¹ Zacchi A., *op. cit.*, s. 306.

²² *Ibid.*, s. 318.

pozory głębi zagadkowej, pociągało w owym czasie umysły, którym przejadła się gruntownie strawa Comte'ów, Spencerów i Millów. Tych, którym nie wystarczało chrześcijaństwo i mistyka średniowiecza, spirytyzm czy mediumizm, urzekala z kolei filozofia Wschodu. Indie dzięki odrębności swojej starej i wysokiej kultury miały zawsze dla Europejczyków urok egzotyczny; teraz, na przełomie stuleci stają się „ziemią obiecaną”, ku której lgną umysły filozofów, uczonych, artystów, literatów, wreszcie snobów rozmaitego rodzaju, estetów i oryginałów, znużonych pospolitością życia i poszukujących „nowego dreszczu” w spopularyzowanych wykładach hinduskiej yogi i „wiedzy tajemnej”. Tłumaczy się przeto, studiuje i komentuje *Wedantę* i *Upaniszady*, szuka się natchnienia dla twórczości oryginalnej w starych hymnach i traktatach mistycznych. W tym zainteresowaniu się egzotyką Orientu znowu moment sensacji odgrywał zapewne rolę niemałą, ale poza tym zjawisko miało również swoje głębsze podłoże. Dla pokolenia odartego przez determinizm przyrodniczy z poczucia wagi i znaczenia jednostkowej osobowości w układzie świata musiała mieć szczególną siłę atrakcyjną filozofia tak dobitnie akcentująca identyczność jaźni jednostkowej z Jaźnią Najwyższą, a zatem wynosząca człowieka do wyżyn boskości. Wobec materializmu, tej do niedawna oficjalnej filozofii czasu, wieszczącej całkowite unicestwienie u kresu drogi życiowej, nabierała szczególnego uroku sakralna formuła mistyki indyjskiej *Tat twam asi* — „to jesteś ty”, skoro zawierała się w niej potrójna nadzieja: wiecznego istnienia, nieustannego doskonalenia się i zjednoczenia w nieskończonej dali z Praistotą, Źródłem Wszechbytu. Dla jednostek słabych, chwiejnych, znużonych wyrafinowaną, bezsilną kulturą przesytu, wysoki ideał hinduskiej ascezy, ów zdumiewający system kształcenia woli, prowadzący jakoby do zupełnego owdarcia ciałem i niezwykłego spotęgowania wszystkich władz duchowych, musiał być niewątpliwie czymś niebywale fascynującym²³. Czy miał on jakąś realną wartość, o to mniej pytało. *Ex oriente lux* — to rozpraszało wszelkie wątpliwości. Szybkiemu wzrostowi zainteresowania kulturą religijną Indii sprzyjał również wspaniały rozwój badań naukowych w zakresie religioznawstwa, ukazujące się właśnie na przełomie wieków epokowe dzieła Hardy'ego, Hopkinsa, Lehmana, Müllera-

²³ Nie jest też rzeczą przypadku, że jednocześnie, w tym właśnie czasie święci triumfy filozofia Fryderyka Nietzschego, której zawołaniem programowym „wola potęgi”, „Wille zur Macht”.

ra, Williamsa, Muira i Bertholeta, wszystkie poświęcone jedynie lub przede wszystkim poszukiwaniu początków, wyjaśnieniu genezy i nakreśleniu linii rozwoju indyjskich systematów religijno-mistycznych²⁴. Rzecz zrozumiała jednakże, że w stopniu o wiele wyższym przyczyniły się do spopularyzowania myśli orientalnej prace dyletantów w rodzaju Edwarda Schuré, który stosując „metodę ezoteryzmu porównawczego” doszukiwał się pokrewieństw ideowych, a nawet znamion tożsamości w najistotniejszej, ezoterycznej warstwie różnych pozornie religii, bądź też usiłował wprowadzać w ów tajemnicą i mgłą stuleci przesłonięty świat religijnych geniuszów, kiedy to — by się posłużyć słowami krytyka tamtej epoki — „powstawały wielkie prawdy bytu, idee kierownicze ludzkości, będące wyrazem najwyższej samowiedzy wyjątkowych umysłów”²⁵.

To zainteresowanie mistyką Wschodu w połączeniu z innymi nurtującymi umysłowość owoczesną prądami ideowymi wydało również teozofię i antropozofię, dwie pokrewne sobie doktryny pseudoreligijne, które w tej epoce niepokoju duchowego i gorączkowych poszukiwań absolutu odegrały niejaką rolę, zdołały na pewien czas zaabsorbować uwagę jako przejawy tej samej w zasadzie tendencji ogólnej momentu historycznego. Inspiratorką ruchu teozoficznego była Helena Bławacka, genialna mistyfikatorka i awanturnica wysokiej klasy, godna stanąć śmiało obok na poły legendarnych postaci wielkich szarlatanów przeszłości, hr. Saint-Germain czy Cagliostro. Niemka i Rosjanka po trosze, żona carskiego generała, w 18 roku życia ucieka z domu męża, odbywa liczne podróże po Ameryce, Egipcie, Indiach, wreszcie w r. 1875 zakłada w Nowym Yorku wspólnie z pułkownikiem amerykańskim Olcottem Towarzystwo Teozoficzne (Theosophical Society)²⁶, przeniesione w r. 1879 do Indii, gdzie stała jego siedzibą była miejscowość Adyar koło Madrasu. I tam to właśnie sformułowała się ostatecznie owa doktryna mętna i niezrozumiała, ale może dlatego pociągająca dla pewnego typu umysłów, zawarta przede wszystkim w dwu podstawowych dziełach samej założycielki: *Wiedza tajemna (The secret Doctrine)* i *Klucz do teozofii (Key to Theosophy)*. Wyłożony w nich „system” był bezładną mieszaniną elementów buddyzmu, neoplatonizmu, gnozy i żydow-

²⁴ Por. Konow S., *Die Inder*. [W:] *Lehrbuch der Religionsgeschichte*, 4 Aufl. hg von A. Bertholet u. E. Lehmann, Tübingen 1925, II Band.

²⁵ Jabłonowski W., *op. cit.*, s. 96.

²⁶ Hövels K., *Theosophie, Anthroposophie und Christentum*, Münster in Westfalen 1923, s. 15.

skiej kabały, mistyki wszystkich epok i współczesnego spirytyzmu; można w nim było odnaleźć refleksy chrześcijaństwa, a nawet ślady Kanta, Fichtego, Hegla oraz materialisty Haeckla. Co jednak mogło pociągać wyobraźnię i uczucie w tym pseudoobjawieniu, to jego spirytualistyczne założenia i deifikacja ludzkości. Wychodząc z założeń panteistycznych pojmowali teozofowie wszechświat jako emanację ducha, jako objawienie się Boga w materii, która następnie na drodze ewolucji poprzez kolejne stadia rozwoju zmierza z powrotem ku swemu prazródłu, Stwórcy wszechrzeczy. Cały rozwój świata to proces stopniowej, wstępującej spirytualizacji materii, wyzwiania się tkwiącej w świecie widzialnym istoty duchowej z więzów cielesnych. I ewolucja człowieka jako mikrokosmu, integralnej części wszechświata, jest rozwojem jaźni indywidualnej, uświadamiającej sobie coraz głębiej i coraz jaśniej swoją istotę duchową, aż do osiągnięcia najwyższego dostępnego człowiekowi stopnia uduchowienia i wtajemniczenia, to jest zdolności przenikania w świat transcendentny i absolutnego opanowania swojej fizjologicznej natury²⁷. Droga ku tej doskonałości wewnętrznej wiedzy jakoby poprzez medytację i koncentrację duchową, poprzez intuicyjne zgłębianie tajemnic bytu. Nie przynosiła zatem teozofia nic w zasadzie nowego; były to stare jak świat wierzenia, tyle że w nową ubrane szatę, odświeżone w układzie, podane w bałamutnej nomenklaturze, zapożyczonych z buddyzmu. Ale nie w tym tkwiła istota rzeczy. Znaczenie teozofii, wpływ, jaki wywierała ona na umysłowość europejską w pewnych środowiskach i w najświetniejszym okresie swego rozkwitu, znajdowały uzasadnienie przede wszystkim w hasłach przez teozofów głoszonych: „więcej ognia, więcej ciepła, wyrzeczeń, samozaparcia, wzniesienia uczuć i duszy ku Bogu, więcej pokory, altruizmu, miłości bliźniego”²⁸. Wezwania te, przybrane w formę ezoteryczną (a wiadomo, jak ludzie na dźwięk słów są wrażliwi) padały widać na grunt podatny, skoro ruch powołany do życia w Ameryce, rozwinięty doktrynalnie w „kwaterze głównej” w Indiach, w ostatnich dziesięcioleciach XIX w. i w początkowych XX przetrząca się do Europy i zdobywa liczne rzesze wyznawców. W Anglii rozwija ożywioną działalność bliska współpracowniczka i prawa ręka Bławackiej Annie Besant; sama Bławacka zakłada w Niemczech w r. 1884 Theosophische Societät Germania²⁹, a dzieło jej

²⁷ Ibid., s. 20—26.

²⁸ Ibid., s. 46.

²⁹ Przybyszewski S., *op. cit.*, s. 148.

kontynuują na terenie niemieckim dr Hübbe-Schleiden, dr F. Hartmann, redaktor czasopisma teozoficznego „Lotus-Blüten”, wreszcie osobistość w całym tym ruchu niewątpliwie najwybitniejsza, dr Rudolf Steiner, twórca reformistycznego nurtu tzw. antropozofii, zrywającej z centralą w Adyar (Bławacka, Besant), a nawiązującej do ezoterycznych tradycji zachodnio-europejskich³⁰. Ruch Steinera ogarnął całe Niemcy, sięgnął poza granice, zwłaszcza do Anglii, gdzie potrafił zainteresować nawet sfery uniwersyteckie Oxfordu. Centrem szeroko zakrojonej akcji propagandowej stało się Dornach koło Bazylei ze swoją słynną Freie Hochschule für Geisteswissenschaft. W szkole tej w r. 1920, w zupełnym odcięciu od zewnętrznego świata przechodziło kurs „wtajemniczenia” ponad 1000 adeptów wiedzy antropozoficznej najrozmaitszych narodowości. Jednocześnie dla zapewnienia ruchowi odpowiednich środków materialnych powstaje w Dornach antropozoficzne towarzystwo handlowe „Futurum”, a w Stuttgarcie „Der kommende Tag. Aktiengesellschaft zur Förderung wirtschaftlicher und geistiger Werte” z kapitałem zakładowym w wysokości 70 milionów marek³¹. Te fakty natury ekonomicznej dają dostateczne wyobrażenie o rozmiarach zjawiska, w którym raz jeszcze przejawily się swoiście tendencje symptomatyczne epoki.

*

* * *

Odrodzenie religijności, kult średniowiecza, jego ideałów moralnych i sztuki przy równoczesnym zainteresowaniu dla jego „mroków” i tajemnic, wielkie i głośnie nawrócenia, gwałtowny przybór niewidzianej od lat fali spirytualizmu, przejawiający się niekiedy w formach dziwacznych i osobliwych, których lekceważyć przecie nie można choćby ze względu na rozmiary zjawiska — wszystko to musiało znaleźć rezonans w sferze myśli i sztuki. Prądy filozoficzne i artystyczne nie są bowiem zjawiskami rodzącymi się spontanicznie, samorzutnie, niezależnie od życia, lecz z życia wyrastają, są wykładnikami jego dążeń, intelektualnymi i artystycznymi realizacjami nurtujących daną epokę najgłębszych, choć często nie uświadomionych jasno aspiracji. Taką też jest filozofia schyłku stulecia. Usiłuje ona rehabilitować metafizykę pod pozorem konieczności uzupełnie-

³⁰ E f p e (F. Potocki), *W wirze ezoteryzmu*, Kraków 1923, s. 71—72.

³¹ H ö v e l s K., *op. cit.*, s. 17—18.

nia prawd naukowych jako nazbyt względnych i niepewnych. Feliks Ravaisson, Juliusz Lachelier i Karol Secrétan rozwijają spirytualistyczne koncepcje dawnej filozofii francuskiej, Emil Boutroux żąda prawa do dociekań metafizycznych, a naukom przyrodniczym zakreśla ciasne szranki świata materialnego, pociąga i urzeka umysły płomienną namiętnością wyrazu i paradoksalnością sformułowań myśli religijna Sörena Kierkegarda, dopiero teraz odkrytego, i wywierają wpływ fascynujący wyobraźnię jednostek dławiących się w atmosferze powszechnej standaryzacji życia indywidualistyczna filozofia społeczna Maxa Stirnera, proklamująca absolutną suwerenność osobowości, Carlyle'owski kult bohaterów i Emersonowska koncepcja „reprezentantów”, marzenia o doskonałym człowieku, wyprzedzające tęsknoty nietzscheańskie. Potrzeba metafizyki staje się tak silna i przemożna, że dochodzi do głosu i znajduje dobitny wyraz nawet w filozofii tak realistycznej, jak pragmatyzm Williama Jamesa, który głosi „prawo do wiary”, wyznacza religii doniosłą rolę w procesie poznania, z całą powagą traktuje doświadczenia mistyczne jako fakty, z którymi uczone-empiryk liczyć się musi, a rzeczywistość i wszechświat pojmuje pluralistycznie, jako byt wielopostaciowy i plastyczny, podatny działaniu kształtującej woli ludzkiej, zdolnej stwarzać nowe światy³². Najpełniej jednak rozpoznał się nowy czas w trzech reprezentatywnych myślicielach epoki: w Schopenhauerze, w Nietzsche i w Bergsonie.

Schopenhauer należy — chronologicznie rzecz traktując — do epoki poprzedniej, ale zgodnie z jego własną zapowiedzią dopiero teraz, na schyłek wieku przypada okres szerszego i głębszego zainteresowania jego filozofią. Ten nagły przypływ popularności ogarnia nie tyle filozofów z profesji, ile i przede wszystkim szerokie sfery inteligencji europejskiej; fakt znamieny, świadczący o społecznym charakterze zjawiska, będącego wykwitem sprzyjających nastrojów duchowych czasu. W Schopenhauerze pociągnął generację nie tyle jego kantowski fenomenalizm, widzący w świecie zjawiskowym sensną tylko złudę, wyobrażenie doznającego podmiotu, nie tyle woluntarystyczna metafizyka, upatrująca istotę bytu w woli — popędzie irracjonalnym, działającym ślepo i bez celu³³, ile wyphywające z tej metafizyki konsekwencje: pesymistyczny pogląd na świat i etyka

³² Tatarakiewicz W., *op. cit.*, Kraków 1950, t. III, s. 272 n.

³³ Por. Paulsen F., *Schopenhauer — Hamlet — Mefistofeles*, Lwów—Warszawa 1905, s. 49 n. oraz Zdziechowski M., *Pesymizm, romantyzm a podstawa chrześcijaństwa*, Kraków 1914, t. I, s. 133 n.

współczucia³⁴. Na tle powszechnego rozczarowania i znużenia, gdy zewsząd rozlegały się głosy wieszczące bankructwo nauki i zbudowanych na niej światopoglądów, gdy coraz częściej niepokój i zniechęcenie, tak znamienne dla epok przejściowych, ogarniały umysł i wolę, pesymizm Schopenhauera, trafiający w nastrój duchowy czasu, znajdował entuzjastycznych wyznawców w coraz szerszych kołach. Ale nie tylko pesymizm. Z motywem filozofii buddyjskiej, z zaprzeczeniem życia łączył się w systemie Schopenhauera motyw inny, zaczerpnięty z etyki chrześcijańskiej, motyw świętości i miłosierdzia. Bezinteresowna miłość, dobrowolna rezygnacja i wyzbycie się pragnień, uśmierzenie w sobie samolubnej żądz i radosne poddanie się cierpieniu, to była druga droga „wyzwolin”, jaką wskazywał Schopenhauer oczarowany tajemnicą świętości. Był to podziwiany przez filozofa ideał doskonałości, a podziw ten zbliżał go ku odradzającemu się pod koniec wieku chrześcijaństwu. „Schopenhauer — powiada Paulsen — wskrzesił na nowo zrozumienie religii odkupienia”, które zatracił niemal doszczętnie wiek XVIII³⁵. Zapatrzony w ideę wiecznego postępu wiek oświecenia widział w buddyzmie jeno zbłąkanie, w chrześcijańskiej ascezie opętanie mnichów nieoświeconych; Schopenhauer wskazując drogę odkupienia i wyzwolenia przez świętość „uczynił odkrycie, że jest ona drugim wielkim traktem, którym kroczy ludzkość według jego pojęcia prosto do zbawienia. W ten sposób umożliwił on znowu wiekowi dziewiętnastemu zrozumienie chrześcijaństwa a przynajmniej jednej istotnej jego strony”³⁶.

Gdy Schopenhauer pociągał dusze cierpiące, kontemplatywne, Nietzsche stał się heroldem buntu przeciw miernocie ideałów mieszczańskich i prorokiem odradzającego się indywidualizmu. Autor *Zaratustry* nie był filozofem w sensie akademickim, był przede wszystkim artystą, który poruszał wyobraźnię i uczucia swoistą magią słowa, czarem i niezwykłą ekspresją obrazów, nieodpartą siłą swoich aforyzmów i paradoksów, autentycznością przeżycia, która nadawała jego utworom pozór bezpośrednich wyznań i manifestów. Nietzsche stał się bożyszczem epoki, bo dominujący w nim artysta torował drogę myślicielowi i ułatwiał podbój umysłów. Nie ulega też wątpliwości, że w Nietzschem urzekał przerost negacji, zapamiętanie w burzycielskich zamachach na nietykalne dotąd świętości,

³⁴ Tatarzkiewicz W., *op. cit.*, t. II, s. 304—305.

³⁵ Paulsen F., *op. cit.* s. 64.

³⁶ *Ibid.*, s. 65.

bezwzględna pasja przewartościowywania wszystkich wartości. Zjawisko psychologicznie usprawiedliwione; patos niszczenia fascynuje z siłą o wiele potężniejszą, niż patos budowania, który z natury rzeczy nie może dorównać tamtemu pod względem rozmachu i zdolności poruszania elementarnych dźwigni emocjonalnych psychiki ludzkiej. Druzgocąca krytyka cywilizacji mieszczańskiej, przeprowadzona przez Nietzschego we wszystkich kierunkach, była wyrazem nastrojów pokolenia. Głos anachorety z samotni Sils Maria powitano z radością jako wyraz romantycznego buntu przeciw wszystkim fetyszom i dogmatom epoki, przeciw deterministycznym i poniżającym człowieka teoriom dziedzictwa i środowiska, przeciw panoszącej się dotąd „ideologii” przeciętności, przeciętnych liczb, szablonowego wychowania, filisterskiego użycia, przeciw nauce i filozofii gubiącej się w szczegółach i zatracającej w detalach poczucie i zrozumienie całości³⁷. Małej epoce, produkującej małych ludzi, przeciwstawiał Nietzsche swoją „wolę mocy” i swój ideał „nadczłowieka”. Ideologia autora *Zaratustry* nie wyrastała zresztą w próżni, miała — jak poprzednio wspomniano — swoich poprzedników. Stirner, Carlyle, Emerson, nawet Renan jako twórca koncepcji „devasów”, ludzi o krwi szlachetniejszej, a zatem predestynowanych jakoby do ról kierowniczych, każdy z nich to prekursor i zwiastun nietscheańskich idei. „Dla nich wszystkich celem i dążeniem kultury” były „najcenniejsze, najrzadsze okazy człowieczeństwa: ludzie wielcy”³⁸. Jest to czas, kiedy Burckhardt wskrzesza epokę renesansu i wielkie, demoniczne postaci tej epoki, pełnej nienasyconych pożądań, rozpętanych namiętności i ślepych odruchów łamiącej prawa woli ludzkiej. W Niemczech coraz głośniej rozlega się wołanie *Zurück zu Goethe*, bo Goethe i — Napoleon, którego tragiczna wielkość zdaje się rosnąć w perspektywie mijającego czasu, stają się wcieleniem marzenia o człowieku pełnym i doskonałym. Na te lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte ginącego stulecia przypada również przeczuwany ongiś przez samego pisarza renesans Stendhala, którego bohaterowie urzekają wyobraźnię współczesnych dekadentów fascynującym urokiem młodzieńczej, nieujarzmionej i zdobywczej siły. Koncepcja nadczłowieka dojrzewała zatem zwolna w głębiach życia, Nietzsche nadał jej pełny kształt realizując tym samym tęsknotę czasów. Nie wdając się w ocenę moralną nietscheańskich

³⁷ Por. Ziegler Th., *op. cit.*, s. 604 i 622.

³⁸ Berent W., *Źródła i ujęcia nietscheizmu*, Warszawa 1906, s. 27.

koncepcji i historycznych losów jego nauki stwierdzić należy, że dla ludzi tamtej epoki był autor *Zaratustry* „biegnącym ogniem, budzącym wszystko gnuśne, wypłaszającym z kryjówek wszystko zakłamanie”³⁹, był wychowawcą i przewodnikiem, wyrąbującym drogę przez trzęsawiska obłudy, mierności i ciasnoty wszystkiemu, „co twórcze, co przyszłość wywyższonego człowieka ze sobą niesie”⁴⁰.

Schopenhauer i Nietzsche zwracali się przede wszystkim ku sferze uczuciowej i woluntarnej w człowieku, Bergson wstrząsnął podstawami myśli europejskiej. Filozofia dotychczasowa rozbijając — zdaniem Bergsona — jednolity strumień zjawisk na szereg hipotetycznych, powtarzających się ruchów, usiłująca ująć żywe życie w martwe schematy, symbole, pojęcia, matematyczne znaki, umożliwiła rozwój nauk ścisłych, ale nie posunęła naprzód, bo nie mogła posunąć naszej wiedzy o istocie rzeczy⁴¹. Bergsonowi rzeczywistość przedstawiała się „jako nieprzerwany wytrysk nowości, z których każda za ledwie się zjawi dla wytworzenia teraźniejszości już się w przeszłość oddala”⁴². Istnienie to wieczny ruch; wiekuisty rozpęd twórczy i życionośny (*élan vital*) przenika wszechświat. Pojąć go myślą jest niepodobieństwem. „Próżno wtlaczamy świat żyjący w taką lub inną z naszych ram. Wszystkie ramy pękają. Są one zbyt ciasne, a przede wszystkim zbyt sztywne, aby zawrzeć to, co w nie zmieścić chcemy”⁴³. Umysł nasz zwrócony ku świadomości, tak doskonale orientujący się w świecie bezwładnej materii, „jawnie okazuje swą niezgrabność, skoro tylko tknie ciał żyjących [...], odznacza się przyrodzonym niezrozumieniem życia”⁴⁴. Ma natomiast tę przyrodzoną władzę ujmowania bezpośredniego zjawisk i przedmiotów w samej ich treści realnej instynkt, organiczny wykładnik zdolności i siły życiowej. A zatem nie rozum zdolny jest odślonić istotę rzeczy, lecz intuicja, to znaczy instynkt świadomy siebie, bezinteresowny, uzewnętrzniony w poznaniu. „Z pomocą intuicji czyli intelektualnego wczuwania się przenosimy się jakoby do wnętrza rzeczy samej [...], przenikamy jej indywidualną istotę”⁴⁵. Poglądy takie odpowiadały najgłębszym nadziejom i najgorętszym

³⁹ Ibid., s. 56.

⁴⁰ Ibid., s. 55.

⁴¹ Sobeski M., *Henryk Bergson*. [W:] *Interludia*, Kraków 1912, s. 185.

⁴² Bergson H., *Ewolucja twórcza*, Warszawa 1913, s. 45.

⁴³ Ibid., s. 2.

⁴⁴ Ibid., s. 143—144.

⁴⁵ Sobeski M., *op. cit.*, s. 187.

oczekiwaniom epoki. Stanowiły przecież jak gdyby filozoficzną i naukową legitymację i uzasadnienie dla mistycznych przeczuć, dla religijnych tęsknot, dla wszelkiego rodzaju spirytualistycznych pomysłów. Jeśli rozum jest tak niedoskonałym narzędziem poznania, jeśli wgląd w istotę życia daje nam tylko intuicja, to w takim razie świat materialistów i empiryków, zamknięty w ciasnych granicach doświadczenia zmysłowego, jest tylko fikcją ograniczonego w swoich poznawczych możliwościach intelektu, a nasze intuicyjne przeświadczenia mogą być właśnie przecuciem prawdy istotnej. Tak więc filozofia Bergsona przecinała się nieoczekiwanie w wielu punktach z prądami czasu, wkraczała z nią ponownie w nurt dziejów ludzkiej myśli metafizyka.

Wszystkie te zjawiska, niesione falą życia, załamywały się swoiście w pryzmacie sztuki. Sztuka bywała zawsze, we wszystkich epokach najwrażliwszym rezonatorem najczulszym sejsmografem, notującym z skrupulatną dokładnością nastroje chwili. Życie i nurtujące w nim tendencje znajdują odbicie w sztuce, odbicie oczywiście swoiste, uwarunkowane prawami twórczości, przesycone indywidualnym, osobistym odczuciem artysty. Życie we wszelkich swych wielokierunkowych przejawach dostarcza muzyce, plastyce i literaturze okresu impulsów twórczych.

W muzyce panuje wszechwładnie wciąż jeszcze duch Wagnera i Liszta, a więc koncepcja muzyki romantycznej, głęboko emocjonalnej, muzyki, która miała być tłumaczką tajemnic bytu, miała otwierać przed słuchaczem perspektywę nieskończoności. Obudzone w ostatnich dziesięcioleciach w. XIX metafizyczne odczucie świata miało w muzyce potężnej i natchnionej znaleźć zaspokojenie i idealny wyraz. Najwspanialsze *opera metaphysica* Wagnera (*Parcival — Tristan i Izolda*), pełne panteistycznej tęsknoty i zadumy nad zagadką miłości i śmierci, teraz dopiero, pod koniec wieku zyskują największy rozgłos i powszechne uznanie. Można się w nich dosłuchać odgłosów schopenhauerowskiego pesymizmu i ech buddyjsko-chrześcijańskiej koncepcji wyzwalającego cierpienia; i można się w nich dopatrzeć wyraźnych śladów inspirującej te dzieła, a również z Schopenhauera przejętej teorii sztuki, która w muzyce widzieć pragnęła bezpośrednią obiektywizację woli, a artystę-muzyka czyniła tłumaczem zagadki świata. Z tych samych aspiracji metafizycznych narodziła się Wagnerowska myśl zjednoczenia wszystkich sztuk w jednej wszechsztuce, koncepcja dramatu muzycznego, łączącego dźwięk, słowo, kształt i barwę z fi-

lozofią i religią. W ocean tego dramatu miało spłynąć wszystko, o czym marzył kiedyś i czego żądał romantyk Schelling⁴⁶. Analogiczne tendencje przenikają niemal całą muzykę epoki, fermentują w twórczości jej reprezentatywnych protagonistów⁴⁷. Franciszek Liszt (zm. w r. 1886) marzy jak Wagner o wielkiej muzyce programowej, co pogłębiając i wzbogacając swoją wewnętrzną treść w oparciu o podniety twórcze płynące z dziedzin pozamuzycznych byłaby zdolna dawać wyraz najsubtelniejszym i najgłębszym wzruszeniom ludzkim. Z mistycznych natchnień, z metafizycznej tęsknoty za Bogiem, z tragicznego poczucia wieczystej antynomii między rzeczywistością świata a bytem ponadmysłowym wyrastają pieśni i symboliczne symfonie Gustawa Mahlera. Muzyką *par excellence* programową w tym nowym, modernistycznym stylu i tonacji jest ekstatyczna twórczość Aleksandra Skriabina, który w poematach fortepianowych (*Poème tragique; Poème satanique*) i w symfonicznych (*Le divin poème; Le poème de l'extase*) usiłuje dać wyraz orgiastycznemu upojeniu potęgą tworzenia i mistycznej, namiętnej żądzy zjednoczenia się poprzez muzykę z „boską istotą bytu”.

Jeszcze dobitniej wyraziły się nastroje czasu w sztukach plastycznych. Dwie osobistości odegrały tu rolę decydującą, ożywiły bezinteresowny kult piękna w epoce powszechnej standaryzacji: John Ruskin i William Morris⁴⁸. Ich teoretyczna i praktyczna działalność stała się wielkim oskarżeniem nowoczesnej cywilizacji technicznej, która z rozwojem produkcji maszynowej niosła zniszczenie ostatnich rezerwatów naturalnego piękna, klęskę artystycznego rzemiosła, zalew bezwartościowej tandety fabrycznej, a w rezultacie końcowym wszystkie rozczarowania moralne i społeczne współczesnego świata. Bo dla Ruskina te pozornie niczym nie związane ze sobą dziedziny wartości: piękno, dobro i szczęście tworzyły splot nierozzerwalny zjawisk wzajemnie uwarunkowanych. Nieuchronności procesów ekonomiczno-społecznych nie usiłował rozumieć ani dostrzegać. Marzył o „złotym wieku” przyszłości, który w jego widzeniu zbyt uderzająco przypominał niekiedy sielankowe obrazy czasów minionych. Wierzył, że wraz z odrodzeniem piękna przyrody, ciała i ducha odrodzi się szczęście ludzkości, znikną wszystkie dysonanse i dysharmonie społeczne, a to nie

⁴⁶ Por. Ziegler Th., *op. cit.*, s. 638—640.

⁴⁷ Por. Reiss J., *Historia muzyki w zarysie*, wyd. III, Warszawa br.

⁴⁸ Por. Sizeranne de la R., *Ruskin i kult piękna*, Lwów 1899 oraz Winiarski L., *William Morris*, Warszawa 1900.

tylko dlatego, że estetycznym doznaniom zawdzięcza ludzkość ów „dreszcz przejmujący nas w najpiękniejszych godzinach istnienia, dla których warto żyć”⁴⁹, ale że przez nie jedynie prowadzi droga prawdziwa ku poznaniu dobra. Idealnym prawzorem piękna była dla Ruskina przyroda, przyroda pierwotna, dzika, nie tknięta inwazją nowoczesnej techniki, przyroda niosąca spokój i ukojenie. Ten zaś kult piękna naturalnego prowadził Ruskina prosto do uwielbienia sztuki prerafaelitów, sztuki „prymitywnych”, jako zgodnej z naturą, wolnej od deformujących i idealizujących tendencji późnego renesansu. Teorie Ruskina i Morrisa, aczkolwiek w swym zasadniczym rdzeniu były oczywistą utopią, wywarły przecież olbrzymi wpływ na świadomość artystyczną Europy dziewiętnastowiecznej. Rozbudziły potrzebę piękna, kult sztuki jako swoistego surogatu religii w świecie, z którego wygnano wszystkie bóstwa. Ich praktyczna działalność rewolucjonizowała bezpośrednio życie codzienne, przeobrażała jego styl przez propagandę i popieranie rzemiosła artystycznego, sztuki stosowanej: dekoracyjnej, meblarskiej, witrażowej, typograficznej; rugowała brzydotę wewnątrz szablonego budownictwa upiększając je przedmiotami łączącymi piękno z użytecznością.

Równocześnie dojrzewały rewolucyjne przemiany w europejskim malarstwie. Około r. 1890, gdy minął już okres wielkich bitew impresjonistycznych, budzić się począł nowy ruch, zwrócony przeciw impresjonizmowi i naturalizmowi⁵⁰. Po panującym w ciągu dziesięciu lat z górną przekonaniu, że „sztuka jest kawałkiem natury widzianym poprzez temperament artysty”, znów odezwały się w malarstwie stare tradycje romantyczne. Uznano, że sztuka nie tyle ma nam przedstawiać świat widziany, ile przenosić z powszedniości w regiony czystego piękna. Po okresie supremacji tematyki „życiowej” zatęskniono ponownie za poezją i za fantazją⁵¹, za czarem starych legend i mitów; pragnie się obrazów, które by wносиły nastrój i urok baśni do świata odartego z poezji. Ruch ten wydał w Anglii „prerafaelitów” z Rossettima i Burne-Jonesem na czele, we Francji Gustawa Moreau i Felicjana Ropsa, w Niemczech Arnolda Böcklina i Maxa Klingera. Malarstwo epoki ma charakter wybitnie literacki, bo stare księgi, stare legendy i dzieła sztuki do-

⁴⁹ Sizeranne de la R., *op. cit.*, t. II, s. 22.

⁵⁰ Por. Muther R., *Geschichte der Malerei*, Leipzig 1909, III Band, s. 560.

⁵¹ *Ibid.*, s. 463 n.

starczą mu tematów i podniet; i chce ono oddziaływać nie tyle barwą, rysunkiem, linią, ile dramatycznym patosem treści fabularnej, jak u Klingera np. w słynnej kompozycji *Chrystus na Olimpie*, która ma być jakby malarskim upostaciowaniem konfliktu dwu światopoglądów. Gdy jednych pociąga świat słonecznej Hellady, dla innych znowu, a zwłaszcza dla prerafaelitów angielskich źródłem podniet twórczych bywa średniowiecze. Dante Gabriel Rossetti, duchowy przywódca i mistrz kierunku, przez którego obrazy przepływa jakby powiew sztuki starych mistrzów italskich, czerpie tematy z pieśni trubadurów i minnesengerów, z życia i z dzieła Dantego, z którym łączy go zresztą najintymniejszym węzłem podobieństwo losów i tragedii życiowej. U Burne-Jonesa ożywa w całej krasie świat staroceltyckich mitów i baśni z ich sennym rozmarzeniem i urzekającym urokiem rycerskich przygód. Król Artur, św. Graal, rycerze Okrągłego Stołu, czarownik Merlin, prześladowany miłością cudną Wiwianę, sentymentalny król Kofetua, wpatrzony w piękną żebraczkę w nieukojonej tęsknocie — oto powracające w rozmaitych wariantach tematy dzieł malarskich Burne-Jonesa. Ale w ten świat średniowiecznych rycerzy, bohaterów, czarnoksiężników i czarodziejek wnoszą prerafaelici nowoczesny rys znużenia i wyrafinowania. Mgła rozmarzenia jest tylko delikatną i iluzoryczną przesłoną, pod którą tleje namiętność i zmysłowość schyłkowej i wyczerpanej duchowo współczesności, jak np. w fikcyjnych portretach Rossettiego, z których spoglądają postaci kobiece o dłoniach przedziwnie białych i subtelnym, włosach pachnących, czarujących ustach, o oczach, w których drży mroczny płomień spowity w mgłę. U Burne-Jonesa mniej zmysłowości, przeważa wdzięk umierającej natury, wędnących bluszczów i róż, smutek spłowiątych, spłakanych, uduchowionych oczu, błędzących w pustej przestrzeni. Nastrój elegii, dominująca tonacja sztuki tego okresu, osiąga szczytowy wyraz w głośnych kompozycjach Arnolda Böcklina (*Wyspa umarłych*, *Willa nad morzem*), skupiających w sobie wszystkie znamienne elementy tematyczne i emocjonalne malarstwa epoki: melancholijny smutek miejsc zapomnianych, bezruch i ciszę grobową śmierci, czar opuszczenia, nieukojonej tęsknoty za czymś, co bezpowrotnie minęło.

Jednocześnie zaś po okresie sztuki realistycznej, zrównoważonej, zamkniętej w bezpiecznym kręgu doświadczeń powszechnych i powszednich, budzi się głód wrażeń niezwykłych, ekscytujących imaginację i nerwy. Satanizm średniowiecznych i nowoczesnych de-

monomanów znajduje świetnego ilustratora w osobie Felicjana Ropsa, autora cyklu rysunków ozdabiających słynne *contes cruels* Barbey d'Aurevilly'ego oraz fascynującego niesamowitą grozą cyklu *Les Sataniques*, który z uwagi na drażliwość tzw. moralności publicznej eksponowano w niedostępnych i dla koneserów jedynie otwartych salach berlińskiego muzeum. Perwersje satanizmu zdołały zresztą uwieść wyobraźnię nie tylko Ropsa, stały się motywem nieomal modnym, pełnym chorobliwie przewrotnego powabu. A obok nich patologia, jakieś urzeczenie makabryczną, odpychającą brzydotą, jak w malarstwie Edwarda Muncha i Odilon Redona. U Muncha obłąd i śmierć, u Redona fluidyczne fantomy, upiorne larwy, embriony istot niedokształconych, uwikłane pośród oślizłych splotów pępowiny, galaretowate zjawy o rozdętych, wodnistych głowach i polipowych ramionach, jakieś potworne, a zarazem dziwnie fascynujące światy mikrobów, owadów, fantastyczna fauna i flora głębin morskich, wszystko to niesamowicie wyolbrzymione, skąpane w fosforyzującej poświacie⁵².

Związki (malarstwa) epoki z nastrojem powszechnym czasu są zatem niewątpliwe i oczywiste. Fabularność tej sztuki, która zaniedbując często i pomijając osiągnięcia warsztatowe okresów poprzednich pragnie budzić oddźwięk w odbiorcach przede wszystkim ekspresją swej tematycznej, „literackiej” zawartości, zwrot w poszukiwaniu motywów ku epokom odległym, ku światom starych, zamierzchłych mitów, intensywność wyrazu emocjonalnego, wahaającego się w granicach niebywale rozpiętych od wyrafinowanej zmysłowości aż po nieokreśloną bliżej metafizyczną tęsknotę, wybitna skłonność ku pomysłom niesamowitym, osobliwym, dziwacznym — wszystko to świadczy o tożsamości zasadniczych źródeł inspiracji. Epoka techniki, wielkich fabryk, kolei żelaznych, telegrafów, automobili i komfortu materialnego zatęskniła nagle za czarodziejską baśnią i zapragnęła wrażeń niezwykłych, których nie mogła jej dostarczyć kopiująca życie sztuka naturalizmu.

Wzbierająca pod koniec wieku reakcja przeciw pozytywizmowi w myśleniu, naturalizmowi w sztuce oraz poziomej, rozpaczliwie płytkiej ideologii życia wyraz najpełniejszy znalazła oczywiście w literaturze. Przybierała zaś formy najrozmaitsze; w sporadycznych wypadkach bezpośrednich oskarżeń społecznego ustroju, częściej ataków na obłudną obyczajowość mieszczańską, jeszcze czę-

⁵² Por. Topass J., *Szlakami dusz twórczych*, Warszawa b. r.

ściej absenteizmu, ucieczki w sferę marzenia, fikcji, fantastyki, egzotyki, w dziedzinę doznań religijno-mistycznych. Bezpośrednia krytyka cywilizacji współczesnej staje się domeną raczej pisarzy starszej generacji, przy czym dwa głównie nazwiska: Ibsena i Lwa Tołstoja cieszą się niesłabnącym uznaniem mimo głębokich przemian w gustach i upodobaniach. Realizm ich twórczości, niekiedy skłaniający się nawet ku skrajnościom i wyjaskrawieniom naturalistycznym, nie odpowiadał oczywiście wymaganiom nowej estetyki. Ale Ibsen bliższy był pokoleniu moderny przez swą bezwzględność, sięgającą najgłębszych podstaw ustrojowych i moralnych krytykę współczesnego mu mieszczańskiego świata, przez swój indywidualizm i kult jednostki osamotnionej, zbuntowanej przeciw przemocy tłumu, a jednocześnie niewątpliwie potężnej w tym własnowolnym odosobnieniu. Tołstoj fascynował znów siłą namiętnego protestu, niepokoił wyobraźnię swoją z Rousseau'a zapożyczoną utopią powrotu do natury i próbą realizacji zasad etyki ewangelicznej⁵³. Ale były to powinowactwa raczej przypadkowe. Znamieniem najistotniejszym nowej literatury jest irrealizm, pogardliwa negacja zewnętrznej, zmysłowej powierzchni świata jako złudnego pozoru, który odwraca myśl od zagadnień jedynie ważnych. A ważne staje się zgłębienie istoty bytu, sensu ludzkiego życia. Wtargnąć na tajemnicze błonia „tamtej strony”, rozedrzeć choćby na moment nieprzeniknioną zasłonę pięciu zmysłów i spojrzeć przynajmniej raz jedyny w oblicze prawdy — oto zadanie i powołanie artysty. Poezja miała stać się na nowo, jak w dobie romantyzmu, wielką rewelatorką. A że dusza ludzka w pojęciu wówczas powszechnym jest odpryskiem „duszy świata”, stąd szczególne zainteresowanie nowej literatury dla zagadkowych przejawów jej podświadomego życia. „Jest w naszej duszy morze wewnętrzne — pisał Maurycy Maeterlinck w r. 1891 — prawdziwe *mare tenebrarum*, kędy szaleją dziwaczne burze tego, co nie daje się ująć w dźwięki ani opisać[...]”. Wsłuchiwać się z najgłębszą uwagą i skupieniem w te niewyraźne głosy w człowieku, pochylać się z ciekawością nad tą istniejącą na dnie naszej jaźni sferą niewiadomego, zagadkową kryjówką tajnych przeczuć i irracjonalnych odruchów, „nad zdolnościami[...] niewyjaśnionymi, zaniedbanymi lub obumarzonymi, nad cudami śmierci, nad tajemnicami snu, w których[...] dane

⁵³ Por. Kleiner J., *Zarys dziejów literatury polskiej*, Lwów 1939, t. II, s. 208—209.

nam jest niekiedy dojrzeć błysk jakiegoś bytu zagadkowego, rzeczywistego, pierwotnego — nad wszystkimi nieznanymi potęgami duszy naszej, nad wszystkimi tymi momentami, gdy człowiek wymyka się własnej swej baczności”⁵⁴ — oto jest główne, a właściwie jedyne i najważniejsze zadanie sztuki.

I oto wszystko, co irracjonalne, co nie mieści się w kategoriach praktycznej myśli i powszechnego doświadczenia, staje się nieomal jedynie godne względów artysty. A więc najpierw tematy, motywy, doznania religijno-mistyczne. Literatura staje się spowiedzią z własnych religijnych dramatów i orężem walki o nowy światopogląd odrodzonego chrześcijaństwa. Przewodzą, nadają ton i kierunek tej literaturze walczącej krytycy, polemicy, apologety: Leon Bloy, Karol Peguy, Ernest Hello, Maurycy Pujo, Wiktor Charbonnel⁵⁵. Goreje w nich płomienny duch średniowiecznych krzyżowców; piętnują w swoich rozprawach, esejach, powieściach, w swoich namiętnych i bezwzględnych pamfletach rozkład współczesności. Skłócenie z epoką zwracają myśl ku średniowieczu odnajdując tam bliskie im postaci i bliski ideał życia. W nawrocie do świętości i ewangelii widzą jedyne wyjście z beznadziejnego impasu. Paweł Claudel usiłuje pogodzić mistyczną głębię i mądrość starych religii Dalekiego Wschodu z etyką i dogmatem katolicyzmu. Franciszek Vielé-Griffin widzi najwyższe zadanie człowieka w doskonaleniu duszy poprzez próbę cierpienia i miłości. Zapatrzony w wysoki ideał pisze cykl poematów *L'Amour sacré* (1903), w których opracowuje dzieje starych świętych: Agnieszki, Eulalii, Julii, Joanny. Franciszkańskie echa rozbrzmiewają w naiwnej, sielankowej poezji Franciszka Jammesa, pochylonej miłościwie nad radościami i smutkami ludzi i zwierzątek, chwalać dobroć i potęgę Boga w *Georgikach chrześcijańskich* (*Georgiques chretiennes*, 1912). Z podziwu dla chrześcijaństwa, dla jego dogmatów i nauki moralnej, z kultu kościelnej sztuki i z zachwycenia urokami liturgii wyrasta dzieło eksnaturalisty Huysmansa. Dzieje poety Durtala,

⁵⁴ W bezimiennym *Confession de poète*, drukowanej w *L'Art Moderne* z 23 II 1891. Por. Przesmycki Z., *Wstęp do Wyboru pism dramatycznych Maeterlincka*, Warszawa 1894, s. XLVII—XLVIII.

⁵⁵ Por. Lalou R., *Histoire de la littérature française contemporaine (1870 à nos jours)*, Paris 1928; Forst-Battaglia O., *Die französische Literatur der Gegenwart seit 1870*, Wiesbaden 1928; Lorentowicz J., *Nowa Francja literacka*, Warszawa 1911; Szarota J., *Współczesna poezja francuska 1880—1914*, Lwów—Warszawa 1917.

który zgłębiwszy piekielne otchłanie nowoczesnego satanizmu i najstraszliwszych zbrodni ludzkiej psyche szuka ukojenia pośród braci zakonnych w cichej pustelni klasztoru trapistów i znajduje je istotnie w religijnym nawróceniu (*En route*, 1895), to jeden z najbardziej reprezentatywnych ideowo utworów tamtego czasu.

Ale nie tylko we Francji rozwija się ta literatura dająca świadectwo spotęgowaniu i potrzebie religijnych doświadczeń. Europejski rozgłos zdobywają sobie wielkie monografie konwertyty duńskiego Jana Jörgensena o Franciszku z Assyżu, o Katarzynie sienneńskiej, o ks. Bosco, jego wierszem lub prozą pisane pochwały Italii, opiewające „piękno, wielkość i świętość tego kraju”, który stał się dla niego drugą ojczyzną⁵⁶. Jednocześnie zaś w Anglii, gdzie mniej więcej od połowy stulecia mnożą się konwersje, rozwijać się zaczyna nowa literatura katolicka, której przewodzi apologeta i historyk, szermierz katolicyzmu i biograf Joanny, Jakuba II, kardynałów Wolseya i Richelieu'go Hilary Belloc. W Niemczech tony głęboko religijne, aczkolwiek nie zawsze zgodne z ortodoksją Kościoła, rozbrzmiewają w twórczości czołowych poetów epoki: Stefana George'a i Rainera Marii Rilkego⁵⁷.

Nie znaczy to oczywiście, że ta fascynacja urokami religii była zjawiskiem powszechnym i jednakowo głębokim. Generacja znużona i wyczerpana duchowo, przeżarta zwątpieniem i sceptycyzmem, ostatecznie przeorana bądź co bądź niedawną szkołą pozytywnego myślenia, nie tak łatwo zdobyć się mogła na akt wiary żarliwej i bezwzględnej. Toteż wielu owych mniemanych konwertytów i profetów nie tyle dogmat nęcił, ile raczej zewnętrzny urok i czar liturgii, wspaniałość obrzędów i ceremonii, przepych i rozmach architektury, świetność sztuki dekoracyjnej i misterne piękno paramentów kościelnych. Jest to jeden z najbardziej znamienitych i reprezentatywnych symptomatów okresu ów religijny estetyzm umysłów wyrafinowanych, narkotyzujących się wonią kadzideł, odnajdujących ów pożądany „nowy dreszcz” w majestatycznych dźwiękach gregoriańskiego chorału. Ów osobliwy estetyzm powleka swoistą barwą i tonacją wszystkie niemal ekstazy i religijne ekskla-

⁵⁶ Perch P. H., *Katolickie piśmiennictwo krajów skandynawskich*. [W:] *Udział twórczości katolickiej w dzisiejszej literaturze świata*, Kraków 1935, t. II, s. 232.

⁵⁷ Por. Mahrholz W., *Deutsche Literatur der Gegenwart*, Berlin 1930, s. 121—129 oraz Forst-Battaglia O., *Niemieckie piśmiennictwo katolickie*. [W:] *Udział...*, t. I, s. 64—68.

macje Verlaine'a, Villiers de L'Isle-Adama, Barbey d'Aureville'ego czy Oskara Wilde'a. Są to katolicy esteci, albo lepiej „katolicyzujący” artyści⁵⁸. W religii pociąga ich — jak powiedziano — zewnętrzny przepych rytuału, dostarczający tylu podnieć imagacji i tylu sposobności dla rozkoszowania się samą możliwością opisu. W *Axelu* Villiers de L'Isle-Adama pierwsza część dramatu dzieje się w klasztorze żeńskim ss. trynitarek św. Apollodory. Jest noc Bożego Narodzenia. W starej świątyni, w jarzącym blasku świec, przy dźwiękach organów odbywa się obrzęd obłóczyn, zakończony dramatycznym akordem: oto boska oblubienica popełnia świętokradztwo. Ten sztafaż niemal egzotyczny, ta sytuacja — cóż za sposobność dla poety do rozpętania orgii barw i zastosowania niezwykłych efektów nastrojowych. Dorian Gray Oskara Wilde'a gromadzi z namietnością kolekcjonera wspaniałe szaty liturgiczne, kapy, ornaty, dalmatyki i od czasu do czasu przegląda te swoje skarby sycąc oczy symfonią kolorów i pieszcząc się jedwabistym dotykiem drogocennych tkanin. U innych, jak u Verlaine'a, przy obojętności dla dogmatu widać głębokie, ale uczuciowe wyłącznie przywiązanie do formuł najogólniejszych i zewnętrznych, w których przejawia się religijne uczucie. W tym naskórkowym przeżywaniu religii wyczerpywały się zazwyczaj aspiracje „mistyczne” owych estetów, którzy będąc przede wszystkim łowcami przygód szukali ich we wszystkim i gdzie się dało. Toteż niezwykle często ten osobliwy „katolicyzm” stawał się mieszaniną kultów ezoterycznych od orfizmu i pitagoreizmu starożytnego począwszy, a na nowoczesnym spirytyzmie skończywszy. W r. 1888 Stanisław de Guaita wskrzesza kabalistyczny zakon różokrzyżowców dla badania starych, świętych ksiąg wiedzy tajemnej, dla regeneracji współczesnego świata i ostatecznego jakoby rozwiązania problemu zła (?). Jednym z czołowych uczestników tego sprzysiężenia jest Sar Péladan. Royalista, katolik, dramaturg, powieściopisarz i esseista w jednej osobie daje w swoich utworach jakiś dziwaczny i paradoksalny amalgamat katolicyzmu zaprawionego perwersyjną erotyką, nalotami teozofii, okultyzmu, kabały, wolnomularstwa; wszystko to spowite w mgły mistyki różokrzyżowej⁵⁹.

Sredniowiecze, które oczarowało tylu myślicieli i uczonych, staje się również kopalnią motywów dla poetów i prozaików, lecz

⁵⁸ Clouard H., *Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours — de 1885 à 1914*, Paris 1947, s. 460.

⁵⁹ *Ibid.*, s. 136—137.

znowu powtarza się to samo zjawisko, co poprzednio; u większości pisarzy nęca wyobraźnię nie szczyty osiągnięć duchowych tej epoki, lecz legendarny koloryt życia. Źródłem inspiracji stają się mity i baśnie celtyckie, starofrancuskie ballady i romanse rycerskie. Tłumaczy je i parafrazuje nieporównany w literackim *pastiche'u* Jan Moréas, a Gustaw Kahn daje swoim *Pieśniom miłosnym* (*Chanson d'Amant*, 1891) za tło i oprawę średniowieczny krajobraz. Henryk de Régnier podejmuje nawet próbę zgalwanizowania gatunku i stworzenia raz jeszcze rycerskiego eposu (*Episodes*, 1888). Średniowieczny koloryt panuje niemal wyłącznie w powieściach i poematach Williama Morrisa, choć kryją się pod tą maską średniowiecznego idealizmu ziemskie namiętności ludzi współczesnych. Maurycy Maeterlinck szuka w legendach wieków średnich podnieć i pomysłów dla swych dzieł dramatycznych. Tak urzeka wyobraźnię „romantyczna” epoka, że Villiers de L'Isle-Adam nie zawaha się przed anachronizmem i przeniesie w *Axelu* średniowiecze w połowę XIX stulecia. Spowija tę poezję nastrój marzenia, czarującej baśni. W groźnych, niedostępnych zamczyskach uwięzione księżniczki oczekują wybawców, w cichych klasztorach i pustelniach zakonnych spełniają się co dzień cuda świętości, w cienistych parkach drzemią zadumane stawy, przerywa tafłę sennej wody biały łabędź, krzyk pawia rozprasza ciszę ustronia, poprzez rozstaje dróg ciągną błędni rycerze, wpatrzeni w niedosięgły szczyt Monsalvatu, a smaragdowe morze unosi ku nieznanym przygodom korsarskie galery rycerzy-awanturników.

Modzie na wszystko, co średniowieczne, zawdzięczała też moderna swoje obsesje i perwersje satanistyczne. Ale nie tylko owej modzie. Badania naukowe nad kulturą społeczną wieków średnich, obserwacje psychopatologów stawiały problem w nowym oświetleniu, zdawały się stwarzać możliwość bardziej naukowego wytłumaczenia zjawisk. Literatura, która jakże często wyprzedzała naukę, podejmuje temat nęcający przez samą swą niezwykłość, a niezwykłość jest przecie ideałem nowej poezji. Ale teraz, pod koniec wieku, inaczej niż w dobie romantyzmu, szatan nie występuje jako osobistość obleczona w kształt ludzki, „lecz wypełnia atmosferę swymi emanacjami; zamiast zobiektywizowanego demona ukazują [...] pisarze subiektywne objawy choroby psychicznej, przybierające formę demonolatrii lub demonofobii”⁶⁰. Monografię nowo-

⁶⁰ Matuszewski I., *Diabeł w poezji*, wyd. II, Warszawa 1899, s. 218.

czesnego satanizmu dał Huysmans w powieści *Tam (Là-bas, 1891)*. Jest to pierwsza część dziejów poety Durtala, który szukając drogi wyjścia z błędnego koła rozczarowań pchnięty przypadkiem staje się badaczem średniowiecza, historiografem Sinobrodego — Gilles de Raisa i nowoczesnego satanizmu. Wątką akcja jest dla Huysmansa tylko pretekstem dla opisu zdumiewającej erudycji w zakresie demonologii i czarnej magii. Wszystko, co tylko uroić może imaginacja jednostek chorych i zboczonych, znalazło się nieomal w tej powieści-studium. Świetny stylistą, niedościgniony w plastyce opisów stworzył Huysmans swoiste arcydzieło, wobec którego elukubracje mniej lub więcej utalentowanych łowców sensacji były tylko niedołącznymi próbami eksploatawania pokupnego tematu. A prób tych jest wiele. Remy de Gourmont podnieca znużoną wyobraźnię wizjami erotycznych orgii w atmosferze sadyzmu i pseudomistyki (*Le Satan mystique, 1892; Fleurs de jadis, 1893; Histoires magiques, 1894*); lubuje się szczególnie w kreacjach sukubów i inkubów Sar Peladan i tenże temat opracowuje Strindberg w powieści *Inferno*. W Niemczech lansuje modę na satanizm Ola Hanson i zreklamowany autor *Alrauny* Hans Heinz Ewers. Jednocześnie Szatan-Lucyfer jako byt odrębny, rzeczywisty i potężny, twórca darów życia, demon tragiczny i wielki w swym odrzuceniu wiecznym od oblicza Pana powraca z triumfem do poezji, święci okres całkowitej rehabilitacji. Wezwania i zaklęcia Baudelaire'owskiej *Litanie de Satan* stają się modlitwą wszystkich okultystów i lucyferianów *fin-de-siècle'u*, powtarzaną w tysiącnych odmianach i wariantach we wszystkich językach Europy.

Ale tematyka satanistyczna była tylko jednym z wielu i wcale nie dominującym przejawem ogólnej pogoni za „nadzwyczajnym”, za „niezwykłym”. Żądza wyrwania się poza ciasne granice biologicznej wegetacji, pragnienie jakiejś wielkiej, fantastycznej przygody pchnęło literaturę epoki ku poszukiwaniu tematów, które by nie miały żadnych wyprzedzeń, które spełniałyby postulat absolutnej nowości. I oto znowu po latach wygnania wraca do literatury żywioł fantazji. Ta modernistyczna fantastyka nie będzie jednakowoż w niczym prawie przypominac^{me} fantastycznych pomysłów doby romantyzmu. Gdy w romantyzmie cudowność i irracjonalizm były na ogół tylko formą marzenia, dekoracją, ozdobą, igraszką rozbawionej wyobraźni lub co najwyżej symbolem czy alegorią¹¹, fantastyka

¹¹ Por. Hutnikiewicz A., *Fantastyka*, *Dziś i Jutro* 1949, nr 43 oraz tenże, *Jeszcze w sprawie fantastyki*, *Tygodnik Powszechny* 1950, nr 38.

modernizmu zdołała już wchłonąć i zasymilować wszystkie niemal zdobycze nowoczesnej nauki, psychiatrii i psychopatologii, wszystkie doświadczenia mediumizmu i spirytyzmu, starej i nowiej „wiedzy tajemnej”. Jest to fantastyka poniekąd unaukowiona i pogłębiona filozoficznie, a jednocześnie autonomiczna, istniejąca sama dla siebie. Ojcem jej, prawodawcą i inspiratorem był genialny prekursor, o pół stulecia wyprzedzający swą epokę, nie znany dotąd Staremu Światu romantyk amerykański Edgar Allan Poe. Objawił go kulturalnej Europie Karol Baudelaire, który urzeczony wyrafinowaną sztuką autora *Opowieści niezwykłych* dał kongenialny przekład jego fantastycznych utworów. Od tej chwili poczyna się triumfalny pochód Poego przez Europę. W jego niezwyklej twórczości pociągnęło generację oryginalne zespolenie instynktu metafizycznego z ostrym, fanatycznym racjonalizmem. Głęboka wiara w absolutną supremację ducha przełamującego w wiecznym dążeniu prawa rzeczywiście i jednocześnie kult logiki, pasja drobiazgowej, skrupulatnej analizy, ów tak znamieny dla wszystkich fantastycznych rojeń pisarza realistyczny punkt wyjścia tworzyły razem w jego dziele oryginalny stop, uprawdopodobniały jego antycypacje literackie. To brało epokę, która przeszła już szkołę ścisłej myśli i doświadczenia, a równocześnie zatęskniła za cudem. Poe przyciągał uwagę nowością tematów i jakimś zdumiewającym talentem wyprzedzania wielu późniejszych rewelacji oficjalnej nauki akademickiej, zwłaszcza w dziedzinie psychopatologii. Jednocześnie zaś jego opowieści sensacyjne i fikcje o charakterze technicznym zapłodniły imaginację tysięcy autorów inspirując rozmaite odmiany powieści detektywistycznej i ową fascynującą literaturę genialnych przeczuć, która szczyt pomysłowości osiągnęła w dziełach Verne'a i Wellsa. Jak słusznie stwierdził Leon Lemonnier⁶², Poe stał się dla generacji literackiej końca wieku *un grand accoucheur*, wyzwolił drzemiące w niej inklinacje i dyspozycje twórcze jako wielki inicjator i protagonista. I istotnie, zadziwiająco liczne jest to potomstwo literackie Poego w dobie moderny. Fala naśladownictw przelewa się poprzez wszystkie kraje przynosząc niekiedy obok beztwórczych imitacji realizacje pisarskie nie ustępujące pod względem artystycznej pełni utworom mistrza. W Anglii Robert Ludwik Stevenson podejmuje wciąż ten sam urzekający go temat dobra i zła w człowieku, zagadkowej dwoistości ludzkiej na-

⁶² Lemonnier L., *Edgar Poe et les conteurs français*, Paris 1947, s. 91.

tura, a problem traktuje właśnie w duchu Poe'go z tą tajemniczo-symboliczną nastrojowością, która budzi dreszcz grozy niesamowitej (*Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1886; *The Master of Ballantrae*, 1889). To samo zagadnienie jako motyw centralny powraca w oryginalnej wersji u Oskara Wilde'a w głośnej powieści *Portret Doriany Graya* (*The Picture of Dorian Gray*, 1891). Patologiczne anomalie życia psychicznego nęcą szczególnie literaturę francuską. I znowu Huysmans zajmuje tu miejsce przodujące kreśląc w *A rebours* (1884) jedyny w swoim rodzaju portret neurastenika i psychopaty, który rozczarowany życiem stwarza sobie swój własny świat wyrafinowanych, niezwykłych, perwersyjnych wzruszeń. Całą galerię takich osobników, mężczyzn i kobiet anormalnych, obarczonych dziedzictwem psychicznego zбочenia daje Barbey d'Aurevilly w swoich słynnych *Les Diaboliques* (1874), a Villiers de L'Isle-Adam w niesamowitych *Contes cruels* (1883) i w szeregu powieści sięga niekiedy granic mistrzostwa, gdy usiłuje zamknąć w artystyczny opis schizofreniczne gesty obłąkańców. Specjalizuje się w sztuce podniecania wyobraźni, w umiejętności tropienia i analizowania owej ciemnej i groźnej strefy życia ludzkiego spółka autorska dwu Alzatzczyków Erkmanna i Chatriana.

Nie zamyka się jednakże ta literatura „niesamowitych dreszczów” wyłącznie w kręgu psychopatologii. Nie obce jej są pewne koncepcje metafizyczne, stanowiące od wieków ezoteryczne jądro najrozmaitszych systematów religijnych i światopoglądowych, a powracające w swoistej transfiguracji raz jeszcze w pomysłach aktualnie lansowanych przez profetów i apostołów antropozofii. I tak np. problem życia pośmiertnego, duchowego kontaktu osób żyjących i umarłych pojawia się u wielu pisarzy w rozmaitych wariantach: u Gautiera, Villiersa, w twórczości „nawróconego” na spirytyzm w wyniku osobistej tragedii Artura Conan-Doyle'a. Motywy metempsychozy, transmigracji dusz, reinkarnacji wracają wielokrotnie w pismach Rodenbacha, Richepina, Rivière'a i Schwoba. Tematy eschatologiczne w fantastycznym ujęciu na wzór Poe'go opracowuje Eugeniusz Mouton⁶³.

W Niemczech starą i świetną tradycję hoffmannowską podejmują na nowo w zmienionym kształcie Meyrink, Kubin i Ewers. Najwybitniejszy z tej trójki Meyrink, operujący z upodobaniem symboliką kabalistyczną, autor głośnych w swoim czasie powieś-

⁶³ Ibid.

ci Golem, Zielona twarz (*Das grüne Gesicht*), Noc Walpurgii (*Walpurgisnacht*), Biały dominikanin (*Der weisse Dominikaner*) dają w nich pod maską symbolicznych wizji bezwzględną krytykę nowoczesnego świata i w uduchowieniu człowieka dźwigającego się poprzez kolejne etapy wtajemniczeń ku wyzwoleniu wewnętrznemu widzi jedyną nadzieję i gwarancję zbawienia.

Oryginalność absolutna — oto ideał twórczy nowej literatury. Dzieło powinno przynosić wzruszenia dotąd nie doświadczane; jeśli tego nie czyni, jest złe i nędzne, choćby je obwołano arcydziełem. To główne przykazanie estetyki Remy de Gourmonta⁶⁴ staje się fundamentalnym kanonem sztuki *fin-de-siècle'u*, a w pogoni za bezwzględną oryginalnością szuka się świadomie podnieć niezwykłych. Alkohol we wszelkich postaciach, opium i haszysz — oto środki ekscytowania wyobraźni zalecane i stosowane. „Teoretyczny” wykład tej nowej „metody”, usprawniającej jakoby pracę twórczą artysty, daje Karol Baudelaire w słynnych *Sztucznych rajach* (*Les Paradis artificiels*). Wyobraźnia znużona, podniecana ustawicznie narkotykami snuje wizje ponure, niesamowite. Makabryczność, widmowość jest jedną z cech znamienych literatury powstającej w stanach półsnu, zamroczenia, halucynacji, chorobliwej, delirycznej gorączki. Śmierć, rozkład, stany schizofrenicznego rozpadu osobowości, a nade wszystko erotyzm perwersyjny, patologiczny — oto uprzywilejowane tematy pisarstwa, któremu patronują Gilles de Rais i markiz de Sade, Poe i Dostojewski, Baudelaire i Strindberg. Są pisarze, którzy specjalizują się nawet w tych perwersjach seksualizmu. W dziełach pani Rachilde (*La Tour d'amour*, 1899; *Monsieur Venus*, 1903) i Piotra Louysa (*Aphrodite*, 1896; *Aventures du Roi Pausole*, 1901) erotyka lubieżna, wyrafinowana, istniejąca jak gdyby „poza dobrem i złem” staje się jedynym i wyłącznym żywiołem tematycznym, podobnie jak sadyzm i fetyszyzm seksualny w osławionych sensacyjno-patologicznych elukubracjach Leopolda Sacher-Masocha (*Venus im Pelz*). Duszna, przytłaczająca atmosfera zmysłowości wypełnia stronicę patetycznych romansów Gabriela d'Annunzio. Temu zaś opętaniu seksualnemu towarzyszy jednocześnie jako objaw skrajnej reakcji ponury mizoginizm, któremu wyraz „klasyczny” w swym zdecydowaniu i konsekwencji daje w szeregu powieści i dramatów August Strindberg, a teoretyczne „uzasadnienie” Otto Weininger (*Geschlecht und Charakter*).

⁶⁴ Por. Lorentowicz J., *op. cit.*, s. 359 n.

Ale rzecz znamienna, ten nieokiełzany erotyzm bardzo często kojarzy się organicznie niejako z objawami religijnej psychozy, religijnego obłądu. Lubieżny faun i ekstatyczny mnich, spalająca się w ogniach mistycznego zachwycenia zakonnica i rozszalała menada — oto ekstremy, pomiędzy którymi oscyluje imaginacja. Klasztory są nie tylko siedliskami świętości, ale jednocześnie na nie właśnie pada najczęściej szkarłatny cień skrzydeł szatana. Przypominają się średniowieczne obłąkania zbiorowe i korowody oszalałych flagellantów.

Olbrzymią część tej literatury, niezależnie od tematyki i wartości artystycznej, cechują pesymizm, egotyzm i kosmopolityzm. Pesymizm wywodzący się z rozczarowań pokolenia i z filozofii buddyjsko-schopenhauerowskiej, upatrującej w śmierci jedyne wyzwolenie z egzystencjalnego bezsensu. Egotyzm będący wyrazem buntu przeciw niwelacyjnym skutkom technokratycznej, operującej standaryzowanym szablonem cywilizacji zwycięskiego mieszczaństwa. Wreszcie kosmopolityzm jako protest przeciw przerosłom nacjonalizmu, imperializmu i partykularyzmu państwowego oraz przeciw dydaktyczno-społecznym tendencjom naturalizmu. Nowa sztuka, wyzwolona z jarzma społecznego i narodowego służebnictwa pragnie podejmować wielkie tematy ogólnoludzkie, chce przemawiać w sprawach wiecznie aktualnych do wszystkich ludzi wszystkich czasów poprzez wszystkie sztucznie wyznaczone granice.

* * *

Odgłosy przemian dojrzewających na Zachodzie docierały oczywiście do Polski. Prądy intelektualne i artystyczne, nowe ruchy religijne i pseudoreligijne przenikają i do nas poprzez potrójne kordony granic, aczkolwiek nigdy nie przejawily się tu w formach równie intensywnych i zdecydowanych, co w reszcie Europy, ze względu na specyficzne warunki życia narodowego. Podział kraju na trzy zabory stwarzał zupełnie odmienne w trzech dzielnicach możliwości rozwoju kultury duchowej, stawiał częstokroć społeczeństwo w obliczu doraźnych problemów politycznych, które brały górę domagając się natychmiastowych rozwiązań. Ciężała przede wszystkim nad całym życiem zbiorowym sprawa naczelna, sprawa przetrwania i wyzwolenia narodowego, która przesłaniała wszystko inne i mobilizowała maksimum energii. Niemniej jednak

nowe tendencje dochodzą z wolna do głosu, zwłaszcza w Galicji, cieszącej się największą stosunkowo swobodą kulturalnego rozwoju i utrzymującą trwalsze i bliższe kontakty z Europą zachodnią. Nadciągająca stamtąd na przełomie stuleci powrotna fala romantyzmu i spirytualizmu ogarnia Polskę. Coraz częściej i donośniej rozlegają się głosy protestu przeciw pozytywizmowi poprzedniego okresu. Nie wdając się w szczegółową analizę faktów powszechnie znanych zwrócimy tylko uwagę na zjawiska najbardziej charakterystyczne, a z punktu widzenia celów i potrzeb niniejszego studium najistotniejsze.

Otóż zwraca przede wszystkim uwagę znamieny renesans i nieoczekiwane zaktualizowanie się wielkiej poezji i filozofii okresu romantycznego. Stanisław Szczepanowski szukając „idei polskiej” wśród „prądów kosmopolitycznych” odnajduje ją w pismach Mickiewicza i Krasińskiego, w *Ojcie nasz Cieszkowskiego*; w Mickiewiczowskim nakazie doskonalenia się wewnętrznego, gdyż twórcą życia społecznego, narodowego i międzynarodowego jest człowiek-jednostka; ona to mocą i żarliwością swej woli przeobraża życie we wszystkich jego regionach na obraz i podobieństwo własne⁶⁵. Drogą myśli Szczepanowskiego pójdzie niebawem antagonistą jego w dyskusji na temat nowej sztuki Artur Górski i w książce o Mickiewiczu (*Monsalwat*), pisanej z żarem wyznawcy i apostoła, szukać będzie wskazań dla życia narodowego w działalności i pismach poety-mistyka. Wzmaga się zresztą niebywale zainteresowanie teorią i praktyką doświadczeń religijnych. Przeżywa okres pozagrobowych triumfów Słowacki z doby mistycznej, któremu głębokie i pełne erudycji dzieło poświęca Jan Gwałbert Pawlikowski (*Mistyka Słowackiego*, 1909). Filozoficzne koncepcje romantyzmu polskiego stają się jądrem poglądów Wincentego Lutosławskiego, który z nauk, wskazań i metafizycznych pomysłów wielkich polskich poetów i myślicieli tamtej epoki stara się ukształtować system polskiej filozofii narodowej — mesjanizm, najwyższy i ostateczny jakoby w dziejach myśli ludzkiej pogląd na świat, który by miał jednocześnie wszechświatowe znaczenie⁶⁶. Owe mesjanistyczne i mistyczno-religijne aspiracje znajdują dodatkową pożywkę w przenikających z Zachodu prądach i nastrojach filozoficznych. Intuicjonizm Bergso-

⁶⁵ Szczepanowski S., *Idea polska wobec prądów kosmopolitycznych*. [W:] *Myśli o odrodzeniu narodowym*, Lwów—Warszawa 1923, s. 286.

⁶⁶ Lutosławski W., *Klasyfikacja poglądów na świat*. Odb. z Księgi pamiętkowej II Zjazdu Filozoficznego w Warszawie.

na, pesymizm Schopenhauera, filozofia mocy Nietzschego przemaszają z sugestywną siłą, zdobywają uznanie, budzą niemal entuzjazm i to nie tyle w kołach uniwersyteckich profesjonalistów, ile w szerokich kręgach inteligentnej elity⁶⁷. Psychoanaliza Freuda, teorie Lombrosa i nieco późniejsze czasowo, ale jego poglądom pokrewne koncepcje Kretschmerowskie stają się na wiele sezonów najbardziej frajującą i poszukiwaną nowalią intelektualną⁶⁸. Tłumaczy się i dyskutuje głośnych na Zachodzie pisarzy religijnych i religioznawców, filozofów, których niepokoi fenomenologia religijnych doświadczeń, i filozofujących mistyków: Kierkegaarda, Newmana, Jamesa i Mulforda⁶⁹. Szczególną aktywność w informowaniu polskiej opinii kulturalnej o prądach i tendencjach religijnych Zachodu wykazuje Marian Zdziechowski, kreśląc w znakomitych esesjach interesujące portrety myślicieli i reformatorów, co działalnością swoją przygotowali ponowną chrystianizację nowoczesnego świata⁷⁰. I kult średniowiecza znajduje na polskim gruncie wybitnych i kompetentnych rzeczników, którym przewodzi Edward Porębowicz, kongenialny tłumacz *Boskiej komedii* i liryki prowansalskiej, autor głośnej w swoim czasie rozprawy *Nowe piękno wieków średnich*.

Zdecydowanie ortodoksyjno-katolicki charakter religijności polskiej nie sprzyjał oczywiście szerszej ekspansji doktryn teozoficznych, które nie cieszyły się nigdy wziętością równie szeroką, co na laickim, liberalnym i rozbitym wyznaniowo Zachodzie. O całkowitym jednak braku zainteresowania mówić jednak nie można, skoro i w Polsce powstaje Polskie Towarzystwo Teozoficzne, rozwijające ożywioną działalność zwłaszcza w latach międzywojennych, dysponujące własnym organem prasowym (*Przegląd Teozoficzny*) i aż do drugiej wojny światowej wykazujące ruchliwą energię wydawniczą. Bardziej istotny jest wkład polski w dziedzinę badań nad mediumizmem dzięki jednemu przede wszystkim nazwisku: Juliana Ochoro-

⁶⁷ W r. 1910 K. Bleszyński daje przekład *Wstępu do metafizyki* Bergsona, a w r. 1912 F. Znaniecki *Ewolucji twórczej*. W latach 1905—1913 osiąga trzykrotnie nakład 13-tomowe wydanie dzieł Nietzschego w tłumaczeniu Berenta, Drzewieckiego, Wyrzykowskiego i Staffa.

⁶⁸ W r. 1911 L. Jekels przekłada Freuda *O psychoanalizie*, tłumaczy się wielokrotnie wybrane fragmenty pism Schopenhauera.

⁶⁹ W r. 1914 ukazuje się w przekładzie M. Bienenstocka *Wybór pism* Kierkegaarda, w r. 1915 w tłumaczeniu S. Brzozowskiego *Przyświadczenia wiary* Newmana, w latach 1901—1918 pojawia się szereg podstawowych dzieł Jamesa (m. in. w r. 1918 *Doświadczenia religijne*) oraz Mulforda.

⁷⁰ Por. Zdziechowski M., *op. cit.*

wicza. Ten ekspozytywista stał się w drugiej połowie życia namięt-
nym badaczem fenomenów medialnych, przystępującym zresztą do
przedmiotu w ryszunku przyrodnika i z aparatem ścisłych i wypró-
bowanych metod. Jego słynne badania eksperymentalne z głośnym
medium neapolitańskim Eusapią Palladino, którą sprowadził do
Warszawy, oraz liczne dzieła z zakresu parapsychologii postawiły
go w rzędzie czołowych pionierów tej nowej, rodzącej się dopiero
nauki. Eksperymenty zainicjowane przez Ochorowicza budziły
olbrzymie zainteresowanie, stając się niejako modą epoki i ściągając
na seanse najwybitniejsze osobistości świata sztuki i literatury⁷¹.
Mediumizm traktuje się poważnie; epoka uprzedzeń i pogardy na-
leży już do niepowrotnej przeszłości. Andrzej Niemojewski, racjo-
nalista, wolnomyśliciel, badacz kultur i religii, poświęca zagadnie-
niom mediumizmu specjalne studia, interpretuje pod tym kątem
widzenia *Dziady* Mickiewicza, w którym widzi jednostkę wybitnie
medialną⁷². Czołowy krytyk modernizmu, subtelny esteta i erudyta
Ignacy Matuszewski pisze rzeczowe, zrównoważone, obiektywne
studium *Czarnoksiężstwo i mediumizm*⁷³, informujące o przedmiocie
z taktem, bez naiwnego entuzjazmu, ale i bez uprzedzeń⁷⁴.

Dobitniej i głębiej przejawiały się nastroje czasu w dziedzinie
sztuki i literatury. Nie było co prawda w Polsce ruchu, co by odegrał
rolę równą znaczeniu prerafaELITÓW, niemniej jednak i u nas zazna-
cza się wyraźny odwrót od naturalizmu i impresjonizmu. Nowe ma-
larstwo rozwija się pod patronatem romantyzmu⁷⁵. Jest to sztuka
wybitnie tematyczna, fabularna, ideowa, symboliczna, nasycona na-
strojem, wykazująca w wielu wypadkach wyraźne tendencje deko-
racyjne i prymitywistyczne. Alegoryczność i symbolizm nowego
malarstwa, które pragnie przemawiać przede wszystkim ekspresją
samego tematu, występuje wybitnie u dwu zwłaszcza czołowych

⁷¹ Por. Szweykowski Z., *Twórczość Bolesława Prusa*, Poznań 1947, t. II, s. 246—248 oraz Krzyżanowski J., *Władysław St. Reymont*, Lwów 1937, s. 19.

⁷² Niemojewski A., *Dawność a Mickiewicz*, Warszawa 1921.

⁷³ *Pisma* t. I, Warszawa 1925, s. 157—281.

⁷⁴ Że ruch i ożywienie w tej dziedzinie rosły i zataczały coraz szersze kręgi, tego dowodem liczne już po I wojnie światowej wydawane broszury ostrzegawcze (w rodzaju cyt. rozprawy Potockiego), popularność okultystyczno-teozoficznych studiów Maeterlincka, reakcja zaniepokojonych tą osobliwą epidemią kół kościelnych, które podejmują w tym zakresie samodzielne badania (by wymienić tylko znane prace ks. Waisa o mediumizmie). Jeszcze w r. 1939 pojawia się swoje kompendium przedmiotu, Świtkowskiego *Okultyzm i magia*.

⁷⁵ Por. Husarski W., *Malarstwo nowoczesne*, Warszawa b.r.

artystów epoki: Jacka Malczewskiego i Stanisława Wyspiańskiego. Z drugiej zaś strony zbliżają tę nową sztukę polską ku ideom prerafaelitów jej zdecydowane tendencje stylizacyjne i dekoracyjne. Wyspiański, Mehoffer, Sichulski są przede wszystkim dekoratorami, świetnymi witrażystami i ilustratorami. Sztuka wkracza w dziedzinę przedmiotów użytkowych, chce zaspokajać głód piękna w życiu powszednim. Romantyzm i pesymizm przejawiają się w fantastyce pomysłów lub w tematyce makabrycznej, rozmiłowanej w obrazach śmierci i rozkładu, jak w witrażach królewskich Wyspiańskiego, z których wieje jakieś groźne tchnienie średniowiecznego *vanitas vanitatum*. Symbolizm, wizyjność, widmowość — oto cechy zasadnicze nowego malarstwa, które nie w życiu i naturze, lecz przede wszystkim w widzeniu wewnętrznym artysty pragnie szukać dyrektyw i podniet twórczych.

Poezja, nastrój, fantastyczność, egzotyka przenikają podobnie w świat twórczości muzycznej. Muzyka symboliczna usiłuje odsłonić i wyrazić dramat losu ludzkiego. W utworach Mieczysława Karłowicza dźwięczy głęboka nuta tragizmu, rezygnacji i smutku. W poematach symfonicznych Ludomira Różyckiego odżywa zaczarowany świat średniowiecznych legend i świat wielkiej polskiej poezji romantycznej. Pieśń dominuje zdecydowanie nad innymi formami, bo pieśń jest najwyższą realizacją marzenia czasów, marzenia o zjednoczeniu poezji z żywiołem muzyczności ⁷⁶.

Nowym ideom w literaturze toruje drogę przede wszystkim niezmordowana działalność Miriama-Przesmyckiego, krytyczna, wydawnicza i redaktorska ⁷⁷. Przynosi ta działalność, wsparta zresztą wydatnie pomocą szeregu świetnych piór innych (Matuszewskiego, Lacka, Porębowicza, Artura Górskiego, Berenta, Langego, Jellenty, Władysława Jabłonowskiego) dokładne i wyczerpujące informacje o nowych kierunkach rozkwitających na Zachodzie, o nowych zjawiskach literackich i nowych ideach estetycznych. Przez łamy „Życia” i „Chimery” przesuwają się niemal wszystkie nazwiska europejskie pierwszej wielkości i blasku: Baudelaire, Poe, Maeterlinck, Kierkegaard, Huysmans, Barbey d'Aureville, Villiers de L'Isle-Adam, Strindberg, Schwob, Zeyer, D'Annunzio, poeci symboliści, hierofanci perwersji, wszystkie indywidualności twórcze, których sztuka wносиła posmak nowości i oryginalności, budziła dreszcz

⁷⁶ Por. Chybiński A., „Młoda Polska” w muzyce, Museion I, 1911, zesz. 3.

⁷⁷ Przelomowe znaczenie miało zwłaszcza studium Miriama o Maeterlincku.

i nastroj, stwarzała aurę podniecenia. Mnożą się przekłady reprezentatywnych dzieł czasu, niekiedy kongenialne⁷⁸, a cała ta literatura wyrafinowana, wytworna i perwersyjna zarazem, lansowana przez Miriamę i współwyznawców z gorliwością neofitów, wywołuje odzew żywiołowy, staje się zaczynem fermentu.

Modernizm polski nie był nigdy kierunkiem jednolitym, szkołą literacką, grupą czy konwektyklem twórców, złączonych wspólną założeniami ideowymi i estetycznymi. W okresie tzw. Młodej Polski działały osobistości twórcze diametralnie różne, kroczące drogami zasadniczo odmiennymi, a jednak w tej mieszaninie zjawisk odrębnych, a często sprzecznych, można wysledzić znamiona wspólne, w których przejawia się *specificum* czasu. Chodzi nam w tym przeglądzie o te właśnie rysy pokrewne, będące odpowiednikiem zjawisk powszechnych w literaturze Zachodu, o znamiona typowe, które wielkiej ilości utworów tamtego czasu nadają charakter zjawisk reprezentatywnych.

A więc antyutilitaryzm, estetyzm i odgrodenie się od potrzeb doraźnych życia to hasło sztandarowe nowego programu literackiego. Sztuka nie ma być „wózkiem dla tendencji”, lecz autonomiczną dziedziną rzeczywistości — oto kanon podstawowy estetyki Miriamy i Przybyszewskiego. Nowa literatura zrywa z fałszywym w jej pojęciu mitem postępu; obojętna na zdobycze techniki, z nieufnością przyjmująca osiągnięcia źle pojętej i zbyt w jej przekonaniu pośpiesznej demokratyzacji pragnie być sztuką dla wybranych, sztuką świadomie odgrodzoną od pospolitości życia. Odosobniona w swym arystokratyzmie chce zaspokajać najwyższe jedynie aspiracje jednostek niepospolitych, pragnie podejmować wielkie zagadnienia metafizyczne lub rozstrzygać problemy konkretne, aktualne, ale *sub specie aeternitatis*. Tak właśnie w twórczości Kasprowicza zagadnienia moralne otrzymują wymiary nieskończone, a u Wyspiańskiego problemy bytu narodowego rozpatrywane są w perspektywie mitów ponadczasowych.

Oryginalność, bezwzględne nowatorstwo staje się ideałem literatury, a w tym odkrywczym dążeniu zwraca się twórczość modernistów ku średniowieczu z jego mistyką i okultyzmem, ku światom

⁷⁸ Maeterlincka przekładają Miriam, Kasprowicz, Mirandola, Brzozowski, Sarnecki, Womela; Poego Leśmian, Lange, Wyrzykowski, Beaupré; Baudelaire'a Kozłowski, Wydźga, Trzeszczkowska (Adam M...ski); Barbeya d'Aureville Lack, Bukowski, Żygulski; d'Annunzia Staff, Kasprowicz; Huysmansa Bobrowska, Lorentowicz; Villiersa Rogowicz; Meyrinka Lange.

starych mitów i baśni, ku zagadkowym fenomenom ludzkiej psyche, ku mrocznej sferze patologicznych zbroczeń i odchyień, albo też ku dziedzinom czystej fikcji i marzenia w poezji okresu, u Zawistowskiej, Tetmajera, Żuławskiego, Langego, braci Brzozowskich, Kasprowicza, Szandlerowskiego, w prozie Berenta, Przybyszewskiego, Micińskiego i wielu innych dochodzą do głosu raz po raz te same motywy i nastroje, które tak znamienne piętno nadały pewnym odłamom ówczesnej literatury Zachodu. Baśniowe średniowiecze i egzotyka Orientu, religijne doświadczenia, chwymane najczęściej od dekoracyjnej, wrażeniowej i sensorycznej strony, uroki życia klasztornego, ekstazy mistyczne graniczące z szałem zmysłów, sceny ponure i makabryczne, obrazy pozgonnego rozkładu, wszystko to spowite w nastrój lubieżności, odurzających woni albo spleenu beznadziejnego, w którym rodzi się myśl o śmierci jako jedynym wyzwoleniu — oto tematyka i dominujący ton wielu utworów, których łączność i pokrewieństwo z analogicznymi zjawiskami w literaturze europejskiej są oczywiste i bezsporne. Okultyzm, czarna magia, satanizm, symbolika gotyku, perwersje obłąkańców i psychopatów, zbroczenia erotyczne, całe to niebo i piekło dusz udręczonych, szukających absoulutu, a grążących się raz po raz w otchłaniach zbrodni i grzechu, znajduje piewców i orędowników w Stanisławie Przybyszewskim i Tadeuszu Micińskim. Okres Młodej Polski to wreszcie czas narodzin polskiej autonomicznej fantastyki literackiej.

Fantastyki w stylu Hoffmanna czy Poego Polska dotąd nie miała, aczkolwiek nie obce były literaturze naszej fantastyczne motywy. Przeszczepiał je na teren polski, na literacką glebę sentymentalizm i romantyzm w dumach, balladach, romansach; specjalizowała się w tym niezwykłym typie pisarstwa Anna Mostowska podtrzymując na rodzimym terenie tradycje osiemnastowiecznego romansu grozy⁷⁹. Lubowała się w fantastyce *sui generis* wielka poezja okresu romantycznego, której tak bliskie były mitologia ludowa i pewne koncepcje filozoficzne, wywodzące się z mistyki starożytnej czy średniowiecznej, chrześcijańskiej i żydowskiej, a wreszcie ulegająca wpływom popularnych w owym czasie hipotez naukowych czy pseudonaukowych, lansowanych w głośnych dziełach Mesmera, Kernerera, Schuberta i Klugego, a na grunt literacki transponowanych

⁷⁹ Por. Gebethner J., *Poprzedniczka romantyzmu (Anna Mostowska)*, Kraków 1918.

głównie przez E. T. A. Hoffmanna⁸⁰. Na szerszą skalę wprowadziła do literatury tematykę fantastyczną cyganeria warszawska krocząc w utworach Dziekońskiego, Wolskiego i Zmorskiego śladami autora *Diablich eliksirów* i Lyttona Bulwera⁸¹. Szczególną predylekcję do problemów i wątków z pogranicza psychopatologii i fantastyki czyściej wykazywał w swojej powieściowej twórczości Ludwik Szyrmer. Sporadycznie pojawiała się fantastyka w niektórych dziełach Kraszewskiego (*Czercza mogiła*, *Leon-Leontyna*, *Ongi czyli krwawe znamię*), Deotymy (*Zwierciadłana zagadka*), Łozińskiego (*Dwunasty gość*), w poematach Juliana Korsaka, w baśniach i misteriach dramatycznych Aleksandra Grozy, Bronisława Grabowskiego i Zygmunta Sarneckiego. Gdy pod koniec XIX w. dziwy mediumizmu i hipnotyzmu poczęły zwracać powszechną uwagę, natychmiast zareagowała na to literatura wprowadzając doświadczenia metapsychiczne jako nowość i rewelację sezonu w komediach Jana Aleksandra Fredry (*Hipnotyzm*, 1889) Bogusławskiego (*Stoliki magnetyczne*, 1890) i Sarneckiego (*Uroczę oczy*, 1893). Ale cała ta fantastyka dziewiętnastowieczna miała bardzo swoisty, specyficzny charakter. Była najczęściej świadomą mistyfikacją, znajdującą pod koniec utworu racjonalistyczne wyjaśnienie, jak np. niemal z reguły w opowieściach Mostowskiej. To znowu stawała się wyrazem przelotnej mody, elementem dekoracyjnym, igraszką rozbawionej imaginacji, która upajała się czarem baśniowym feerii chroniąc się w świat fikcji przed życiem, które zaprzeczało marzeniu. Tak bywało najczęściej w sztuce romantycznej oraz cyganerii warszawskiej. Innym znów razem fantastyczny wymysł stawał się znakiem symbolicznym, przypowieścią i parabolą, która miała służyć bardziej sugestywnemu wykładowi wielkich, zasadniczych dla życia prawd moralnych, jak u naszych wielkich romantycznych poetów. Ciekawostką sezonową bez głębszego znaczenia stała się fantastyka dla dramatopisarzy schyłku stulecia. U żadnego natomiast z twórców, u których żywioł fantastyczny okazyjnie się pojawiał, nie osiągał on rangi czynnika autonomicznego, samoważnego, istniejącego dla sie-

⁸⁰ Por. Mesmer F. A., *Über den natürlichen u. den tierischen Magnetismus*, 1814; Kerner J., *Die Seherin von Prevorst*. III Aufl. 1838; Schubert G. H., *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften*, 1808, *Symbolik des Traumes*, 1814; Kluge C. A. F., *Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus als Heilmittel*, 1811.

⁸¹ Por. Kawyn S., *Cyganeria warszawska. Z dziejów obyczajowości literackiej*, Warszawa 1938.

bie, tj. stanowiącego przedmiot starań, pieczołowitości i troskliwości artystycznej pisarza jedyny i wyłączny. Fantastyki w stylu Poe'go czy Hoffmanna wiek XIX w Polsce nie stworzył. Przyniósł ją dopiero wiek XX, a utorowały jej drogę i wywalczyły prawo do istnienia popularność gatunku w literaturze zachodnio-europejskiej oraz świetne przekłady. Toteż dopiero teraz, na progu nowego stulecia pojawiają się pierwsze próby eksploatacji motywów nie posiadających żadnych głębszych czy dłuższych tradycji na gruncie polskim. Pionierem tej nowoczesnej metafantastyki, czerpiącej pomysły nie tyle ze skarbcza wierzeń ludowych, ile raczej sięgającej w sferę psychopatologii i okultyzmu, jest *un grand sataniste polonais* — jak go Maxime Herman określa — Stanisław Przybyszewski. Wielbiciel Huysmansa, Barbey d'Aureville'ego i Villiersa, Meyrinka i Ewersa⁸², badacz gotyku i średniowiecznego satanizmu, niedoszły monograf czarownicy, otacza się chętnie atmosferą demoniczności, a jako autor *Synagogi szatana* (1902) i satanistycznej powieści *Il regno doloroso* (1924) staje się głównym inspiratorem zwrotu ku nowym, dotąd nietkniętym złożom tematycznym, choć sam nie wydał ani jednego dzieła, które by mogło uchodzić za twór czystej fantastyki. Podejmują natomiast próby w tym kierunku pisarze inni. Antoni Lange pisze cykl opowieści *W czwartym wymiarze* (1911); Jerzy Żuławski tworzy swoją księżycową trylogię (1903—11); parafrazują i naśladują fantastów obcych Bogusław Adamowicz (*W strasznym dworze*, 1909), Wacław Wolski (*Arcana*, 1911), Jan Huskowski (*Spojrzenia*, 1909), Roman Jaworski (*Historie maniaków*, 1909), a przede wszystkim najwybitniejszy pośród nich, olśniewający lotem fantazji i ogromem erudycji w zakresie wiedzy ezoterycznej Tadeusz Miciński. Po raz pierwszy wkraczała do literatury polskiej, której obce było dotąd wyrafinowanie treściowe, tematyka niezwykła, egzotyczna i „hermetyczna” poniekąd; bo dostępna i przemawiająca do wąskiego raczej kręgu literackich odbiorców.

* * *

⁸² W latach I wojny światowej i w okresie powojennym Przybyszewski nawiązawszy ścisłą współpracę z lwowskim „Lektorem” opracował dla tego instytutu plan wydawniczy, obejmujący najcenniejsze okazy fantastyki światowej. Wydawnictwa „Lektora”, który za poduszczeniem autora *De profundis* specjalizował się po trosze w tej literaturze „niesamowitych dreszczów”, cieszyły się dużą poczytnością.

Zwróćmy raz jeszcze uwagę na te rozliczne linie kierunkowe rozwoju kultury europejskiej na przełomie dwu wieków. Zdumiewający renesans religijności, głośne nawrócenia, kult średniowiecza, rehabilitacja metafizyki, reakcja światopoglądowa przeciw pozytywistycznym doktrynom minionego okresu, spirytyzm, teozofia, w sztuce i w życiu szukanie piękna i pragnienie doświadczania wzruszeń niepowszednich, oto obraz epoki w schematycznym skrócie. Zdawałoby się pozornie, że nie zachodzą żadne istotne związki między zjawiskami często tak bardzo odmiennymi i rozbieżnymi, że nic absolutnie nie może łączyć katolickich reformatorów z sekciarzami z Christian Science lub Towarzystwa Teozoficznego, a kult heroicznego bohaterstwa świętych i rozwój tomistycznej myśli filozoficznej niewiele ma wspólnego z estetycznym odurzaniem zmysłową krasą legendarnego średniowiecza. I istotnie, rozpiętość w skali i głębi odczuć, różnice w znaczeniu i wadze społecznej zjawisk poszczególnych są zasadnicze i poważne. A jednak łączy wszystkie te zjawiska, tych uczonych, myślicieli, apologetów chrześcijaństwa, katolickich społeczników, poszukiwaczy Boga, apostołów nowego średniowiecza, satanistów, teozofów i spirytystów, estetów znudzonych jałowizną życia i odurzających się dymami haszyszu, fantastów-marzycieli jedno i to samo pragnienie wyrwania się za wszelką cenę poza ciasnotę uczuć i myśli, na którą skazywał ludzkość mieszczański wiek dziewiętnasty. Bunt szedł rozmaitymi drogami; jedne wiodły ku szczytom rzeczywistej odnowy duchowej, inne prowadziły na manowce nowych błędów i rozczarowań, ale wszystkie wychodziły z tego samego punktu, brały początek z tego samego żywiołowego impulsu. W tej reakcji, która w żadnym wypadku nie może być pochytywana za artystyczno-literacką jedynie i krótkotrwałą rewoltę, odsłoniła się znamienne epoka przełomu, epoka wielkich wstrząsów, przejawiało się przecucie czekających jeszcze katastrof i wielki, towarzyszący zwrotnym momentom dziejów niepokój duchowy, którego wyrazem jest zawsze szukanie. Dodajmy, że refleksy tych przemian, które zainicjował przełom stuleci, padają w daleką przyszłość i oświetlają dzieje świata aż do dni dzisiejszych. Tak powszechne i symptomatyczne dla lat dwudziestych i trzydziestych naszego wieku nastroje katastroficzne i eschatologiczne⁸³, wielkie rewolucje

⁸³ Myśl o nieuchronnej zagładzie świata zachodniego jest dominantą historiozofii naszego wieku, a wyraz najdoskonalszy znalazła w głośnych dziełach Spenglera, Daniel-Ropsa, Guénona, Massisa, Bierdiajewa, Thilgera, Ferrera, Zdziechowskiego, Znanieckiego i wielu innych.

i wojny światowe, egzystencjalistyczna filozofia bezsensu i jednocześnie pogłębienie ogólne życia duchowego jakby na przekór szaleństwu rozpętanym okrucieństw, dziesiątki kierunków w sztuce, świadczących o zachwianiu się niewzruszonych do niedawna podstaw myślenia i odczuwania, o budzeniu się pośród dramatycznych konfliktów nowej świadomości i o gorączkowym szukaniu nowych, intensywnych środków wyrazu dla tej nowej, przepelniającej dusze ludzkie treści — wszystko to jest dowodem integralnej łączności dnia dzisiejszego z dniem wczorajszym, jedności wewnętrznej cyklu historycznego, którego początki sięgają ostatnich dziesięcioleci ubiegłego wieku, którego końca dotąd jeszcze nie widać. Życie i twórczość literacka Stefana Grabińskiego, ujęte w graniczne daty urodzin i śmierci 1887—1936, są manifestacją niepokojów i poszukiwań czasu, w którym żyć pisarzowi wypadło. Im głębiej wnikać będziemy w jego dzieło, tym dobitniej i wyraźniej uświadamiać się nam będą integralne powiązania z tendencjami powszechnymi epoki, której obraz w przybliżeniu i w skrócie staraliśmy się u wstępu studium nakreślić.

Rozdział II

ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ

Ustalić główne przynajmniej daty i wydarzenia w historii osobistej pisarza, w najogólniejszym choćby zarysie nakreślić linie i kierunki rozwojowe jego twórczości wydaje się w przypadku Grabińskiego szczególnie ważne i konieczne z dwóch przede wszystkim względów. Po pierwsze sprawy te są na ogół nawet specjalistom, badaczom i krytykom literatury całkowicie nieznane. Grabiński nie był pisarzem popularnym w obiegowym tego słowa znaczeniu, chodził bocznymi drogami, zdala od ubitych gościńców sławy i powodzenia i dlatego materiałów do biografii i dziejów swej twórczości zostawił niewiele, a te nieliczne, co mogły mieć pewną wartość naukową, przetrzebiła porządnie druga wojna światowa. Odchodzą zwolna ci, którzy go znali i pamiętają i którzy mogliby stanowić żywe źródło informacji dla monografisty pisarza. Tu zatem więcej, niż w jakimkolwiek innym wypadku, realną wydaje się groźba, że z człowieka i z jego dzieła zostaną tylko nazwisko i przypadkiem zachowane tu i ówdzie ostatnie egzemplarze niektórych jego utworów. A tymczasem pierwszym obowiązkiem krytyka i badacza jest określić przedmiot naukowych dociekań, ustalić jego rozmiary, genezę i chronologię. To jedno. A drugie, to swoisty charakter twórczości Grabińskiego, mimo wszelkich pozorów oderwania od spraw realnych i osobistych życia wybitnie intymny, spowiedniczy ponieważ, narzucający badaczowi ze szczególną siłą jako postulat naukowy podstawowego znaczenia potrzebę poznania biografii człowieka i konieczność podjęcia próby nakreślenia przypuszczalnych, prawdopodobnych, przybliżonych przynajmniej linii rozwoju jego świadomości twórczej, uchwycenia najznamienniejszych właściwości

struktury duchowej artysty. Zrozumienie osobowości człowieka i jego losów życiowych mieć bowiem będzie znaczenie nie obojętne dla zrozumienia dzieła.

Stefan Grabiński urodził się w Małopolsce Wschodniej, w Kamionce Strumiłowej nad Bugiem dnia 26 lutego 1887 r. jako syn Dionizego, sędziego powiatowego i Eugenii z Czupków. Są w rodowodzie Grabińskiego pewne miejsca nie całkiem jasne. Rodzice byli obrządku greckiego. Roman Pollak, który kolegował ze Stefanem Grabińskim na ławie klasy pierwszej samborskiego gimnazjum, wysuwa przypuszczenie, że ojciec przyszłego pisarza był najprawdopodobniej starorusinem¹. Ktoś w rodzinie Grabińskich był ponoć duchownym grekokatolickim. Według relacji kolegów miał Grabiński w czasie studiów gimnazjalnych długotrwały zatarg z katechetą unickim ks. Jurykiem, który oponował przeciw przejściu ucznia z obrządku greckiego na obrządek łaciński. Rezultat był taki, że Grabiński w ogóle nie brał udziału w lekcjach religii, a przed maturą złożył egzamin z całości materiału u katechety obrządku rzymskokatolickiego ks. Ciemniewskiego. Formalnej zmiany wyznania dokonał zapewne natchmiast po uzyskaniu dojrzałości². W spisach nauczycieli galicyjskich sprzed pierwszej wojny światowej ma już Grabiński w rubryce wyznanie notację „rz.kat.” Uwzględniając specyfikę narodowościowo-wyznaniową stosunków wschodnio-galicyjskich należy przyjąć, że, jakkolwiek by było, przytoczone fakty w najmniejszym stopniu nie dostarczają podstawy do kwestionowania polskości i to zarówno pisarza, jak i jego rodziców. Wręcz odwrotnie, przywiezione świadectwa dowodziłyby najoczywiściej, że Grabiński czuł się Polakiem od najwcześniejszych lat życia, od kiedy tylko stał się zdolny pojąć i ocenić sens, znaczenie, wagę i istotę pojęcia narodowości. Ale i w domu panowała atmosfera polska. Polska książka musiała tu znajdować żarliwych i wdzięcznych czytelników, skoro jedyny syn wybrał za przedmiot studiów uniwersyteckich filologię polską, a literackie i artystyczne aspiracje pielęgnowano i kształcono niejako zbiorowo w gronie rodzinnym. W latach dojrzałych deklarował się Grabiński zawsze jako Polak, a jego twórczość pisarska należy oczywiście do literatury polskiej.

Wracając do rodziców pisarza należy stwierdzić, że o Dionizym

¹ W liście do A. H. (Artura Hutnikiewicza) z dnia 24 XII 1949.

² Według relacji p. Józefa Bednarskiego z Krakowa w liście do A. H. z dnia 31 III 1950.

Grabińskim właściwie nie podobna nic bliższego powiedzieć. Możemy się co najwyżej domyślać, że musiał być człowiekiem wyjątkowej dobroci i pozostawić po sobie najlepsze wspomnienia, skoro okres najwcześniejszego dzieciństwa pod bezpośrednią opieką ojca spędzony nazywał potem pisarz „sielskim, anielskim”³. Na atmosferę panującą w domu rodzinnym Grabińskich rzucają niejaki światło wspomnienia ks. kan. Władysława Żaka, w latach 1904—05 kolegującego ze Stefanem Grabińskim na ławie piątego gimnazjum lwowskiego. Oto co pisze on w wymienionym przedmiocie: „W r. 1904 przybyłem do Lwowa po przymusowym opuszczeniu gimnazjum śremskiego ze względów narodowo-politycznych. Do gimnazjum V we Lwowie uczęszczałem w roku szkolnym 1904/05 jako hospitant przyjęty przez zacnej dobroci dyrektora śp. Próchnickiego Franciszka. W tym czasie poznałem Stefana Grabińskiego przez kolegę Jana Klossa. Razem bywaliśmy w domu S. Grabińskiego. Rodzina jego składała się z [...] matki, wdowy po śp. ojcu Stefana, trzech młodszych siostr i babki [...]. Stosunki w rodzinie [...] były nadzwyczaj miłe. Po każdej bytności w jego domu wychodziłem podniesiony na duchu. Matka Stefcia wielce muzykalna zarabiała na utrzymanie rodziny udzielaniem lekcji gry na fortepianie [...]”⁴. W życiu Grabińskiego przypadła jej w udziale rola wyjątkowo doniosła. Była ponoć wedle jednomyślnie orzekających świadectw człowiekiem rzadkiej wytworności duchowej, kultury intelektualnej, a przede wszystkim dobroci. Na kartach wielu pism syna powraca ustawicznie jej obraz kreślony zawsze słowami najgłębszej czci i przywiązania. „Matkę swoją — pisze Jerzy Piłmiński — wielbił Grabiński i kochał najtkliwszą miłością jak Słowacki swoją uwzniośloną poetyckimi wyrazami jego patetycznej adoracji matkę-sawantkę, panią Salomeę z Januszewskich. Matka była najbardziej wtajemniczoną spowiedniczką twórczości Stefana. Dzielił się z nią — mimo chorobliwej skrytości — swoimi pomysłami twórczymi, wtajemniczał ją w najintymniejsze sekrety swojego laboratorium pisarskiego, czytał jej świeżo napisane fragmenty swoich prac, zanim jeszcze poszły pod prasę drukarską. Zwierzał się jej z hermetycznie zamkniętych dla otoczenia dziejów swojego życia wewnętrznego [...] Matka odwza-

³ Por. autobiograficzne wyznania Grabińskiego w powieści *Salamandra*, Poznań 1924, s. 21.

⁴ W liście do A.H. z dnia 29 V 1951.

jemniała się [...] synowi skarbami głęboko wzruszającej miłości macierzyńskiej. Mówiła zawsze o nim z serdeczną dumą. Wybornie zdawała sobie sprawę z pionierskiego stanowiska Stefana w literaturze polskiej i w ogóle w polskiej kulturze. Przeżywała z nim razem wielkie triumfy kilkuletniej mody grabińszczyzny, a potem pomagała mu najwydatniej przetrwać moralnie, nieraz bliskiemu załamania, długie, dramatyczne chwile śmiertelnego milczenia [...] Walczyła sama z nieskończoną cierpliwością i młodzieńczą energią mimo sędziwego wieku ze „skrzeczącą pospolitością” dnia codziennego, z nieznośną przeważnie dla twórcy tyranią drobiazgów gospodarczych tegoż dnia, byle nie uwierały duchowo jej znakomitego syna, nie pętały jego twórczości. Była w jego tragicznym życiu, pełnym krótkotrwałych sukcesów i cichych, przejmujących klęsk, wyolbrzymianych przesadnie z powodu przewrażliwienia tego rasowego artysty, słonecznym, dobrym duchem, jakimś kobiecym Arielem[...]"⁵ Toteż nawet ludzie obcy i nieznan, przechodnie, którzy raz, kiedyś, przypadkowo przesunęli się przez cichy dom państwa Grabińskich, odchodzili stamtąd oczarowani niezwykłym urokiem matki pisarza. „Opuszczając dom nowego laureata — pisał poeta lwowski Henryk Zbierzchowski po wizycie okolicznościowej z okazji przyznania Grabińskiemu nagrody miasta Lwowa w r. 1931 — myślałem w drodze powrotnej o dwóch pięknych rzeczach: że nagroda dla Stefana Grabińskiego przypadła mu nie tylko słusznie, ale w samą porę [...] i że warto nawet być samotnikiem, opuszczonym i zapomnianym przez ludzi, jeśli się ma przy swym boku tak słodką matkę z siwymi jak gołąb włosami, z jasnymi oczyma jak niebo o poranku, anioła-stróża, opiekuna i towarzysza w ciężkich i szarych godzinach żywota”⁶.

Życie istotnie było szare i smutne. Latom dzieciństwa i młodości towarzyszyła krok w krok nieustępliwa udręka, zatrzuwała niemal każdą chwilę radości. Przyczyną swoistego dramatu była wyjątkowo agresywna gruźlica, choroba niejako rodzinna, zadawniona i dziedziczna. Na gruźlicę zmarł przedwcześnie Dionizy Grabiński. Dzieci miały konstytucję fizyczną niebywale delikatną i kruchą. Życie upływało w atmosferze niepokoju i nieustającej obawy. Lęk

⁵ Płomiński J. E., *Twórcy bez masek. Wspomnienia literackie*, Warszawa 1956, s. 118—119.

⁶ Zbierzchowski H., *I po raz czwarty padły na stół karty*, Ilustrowany Kurjer Codzienny 1931, nr 128. Zob. Listy Lwowskie.

przed możliwą katastrofą wypełniał i nasycił wszystko dokoła nastrojem przygnębienia i smutku. Rósł zatem Grabiński i rozwijał się w klimacie psychicznym dość wyjątkowym i osobliwym. Chłopiec był wątpliwy, chorowity, przewrażliwiony. Typowy psychastenik o charakterystycznych dla tego typu konstytucjonalnego znamionach psychofizycznych, pogłębianych działaniem obiektywnych warunków: nerwowy, chorobliwie pobudliwy i uczuciowy, reagujący silnie i głęboko zarówno na dobre, jak i wrogie przejawy życia, nieśmiały introwertyk, chroniący się w samotnię własnych skrytych myśli i marzeń. Formował się pod wpływem osobliwej sytuacji życiowej stosunek do świata już wówczas skomplikowany, rozdwojony między dziecięcym zachwytem, naiwnym oczarowaniem „tajemniczością” istnienia, i jednocześnie lękiem i obawą przed nieznanem, groźnem, co niewidzialne czai się w pobliżu, aby objawić się nagle, o niewiadomej godzinie. Były to pierwsze symptomy tak znamiennej potem dla dojrzałego już człowieka postawy wobec świata, wyrażającej się z jednej strony w namiętnym pragnieniu doświadczania wszystkich darów życia jak najbardziej intensywnego, dopóki czas pozwala, a z drugiej w ustawicznym lęku i drzeniu przed widmem przedwczesnej katastrofy i klęski, w rozpaczliwym szukaniu możliwości przedłużenia egzystencji własnej za wszelką cenę. Wątpliwość zdrowia skazywała dziecko i chłopca na tryb życia regulowany wskazaniem profilaktyki lekarskiej, na zamknięcie w czterech ścianach domu pod cieplarnianą opieką kobiecego otoczenia. Samotność podsyciała przyrodzoną żywość i wrażliwość imaginacji, sprzyjała w szczególnym stopniu rozwinięciu się owych fantazjotwórczych uzdolnień i dyspozycji, które na tym pierwszym etapie życia świadomego znalazły ujście w głębokich, intensywnych przeżyciach religijnych. „Pierwszym środkiem do opanowania oszalałego oddechu życia — pisał po latach Grabiński w swych autobiograficznych *Wyznaniach* — stała się dla mnie religia [...] Wychowany pod czułym okiem najlepszej Matki w duchu religijności głębokiej a szczerzej byłem dzieckiem namiętnie nabożnym. Wiara moja już wtedy miała cechy wybitnie mistyczne; wyczuwałem tajemne związki między ziemią a zaświatem, dopatrywałem się już wtedy w zdarzeniach życiowych, historii i w losach moich krewnych i znajomych tajemniczych, ukrytych głęboko pod powierzchnią zwyczajności znaczeń: patrzyłem na wszystko jak na zamaskowaną zagadkę, wszędzie dostrzegałem symbole; spojrzenie moje na świat i ludzi miało już wtedy charakter »parabolicz-

ny«⁷. Wybitna nerwowość i wrażliwość nadawały niektórym manifestacjom tej dziecięcej, a potem młodzieńczej religijności odcień chorobliwy, co przejawiało się w ustawicznych skrupułach sumienia, w nieustających wątpliwościach, w przesadnej precyzji aktów spowiedzi⁸. Objawy te, mające niewątpliwie podkład neuropsychotyczny, ustąpiły w wieku dojrzałym, sam pisarz odszedł później daleko od ortodoksji wyznaniowej, ale owe doświadczenia wczesnej młodości pozostawiły przecie ślad głęboki w psychice, znalazły wyraz w twórczości.

Lata dzieciństwa spędził Grabiński w Łące pod Samborem, gdzie ojciec jego był naczelnikiem sądu. W gimnazjum samborskim rozpoczął chłopiec studia średnie, przerwane niemal u wstępu przedwczesną śmiercią Dionizego Grabińskiego, po której cała rodzina przeniosła się do Lwowa. Odtąd na resztę życia losy przyszłego pisarza zwiążą się z tym miastem. Uczęszczać tu będzie do gimnazjum V, tzw. bernardyńskiego przy ul. Wałowej i tu w r. 1905 uzyska świadectwo dojrzałości. Nie obojętne znaczenie dla ukształtowania się umysłowości Grabińskiego miały zapewne stosunki panujące w owych latach w wymienionym zakładzie wychowawczym. W gimnazjum „bernardyńskim” grono profesorskie było istotnie doborowe⁹. Dyrektorem szkoły był Franciszek Próchnicki, wykładowca literatury polskiej, pedagog może nie błyskotliwy, ale świetny dydaktyk, doskonały znawca przedmiotu, komentator klasyków literatury i współredaktor słynnych wypisów (Próchnicki-Tarnowski), na których wychowały się całe pokolenia galicyjskiej młodzieży. Do gimnazjalnych polonistów liczyli się również Franciszek Konarski i Wiktor Hahn, obaj już wówczas zapisani trwale w rocznikach polonistyki polskiej jako najaktywniejsi pracownicy Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza i jego organu „Pamiętnika”. Historię wykładali Ferdynand Bostel, Jan Friedberg

⁷ Grabiński S., *Wyznania*, Polonia 1926, nr 141. Dodatek niedzielny *Literatura—Rozrywka*, nr. 12.

⁸ Potwierdzenie tych faktów znaleźć można w autobiograficznych zwierzeniach pisarza, rozsianych po wielu kartach jego utworów: w powieści *Salamandra*, s. 21, w powieści *Cień Bałometa*, s. 12—13 oraz w niedokończonych *Motywach docenta Ponowy*. Córka pisarza p. Wanda Jankowska pisze w związku z interesującą nas tu sprawą w liście do A.H. z dnia 25 II 1950: „Jako dziecko i uczeń gimnazjalny odznaczał się (scil. Stefan Grabiński — przyp. A.H.) wielką pobożnością i miał wieczne skrupuły w kwestiach religijnych”.

⁹ Szczegóły w tej sprawie zawdzięcza prace niniejsza przede wszystkim p. Józefowi Bednarskiemu z Krakowa, przyjacielowi pisarza z lat młodości.

i Adam Szelański, a więc znowu nazwiska mające ustaloną pozycję w dziejach polskiej nauki historycznej. Filologię klasyczną reprezentowali Michał Jeżewski, później dyrektor gimnazjum i docent uniwersytetu oraz Bronisław Dobrzański, utalentowany pedagog, miłośnik kultury i sztuki starożytnej, tłumacz i komentator Horacjuszowego traktatu *De arte poetica*. Propedeutyki filozofii uczył Stefan Frycz, po latach dyrektor Studium Pedagogicznego w Poznaniu, autor świetnych i pierwszych bodaj w polskiej praktyce dydaktycznej wypisów filozoficznych (Frycz-Tom). Literaturę niemiecką wykładał znakomity Witold Barewicz, nauczyciel podobno fenomenalny, a jednocześnie umysł szeroki, badacz Schillera i wpływów jego na romantyzm polski. Był zatem w gronie nauczycielskim gimnazjum V zespół ludzi wybitnych, wytrawnych wychowawców i poważnych uczonych, z których niejeden zajął w latach późniejszych uniwersytecką katedrę, bądź zapisał się wydatnie w dziejach nauki, oświaty i szkolnictwa polskiego.

Dodajmy dla pełni obrazu, że szkoła lwowska tamtego czasu działała w otoczeniu i w klimacie wyjątkowo korzystnym. Jest to przełom stuleci i pierwsze lata wieku XX, w historii i życiu Lwowa owiane aurą jakiejś szczególnie spotęgowanej aktywności intelektualnej, literackiej i artystycznej. Aktywność ta wypowiada się w ramach organizacyjnych szeregu zasłużonych instytucji, z których młodzież szkół średnich mogła oczywiście bez przeszkody korzystać. I tak zdobywają sobie znakomitą i zasłużoną renomę powszechne wykłady uniwersyteckie jako platforma kontaktów między elitą intelektualną miasta a szerokimi kręgami interesującej się nauką inteligencji miejscowej. Miłośników literatury ściągała do gmachu Skarbka, a później do lokalu w Pasażu Mikolascha wieczory dyskusyjne Koła Naukowo-Literackiego. Liczne biblioteki z Ossolineum na czele otwierają na oścież swoje nieprzebrane zasoby stwarzając jedyny w swym rodzaju na ziemiach polskich warsztat naukowy, zwłaszcza dla badań historycznych i filologicznych. Teatr miejski przeżywa swoje najświetniejsze lata pod dyrekcją Tadeusza Pawlikowskiego, nie szczędzącego kosztów i ofiar osobistych dla realizacji swego ambitnego repertuaru. Pierwsze piętnastolecie XX w. to wreszcie okres szczególnie bujnego rozkwitu literatury i sztuki lwowskiej¹⁰. Tu przecież, we Lwowie działają wybitni profesorowie uniwersytetu, a jednocześnie znakomici

¹⁰ Por. Wasylewski S., Lwów, Poznań b. r., s. 147 n.

poeci Edward Porębowicz i Jan Kasprówic; tu dojrzewa i święci pierwsze triumfy wspaniały talent Leopolda Staffa; tu w kawiarnianych dysputach szlifuje się i ostrzy myśl krytyczna Karola Irzykowskiego, Ostapa Ortwina i przedwcześnie zmarłego, mitycznego na poły Stanisława Womeli; stąd idą w świat ostentacyjnie śmiałe i prowokujące utwory Gabrieli Zapolskiej; tu zaglądamy coraz częściej lub zatrzymujemy się na moment czasu luminarze gasnącej z wolna cyganerii krakowskiej: Przybyszewski, Kisielewski, Zuławski i tu trwają zapomniani dziś, a przecież godni pamięci lwowscy „autochtoni” Jedlicz, Ruffer, Zbierzchowski, Wolska, Krechowicki, Mueller, German, Huskowski i wielu innych. Malarstwo lwowskie reprezentują godnie Stanisław Rejchan, Tadeusz Rybkowski, Władysław Jarocki, Fryderyk Pautsch i Kazimierz Sichulski, którego świetne karykatury są doskonałym wyrazem temperamentu Lwowa. Lwów, miasto zawsze roześmiane i rozśpiewane ma też swoich pieśniarzy: Jana Galla, „twórcę trzystu pieśni” i Stanisława Niewiadomskiego. Cała ta bohema literacko-artystyczna „urzęduje” w lokalach Naftuły i Sznajdra, odpowiednikach krakowskiego Paona i Michalika; płyną stamtąd na miasto pierwsze nastroje i powiewy młodopolskie i lecą ostre pociski satyryczne, wymierzone przeciwko marazmowi mieszczańsko-urzędniczej c. k. polskiej kołtunerii ¹¹.

To intensywne życie intelektualne i artystyczne miasta wciągało oczywiście w swój wartyk nurt również młodzież szkół średnich, przyspieszało jej rozwój, rozbudzało zainteresowania i umysłowe pasje. Wśród rówieśników Grabińskiego nie brak było jednostek nieprzeciętnie zdolnych i już wówczas się wybijających. Adam Skwarczyński, polonista, polityk, żołnierz, pisarz i po latach czołowy ideolog legionowego obozu, Tadeusz Dąbrowski, przedwcześnie zmarły, a świetnie zapowiadający się krytyk literacki, Wacław Leśniański, Jerzy Panejko, Stanisław Łempicki, Kazimierz Hartleb, późniejsi luminarze uniwersyteckiej nauki, artyści-malarze Kajetan Stefanowicz i Włodzimierz Błocki — wszystko to wychowankowie tegoż samego bernardyńskiego gimnazjum lwowskiego z generacji mniej więcej Grabińskiemu rówieśnej. W tej gromadzie uczniowskiej sam Grabiński raczej się gubił, nikał w niej, trzymał się na uboczu nieśmiały i milczący. Może sprawiła to choroba, która właśnie w tych latach poczyniła pierwsze niepokojące postępy,

¹¹ Ibid., s. 150.

a wrodzone usposobienie samotnika pogłębiło jeszcze tę swoistą izolację i własnowolne odosobnienie. „Stefan Grabiński — charakteryzuje go po latach jeden z jego kolegów ówczesnych — był typem wybitnego introwertyka, pogrążonego całkowicie w swoim własnym doświadczeniu wewnętrznym. Od świata zewnętrznego był oddzielony jak gdyby grubą taflą szklaną”¹². Mimo to lubiano go i ceniono za przyjacielską usłużność, za pilność i wybitne zdolności. Jerzy Pogonowski, któremu Grabiński udzielał lekcji prywatnych, a potem uczył go w 4 klasie gimnazjum Franciszka Józefa I we Lwowie, pisze w tym przedmiocie: „Grabiński był polonistą. [...] Ponieważ jednak długie lata udzielał korepetycji ze wszystkich przedmiotów i do wszystkich klas (wybornie orientował się zwłaszcza w przyrodoznawstwie i fizyce), umiał istotnie dużo”¹³.

Patent dojrzałości uzyskał Grabiński w czerwcu r. 1905, a we wrześniu tegoż roku wstąpił na wydział filozoficzny Uniwersytetu Lwowskiego wybierając za przedmiot studiów filologię polską i filologię klasyczną. Polonistyka lwowska kontynuowała w owym czasie z powodzeniem dawne, świetne tradycje Małeckich i Pilatów. Są to lata profesury Kallenbacha i Bruchnalskiego, dwu indywidualności w każdym calu odmiennych charakterem i postawą badawczą, ale właśnie dlatego doskonale się uzupełniających¹⁴. Kallenbach ujmował wytwornością, spokojem, subtelnym taktem, uprzejmym i życzliwym, choć nie wolnym od dystansu stosunkiem do studentów; zjednywał sobie uznanie polotem i swadą swych zawsze interesujących wykładów. Bruchnalski natomiast jako wykładowca niezbyt efektowny zdobywał przecież przebojem umysły i serca metodyczną ścisłością, oryginalnością poglądów, temperamentem, odwagą w mówieniu prawdy bez ogródek, bez owijania w bawełnę, bezkompromisową śmiałością w krytyce, a nawet chimeryczną zmiennością nastrojów. W gronie ówczesnej polonistycznej studenterii lwowskiej spora była gromada tęgich i mocnych talentów. Tadeusz Dąbrowski, Adam Skwarczyński, Juliusz Kleiner, Stanisław Łempicki, Zygmunt Matkowski, Stanisław Kot, Jerzy Koller, Stanisław Wasylewski, Stefan Wierczyński — to nieomal wszyscy rocznik Grabińskiego. Nic więc dziwnego, że po-

¹² P. Józef Bednarski w liście do A.H. z dnia 31 III 1950.

¹³ W liście do A.H. z dnia 19 II 1950.

¹⁴ Por. Łempicki S., *Wspomnienia ossolińskie*, Wrocław 1948, s. 28 nn.

siedzenia seminaryjne ożywione, gwarne, którym przewodzili naj-
żarliwsi dyskutanci, a zarazem antagoniści, żyjący zresztą poza
tym w idealnej zgodzie, Kleiner i Dąbrowski, stawały się wydarze-
niem tygodnia, przedmiotem długich rozpraw i sporów. Grabiński
przejmował bez wątpienia i chłonał z tej naładowanej energią my-
ślową atmosfery wszystko, co było w niej twórczo zapładniające
i podniecające, ale aktywnego udziału w życiu intelektualnym mło-
dzieży i w działalności kół naukowych jak się zdaje nie brał. Trzy-
mał się na uboczu. Dojrzały w nim te rysy psychiczne, które w za-
łążku tkwiły niejako potencjalnie już od dawna w jego organizacji
psychofizycznej, a rozwinęły się w pełni pod wpływem bolesnych
doświadczeń osobistych. Był już wówczas jakiś odmienny od reszty
rówieśników, trochę nie z tego świata, a „choć w koleżeńskim
zetsknięciu zwykły i prosty, patrzył swoimi bladymi niebieskimi
oczyma na świat od jakiejś całkiem innej strony, niż wszyscy”¹⁵.

Je w... Ostatnie lata pobytu w gimnazjum i początkowe uniwersytetu
są jednym z najbardziej bolesnych okresów w życiu Grabińskiego,
a w skutkach jednym z najbardziej dla jego przyszłości doniosłych.
Jest to pięcioletnie ciężkiej choroby, szpitali, dwukrotnej operacji.
Niebezpieczeństwo śmierci czy kalectwa stało się tak bliskie i re-
alne, jak nigdy przedtem. Zaczęło się właściwie od wypadku pozor-
nie błahego. Wedle relacji p. Józefa Bednarskiego, który powołuje
się na informacje udzielone mu przez samego pisarza, w klasie
szóstej lub siódmej jeden z kolegów zranił Grabińskiego niechcąc
w prawą rękę zanieczyszczonym piórem. Rana nie chciała się goić.
Mimo zabiegów lekarskich błahy na pozór uraz fizyczny wyzwolił
drzemające w organizmie dyspozycje gruźlicze, próchnica zaatakowa-
ła kość dłoni. Nie pomogło intensywne leczenie kliniczne, wre-
szcie dwukrotna operacja. Wydawało się, że amputacja prawej
dłoni jest nieunikniona i Grabiński zaczął się już nawet wprawiać
w pisanie lewą ręką, gdy ktoś ze znajomych polecił mu słynnego
podobno ze swej „cudotwórczej” mocy wiejskiego znachora, mie-
szkającego w pobliżu Tarnopola. Kuracja odbyta pod kuratelą tego
szarlatana, bardzo uciążliwa, bo trwająca rok cały i wymagająca
każdej niedzieli dalekich dojazdów, okazała się w istocie zadziwia-
jąco prosta; polegała podobno na wypalaniu rany promieniami sło-
necznymi skupionymi przy pomocy dwuwypukłej soczewki. Dała
też nadspodziewane rezultaty. Rana zasklepiła się, ognisko zapalne

¹⁵ Ibid., s. 156.

zostało zduszone, choroba opanowana. Pozostał ślad w postaci czerwono-fioletowej blizny w kształcie wklęsłego stożka na zewnętrznej stronie dłoni między przegubem a małym palcem.

Grabiński przywiązywał wielką wagę do tej całej historii, powoływał się na to bolesne swoje doświadczenie osobiste widząc w nim dowód istnienia i działania utajonych i tajemniczych sił, wobec których oficjalna i racjonalna wiedza wykazuje rozbrajającą bezsilność i żenującą ignorancję. Niezależnie jednak od tej subiektywnej jego interpretacji zdarzenia miało ono istotnie doniosły wpływ na kształtowanie się postawy życiowej Grabińskiego. Było w krótkim jego życiu wielkim, wstrząsającym doznaniem. Odśloniła się groźna, niepokojąca prawda rzeczy, że oto w nim samym przemieszkuje tajemniczy, niewidzialny wróg, ten sam, któremu zawdzięczał już pierwszą dojmującą klęskę: utratę ojca. Było to uświadomienie sobie stanu rzeczy w skutkach nadzwyczaj doniosłe. Chwilowe opanowanie choroby nie dawało żadnej pewności, czy nie powróci ona znowu o niewiadomej godzinie. Odtąd świadomość Grabińskiego chwiać się będzie przez całe lata na tej granicy lęku. Pisarz dał wyraz swoim ówczesnym nastrojom i ocenił znaczenie owych przeżyć w cytowanych tu poprzednio *Wyznaniach*. Wspominając dramatyczne lata chmurnej młodości pisał tam: „Były to smutne chwile, zdarzenia między mym 15 a 21 rokiem rozpięły nad mym późniejszym życiem swe żalobne całuny, rzuciły cień mroczny i wyrazisty na szlaki dni późniejszych. Poznałem już wtedy zagadkową groźbę życia i nabrałem przekonania, że zło jest równie potężne jak dobro”¹⁶. Groźna niepewność i poczucie znikomości istnienia narzucały się w postaci uporczywie powracających, natrętnych, pełnych udręki pytań: dlaczego tak jest? gdzie szukać rozwiązania straszliwej tajemnicy życia, które nęci swym zagadkowym czarem, a jednocześnie przeraża i odpycha grozą i bezlitosnym okrucieństwem? Jak się upewnić o niezniszczalności egzystencji ludzkiej, gdy myśl, uczucie, cała nasza istota wewnętrzna buntuje się i protestuje przeciw możliwości całkowitego unicestwienia? Odpowiedzi na te pytania szukać będzie Grabiński w twórczości literackiej.

Na genezę tej twórczości znowuż rzucają światło zwierzenia zawarte we wspomnianych tu już kilkakrotnie *Wyznaniach*. „Gdyby się zapytano — pisał w nich Grabiński — co uważam za domi-

¹⁶. Grabiński S., *Wyznania*.

nantę własnej twórczości, odpowiedziałbym, że jest nią uczucie wielkiego zdumienia, pełnego czci i uwielbienia zarazem zdumienia nad życiem i jego tajemniczością. »Na początku było zdumienie« — tak zacząłbym pierwszy rozdział swej autobiografii. Cudowność życia i jego przejawów, zagadkowość zdarzeń, owa dziwność, o którą potracamy niemal na każdym kroku, kazały mi patrzeć na świat w zaraniu dnia rozszerzonymi od zdumienia oczyma dziecka, przepoity uczuciem lęku i podziwu twórczość lat młodzieńczych [...]» Zdumienie i lęk — „oto mój motyw przewodni, moja zasadnicza postawa wobec życia i jego spraw, rytm naczelny, w którym pulsują najistotniejsze tętna mej jaźni. Zjawiskiem wtórnym namiętna, uparta, nieustępliwa chęć zorientowania się w cudnym, odurzającym odmęcie, żądza opanowania żywiołu, wprowadzenia ładu i porządku w chaos życiowych fenomenów: moja myśl twórcza i światopogląd artysty”¹⁷.

Ta autocharakterystyka, pisana w okresie pełnej dojrzałości twórczej, nie ma w sobie nic z kokieterii obliczonej na epatowanie czytelnika, nic z chęci imponowania oryginalnością postawy; w świetle całej praktyki pisarskiej Grabińskiego wydaje się zupełnie szczerą i prawdziwą. Już bowiem w pierwocinach literackich pisarza odnaleźć można wszystkie niemal zasadnicze elementy jego sztuki, aczkolwiek wówczas nie znalazły jeszcze dla siebie przekonującego artystycznie wyrazu. Te pierwsze utwory powstają w latach 1906 do 1908; najwcześniejszy z nich pt. *Puszczyk* datowany jest 27 listopada 1906 r., a ostatni z tych, które weszły do pierwszego zbiorku opowiadań, *Podzwonne*, ma datę ukończenia 25 maja 1908. W r. 1909 we Lwowie nakładem własnym autora został wydany zbiorek utworów nowelistycznych pt. *Z wyjątków. W pomrokach wiary* i złożony na składzie w księgarni Maniszewskiego i Meinhardta. Młody debiutujący pisarz nie miał odwagi ujawnić swego nazwiska i skrył się pod jakże charakterystycznym pseudonimem: Stefan Żalny. Skromniutki tomik, liczący zaledwie 111 stron formatu ósemki, zawierał sześć opowiadań; oto ich tytuły: *Puszczyk*, *Wampir*, *Szalone zagroda*, *Pomsta ziemi*, *Klątwa* i *Podzwonne*. Wartość artystyczna tych utworów nie rokowała nadmiernych nadziei. Papierowość postaci, amorfizm kompozycyjny, a przede wszystkim styl i język wzorowane na najgorszych niestety próbkach modernistycznego żargonu, w swoim zmanierowaniu

¹⁷ Ibid.

doprowadzone niemal do absurdu, stawiały niektóre z tych utworów na pograniczu grafomanii. Jaskrawe niedokszałcenia formalne nie pozwoliły zapewne dostrzec czytelnikom ówczesnym tych wartości treściowych, które niewątpliwie tkwiły, co prawda w stanie surowym, niejako embrionalnie w samym nastroju i temacie. Dopiero dziś, z perspektywy czasowej, mając obraz całokształtu twórczości możemy ocenić, jak bardzo znamieny, w pewnym sensie programowy był ten pierwszy zbiorek młodzieńczych wprawek, w którym skupiły się w formie załączkowej rdzenne elementy tzw. grabińszczyzny. Uderzający jest poniekąd już sam tytuł tomu i tytuły poszczególnych opowiadań, zapowiadające tematykę co najmniej niecodzienną. I istotnie, w miarę czytania zagłębiamy się w jakiś świat dziwny, odmienny od otaczającej nas rzeczywistości, świat niepokojących przeczuć, zjawisk zagadkowych i groźnych, sił potężnych a tajemniczych. Co krok potrącamy tutaj o cud, przejmujemy niezrozumiałe znaki i sygnały, które wysyła ku nam „tamta strona”. Ale oryginalność pomysłów nie zdołała zrównoważyć uderzających mankamentów ukształtowania. Debiut młodego nowelisty minął bez echa nie budząc żadnej reakcji ze strony krytyków. Czekają pisarza jeszcze długie lata uporczywej pracy w osamotnieniu, w całkowitej izolacji duchowej, miał doświadczyć jeszcze wszystkich tych drobnych upokorzeń, uśmieszków ironicznych i wzgardliwych, jakimi zwykli częstować początkujących twórców panowie wydawcy i redaktorzy pism literackich, musiał przede wszystkim dokonać w pierw olbrzymiego wysiłku w zakresie opanowania form artystycznego wyrazu, zanim mógł narzucić się krytyce i czytelnikom mocą i oryginalnością swego talentu.

Dobiegały tymczasem końca studia uniwersyteckie i trzeba było stanąć do szarej, powszedniej pracy zarobkowej. Uzyskawszy absolutorium w czerwcu r. 1910 w dniu 1 września tegoż roku objął Grabiński stanowisko zastępcy nauczyciela w filii c. k. gimnazjum IV przy ul. Chocimskiej we Lwowie. Egzamin profesorski z j. polskiego jako przedmiotu głównego, a z filologii klasycznej jako przedmiotu pobocznego złożył 3 listopada 1911 r. Odtąd aż do roku 1917 uczył Grabiński przeważnie w wymienionym zakładzie, okresowo zaś również i w innych gimnazjach lwowskich, jak np. w gimnazjum Franciszka Józefa przy ul. Batorego, we wzorowym gimnazjum VI na Łyczakowie oraz w prywatnych zakładach żeńskich Józefy Goldblat-Kamerling i w gimnazjum realnym W. Niedziałkowskiej. W roku szkolnym 1914/15, w związku z czasową ewa-

kuacją Galicji Wschodniej przebywał we Wiedniu jako nauczyciel tamtejszego gimnazjum polskiego.

Grabiński nie był predysponowany do zawodu pedagoga i nie odczuwał w tym kierunku szczególnego powołania. Nie miał przede wszystkim odpowiednich warunków zdrowotnych do pracy bez wątpienia pięknej i społecznie doniosłej, ale wymagającej olbrzymiego wkładu energii i sił fizycznych. Czuł się zresztą przede wszystkim artystą, nie lubił, gdy go tytułowano profesorem. Swoją wieloletnią pracę nauczycielską traktował jako „galerniczą konieczność”, uskarżał się niejednokrotnie w rozmowach i w listach do przyjaciół na harówkę i katorgę szkolną, miał żal do społeczeństwa, które swą przysłowiową obojętnością dla spraw sztuki skazywało go na ekspensowanie resztek sił zdrowotnych, nie potrafiło stworzyć choćby najskromniejszych warunków spokojnej egzystencji pisarzowi, co miał silne poczucie prekursorstwa, świadomość, że sam jeden stwarza nowy nurt w literaturze polskiej. A jednak mimo to i jak gdyby na przekór najgłębszym oporom psychicznym był Grabiński nauczycielem fascynującym. Wszystkie relacje dotyczące Grabińskiego-człowieka podkreślają w nim jako rysy osobowości narzucające się od pierwszego wejrzenia niezwykłą kulturę towarzyskiego współżycia, takt, skromność, dyskrecję, a jednocześnie szczelne zamknięcie się w sobie i psychiczną rezerwę. „Stefana Grabińskiego — pisze Juliusz Kleiner — poznałem przed pierwszą wojną światową; kolegowaliśmy w gronie nauczycielskim gimnazjum VI we Lwowie (wzorowego, najlepszego gimnazjum). Był bardzo sympatyczny, miły, skromny, cichy. Kalectwo palca przyczyniało się do wrażenia chorowitości [...]”¹⁸. Wojciech Brydziński przypominając sobie swoje występy sprzed trzydziestu z górą lat w sztuce Grabińskiego podkreśla identyczne rysy osobowości duchowej pisarza. „Stefana Grabińskiego znałem osobiście, przyjechał do nas na premierę ze Lwowa, gdzie zamieszkiwał; był to człowiek skromny, subtelny i małomówny [...]”¹⁹. Dr Jan Swierzowicz, który kolegował z Grabińskim jako nauczyciel w IX gimnazjum lwowskim, podkreśla to samo: „W stosunku do nas, kolegów, zawsze niezwykle ugrzecznony, uprzejmy [...]”, ale „raczej w świat wizji swoich zapatrzony, niż światem dookol-

¹⁸ W liście do A.H. z dnia 22 I 1950.

¹⁹ W liście do A.H. z dnia 10 XII 1952.

nym żyjący [...]”²⁰. Małomówny samotnik, mimo uprzejmości duchowo niedostępny i nie skłonny do poufnych zwierzeń, ożywał się jedynie w gronie osób wybranych i gdy rozmowa schodziła na tematy mu bliskie. Zadziwił wówczas niepospolitą erudycją, znawstwem literatury, sztuki i filozofii. Miał zmysł humoru, potrafił ożywić rozmowę finezyjnym dowcipem. W gronie nauczycielskim, w którym nie brakło wybitnych polonistów²¹, „Grabiński należał do umysłów najciekawszych i najżywszych”²². Otóż tym urokiem osobistym promieniował Grabiński również wśród uczniów, w klasie. Przedmiot swój nie tylko znał doskonale, ale potrafił go znakomicie ożywić, wyeksponować z siebie jedynie właściwym talentem i umiejętnością tkwiące potencjalnie w przedmiocie nowe, interesujące możliwości. Traktując zawód nauczycielski marginesowo, jako konieczność życiową, Grabiński nawet w szkole był przede wszystkim sobą, tj. artystą, nie było w nim ani krzty z rutynowanego belfra. Nie trzymał się niewolniczo programów, pozwalał sobie często na śmiałe ekskursy i odchylenia, szczególnie gdy przychodziło omawiać literaturę romantyczną. Romantyzm niósł z sobą treści, nastroje, podniety dla umysłowości Grabińskiego zawsze wyjątkowo pociągające. Romantyzm w jego odczuciu i rozumieniu rzeczy to była przede wszystkim wielka rehabilitacja poetyczności, uznanie praw i postulatów imaginacji nie skrępowanej żadnymi restrykcjami racjonalnego umiaru. Interpretacja *Dziadów*, w których już Andrzej Niemojewski widzieć chciał udratyzowany literacko seans spirytystyczny²³, stawała się swobodnego rodzaju rewelacją, przeżyciem wspomnianym przez uczniów jeszcze po wielu latach. Ten dziwny nauczyciel, fascynujący niesamowitym spojrzeniem stalowoniebieskich oczu, zmieniał się w wyobraźni zasłuchanej gromady uczniów w prestidigitatora-czarno-księżnika, który ruchem magicznej różdżki wywołuje z niebytu groźne widma, rozchyła nieprzejryste dla oka zasłony i kotary, aby udostępnić wejrzeniu skryte za nimi tajemnicze światy. Toteż każda lekcja stawała się przygodą i podróżą w nieznaną, oszała-

²⁰ W liście do A.H. z dnia 15 X 1950.

²¹ Według informacji dra Jana Świerzwicza było w IX gimnazjum oprócz Grabińskiego jeszcze czterech polonistów: dyrektor szkoły W. Dropiowski, znany powszechnie na terenie Lwowa znakomity pedagog Marian Stećków, utalentowany literat Edwin Jędrkiewicz oraz informator.

²² Dr Jan Świerzwicz w liście do A.H. z dnia 15 X 1950.

²³ Por. Niemojewski A., *Dawność a Mickiewicz*, Warszawa 1921.

miała bogactwem różnolitym tematów i problemów, poruszanych z żywością ciągle świeżą i nie zgłuszoną przez rutynę czy powierzchowność.

U kresu tego pierwszego, lwowskiego okresu służby nauczycielskiej zaszły w życiu Grabińskiego doniosłe zmiany. W trudnych i ciężkich latach wojny stracił Grabiński dwie siostry. Ich wątłe zdrowie nie sprostało doświadczeniom i próbom czasu. Dojmująco podziałała na psychikę pisarza zwłaszcza śmierć Marii z Grabińskich Czaykowskiej, zmarłej 21 sierpnia 1918 r. w 26 roku życia, pochowanej na cmentarzyku wiejskim w Winnikach pod Lwowem, z tą bowiem siostrą łączyła go szczególnie głęboka przyjaźń, wsparta o wewnętrzne pokrewieństwo upodobań i charakterów. Maria Grabińska posiadała niejaki uzdolnienia i aspiracje literackie, których skalę i zasięg Grabiński zapewne nieco przeceniał. Wydając w r. 1921 w Przemyślu dramat swój *Ciemne siły* dołączył do niego Grabiński jako dodatek wspomnienie o siostrze, zaopatrzył jej podobizną i dorzucił wiązkę wierszy, pisanych przez zmarłą jak gdyby w przeczuciu nieuchronnej śmierci²⁴. Uderza tonacja tych lirycznych zwierzeń. Znużenie życiem, przeczucie rychłego zgonu, skarga duszy łamiącej się w obliczu rozbitych planów i zawiedzionych nadziei, smutek istnienia skazanego nieodwołalnie na zagładę i cicha rezygnacja, wreszcie jakieś mistyczne rozmodlenie, w którym „przepalają się ból i rozpacz” — oto zasadnicze motywy tych wierszy bardzo smutnych, bardzo w formie młodzieńczych, obciążonych wszystkimi konwencjami epoki, ale kryjących w sobie niewątpliwie pewne zadatki talentu, któremu nie dane było się rozwinąć.

Jeszcze przed zgonem Marii zaszło drugie ważne w życiu pisarza wydarzenie: małżeństwo. Ślub z Kazimierą Korwin Gąsiorowską, nauczycielką muzyki i śpiewu w Państwowym Seminarium Nauczycielskim we Lwowie, odbył się dnia 10 lipca 1917 r. w Piwnicznej. W ciągu wakacji tegoż jeszcze roku młode małżeństwo przeniosło się do Przemyśla, gdzie od 1 września Stefan Grabiński objął posadę polonisty w I gimnazjum męskim przy ul. Słowackiego. Cztery lata (do r. 1921) trwać będzie ten drugi, przemyski okres służby nauczycielskiej pisarza, jeden z najbardziej w jego życiu

²⁴ Maria z Grabińskich Czaykowska, *Życia mego kwiat. Poezje* (Wydanie pośmiertne). Dodatek do dramatu Stefana Grabińskiego *Ciemne siły*, Przemyśl 1921, s. 97—128. Poprzedzone wstępem pisarza.

plodnych, wypełniony intensywną pracą nie tylko pedagogiczną, lecz również twórczą.

Dziesięciolecie 1911—1921 stanowi w dziejach twórczości Stefana Grabińskiego rozdział wyjątkowo doniosły. Mimo zupełnego osamotnienia, braku poparcia moralnego i zachęty, mimo oporów ze strony redaktorów pism literackich Grabiński wypełnia to dziesięciolecie wyteżoną pracą pisarską. Powstają w tym czasie niemal wszystkie jego najlepsze nowele. Przełamując niezliczone trudności drukuje je w dziennikach i pismach tygodniowych: w „Naszym Kraju”, w „Wieku Nowym”, „Kurierze Lwowskim”, „Słowie Polskim”, w „Ilustrowanym Kuryerze Codziennym”, w „Narodzie”, „Robotniku”, „Gońcu”, „Poczcie”, „Reformie”, w „Nowinach Codziennych”, „Tygodniku Ilustrowanym” i wielu innych²⁵. Zdumiewająca dojrzałość utworów takich jak *Czad* (1913), *Szary pokój*, *W domu Sary* (1915), które dzieli od młodzieńczych próbek niewielki jedynie odstęp czasowy, świadczy o szybkim rozwoju i rozkwicie talentu. Złożyły się na to rozmaite przyczyny. A więc przede wszystkim stan zdrowia wyjątkowo w tym okresie pomyślny. Odparwszy zwycięsko pierwszy atak utajonej choroby organizm jak gdyby umacnia się i krzepnie, koncentruje energię, pisarz wkracza w kilkuletni okres względnie dobrego samopoczucia. Nie jest to zdrowie zupełne, ale jest to stan umożliwiający pracę bez szczególniejszych zakłóceń. Wpływ dodatni wywarło też bez wątpienia małżeństwo i związana z tym stabilizacja warunków bytu. Nowa sytuacja stwarzała przesłanki sprzyjające pogłębieniu życia duchowego, ostatecznemu określeniu własnej postawy wobec zasadniczych, kluczowych problemów istnienia. Wobec rozbudzonego życia intelektualnego dawne uczuciowo-intuicyjne, marzycielskie i naiwne ustosunkowanie się do tajemnic bytu już nie wystarcza, niespokojna myśl domaga się coraz natarczywiej decydujących rozstrzygnięć, odpowiedzi definitywnych, rozprasających ostatecznie i na zawsze dręczące świadomość wątpliwości. Nie mamy dostatecznych danych, ażeby wyznaczyć i wyczerpująco opisać kolejne etapy tej pracy myślowej, co na przestrzeni lat wielu dokonywała się samotnie, a znajdowała ostateczny wyraz w twórczości literackiej. Pewne jednak światło rzucić może na nią lista lektury, którą da się w przybliżeniu ustalić na podstawie zwierzeń pisarza,

²⁵ Por. L a m S., *Współcześni pisarze polscy. Literatura piękna — Krytyka literacka*, Warszawa b. r., s. 13—14.

enuncjacji udzielonych w wywiadach i wzmianek autobiograficznych, rozproszonych po rozmaitych utworach literackich. Ustalenie choćby niepełne takiego rejestru lektury jest w danym wypadku o tyle ważne i istotne, że stroniący od ludzi, zniechęcony, trochę zgorzkniały mizantrop, mało aktywny życiowo, z rozkoszą zamykał się w świecie książek, poprzez książki poznawał życie, w książkach szukał rozwiązań niepokojących go pytań. Nie z obserwacji realistycznej i analizy racjonalnej świata powstawała bowiem ta twórczość, lecz z zadumy nad życiem albo też, aby jeszcze ściślej rzecz ująć, z subiektywnego, intymnego marzenia i dziwnych snów o życiu. W książkach szukało się potwierdzeń i teoretyczno-filozoficznych uogólnień i podpórek intelektualnych dla subiektywnych przeświadczeń. Kontakt ułatwiało, narzucające się postronemu nawet obserwatorowi z całą oczywistością, niewątpliwe współbrzmienie wewnętrzne między filozofią i literaturą tamtego czasu a dominującym nastrojem psychiki pisarza. Współbrzmienie wynikające z obopólnej opozycji wobec zasadniczych tendencji minionego okresu. Twórczość Grabińskiego pierwszy impuls zawdzięczała bowiem w wydatnym stopniu epoce młodości pisarza. Cenił tę epokę i wierzył w jej wielkość. Przeto z myślicieli ówczesnych najbliżsi będą mu przede wszystkim ci, w których reakcja przeciw realizmowi i materializmowi filozoficznemu XIX w. znalazła reprezentatywnych rzeczników i którzy zyskali szczególny rozgłos na przełomie stuleci: Fechner, Bergson, James²⁶. Grabiński dodawał jeszcze do tych trzech nazwisk imię Platona. Spekulacyjna metafizyka nie mogła go jednak zaspokoić całkowicie. W osobowości psychicznej Grabińskiego równoważyły się bardzo ciekawie skłonności na pozór diametralnie przeciwne i na wzajem się wykluczające: irracjonalizm, marzycielstwo, wielkie zaufanie do intuicji, a jednocześnie intelektualizm oraz kult szczególnie dla empirycznych metod badania. Ten to właśnie kult konkretności, zawsze bardzo żywe w Grabińskim pożądanie rozwiązań, które by swoją zmysłową oczywistością potwierdzały intuicyjne przeświadczenia, skierowały go ku fenomenologii mediumizmu. Tajemniczość zjawisk medialnych, zdająca się świadczyć — w przekonaniu pisarza — o pluralizmie bytu, przy równoczesnej konkretności, wymiernej przy pomocy fizykalnych i przyrodniczych metod badawczych, łudziła nadzieją, że może w tej oto sferze fenomenów zagadkowych, a prze-

²⁶ Oczywiście jako metafizyk i filozof religii, a nie teoretyk pragmatyzmu.

Wierciński

cięż uchwytnych uda się znaleźć dowody i nieodparte argumenty dla wiary w niezniszczalność osobowości. Toteż dzieła z zakresu mediumizmu i spirytyzmu zajmują szczególnie wiele miejsca w rejestrze lektury Grabińskiego. Spotykamy tu wielotomowe monografie i apologie tej nowoczesnej „wiedzy tajemnej”: Kiesewettera *Geheimwissenschaften*, Vesme'a *Geschichte des Spiritismus*, Aksakowa *Animismus und Spiritismus*, Schrenck-Notzinga *Materialisationsphaenomene*, Boiraca *Psychologie inconne*, dzieła Perty'ego, de Rochasa, Crookesa, Lombrosa, z polskich Ochorowicza. Rozczytywanie się w lekturze tego rodzaju skierowało Grabińskiego normalną koleją rzeczy ku dziedzinom pokrewnym: psychopatologii i starej demonologii. Zwłaszcza ta ostatnia, którą łączą przecież najściślejsze więzy z nowoczesnym spirytyzmem i teozofią, zajmuje pokaźne miejsce w świecie książek autora *Ciemnych sił*. Grabiński sam sporządził rejestr tych ksiąg magicznych w swojej pierwszej powieści fantastycznej *Salamandra*. Jest to cała pokaźna biblioteczka podręczna wiedzy tajemnej, zawierająca najświetniejsze pomniki i białe kruki europejskiej literatury demonologicznej: *Magiae naturalis libri XX* Jana Baptisty Porty, *Disquisitiones magicae* Del Ria, *Sadducismus triumphatus* Glanwille'a, *Pseudomonarchia daemonum* Jana Wiera, *Daemonomania magorum* mistrza Bodina, *Daemonolatria* Remigiusza z Lotaryngii, dzieła Cardanusa i Campanelli, a z polskich *Postępek prawa czartowskiego*, *Pogrom czarńoksięskich błędów, latawców zdrady i alchemickie fałsze* Stanisława Poklateckiego, *Thesaurus magicus*, *Czarownica powołana*, *Appendix czyli przepisy i recepty czarodziejские zbieranej drużyny*.

Miłośnika starej i nowoczesnej magii, odgadywacza tajemnic i dziwów życia interesowało w literaturze pięknej oczywiście to wszystko, w czym najpełniej przejawiały się spirytualistyczne tęsknoty czasu, głód niezwykłych i niecodziennych wrażeń. A więc przede wszystkim fantastyka. Te upodobania czytelnicze dostarczyły materiału do wspomnianego tu już, a nie wydanego nigdy studium historycznego-literackiego *O twórczości fantastycznej*, które świadczy o doskonałej orientacji w tej osobliwej literaturze „niesamowitych dreszczów”. Grabiński-fantasta miał oczywiście w tej dziedzinie bliskich sobie patronów, poprzedników i mistrzów w zawodzie. Naczelne, najwyższe miejsce zajął wśród nich Edgar Allan Poe. Grabiński poświęcił mu kiedyś odrębne studium pod znamienym tytułem *Książę fantastów*. To był ideał, arcywzór nieodścignionej doskonałości, darzony bez zastrzeżeń niezmiennym

podziwem i uwielbieniem. O wiele, wiele poniżej byli jeszcze inni, ale żaden równać się nie mógł z tamtym. A więc cenił Grabiński wysoko Balzaca jako autora *Serafity*, *W poszukiwaniu absolutu*, *Ludwika Lambert* i *Jaszczura*, ceniał Meyrinka, Stevensona, Kubina, mniej Hoffmanna, któremu przyznawał świetność pomysłów zmarnowanych jednakże, zdaniem pisarza, na skutek niedokształcenia formy. Oczywiście orientował się doskonale w ubogiej fantastyce rodzimej od nieśmiałych prób Kraszewskiego, Dziekońskiego i Deotyminy poczawszy aż po Żuławskiego i innych fantastów modernistów²⁷.

Odębne miejsce w tym rejestrze literackich spotkań zajmują mistrze perwersji i koneserzy miłości: Boccaccio i Aretino, Huysmans, Prevost, Pierre Louys, d'Annunzio, Strindberg, Weininger oraz znawcy tajemnic pisarskiego kunsztu, niezrównani styliści Flaubert, Mérimée i Maupassant, zwłaszcza dwaj ostatni jako najświetniejsi klasycy nowelistyki światowej.

Te studia i czytelnicze kontakty wywarły bez wątpienia doniosły wpływ na kształtowanie się osobowości twórczej Grabińskiego. Osobiste, wrodzone skłonności i upodobania, pogłębione i ugruntowane indywidualną sytuacją życiową, znajdowały w nurtujących myśl ówczesną prądach filozoficznych, w zainteresowaniach i nastrojach literatury tego czasu dodatkową podniechęć i źródło inspiracji. Odpowiednio dobrana lektura rozwijała predyspozycje wybraźni skłonnej niejako z samej swej wewnętrznej natury i popędu do odurzania się dziwnością i czarem życia, do zanurzania się w przepastne głębie morza tajemniczych i niepokojących zjawisk, w których istnienie wierzyła wrażliwa, cała zwrócona ku strefie nienazwanego, wsłuchana w niepokojące sygnały dusza samotnika i marzyciela. W niezmiernie trudnej pracy intelektu życie wewnętrzne pulsowało tętnem wzmożonym, krystalizował się pogląd na świat i życie oraz określała świadomość twórcza pisarza, dojrzewały wciąż nowe pomysły i koncepcje literackie. Jednocześnie zaś w ustawicznym obcowaniu z wybitnymi dziełami twórców Zachodu, w toku studiów nad artyzmem ich świetnej prozy, w pod-

²⁷ W wymienionym studium omawia Grabiński poza pisarzami, o których wspomniano, twórczość następujących autorów: Hawthorne'a, Villiersa de L'Isle-Adama, Mériméego, Maupassanta, Gautiera, Verne'a, Wilde'a, Wellsa, Bensona. Ewersa tudzież szeregu pomniejszych, a z polskich Jana Potockiego, Reymonta, Langego, Adamowicza, Huskowskiego, Smolarskiego, Sosnkowskiego, Jerzego Bandrowskiego, Balińskiego, Rychlińskiego i Jarosławskiego.

patrywaniu tajemnic kunsztu pisarskiego wzbogacało się doświadczenie literackie, doskonaliły środki ekspresji, kształciła umiejętność ujmowania bezkształtnej plazmy tworzywa w karby i rygory świadomej siebie sztuki.

W r. 1918 ukazał się nakładem księgarni J. Czerneckiego w Krakowie drugi z kolei zbiór nowel Grabińskiego pt. *Na wzórzu róż*. Tom, zawierający poza nowelą tytułową pięć jeszcze utworów: *Szaloną zagrodę*, *Po stycznej*, *Zez*, *Cień* i *W willi nad morzem*, wobec zupełnego zaprzepaszczenia w niepamięci pierwszej młodzieńczej publikacji sprzed lat dziewięciu został uznany za debiut, debiut zadziwiająco dojrzały i powitany z życzliwością jako książka wnosząca do literatury jakiś nowy, oryginalny ton. Rzecz wzbudziła uwagę, odezwały się głosy nadspodziewanie przychylnie autorowi szerszej publiczności dotąd nieznanemu.

Swój „chrzest” literacki zawdzięczał Grabiński Karolowi Irzykowskiemu i Wilamowi Horzycy. W zeszytach 32 i 33 krakowskich „Masek” z r. 1918 ukazała się obszerna recenzja pt. *Fantastyka*, napisana przez Irzykowskiego „z powodu książki Stefana Grabińskiego *Na wzórzu róż*”. Autor rozprawy zgodnie z właściwym mu temperamentem zaczynał od polemiki, odrzucał insynuacje niektórych krytyków (jak Brzozowskiego i Breitera), tłumaczących genezę fantastyki niedoborami intelektu i załamaniem życiowym, przypominał, że najświetniejsze okazy w tej dziedzinie stworzyli przecież Anglicy i Amerykanie, a więc przedstawiciele dwu najbardziej praktycznych, prężnych i dynamicznych narodów świata. Szukając uzasadnień i celowości istnienia literatury tego typu wskazywał na wrodzoną jakoby, człowiekowi, a w zmechanizowanym i „odbóstwionym” świecie ze szczególną siłą odzywającą się potrzebę cudu; człowiek współczesny pragnie „odetchnąć czasem atmosferą cudowności, czuje potrzebę antycypowania cudu, chociażby w surogacie literackim, zanim sam cud się ziści”. Przechodząc do Grabińskiego zwracał Irzykowski uwagę na wyjątkową dojrzałość debiutu, dla którego próżno by było szukać pokrewieństw w beletryście polskiej. Dawał wreszcie wśród obszernego omówienia poszczególnych nowel bardzo pochlebną ocenę syntetyczną. „Grabiński — pisał Irzykowski — umie być wyrafinowanym, odmierzać tajemnicę w dawkach jak Ewers²⁸, osłaniać ją

²⁸ Nie bardzo mu się zresztą udało to porównanie z Ewersem, dość płytkim poszukiwaczem sensacji, którego Grabiński uważał za szarlatana i zżymał się stale, ilekroć zestawiano go z autorem *Alrauny*.

chmurą złowrogich przyrzeczeń, których zwykle dotrzymuje. Jego nowele mogłyby się śmiało pojawić w przekładzie za granicą, gdyż stoją na poziomie europejskim i nie potrzebowałyby się sztucznie lansować jako specjalne emanacje duszy polskiej [...] Dla Grabińskiego trzeba dopiero szukać rubryki, tak bardzo jest on w naszej literaturze jakościowo odmiennym, przypadkowym".

Podobną opinię wyrażał również Wilam Horzycy w zesz. 3 czasopisma „Pro arte” z r. 1919. Dopatrując się jak Irzykowski źródeł genetycznych wszelkiej fantastyki w odwiecznym, właściwym duszy ludzkiej instynkcie tajemnicy wskazywał krytyk na powolny od XVIII począwszy stulecia zanik tak żywej niegdyś wiary w możliwość cudu. Grabiński walczy — zdaniem Horzycy — z tą spuścizną wieku niewiary, ale jako artysta uwarunkowany momentem historycznym, jako człowiek *par excellence* nowoczesny sięga w tej walce do jedynej uznanej przez współczesność broni, do wartości i uzasadnień czysto rozumowych. Jednocześnie zaś jest pisarzem na wskroś demokratycznym, bo rozstrzuwa swe fantastyczne fikcje na kanwie codzienności, odkrywa cudowne tajemnice w niepozornych, pozbawionych zdawałoby się głębszego sensu zjawiskach dnia powszedniego. Tym większa zaś jest zasługa pisarza, że w tym tworzeniu „nowych światów”, w żarliwych próbach przedarcia się poza trójwymiarową pewność empirycznej rzeczywistości jest Grabiński całkowicie odosobniony, pozbawiony jakichkolwiek głębszych tradycji na gruncie literatury rodzimej, że punktów oparcia musi szukać w samym sobie, musi budować wszystko od fundamentów. Stąd „naiwna dziewiczość, niezwykła pierwotność” tej jego pierwszej książki.

Oceny Irzykowskiego i Horzycy, opublikowane w pismach o zasięgu ogólnokrajowym, otworzyły Grabińskiemu na oścież wrota literatury. W ciągu lat dziesięciu zebrało się w tece autorskiej pisarza sporo utworów, które jak dotąd nie mogły się doczekać dnia spełnień i objawień. Teraz ośmielony i zachęcony sukcesem z wielokrotni Grabiński swoją produkcję pisarską.

W r. 1919 ukazało się w Krakowie pierwsze wydanie *Demonu ruchu*. W stosunku do dwu poprzednich zbiorów nowelistycznych ten trzeci tom opowiadań był niewątpliwie dalszym dowodem nieustannego rozwoju sztuki twórczej pisarza, stanowił w dziejach tej ewolucji rozdział nowy. Wyróżniał się przede wszystkim odmiennością założeń konstrukcyjnych. Nie był to bowiem zbiór opowia-

dań zebranych pod wspólnym tytułem w całość przypadkową, lecz cykl utworów mimo bogactwa i różnorodności motywów mocno w sobie związany jednością zasadniczego tematu. Grabiński jak gdyby potwierdzając sąd Horzycy o demokratyczności swojej sztuki sięgał w tym cyklu w dziedzinę najbardziej chyba z prozaicznych prozaiczną, w dziedzinę kolei. „Wiekopomne słowa Norwidowe o pięknie, co kształtem jest miłości i z pracy się rodzi, są podstawową ideą artyzmu Grabińskiego” — pisał pod wrażeniem *Demona ruchu* Wilam Horzycy w zesz. 6 „Pro arte” z r. 1919. Cykl nowel kolejowych powitała krytyka jednobrzmiącym głosem uznania. Książka przypominała nastrój sztuki Edgara Poe, ale była przecież mimo narzucających się analogii czymś absolutnie własnym, na wskroś oryginalnym. Przejrzawszy wszystkie tajemnice, opanowawszy wszystkie realia kolejowego *milieu* uczynił je Grabiński przedmiotem swych utworów, ale jakże jednocześnie odmienił, przeobraził ową substancję tematyczną dzieła. Sprawy powszednie nabierały tu jakiejś głębokiej, symbolicznej wymowy, fantastyczne wizje stawały się w ujęciu pisarza swoistą formą filozoficznej interpretacji świata. Wokół codziennej, szarej, odartej z wszelkich uroków pracy kolejarzy, wokół tchnących nudą i odpychających szablonem dworców i stacji kolejowych rozsnął Grabiński aureę tajemnicy, baśni i marzenia. *Motus est enim spiritus quidam immanens mundi* — to motto zaczerpnięte z średniowiecznego traktatu znalazło w nowelach kolejowych Grabińskiego zaskakująco oryginalną i pomysłową ilustrację. Wszystkie najprostsze i najpowszedniejsze akcesoria środowiska, linie dróg żelaznych, wyprężone ku horyzontom, stacje i dworce pogrążone w sennej nudzie oczekiwania, nerwica podróżnych tłumów, jednostajny rytm nadbiegających i odchodzących pociągów, a jednocześnie ta nadbudowa fantastyczna, jaką konstruowała imaginacja poety na prozaicznym podścielisku powszednich faktów, błękitne mity ślepych torów, rozszalałe maszyny, pędzone wolą obłąkańców w bezkres przestrzeni, wszystko to urastało w opowieściach Grabińskiego do wymiaru symbolów wiecznego ruchu, Bergsonowskiego *élan vital*, potężnego strumienia życiotwórczej energii, przenikającej wszechistnienie w niezmordowanym dążeniu ku ciągle nowej, tajemniczej przyszłości. Krytyka podkreślała jednogłośnie niezwykłą sugestywność tych nowel, jakiś dziwny żar przekonania i głębokiej, fanatycznej wiary pisarza w prawdziwość jego irracjonalnych mitów.

copy of Awa

Demon ruchu stał się kamieniem węgielnym rosnącej z dnia na dzień sławy pisarza. Grabiński bywa coraz częściej przedmiotem zainteresowania krytyki i czytelników jako jeden z czołowych przedstawicieli młodej literatury. Natrafił zresztą na moment wyjątkowo korzystny i temu typowi twórczości, jaki lansował, szczególnie przychylny. Ta osobliwa sztuka, całą swą wewnętrzną istotą zdająca się świadczyć przynajmniej na pozór o całkowitym *désintéressement* pisarza wobec spraw i zagadnień konkretnożyciowych, narodowych i społecznych, dzięki tej właśnie obojętności i swoistej izolacji od świata rzeczy i problemów realnych odpowiadała najgłębszym intencjom programowym twórczości powojennej, która po wiekowym służebnictwie zapragnęła odetchnąć powietrzem całkowitej wolności. Jednocześnie zaś w dobie gorączkowych eksperymentów i poszukiwań ze szczególną siłą musiała fascynować i przyciągać uwagę indywidualność twórcza bez wątpienia oryginalna, właściwie nie mająca poprzedników na gruncie polskim. „Pomnę z lat dwudziestych — pisze Mieczysław Braher przywołując w pamięci odległe dzieje — że twórczość Grabińskiego w ówczesnym młodym pokoleniu budziła znaczny oddźwięk i sympatię, pociągała swą fantastyką — wydawał się jednym z »mniejszych«, ale dobrych pisarzy, których tak bardzo potrzeba każdej literaturze na użytek powszedni, a których nigdy bodaj nie mieliśmy pod dostatkiem”²⁹. Dla Grabińskiego były to więc lata wyjątkowo pomyślne. Odizolowany od świata w swojej prowincjonalnej pustelni, młody, nie posiadający żadnych koneksji autor dwoma niepozornymi tomikami nowel narzuca się krytyce i publiczności, zdobywa je, zmusza do posłuchu i przyznania mu pełnych praw pisarza. Otwierają się przed nim gościnnie łamy czołowych, ogólnokrajowych pism literackich; drukuje w krakowskich „Maskach”, w poznańskim ekspresjonistycznym „Zdroju”, w stołecznych organach młodej awangardy poetyckiej, w „Pro arte” i w „Skamandrze”. Bierze udział w wieczorach autorskich, na których czyta swoje dziwne utwory i odsłania wzorem mistrza Poego tajniki swej literackiej pracowni.

W tym to czasie pokusił się Grabiński o podbój sceny. Wszystkie dotychczasowe sukcesy zawdzięczał twórczości nowelistycznej, specjalizował się jak gdyby w tym nie łatwym do opanowania rodzaju i osiągał w nim świetne nieraz rezultaty. Zwartej, skoncen-

²⁹ W liście do A.H. z dnia 9 XI 1952.

trowanej formy nowelistycznej dopraszała się zresztą sama materia tematyczna jego utworów, pragnących oddziaływać niezwykłością pomysłów, tajemnicą, grozą zjawisk niesamowitych, zaskakujących nieoczekiwaną pointą, pętać uwagę podsycaniem napięcia do ostatecznych granic możliwości. A że te granice wytrzymałości nerwowej są przecież określone i nieprzekraczalne, więc *genre* noweli dzięki swej strukturalnej zwartości jest w tym wypadku formą najbardziej przydatną i odpowiednią, twórczości tego typu jakby przyrodzoną; najświetniejsze rewelacje fantastyki literackiej ujęte są w ramy formalne tej właśnie odmiany rodzajowej. Grabiński doskonale wyczuwał ową współzależność treści i formy, na całe życie pozostał przede wszystkim nowelistą, ale jednocześnie zawsze były w nim czynne ambicje prekursorskie, chciał inicjować, wyprzedzać, wskazywać nowe kierunki literaturze przyszłości. Opowiadanie fantastyczne, powieść fantastyczna nie były nowością w piśmiennictwie światowym, natomiast nie dostrzegał w nim Grabiński dramatu *par excellence* fantastycznego, tj. dramatu, w którym żywioł irracjonalny, żywioł tajemnicy nie byłby wtórnym elementem jakiejś filozoficznej czy symbolicznej nadbudowy albo też artystyczną jedynie konwencją, lecz przedmiotem samoważnym, centralnym i wyłącznym problematyki i akcji. Grabiński postanowił taki dramat stworzyć. Pierwszą próbą w tym kierunku była *Willa nad morzem*³⁰.

Po wątek treściowy sięgnął pisarz do własnej noweli pod identycznym tytułem, drukowanej po raz pierwszy w „Wieków Nowym” w r. 1916, a powtórzonej w tomie *Na wzgórzu róż*. Dramat, ukończony jeszcze w grudniu tegoż roku, przedstawiony dyrektorowi teatrów stołecznych Arnoldowi Szyfmanowi w parę lat później uzyskał jego aprobatę. Prapremiera odbyła się we wtorek dnia 9 marca 1920 r. w Teatrze Małym w Warszawie w doskonałej obsadzie aktorskiej ról głównych: Wojciech Brydziński — Mąż, Irena Solska — Żona, Leonard Bończa-Stępiński — Krewny. Reżyserował Stępiński, oprawę dekoracyjną dał Wincenty Drabik. Dramat poszedł 28 razy przy dość dużym zainteresowaniu publiczności i krytyków. Mniejsze powodzenie miał w Krakowie, gdzie go wystawił Teofil Trzeciński zaraz w następnym miesiącu w Teatrze Miejskim im. J. Słowackiego pod drugim tytułem *Ciemne siły*. W Krakowie dano tylko 7 przedstawień. Jeszcze gorzej poszło we

³⁰ W wydaniu książkowym dramat nosił tytuł *Ciemne siły*, Przemysł 1921.

Lwowie w roku następnym, gdzie po trzech zaledwie spektaklach sztukę zdjęto z afisza, mimo że i tu w roli głównej wystąpił Brydziński jako gość z Warszawy. Z realizacji krakowskiej sam Grabiński nie był zadowolony, choć ówczesny dyrektor teatru krakowskiego Trzcziński zapewnia, że „w Krakowie przyjęto obie sztuki³¹ poważnie jako pewien nowy ton w teatrze i zapowiedź interesującego a oryginalnego talentu”³².

Reakcja krytyki była niezdecydowana. Dramat, którego osią, problematem centralnym był nie tyle konflikt dusz ludzkich, charakterów, namiętności, ile tajemnicza, wymyślona zresztą przez autora *k s e n o m i m i a*, tj. prowadzące do wykrycia zbrodni zjawisko podświadomego naśladowania ruchów i sposobów bycia osoby zmarłej, dramat odbiegający zatem całkowicie koncepcją i sposobem rozwinięcia problemu od form ustalonych tradycją, zaskoczył nieco opinię swą odmiennością i eksperymentalnym nowatorstwem. Oryginalność pomysłu przyznali zresztą autorowi istotnie prawie wszyscy, widząc w sztuce wyraz szczerych dążeń pisarza i godną uwagi próbę ujęcia w formę sceniczną problemów nowych i ciekawych³³. Ale gdy przyszło do oceny szczegółów, zaczęto zgłaszać dość zasadnicze obiekcje. A więc jednogłośnie niemal zarzucano dramatowi przerost dialektyki i rezonerstwa „kosztem dynamiki materialnych postaci dramatu”³⁴, słabość psychologii, banalność niektórych pomysłów i wyobrażeń³⁵, nadmiar momentów melodramatycznych, polowanie na sensację³⁶, wreszcie liczne uproszczenia i naiwności w rozwinięciu intrygi. Ostateczne oceny były sprzeczne. Jedni, jak Rabski i Breiter, dawali do zrozumienia, że spotkał ich zawód ze strony autora, że spodziewali się czegoś więcej po twórcy *Demonu ruchu*, wysuwali między wierszami delikatną sugestię pod adresem pisarza, by pozostał nadal świetnym nowelistą, gdyż forma dramatu prawdopodobnie nie odpowiada rodza-

³¹ Mowa tu o *Willi nad morzem* i o *Zaduszkach*, wystawionych w rok później.

³² W liście do A.H. z dnia 5 I 1950.

³³ Por. Boy, *Flirt z Melpomeną (Wieczór drugi)*, Warszawa b. r., s. 18—25.

³⁴ Heschel H., *Z teatrów miejskich*. Willa nad morzem, szt. w 3 a. St. Grabińskiego, Chwila 1921, nr 879.

³⁵ Według Boya życie wyższych sfer przypomina u Grabińskiego powieści zeszytowe.

³⁶ Rabski W. w książce *Teatr po wojnie* (Warszawa b. r.) doszukiwał się podobieństw między dramatem Grabińskiego a popularnymi w owym czasie sztukami sensacyjno-kryminalnymi autorów obcych w rodzaju *Der Andere* Pawła Lindaua, *Trilby*, *Klub samobójców*, *Łódź podwodna* itp.

jowi jego talentu i naturze podejmowanych przez niego tematów. Inni wręcz przeciwnie, dostrzegali w Grabińskim talent wybitnie dramatyczny. „Grabiński pracuje nad dramatem przyszłości idącą drogą, która jest jego koniecznością” — pisał Zygmunt Kisielewski³⁷.

Mimo wielu zastrzeżeń i raczej wstrzemięźliwej postawy krytyków myśl stworzenia nowoczesnego dramatu fantastycznego nadal nie opuszczała pisarza. W r. 1921 wystawił Grabiński znowu u Teofila Trzczińskiego w Teatrze Słowackiego w Krakowie nowy utwór sceniczny pt. *Zaduszki*. Była to trylogia dramatyczna, na którą złożyły się trzy jednoaktówki: *Sen Krysty*, *Strzygoń* i *W Dzień Zaduszny*. Dwie pierwsze miały charakter teatru obrzędowego. *Sen Krysty* był jakby sceniczną ilustracją wiary w reinkarnację, odtwarzał w formie misteryjno-widowiskowej moment przyoblekania się jaźni bezcielesnych w kształt materialny; *Strzygoń* nawiązywał do ludowej wiary w istnienie osób posiadających dwie dusze, z których jedna, ochrzczona dostępuje łaski zbawienia, a druga, pozbawiona błogosławieństwa chrztu, w nieustannej męce błąka się po śmierci ciała po świecie. Trzecia jednoaktówka była historią całkowicie współczesną. Te trzy miniatury sceniczne o tematyce zupełnie odmiennej łączyła jedność nastroju i jedność momentu czasowego akcji.

Zaduszki po siedmiu przedstawieniach zostały zdjęte z afisza. Krytyka przyjęła sztukę z rezerwą. Podkreślano brak nerwu dramatycznego dwu pierwszych części tryptyku, będących raczej inscenizowanym obrzędem, niż dramatem *sensu stricto*. Zaznaczano z dezaprobatą, że w realizacji reżyserskiej pozbawiono utwór tej stylowej oprawy, jakiej widowiska tego rodzaju bezwzględnie wymagają. Najdłuższej jednoaktówce współczesnej zarzucono niewybredność tematu, anegdociarstwo, naiwność, płytkość psychologii i zdawkowość dialogów. Recenzja Boya, pełna dowcipów i złośliwo-żartobliwych aluzji pod adresem „metafizyki” autora niedwuznacznie sugerowała, że rzecz jest z gruntu chybiona³⁸.

Te pierwsze próby podboju sceny nie przyniosły zatem Grabińskiemu spodziewanych laurów. Obie rzeczy uznano za ciekawy eksperyment, ale trwalszej wartości w nich się nie dopatrzono. Le-

³⁷ Kisielewski Z., *Willa nad morzem, dt w 3 a. St. Grabińskiego*, Robotnik 1920, nr. 70.

³⁸ Boy, *Flirt z Melpomeną i inne ilirciki (Wieczór trzeci)*, Kraków 1922, s. 157—160.

piej natomiast wiodło się pisarzowi na terenie nowelistyki, której bynajmniej nie zarzucił. Z utworów dawniej napisanych i z rzeczy nowych komponuje trzy dalsze zbiory, które wychodzą w krótkich po sobie odstępach czasu: w r. 1920 w Krakowie nakładem Krakowskiej Spółki Wydawniczej ukazuje się *Szalony pątnik*, w r. 1922 we Lwowie w Wydawnictwie Dzieł Pogodnych wybór nowel pt. *Niesamowita opowieść* oraz w tymże roku w Łodzi *Księga ognia*, tudzież we Lwowie nakładem Instytutu Wydawniczego „Lektor” drugie, powiększone wydanie *Demonu ruchu* z przedmową Józefa Jedlicza. W czterech tych tomach znalazły się oczywiście obok siebie utwory różnej wartości, rzeczy słabe, naiwne tematycznie, niedokształcone pod względem artystycznym obok zadziwiająco dojrzałych, przynoszących dalsze rozszerzenie i pogłębienie tematyki, budzących czarem urzekającej sugestii, urokiem szczerzej i prawdziwej poezji dreszcz niekłamanego wzruszenia. Zainteresowanie wzbudziła zwłaszcza *Księga ognia*. Po cyklu *Demon ruchu* był to drugi zbiór utworów nowelistycznych, związanych jednością kręgu tematycznego. Motywem centralnym tomu uczynił Grabiński tym razem żywioł ognia jako potęgę stwórczą i oczyszczającą. Pokusił się o stworzenie swoistej literackiej „metafizyki” ogniowej ukazując w szeregu fantastycznych, bardzo świeżych tematycznie utworów tajemnicze związki, łączące jakoby człowieka i otaczającą go rzeczywistość z zagadkową potęgą groźnego żywiołu.

Krytyka ówczesna przyznając pisarzowi wzbogacenie tematyki, niestrudzoną energię wyobraźni, snującej wciąż nowe wątki, wizje i fantazje, zwracała równocześnie uwagę na pewne zjawiska w twórczości Grabińskiego trochę niepokojące. W r. 1922 jest już Grabiński autorem pięciu znanych powszechnie zbiorów nowelistycznych i jednego dramatu³⁹. To wystarczyło, by pokusić się o próbę bilansu, krytycznego obrachunku z dorobkiem dotychczasowym pisarza, o spojrzenie na ten dorobek z perspektywy niejako „historycznej”, ewolucyjnej. Korzystając z tych możliwości porównania zwrócono uwagę na pewne objawy, sygnalizujące może nie tyle wyczerpanie inwencji, bo o tym nie mogło być w owym czasie mowy, ile niebezpieczną skłonność do ulegania pewnym nawykom, przez samego pisarza wypracowanym szablonom, ową inercję wyobraźni, która mimo wciąż jeszcze nie zaprzeczonych zdolności do

³⁹ Nie liczymy pierwszego zapomnianego tomu młodzieńczego i nie publikowanego nigdy dramatu *Zaduszki*.

ujęć świeżych i nowych zaczyna jednak coraz częściej może podświadomie powracać do pomysłów już kiedyś wyeksploatowanych. Mimo zmieniających się pozornie tematów Grabińskiemu grozi monotonia, przed którą nie może uratować zewnętrzna modyfikacja szczegółów — pisał Stanisław Czosnowski na marginesie *Księgi ognia*⁴⁰. To samo podnosił Leon Piwiński w sumarycznej ocenie *Niesamowitej opowieści* i *Księgi ognia*. „Te nowele strasznie są podobne do siebie i jednostajne. Jeszcześmy nie doczytali do połowy, a już odgadujemy pointę i czytać się dalej nie chce”⁴¹. Sąd Piwińskiego nazbyt subiektywny i kategoriyczny część prawdy jednak zawierał. Zawierał ją i drugi zarzut coraz częściej pisarzowi stawiany, zarzut przeintelektualizowania. Grabiński-racjonalista w namiętnej pasji ustawicznego sprawdzania i weryfikowania swych fantastycznych hipotez posuwa się czasem za daleko, obciąża swoje wizje nadmiarem analiz i teoretyzujących wstawek, niszczących pierwotną żywiołowość iluzji⁴².

Te ostrzegawcze głosy nie pozostały bez wpływu na dalszy rozwój twórczości pisarza. Jest rzeczą bardzo znamioną, że po r. 1922 gwałtownie osłabnie twórczość nowelistyczna Grabińskiego ustępując zdecydowanie miejsca gatunkowi nowemu, dotąd w jego literackim dorobku nie reprezentowanemu, a mianowicie powieści. Czy była to tylko próba sił, próba przejścia od miniatury literackiej do form bardziej ambitnych, bardziej imponujących? Zapewne, ambicje pisarza odgrywały w tym wypadku rolę istotną, ale może nie tylko one na tę zmianę wpłynęły. Jest bardzo prawdopodobne, że stworzywszy w zakresie noweli szereg utworów stojących na poziomie najświetniejszych okazów nowelistyki światowej, Grabiński miał być może świadomość, że w tym zakresie wypowiedział się już całkowicie, że już nie wzniesie się ponad najlepsze swe realizacje twórcze. Nie chcąc kopiować samego siebie sięgał do form rodzajowych, które swą immanentną odmiennością otwierały nowe, szersze możliwości i perspektywy dla jego sztuki. Ta twórczość powieściowa rozwijać się już będzie w zmienionych warunkach życiowych.

W r. 1921 Grabiński powrócił do Lwowa i objął stanowisko polonisty w Państwowym Seminarium Nauczycielskim Męskim przy

⁴⁰ Książka 1922, nr 6—7, s. 271—272.

⁴¹ Przegląd Warszawski 1922, nr 10, s. 108—109.

⁴² Por. Miller J. N., *Dialog Pelgota z Czerwieńcem*, Robotnik 1922, nr 107.

ul. Nabelaka. U progu tego nowego okresu lwowskiego zmieniła się zasadniczo osobista sytuacja życiowa pisarza. Grabiński rozstał się z żoną, która zamieszkała z dwojgiem nieletnich dzieci osobno. Grabiński był w sprawach osobistych nadzwyczaj dyskretny, otaczał się nawet wobec najbliższych przyjaciół zasłoną bezwzględnego w tych kwestiach milczenia. Ale z jego bardzo znamiennej postawy wobec ludzi i z rozlicznych aluzji, rozsianych tu i ówdzie w korespondencji, ze zwierzeń bardzo zresztą ogólnikowych, które zdołały zanotować w pamięci niektóre znające pisarza osoby, można się domyślać, że najprawdopodobniej nie tyle o winie czyjejkolwiek należałoby tu mówić, ile może raczej o jakiejś bardzo bolesnej pomyłce życiowej. Bywają charaktery i usposobienia tak przeciwne sobie zasadniczo, że współżycie ich staje się absolutnym niepodobieństwem. Zresztą Grabiński był bez wątpienia nadzwyczaj trudny w obcowaniu osobistym; mowa, rzecz jasna, o współżyciu bardziej intymnym, a nie o kontaktach okolicznościowych i towarzyskich. Niewątpliwy neurastenik, chorobliwie drażliwy, skłonny do podejrzeń, nadmiernie przeczulony na punkcie miłości i godności własnej, sam zapewne stwarzał niejednokrotnie sytuacje skomplikowane, kłopotliwe, niełatwe do rozplątania. Usprawiedliwiały go poniekąd okoliczności życiowe. Były nie do pozazdroszczenia. W przeszłości same kłęski osobiste i rodzinne, te-
raźniejszość wypełniona nieustającą walką z widmem choroby, ciężką, wyczerpującą pracą zawodową i twórczą, rozlicznymi troskami i przykrościami, doświadczanymi ze strony krytyki nie zawsze sprawiedliwej, sumiennej i obiektywnej. Każde najmniejsze niepowodzenie, każdy nieodpowiedzialny wyskok przygodnego recenzenta urastał w odczuciu Grabińskiego do rozmiarów dramatu. Ustanowienie jakiegoś możliwego *modus vivendi* z człowiekiem psychicznie niezwykle skomplikowanym nie było zapewne rzeczą łatwą. Po katastrofie rodzinnej zamieszkał pisarz razem z matką przy ul. Murarskiej 22, w malutkim, skromnym mieszkaniu, składającym się z pokoiku i kuchenki. Z rozsianych w korespondencji lakonicznych, ale znamiennych przez swą uporczywą powrotność aluzji można wnioskować, że Grabiński odczuwał nadzwyczaj boleśnie to osamotnienie, tym boleśniej, że w owych latach zaznacza się jednocześnie odpływ jego popularności, że zaczyna się wytwarzać wokół niego ta pustka i milczenie, które go miały pochłonać.

U progu tego drugiego okresu lwowskiego powstała w jesieni

i w zimie r. 1922 pierwsza powieść Grabińskiego *Salamandra*. Drukiem ukazała się w r. 1924 nakładem Wydawnictwa Polskiego w Poznaniu. Powieść objętościowo skromna, bo licząca zaledwie 161 stron wymiaru ósemki, znowuż narzucała się nowością tematyki, bogactwem pomysłów fantastycznych. W ramy fabuły pełnej dramatycznych i fascynujących wyobrażeń momentów zamknął autor olbrzymią swą erudycję w zakresie tzw. „wiedzy tajemnej”, magii i demonologii, stworzył szereg mocnych literacko epizodów, jak np. imponującą rozmachem wyobraźni wizję sabatu, a wokół tych niekiedy świetnych, sugestywnych obrazów rozsnął wątki akcji oscylującej między rzeczywistością empirii a tajemniczym światem czwartego wymiaru, snu i marzenia. Nad wszystkim dominował problemat zasadniczy utworu: antynomia dobra i zła, odwieczna, dramatyczna walka sprzecznych żywiołów, w którą wplątują się niebacznie ludzie.

Powieść nie wzbudziła spodziewanego zainteresowania. Po krótkotrwałym okresie popularności i ożywionej dyskusji wokół dzieł pisarza w latach 1918—1922 nadpłynęła niepostrzeżenie jakaś zagadkowa fala milczenia. Nieliczne głosy o *Salamandrze* były rozbieżne. Lorentowicz porównując powieść z *La-bas* Huysmansa i z *Il regno doloroso* Przybyszewskiego stawiał ją wyżej od obu tych utworów dzięki dyskrecji, jaką — zdaniem krytyka — potrafił zachować autor w kreśleniu obrazów satanistycznych⁴³. Lakoniczna, bardzo ogólnikowa notatka Lorentowicza, zamieszczona na domiar rzeczy w dzienniku, nie mogła oczywiście spopularyzować nowego utworu, do którego Grabiński przywiązywał dużą wagę. Natomiast zamieszczona w „Przeglądzie Warszawskim”⁴⁴ recenzja Leona Piwińskiego była wybitnie ujemna. Recenzent zarzucał Grabińskiemu całkowitą dowolność pomysłów i psychologii, której nie zdołała w jego mniemaniu zrównoważyć ogromna erudycja pisarza w zakresie „nauk tajemnych”. Autor „nie stworzył ani jednej postaci ludzkiej — pisał Piwiński — a sama fantastyka wywołuje wprawdzie pewne „dreszcze”, jednakże mijają one szybko i nie pozostawiają nic oprócz czczości. Niemiła czczość jest też ostatecznym wrażeniem, które wynosi się z lektury zarówno tej powieści, jak i innych fantastycznych utworów Grabińskiego”. Ocenę tak druzgocącą i w jednym zdaniu dyskwalifikującą arbitralnie całą właściwie

⁴³ Lorentowicz J., *Galeria osobliwości*, Express Poranny (Warszawa) 1924, nry 227 i 228.

⁴⁴ Nr 31 z r. 1924, s. 111—112.

twórczość literacką pisarza odczuł Grabiński nadzwyczaj boleśnie. Ataki tego rodzaju, próby pomniejszenia i zlekceważenia jego dorobku nie były oczywiście zjawiskiem absolutnie nowym i zupełnie nieoczekiwanym. W istocie towarzyszyły one autorowi *Księgi ognia* od początków jego literackiej kariery, równoległe do głosów uznania i aprobaty. Zarzucano mu już dawniej „chorobliwość” wyobraźni, ostrzegając między wierszami przed „niezdrową” literaturą⁴⁵, doszukiwano się w niektórych utworach obrazy moralności publicznej⁴⁶, suponowano i wmawiano pisarzowi pogoń za sensacją, monotonię tematów, pokpiwano z jego pomysłów, porównywano na ślepo ze wszystkimi możliwymi fantastami świata, aby na koniec wyznaczyć mu wspaniałomyślnie miejsce poniżej — Ewersa. Ale w pierwszej fazie najżywszego zainteresowania Grabińskim te oceny „krytyczne” znajdowały dostateczną przeciwwagę w głosach przychylnych i usiłujących obiektywnie oszacować twórczość pisarza. Po r. 1922 głosy te milkną coraz bardziej. Odzywać się będą jeszcze od czasu do czasu w pismach prowincjonalnych, ale w organach stołecznych zapanuje głuche o Grabińskim milczenie lub co najwyżej krytyka wyraźnie złośliwa, uszczypliwa, bagatelizująca i zbywająca zdawkowym komunałem nowe pozycje w jego pisarskim dorobku. Specjalizował się w krytyce tego właśnie autoramentu zwłaszcza Leon Piwiński, recenzent skąd inąd odpowiedzialny, któremu w wielu wypadkach nie można było odmówić trafności sądu. Piwiński jednak nie rozumiał — jak się zdaje — tego rodzaju sztuki, jaką uprawiał Grabiński, i najopaczniej stosował wobec niej realistyczno-naturalistyczne kryteria oceny, co oczywiście było zupełnym nieporozumieniem. Toteż diagnozy Piwińskiego były z reguły lekceważące i pełne uszczypliwych

⁴⁵ Por. Dębicki Z., *Demon ruchu*, Kurier Warszawski z dnia 8 II 1920.

⁴⁶ I tak np. wiele hałasu narobiła w swoim czasie sprawa noweli *Czad*, z powodu której skonfiskowany został 2 zeszyt. Pro arte z r. 1919. Prokurator nie dopatrzył się co prawda znamion przestępstwa w inkryminowanej noweli i sprawę umorzył, lecz mimo to rzecz narobiła huczku, a niektóre gazety warszawskie, zwłaszcza Dziennik Nowy skwapliwie podały wiadomość, że Pro arte zostało skonfiskowane za pornografię. W związku z całą tą niesmaczną wrzawą zabrał głos w 3 zeszyt. pisma — jł — (Jan Lechoń) stając w obronie zarówno Grabińskiego, jak w ogóle literatury polskiej, skrępowanej natrętną kuratelą nieproszonych cenzorów moralności, pilnujących z nadzwyczajną czujnością pisarzy, a jednocześnie zdumiewająco pobłażliwych wobec ekscesów muzy kabaretowej. A przecież — dodawał Lechoń — niejedyn nawet wysoki urzędnik cenzury byłby w kłopot, gdyby go tak zapytać, co właściwie znaczy ten *Czad*.

aluzji, których krytyk nie mógł odmówić sobie nawet wówczas, gdy recenzował książki rozmaitych, a dość licznych naśladowców i plagiatorów autora *Salamadry*. Ten stan rzeczy był o tyle niepokojący, że Piwiński uchodził powszechnie za znawcę współczesnej prozy polskiej i że miał do swej dyspozycji pisma o zasięgu ogólnokrajowym, urabiające opinię, a tym samym decydujące w dużym stopniu o powodzeniu recenzowanego pisarza.

Przyczyny tej nieoczekiwanej zmiany frontu nie kryły się bynajmniej i wyłącznie w dziele autora *Salamadry*. Nie brakło, co prawda, i w jego dorobku punktów słabych, utworów chybionych, puszczonech w świat niebacznie w momencie osłabienia czujności i samokontroli, ale o przedwczesnym wyczerpaniu talentu mowy być nie mogło. Nic na to nie wskazywało, pisarz nie wypowiedział jeszcze ostatniego słowa, a niedaleka przyszłość potwierdzić miała pełnię jego sił twórczych. Powody istotne owej zmiany w ustosunkowaniu się do działalności pisarskiej Grabińskiego tkwiły przede wszystkim w niezdrowych i anormalnych warunkach powojennego życia literackiego. Znamioną jego właściwością była daleko posunięta centralizacja. O ile w okresie niewoli politycznej ogniska literatury i kultury artystycznej rozmieszczone były na ziemiach polskich mniej więcej równomiernie, to z chwilą powstania odrodzonego państwa ta względna równowaga w geograficznym rozmieszczeniu ognisk kultury intelektualnej i artystycznej uległa poważnemu zachwianiu. Nowa stolica, pełna ambicji i rozmachu, okazała nieoczekiwanie drapieżną zaborczość. Stworzywszy w swoich granicach najkorzystniejsze bez wątpienia warunki materialne dla rozwoju sztuki, spowodowała gwałtowny odpływ sił i talentów z innych regionów kraju. Zaczęła się swoistego rodzaju wędrówka i masowy *exodus* prowincjałów ku „ziemi obiecanej”, nęcącej nadzieją sławy, rozgłosu, kariery i dobrobytu. Powstało zatem w Warszawie jedyne w swoim rodzaju olbrzymie skupienie ludzi pióra, swoista „giełda literacka”, zgrupowana wokół wszechwładnych organów tzw. opinii. W ich cieniu rozrastała się i rozpieła potężna grupa „dyktatorów” literatury, dysponująca pismami o zasięgu ogólnopolskim, wpływami i stosunkami, sztabem krytyków-apologetów nadwornych, czołowymi firmami wydawniczymi. Dysponując tak nowoczesną i imponującą aparaturą miała ona nie tylko możliwość efektywnej obrony własnych, bardzo realnych interesów, lansowania członków tego ekskluzywnego bractwa i narzucania ich opinii publicznej, ale zarazem unicestwiania krytyką

złośliwą lub zabijania groźną bronią milczenia tych wszystkich, co nie dostąpili szczęścia przynależności do grona „wybranych”.

Grabiński nie miał umiejętności pilnowania własnych interesów pisarskich. Życiowo niezaradny, samotnik, zamknięty cały w świecie swojej myśli i twórczego marzenia, nie umiał i nie chciał zabiegać trywialnie o rozgłos i związane z tym korzyści, nie znosił autoreklamy, przeciwstawiał inwazji komercyjnych obyczajów gest wyniosłej pogardy. Nie zabiegając o koneksje i wpływy szedł własną drogą, z dala od koterii i jakichkolwiek zrzeszeń. Ponieważ nie należał do żadnej grupy, więc nikt go nie popierał. Rozpoczęło się natomiast ciche, powolne unicestwienie pisarza przy jednoczesnym żerowaniu na jego twórczości, pokątnym odpisywaniu i plagiatowaniu jego pomysłów⁴⁷. Starano się narzucić mu rolę pisarza prowincjonalnego, traktować jego dzieło jako przelotną efemerydę. Rzecz znamienita, Grabińskiego drukują przeważnie (z małymi wyjątkami) podrzędne, prowincjonalne firmy wydawnicze w Przemysłu, w Łodzi, w Stanisławowie, Krakowie i Lwowie, nie mające odpowiednich środków ani organów reklamy, które by zdołały narzucić pisarza opinii i uwadze odbiorców.

Niezdrowe, a przez wszechwładną Warszawę stworzone na terenie literatury stosunki najdobitniej scharakteryzował po latach Irzykowski, gdy w r. 1931 rzucał projekt przyznania Grabińskiemu nagrody. Pisał wówczas: „Niedawno w krakowskim Kurierku uskar-

⁴⁷ Grabiński pilnie notował wszystkie dowody wpływu swego na twórczość pisarzy młodszych. Pisząc do J. E. Płomińskiego w dniu 8 IV 1931 r. załączył do listu własnoręcznie sporządzony spis „naśladowców, uczniów i plagiatorów”. Oto brzmienie autentyczne tego *sui generis* dokumentu z zachowaniem pisowni, interpunkcji i skrótów autora:

Moja szkoła (naśladowcy, uczniowie i plagiatorzy).

1) Juliusz Wirski „Pociąg-Widmo” (ballada — „Kurier Warsz.” 1927 czerwiec lub lipiec. 2) Aleks. Janta-Połczyński „Biały pociąg” Poznań 1931 (14 czterowierszy). 3) W. Zechenter nowela druk. przed paru laty w „Krak. Kurj. Ilustr.” a w I połow. (luty, marzec) 1931 powtórzona pod zmienionym tytułem „Wędrowny pociąg” w warszaw. „Kurierze” — jest to plagiat przysłany mi przed paru miesiącami przez Irzykowskiego słusznie przez niego tak nazwany. W redakcji krakowsk. przynajmniej miał autor na tyle sumienia, że włączył w tekst noweli raz moje nazwisko, w redakcji warszawsk. (w „Kurierze Warsz.” czy „Kurierze Poran.”) nawet to opuścił i zamiast mego nazwiska wsadził zwrot „najśmielszej fantazji”. Szkoda, że ten wycinek zgubiłem. Świadkiem Irzyk., z którym teraz nie koresponduję. 4) Józef Relidzyński a) przed paru laty tom nowel fant. pt. „Na tamtym brzegu”? („Z tamtego brzegu”? czy coś podobnego), b) „Maska z pałacu królewskiego” 1931 (wpływ „Kochanki Szamoty” z „Niesamowitej opowieści”).

zono się słusznie na ekskluzywność literackiej Warszawy. Kto nie jest warszawistą, a przynajmniej warszawiakiem, nie może otrzymać stempla warszawskiego, który ma znaczenie nie tylko idealne, lecz bardzo realne, bo bez recenzyj w głównych dziennikach warszawskich nie ma się powodzenia ogólnopolskiego, a dzienniki „prowincjonalne” również zbyt często swoje natchnienie czerpią z źródeł warszawskich. Tego losu doznał Rostworowski, doznał go i Grabiński. Warszawa z początku powitała go z uznaniem, potem go powoli usuwała na coraz dalszy plan. W jaki sposób odbywa się takie usuwanie? W ten, że w obiegu nazwisk, wzorów, przykładów używanych w krytyce potocznej — a niestety inflacji tu nie ma — jego nazwisko jako symbol pewnego typu twórczości nie jest tu wymieniane”⁴⁸.

Odległe echa owej ekskluzywności i „hermetycznej” wyłączności środowiska warszawskiego odzywają się jeszcze po latach w relacji Jarosława Iwaszkiewicza, który jako współpracownik „Pro arte”, „Skamandra” i „Zdroju” z twórczością Grabińskiego zetknął się dość wcześnie, a jedną z jego nowel zakwalifikował nawet do druku w organie poznańskich ekspresjonistów. Grabiński mimo to pozostał dlań na zawsze przedstawicielem — prowincji(!). „Z Grabińskim nie zetknąłem się nigdy, utwory jego pozostały mi dość obce. Przez chwilę zajęły mnie pewne jego nowele np. ta w Pro arte, później jednak wydawały mi się dziesiątą wodą po Ewersie. Grabiński był dla mnie, a myślę także, że i dla moich ko-

5) Janusz Meissner „Licznik z czerwoną strzałką” (nowele lotnicze — na wpływ „Demona ruchu” wskazał K. Czachowski w recenzji „Namiętności”). 6) i 7) Dwoch autorów, których nazwiska i utwory niedawno mi wymieniłeś w Twej karcie. 8) Jerzy Sosnkowski „Dzień Bałometa”. 9) Stan. Czosnowski „Idąca śmierć” (nowele). Najsilniej oddziałał „Demon ruchu”. 10) Też w dziedzinie dramatu fantast. wywarłem wpływ na Andrzeja Rybickiego w jego dram. „Snieżysta noc” (grany we Lwowie — recenzja Zbierzchow. w „Gazecie Porannej” daty i roku nie pomnę oraz uwagi prywatne na ten temat H. Sternbacha — pierwiastek podświadomy, motywy snu podobnie jak w moich utwor. i w „Willi nad morzem”, dramacie).

Grabiński uzupełnił tę listę w karcie do Płomińskiego z dnia 18 I 1933: „Z przyjemnością znów stwierdzam, że liczba moich naśladowców wciąż rośnie, ostatnio poeta J. Znanięcki w „Dworze na bezdrożach” Poznań (Dippel) naśladuje mego „Demona” w kilku wierszach kolejowych. Charakterystyczne, że przeważnie wzorują się na mnie poeci (Janta-Polczyński, Wirski, Kozikowski)”.

⁴⁸ Irzykowski K., Komu się należy nagroda literacka m. Lwowa? Dziennik Ludowy (Lwów) 1931, nr 9. O stosunkach na terenie literatury ówczesnej por. również uwagi Leśnodorskiego Z., *Przekroje literatury współczesnej*, Marchołt 1938, nr 14.

legów obojętny. Czy to była ekskluzywność Warszawy — nie wiem. Myślę, że Grabiński raczej był przedstawicielem głębokiej prowincji, fantastyka jego jest fantastyką „galicyjską”, stąd obcy pozostał przedstawicielom literackim innych dzielnic Polski, natomiast wzbudzał entuzjazm „galileuszy”, Irzykowskiego, Horzycy, po części Wierzyńskiego i Przysieckiego. Z początku zachwycał się nim także Grydzewski, który go drukował w Pro arte, Skamandrze i zdaje się w Poczcie[...] Najsilniejszym managerem Grabińskiego był Irzykowski, ale entuzjazmował się on również Ewersem”⁴⁹.

Grabiński to milczenie o nim i ostentacyjne ignorowanie jego twórczości przeżywał bardzo dotkliwie. Na zewnątrz zachowywał obojętność, rezerwę, coraz szczelniej zamykał się w swej samotni, ale był to spokój pozorny. Pękały niekiedy w momentach szczególnego wzburzenia te nakładane sobie siłą woli wędzidła opanowania i pisarz dawał wyraz rozgoryczeniu bądź w korespondencji z przyjaciółmi, bądź też w publicznych, oficjalnych wywiadach. Długo tłumione gorzkie myśli, nastroje i pasje znajdowały wówczas ujście w sądach ostrych, bezwzględnych, niekiedy zbyt skrajnych i niesprawiedliwych. Grabiński bardzo surowo oceniał sytuację istniejącą na terenie współczesnej literatury polskiej. Cenił Berenta, Struga, Nałkowską, Goetla, Zofię Kossak, natomiast grupie skupionej wokół „Skamandra” i „Wiadomości”, którą obarczał główną odpowiedzialnością za anormalny układ stosunków w polskim świecie literackim, odpłacał pięknym za nadobne, tzn. pomijał ją milczeniem lub co najwyżej darzył złośliwymi epitetami. Był to oczywiście bardzo subiektywny, choć zupełnie naturalny i psychologicznie usprawiedliwiony odruch niechęci ze strony pisarza z trudem dobijającego się o prawo istnienia wobec opływających w dostatek „pieszczochów losu”. W twórczości Kadena dostrzegał wygórowaną pretensjonalność, w dramacie współczesnym uznawał jedynie Perzyńskiego i Szaniawskiego, w Rostworowskim widział epigona, „dziwolągów” Witkacego nie znośli. Z przekąsem wyrażał się o jednodniowych sławach, żerujących na sensacji, o aktualno-reportażowych, płytkich, naturalistycznych quasi-powieściadach rozmaitych spółek literackich, wokół których krytyka rozniecała wrzawę przesadnej reklamy przy jednoczesnym ignorowaniu rzetelnych dzieł sztuki. W ogóle stawiał poezji i prozie polskiej zarzut zasadniczy przerostu formy, ubóstwa treści, które usiłowały pokry-

⁴⁹ W liście do A.H. z dnia 8 V 1951.

wać cyzelatorstwem słownym i tzw. żywiołowością. Największe ciężki dostawały się oczywiście panom krytykom. Trzeba niestety stwierdzić, że w tej sprawie zajmował stanowisko bardzo subiektywne. Odwieczny antagonizm i atawistyczna wrogość między krytykiem a twórcą znajdowały w wypowiedziach pisarza ilustrację bardzo znamiennej. Grabiński potrafił oczywiście zachować całkowitą lojalność wobec krytyków sobie przychylnych; był nawet zazwyczaj ponad miarę skrupulatny w sprawach przyjaźni i wzajemnej wymiany usług. Każdy dowód uznania odpłacał rewanżem pełnym kurtuazji, a niekiedy przesadnych i żenujących pochwał. Na ogół jednak wyrażał się o krytyce z przekąsem, nie pojmował czy też na skutek urazy osobistej nie chciał rozumieć jej istotnej i doniosłej roli kulturotwórczej, był skłonny tolerować ją o tyle, o ile usługi jej były użyteczne pisarzom. „Mimo że z przeważną ilością moich krytyków jestem na stopie wojennej — mówił w jednym z wywiadów — twierdzę, że krytyka literacka jest dziedziną twórczości bardzo pożyteczną. Krytycy jako pośrednicy między szeroką publicznością a twórcami pisarzami spełniają nader ważną funkcję kulturalną. Co do wpływu krytyki na twórczość pisarską, sądzę, że jest on możliwy tylko u indywidualności drugorzędnych, organizacje oryginalne i mocne nie dają mu do siebie przystępu. Chociaż nawet dla twórców rasowych dobrze jest spojrzeć od czasu do czasu na własne dzieło oczyma cudzymi, trochę od zewnątrz. Nie można odmówić krytyce literackiej roli wychowawczej”⁵⁰. Antagonizm między pisarzem a jego krytykami, narastający i dojrzewający w ciągu lat wielu, przerwał w końcu tamy pogardliwego milczenia i wyładował się w generalnym ataku w jednym z rozdziałów powieści *Cień Bałometa*.

Powieść napisana w okresie od października 1923 r. do sierpnia r. 1924 ukazała się we Lwowie w r. 1926 nakładem Wydawnictwa Ossolineum, które w owym czasie za podjętą i pod kierownictwem Stanisława Łempickiego uruchomiło odrębny dział wydawnictw ściśle literackich. Grabińskiego znał Łempicki jeszcze z lat uniwersyteckich, a może nawet szkolnych (kończyli obaj to samo gimnazjum), wiedział o ciężkich warunkach jego życia; wydanie książki potraktowano jako swego rodzaju powinność, akt pomocy pisarzowi, który tej pomocy istotnie potrzebował⁵¹. W dziejach twórczo-

⁵⁰ K. W., *U Stefana Grabińskiego*, Głos Literacki 1929, nr 22 oraz Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie, 1930, nr 7—8.

⁵¹ Por. Łempicki S., *op. cit.*, s. 156.

ści autora *Cień Bafometa* stał się początkiem nowego etapu. Wszystkie dotąd wydane utwory Grabińskiego wyrastały z jednej właściwie podniety zasadniczej, z owego zdumienia i oczarowania dziwnością świata, o której pisał w swoich *Wyznaniach*, z wsłuchiwania się w tajemnicze odgłosy, które nadpływały z „tamtego brzegu”. Inspirowała je żarliwa wiara w cudowność życia, niezachwiane przekonanie, że w zagadkowych fenomenach psychofizycznych stwierdza się niejako naocznie w sposób zmysłowo oczywisty wielopostaciowość i wieczystość bytu. I *Cień Bafometa* wyrastał z tych samych przesłanek intelektualnych i uczuciowych, ale poza tym wkraczał z tą książką do twórczości pisarza motyw nowy, obcy jej w zasadzie dotychczas, motyw moralny. Zwrot ku zagadnieniom etycznym zaznaczył się już co prawda w *Salamandrze*, ale tam problem zasadniczy antagonizmu zła i dobra przerzucony został w sferę transcendentną, w świat żywiołów i demonów, a przez to został jakby odrealniony i pozbawiony możliwości bezpośredniego mobilizowania ludzkiej woli i świadomości. Człowiek był tam mimowolnym, przypadkowym jedynie obserwatorem kosmicznego dramatu. W *Cieniu Bafometa* problemat centralny jest w zasadzie ten sam, lecz punkt ciężkości przesunięty został w głąb człowieka. Nie w świecie magów i demonów, lecz rzeczywistych ludzi rozgrywa się dramat wewnętrzny Tadeusza Pomiana, który sprzeniewierzywszy się własnej idei etycznej staje się moralnym inspiratorem zbrodni. Nie znaczy to, by powieść była realistyczna w obiegowym i dosłownym znaczeniu. Aczkolwiek areną walki jest psyche jednostkowej egzystencji ludzkiej, dramat i tu otrzymuje przedłużenia transcendentne zgodnie z metafizyką autora, widzącego w konflikcie wewnętrznym indywidualnej jaźni-mikrokosmu refleks odwiecznych zmagających się dwu autonomicznych pierwiastków bytu.

Powieść wprowadzająca nowy ton, zalecająca się oryginalną, dwupłaszczyznową kompozycją akcji, dziejącej się raz w świecie rzeczywistym, to przerzucającej się niespodzianie w sferę marzenia i baśniowej feerii, wzbudziła większe niż *Salamandra* zainteresowanie i wywołała szereg sprzecznych co prawda zdań i osądów. Józef Birkenmajer i Jerzy Płomieński²⁵ ocenili ją na ogół przychylnie, trafnie określając problemat i wymowę „ideologiczną” dzieła

²⁵ Birkenmajer J., *Niesamowite opowieści*, Kurier Poznański 1927, nr 38. Płomieński J. E., *Szukanie współczesności*, Warszawa 1934, s. 10–17.

oraz wskazując na bezsprzeczne walory artyzmu, zwłaszcza w zakresie kompozycji, charakterologii i plastyki obrazów. Atak przyszedł natomiast ze strony najmniej spodziewanej. W numerze 15 „Wiadomości Literackich” z r. 1926 ukazała się mianowicie obszerna recenzja Irzykowskiego pod charakterystycznym tytułem *Krytyków swoich pod pręgierz stawia Grabiński*. Recenzja była w ogólnym tonie raczej ujemna. Krytyk przyznawał, co prawda, powieści piękno poszczególnych fragmentów i scen, ale całość oceniał raczej negatywnie. Zarzucał czołowym kreacjom brak siły przekonywania, w postawieniu zasadniczego konfliktu dostrzegał schematyczność i zbyt symplistyczną jednostronność, niekonsekwencje w rozwinięciu charakterów i w prowadzeniu akcji. Zgłaszał wreszcie poważne zastrzeżenia przeciw inwektywom pisarza pod adresem recenzentów. Te inwektywy wzbudziły właśnie szczególne zainteresowanie jako bardzo charakterystyczna forma zawołowanej, wplecionej w tok beletrystycznego utworu walki literackiej pisarza z jego antagonistami spod znaku krytyki.

Pod koniec powieści włączył autor w ramy utworu rozdział zatytułowany *U Wrześmiana (Wyjątki z pamiętnika Tadeusza Pomiana)*. Rozdział ten, stanowiący całość odrębną, z wątkami akcji zwłaszcza w swej pierwszej części dość luźno związany, wprowadzony został ze względów raczej pozaartystycznych, zawierał generalną odpowiedź na wszystkie możliwe zarzuty, jakie kiedykolwiek postawiła Grabińskiemu krytyka polska. Bo Wrześmian, wokół którego koncentruje się treść tego osobliwego rozdziału, to drugie „ja” pisarza, to on sam, zapomniany i niezrozumiany samotnik. Krytyka krytyków Wrześmiana to sumaryczny rewanż, którym regulował pisarz własne literackie porachunki. W tonie uszczypliwej ironii i cierpkiego sarkazmu zarzucał Grabiński swoim sędziom przede wszystkim brak kompetencji do oceny filozoficznych i psychologicznych założeń jego sztuki, wypominał im staranne omijanie dyskusji w sprawach istotnych i kurczowe chwytanie się szczegółów drugorzędного znaczenia, wytykał im banalność i nonszalancję sądów, wynikające z niemożności zrozumienia istoty rzeczy, nonsensy wpływologiczne, sprzeczność opinii, na koniec wyraźnie złą wolę i zjadliwą zawiść.

Ten wielostronicowy pamflet, pełen przejrzystych, personalnych aluzji wywołał niespodzianą reakcję Irzykowskiego. Irzykowski cenił Grabińskiego wysoko i uważał się zawsze za jego przyjaciela, ale wierny swym klerkowskim ideałom absolutnego obiek-

tywizmu i swej namiętnej pasji ustawicznego sprawdzania własnych mniemań i stanowisk zaprotestował przeciw metodzie prowadzenia sporu i merytorycznej zawartości diatryby polemicznej pisarza. W gwałtownych, generalizujących inwektywach przeciw krytyce dopatrył się słusznie grubej przesady i uproszczeń. Postawiony przez Grabińskiego zarzut rozbieżności zdań uznał za bezprzedmiotowy, bo krytyka to nie matematyka. Zastrzegał się przeciw lekceważeniu tzw. „wpływologii”, bo to dyscyplina, której powinno się uczyć w szkole krytyków. Oczywiście nie wszystkie zarzuty stawiane autorowi *Demona* bywały słuszne; Irzykowski zgadzał się na to. Ale i Grabiński powinien uświadomić sobie swoje słabe strony, których mu przecie nie brak. Przechodząc wreszcie na teren samej twórczości pisarza podawał Irzykowski w wątpliwość sens i wartość jego „metafizyki”. Grabiński — zdaniem autora *Pałuby* — nie powinien brać tej „metafizyki” na serio. „Jemu się wydaje, że fantastyka musi się łączyć z okultyzmem — ale to wcale nie jest konieczne — i dlatego czyni się niepotrzebnie ryce rzem spraw właściwie przeciwnych jego naturze, która jest jasna i prostolinijna. Jest jeszcze dość tajemnic świata i życia, których okultyzm nie zapaskudził”⁵³.

Recenzję Irzykowskiego przyjął Grabiński z oburzeniem. „Co do recenzji Irzykowskiego istotnie jest złośliwą i powierzchowną (i to nawet bardzo)” — pisał w liście do Płomieńskiego z dnia 20 IV 1926. Szczególnie mocno dotknąć musiało pisarza zwłaszcza końcowe zakwestionowanie filozoficznych założeń jego twórczości. Tego nie mógł Irzykowskiemu wybaczyć. Na kilka lat oziębną przeto zupełnie stosunki między nimi, aczkolwiek Irzykowski zachował nadal szczerą przyjaźń i życzliwość dla obrażonego przyjaciela. Całe to zerwanie i kilkuletnia obraza były właściwie wielkim nieporozumieniem. Grabiński w swej nadmiernej drażliwości nie mógł pojąć, że krytyka Irzykowskiego nie była podyktowana osobistymi względami, lecz płynęła z nieodpartej potrzeby samokontroli, ustawicznego rewidowania własnych, tak przecież zawsze dotąd przychylnych dla pisarza ocen. Irzykowski, typowy racjonalista, traktujący fantastykę przede wszystkim jako próbę sprawności i pomysłowości intelektualnej, nie mógł znowuż zrozumieć, że metafizyka Grabińskiego nie była w jego twórczości snobistycz-

⁵³ Irzykowski K., *Krytyków swoich pod pręgierz stawia Grabiński*, *Wiadomości Literackie* 1926, nr 15.

nym nalotem czy literackim eksperymentem, lecz integralnym składnikiem światopoglądu autora.

W tych to latach próbowania sił na terenie rodzaju powieściowego podejmuje Grabiński jeszcze jeden atak na teatr, jeszcze jeden wysiłek w kierunku ponownego zdobycia sceny. Pisze nowy dramat w 3 aktach *Larwy*, w redakcji ostatecznej noszący tytuł *Manowiec*. Rzecz, jak zwykle u Grabińskiego ekscentrycznie pomysłana, dzieje się w szpitalu wariatów. Na tle niesamowitych postaci szaleńców, na tle ich obłąkanych wizji i majaczeń, ekscytującej atmosfery odbywającego się na scenie seansu spirytystycznego, świata fantomów i upiornych widm przedstawiony jest dramat Orszy, lekarza, który w swej nieposkromionej, fanatycznej żądzy wtargnięcia poza trójwymiarową rzeczywistość doświadczenia zapędza się za daleko, wyzwala niebacznie drzemiące w nieprzeniknionych tajniach bytu groźne siły i pada ich ofiarą.

Ten metapsychiczny dramat, przedstawiony dyrekcji teatrów krakowskich, spotkał się zrazu z aprobatą. Z korespondencji pisarza wynika⁵⁴, że przygotowania inscenizacyjne musiały być daleko posunięte, skoro autor zapowiadał Płomińskiemu swój przyjazd do Krakowa i określał nawet ściśle datę przybycia: „Do Krakowa przyjadę prawdopodobnie 1 listopada wieczorem wprost na przedstawienie. Oczekuj mnie w teatrze”⁵⁵. Tymczasem zupełnie niespodzianie, niemal w przeddzień prapremiery przygotowania przerwano, odkładając realizację sztuki na przyszłość bliżej nie określoną. Ostatecznie dramat nie ujrzał ani sceny krakowskiej, ani żadnej innej. W kilka lat potem, w r. 1931, korzystając z chwilowego zainteresowania swoją osobą z racji otrzymania nagrody literackiej Grabiński raz jeszcze próbował szturmować tym razem na odmianną teatry lwowskie posyłając *Larwy* dyrekcji Teatru Rozmaitości. „Rękopis [*Larw*] — pisał do Płomińskiego w dniu 28 VIII 1931 r. z nieukrywaną irytacją i złościwością — posłałem jeszcze w marcu br. p. L. Schillerowi we Lwowie. Dotychczas mimo 2-krotnej interpelacji ten Jaśnie Pan... nie raczył mi odpisać i rękopisu nie zwrócił”. W ogóle trzeba stwierdzić, że do teatru nie miał Grabiński szczęścia, choć twórczość dramatyczną cenił sobie szczególnie, czuł się w tej dziedzinie prekursorem nowych form i tematów. Oferty przekładu *Willi nad morzem* na języki francuski, an-

⁵⁴ Listy do Płomińskiego z października, listopada i grudnia 1927 r.

⁵⁵ Karta do Płomińskiego z dnia 6 X 1927.

gielski, niemiecki i włoski nie doczekały się realizacji. Umowa na przekład rosyjski tegoż dramatu, zawarta z artystą teatru Stanisławskiego R. Bolesławskim, nie przyniosła — jak się zdaje — żadnych konkretnych rezultatów. Około r. 1927 przełożył *Willę nad morzem* na język czeski dr Bohumil Vydra i sztukę miało wystawić Národní Divadlo w Pradze, ale skończyło się na projektach; czeski przekład pozostał w rękopisie. W roku następnym Societa Italiana del Teatro Drammatico w Mediolanie zwróciło się z prośbą o pozwolenie wystawienia tegoż dramatu na scenie włoskiej, ale ujemne opinie, inspirowane podobno, według zapewnień autora, przez Warszawską Agencję Teatralną i Związek Autorów Dramatycznych przyczyniły się do zaniechania tej inicjatywy⁵⁶. Dotknięty do głębi tym ignorowaniem jego teatralnych poczynań Grabiński zwrócił się ku nowej, zwycięsko z teatrem rywalizującej sztuce kinematograficznej.

W r. 1926 warszawska wytwórnia filmowa „Kolos” powzięła plan wyprodukowania serii krótkometrażowych filmów eksperymentalnych o niezwyklej, ekscentrycznej czy fantastycznej tematyce. Realizatorem tych obrazów, robionych nie tyle dla kasy, ile z bezinteresownego entuzjazmu artystycznego, był Leon Trystan. Pierwszą dwuaktówką owego cyklu miała być *Kochanka Szamoty*, przeróbka noweli Grabińskiego o tym samym tytule. W dniu 25 maja tegoż roku przeciął Grabiński uroczyste wstęgę oddzielającą aparat filmowy i pierwsze wnętrze projektowanego filmu⁵⁷. Film istotnie został zrealizowany i był wyświetlany na ekranach kinoteatrów polskich łącznie z drugą dwuaktówką tej samej serii pt. *Bunt żelaza i krwi* według noweli Daniłowskiego. Z tej filmowej wersji swego utworu Grabiński nie był jednak zbytnio zadowolony. Realizator niepotrzebnie zrationalizował i zbanalizował treść noweli, będącej jakby zmodernizowanym w duchu nowoczesnej parapsychologii wariantem biblijnego mitu o stworzeniu pierwszej kobiety. Nowela, niepokojąca w wersji oryginalnej poezją zjawisk zagadkowych, w przeróbce filmowej dostarczyła reżyserowi materiału do kilku tricków zaledwie i kilku doskonałych zresztą zdjęć wirażowanych. Nie stanęli też na wysokości zadania aktorzy: Igo Sym w roli Szamoty i Helena Makowska w roli jego widmowej kochanki⁵⁸. Mimo częściowego zawodu Grabiński nie zrezygnował przecież z myśli

⁵⁶ Por. K. W., *op. cit.* oraz Grabiński S., *Cień Bałometa*, Lwów 1926, s. 154.

⁵⁷ *Wiadomości Literackie* 1926, nr 24. Zob. Kronika ilustrowana.

⁵⁸ Por. Stern A., *Nowe polskie filmy*, *Wiadomości literackie* 1927, nr 15. Zob. Kino.

o wyzyskaniu możliwości, jakie otwierała sztuka filmowa. Przygotował 10-aktowy dramat filmowy pt. *Fantastyczny manowiec*, który nigdy jednak nie doczekał się realizacji.

Grabiński, skarżąc się na brak uznania i niesprawiedliwe osądy, lubił owej obojętności opinii krajowej przeciwstawić swoje imponujące jakoby sukcesy zagraniczne. Już Irzykowski witając debiut pisarza w r. 1918 zwrócił uwagę na swoistą czytelność, jaką mogłoby mieć dzieło Grabińskiego dla cudzoziemskiego odbiorcy ze względu na brak tzw. obciążeń patriotyczno-narodowych. W istocie jednak owe „sukcesy” *in foro externo* były bardzo iluzoryczne i jeśli w ogóle można było mówić o jakiegokolwiek ekspansji, to w znaczeniu chyba raczej przenośnym i ograniczonym. Ma się tu właściwie do czynienia z prywatną wyłącznie inicjatywą szczupłego grona przyjaciół pisarza lub bezinteresownych wielbicieli jego talentu. I tak publiczność czeską usiłował zapoznać z nazwiskiem Grabińskiego i rodzajem jego twórczości dr Bohumil Vydra, wspomniany już tłumacz *Ciemnych sił*; na terenie niemieckim próbowali lansować Grabińskiego Józef Aleksander Gałuszka, Jerzy Płomiński, pisujący dość często artykuły sprawozdawcze o współczesnej literaturze polskiej w „*Slavische Rundschau*” lub w „*Prager Presse*” oraz Herman Sternbach, zamieszczający od czasu do czasu „listy polskie” w czasopiśmie berlińskim „*Die Literatur*”. Poza tym kilka drobnych utworów nowelistycznych Grabińskiego ukazało się w przekładzie włoskim, co się po części wiąże z włoską jego podróżą.

Do Włoch wyjechał Grabiński w lipcu r. 1927 realizując wreszcie wieloletnie swoje marzenia o wyrwaniu się choćby na krótko w szeroki, piękny świat poza ciasne mury szkoły i prowincjonalnego miasta. Projektowana marszruta podróży wiodła tradycyjnym szlakiem przez Wenecję, Rzym do Neapolu, na Capri i na Sycylię⁵⁹. Ale już w Wenecji los gotował mu niespodziankę, która pokrzyżować miała te turystyczne plany. Oto zupełnie przypadkowo spotyka i poznaje w tym pierwszy raz widzianym, obcym mieście młodą Polkę, panią Stefanię Kalinowską, zamieszkałą w Wenecji od trzech lat już z górą. Przygodna znajomość przeobraziła się rychło w przyjaźń. Urok tego spotkania musiał być silny, skoro pisarz podjąwszy po kilku dniach pobytu nad Adriatykiem dalszą po-

⁵⁹ Niektóre szczegóły pobytu Grabińskiego we Włoszech zawdzięcza studium niniejsze p. Stefanii Kalinowskiej.

dróż dojechał tylko do Rzymu, aby niebawem zawrócić i do końca wakacji pozostać już tylko w Wenecji. Pani Kalinowska miała niejakie zasługi w dziele polsko-włoskiego zbliżenia kulturalnego. Nie będąc literatką z zawodu oddawała przecież swą świętą znajomość języka na usługi propagandy literatury ojczystej, tłumaczyła na włoski *Erosa* i *Psyche* Żuławskiego, popularyzowała na terenie włoskim twórczość Słowackiego, Micińskiego i Kasprowicza⁶⁰. Ona też obok prof. Damianiego podjęła inicjatywę utworzenia Grabińskiemu drogi do publiczności włoskiej. Od czasu pobytu w Wenecji datują się przeto pierwsze próby wprowadzenia pisarza na tamtejszy teren. W dzienniku „La Stampa” z dnia 27 IV 1928 r. ukazała się nowela Grabińskiego *Il treno fantasma* w przekładzie Damianiego, a w „Gazetta di Venezia” i w czasopiśmie „Tutto” (z października 1929) nowela *Wezwanie* w tłumaczeniu Stefanii Kalinowskiej⁶¹. Ona też zamierzała tłumaczyć *Ciemne siły*, ale plan zarzucono wobec nikłych możliwości realizacji tej sztuki na scenach włoskich. Popularyzował nazwisko Grabińskiego w akcji odczytowej i działalności literacko-krytycznej wybitny sławista włoski, świętny znawca i miłośnik literatury polskiej, wspomniany już profesor Enrico Damiani. Dnia 22 marca 1928 r. odbył się staraniem Towarzystwa Italia e Polonia w sali Capizucchi w Rzymie odczyt Damianiego o współczesnej prozie polskiej, w którym mówił m in. o Grabińskim i jego *Demonie ruchu* ilustrując wywody cytatami z własnych przekładów⁶². Jedną z nowel kolejowych pisarza, *Błądny pociąg*, drukowaną poprzednio w „Stampie”, ogłosił Damiani powtórnie z utworami kilku innych autorów polskich i z komentarzem w r. 1928 w sierpniowym numerze czasopisma „Rivista di Letteratura Slave” pod ogólnym tytułem *I narratori della Polonia d'oggi*⁶³.

Epizod wenecki miał też niejaki wpływ na oryginalną twórczość Grabińskiego. Owocem włoskich wczasów był przede wszystkim szkic powieściowy *Namiętność* (*L'Appassionata*), napisany w Wenecji, drukowany po raz pierwszy w „Dzienniku Poznańskim”, powtórnie opublikowany w zbiorze nowel, wydanym pod identycz-

⁶⁰ Por. Pollak R., *Polonika włoskie*, Przegląd Współczesny 1929, nr 81 oraz 1930, nr 94.

⁶¹ Ibid.

⁶² Por. Pollak R., *Polonika włoskie*, Przegląd Współczesny 1928, nr 80.

⁶³ To samo w wydaniu książkowym i pod tymże tytułem w Rzymie 1929 nakładem Istituto per l'Europa Orientale.

nym tytułem w r. 1930⁶⁴. Wrażenia turysty, przeżycia intymne i motywy wysnute z wyobraźni oszołomionej urokiem miejsca i niezwykłością przygody złożyły się na opowieść pełną niezrównanej plastyki w odtworzeniu romantycznego piękna starej stolicy do-
żów⁶⁵.

Włoska eskapada była jedynym większym ekskursem zagranicznym w życiu Grabińskiego; nie pozwalał na częstsze i dalsze wypadki brak funduszy i wciąż pogarszający się stan zdrowia. Wyprawa nad Morze Czarne do Konstancy w lecie r. 1929 była tylko kilkudniową, okrężną wycieczką, która nie przyniosła żadnych głębszych wrażeń ani poważniejszych rezultatów literackich prócz noweli *Porumbica*, drukowanej w „Wiek Nowym” w r. 1932. Bardziej natomiast okazałe wyniki przyniosły kilkakrotne pobyty Grabińskiego nad morzem w Gdyni i na Helu w postaci szeregu opowiadań o tematyce zaczerpniętej z życia morskiego pobrzeża oraz nowej powieści pt. *Klasztor i morze*. Powieść ta, owoc dwuletniej, żmudnej pracy, ukazała się w r. 1928 nakładem F. Hoesicka w Warszawie. Temat podstawowy, wokół którego rozsnuwają się wątki akcji, był w zasadzie ten sam, co w *Cieniu Bafometa*: problem winy, kary i ekspiacji za grzech. Podobną była kompozycja dwupłaszczyznowa, rozbijająca nurt zdarzeń na dwa odrębne, lecz przecinające się w kilku punktach strumienie. Równocześnie jednak przynosiła powieść szereg motywów nowych, zgrupowanych wokół dwu dominujących ośrodków fabuły, uwidoczniionych symbolicznie w tytule. Klasztor z jego nie pozbawioną swoistego uroku romantyką życia utajonego i dlatego właśnie przedstawiającego dla pisarza motyw ponętny oraz morze, potężny, złowrogi żywioł, z którym borykają się ze zmiennym szczęściem ludzie mocni, twardzi, nieujarzmieni jak morze i jak ono pierwotni w swych żywiołowych, nieopanowanych instynktach i namiętnościach — oto dwie dziedziny, dwa światy zjawisk i wzruszeń odmienne w swojej najgłębszej istocie, które odślonić, pokazać i stopić w jedno usiłował pisarz ze skutkiem nie zawsze pomyślnym.

Krytyka przyznając autorowi duże opanowanie realiów życia Kaszubów, oceniając trud przyswojenia sobie gwary, podnosząc piękno niektórych obrazów i opisów oraz społeczno-etyczną wymowę dzieła, wysunęła jednocześnie poważne obiekcje. Zarzucano

⁶⁴ Nakładem Wydawnictwa Renaissance-Universum w Stanisławowie.

⁶⁵ Por. Brahmaer M., *Z dziejów włosko-polskich stosunków kulturalnych. Studia i materiały*, Warszawa 1939. Rozdział: „Pod urokiem Wenecji”.

przede wszystkim powieści nieudolność kompozycji, zbyt słabe i nieprzekonywujące powiązanie obu równoległych wątków, na czym ucierpiała poważnie problematyka utworu. Stwierdzano z żalem, że morze jako żywioł nie zostało w ostatniej powieści odkryte tak twórczo, jak niegdyś ogień czy ruch. „Tu morze jest jedynie twórczością filologiczną, a nawet tautologiczną” — pisał Henryk Drzewiecki w „Wiadomościach literackich”⁶⁶. Dopatrywano się w tym niewyzyskaniu tkwiących w temacie możliwości dowodów wyczerpania inwencji twórczej. Usiłował głębiej wniknąć w intencje powieści jedynie Płomieński⁶⁷ kładąc nacisk na problematykę moralną utworu, podkreślając ze szczególnym akcentem stały i widoczny wyraźnie w twórczości pisarza wzrost zainteresowań dla zagadnień społeczno-etycznych, tym więcej znamieny, że jak dotąd przypisywano powszechnie Grabińskiemu całkowitą obojętność dla problemów tego rodzaju.

W tych to latach gasnącej z wolna popularności pisarza, kiedy to krytyka wpływała, stołeczna, rozdzielająca rangi i patenty coraz częściej załatwiała się z każdą nową publikacją Grabińskiego powierzchowną, lakoniczną, nie rzadko złośliwą recenzją, Płomieński był nieomal jedynym krytykiem, który nie rezygnując z obiektywizmu starał się oddać sprawiedliwość autorowi *Demona ruchu*, oceniać jego utwory z najdalej idącą życzliwością. Ta postawa miała głębsze przyczyny w więzach przyjaźni, łączących krytyka z pisarzem.

Grabiński przyjaciół miał niewielu. Nie lubił nawiązywać stosunków zbyt pochopnie. Wrażliwy aż do przesady i odczuwający głęboko każdą niewłaściwość, każdy najdrobniejszy choćby nietakt, nawet w przyjaźni zachowywał dystans, „nie lubił się wywnętrzać, wdawać w dyskusję, być pouczanym”⁶⁸. Introwertyk z urodzenia nie dopuszczał nikogo do swych najgłębszych tajemnic. Zresztą zbliżał się jedynie do natur pokrewnych, zgodnych z nim w poglądach, w postawie wobec świata, w zainteresowaniach i do tych, w których wyczuwał życzliwość. Przyjaźnił się mimo okresowych nieporozumień z Irzykowskim, bo w starym klerku, sceptyku i racjonalistcie odkrywał duszę zacną, prawą, bezinteresowną i na

⁶⁶ Drzewiecki H., *Nowa powieść Grabińskiego*, *Wiadomości Literackie* 1928, nr 37.

⁶⁷ Płomieński J. E., *Stefan Grabiński: Klasztor i morze*, *Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie* 1928, nr 11, *Zob. Z powieści*.

⁶⁸ Tak pisze ks. Jan Kwolek w liście do A.H. z dnia 20 XII 1949.

wskroś uczciwą. Irzykowskiemu wiele zawdzięczał i zawsze o tym pamiętał, choć go niekiedy dezorientowały paradoksy i nieoczekiwane „wysoki” „starego”. Rzucają pewne światło na stosunek wzajemny obu pisarzy relacje pani Haliny Marii Dąbrowskiej. „Wiadomo mi jest — pisze w jednym z listów⁶⁹ — że wbrew wielkości Irzykowski popierał Grabińskiego, darzył go dużą sympatią i bronił tego rodzaju twórczości, którą on reprezentował. Narażał się przez to autor *Pałuby* na drwiny, że staje w obronie „beztalencia, jak to on zwykle”. Pamiętam odezwanie się tej treści, jeśli chodzi o Grabińskiego, wybitnych przedstawicieli literatury odmiennych kierunków, jak Kadena, Nałkowskiej itp. Irzykowski lubił ze mną rozmawiać na tematy fantastyki, fantastyczności, fantazji, niesamowitości różniczkując bogato te pojęcia. Nie rozumiano go, jak najczęściej — że począwszy od *Snów Marii Dunin* nawet poprzez *Pałubę* — aż do pięknej noweli *Niepokalane poczęcie* (którą bardzo cenił) — daje tej fantastyczności specyficzną odmianę [...] Z twórczości Grabińskiego najbardziej lubił *Demona ruchu*, nowelę o lokomotywie biegnącej w nieskończoność. Sądził, że nadaje się ona na sfilmowanie i omawiał to dokładnie [...] O samym Grabińskim wyrażał się ze współczuciem, żywo uczestniczył w jego nagrodzie, widywał go, lecz głównie korespondował [...]”

W latach przemyskich współżył Grabiński bliżej z katechetą miejscowego gimnazjum ks. kanonikiem drem Janem Kwolkiem. Ks. Kwolek, historyk z zamiłowania i profesji, zajmował się ponadto od lat wielu problemami mediumizmu i spirytyzmu, badał je wszechstronnie, z zapałem, aczkolwiek z należyłą rezerwą i krytycznie. Przypadkowa tożsamość zainteresowań intelektualnych ułatwiła zbliżenie. Grabiński pożyczał od swego duchownego przyjaciela książki z zakresu parapsychologii, zawdzięczał mu nawet pewne pomysły literackie. Przyjmował te sugestie i usługi z przyjazną wdzięcznością tym więcej, że ks. kanonik potrafił w stosunkach koleżeńskich zachować dyskrecję i uszanować powściągliwość pisarza, wrodzoną mu niechęć do intymnych wynurzeń.

Ale przyjaźń z Płomieńskim odegrała rolę szczególną w życiu Grabińskiego, zajmuje w nim najwięcej miejsca, a przetrwała aż do ostatnich dni pisarza⁷⁰. Pierwsze kontakty zostały nawiązane

⁶⁹ Z dnia 24 V 1951.

⁷⁰ Materiałów do odtworzenia dziejów tej przyjaźni dostarczyły listy Grabińskiego pisane do przyjaciela w latach 1926—1935 oraz wspomnienie Płomieńskiego o autorze *Demona ruchu* pt. Suweren polskiej fantastyki

jeszcze w r. 1919, kiedy to Płomiński, wówczas nauczyciel we Włocławku, przygotowując wydawnictwo jednodniówki na cel charytatywny zaprosił do współpracy Grabińskiego, któremu *Demon ruchu* przyniósł właśnie rozgłos ogólnopolski. Grabiński propozycję przyjął. Po tym pierwszym zetknięciu na odległość nastąpiła kilkuletnia przerwa i dopiero pod koniec r. 1925 odnowiono znajomość. Płomiński planował wówczas założenie niezależnego pisma literackiego, które by przeciwstawiało się hegemonii warszawskich „Wiadomości”. Grabińskiego postanowił pozyskać na współpracownika. W jesieni r. 1925 odwiedził pisarza we Lwowie i przyjęty bardzo życzliwie uzyskał jego zgodę z tym tylko zastrzeżeniem, że „w polemicznych rozrachunkach bezpośrednich” nie miał Grabiński brać udziału. Czuł organiczny wstręt do afer tego rodzaju. Projektowane pismo nie doczekało się jednak realizacji. Natomiast wkrótce potem został Płomiński współredaktorem dodatku literackiego katowickiej „Polonii”, do której utorował drogę autorowi *Księgi ognia*. W „Polonii” za przyczyną Płomińskiego ogłosił Grabiński kilka utworów nowelistycznych oraz bardzo ważny dla poznania jego osobowości dokument, a mianowicie cytowane tu już autobiograficzne *Wyznania*. Zwrotną rolę w dziejach przyjaźni pisarza z krytykiem odegrały wakacje r. 1926, spędzone wspólnie we wsi huculskiej Lubiźnia koło Delatyna. W bezpośrednim współżyciu, w toku włóczęgi po okolicznych lasach i górach, wśród cudów przyrody, na wycieczkach do Kamienia Dobosza i słynnego wiaduktu w Jaremczu pękły ostatnie szranki przymusu i skrzepowania, wywiązała się przyjaźń serdeczna, która w przyszłości miała przetrwać zwycięsko wszystkie próby losu. Od tych wakacji huculskich datuje się rozległa, trwająca przez lat 10 aż do śmierci Grabińskiego korespondencja z Płomińskim, dająca wgląd nie tylko w dzieje ich wzajemnych stosunków, ale i w warunki życia i twórczości pisarza. Po r. 1926 staje się Płomiński głównym orędownikiem Grabińskiego wobec niesprawiedliwych i często krzywdzących ataków krytyki. Mając dostęp do materiałów użyczanych mu przez samego autora, dla nikogo poza nim niedostępnych, mógł sobie wyrobić o twórczości przyjaciela sąd wszechstronny i pogłębiony. Toteż oceny Płomińskiego wyróżniają się rzetelnością przemyślenia, poważnym stosunkiem do przedmiotu, widocznym wyraźnie

literackiej, ogłoszone w książce *Twórcy bez masek*, Warszawa 1956, s. 103—149.

dążeniem do zachowania maksymalnego obiektywizmu, co nie było rzeczą łatwą w sytuacji przyjaciela, nakładającej siłą rzeczy pewne zobowiązania. Płomiński umiał jednakże godzić obowiązki przyjaźni z sumiennością krytyka, nie pisał recenzji „grzecznościowych”, nie cofał się przed podkreśleniem niedociągnięć w sztuce przyjaciela, choć z konieczności musiał to robić oględnie i delikatnie. W okresie, gdy coraz głębsze milczenie groziło pogrzebaniem pisarza w pamięci współczesnych jeszcze za jego życia, Płomiński chronił go niejako przed tym unicestwieniem, przypominał, podkreślał walory oryginalnej jego sztuki. Pisał też o Grabińskim przy każdej okazji czy to oceniając dzieła innych pisarzy, czy to w sprawozdaniach z polskiego życia literackiego przeznaczonych dla pism zagranicznych; organizował wieczory literackie poświęcone twórczości autora *Salamandry*, reprezentował jego interesy wobec firm wydawniczych, a nawet podejmował starania, co prawda bezowocne, o sfilmowanie niektórych utworów Grabińskiego. Kiedy w ostatnich latach życia ciężka choroba uwięziła pisarza w jego brzuchowickiej pustelni, Płomiński stał się jedynym łącznikiem z resztą świata. Wierny i niezawodny informator donosił o wszystkich ważniejszych wydarzeniach na terenie literatury, dostarczał wycinków z prasy, odwiedzał od czasu do czasu chorego przyjaciela w jego cichym, smutnym ustroniu.

Grabiński przyjmował te świadczenia przyjaźni z najgłębszą wdzięcznością starając się w miarę możliwości odpowiadać na usługi rewanżem. Pertraktował z Ossolineum i prof. Łempickim w sprawie wydania studium Płomińskiego o Tadeuszu Dąbrowskim, reprezentował interesy finansowe przyjaciela wobec redakcji pism i dzienników lwowskich, z którymi Płomiński współpracował, kilkakrotnie w artykułach specjalnie osobie przyjaciela poświęconych oceniał jego twórczość krytyczną.

Mimo że działalność pisarska Grabińskiego wywołuje w owych latach coraz słabszy rezonans, pisarz w pracy nie ustawał. W okresie 1928—30 przygotował kolejny tom nowel pt. *Namiętność*, który ukazał się w r. 1930 w Stanisławowie nakładem Wydawnictwa Renaissance-Universum. Zbiór obok szkicu tytułowego zawierał pięć jeszcze utworów stanowiących jak *Demon ruchu* i *Księga ognia* cykl tematycznie jednolity. Miłość, a raczej namiętność, pożądanie pokazane w jego najrozmaitszych manifestacjach od żywiołowego, naturalnego i zdrowego popędu aż po objawy patologiczne, perversyjne stanowi dominantę tematyczną sześciu utworów, przypo-

minających niekiedy diaboliczne opowieści Barbey d'Aureville'ego wyrafinowaniem pomysłów i finezją artystycznego wyrazu. A jednocześnie zgodnie ze skłonnością autora, z przyrodzonym mu niejako stylem ujęcia książka miała niepokoić nastrojem specyficznej tajemniczości; autor zapuszcza raz po raz sondę w głębie życia podświadomego bądź też usiłuje przerzucać fantastyczne mosty, sprzęgające rzeczywistość codziennego doświadczenia z niemniej w przekonaniu pisarza realną rzeczywistością czwartego wymiaru.

Oceniając nowy tom „opowieści tajemnych” Grabińskiego podkreślał Płomieński rasowość talentu przyjaciela, przejawiającą się w tematycznej koncentracji, w „niepospolitej technice psychologizowania oraz w sztuce tworzenia mocnych, niezwykłych nastrojów”⁷¹. Tę siłę ekspresji, umiejętność ujmowania fantastycznych wizji w formę artystyczną, pełną fascynującej sugestii i plastyki wyrazu podnosił również Kazimierz Czachowski⁷². Porównując Grabińskiego z Meyrinkiem stawiał go wyżej od niemieckiego pisarza. W zakończeniu recenzji rzucał pomysł zbiorowego wydania nowel fantastyka polskiego.

W tym to okresie, w latach 1928—30, powstała również najobszerniejsza, a zarazem ostatnia za życia pisarza drukowana powieść *Król Czandaura*, w wydaniu książkowym z r. 1936 nosząca tytuł *Wyspa Itongo*. W ostatnich tygodniach r. 1930 powieść zaczęła ukazywać się w felietonie lwowskiego „Wieku Nowego”. Temat jej określił sam autor w jednym z wywiadów: walka z przeznaczeniem, zakończona klęską bohatera⁷³. Temat w twórczości pisarza właściwie nie nowy, otrzymał jednak nową, interesującą oprawę. Tym *novum* jest egzotyka, wprowadzona tu w skali i rozmiarach dotąd w dziele Grabińskiego nie spotykanych. W drugiej części powieści nurt akcji przerzuca się na daleką, położoną gdzieś na krańcach Oceanii, w istocie na żadnej mapie nie istniejącą wyspę Itongo. Dzieje Jana Gniewosza, „ulubieńca zaświatów”, który z woli tajemniczego przeznaczenia zostawszy egzotycznym władcą mitycznych Itonganów podnosi bunt przeciw przemożnym „ciemnym siłom” i pada zdruzgotany ich mściwymi ciosami, są zdolne zainteresować zarówno baśniową niezwykłością przygód, jak egzotyką środowiska i scenerii, przypominającej w niektórych partiach

⁷¹ Por. Przegląd Humanistyczny 1930, zes. 4—5. Kronika literacka.

⁷² Czachowski K., *Stefan Grabiński — Namiętność*, Czas 1931, nr 38.

⁷³ K. W., *op. cit.*

Stevensonowskie opowieści mórz południowych. A jest to egzotyzm tym więcej godny uwagi i frapujący, że całkowicie, świetnie podrobiony przez pisarza, który nigdy tego świata dalekiej Oceanii niestety nie widział i wizję swoją konstruował przy biurku. Powieść drukowana w odcinkach dziennika prowincjonalnego, posiadającego zasięg lokalny, do krytyków nie dotarła, zainteresowania nie obudziła. Dopiero w r. 1936, w ostatnich miesiącach życia Grabińskiego, gdy ukazała się w wydaniu książkowym nakładem Hoesicka w Warszawie, sprowokowała nieliczne głosy, na ogół dość krytyczne. Nawet Kazimierz Czachowski, tak zawsze pocziwy i wyrozumiały, uprawiający programowo „krytykę współczującą”, postawił autorowi bardzo istotne i poważne zarzuty atakując powieść w jej podstawowych założeniach, w dwu newralgicznych jakoby punktach powieściopisarstwa Grabińskiego: w charakterologii i w problematyce. W obu dziedzinach stwierdzał Czachowski brak pogłębienia, ślizganie się po powierzchni zjawisk⁷⁴.

Wśród tych trudów i trosk literackich, w kieracie pracy zawodowej mijały tymczasem lata i zwolna dojrzewiała katastrofa. Zabsorbowany mnóstwem planów i pomysłów literackich, mimo niepowodzeń nie składający bronii Grabiński nie zdawał sobie sprawy z istotnego stanu swego zdrowia. Zlekceważenie konieczności profilaktycznego leczenia przyspieszyło nawrót opanowanej niegdyś, ale nie wygastej choroby. Zbyt późno zrozumiał pisarz, jak niebacznie gospodarował swymi wątłymi siłami: „[...] gdybym był zabrał się wcześniej do leczenia, nie byłoby doszło do tego, do czego doszło” — napisze w piątym roku choroby do Płomieńskiego⁷⁵. W lecie r. 1929 po powrocie z wakacji dostał Grabiński silnego krwotoku płuc. Po nim przyszedł niebawem drugi, który do reszty podkopał słabowity organizm. O dźwignięciu się z łoża, o powrocie do pracy nie mogło być mowy. Gruźlica, dotąd utajona, zamknięta, wybuchła z zatrważającą gwałtownością przechodząc w fazę rozpadową. Sytuacja stawała się groźna. Trzeba było powstrzymać za wszelką cenę rozwój niszczącego procesu. Za poradą lekarzy Grabiński opuścił miasto i przeniósł się do Brzuchowic, cieszących się od dawna renomą „płuc Lwowa”. Miejscowość podmiejska, letniskowa, cała skryta wśród sosnowych i świerkowych lasów, zale-

⁷⁴ Czachowski K., *Grabiński Stefan: Wyspa Itongo*, Nowa Książka 1936, zesz. III, s. 143.

⁷⁵ W liście do Płomieńskiego z dnia 6 II 1934.

cana była szczególnie w przypadłościach płucnych i niedomaganiach dróg oddechowych. Pisarz zamieszkał w willi Szynralewiczów przy ul. Jasnej 4, pod troskliwą opieką matki. Okazało się niebawem, że kuracja będzie przewlekła i wymagająca wielu wyrzeczeń. O pisaniu nie było mowy. Trzeba było wciąż leżeć, werandować przy otwartym oknie, wyjątkowo w okresach lepszego samopoczucia dozwolone było wychodzić na krótkie spacerunki i to tylko w dni słoneczne i bezwietrzne. Zapewne wówczas jeszcze nie zdawał sobie pisarz sprawy, że oto rozpoczyna się ostatnia faza jego życia, ostatni okres coraz głębszej ciszy i opuszczenia. Zerwane zostały ostatnie kontakty z rodziną i światem. Nie odwiedzały ojca nawet dzieci ze względu na odległość Brzuchowic od Lwowa i z obawy przed niebezpieczeństwem infekcji. Z kolegów i przyjaciół mało kto zaglądał do leśnej samotni. Z trudnością i w jakichś zniekształconych fragmentach docierały skąpe wieści z dalekiego pozornie świata, głuche echa rwącego gdzieś poza rubieżami cichego ustronia potoku życia. Informatorem bywał najczęściej wierny, niezastąpiony Płomiński. A wiadomości nie zawsze niestety były pocieszające. W świecie literackim panowały się nadal przelotne efemerydy, reportażowe powieścicidła, wytwory dziennikarskiej muzy, kopiujące żywcem życie bez śladu twórczej myśli i wysiłku, budziły wrzawę lansowane przez hałaśliwą propagandę jako ostatnie rewelacje „nowej” sztuki, gdy jednocześnie głuchym milczeniem zbywano twórców mniej obrotnych i zapobiegliwych. Co gorsza, odezwały się głosy krzywdzące i niesprawiedliwe. Stefan Kołaczkowski w uzupełnieniu *Literatury* Feldmana dojrzał w dziele autora *Niesamowitej opowieści* „tylko prowincjonalną pretensjonalność, maniery, dowolność i [...] grafomanię”⁷⁶. Niesprawiedliwy i nieodpowiedzialny wyskok Kołaczkowskiego szczególnie zabolął pisarza. Był chory, nie mógł się bronić, gdy w kilku frazesach załatwiano się lekkomyślnie z trudem jego życia.

Do cierpień fizycznych i moralnych dołączyły się niebawem kłopoty materialne. Kuracja wymagała okazałych zasobów finansowych, a tymczasem możliwości zarobków kurczyły się z dniem

⁷⁶ Feldman W., *Współczesna literatura polska* (okresem 1919—1930 uzupełnił Stefan Kołaczkowski), wyd. VIII, Kraków 1930, s. 638. Grabiński nie był tu jedyną ofiarą nonszalancji krytyka. Kołaczkowski obszedł się dość bezceremonialnie z całym szeregiem innych również pisarzy współczesnych wywołując powszechne oburzenie. Niektórzy krytycy potraktowali uzupełnienie K. jako paszkwil na polską literaturę międzywojenną.

każdym. O dochodach literackich szkoda było myśleć. Pisać nie mógł. „Za całe trzy lata choroby upaliłem zaledwie 3 nowe. Nędza” — donosił Płomińskiemu w sierpniu r. 1932. Zresztą wydawcy do druku się nie kwapili, pisarz nie cieszył się popularnością, interes był handlowo niepewny. Pozostawało zatem jedyne źródło dochodów i podstawa egzystencji: skromna pensja nauczyciela szkół średnich⁷⁷ i to poważnie okrojona, gdyż część poborów oddawać musiał pisarz dzieciom i żonie. To, co zostawało, nie mogło starczyć żadną miarą na opędzenie potrzeb życia i kuracji. Sytuacja stawała się rozpaczliwa, perspektywy na przyszłość coraz bardziej niepokojące.

Grabiński jak we wszystkim, tak i w skargach na swój los był bardzo powściągliwy, niemniej jednak wiadomości o jego krytycznym położeniu przesączały się na zewnątrz. Najlepiej zorientowany był w sytuacji Płomiński i on pierwszy zaczął myśleć o środkach zaradczych. Początkowo zamierzał uderzyć na alarm w prasie i zaapelować publicznie do ofiarności społeczeństwa przypominając mu o obowiązku opieki nad ludźmi, którym ta opieka bezwzględnie się należy. Napisany w tym celu felieton, bardzo oględny i dyskretny, przesłał Płomiński wpierw przyjacielowi. Sprawa była delikatna, wymagała obustronnego porozumienia. Grabiński projektu nie aprobował, nie godził się na proponowaną składkową formę pomocy; zaznaczał w odpowiedzi, że mógłby przyjąć wsparcie jedynie od instytucji kulturalnych do opieki nad sztuką specjalnie powołanych. Instytucją taką był przede wszystkim Fundusz Kultury Narodowej, ale gdy nadzieje na uzyskanie pomocy z tej strony upadły, gdy nierealne okazały się plany przeforsowania państwowej nagrody literackiej⁷⁸ i sytuacja wydawała się całkiem beznadziejna, Karol Irzykowski, wspomagający Płomińskiego w tych staraniach, rzucił projekt mający wszelkie szanse realizacji, a mianowicie projekt ubiegania się o nagrodę literacką miasta Lwowa. Grabiński był przecież rodowitym niemal lwowianinem, ze Lwowem związane było całe jego życie i praca, tu powstały wszystkie prawie jego dzieła, w topografii swej i opisach natury tyle zawdzięczające krajobrazowi miasta — czyż mogły być silniejsze, przemawiające za nim dobitniej argumenty?

13 stycznia 1931 r. ukazał się w lwowskim „Dzienniku Ludo-

⁷⁷ W r. 1931 Grabiński przeniesiony został w stan spoczynku.

⁷⁸ Projekt taki wysuwał Płomiński, ale odrzucił go a *limine* orientujący się doskonale w stosunkach i możliwościach Irzykowski.

wym" artykuł Irzykowskiego pt. *Komu się należy nagroda literacka m. Lwowa?* Autor stawiał sprawę prosto i otwarcie: nagrodę powinien otrzymać Stefan Grabiński jako twórca polskiej fantastyki literackiej i jeden z najświetniejszych naszych nowelistów. Irzykowskiemu przyszedł w sukurs Płomieński ogłaszając w parę dni potem (17 I) w „Gazecie Porannej” artykuł o Stefanie Grabińskim, kończący się identyczną konkluzją. Gdy pod wpływem tych głosów wysunięto w innych lwowskich dziennikach, w „Słowie Polskim” i w „Chwili” propozycje analogiczne, kandydatura pisarza stała się faktem realnym, z którym musiał się liczyć areopag sędziów. Decyzja o tyle nie była łatwa, że pod uwagę brane były równocześnie kandydatury bardzo poważne i mające silne poparcie, a mianowicie Edwarda Porębowicza, Jana Parandowskiego i Stanisława Wasylewskiego. W skład jury wchodził: wiceprezydent miasta dr Kubala, profesorowie uniwersytetu: Konstanty Chyliński, Juliusz Kleiner i Władysław Kozicki, dyrektor Ossolineum Ludwik Bernacki, redaktor i prezes Syndykatu Dziennikarzy Bronisław Laskownicki, poeta Józef Jedlicz oraz znany na terenie Małopolski Wschodniej publicysta Michał Rolle. Wynik obrad komisji, która zebrała się w kwietniu 1931 r., przyniósł zwycięstwo Grabińskiemu. Zdecydowała zarówno chęć „wyróżnienia autora, który miał własną, oryginalną dziedzinę twórczości”⁷⁹, jak też wzgląd na poważny i niepokojący stan jego zdrowia. „Pocziwe starania Twoje i Irzykowskiego uwieńczył nadspodziewany skutek: przyznano mi nagrodę liter. m. Lwowa w kwocie 7.500 zł”⁸⁰ donosił Grabiński Płomieńskiemu w liście z dnia 24 kwietnia 1931 r.

Nagroda była w życiu pisarza wydarzeniem bardzo doniosłym, uratowała mu bezsprzecznie kilka lat życia. Pozwoliła spłacić długi, podjąć intensywną kurację. Podniosła go na duchu krzepiąc moralnie nadzieją powrotu do zdrowia i do pracy twórczej. „Czuję się wdzięczny kochanemu miastu, czuję się pokrzepiony moralnie” — mówił do Zbierchowskiego, który odwiedził laureata w jego brzechowickiej pustelni. „Zdaje mi się, że dopiero teraz mam dość siły, ażeby chwycić mą chorobę za gardło i wejść znowu w świat, gdzie jest tak dobrze i pięknie”⁸⁰. Przyznanie nagrody rozproszyło również tę ciszę i milczenie wokół pisarza, które tak przynębiająco na jego stan psychiczny oddziaływały. Posypały się życzenia,

⁷⁹ Kleiner J. w liście do A.H z dnia 22 I 1950.

⁸⁰ Zbierchowski H., *I po raz czwarty padły na stół karty.*

gratulacje, bilety, listy, telegramy. Nagroda przypomniła laureata światu literackiemu Polski. Pojawiły się w prasie codziennej i w pismach literackich wywiady, artykuły okolicznościowe, próby syntetycznego ujęcia i oceny jego twórczości. Wszystko to radowało pisarza tak czulego zawsze na dowody uznania, bo zdawało się zwiastować powrotną falę zainteresowania jego osobą i dziełem. Płacił zresztą za tę radość wysoką cenę. Korespondencja męczyła go, a jednak odpowiadał na każdy list i kartę skrupulatny jak zwykle aż do przesady. Co więcej, mimo znużenia i upadku sił, mimo delikatnych perswazji przyjaciół pisał artykuły rewanżowe o Irzykowskim, Płomińskim, Jedliczu, Zbierzchowskim, Gałuszce i innych.

Nadzieje pisarza na przełom w ustosunkowaniu się opinii krytycznej względem jego twórczości okazały się płonne. Rozgłos wywołany przyznaniem nagrody był zjawiskiem chwilowym. W miarę mijania dni, tygodni, miesięcy odpływała zwolna fala sztucznie rozbudzonej ciekawości, wracała cisza jeszcze głębsza, zapomnienie tym razem już ostateczne. Spełniały się niestety żartem powiedziane słowa Irzykowskiego, który donosząc Płomińskiemu o swej radości z powodu pomyślnego załatwienia sprawy odsłaniał mu jednocześnie tajniki korespondencji z laureatem: „Napisałem mu (tj. Grabińskiemu) żeby z tego powodu (tzn. z powodu przyznania nagrody) nie upadał na duchu i trzymał się ostro, bo zwykle laureaci i jubilaci idą do lamusa („załatwieni”)⁸¹. W ciszy brzuchowickiego ustronia dni płynęły monotonna, oddane wszystkie walce z chorobą. Leżakowanie w^oogrodzie lub w domu, włóczęgi po lesie w dni pogodne, w zimie w chłopskim kożuchu, o ile mróz nie przekraczał 7 stopni, wypełniały czas niemal wyłącznie od rana do zmierzchu. Zmienny przebieg kuracji, chwilowe polepszenia i nieoczekiwane nawroty obezwładniającej niemocy zwłaszcza w okresach wiosennych, nie rokowały rychłej odmiany położenia.

Korzystając z chwilowego obudzenia uwagi próbował Grabiński nawiązać pertraktacje z wydawcami, z Krzyżanowskim, Meiselsem i z Krakowską Spółką Wydawniczą proponując im wydanie opublikowanej w „Wieku Nowym” powieści *Król Czandaura* oraz zbioru nie drukowanych jeszcze w formie książkowej nowel pt. *Wichrowate linie*. Propozycje te nie spotykały się jednak ze spodziewanym odzewem. Odpowiadano odmownie albo w ogóle zbywano listy milczeniem. Dopiero po kilku latach udało się Płomińskiemu

⁸¹ Karta Irzykowskiego do Płomińskiego z dnia 29 IV 1931.

jako generalnemu pełnomocnikowi chorego pisarza sfinalizować pomyślnie sprawę wydania powieści w firmie Hoesicka, drukującej dość chętnie nawet pisarzy nie cieszących się aktualnie wziętością i powodzeniem, ale w zamian bardzo niechętnie płacącej honoraria⁸².

O pracy twórczej nie mogło być zrazu mowy. „Wolno mi pisać 1/2 godziny dziennie” — donosił Grabiński Płomieńskiemu w sierpniu r. 1931. W takich warunkach pomysły twórcze realizowały się z trudem i powoli. Były to przeważnie nowele i opowiadania: *Przypławek Jana Mrocha*, *Lepianka w czystym polu*, *Sympatyk Proń*, utwory artystycznie nieciekawe, ale interesujące z uwagi na realistyczną tendencję, zupełną eliminację pierwiastka fantastycznego. Dopiero w r. 1932, w czwartym roku choroby w związku z chwilowym przyływem sił zaczęły się krystalizować zarysy utworu zakrojonego na szerszą skalę, a mianowicie nowej powieści, mającej według zapewnień autora stanowić punkt zwrotny w dziejach jego twórczości. „Teraz planuję powieść realistyczną” — donosił Płomieńskiemu w dniu 16 VIII 1932 r. Na zapytanie przyjaciela, dopraszającego się bliższych szczegółów, odpowiadał wymijająco: „Treścią mej nowej powieści niestety nie mogę się na razie podzielić, bo przekonałem się, że ilekroć wypapłę z góry treść rozpoczętego utworu, zawsze mi potem dalsza nad nim praca idzie jak po grudzie; tłumaczę to sobie tym, że przez takie wypaplanie naprzód rzecz sama dla mnie traci urok tajemniczości jako już odarta z nimbu nieokreśloności, a to działa hamująco w dalszej pracy”⁸³. W korespondencji z lat 1932—35 spotykamy co krok ślady świadczące o powolnej realizacji i wzroście utworu. „Piszę nowele i ciąg dalszy mej powieści”⁸⁴, „piszę dalej swą powieść. Znosi się na dłuższą chryję; zupełnie odmienną od tych, które dotychczas napisałem”⁸⁵. Ale w grudniu r. 1934 do końca było jeszcze daleko: „Mam dopiero 9 i 1/2 rozdziałów części I” — pisał do przyjaciela. Powieść powstająca z tak wielkimi trudnościami, w tempie u Grabińskiego nie spotykany, nie miała być nigdy skończona. W rękopisie, zachowanym w papierach pośmiertnych pisarza, brulion części drugiej urywa się na 28 zaledwie stronie⁸⁶.

⁸² Por. Płomieński J. E., *Twórcy bez masek*, s. 140 n.

⁸³ Karta do Płomieńskiego z dnia 9 X 1932.

⁸⁴ Karta do Płomieńskiego z dnia 3 III 1933.

⁸⁵ Karta z dnia 27 III 1933.

⁸⁶ Według paginacji autora, który numerował karty, a nie strony brulionu.

Ostatnia powieść Grabińskiego nosi tytuł *Motywy docenta Ponowy*. Całość miała się składać z dwu części: z części I, ukończonej, zatytułowanej *Z Jadwigą* oraz z części II, zaledwie zaczętej, pt. *Schadzka o zmroku*. Mimo założeń realistycznych, z takim naciskiem przez pisarza anonsowanych, powieść i tym razem — jak zwykle u Grabińskiego — dotykała problemów bardzo osobliwych, ekscentrycznych poniekąd. Oś tematyczną utworu miały mianowicie stanowić dzieje dra Stanisława Ponowy, docenta psychiatrii, osobnika obarczonego dziedzicznie kompleksem seksualnym i od najwcześniejszych lat skłonnego do patologicznych zбочeń życia płciowego. Interesujące jest w powieści samo założenie konstrukcyjne, gdyż Ponowa miał być jednocześnie przedmiotem i podmiotem analizy, badaczem i obserwatorem, sprawdzającym na własnej osobie swoje teoretyczne hipotezy. Powieść w swym niedokończonym kształcie budząca szereg zastrzeżeń naturalistycznym wyjasnieniem scen erotycznych, nadmiarem nie przetrawionych literacko partii sprawozdawczo-referujących, świadczących zresztą o dużej erudycji autora w zakresie psychopatologii, pewnymi uproszczeniami w rysunku charakterów oraz nieskładnościami kompozycji, zapowiadała się mimo to jako dzieło interesujące, a na gruncie beletrystyki polskiej dość nowa i oryginalna próba podjęcia problematyki lansowanej szeroko przez głośnie w owym czasie teorie Freudowskie, Adlerowską psychologię głębi czy Kretschmerowską systematykę typów psychicznych. Być może, że w toku dalszej obróbki, poddana wielokrotnej kontroli powieść uniknęłaby w ostatecznej redakcji tych wszystkich niedociągnięć i punktów newralgicznych, na których nie zbywa jej w tym pierwszym, zachowanym rzucie, lecz niestety nie było dane Grabińskiemu doprowadzić zamierzenia do końca.

Po okresie obudzenia nadziei, wzmożenia sił fizycznych i psychicznych, z biegiem lat powróciły stare troski, kłopoty i udreki. Znamienne światło na warunki życia, w jakich znalazł się Grabiński w piątym roku swojej walki z chorobą, rzuca jego list do Płomińskiego, datowany 26 lutego 1934 r. „U mnie też niewesoło — pisał z goryczą — Pensyjka 382 zł nie wystarcza na utrzymanie i leczenie się. Same leki kosztują miesięcznie przeszło 50 zł, bo to specyfiki, na które nie ma zniżki. Musiałem niektóre poodrzucać, bo za drogie. Lekarza wzywam tylko raz na dwa miesiące, bo też za drogi. 90 zł posyłam lubej ex-zoneczce tytułem alimentacyj. Dolicz sługę, mieszkanie, opał (60 zł bo marzną), światło, gazety, to co zo-

staje na żarcie? Nagroda już dawno poszła. Połową spłaciłem długi, reszta poszła na chorobę. A tu zarobków liter. żadnych. Uczyc nie mogę, bom chory i z domu wychodzę w zimie na 6—8 minut i to tylko w dniu pogodne i bezwietrzne. Ładna perspektywa, co? Piszę powieść, choć nie wiem, czy mi ją kto wyda. Wegetacja”.

Konieczność liczenia się z możliwościami budżetu skłoniła zapewne Grabińskiego do likwidacji zbyt kosztownego mieszkania w Brzuchowicach i do przeniesienia się z końcem r. 1934 do Lwowa. Zamieszkał przy ul. Żeromskiego 15 a. W lecie r. 1935 podjął jeszcze jedną próbę zahamowania choroby i wyjechał z matką do Kut w nadziei, że powietrze górskie pokrzepi chore, pracujące resztką sił płuca. Pobyt w Kutach nie przyniósł pożądaných rezultatów, wręcz przeciwnie. Po powrocie do Lwowa Grabiński dostał gwałtownego krwotoku. Reszty dokonała ciężka grypa, na którą zapadł w październiku. Odtąd prawie nie podnosił się już z łoża. Rozpoczęła się ostatnia, dramatyczna walka ze śmiercią dwu osamotnionych, bezsilnych istot, dogorywającego pisarza i starej, zmęczonej kobiety, tragicznie bezradnej wobec nieuniknionej katastrofy. W ciszy i zapomnieniu mijały tygodnie i miesiące. Tylko od czasu do czasu, rzadko, wyjątkowo, jakaś wieść ze świata przesłana ręką przyjaciela, jakiś gość niespodziany rozpraszały milczenie smutnego ustronia wnosząc na chwilę tchnienie życia. W grudniu r. 1935 odwiedził chorego Płomiński⁸⁷. Zastał go zmienionym do niepoznanania. Twarz widmowa, obrzękła, koloru popiołu, zniekształcona cierpieniem, okolona zdziczałym zarostem miała w sobie coś z brzydoty przedśmiertnego rozkładu. Grabiński był już świadom zbliżającego się końca. Słowa pociechy, krzepiące go perspektywą pośmiertnej sławy i uznania, przyjmował ze sceptycznym, gorzkim uśmiechem zwątpienia. Gotował się do odejścia zawiedziony w nadziejach, w poczuciu krzywdy.

Po rozstaniu z Płomińskim żył jeszcze dziesięć z górą miesięcy. Nie było to już właściwie życie, lecz powolna agonია. Zmarł w czwartek dnia 12 listopada 1936 r. Pochowany został we Lwowie na cmentarzu janowskim. Śmierć Stefana Grabińskiego odbiła się niejakim echem w prasie literackiej. Ukazały się zawiadomienia żałobne, wzmianki, nekrologi, kilka artykułów okolicznościowych, wśród nich najobszerniejsze Karola Irzykowskiego. Stary krytyk, co przed laty witał entuzjastycznie debiut pisarza i wprowadzał go

⁸⁷ Por. Płomiński J. E., *Twórcy bez masek* s. 143 nn.

oficjalnie w świat literatury, ogarniał teraz ostatnim spojrzeniem dzieło przyjaciela, oceniał je z tą bezstronną, ujmującą surowością, co nie cofa się przed mówieniem prawdy i podkreśla jednakowo światła i cienie, a kończył to swoje żegnanie ze Stefanem Grabińskim przedziwnymi, najpiękniejszymi słowami, w których drżało głębokie, nie tajone wzruszenie: „Był moim przyjacielem, kochałem go”⁸⁸.

⁸⁸ Irzykowski K., *Magik niesamowitości (Po zgonie Stefana Grabińskiego)* [W:] *Lżejszy kaliber*, Warszawa 1938, s. 83 oraz *Żeglarz po morzu ciemności (Wspomnienie o Stefanie Grabińskim)*, *Prosto z mostu* 1937, nr 4.

CZĘŚĆ II: PROBLEMY I TEMATY

Rozdział I

PROGRAM LITERACKI

Grabiński był nie tylko pisarzem-twórcą, ale jednocześnie w pewnym sensie teoretykiem literatury. Potrzeba teoretycznego określenia własnej postawy literackiej, zdefiniowania własnych poglądów na istotę i zadania sztuki płynęła z dwojakich źródeł. Częściowo z ambicji prekursorskich; Grabiński był świadom wyjątkowości swego stanowiska na gruncie polskim. Inicjator nowego typu twórczości pragnął być jednocześnie jego prawodawcą. Ale były też powody inne. Fantastyka na rodzimym terenie nie była nigdy popularna. Właściwy większości społeczeństwa polskiego wybitnie realistyczny i utylitarny stosunek do dzieł sztuki, specyficzne warunki życia narodowego, pewna zaściankowość i brak szerszego oddechu, cechujące atmosferę intelektualną narodu w długich okresach rozsprężenia wewnętrznego i politycznej niewoli, niski poziom rozwoju ekonomicznego i nasycenia kulturalnego — wszystko to o ile nie przeszkodziło powstaniu wspaniałej literatury patriotycznej, pełnej podniosłego idealizmu i szlachetnej dydaktyki, o tyle uniemożliwiło aklimatyzację fantastyki, która jest wytworem komfortu i aspiracji twórczych wykraczających poza doraźne potrzeby chwili, miejsca i określonego kręgu społeczno-narodowego. Dla fantastyki trzeba było przeto dopiero zdobywać prawo do istnienia, przełamywać uprzedzenia i opory opinii, udowodniać po prostu, że lekceważący stosunek do „egzotycznego” na polskim gruncie rodzaju literackiego nie jest bynajmniej dowodem wyższości czy dojrzałości kulturalnej, lecz wręcz przeciwnie — raczej niższości i skrępowania anormalnymi warunkami życia społecznego i artystycznego. Grabiński podejmował się obrony niepopularnego

gatunku z tym większą ochotą i żarliwością, że chodziło tu przecież o jego własną twórczość, o jego własną postawę wobec życia i wobec sztuki.

Poglądom swym nadawał kształt najrozmaitszy: luźnych uwag i spostrzeżeń, obszerniejszych dygresji wplecionych zgrabnie w nurt wątków fabularnych, a stanowiących swoistego rodzaju autocharakterystykę jego własnych dokonań twórczych, bezpośrednich wynurzeń w wywiadach, udzielanych korespondentom pism literackich. Ale nie zadowalały go wypowiedzi fragmentaryczne i okolicznościowe, pragnął ująć swe poglądy w formuły bardziej ściśle, logicznie uporządkowane, odpowiadające kanonom i rygorom naukowego definiowania pojęć. Uczynił to w trzech rozprawach: w drukowanej w „Skamandrze” autoanalizie noweli *Maszynista Grot*¹, w artykule pt. *Zagadnienie oryginalności w twórczości literackiej*² oraz w niepublikowanym nigdzie w całości obszernym studium *O twórczości fantastycznej*³.

Poglądy Grabińskiego na istotę i cele sztuki kształtowały się pod urzekającym urokiem panujących w pierwszym dwudziestoleciu naszego wieku koncepcji estetycznych. Grabiński-pisarz odbierał pierwsze i rozstrzygające impulsy twórcze w tym okresie, gdy silne były jeszcze i żywotne tradycje modernizmu, ekspresjonizm doprowadzał pewne tendencje neoromantyki do ostatecznych konsekwencji, a intuicjonizm Bergsona i psychoanaliza Freuda stając się ewenementem czasów i wyznaniem wiary intelektualnej elity europejskiej rehabilitowały metafizykę, odkrywały tajemnice, niepokojące głębie podświadomości⁴. I sztuka również miała sięgać poza powierzchnię, poza pozór rzeczy, aby chwycić na gorąco i utrwać w artystycznym kształcie zdarzenia i zjawiska, poprzez które wypowiada się ezoteryczna, najistotniejsza substancja życia⁵.

¹ *Z mojej pracowni. Opowieść o Maszyniście Grocie. Dzieje noweli — Przyczynek do psychologii tworzenia*, Skamander 1920, zesz. 2.

² *Pamiętnik Literacki* 1925/26, s. 1—7.

³ W rękopisie. Dwa fragmenty studium drukowane były w *Lwowskich Wiadomościach Muzycznych i Literackich: O twórczości fantastycznej. Jej geneza i źródła (Wstęp do szkicu)*, 1928, nr 10 oraz *Księżę fantastów (E. A. Poe). Studium literackie*, 1931, nr 3—5.

⁴ Nie było rzeczą przypadku, że Przybyszewski, herold i prawodawca moderny, staje się pod koniec I wojny światowej patronem grupy ekspresjonistów polskich, skupionych wokół poznańskiego Zdroju.

⁵ Por. Stammeler W., *Deutsche Literatur vom Naturalismus bis zur Gegen-*

Poglądy Grabińskiego wywodziły się z tych samych założeń. Sztuka miała być nieustępliwym, niezmordowanym poszerzaniem wiedzy i świadomości o nieobjęte obszary zjawisk, wymykających się powierzchownemu świadectwu sensorycznego poznania⁶. Toteż pierworodny grzech przeciw prymarnym postulatом sztuki widział Grabiński w płytkiej faktografii, w naturalistycznym kopiowaniu rzeczywistości. Upojony Bergsonem i jego koncepcją *élan vital* był przekonany, że tylko sztuka równie dynamiczna, wyrastająca z koncepcji i hipotez śmiałych, odważnych, jawiących się w świadomości artysty w olśniewających błyskach intuicyjnego jasnowidzenia, tylko taka sztuka jest zdolna zbliżyć się ku tajniom życia i choćby w przybliżeniu, fragmentarycznie uchwycić jego wielokształtną istotę. Z koncepcji takiej wynikał logicznie postulat zasadniczego znaczenia, postulat oryginalności, pojmowanej jako „jedyna w swoim rodzaju i nie dająca się naśladować postawa wobec zjawisk życiowych, pewien szczególny i zgoła odrębny sposób ich ujmowania”⁷. Oryginalność była dla Grabińskiego zasadniczym aksjomatem twórczości, była „tym koniecznym żywiołem, bez którego nie może — jego zdaniem — wyłonić się żadne prawdziwe dzieło sztuki”, ponieważ twórczość literacka jest „wykwitem spotęgowanego niebywale życia — a życie, ów ciągły ruch i przemiana, owa nieustanna ewolucja w kierunku nam nieznanym jest zjawiskiem na wskroś oryginalnym”⁸. Oryginalność jedynie może

wart, Breslau 1927, s. 70 n. Stammer W., *Expressionismus*, Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Berlin 1925/26, I Band, s. 335—339 oraz Boyé E., *U kolebki modernizmu*, Kraków 1922.

⁶ Grabiński S., *Zagadnienie oryginalności w twórczości literackiej*, s. 1. Podobieństwo tych programowych sformułowań z estetyką moderny i symbolizmu jest oczywiste. Koncepcja sztuki jako *sui generis* medium między rzeczywistością doświadczenia a przeczuwanym światem nadnatury jest identyczna i tu i tam. Estetyka Przybyszewskiego np. wychodziła z analogicznych zasadniczo założeń. Jednakowoż Przybyszewski-teoretyk wikał się w subiektywnych dywagacjach, w mętnej i mglistej terminologii, a w swej praktyce twórczej wykazał inwencję dość ograniczoną, powtarzał sam siebie kopiując własne, zużyte już niegdyś pomysły i motywy. Grabiński usiłuje być w swych teoretycznych propozycjach bardziej precyzyjny, wykazuje ambicje naukowe nieomal, stara się stworzyć system poglądów odpowiadający wymogom poprawności metodycznej, a w obranej dziedzinie twórczości wykazuje nieprzeciętną pomysłowość wyróżniając się nawet na tle wyrafinowanej, a tematycznie bogatej i zróżnicowanej fantastyki światowej.

⁷ Grabiński S., *op. cit.*, s. 1.

⁸ *Ibid.*

zapewnić dziełu wartość ponadczasową. „Im tętsza treść, im oryginalniejszy temat — tym trwalsze wrażenie[...]”, a „świadomość tego, iż się przynosi ze sobą światu myśl nową, pomysł znikąd rodem i dziewiczo świeży — dodaje twórcy rozmachu i uskrzydla mu mowę”⁹. Formułując postulat oryginalności jako prymarną zasadę sztuki odrzucał jednak Grabiński oryginalność pozorną, zewnętrzną, przejawiającą się w stylizacji jedynie, w wyszukanej formie i literackim jubilerstwie, „poza którym kryją się pustka myśli i jałowość ducha”¹⁰, jakoteż oryginalność — sensację, szukającą natchnienia w tematach drastycznych albo w ekscentrycznych i może nawet nowych, ale nie przewartościowanych artystycznie, nie pogłębionych myślowo. Grabiński pojmował rzecz głębiej i wszechstronnie. Dla niego niezwykły temat, niezwykły motyw, niezwykła treść miała być przede wszystkim symbolem, spoza którego przeziiera zagadkowa rzeczywistość „tamtego brzegu”.

Rozważając zagadnienie oryginalności starał się Grabiński przeprowadzić ściślejszą dyferencjację pojęć. Wyróżniał trzy podstawowe rodzaje oryginalności. Pierwszy, najwyższy, „jako objaw krańcowy i stąd rzadki, bo trudny — to oryginalność absolutna”. Do tej sfery zaliczał „pomysły bezwzględnie świeże i fikcje dziewiczo nowe i niespodziane. Są to protuberancje twórcze szalonych fantastów jak: E. A. Poe, A. Hoffmann, Norwid (w niektórych nowelach), Wells, G. Meyrink, A. Kubin lub L. Stevenson”¹¹. Ale wyróżniał też oryginalność innego typu, polegającą „na swoistym i odrębnym ujmowaniu zjawisk życiowych”, na specyficznym przekształcaniu „tzw. rzeczywistości eksperymentalnej życia”, na pewnym specjalnym jej naświetlaniu i interpretacji. Ten typ oryginalności widział Grabiński w twórczości takich pisarzy, jak Byron, Balzac, Dostojewski, Słowacki, Mickiewicz, Krasiński, Ibsen, Strindberg, Conrad itp. Trzeci wreszcie rodzaj oryginalności przejawić się może wedle Grabińskiego w dziełach sztuki czerpiących tematy z przeszłości, z mitologii i z literackiej tradycji¹². Są to próby oryginalnego oświetlenia i wytłumaczenia zagadkowej psychiki wielkich postaci minionych czasów, parafrazy starych legend i mitów, rewizje i rehabilitacje literackie osobistości „potępionych jednoznacznie przez ludzkość”, a które „autor bierze niejako w obronę po

⁹ Ibid., s. 2.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid., s. 3.

¹² Ibid., s. 4.

wiekach" (Kain u Byrona, Samuel Zborowski u Słowackiego, Lucyfer w twórczości Micińskiego itp.)¹³. Poniżej tych trzech odmian twórczości dostrzegął Grabiński sferę nijaką, obojętną, szarą, a jeszcze niżej już tylko rozległą dziedzinę „naśladownictwa i plagiatu”. Beztwórcze przeżuwanie cudzych pomysłów uważał za najcięższy grzech przeciw naturze sztuki. „Jeżeli się nie ma nic świata do powiedzenia prócz [...] frazesów może pięknie brzmiących, może błyskotliwych i dowcipnych, lecz głucho dudniących wewnętrzną pustką, lepiej złamać pióro i milczeć. Czcząci własnego ducha nie nasyci karmią wykradzoną z cudzego śpichlerza. Prędeż lub później fuszerka i namiastka wyjdzie na wierzch jak oliwa. Nie można swojej jaźni nadsztukowywać cudzą”¹⁴. W jednym tylko wypadku dopuszczał możliwość odstępstwa od tej zasady: „jeżeli się potrafi motyw cudzy, słabo i nieudolnie zarysowany niewprawną ręką, przetworzyć w sposób samodzielny i należycie pogłębiony”¹⁵.

Najwyższą realizację ideału oryginalności widział Grabiński w fantastyce. Zastanawiając się nad genezą tego *genre'u* literackiego wskazywał na trzy przede wszystkim motywy, mające — według jego mniemania — decydujące znaczenie dla wyjaśnienia problemu. Jedną z istotnych przesłanek uzasadniających potrzebę fantastyki i jej prawo do istnienia ujął świetnie w przekonaniu pisarza Oskara Wilde w noweli *Sfinks bez sekretu*, w historii owej młodej, uroczej pani, która „znużona szarzyzną życia [...] zapragnęła czegoś tajemniczego, czegoś niezwykłego, co by rzuciło bodaj cień zagadkowości na jałowe szlaki codzienności: zatęskniła do tajemnicy. A że życie jej wygodne, uregulowane i wykluczające niespodzianki tej tajemnicy dać jej nie mogło — więc stworzyła ją sobie sama, zadowolając się z konieczności namiastką, surogatem”. Owe „tajemnicze” wycieczki do ustronnego domu, budzące szaty zazdrości i podejrzeń jej kochanka, nie kryły w sobie w istocie rzeczy nic zagadkowego i zdrożnego, były niewinną samoułudą, ale „mimo skromności skali i ubożuchności stylu wносиły w jałowiznę jej życia pewien odcień niezwykłości, zabarwiały banalność rzeczywistości jakąś zagadkową smugą półmroku”¹⁶. Z tego niedosytu wrażeń niecodziennych rodzi się twórczość fantastyczna. Jest ona protestem przeciw beznadziejnej jednostajności życia współczesnego,

¹³ Ibid., s. 4—5.

¹⁴ Ibid., s. 5.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Grabiński S., *O twórczości fantastycznej*.

życia często tak zmechanizowanego, tak uproszczonego i unormowanego do najdrobniejszych szczegółów, że aż niemożliwego do zniesienia. Ale to tylko jeden powód — są jeszcze inne, głębsze.

Grabiński upatrywał je przede wszystkim w tym, co można by określić jako niepokój metafizyczny, a co realista Balzac nazywał „poszukiwaniem absolutu”. Wielka sztuka zawsze wyrastała z niedosytu poznania, z przecucia fragmentaryczności tego, co się wie, i z wewnętrznej konieczności wyjścia poza zastane, poza wiadome. I tylko dzięki temu działanie artystyczne stawało się naprawdę twórczością, a nie powtarzaniem czy naśladowaniem, artysta stawał się niejako demiurkiem, powołującym do istnienia nową rzeczywistość. Otóż fantastyka realizuje w przekonaniu Grabińskiego najdoskonalej ową konieczność wewnętrzną sztuki, ponieważ wybiega najdalej ku niewiadomemu, przerzucając śmiało mosty między rzeczywistością doświadczenia a rzeczywistością przecucia.

I wreszcie trzecie źródło twórczości fantastycznej to niepokojąca od wieków ludzką myśl zagadka zła. Bezczelny triumf przemocy i kłamstwa, niesprawiedliwości i krzywdy, bolesna ironia losu, która tylekroć każe ginąć najlepszym, a zwyciężać zbrodniarzom, domaga się wytłumaczenia i moralnego zadośćuczynienia. Człowiek szuka ich w sferze fantazji i marzenia, tworzy iluzoryczne światy, w których odmienia się niesprawiedliwy los, wszystko ulega przewartościowaniu, wszystkie krzywdy i cierpienia zostają wyrównane i ukojone. A więc fantastyka — *consolatio* cierpiących i rozczarowanych.

Z tych trzech źródeł wyrośnie również twórczość pisarska Grabińskiego. Tragiczne borykanie się z życiem, bezwyjściowa sytuacja artysty w zimnym, obojętnym świecie, w którym obowiązuje jedynie prawo podaży i popytu, brutalnej przemocy i siły, w którym walka o byt wymaga uzbrojenia niewspółmiernie doskonalszego, niż mógł je mieć człowiek przez całe lata wegetujący na granicy życia i śmierci, tragicznie osamotniony, zapoznany i lekceważony, rozpaczliwe próby ucieczki przed „skrzeczącą pospolitością” i szarzyzną istnienia, wreszcie w miarę postępów choroby rosnący, potężniejący z dnia na dzień lęk przed nicością i pustką — oto z czego będzie kiełkować, rozwijać się, rozkwitać w egzotyczne dziwo twórczość osobliwa, jedyna w swym rodzaju. Fantastyka stawała się ucieczką przed codziennością życia, zbyt trudną do udźwignięcia. Fantastyka otwierała niebiosy wielkiej nadziei na istnienie przez nieskończoną wieczność.

Eliminując z dalszych rozważań teoretycznych baśni, jako dziedzinę twórczości reprezentującą — zdaniem Grabińskiego — pierwotne, niemowlęce stadium rodzaju, brał pisarz pod uwagę nowoczesną jedynie odmianę literatury fantastycznej wyróżniając w niej dwa podstawowe typy. „fantastykę bezpośrednią, zewnętrzną, konwencjonalną i fantastykę [...] wewnętrzną, psychologiczną, naukowo-filozoficzną lub metafizyczną”, dla której proponował nazwę „psychofantazji względnie metafantastyki”¹⁷.

Rodzaj pierwszy uważał za łatwiejszy do literackiego opracowania i za częściej spotykany. Ten typ literatury, obracającej się w fikcyjnym świecie fikcyjnych twórców rozigranej wyobraźni: aniołów, diabłów, sylfów, gnomów, w ogóle istot nadprzyrodzonych wszelakiego rodzaju, jest fantastyczny sam przez się niejako, przez samo swe tworzywo, dzięki tej glinie, z której kształtuje go artysta. Od pierwszego momentu czytelnik ma świadomość konwencji i wie, że obcuje z fikcją i zmyśleniem, ale poddaje się czarowi baśni, choć nie wierzy w jej realność. Do tego typu fantastyki należą — zdaniem Grabińskiego — niektóre opowieści Hoffmanna, Lamotte-Fouque'a, Andersena czy też baśniowo-fantastyczne sceny w Szekspirowskiej *Burzy* i *Śnie nocy letniej*, w *Balladynie* Słowackiego, w *Fauście* Goethego czy w Ibsenowskim *Peer Gyncie*, jednym słowem cała rekwizytornia fantastyczna epoki romantyzmu i neoromantyzmu. W wielu utworach tego rodzaju motywy fantastyczne nie są nawet wyłącznym czy pierwszoplanowym przedmiotem troskliwości artystycznej pisarza, lecz w całości dzieła odgrywają rolę podrzędną, wtórną, są elementem ornamentacyjnym. Istotna wielkość i doniosłość literacka tych arcydzieł tkwi w głębi uczucia, w wadze problemów, w ekspresji dramatycznej, a nie w żywiole fantastycznym.

Inaczej jest w metafantastyce. „Tu panuje wszechwładnie psychologia. Fantastyczność nie powstaje tu — zdaniem Grabińskiego — w sposób zewnętrzny, lecz rodzi się i rozwija w nas samych pod wpływem wypadków, które uznajemy za normalne. Artysta wychodzi od zdarzeń zwykłych, »niewinnych« i nie budzących podejrzeń, które w pewnym momencie w sposób nieuchwytny, dzięki mistrzowskiemu splotowi szczegółów pozornie drugorzędnych przestają być normalnymi, niepostrzeżenie

¹⁷ Ibid.

przekraczają bezpieczne rubieże codzienności i nie wiadomo jak, nagle znajdujemy się po tamtej stronie", w świecie fikcji „prześcigającej swym czarem, urokiem lub grozą najfantastyczniejsze wymysły fantastyki konwencjonalnej”¹⁸. Mistrzem w tym rodzaju jest dla Grabińskiego Edgar Allan Poe. Nie ma u niego, w przeciwieństwie do Hoffmanna, ani jednego widma, ani jednego demona. „Jedynym motorem zdarzeń i wizyj jest tu dusza człowieka, jego tajemnicza, do dziś dnia nie zbadana jaźń i jej cudowne, czasem groźne i niesamowite zdolności i siły.

Różnica między obu typami fantastyki jest więc zasadnicza, podstawowa, a rozstęp ich poziomów znaczny i wyraźny”¹⁹.

Dziedziną przyrodzoną niejako podniet tematycznych dla tego drugiego rodzaju fantastyki literackiej są, zdaniem Grabińskiego, przede wszystkim pewne realne, empirycznie sprawdzalne, ale wyjątkowe i zagadkowe po trosze właściwości ustroju psychofizycznego człowieka, zwłaszcza zjawiska wchodzące w sferę zainteresowań poznawczych tzw. parapsychologii (albo inaczej metapsychiki) względnie psychopatologii. Analiza tych na poły tajemniczych, bo niedostatecznie dotąd przez naukę zbadanych fenomenów staje się dla pisarza odskocznią dla snucia śmiałych i oryginalnych hipotez²⁰. Jest to zatem fantastyka o zakroju i aspiracjach filozoficznych, wznosząca na realnym, empirycznym podłożu faktów metafizyczną nadbudowę.

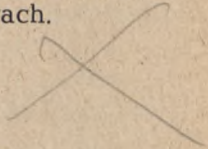
Ten właśnie typ fantastyki psychologicznej i filozofującej, zapuszczającej się w mroczne zakątki i zaułki świadomości i podświadomości człowieka, ażeby poprzez ów niesamowity mrok dotrzeć do zdumiewająco odważnych uogólnień, cenił Grabiński najwyżej. Stąd kult jego dla najpotężniejszego z literackich magów, Edgara Poë, w którym wielbił ideał i prawzór wszelkiej twórczości. Stąd podziw dla tych przede wszystkim twórców, którzy postawą swą i typem wyobraźni najbliżsi byli amerykańskiemu prekursorowi nowej fantastyki, dla Stevensona, Meyrinka, Kubina. W literaturze polskiej nie dostrzegął poza nieśmiałymi lub nieudałymi próbami

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Hutnikiewicz A., *Jeszcze w sprawie fantastyki*, Tygodnik Powszechny 1950, nr 38. W sprawie typologii literatury fantastycznej por. również Jakubik Z., *Na marginesie pewnej recenzji*, Tygodnik Powszechny 1950, nr 36 oraz Hutnikiewicz A., *Teoria literacka Stefana Grabińskiego*, Pomorze 1957, nr 14.

fantastyki tego typu, fantastyki absolutnej, autonomicznej, integralnej. A ponieważ był przekonany, że jest ona konieczna i pożądana jako *antidotum* przeciw zalewowi brutalnej, płytkiej faktografii, więc usiłował ją samotnie tworzyć. Będzie zadaniem rozdziałów następnych zbadać wszechstronnie, o ile udało się Grabińskiemu zrealizować ów ideał oryginalności absolutnej i fantastyki czystej, o którym pisał w swoich teoretycznych rozprawach.



Rozdział II

METAFIZYKA

Pod koniec XIX stulecia znakomity krytyk i uczoney francuski Ferdynand Brunetièere proklamował „bankructwo wiedzy”, a głos jego, będący wyrazem sceptycyzmu nazbyt zapewne subiektywnego i pozbawionego niewątpliwie realnych podstaw, nie był przecie zjawiskiem odosobnionym. „Bez względu nie wiemy nic” — pisał nieomal współcześnie inny przedstawiciel nauki europejskiej, głośny astronom Kamil Flammarion. „Nasze sądy są tylko względne, a skutkiem tego niezupełne i niepewne. Mądrość naukowa polega przeto głównie na umiejętności zachowania miary w zaprzeczaniu. Musimy być skromni [...] Wszystkie nasze ludzkie wiadomości można by porównać z drobną wyspą, otoczoną ze wszech stron olbrzymim, bezgranicznym oceanem”¹. Z tego powszechnego wątpienia, które stało się niejako chorobą wieku, Graubiński wyciągnął wnioski ostateczne. W jednej z najwcześniejszych, młodzieńczych nowel stary włóczęga, obdarzony darem jasnowidzenia i odgadywania przyszłości, doświadcza pewnego razu, w stanie jakiegoś kataleptycznego snu czy odurzenia cudowne-

¹ Flammarion K., *Zagadnienie duszy*, Lwów b. r., s. 27 i 29. Nie należy też zapominać, że modernizm jest mimo wszystko powrotną falą romantyki, że rehabilitują się w tym czasie pewne koncepcje, wywiedzione ponad wszelką wątpliwość z ducha romantyzmu. To przecie Mickiewicz zajmował stanowisko zasadniczo opozycyjne wobec spekulacji filozoficznej przyznając bezwzględny wyższość intuicji. Słowacki mówił „o wyższości duchowego dowiadywania się nad cielesnym”. Towiański przeciwstawiał rozumowi, „organowi ziemskiemu” czucie, „organ chrześcijański”, jedynie zdalny do pojęcia prawd wyższych. Por. Pawlikowski J. G. *Studiów nad Królem Duchem część pierwsza. Mistyka Słowackiego*, Lwów 1909, s. 118.

go poczucia integralnej jedności z ogromem kosmosu. Ogarnia go jakaś potężna jasność, otwiera się przed wewnętrznym wzrokiem nieskończoność wieczności i oto wszystko, co dotąd wydawało się tajemnicze i wątpliwe, staje się dlań zrozumiałe i oczywiste. Ale to mistyczne nieomal olśnienie i wtajemniczenie stało się możliwe jedynie na skutek zawieszenia władzy rozumu i władzy zmysłów². Ponad poznanie intelektualne wyniesione tu jest zatem poznanie intuicyjne, poznanie mistyczne, kiedy ustaje działanie woli praktycznej, rwą się więzy łączące mistyka z rzeczywistością zmysłów i doświadczenia, a całą jego istotę ogarnia bezpośrednio, pozarozumowe, a narzucające się z nieodpartą siłą poczucie obcowania z jakąś inną, wyższą rzeczywistością duchową.

Całkowite, pełne doświadczenie mistyczne jest oczywiście zjawiskiem niezwykle rzadkim. „Ale każdy prawie ma w życiu chwile, w których do powszedniej, rozumowej świadomości jego przenikają jakieś błyski innego, irracjonalnego porządku rzeczy, jakieś przeczucia, lęki, uniesienia, natchnienia, impulsy, prawie wizje jakichś prawd”³. Zdarza się to zazwyczaj w momentach ciężkich konfliktów sumienia, jakichś głębokich, bolesnych cierpień, w okresach skupienia duchowego, długich, samotnych solilokwiów, na progu śmierci. „Najczęściej stany te są tak nikłe, krótkie — powiada dalej badacz tych problemów⁴ — przy tym tak niewspółmierne ze zwykłą treścią doświadczenia, z pojęciami, przekonaniami, nawyknięciami, które nam służą do codziennego użytku, że mijają niemal bez śladu, przechodzimy nad nimi z łatwością do porządku, są jakby nie były. Ale niekiedy, gdy powodujące je przyczyny głębiej działają, stany owe trwają, powracają, rozwijają się, jedno pociągają za sobą drugie i tak człowiek nie stając się mistykiem jednakże przechodzi pewną część drogi mistycznej. To, czego doznaje, jest już tak częste, wyraźne, żywe, że nie może tego uważać za niebyłe, za chwilowe przywidzenie, kaprys wyobraźni lub nastroju, potrzeba wewnętrznej zgodności i konsekwencji zmusza go, ażeby te nowe doznania wprowadzić w pasmo swego normalnego życia umysłowego, zorganizować je z całością doświadczeń, pojęć, zapatrywać”. Jest rzeczą prawie pewną, że stany tego rodzaju nie mogły być obce Grabińskiemu. Mistykiem nie był, ale

² Puszczczyk w zbiorze *Z wyjątków. W pomrokach wiary*, Lwów 1909.

³ Dawid J. W., *O intuicji w mistyce, filozofii i sztuce*, Kraków 1913, s. 25.

⁴ *Ibid.*, s. 25—26.

jego młodzieńcza religijność, marzycielstwo, hipersensytywność jego organizacji psychicznej, autyzm, samotnictwo, podsycane chorobą i ciężkimi doświadczeniami losu — wszystko to zdaje się niedwuznacznie sugerować, że owa droga mistycznych wtajemniczeń, intuicyjnych przeczuć nie mogła zapewne być mu zupełnie obca. Wyznania samego pisarza nie pozostawiają zresztą w tym względzie żadnych wątpliwości, a nie mamy podstawy im nie ufać wobec zgodnych i jednobrzmiących świadectw postronnych i wobec zasadniczego tonu, jakim oddycha jego dzieło. Przecucie istnienia jakiejś tajemniczej, obronnie odizolowanej, ale przecież realnej rzeczywistości metafizycznej i żarliwa chęć jej objawienia — oto przewodnie motywy działalności pisarza. Cała uwaga Grabińskiego napięta jest i wyteżona ku „tamtej stronie”, wszystka myśl i wola skierowane ku jednemu zadaniu, by wysiłkiem imaginacji przerzucić mistyczne mosty, sprzęgające ponad niezgłębioną przepaścią oba odległe brzegi. Stąd to ustawiczne w dziele pisarza oscylowanie wyobraźni na pograniczu światów. Motyw Ultima Thule to jeden z dominujących motywów fantastyki Grabińskiego. Zagubiona w groźnej, posepnej pustce łańcucha gór, jakby na rubieży dwu światów, stacja kolejowa, owe Szczytniska z fascynującej noweli z cyklu *Demon ruchu*⁵, latarnia morska, dźwigająca się „ponad rozchyle wód”, „na przejściu od bezkształtu Ducha do stężonych form ciała”⁶ — to ulubione przez pisarza symbole „tajemniczych krańców”, „mistycznego pogranicza dwóch światów”, „zawieszenia między życiem a śmiercią”. On sam jak ów Kazimierz Joszt ze wspomnianej kolejowej noweli, jak ów tajemniczy latarnik z Rozewia był w całej swej twórczości „strażnikiem życia i śmierci, powiernikiem tajemnic z tej i tamtej strony grobu”, niestrudzonym „odgadywaczem zaświatów”, wychylonym czujnie w roztocz wód tajemniczego *mare tenebrarum*, wsłuchanym w idące z niedosięgalnych dali zagadkowe sygnały.

„[...] Patrzyłem na świat jako na symbol pełen głębszych znaczeń i w każdym zjawisku życiowym dopatrywałem się objawów Ducha” — pisał Grabiński w swoich *Wyznaniach*. Wspominaliśmy już o tym, jak bardzo znamienne były jego zainteresowania filozoficzne: Platon, Fechner, Bergson, James jako autor *The Plurality of Universe*, Słowacki z doby mistycznej, Chwistek jako twórca teorii

⁵ *Ultima Thule*, w tomie *Demon ruchu*, wyd. II, s. 170—182.

⁶ *Klasztor i morze*, s. 129.

„wielości rzeczywistości”. Czytelnikiem był Grabiński dość oryginalnym; z dzieł, z rozpraw, z systemów i koncepcji filozoficznych brał właściwie to tylko, co w systemach tych było poezją, albo to, co w nich przynajmniej pośrednio zdawało się potwierdzać jego własne przypuszczenia i supozycje. O uzgodnienie poglądów, wychodzących bardzo często z założeń całkowicie odmiennych albo nawet wręcz sprzecznych zbytnio się nie troszczył, interpretował je na swój własny, subiektywny sposób doszukując się w wywodach filozofów potwierdzeń dla swej pluralistycznej i spirytualistycznej koncepcji świata. Stąd właśnie wywodziło się jego zainteresowanie dla filozofii platońskiej. Głosiła przecież wyższość bytu idealnego nad zależnym odń bytem zmysłowym i wieściła nieśmiertelność duszy, dla której życie rzeczywiste rozpoczyna się dopiero z chwilą przekroczenia granic śmierci cielesnej⁷. Z tych samych względów pociągnęła Grabińskiego fantastyczna i pełna poetyckiego rozmachu metafizyka Fechnera, głoszącego panpsychizm i niezniszczalność ducha, który wyzwolony przez śmierć z cielesnego ograniczenia trwa, poprzez nieskończoną wieczność w doskonałym zjednoczeniu z uduchowioną wszechnaturą⁸. I te same wreszcie, metafizyczne pobudki skłoniły go do zajęcia się bliższego filozofią Jamesa oraz intuicjonistyczną i witalistyczną metafizyką Bergsona. W systemie myśliciela amerykańskiego zniechęciły go tendencje pluralistyczne, teoria „wielości światów”, pomiędzy którymi dokonuje się nieustannie osmoza i wzajemne oddziaływanie⁹; pociągał u Jamesa radykalny empiryzm, wrogi jakimkolwiek apriorycznym teoriom i dlatego afirmujący wszelkie typy doświadczeń, a więc i doświadczenia mistyczne, religijne, ujmujące „świat zmysłom niedostrzegalny”, a jednak „nie mniej realny niż świat zmysłowy”¹⁰. Atrakcyjne i bliskie były Grabińskiemu woluntaryzm i personalizm Jamesa, przejawiający się w przyznaniu względnej niezależności poszczególnym elementom rzeczywistości i w przeświadczeniu, „że w rzeczywistości jest miejsce na wolność i na po-

⁷ Por. Tatarkiewicz W., *Historia filozofii*, t. I, s. 102 n.

⁸ Por. Janell W., *Wstęp do Fechnera E. T., Über das höchste Gut*, Frankfurt am Main 1925. Zresztą w najgłębszej swej istocie duch i materia są dla Fechnera identyczne, „są dwiema stronami tego samego zjawiska”. Wszeczeń świat żyje i ma duszę. „Materia nieorganiczna powstała z organicznej, nie odwrotnie”. Por. Pawlikowski J. G., *op. cit.*, s. 415.

⁹ Por. Tatarkiewicz W., *op. cit.*, t. III, s. 281.

¹⁰ Stawarski A., *Z zagadnień pluralizmu*, Marchoń 1935, nr 1/5, s. 132.

wstawanie rzeczy nowych", „że rzeczywistość jest plastyczna", a „każdy człowiek może dodać swoje fiat do fiat Stwórcy"¹¹. Osobowość twórcza Grabińskiego krystalizowała się ostatecznie w latach poprzedzających bezpośrednio pierwszą wojnę światową, a więc w latach, na które przypada „szczyt powodzeń" bergsonizmu, kiedy intuicjonizm staje się „największą filozoficzną nowością i sensacją"¹². Trudno było więc oprzeć się filozofii tak bezwzględnie krytykującej racjonalizm i pojmującej byt jako wieczyste stawanie się, upajającą gonitwę w nieznaną ku ciągle nowym i nie dającym się przewidzieć formom istnienia. Z tych samych przesłanek wyniknęło zainteresowanie się rozprawą Chwistka. Czysto logiczna analiza pojęcia rzeczywistości stała się dla Grabińskiego nieoczekiwanie punktem wyjścia dla sugestii metafizycznych wcale przez autora rozprawy nie zamierzonych¹³. Ale Grabińskiemu to nie przeszkadzało. Rozprawa o tak fascynującym tytule zastanowiła na chwilę samą oryginalnością postawienia problemu, a myśl artysty pchnięta zaczątkowym impulsem pobiegła potem już własnymi i niezależnymi torami.

„Wszystko przez Ducha i dla Ducha stworzone jest, a nic dla cielesnego celu nie istnieje" — ta fundamentalna myśl filozofii genezyjskiej Słowackiego zdaje się być zarazem ośrodkiem wszystkich koncepcji filozoficznych autora *Niesamowitej opowieści*. „Ciało powinno iść za duszą, a organizm kształtować się w planie zasady. Myśl stwarza ciało i jego fizyczne predyspozycje — nie odwrotnie" — powiada mag Wierusz z powieści *Salamandra*¹⁴. „W imię Ducha i jego nieśmiertelności, w imię ideałów, które wiążą tę i tamtą stronę" podejmuje decydującą walkę ze swoim ideowym antagonistą Tadeusz Pomian z powieści *Cień Bafometa* przeświadczony najgłębiej, „że wszelka moc i potęga, nie oparta o zrab duchowej podwali, kruchą jest i nietrwałą [...]"¹⁵. Prymat rzeczywistości transcendentnej nad rzeczywistością materii i prymat myśli jako instrumentu ducha nad ciałem, to pierwsze założenie „filozofii" Grabińskiego stało się punktem wyjścia dla jednej z najciekawszych i literacko najudatniej opracowanych przez niego koncepcji: partenogenezy myśli.

¹¹ Tatarkiewicz W., *op. cit.*, t. III, s. 281.

¹² *Ibid.*

¹³ Chwistek L., *Wielość rzeczywistości*. Kraków 1921, s. 29.

¹⁴ *Salamandra*, s. 8.

¹⁵ *Cień Bafometa*, s. 16 i 19.

Koncepcja partenogenezy, dzieworództwa myśli, stwarzającej nową rzeczywistość widzialną, nie była bynajmniej obca filozofii dawnej i nowszej. Z niej przecie począł się jeden z zasadniczych nurtów myśli ludzkiej: filozoficzny idealizm. Ona tkwiła u podstaw tak bliskiego Grabińskiemu platonizmu, który w ideach widział prawną formę świata materii. Rozwijał szerzej tę koncepcję Filon aleksandryjski w swojej nauce o Logosie, uosobieniu kształtującej rzeczywistość myśli i energii boskiej¹⁶. Paracelsus, którego Grabiński nazywał jednym „z najgłębszych magów w Europie”, podejmował identyczną koncepcję, gdy pisał: „Wszelka imaginacja idzie u człowieka z serca, a ono jest słońcem mikrokosmu, a z mikrokosmu wylewa się imaginacja na świat (makrokosmos). A tak jest imaginacja ludzka nasieniem, które się materializuje”¹⁷. W dobie romantyzmu to samo będzie mówić Fichte, gdy uzna pierwszość myśli jako jedynej stwórczej przyczyny istnienia i uczyni ją zasadą swej idealistycznej metafizyki¹⁸. Pod urokiem zaś jego pomysłów formułował swe zasadnicze idee romantyczny idealizm magiczny, wierzący w możliwość tak potężnego zdyktowania energii duchowej w człowieku, że będzie on mógł myślą nad naturą całą panować i realizować bezwzględnie swoją wolę. „Fatam gniotącym nas jest lenistwo ducha; wzmógłszy pracę ducha sami staniemy się fatum. Człowiek będzie Bogiem”. Dla Słowackiego motorem ewolucji jest duch zdolny przełamywać prawa natury. Ale „aby się rzecz taka stała, musi być naprzód wyobrażoną; za wyobrażeniem idzie pragnienie, które objawia się w fantazjach poetów, w mitach, w bajkach, w przeczuciach. Duchy nieśmiertelne

w co tylko wierzą,

Nawet że globy w słońca zapalą,
Nawet że ruszą ciało z mogiły,
Wszystko mieć będą, w co uwierzyły”¹⁹.

Koncepcje podobne powrócą na przełomie stuleci i w w. XX. Odezwą się w swoistej transfiguracji w fenomenologii Husserla, uznającego w jaźni pierwotną postać bytu, w przeciwieństwie do

¹⁶ Tatarkiewicz W., *op. cit.*, t. I, s. 208.

¹⁷ Pawlikowski J. G., *op. cit.*, s. 129.

¹⁸ Tatarkiewicz W., *op. cit.*, t. II, s. 285.

¹⁹ Pawlikowski J. G., *op. cit.*, s. 121—123. W r. 1909 Wincenty Lutosławski ogłasza swoją *Potęę woli*, dzieło będące symptomatycznym wyrazem powrotnej fali magicznego idealizmu.

świata rzeczy jako jej wytworu. W formie dostępnej dla szerokich kręgów laickich popularyzował pokrewne poglądy cieszący się dużą poczytnością i uznaniem pisarz amerykański Prentice Mulford, tłumaczony i kilkakrotnie wydawany w języku polskim. „Każda z naszych myśli jest realnością — jest siłą — pisał Mulford. — Powiedz tylko o jakiej rzeczy: ona musi się stać i zaraz powstanie tysiąc sił, by ją wykonać [...] Każde wyobrażenie jest niewidoczną rzeczywistością i im dłużej, im mocniej trzymamy się tego wyobrażenia, tym więcej osadza się z niego na tej formie bytu, która daje się odczuwać, widzieć, dotykać, słowem spostrzegać zewnętrznymi zmysłami”. Skoncentrowana w jednym kierunku myśl zawiera w sobie energię o nieobliczalnych możliwościach. „Każdy dowolny obraz myślowy, wyobrażony tylko z odpowiednią siłą, może być momentalnie urzeczywistniony. W każdym człowieku znajdują się te siły w zarodku”²⁰. Nie jest sprawą istotną, czy Grabiński znał akurat Mulforda. Cytujemy amerykańskiego pisarza jako głos symptomatyczny. Myśli podobne rozpylone były niejako w atmosferze duchowej czasów, w których Grabiński umacniał ostatecznie podwaliny swego poglądu na świat. Dodajmy wreszcie, że wspomniane tu sugestie filozoficzne znajdowały walne poparcie w rewelacyjnych hipotezach nowoczesnej fizyki, odchodzącej coraz dalej od starej, materialistyczno-mechanistycznej koncepcji wszechświata ku pojmowaniu jego istoty na kształt aktu myśli. Życie świadome, które jeszcze na schyłku XIX stulecia wydawało się być wytworem gry ślepych i bezcelowych sił, działających w mechanistycznym kosmosie, uznane zostało nie za zjawisko przypadkowe i wyjątkowe, lecz za prymarny, pierwotny element rzeczywistości. „Umysł nie wydaje się już przypadkowym intruzem w dziedzinie materii — pisał sir James Jeans, matematyk i astrofizyk, autor głośnej książki *The Mysterious Universe* — przeciwnie, zaczynamy podejrzewać, iż należałoby go przywitać jako stwórcę i kierownika jej królestwa — oczywiście nie nasz indywidualny umysł, lecz ten, w którym atomy, będące składnikami naszych umysłów, tkwią jako jego myśli [...] Dawny dualizm materii i ducha, ponoszący główną odpowiedzialność za owo rzekomo wrogie stanowisko (a chodzi Jeansowi o domniemaną sprzeczność między zjawiskiem świadomości a powszechną naturą bytu) zdaje się ustępować, nie dlatego jednakże, aby materia miała przybrać charakter cienia lub czegoś niema-

²⁰ Mulford P., *Przeciw śmierci*, Warszawa b. r., s. 32, 40 oraz 92—93.

terialnego, albo żeby duch zeszedł do roli funkcji działającej materii, lecz dlatego, że sama materia okazała się po prostu wytworem i manifestacją ducha" ²¹. Poglądy podobne nie były wyjątkiem. Głośne w okresie międzywojennego dwudziestolecia książki filozofujących przyrodników, astronoma Eddingtona (*The Nature of the Physical World*) czy biologa Carrela (*L'homme, cet inconnu*) wychodziły z tych samych w zasadzie, idealistycznych założeń. „Umysł — pisał Eddington — jest pierwszą i najbezpośredniejszą rzeczą w naszym doświadczeniu, wszystko inne jest tylko dalekim wnioskiem. Stąd przypuszczenie dalej jeszcze idące: że cała rzeczywistość jest natury duchowej" ²². Akt stworzenia był aktem myśli, świat widzialny jest światem zmaterializowanej myśli ²³.

Koncepcję dzieworódtwa mógł wreszcie podsunąć Grabińskiemu uwielbiany przez niego Edgar Allan Poe. Jego *Potęga słowa*, ów dialog duchów wyzwolonych, to przecież niemal klasyczna w swym wyrazie manifestacja wiary w stwórczą moc myśli i słowa. Każda myśl i każde wypowiedziane słowo ma rezonans w nieskończoności, zdolne jest tworzyć nowe światy, tak jak niegdyś przed wiekami jedno słowo miłości i rozpaczę stworzyło ową zieloną gwiazdę, którą pozdrawia unoszący się w przestworzach duch Agathosa.

Sama koncepcja nie była zatem nowością, ale owej abstrakcyjnej myśli, poczętej z filozoficznej zadumy nad istotą bytu i powracającej raz po raz poprzez długie stulecia poszukiwań potrafił dać Grabiński oryginalny i jedyny w swym rodzaju kształt artystyczny. Jednym z najbardziej reprezentatywnych w tym zakresie utworów jest nowela *Dziedzina z tomu Szalony pątnik*.

„Wydawszy [...] czwarty z rzędu tom swych oryginalnych, jak obłąkanie dziwnych utworów [Wrześmian] zamilkł i bezpowrotnie usunął się z widowni świata". Nie był to bynajmniej uwiad potencji twórczej. Wrześmian przestał pisać, ponieważ słowo przestało mu wystarczać, ponieważ zapragnął „spełnień całkiem niezależnych od praw rzeczywistości, tak swobodnych, jak ich źródło fikcja, jak ich zaczyn urojenie". Pragnienie było tym uporczywsze, że podniecała je fanatyczna, zapamiętała wiara w potęgę myśli. Bo Wrześmian wierzył, „że wszelka choćby najzuchwalsza myśl, wszelka choćby najszaleńsza fikcja ziścić się może, że kiedyś doczeka się spełnień w przestrzeni i czasie". Więc krzepiąc się tą wiarą czekał momentu ziszczeń. Zamieszkał samotnie nie krańcach miasta, odizolował od świata, zamknął cały w ciasnym kolisku intymnych

²¹ Jeans J., *Nowy świat fizyki*, Warszawa b. r. s. 150—151.

²² Tatarkiewicz W., *op. cit.*, t. III, s. 386.

²³ Por. Jeans J., *op. cit.*, s. 146—147.

marzeń i rojeń. Z biegiem lat wytworzyło się wokół Wrześmiana „nieuchwytnie jakieś środowisko, jakaś tajemnicza oaza [...] *milieu* nasiąkłe jaźnią marzyciela, przepojone nim po brzegi”. Realną przestrzenią, którą najchętniej wypełniał rojem swych dziwnych, niesamowitych przywidzeń, była zagadkowa, opustoszała willa, wznosząca się na przeciw okien mieszkania poety. Willa i park stały się z czasem jakby jego dziedziną, którą nasycił rozczytnem swych idei i pomysłów. „Tak przeżył ostatnich lat kilka nie zamąconych niczym z zewnątrz, pełnych grozy i dziwów od wnętrza [...]”, gdy dnia pewnego zaszyły w domu z przeciwka niepokojące i niepojęte zmiany. Oto jednego z letnich wieczorów, gdy siedząc jak zwykle przy otwartym oknie błędził spojrzeniem po konturach tonącej w przednocnych mrokach budowli, dojrzał nagle w jednym z okien willi wpatrzoną w niego uparcie jakąś twarz nieznaną. Przez całą noc ponura maska trwała nieruchomo przesywając przestrzeń swoim groźnym spojrzeniem i znikła dopiero nad ranem. Dzień minął spokojnie, lecz nad wieczorem wykwitła w innym oknie jakaś twarz nowa. I tak odtąd co noc przybywały wciąż nowe i nowe groźnie ku Wrześmianowi zwrócone oblicza. „Spoza każdej szyby wyglądały jakieś oczy rozpaczne, czyjeś owale przeorane bólem lub obłędem”. Z oczu utkwionych nieruchomo w okna siedziby Wrześmiana emanował jeden i ten sam jakby prąd wrogości. Przerażała Wrześmiana „ta ich nienawiść i przyciągała zarazem w magnetyczny sposób. I rzecz dziwna: w najgłębszych pokładach duszy rozumiał gniew ich i przyznawał mu słusność [...] Aż nocy jednej sierpniowej, gdy wychylony przez okno wytrzymał krzyżując się na nim spojrzenia nienawistnych oczu, nagle nieruchome twarze ożywiły się; we wszystkich błysnęła naraz ta sama wola. Setki chudych jak piszczelce rąk podniosły się w górę ruchem rozkazującym i kilkadziesiąt białych dłoni wykonało zgięciem palców gest znamieny [...] Wrześmian zrozumiał, wzywano go do wnętrza”. Dzieci jego ducha, jego myśli, jego woli i nieukozonej tęsknoty wzywały go do siebie. Bezsilne cienie chcą żyć pełnią istnienia, więc łakną krwi jego, która je wzmocni.

Problematykę *Dziedziny* można traktować rozmaicie. Można by w niej widzieć po prostu dzieje obłędu, historię szaleńca, który osaczony zwidami chorej wyobraźni ginie jako ofiara własnych przywidzeń i urojeń. Ale taka naturalistyczna interpretacja rozmiękałaby się z zasadniczą intencją pisarza. Ton tej niesamowitej opowieści, żar przekonania, jakim nasycił autor swoją fikcję, wewnętrzna solidarność, jaka łączy niewątpliwie pisarza z Wrześmianem, wyposażonym w rysy własne autora, wszystko to sugeruje najoczywściej interpretację symboliczną. Bo istotnie *Dziedzina* to jeden z najświetniejszych symbolów Grabińskiego, to symbol żarliwej wiary w nieograniczoną potencję siły duchowej, w jej absolutną suwerenność. A jednocześnie w fantastyczną baśń o Wrześmianie zaklął poeta odwieczne marzenie ludzkie o mocy, co równa boskiej pozwalałaby aktem myśli stwarzać całe światy i zaludniać je tworamami własnego ducha. Dzieje Wrześmiana to jeszcze jeden wariant

nieśmiertelnego motywu kuszenia. „*Eritis sicut deus [..]*” — ten to właśnie tajemny, a nieustępliwie uparty podszept, udręczający niepokój każe Wrześmianowi odrzucić pióro i sięgnąć dalej, zapragnąć realizacji doskonalszych, pełniejszych²⁴. Z tym zaś motywem pokusy złączył Grabiński jeszcze motyw dalszy, integralnie z tamtym związany: dramat twórcy, którego druzgoce dzieło. Pełna realizacja równa się zagładzie. „Bezwzględne spełnienie” to jednocześnie wyzycie się absolutne, a więc śmierć z wytężenia, z nadmiaru. Poczucie potęgi łączy się tu ze świadomością nie dającego się przełamać ograniczenia, poza które człowiek skazany na egzystencję w świecie materii wyjść nie może, chyba za cenę klęski w planie doczesnym, za cenę śmierci. Ta antynomia aspiracji i możliwości, najgłębszego poczucia siły i potencji, a jednocześnie spętania nie dającego się uchylić, niepokoić będzie pisarza na przestrzeni całej jego twórczości. *Dziedzina* będąc jedną z artystycznych transpozycji wspomnianego problematu jest zarazem interesującym przykładem oryginalności i inwencji twórczej Grabińskiego. Impuls wyrosły i rozwijający się z podłoża abstrakcyjnej bądź co bądź koncepcji filozoficznej (jaźń jako źródło bytu), która nawet Edgarowi Poe starczyła zaledwie do stworzenia dyskursywnego dialogu, dzięki oryginalnemu skojarzeniu motywów przeobraził się w wizję artystyczną o niepośledniej sile wyrazu.

Koncepcję dzieworódtwa myśli, myśli, która staje się ciałem, rozszerzy z czasem Grabiński na całość istnienia. Istnieje i działa we wszechświecie jakaś suwerenna inteligencja, która jest mózgiem, a zarazem siłą stwórczą i motoryczną życia. Nie podobna wyjaśnić zdarzeń zagadkowych, o które co krok potyka się rzeczywistość egzystencji, jeśli się nie przyjmie istnienia jakiejś jaźni najwyższej, która kieruje losami świata i wobec której „cały świat fenomenalny jest jednym wielkim symbolem”²⁵. Koncepcja ta znalazła najpełniejszy i bezpośredni wyraz w komentarzu autorskim do noweli *Wizyta*, noweli o wybitnie autobiograficznym, intymnym podkładzie²⁶. Komentarz ten rzuca bardzo wyraziste swia-

²⁴ Wciąż narzucają się tu analogie z metafizyką romantyków. Rzecz znamienna: Wrześmian jest poetą, świat widm, powołany przezeń do istnienia w opustoszałej willi, jest wytworem jego myśli i poetyckiego marzenia. Podobnie „u Słowackiego nie tyle wola, ile wyobraźnia jest twórcza. Rzecz silnie wyobrażona stanie się. Tym większa siła poetów”. Por. Pawlikowski J. G., *op. cit.*, s. 124 w przypisku.

²⁵ Grabiński S., *Porumbica*, *Wiek Nowy* 1932 z dnia 6 października.

²⁶ Druk. w *Wiek Nowy* 1931 od dnia 5 listopada począwszy.

tło na postawę filozoficzną pisarza, odsłania bodaj że najpełniej ideowe przesłanki jego twórczości.

W czasie krótkiego, dwudniowego pobytu we Lwowie w okresie wakacji, które narrator spędza w Gorganach, spotyka w tramwaju najpierw dawnego swego ucznia z pierwszej nauczycielskiej posady, a tuż po rozstaniu się z nim panią Jadwigą Rustemową, swoją młodzieńczą, nieodwzajemnioną „miłość”. Na zaproszenie uwielbianej niegdyś nieśmiało „Japonki”, teraz nie tak już dumnej, jak przed laty, bardziej pozornie przystępnej, ale zawsze jeszcze pięknej i pojętej, autor-narrator odprowadza ją do domu. Okazało się, że p. Jadwiga mieszka na tzw. Baworówce, w smutnym, posępnym ustroniu, rozciągającym się u wylotu ul. Piekarskiej, między zabudowaniami miejskich szpitali, instytutu anatomii, kostnicą i cmentarzem łyżczakowskim. Po krótkiej przechadzce po alejach cmentarnych p. Jadwiga zaprasza przygodnego partnera do skromnego swego mieszkania. I oto w toku rozmowy, „pełnej drażniących spięć i trywialnych powiedzeń” tej pięknej, ale duchowo prostackiej kobiety gość jej dochodzi do wniosku, że właściwie nic się w niej w ciągu lat tyłu nie zmieniło. Ta chłodna, zimna kobieta, która odepchnęła niegdyś zaloty młodego suplenta nauczycielskiego i którą porzucił mąż na skutek seksualnego chłodu, dziś chora, zgorzkniała, wierząca naiwnie w życie pozagrobowe na podstawie trywialnych opowiadestek spirytystycznych o spadającym ze stołu bochenku chleba — kończą tę dziwną, pozornie bezcelową wizytę brutalnie i ordynarnie. Opętana chorobliwą awersją do mężczyzn wypędza po prostu swego gościa traktując jego odwiedzinę jako próbę zdobycia jej po latach.

A zatem historia pozornie banalna i dość trywialna. Ale tylko pozornie. Bo dopiero teraz rozpoczyna się najciekawsza partia utworu, wymowny komentarz autora. Wyjaśnienie dane narratorowi przez p. Jadwigę pod koniec spotkania, jakoby chciała go raz jeszcze upewnić o bezcelowości zabiegów i dlatego tylko zaprosiła go do swego smutnego ustronia, nie bardzo zadowala i przekonywa. Ta wizyta wydaje się mieć jakieś symboliczne, jakieś głębsze znaczenie.

„[...] Taką już mam niemiłą nawyczkę — pisze Grabiński — że nawet najpospolitsze zdarzenie przekształca mi się w coś fosforyzującego dwuznaczną poświatą tajemnicy”. Czy to mistyka? „Może tylko tajemna logika zdarzeń. Lubie dopatrywać się w sprawach tego świata ukrytych związków. Wszystko, cokolwiek się dzieje, ma swoje głębsze znaczenie. Przypadek nie istnieje. Pod powierzchnią zdarzeń najbanalniejszych biegają niewidzialne dla oka fizycznego arterie. Wyczuć ich tętno, podchwycić utajoną pulsację — oto zadanie artysty”. Toteż i w owej wizycie kryć się zdaje jakiś głębszy, symboliczny sens; „mimo pozorów przypadkowości wyczuwałem ukryty cel w stosunku do mojej osoby” — pisze dalej Grabiński. Motywy wysunięte przez nieszczęsną kobietę nie mogły być istotne. „Sprowadziło nas oboje na teren jej domu samo życie i ono to właśnie chciało mi dać nauczkę, porządną, przykładową lekcję. Zadrwiło dotkliwie z mego młodzieńczego ideału, z mojej miłości. A może też chciało za dawno do-

znane cierpienia dać mi pełną satysfakcję? Gorzką satysfakcję rozczarowania? A może było w tym coś więcej?

Tu przyłączyło się ogniwo drugie: sztafaż, krajobraz, otoczenie, na których tle rozegrało się zdarzenie — dziedzina choroby i śmierci — szpitale, instytut anatomiczny, kostnica, cmentarz, dom, w którym mieszkała, z pudłem karawanu w podwórzu i jej choroba.

A oto i ogniwo trzecie: ta jej śmieszna, „spirytystyczna” opowieść o spadającym ze stołu bochenku chleba.

Zaś introdukcją, preludeum do całego splotu tych „pouczających” momentów było również „przypadkowe” spotkanie w tramwaju z byłym uczniem. Rok, w którym byłem jego nauczycielem, był tym samym rokiem, w którym poznałem i „straciłem na zawsze [...] Japonkę”. Spotkanie pierwsze z uczniem otwierało kategorie przeszłości — było uwerturą „popołudnia lat dawnych...”

Wszystkie przeszła zamknęły się w zwarte koło i jak rzucona skądś pętlica zacisnęły się dookoła mej szyi.

A więc zakpiono nie tylko z moich młodzieńczych uczuć, ale i z niektórych ubocznych, trzeciorzędnych motywów mej literackiej twórczości. Zakpiono okrutnie, we formie dosadnej karykatury.

Byłoby to dla mnie ostrzeżeniem?... W takim razie kto ostrzegał?

— Ta kobieta?

Nonsens.

— Życie?... Życie, życie... Co wiemy o życiu? Pojęcie kompromisowe jak ty sięgające innych...”

A zatem to coś, tajemnicze i nieznane, co jest i co czasem daje znak o swym istnieniu. „I staje mi się jasne — kończy Grabiński — że jeżeli była [ta wizyta] lekcją życia i krytyką trzeciorzędnych cech niektórych mych utworów, to sam fakt, że coś podobnego zaszło i że mi to ukazano w symbolicznej karykaturze, jest dowodem, że poza światem fenomenalnym istnieje Najwyższa, Suwerenna Inteligencja, która niekiedy, w nje dających się ściśle określić wypadkach, za pomocą rozmaitych, dostosowanych do naszego poziomu duchowego, czasem nader subtelnym znaków daje nam znać o sobie i przypomina, że o każdym z nas, choćby jak maluczkim, wie i pamięta”.

Takie ujęcie najistotniejszej w rozumieniu pisarza, immanentnej zasady bytu skierowało myśl ku zagadnieniu, które w stosunku do tamtej kwestii fundamentalnej jest problemem niejako pochodnym, akcydentalnym, ku zagadnieniu przypadkowości i przeznaczenia. Problemat niepokoił Grabińskiego wyraźnie i dlatego powracał w coraz to innych ujęciach. Gdy Gniewosz z *Wyspy Itongo* skłonny jest przypisywać spotkanie swoje z Ludwiką szczęśliwym, a nieoczekiwanym okolicznościom, Ludwika odpowiada z najgłębszym przeświadczeniem: „— Przypadek? Nie wierzę w przypadek”²⁷. To iluzja, to złudzenie naszego niedołążnego intelektu. Jeśli coś wydaje się ślepym trafem, czymś, co przełamuje prawa logiki i przyczyno-

²⁷ *Wyspa Itongo*, s. 103.

wości, to tylko dlatego, że pojmujemy życie zbyt zewnątrz, że nie bierzemy pod uwagę tych przesłanek utajonych, co kryją się w głębinach podświadomości albo też lekceważymy lub nie zdajemy sobie sprawy z potęgi tych zagadkowych, irracjonalnych sił, co nas osaczają ze wszystkich stron. Grabiński rozwiązywał niekiedy zagadnienie w sposób nieomal naturalistyczny, jak np. w noweli *Przypadek*²⁸, gdzie splątany zawile kompleks zdarzeń i zjawisk zagadkowych znajduje ostateczne wyjaśnienie w psychofizycznych, telepatycznych własnościach ludzkiej osobowości. Wytężona do ostatecznych granic, skoncentrowana w jednym kierunku myśl skrzywdzonego wytropi poza jego świadomością przeciwnika i zabije. Pozornie przypadkowe spotkanie antagonistów w istocie rzeczy jest nieuniknionym finałem, nieodwracalnym, zdeterminowanym, koniecznym zderzeniem się dwu jaźni, które podświadomie dążą ku sobie pragnąc wzajemnego zniszczenia.

Ale obok interpretacji nie wykraczającej poza granice możliwości naturalnych (choć i tu nie brak wyraźnych sugestii metafizycznych) spotyka się częściej próby rozwiązań w aspekcie irracjonalnym. Niepoliczone znaki i manifestacje, budzące zdumienie swą dziwnością, zdają się stwierdzać nieodparcie, że istnieje „jakaś siła tajemnicza, jakaś tkwiąca w organizmie świata jaźń — inteligencja”, która z siebie samej snuje nić zdarzeń i która czuwa, by zmierzwały one ku powziętym celom, by człowiek „opętany wyłączną myślą” nie „zapuścił się zbyt daleko [...] grożąc wywróceniem” przewidzianego porządku rzeczy²⁹. Przypadek z pozycji takiego poglądu rozpatrywany przestaje być przypadkiem, przestaje być nawet przejawem działania podświadomych sił psychiki ludzkiej, lecz jest bezpośrednią interwencją mocy zaświatowych, wobec których wola człowieka bywa całkowicie bezsilna. Stajemy wobec zagadki przeznaczenia, uznanego za jedno z praw fundamentalnych bytu.

Był to jeden z tych problemów, które umysłowość ludzi z przełomu dwu stuleci szczególnie pasjonowały. Wzbierający irracjonalizm „wyzwoliwszy” człowieka z pęt determinizmu przyrodniczego oddawał go z kolei we władanie „sił tajemniczych, metafizycznych, czających się w otchłaniach nieświadomego”³⁰. Nastroj pesymizmu

²⁸ Z tomu pt. *Namiętność*.

²⁹ *Cień Bałometa*, s. 21.

³⁰ Kleiner J., *Zarys dziejów literatury polskiej*, Lwów 1939, t. II, s. 204.

wzmagał powszechne poczucie zależności od potęgi nieznannej, niepoznawalnej, wrogiej. Pogłosy fatalizmu odzywały się w pewnych koncepcjach naukowych. Freudyzm wiązał postępowanie człowieka, całe jego życie duchowe i zewnętrzne z tajemniczą głębią kompleksów i popędów, działających z deterministyczną koniecznością. Wolność nie istnieje właściwie, jesteśmy skrępowani tysiącem podświadomych nakazów, które narzuca nam z despotyczną tyranią tajemnicza, nieznaną i właśnie dlatego groźna sfera nieuświadomionych impulsów i pożądań³¹. Literatura ulega tym urzekającym, posępnym sugestiom. Cała twórczość Maeterlincka z doby jej rozkwitu i ekspansji raz po raz potrąca o to zagadnienie niepokojące, a w pojęciu ówczesnym fundamentalne. Stoimy u bram tajemnicy. Oddziela nas od tamtej strony delikatna jedynie, ale nieprzenikniona zasłona. Nie wiemy, czym jest to tajemnicze i zakryte przed naszym wzrokiem, ale czujemy, że losem ludzkim włada przeznaczenie bezosobiste, że życie jest odegraniem wyznaczonej roli, że wszelki bunt kończy się klęską. Nawet miłość podlega owemu fatalistycznemu dajmonion. Nie tę kobietę kochamy, którą pragnęlibyśmy, lecz tę, którą musimy. Stąd tragizm losu. Ale nawet miłość „szczęśliwa” kończy się katastrofą, bo tajemnicza moc jest zazdrosna³². U Grabińskiego dołączył się jeszcze motyw osobisty. Tragiczne koleje losu osób pisarzowi najbliższych czyniły go wyjątkowo podatnym na przyjęcie sugestii pesymistycznych, podsuwających supozycję istnienia jakichś sił bezwzględnych, mściwych i człowiekowi nieprzyjaznych.

Problemat przeznaczenia powraca kilkakrotnie w utworach Grabińskiego w różnorodnych modyfikacjach. Czasem tylko jako znak zapytania, jako możliwość, jako jedna z prawdopodobnych ewentualności.

Władysław Wrzecki z noweli *Po stycznej* stworzył sobie fantastyczną teorię życia. Życie ludzkie to nieustanny, niezmordowany, okrężny ruch po linii elipoidalnej. Ale niekiedy, nagle, w niewiadomym czasie i punkcie, w fazie największego rozpędu linia biegu może się odchylić od obwodu elipsy i po stycznej podążyć z nieuchronnością zjawisk nieodwracalnych ku tajemniczym celom. Wrzecki czuł, że „życie jego wirowało ciągle jeszcze jak u innych po normalnej elipsie, ulegało cierpliwie dośrodkowym siłom przeciętnych zdarzeń, nie wzbudzającej podejrzeń wynikliwości wypadków, psychologicznych i mechanicznych następstw. Nie mniej był gotów w każdej chwili, za najmniejszym potrąceniem

³¹ Por. Tatarkiewicz W., *op. cit.*, t. III, s. 414 n.

³² Por. Szarota J., *Współczesna poezja francuska 1880—1914*, s. 401—461.

z zewnątrz wypaść z toru i podążyć z fatalną szybkością po zabiłkanej koleinie; przeczuwał, że wtedy odśrodkowe działanie weźmie nad nim stanowczo górę i popchnie go jak koło wyslizłe z pasów transmisji w zawrotne dale" ³³. I kiedy pewnego dnia życie postawi go w obliczu szeregu faktów i zjawisk o wymowie zadziwiająco jednorodnej, podsuwających z nieodpartą sugestią tę samą myśl — nakaz, wyobraźnia Wrzeckiego zwiąże przypadkowe zdarzenia w logiczny szereg, dostrzeże w nich znak, dyrektywę dla siebie i Wrzecki wstąpi na drogę, ku której popycha go w jego przekonaniu konieczność. Strzał samobójczy staje się finalnym akordem dramatu, ostatnim ogniwem łańcucha zdarzeń, zmierzających z żelazną konsekwencją ku tragicznemu rozwiązaniu.

Ale niepokozi pytanie, jaki jest sens istotny całej tej historii, jak ją sobie należy tłumaczyć. Czy śmierć Wrzeckiego jest tylko nie-poczytalnym ekscysem szaleńca, który za wszelką cenę szuka potwierdzeń dla swej obłądnej, wylęgłej w mrokach chorego mózgu monoidei? Trudno dać tu odpowiedź definitywną. I Grabiński kończy nowelę znakiem zapytania, który rozchyła jednakże rozległe perspektywy i odsłania niewyraźne, ale możliwe, głębsze, nadnaturalne aspekty zdarzenia. Bo czyż życie nie jest równie mroczne, zagadkowe, zastanawiające jak dziedzina obłąkanych rojeń szaleńców? Czy istnieje zresztą jakaś rzeczywistość, uchwytna, dająca się wykreślić z całą pewnością granica między obłądem a prawdą? I któż może ręczyć, że Wrzecki padł ofiarą swoich jedynie urojeń i przywidzeń i że nie pchnęła go ku śmierci ta moc tajemna, co włada życiem i drogi ludzkich losów kieruje ku powziętym celom?

W *Wyspie Itongo* człowiek podnosi bunt przeciw przeznaczeniu w imię wolnej woli, w imię godności ludzkiej, w poczuciu, że on sam jest duchem nieśmiertelnym i niepodległym. Ale bunt kończy się klęską. Powraca ta sama antynomia, to samo przeciwstawienie: człowiek czujący się w głębi swego jestestwa istotą wolną i jego los, będący wykładnikiem przemożnej, łamiącej wszelki opór woli tajemniczej. Grabiński dodaje jednakowoż w ostatnich wierszach powieści znamienne dopełnienie. Na pełną zwątpienia uwagę Rumi, że przecież moce zaświatowe okazały się silniejsze, Czandaura odpowiada z przekonaniem: „Nie, Rumi. To my jesteśmy silniejsi, my wychodzimy zwycięsko. Oboje rzuciliśmy wyzwanie losowi i oboje przez śmierć wyzwalamy się z jego nienawistnych pęt” ³⁴. Zwycięstwo sił nadnaturalnych okazuje się zwycięstwem jedynie w planie fizycznym. Istnieje niechybna, pewna droga wyzwolin.

³³ Po stycznej, w tomie *Na wzgórzu róż*, s. 37.

³⁴ *Wyspa Itongo*, s. 318.

Wyzwolenie jest w śmierci. Śmierć jest przejściem z niedoskonałości egzystencji biologicznej w sferę istnienia nieskończonego, doskonałego i prawdziwie wolnego.

Dotykamy tu problemu jednego z kluczowych, zasadniczych w twórczości pisarza. Tragizm osobistych losów, istnienie pod władzą ustawicznego lęku narzuciły Grabińskiemu problemat śmierci jako zagadnienie węzłowe, jako element zworny całego poglądu na świat i całej twórczości. Jak znieść życie, jak je wytrzymać, gdy w tragicznym osamotnieniu zmieniało się ono w dramatyczną walkę o każdy niemal dzień, o każdą chwilę, wydzieraną nienasyconej zachłanności mijającego czasu. Rozwiązanie narzucało się tylko jedno; trzeba było wysiłkiem myśli obezwładnić, pokonać upiorne widmo; trzeba było śmierć unicestwić, przemienić ją w pusty dźwięk, w nicość, w nierealną złudę, ażeby tym mocniej utwierdzić się w przekonaniu o zasadniczej mimo różnorodności form niezniszczalności życia.

Śmierć pojmuje Grabiński najczęściej jako przejście do nowego etapu istnienia, jako interwał między jedną inkarnacją a drugą. Gniewosz z *Wyspy Itongo* rzuciwszy się po okresie jałowej, wegetatywnej egzystencji ku studiom matematycznym i technicznym wykazywał zdumiewającą „łatwość przyswajania sobie nowych wiadomości [...] zdawał się nie uczyć, lecz przypominać sobie rzeczy już dawniej skądś znane”³⁵. Jego miłość do Krystyny dziwi i zastanawia niezwykłością pewnych objawów. Ciągnie go ku niej „jakieś szczególne, tajemnicze powinowactwo”³⁶. W jej domu czuje się jak we własnym. „Mam wrażenie — powiada do niej — że znam to wnętrze od dawna, że byłem tu już kiedyś, że poznaję te sprzęty, meble, wszystko [...] Jakbym wracał po latach do własnego domu [...]”³⁷. Cała scena miłosna w domu kochanki jest jakby powtórzeniem zdarzenia, które już było przed laty. Psychopatologia zna to zjawisko pozornej anamnezy i określa je terminem *déjà vu*. Jest to anormalne skojarzenie uczuciowe i myślowe, poczucie powtarzalności faktów aktualnie przeżywanych, głuche, podświadome przeświadczenie, że to, co jest teraz, zdarzyło się niegdyś w okolicznościach podobnych, choć bliżej nie określonych³⁸. Grabiński ujmuje jednak rzecz w aspekcie metafizycz-

³⁵ Ibid., s. 64—65.

³⁶ Ibid., s. 69.

³⁷ Ibid., s. 80.

³⁸ Por. Birnbaum K., *Psychopathologische Dokumente*, Berlin 1920, s. 49.

nym. Data tragicznej śmierci inżyniera Śląskiego, męża Krystyny, i data urodzin Jana Gniewosza pokrywają się w zdumiewający sposób. Zagadka tej żywiołowej miłości znajduje zatem wytłumaczenie w formie najmniej oczekiwanej. Dotykamy tu problemu *metempsychozy*, palingenezy, który interesował Grabińskiego szczególnie i do którego wielokrotnie powracał.

Zagadnienie spopularyzował modernizm, który włączył je do tego zespołu kwestii zasadniczych, które człowieka *fin-de-siècle'u* szczególnie pasjonowały. *Ex oriente lux* — to było objawienie, które oczarowało myśl i sztukę Zachodu. Ze Wschodu zaś docierała doktryna reinkarnacji, głosząca naukę kolejnych wcieleń w myśl prawa karmy, prawa „skutków niechybnych, wynikających z przyczyny mocą konieczności niepowstrzymanej”³⁹. I zależnie od tego, jaki pierwiastek: dobra czy zła w życiu osobowości ludzkiej był elementem dominującym, szereg kolejnych istnień może wznosić się w górę lub może zstępować w dół aż do zupełnego wyczerpania się konsekwencji zła, albo też — jak w buddyzmie — do całkowitego wytrzebiecia ziarna egzystencji, doskonałej negacji woli życia. Koncepcję karmy szerzyła propaganda teozoficzna. Pogłosy doktryny palingenezyjskiej odzywały się w swoistej transmutacji w filozofii Schopenhauera. Śmierć, której tak się lękamy, w istocie rzeczy dotyka tylko tego, co zwiemy indywidualną świadomością, ale nie niszczy woli, zasadniczego pierwiastka bytu. Żądać zaś nieskończonego istnienia dla indywiduum byłoby absurdem i nonsensem, jeżeli życie ziemskie to tylko *intermezzo* wypełnione trwogą i cierpieniem. Więc śmierć to właściwie wyzwolenie. Wola znudzona walką i trudem życia pragnie spokoju i spoczynku. Jakże by mogła je osiągnąć, gdyby pozostawiono jej pamięć i świadomość. Więc je odrzuca, odgradza się od nich rzeką zapomnienia, by kiedyś pokrzepiona tym snem śmierci objawić się znowu w zmienionej postaci: „do nowych brzegów nęci nowy dzień”⁴⁰. Koncepcja *metempsychozy* staje się jednym z najbardziej atrakcyjnych motywów dla wielu twórców epoki. Spopularyzowały ją fascynujące opowieści Edgara Poe⁴¹, rozważał zagadnienie z całą powagą

³⁹ Marcinowska J., *Wartości twórcze religijnej myśli polskiej*, Warszawa 1922, s. 81—82.

⁴⁰ Schopenhauer A., *Die Welt als Wille und Vorstellung*. II: *Sämtliche Werke*, Leipzig b. r., t. II, s. 1240 n.

⁴¹ Por. nowele Poe go *Ligeja*, *Morella*, *Metzengerstein* w zbiorze *Arabeski*, Warszawa-Kraków 1922, t. I—II.

Maeterlinck w swoich na poły naukowych, na poły dyletanckich studiach z zakresu parapsychologii⁴². Gustaw Meyrink podejmuje motyw reinkarnacji niemal w każdej z swoich licznych powieści⁴³, a Karol Gjellerup pisze głośny i sensacyjny „romans poetyczny”, w którym opowiedziane zdarzenia to właściwie powtórzenie identycznej historii miłosnej sprzed lat dwóch tysięcy⁴⁴. I w literaturze polskiej spotkać można wyraźne ślady przejęcia się doktryną tak nieoczekiwanie spopularyzowaną przez filozofię, naukę i sztukę epoki. Antoni Lange pisze interesującą, na motywie reinkarnacji osnutą historię o *Rozaurze Montalboni* i popularyzuje koncepcje teozoficzne w *Sonetach wedyckich*, w cyklu poetyckim *Palingeneza* oraz w jedynej bodaj polskiej powieści teozoficznej *Miranda*⁴⁵. Wyraźne pogłosy nauki palingenezyjskiej odzywają się w wielkich dziełach Stanisława Wyspiańskiego⁴⁶. Do ożywienia koncepcji przyczynił się zapewne najwięcej Słowacki, który właśnie jako twórca *Genezis* i autor *Króla Duchy* przeżywa w dobie modernizmu swój entuzjastyczny renesans. Wielka monografia Pawlikowskiego wprowadzała w gąszcz problematyki traktując ją na szeroko zarysowanym tle porównawczym. Teorię palingenezy głosił w swoich pismach, a nawet z uniwersyteckiej katedry Wincenty Lutosławski usiłując dowieść, że doktryna ta nie jest jakoby sprzeczna z katolicyzmem i nigdy nie została oficjalnie potępiona przez Kościół⁴⁷. Wreszcie na swój sposób propagował poglądy analogiczne Stanisław Przybyszewski. Definiując swoją teorię „nagiej duszy” autor *Confiteor* pisał: „Zasadniczą podstawą całej tak zwanej »nowej« sztuki, wszystkich prądów i kierunków w sztuce, jest [...] pojęcie duszy, jako potęgi osobistej, duszy kroczącej od jednej wieczności do drugiej, duszy, która raz po raz nieznaną potęgą zmuszona idzie na ziemię, wraca z powrotem na łono wieczności i znowu się ucieleśnia, bogatsza, silniejsza, więcej uświadomiona, niż pierwszym razem, i tak bez końca, aż wreszcie dochodzi do świadomości

⁴² Por. np. Maeterlinck M., *Śmierć*, Poznań 1928.

⁴³ Np. w powieściach *Noc Walpurgii*, *Biały dominikanin*.

⁴⁴ Gjellerup K., *Wędrowcy świata*, Lwów-Poznań 1924.

⁴⁵ Por. tom opowiadań *W czwartym wymiarze*, Kraków 1911 oraz Machalski F., *Orientalizm Antoniego Langego*, Tarnopol 1937, s. 53 n.

⁴⁶ Por. Makowiecki T., *Poeta-malarz. Studium o St. Wyspiańskim*, Warszawa 1935, s. 171 n.

⁴⁷ Lutosławski powoływał się na oświadczenie kard. Merciera dane mu w prywatnym liście.

całej swej potęgi, przenika najtajniejsze rzeczy, obejmuje najodleglejsze i najszybsze związki, tj. staje się geniuszem, tj. odślania się w swoim absolutie, w całym przepychu »swej nagości«⁴⁸. Ostatnie echa podobnych poglądów odezwą się jeszcze po pierwszej wojnie światowej w ekspresjonizmie polskim⁴⁹. Spotęgowany na przełomie dwu wieków indywidualizm buntował się przeciw myśli przypuszczającej możliwość osobistej zagłady, a ta postawa wewnętrznego oporu doskonale sprzyjała wytworzeniu się specyficznej aury, korzystnej dla przyjęcia i spopularyzowania tak ponętnej dla wielu umysłów pseudonauki.

Nie brakło zatem Grabińskiemu podnieć zewnętrznych, a jego zasadnicza postawa wobec kluczowych problemów istnienia czyniła mu samą koncepcję szczególnie bliską ze względów osobistych. To też motyw preegzystencji i reinkarnacji staje się jądrem osnowy tematycznej wielu utworów pisarza. W noweli *Tajemnica hrabiny Masperry*⁵⁰ motyw metempsychozy został odświeżony przez wprowadzenie oryginalnej sytuacji: duch kończący cykl wcieleń oddaje swą fizyczną powłokę duchowi, co ową wędrówkę dopiero rozpoczyna. To samo ciało staje się kolejnym siedliskiem dwu odmiennych osobowości duchowych. Na motywie metempsychozy osnuł Grabiński misterium dramatyczne *Sen Krysty*. Jest to udratyzowana ilustracja starej wiary w metempsychozę wstępną. Ewolucja świata to wieczyste dążenie wzwyż poprzez kolejne etapy zgonów i narodzin. Własnym trudem, męką i mozołem zdobywa sobie duch ludzki szczęśliwszą przyszłość, przybliża wielki dzień ostatecznego wyzwolenia. Niepamięć przeszłych bytów jest pozorna. Ów zapomniany skarb, porzucony u progu nowego istnienia, człowiek dojrzały odzyskuje z powrotem, bo każdy etap, każde nowe życie jest bogatsze o sumę mądrości, zasług i doświadczeń pracą żywotów poprzednich zdobytą. Ginie pamięć zdarzeń minionych, ale pozostają nieświadome ślady w postaci formy, jaką wypracowała sobie dusza trudem istnień przebytych⁵¹.

⁴⁸ Przybyszewski S., *Na drogach duszy*, Wyd. II, Kraków 1902, s. 19.

⁴⁹ Por. Papée S., *Teatr ekspresjonistyczny Jerzego Hulewicza*. [W:] *Kwiaty na utorze*, Poznań 1929 oraz Kasztelowicz S., *Tragiccy doby bez kształtu*, Warszawa 1933.

⁵⁰ Druk. w Lwowskich Wiadomościach Muzycznych i Literackich 1930, nr 5—6.

⁵¹ Myśl Grabińskiego skłania się zatem ku takiemu pojmowaniu metempsychozy, w którym pamięć nie odgrywa roli istotnej. Istotne jest ukształcenie du-

W powieści *Klasztor i morze* metempsychoza staje się nie tylko zagadnieniem centralnym, ale jednocześnie zasadniczą przesłanką, która tłumaczy i motywuje wszystkie zdarzenia.

Zbrodnia legendarnego mnicha, który ongiś przed wiekami zbecześcił klasztor ss. eremitek, znajdzie zadośćuczynienie w długiej męce kolejnych wcieleń grzesznika. Scigany wyrzutami sumienia rzuca się w otchłań morza. Przez długie wieki jego ludzka jaźń wypełnia nakaz ekspiacji uwięziona w ciele morskiego potwora, ryby-głowacza (metempsychoza wsteczna). Błąkające się po rozchwiejanych fal upiorne widmo w ciągu wielu stuleci jest postrachem mieszkańców pobrzeża i żeglarzy, gdziekolwiek się pojawi, tam rośnie posiew zła. A gdy wypełnił się czas karni, duch nieszczęsnego przyobleka się znowu w ciało ludzkie Jana Warmskiego, młodego kapitana brygolety. Jeszcze wraca niekiedy pamięć grzechu i owłada zwłaszcza w momentach duchowego przesilenia, jeszcze zło daje znać o sobie w wybuchach namiętności, która ogarnia Jana i siostrę Agnieszkę, ale dobro przełamuje ostatecznie zapory grzechu, a modlitwa i cicha ofiara zakonnica ściera ostatni ślad winy.

Etyczny aspekt starej wiary w „wędrówkę dusz”, dźwigających się poprzez kolejne żywoty ku doskonałości moralnej, został tu dobitnie podkreślony i wysunięty na pierwszy plan. Metempsychozę pojął pisarz „jako wieczyste prawo moralnego ładu [...] jako etyczną pracę odkupień na drodze bezwzględnej pokuty, której proces trwa przez całe stulecia [...]”⁵².

Przyjmując koncepcję metempsychozy, czyniąc ją jednym z elementów składowych własnego światopoglądu Grabiński rozwiązywał poniekąd najistotniejszy problemat swego życia i swej twórczości. W tej bowiem koncepcji antynomia życia i śmierci nie tylko traciła ostrość, lecz w ogóle stawała się antynomią pozorną. Śmierć traciła swą grozę, skoro poza nią nie kryła się pustka i nicość, lecz czekało nowe, może bogatsze, może pełniejsze jeszcze i wspanialsze życie. Stawała się wydarzeniem nieomal oczekiwanym i upragnionym jako moment wyzwoliny z wszystkich udręk aktualnej, zbyt uciążliwej egzystencji. Zacierała się wreszcie w tej koncepcji świadomość ohydneho rozkładu i zniszczenia, skoro na plan pierwszy wysuwał się moralny aspekt zjawiska jako aktu ekspiacji i ofiary, za cenę którego zdobywało się nowy, doskonalszy żywot⁵³.

szy wysiłkiem życia poprzedniego, które rzeźbi coraz doskonalszą formę osobowości. Pamięć konkretnych doświadczeń i zdarzeń nie stanowi istoty jaźni.

⁵² Płomieński J. E., *Szukanie współczesności*, Warszawa 1934, s. 18—19.

⁵³ Analogie z genezyjską filozofią Słowackiego są uderzające. Zdobywać coraz wyższą formę żywota i coraz wyższą doskonałość za cenę pracy wewnętrznej i przez ofiarę śmierci. „Śmierć jest królową masek, powłok i szat du-

Omówione dotąd koncepcje metafizyczne, będące jądrem tytułu poematów literackich Grabińskiego, nie wyczerpują jednakowoż wszystkiej problematyki filozoficznej, zawartej w dziełach pisarza. Odpowiadały, jeśli nie całkowicie, to przynajmniej częściowo na niektóre pytania, dawały wyraz i poparcie spirytualistycznemu pojmowaniu natury świata, utwierdzały w poczuciu immanentnej logiki bytu, jego głębokiej celowości, rozwiązywały pewne zagadnienia moralne, wskazywały finalne cele, ku którym zmierza ewolucja ducha. Ale, jak powiedziano, przedstawione koncepcje nie wyczerpują całej „filozofii” pisarza. Niektóre ożywione i spopularyzowane przez myśl i sztukę *fin-de-siecle’u* poglądy pociągnęły wyobraźnię Grabińskiego zawartym w nich ładunkiem poezji. Ideą szczególnego uroku okazała się przede wszystkim dynamiczna teoria bytu.

Z koncepcją w a r i a b i l i z m u, powszechnej zmienności rzeczy zapoznała Grabińskiego-filologa zapewne już filozofia antyczna. Istotą rzeczywistości jest stawanie się, „byt, trwanie jest złudzeniem zmysłów [...] nie ma żadnego »jest«, a tylko »staje się«, wszystko płynie, nic nie jest tym, czym było, nie może człowiek dwa razy wejść do tej samej rzeki”⁵⁴. „Natura jest ciągłą śmiercią i ciągłym rodzeniem się”⁵⁵ — doktrynę taką głosił już Heraklit, a Heraklit nie mógł być nieznanym autorowi *Księgi ognia*. Wszystko jest w ruchu — tę myśl zasadniczą Heraklita podjęli w dwieście z górą lat po nim stoicy. I dla nich „boska pneuma, żywa, ognista materia była [...] początkiem świata [...] Odróżniali dwa okresy dziejów i mniemali, że po okresie kształtowania się, w którym pramateria różnicuje się coraz bardziej, następuje okres, gdy różnice te ponownie giną w jedność pramaterii. Dokonywa się wówczas »pożar świata« [...], co z ognia powstało, w ogniu ginie. A potem znów wszystko zaczyna się od początku i ciągle na nowo świat rozwija się, wedle tych samych praw powstają te same rzeczy i giną w tym samym porządku”⁵⁶. Tak się złożyło, że te odwieczne koncepcje, przez myśl ludzką przed wiekami wypracowane, ożywają na przełomie stuleci w najrozmaitszych wersjach. Teozofia głosiła ze staroindyjskiej kosmo-

chowych, marą bez żadnej rzeczywistej władzy nad stworzeniem. Jest ona tylko przerwą rozgradającą dwa żywoty, podobnie jak sen jest przerwą rozgradającą pracę dwóch dni[...], jest przejściem w żywot inny i formę inną podług zasługi”. Por. Pawlikowski J. G. *op. cit.*, s. 38—39.

⁵⁴ Dawid J. W., *op. cit.*, s. 30.

⁵⁵ Tatarkiewicz W., *op. cit.*, t. I, s. 29.

⁵⁶ *Ibid.*, s. 164—165.

genezy przejętą koncepcję świata jako wytworu potężnego wydechu i wdechu Brahmy. Między wydechem (*manvantarą*), a wdechem (*pralayą*), rozciąga się „olbrzymi, na miliony lat liczący się okres czasu, w ciągu którego istnieje świat wyłoniony z Brahmy i przez Brahme [...] Wdech [...] wciąga wszystko ponownie w tajemnice niebytu [...]”, a „potem — kiedyś znowu manvantara i świat inny, a raczej cykl innych światów i znów zanik w pralaj. Kolejność bytów mierzy się na nieobjętych przepaściach czasu rytmem kolosalnego nad wszelki wyraz oddechu”⁵⁷. W ustawicznym wibrowaniu materii, wyłonionej z Pra-Istoty, dokonują się potężne procesy transformacji i ewolucji ku coraz wyższym kształtom rzeczywistości. Starą ideę wiecznego ruchu i wiecznego powrotu ożywił Fryderyk Nietzsche, bożyszcze czasów. „Świat jest wiecznym stawaniem, bez spoczynku, bez końca i bez celu, wiecznie sam siebie tworzący i sam siebie unicestwiający, ale to stawanie się to obrót w koło, a zatem wiecznie się powtarza, wciąż na nowo grę swą zaczyna: liczba możliwych kombinacji jest ograniczona — powraca wciąż to samo; wola życia, wola mocy, czynny pierwiastek świata, jest to zarazem »wola jeszcze i jeszcze raz to samo chcieć, to samo przeżyć«. Tak w wiecznym stawaniu się zachowuje się wieczny byt, znikomość kryje w sobie nieśmiertelność”⁵⁸. Temu dynamicznemu pojmowaniu istoty życia wyraz najdoskonalszy i najsugestywniejszy dawała filozofia Bergsona, filozofia, która dla pokolenia Grabińskiego była ostatnią i najwyższą rewelacją myśli. „Materia czy duch — rzeczywistość objawiła się nam jako wiekuiste stawanie się”⁵⁹, jako „życie niczym z góry nieokreślone, życie, które tworzy się z własnego swego, immanentnego pędu, dążenia ku niewiadomym i dla niego samego nieprzewidzianym celom, życie, którego istotę bezpośrednio w nas samych ujmujemy jako nieprzerwane, nie mające punktów spoczynku trwanie-czas, rzecz samą w sobie”⁶⁰. W przepływie bez końca każdy moment i zjawisko są dalszym ciągiem poprzednich, „trwanie[...] to ciągły postęp przeszłości, która wgryza się w przyszłość i nabrzmiewa idąc naprzód”⁶¹. Odrzucając mechanistyczny determinizm i finalizm, zakreślający formę i granice zjawisk, Berg-

⁵⁷ Marcinowska J., *op. cit.*, s. 75; Hövels K., *Theosophie, Antroposophie und Christentum*, s. 21—22.

⁵⁸ Dawid J. W., *op. cit.*, s. 35—36.

⁵⁹ Bergson H., *Ewolucja twórcza*, s. 231.

⁶⁰ Dawid J. W., *op. cit.*, s. 31.

⁶¹ Bergson H., *op. cit.*, s. 10.

son głosił całkowitą wolność życia, które wyniknąwszy z immanentnego ruchu początkowego, mocą swej nigdy niewyczerpanej energii podąży naprzód nieskrępowane żadnymi zewnętrznymi prawami ku całkowicie oryginalnym i niepowtarzalnym formom, ustępującym kolejno miejsca formom wciąż nowym i odmiennym.

Aktywizm, dynamizm, poczucie wiekuiestej zmienności rzeczy ożyły zresztą nie tylko w filozofii czasu, przenikały do dyscyplin pokrewnych, znajdowały rezonans w literaturze. Szczególnie wyraźnie ujawniły się w psychologii. Sam Bergson odkrywając jaźń głęboką (*le moi profond*) pod zewnętrzną warstwą jaźni powierzchownej (*le moi superficiel*) widział jej istotę i naturę w ustawicznym rozwoju, ujawniającym się w czasie, w „strumieniu przeżyć, uchwytnym tylko dla intuicji”⁶². William James odrzucając dawne atomistyczne rozumienie psychiki ludzkiej jako zespołu „prostych i niezmiennych elementów, wrażeń i wyobrażeń, popędów i uczuć”, pojmował świadomość jako ruchliwy strumień wiecznie zmieniających się, coraz to innych, przepływających wrażeń⁶³. I Freud, drugie obok Bergsona „objawienie” czasów, przeciwstawiając jaźni zewnętrznej (*ja-ego*) psychikę głębi, sferę nieświadomych wyobrażeń i popędów (*ono-id*), pojmował ją dynamicznie jako potęgę — żywioł, decydującą o wszystkich najdrobniejszych naszych czynach, anarchiczną, nieobliczalną i nieujarzmioną, bo istniejącą całkowicie poza granicami świadomości⁶⁴. Na terenie literatury odpowiednikiem tych koncepcji jest ekspresjonizm. W jego założeniach filozoficznych aktywizm i dynamizm to czynniki najistotniejsze. Odczuwa się naturę jako wieczne stawanie się⁶⁵. Dla ideologów polskiego ekspresjonizmu „Duch — »wieczny rewolucjonista«, żywioł, nieustępliwy burzyciel wszelkiej formy, »zaleniwienia w spoczynku«, to pryncyp i impuls motoryczny życia, ciągłego trwania, rozwijającego się w wiecznej, nieuchwytej zmienności⁶⁶.

Z takiej to dynamicznej koncepcji bytu, spopularyzowanej nieoczekiwanie na przełomie dwu wieków dzięki sugestii i atrakcyjności kilku wybitnych nazwisk o rozgłosie światowym, narodził się cykl nowel kolejowych *Demon ruchu* — dzieło, które w polskiej opinii

⁶² Por. Tatarkiewicz W., *op. cit.*, t. III, s. 293—294.

⁶³ *Ibid.*, s. 276.

⁶⁴ *Ibid.*, s. 415—419.

⁶⁵ Stammler W., *Deutsche Literatur vom Naturalismus bis zur Gegenwart* s. 99.

⁶⁶ Kasztelowicz S., *op. cit.*, s. 61.

literackiej znalazło bodaj najgłośniejszy rezonans. Kolej jako nowe, dziewicze, przez nikogo dotąd w literaturze nie wyzyskane właściwie potencjalne źródło tematów nęciła Grabińskiego, wyznawcę postulatów oryginalności już od bardzo dawna. Grabiński lubił kolej, lubił podróże kolejowe, nosił się nawet przez czas pewien — jak sam stwierdza ⁶⁷ — z zamiarem wstąpienia w służbę kolei. Pracując nad wspomnianym cyklem opowiadań pisarz zaznajamiał się bardzo rzetelnie z realiami życia kolejowego. Wtajemniczał go w arkana owego życia jego szwagier, fachowiec w tej dziedzinie, inżynier kolejowy Wiktor Sankowski. Grabiński przeprowadzał wywiady z ludźmi kolei, wysiadywał godzinami na przemyskim dworcu śledząc ruch pociągów ⁶⁸, badał technikę obsługiwaną parowozów, błądził wśród labiryntu szyn i zwrotnic, by się wprawić w nastrój i nasycić aurą tego innego, obcego mu dotąd życia. Ale te rzetelne studia nie miały bynajmniej prowadzić do stworzenia jakiejś realistycznej wizji tego świata. Na karcie tytułowej swojego zbioru nowel umieścił pisarz znamienne motto: *Motus est enim spiritus quidam immanens mundi*. Dla Grabińskiego kolej stała się wielką metaforą, „symbolem życia i jego ogniście pulsujących tętn — symbolem demonizmu ruchu, przepotężnej siły, znikąd rodem, co pędzi światy przez międzyplanetarne przestworza w kręgach wirów bez początku i końca — symbolem nikłym wprawdzie i miniaturowym w stosunku do pierwowzoru, lecz niemniej drogim, bo swoim, bo ludzkim, bo ziemskim” ⁶⁹.

Kolej jako symbol wiecznego, niezmqrdowanego dążenia, jako zrealizowane w skali ubogich, ludzkich możliwości nieśmiertelne marzenie o zdobywczej gonitwie poprzez bezkres wszechświata w upojeniu tą nieograniczoną swobodą ruchu i pędu — tak pojmują kolej wszyscy niemal bohaterowie nowel Grabińskiego.

Starszy konduktor Boroń z noweli *Smoluch* „zasadniczo nie cierpiał pasażerów; irytowała go ich praktyczność. Dla niego istniała kolej dla kolei, nie dla podróżnych. Zadaniem kolei było nie przewożenie ludzi z miejsca na miejsce w celach komunikacyjnych, lecz ruch jako taki i pokonywanie przestrzeni[...] Stacje były nie na to, żeby na nich wysiadać, lecz by mierzyły przebytą drogę; przysta-

⁶⁷ Grabiński S., *Z mojej pracowni*.

⁶⁸ Według informacji udzielonych autorowi studium niniejszego przez Prof. W. Hahna w liście z dnia 8 X 1952.

⁶⁹ Grabiński S., *Z mojej pracowni*.

nie kolejowe były probierzem jazdy, ich kolejna zmiana jak w kalejdoskopie dowodem postępów ruchu". Toteż „w ciągu swej długoletniej kariery” Boroń natknął się na dwu tylko „»godnych« pasażerów, którzy odpowiadali poniekąd jego ideałowi podróżnych”. Jednym z nich był „bezimienny włóczęga”, jadący bez biletu i „bez określonego celu, tak sobie, w przestrzeń dla przyjemności, z wrodzonej potrzeby ruchu”, drugim niejaki Szygoń, obywatel ziemski z Królestwa, oryginał, trochę nawet bzik w wielkim stylu, który na pytanie „dokąd jedzie, odpowiedział, że właściwie sam nie wie, gdzie wsiadł, dokąd zdąży i po co... — Muszę jechać naprzód; coś mnie pędzi. Wystaw pan bilet, dokądkolwiek mu się podoba”⁷⁰. Ta odpowiedź oczarowała Boronia.

Wspomniany Tadeusz Szygoń powróci raz jeszcze w noweli *Demon ruchu*⁷¹.

Szygoń był dziwnym człowiekiem. Wśród najzwyczajniejszych, codziennych, przeciętnych zajęć normalnego zjadacza chleba „nagle pewnego poranku [...] zniknął i przepadał [...] bez śladu [...] Jakaś ciemna moc wyrwała go z domu, pędziła na dworzec, pchała do wagonu — jakiś nieprzewyciężony nakaz zmuszał do porzucenia nieraz wśród głębokiej nocy wygodnego posłania, wiódł jak skażenica przez labirynt ulic usuwając z drogi tysiące przeszkód, wsadzał do przedziału i wysyłał w szeroki świat. Następowwała jazda przed siebie, po omacku, na chybił trafił, jakieś przestanki, przesiadania w nieokreślonym kierunku, a wreszcie postój w jakimś mieście, mieścinie lub wiosce, w jakimś kraju, pod jakimś niebem, nie wiadomo, dlaczego tu właśnie, nie gdzie indziej — i wreszcie owo fatalne przebudzenie w obcej, dziko cudzej okolicy [...]” W okresach normalnego samopoczucia głucha, niejasna pamięć „romantycznych podróży bez określonego wyraźnego celu” była dla Szygonia źródłem zakłopotania, wstydu i tajonej troski. Był w nich „pewien rys tajemniczy i niewyjaśniony; ich bezcelowość, zupełna niepamięć zdarzeń ubiegłych, dziwna amnezja obejmująca wszystko, cokolwiek się stało od chwili wyjazdu aż do momentu przybycia w nieznaną stronę świadczyły wymownie, że zjawisko było co najmniej zagadkowe”. Ale gdy nadchodziła jego pora, gdy brał go znowuż w posiadanie ów stan niesamowitej euforii i podniecenia, budził się w Szygoniu jakby drugi wzrok, tajemna zdolność widzenia i pojmowania spraw przed wzrokiem normalnym zakrytych. „Szygoń rozumiał, że swoje wyjątkowe rekordy odbywał pod wpływem sił kosmicznych, żywiołowych, dla których realizacja we formie jazdy kolejowej była dziecinnyim kompromisem, wywołanym przez warunki terenu i ziemskiego środowiska. Zdawał sobie aż nadto dokładnie sprawę, że gdyby nie ta smutna okoliczność, iż jest przykuty do ziemi i jej praw, wędrowni jego przybrałyby postać bez porównania bujniejszą i piękniejszą porzucając utarty szablon i metodę”⁷².

⁷⁰ *Smoluch*, w tomie *Demon ruchu*, wyd. II, s. 19 i 21.

⁷¹ *Ibid.*, s. 73—87.

⁷² *Ibid.*, s. 76—78.

Do tej samej rodziny Boroniów i Szygoniów, entuzjastów ruchu poza przestrzenią i czasem, z konieczności zadowalających się jego niedoskonałą namiastką, należy też maszynista Grot. Historia Grota, zakończona dramatycznym finałem, to jedna z najdoskonalszych artystycznie transpozycji bergsonowskiej metafizyki na język poetyckich obrazów. *Ruch bez spoczynku i końca, pęd w nieznanie* — koncepcja ta znalazła we wspomnianej noweli wyjątkowo oryginalne opracowanie.

Niedoszły lotnik, który na skutek tragicznych powikłań osobistych musiał zrezygnować z podbojów przestworzy powietrznych, Grot poszedł na kompromis, został maszynistą. Młodzieńczy ideał pokonywania nieskończonych przestrzeni usiłował teraz realizować na skalę uboższą bez wątpienia, bo ograniczoną do skąpych możliwości kolei. Ale wyprosił sobie u władz zwierzchnich prawo jazdy w pociągach pośpiesznych i na liniach okrężnych, które dawały złudzenie ruchu postępowego, dążenia wprost przed siebie. „Bo ideałem Grota była szalona jazda w linii prostej bez zboczeń, bez obiegów, jazda opętana, bez tchu, bez postojów, wichrowy pęd maszyny w błękitniejące mgłą oddale, skrzydlata gońba w nieskończoność”. Grot nienawidził stacji i przystani. „Ukochał całą mocą wieczystość dążenia, znojność zasięgów”, a stacje były dlań upostaciowaniem plastycznym kresu, ograniczenia. „Idealna linia drogi rozpadała się na szereg odcinków, z których każdy był zamkniętą całością od punktu wyjścia do punktu przybycia. Pozostawało rozczarowujące ograniczenie, ciasne, nad wyraz banalne: stąd — dotąd. Na wyprężonej cudownym rzutem w bezkresy wstędze tworzyły się tępe węzły, uparte supły i psuły rozpęd”. Grot wpadł więc na pomysł uruchomienia granic postojów, coraz częściej zatrzymywał pociągi przed lub za stacją. „Dzięki temu pojęcie stacji tracąc dużo z wyrazistości stawało się czymś ogólnikowym, czymś tylko z lekka naszkicowanym i nader elastycznym. Owa przesuwalność granic użyczała pewnej swobody ruchów, nie krępowała bezwzględnie kagańcem hamulca. Punkty postojowe nabrawszy charakteru płynności przetworzyły nazwę stacji w termin nieokreślony, sobiepański, niemal fikcyjny, z którym nie trzeba się było już tak liczyć; słowem stacja w tak szeroko pojętym znaczeniu, poddana dobrowolnej interpretacji maszynisty, była teraz mniej groźna, chociaż mimo to wstrętna”. Lecz kiedy diapazon rozchyleń i różnic w rozmieszczeniu punktów granicznych rósł począł w tempie niepokojącym, gdy dnia pewnego kaprys oryginalnego maszynisty nie stał się omal powodem katastrofy, władze kolejowe postanowiły pozbyć się Grota. Postawiony w obliczu pustki i bezcelowości życia Grot zdobywa się na czyn szaleńczy. Opanowuje siłą szybującą maszynę, staje u steru i rusza w szeroki świat. „Wyszedszy z labiryntu szyn wpadł na główny, mknący prosto przed siebie jak strzała tor i runął w przestrzeń. Rozpoczął się wichrowy pęd, nie krępowany niczym, nie przerywany przystankami, nudą postojów” — pęd w przestrzeń bez granic w otchłań śmierci, „najwyższej realizatorki ideału”⁷³.

⁷³ *Maszynista Grot*, w tomie *Demon ruchu*, wyd. II, s. 92—94.

Maszynista Grot urasta tu do miary symbolu, staje się poetyckim wyobrażeniem i literacką transpozycją filozoficznej idei aktywizmu i dynamizmu. A jego dramatyczny finał, straszliwa eksplozja rozpełanej lokomotywy, purpurowym słupem ognia i żelaza rozdzielająca kiry nocy, to znowuż literacki wyraz triumfalnego, zuchwałego, choćby za cenę śmierci wtargnięcia w tajne dziedziny nie-nazwanego. Bo mimo realistycznych na pozór umotywowanych tych historii o szaleńcach i swoistego rodzaju monomanach ruchu, jest w opowieściach kolejowych Grabińskiego coś ponadto, jakieś tchnienie tajemnicy, czuje się jakąś metafizyczną tęsknotę i instynktowną, żywiołową, żarliwą wiarę w istnienie owej nadrzeczywistości, w której dla ducha nie ma już żadnych obwarowań, lecz otwierają się nieogarnione horyzonty absolutnej wolności i swobody. Grabiński wierzył w „wielość rzeczywistości”, był przekonany — przynajmniej wówczas, gdy pisał — że tuż obok kolein naszych ziemskich dróg biegną w jakimś czwartym wymiarze niewidzialne gościńce nieskończoności, że po prostu wystarczy wpaść na odpowiednią kombinację sygnałów, by tajnym, sekretnym ruchem przeskoczyły niewidzialne stawidła i przekładnie wydłużając przyziemne tory w bezkres wieczności. Ta metafizyczna tęsknota dosięgła szczytu napięcia i znalazła wyraz artystycznie najdoskonalszy w dwu przede wszystkim utworach, w legendzie kolejowej *Błądny pociąg* i w noweli *Ślepy tor*.

Błądny pociąg, tajemniczy przybysz z czwartego wymiaru — to jeden z najświetniejszych symbolów Grabińskiego. W bezpieczną, uregulowaną i unormowaną codzienność życia, pogrążoną w małych zabiegach dnia powszedniego, wnęca się ów wysłannik innego świata jak ostrzeżenie i przypomnienie. Ta rzeczywistość inna, jedynie rzeczywista, wobec której realność świata fenomenalnego jest tylko bladą złudą, jest tylko efemerycznym etapem na drodze wiecznej wędrówki, daje czasem o sobie znak, wysyła ku nam sygnały, niepokoi bierność i opieszałość ludzką tysiącem ostrzegawczych gestów, przypomina o sobie za pośrednictwem zjawisk zagadkowych, urągających tzw. logice normalnej, aby niekiedy, w wyjątkowych momentach objawić się w całej prawdzie i potędze, przeorać dusze wiewem wielkiej tajemnicy. I oto ci, których przeniknął ów prąd wyższego poznania, którym odśłoniła się najgłębsza prawda rzeczywistości, obojętni na wszystko, co znikome i doraźne, o władnięci jedyną i wyłączną tęsknotą ku nieskończonym dalom, wszystką wolę, myśl i uczucie skierują ku tamtej stronie lub może, jak owo

„bractwo ślepego toru” odrzuca kształt cielesny, aby dobrowolnie przekroczyć rubieżę życia i śmierci. Lecz cóż to jest „ślepy tor”?

„Uboczna, wzgardzona odrośl szyn, samotne odgałęzienie toru, rozciągnięte na przestrzeni 50—100 m, bez wyjścia, bez wylotu, zamknięte sztucznym wzgórzem i rampą kresową. Niby uschła gałąź zielonego drzewa, niby kikot okaleczalnej ręki [...].

Wokół zaniedbanie. Zielska przerastają zardzewiałe szyny; bujne, polne trawy, łoboda, rumian dziki i oset. Z boku odpada na poły strupieszala zwrotnica z wybitym szkłem latarni, której nocą nie ma komu zapalić. Bo i po co? Tor to przecież zamknięty; nie ujedziesz nim dalej jak 100 m. Opodal na liniach wre ruch parowozów, tętni życie, pulsują kolejowe arterie. Tu wiecznie cicho. Czasem zabląka się w drodze maszyna przetokowa, czasem wtoczy się niechętnie wóz odszybowany; niekiedy wjedzie na dłuższy spoczynek zniszczony jazdą wagon, zatoczy się ciężko, leniwo i stanie niemy na całe miesiące lub lata. W zmurzonym dachu ptaszek uwije gniazdko i wykarmi młode; w rozpadlinie pomostu rzuci się zielsko, wytrzyśnie gałązka wikliny. Nad rudawą taśmą szyn pochyła zwichnięte ramiona popsuty semafor i błogosławi smętkowi ruiny [...].” Jakiś nastrój przedziwny wypełnia atmosferę ślepego toru i bierze w posiadanie każdego, kto wstąpi w jego zakłątą dziedzinę. Wieje z tego martwego pustkowiecia jakiś urokliwa poezja nieziszczonych porywów, jakiś „głęboki motyw tęsknoty [...] ku nieskończonym dalom, do których dostęp zamknięty kopcem granicznym, zagwoźdżony drewnem rampy. Tuż obok pędzą pociągi, pomykają w szeroki, piękny świat maszyn — tu tępa granica trawiastego wzgórza. Tęsknota upośledzenia [...]” Lecz wiadomo, że myśl i uczucie skoncentrowane, sprężone w ładunek potencjalnej energii, przejawiać się może w formie nieprzewidzianej i o niewiadomej godzinie. „Tęsknota bez nadziei ziszczeń rodzi pogardę i nasycę się sobą, aż przerośnie mocą pragnień szczęśliwą rzeczywistość [...] przywileju. Rodzą się tu utajone siły, gromadzą od lat nieziszczone moce. Kto wie czy nie wybuchną żywiołem? A wtedy prześcigną codzienność i spełnią zadania wyższe, piękniejsze niż rzeczywistość. Sięgną poza nią [...]”⁷⁴

A zatem ślepy tor to zmysłowe upostaciowanie zgłuszonych, zepchniętych gdzieś na dno podświadomości najwyższych tęsknot i porywów ludzkich. Ślepy tor jest przeto wszędzie, „tylko trzeba go umieć odszukać, wytropić — trzeba umieć wpaść nań, zajechać, wdroyć się w jego koleinę”⁷⁵. Każdy, w kim przebudzi się świadomość przynależności do innego, doskonalszego świata, komu zaciąży rzeczywistość, kto całą mocą duszy zapagnie wybiec poza ograniczoność swego biologicznego określenia, ten samorzutnie niejako staje się członkiem „bractwa ślepego toru”, jak owych trzy-nastu pasażerów z pociągu osobowego Zalesna — Groń, co pod nakazem przemożnego głosu nieukojonej tęsknoty przekroczyli dobrowolnie granice życia i śmierci, by się przebudzić po tamtej stronie,

⁷⁴ *Ślepy tor* w tomie *Demon ruchu*, wyd. II, s. 152—153.

⁷⁵ *Ibid.*, s. 153.

by wstąpić w rzeczywistość wyższego rzędu, gdzie nie istnieje już ani czas, ani przestrzeń, ani prawa materii, lecz wieczne trwanie bez początku i końca.

W tomie *Demon ruchu* znajduje się jeszcze jedna godna bliższej uwagi nowela, która wyrosła nie tyle z natchnień bergsonowskiej metafizyki ruchu, ile pod urokiem podnieć dostarczonych przez nowoczesną fizykę i filozofię Wschodu. Nowelą tą jest *Dziwna stacja (Fantazja przyszłości)*⁷⁶.

Opowiadanie jest swoistą ilustracją fizykalnego prawa pulsacji i entropii. Po okresie koncentracji energii następuje „okres powolnego jej rozpraszania się aż do zera. Jest to jakby potężny wdech i wydech energii powtarzający się w nieubłaganym rytmie poprzez bezkresy czasu. Mam wrażenie — powiada jeden z pasażerów *Infernal Méditerrané* Nr 2, co w trzy dni niespełna okrąży kotlinę Morza Śródziemnego — że po obecnej zwyczajnie wkrótce, może w najbliższej przyszłości nastąpi równie szalona w tempie zniżka energii świata”. Bo epoka współczesna wybujała nadmiernie „w kierunku materializmu praktycznego”, gigantyczny postęp kultury jest niestety zbyt jednostronny. A właśnie w wypadkach zupełnego zmateralizowania przejawia się najczęściej owo prawo całkowitego zaniku, absolutnej śmierci. A właściwie „nie można tego nawet nazwać śmiercią, gdyż ta jest przejściem do nowej formy bytowania. Jest to coś gorszego od śmierci — to kompletny zanik, to przejście w bezwzględną nicłość”.

Analogiczne poglądy wyraża również inny pasażer „piekielnego pociągu”, mahatma hinduski Amenti Riszivirada. I on też wierzy w możliwość bliskiej katastrofy, tylko wyklucza absolutnie całkowitą entropię ducha; „choćby zginęła ziemia, nie zginie duch jej nieśmiertelny, który odrodzi się po wiekach i znów przyoblecze w ciało[...] Bo wszechświat jest wieczny i z Ducha się wywodzi, lecz widzialny jest tylko w okresach. Albowiem co pewien czas wpływa fala życia na naszą planetę, przebiega ją w przeciągu przeszło 300 milionów lat i spełniwszy zadanie przechodzi na inną. I wtedy w czasie obiegu życiodrodnej fali, który zowią manvantarą, powstają i giną rasy ludzkie, których liczba 7. A gdy Ziemia i jej mieszkańcy skończą rozwój swój w ciągu jednego obiegu, następuje okres spoczynku i wytchnienia, tzw. noc Ziemi, pralaya, której trwanie w czasie dorównuje manvantarze[...]” Najwyższy punkt rozwoju osiągnie ludzkość „z końcem siódmego obiegu. Wtedy Duch jej uwolni się od ponownego wcielenia i spocznie na łonie Przedwiecznego”. Chwila to jednakowoż odległa, bo wedle obliczeń wtajemniczonych świat nasz znajduje się dopiero „u schyłku czwartego obiegu”. Więc aczkolwiek owo całkowite unicestwienie jest kwestią bardzo dalekiej przyszłości, nie jest wykluczona możliwość entropii ograniczonej. Może być ona sprawiedliwą karą za „zleniwienie ducha, który dał się zupełnie ujarzmić ciału”. Ta klątwa częściowej entropii czy pralayi spełnia się właśnie na owym kosmopolitycznym, zmateralizowanym, wierzącym wyłącznie w potęgę techniki i ludzkiej myśli towarzystwie pasażerów „piekielnego pojazdu”. *Infernal Méditerrané* Nr 2, ten najdoskonalszy wytwór i symbol mechanistycznej i odduchowionej cywilizacji współczesnej, znika „bez śladu

⁷⁶ W tomie *Demon ruchu*, wyd. II, s. 114—135.

w sposób niewytłumaczony gdzieś na przestrzeni między Ventimiglia a San Remo" ⁷⁷.

Z dwu źródeł wyrosła ta „fantazja przyszłości”: z natchnień nowoczesnej nauki, coraz wyraźniej skłaniającej się ku koncepcji wszechświata skończonego, w którym potężne, kosmiczne procesy życiowe, tak jak miały kiedyś początek, będą miały nieuchronnie swój koniec — i z sugestii podsuniętych Grabińskiemu przez filozofię Wschodu, tak popularną w początkach naszego wieku. Zarówno czas jak i przestrzeń mają skończone rozmiary. „Kreśląc bieg czasu z powrotem w przeszłość — pisze w cytowanej już książce sir James Jeans — napotykaemy liczne wskazówki, naprowadzające nas na przypuszczenie, że w końcu tej długiej wędrówki musimy dojść do źródła, tj. do chwili, w której obecny wszechświat jeszcze nie istniał”. A jednocześnie „nauka termodynamiki tłumaczy nam [...], w jaki sposób wszystko w naturze dąży do stanu końcowego przez proces zwany wzrostem entropii. Entropia musi stale wzrastać, nie może ona zatrzymać się, dopóki nie urośnie do tego stopnia, że dalszy wzrost staje się niemożliwym; po osiągnięciu tego stanu dalszy postęp stanie się niepodobieństwem i wszechświat musi zamrzeć. Jeśli więc cała ta gałąź nauki nie polega na błędzie, to natura pozwala sobie dosłownie na dwie tylko alternatywy: postęp lub śmierć, a jedyny dopuszczalny spoczynek jest spoczynkiem w grobie” ⁷⁸.

Z koncepcją cyklu rozwojowego, przejętą z kosmogenezы indyjskiej, mógł się zapoznać Grabiński za pośrednictwem teozofii i antropozofii. Wspomniana przez niego liczba 7 odgrywa w poglądach teozofów rolę bardzo istotną. Ewolucja wszechświata to cykl rozwojowy obejmujący 7 faz (epoka Saturna, Słońca, Księżyca, Ziemi, Jowisza, Wenerы i Wulkana), ludzkość przejść musi przez 7 ras i 7 kręgów kulturowych (indyjski, perski, egipsko-babiloński, grecko-rzymski, germańsko-chrześcijański oraz dwa kręgi ostatnie, nie posiadające jeszcze nazwy) ⁷⁹.

Pogłosy metafizyki indyjskiej odezwą się też w pierwszej powie-

⁷⁷ Ibid., s. 119—120, 125, 135 passim.

⁷⁸ Jeans J., *op. cit.*, 145—146.

⁷⁹ Por. Hövels K., *op. cit.*, s. 21—23. O świętości liczby 7 por. też Pawlikowski J. G., *op. cit.*, s. 207 (w przypisku) oraz s. 192. W ogóle magia i mistyka operują z upodobaniem kategoriami matematycznymi. W ilościowych stosunkach, które występują jako zasada konstytutywna we wszystkich strefach rzeczywistości, widzi mistyk „dowód jedności i sympatii świata, dowód, że ta sama myśl twórcza myśli wszystkie zjawiska...”

ści Grabińskiego, w *Salamandrze*. Tym, co w koncepcjach filozofii religijnej Hindusów szczególnie go nęciło, był ów pierwiastek dynamizmu, dążenia, wiecznego ruchu, ewolucji, który jest rdzeniem myślowym wszystkich systemów metafizycznych bramińskiego i buddyjskiego Wschodu. Najprawdopodobniej Grabiński dopatrywał się w owej powtarzalności pewnych pomysłów dowodu ich prawdziwości. Myśl, która poprzez tysiąclecia w najrozmaitszych odmianach, ale w swej najgłębszej istocie wciąż ta sama uporczywie powraca, myśl taka dzięki tej właśnie niespożytej żywotności wydaje się zawierać jądro prawdy jedynej i nieomyłnej. Filozofia Wschodu była dla wielu z pokolenia Grabińskiego wiecznie żywym źródłem pokrzepiającej nadziei, bo tak dobitnie akcentowała dogmat wiecznego powrotu, wiecznego życia. Jest to filozofia optymizmu, zwycięskiego dążenia ku pełni istnienia niezniszczalnego.

„Wszystko wskazuje na wieczny ruch, na wieczną zmianę i stałą ewolucję” — powiada mag Wierusz we wspomnianej powieści. Nawet Przedwieczny Atma, „ten Wielki Nieznajomy, musi [...] wraz z nami się rozwijać — i on ma swoje wzloty i swoje upadki. Stwórca nie może być czymś heterogenicznym w stosunku do stworzenia. Duch świata — to wielki zbiornik niespożytych sił, to żelazny kapitał, z którego wciąż czerpie materia, wytwór Jego przedwiecznej tęsknoty objawu. Czerpie wciąż pełnymi garściami i odwdzięcza Mu się wzbogacając Go w doświadczenia bytu fenomenalnego i rzeźbiąc poprzez wieki rozwoju Jego nigdy nie wykończony posąg [...] Ewolucja odbywa się — zdaniem Wierusza — w linii helikoidalnej, ruchem olbrzymiej śruby, wwiercającej się bez końca w coraz wyższe regiony bytu. Prawem cyklicznym okresów powrotnych panuje we wszechświecie bezkresna kolejność przemian: po okresie twórczym, pełnym elementów porywających świat naprzód, następuje okres stagnacji i ruchów wstecznych, lecz zawsze punkt szczytowy w danym okresie rozwojowym jest wyższy od punktu szczytowego w cyklu poprzednim”⁸⁰.

Omówione tu koncepcje filozoficzne, załamujące się swoiście w twórczości Grabińskiego, świadczą o poważnym udziale elementów spekulatywnych w dziele tego pisarza. Autor *Demona ruchu* jest pod tym względem osobowością twórczą na tle literatury polskiej niewątpliwie oryginalną i wyjątkową nieomal. Intelektualizm nie jest bowiem cechą właściwą piśmiennictwu polskiemu, jest bodaj jego stroną najsłabszą. Grabiński był rzadkim na gruncie polskim typem pisarza, który nie tyle w bezpośrednich, zmysłowo-realnych doświadczeniach życiowych, ile w przygodach myśli, w wyobraźni lotnej i zdumiewająco aktywnej, w marzeniu wybiegają-

⁸⁰ *Salamandra*, s. 53.

cym poza widnokrąg natury szukał ustawicznie tematów dla swego dzieła. O jakąś „syntezę” jego „filozofii” trudno się kusić wobec różnorodności źródeł, nie zawsze uzgodnionych, z których czerpał natchnienie, i wobec faktu, że typ uprawianej przez niego odmiany rodzajowej (przede wszystkim nowela) nie dawał możliwości zarysowania jakiejś koncepcji w bardziej rozległych wymiarach i w skończonym, wypracowanym starannie kształcie. Jako artysta korzystał Grabiński z przywileju wolności, z praw do swobodnej gry wyobraźni. Niemniej jednak pewne motywy myślowe, ustawicznie w dziele jego powracające, sprawiają, że wymowa filozoficzna i ideowa tej twórczości jest bardzo jednoznaczna, absolutnie jasna, zdecydowana i oczywista. Niewzruszona wiara w istnienie jakiejś wyższej rzeczywistości duchowej, transcendentnej w stosunku do świata natury i niezależnej od niego, a będącej właściwym przeznaczeniem człowieka, głębokie przekonanie o prymacie pierwiastka duchowego jako podstawowej substancji bytu i jedynej siły istotnie stwórczej przed materią jako elementem pochodnym i niższym, przeświadczenie, że wszechświatem rządzi suwerenna, doskonała, wszystko wiedząca inteligencja, źródło głębokiej, choć często zagadkowej i niezrozumiałej logiki bytu, wreszcie niezachwiana ufność w wieczystość i nieśmiertelność istnienia, które jest ustawicznym ruchem, stawaniem się, dążeniem, twórczym podobojem nieznanego, zdobywaniem go za cenę śmierci i moralnego wysiłku w toku wielokrotnych, kolejnych żywotów — oto podstawowe aksjomaty „filozofii” pisarza, wokół których koncentruje się stale jego myśl twórcza. Jest zatem Grabiński jednym z najbardziej świadomych i konsekwentnych rzeczników spirytualizmu i witalistycznego dynamizmu w literaturze polskiej.

Dla wyrażenia swych metafizycznych przeświadczeń szukał zawsze form oryginalnych i świeżych. W utworach najdoskonalszych zdołał uniknąć rezonerstwa i oschłej spekulacji. Świadomy całkowitej odmienności środków ekspresji, jakimi posługuje się literatura, starał się myśl wyrażać zawsze poprzez obrazy i wizje, znaki i symbole, prawdziwie urzekające niekiedy absolutną nowością i sugestywnością ujęcia. Stronił od banalnych, utartych i spowszedniałych szablonów. Pomysły takie, jakie realizował w przytoczonych poprzednio przykładowo kreacjach literackich, stanowią istotne, rzeczywiste, twórcze wzbogacenie nie tylko piśmiennictwa polskiego, ale i literatury światowej.

Rozdział III

PARAPSYCHOLOGIA I SPIRYTYZM

Podbój świata niewidzialnego przy pomocy nauki — to było zawołanie czasów, które na nowo zapragnęły wierzyć w sens transcendentny istnienia, a jednocześnie nie mogły już wyzbyć się odziedziczonego po niedawnej przeszłości kultu nauki, zaufania do jej autorytatywnych orzeczeń, do empirycznych, eksperymentalnych metod badania. Zjawisko było symptomatyczne i wiele mówiące. Pokolenie, co żegnało wiek XIX z uczuciem rozczarowania i zawodu, wkraczało jednak w nową epokę „obciążone” dziedzictwem laickiego scjentyzmu, który był tak znamieny dla inteligencji europejskiej doby pozytywizmu. Pokolenie to pragnęło wierzyć, ale nie miało w sobie owej ufności absolutnej i bezwzględnej, z jaką ludzie dawnych, odległych epok powierzali się „wielkiej tajemnicy”. Podziwiano średniowiecze i żarliwość jego religijnych uniesień, ale dla własnych przeświadczeń i nadziei poszukiwano podpórek intelektualnych, żądano zmysłowych i oczywistych dowodów. Zainicjowane na szerszą skalę w drugiej połowie XIX w. badania fenomenów medialnych podnieciły nadzieję, że dowody takie będzie można uzyskać. Parapsychologia miała stać się sojuzniczką religii, metafizyka miała zyskać poparcie w badaniach eksperymentalnych. Spirytyzm już z pierwszych, wstępnych obserwacji i stwierdzeń wyciągał wnioski bardzo daleko idące. Katastrofa wojny światowej spotęgowała zainteresowanie dla zjawisk mimo zaawansowanych prób wyjaśnienia wciąż jeszcze osnutych aurą tajemnicy, zagadkowego półmroku. Wojna okryła żałobą miliony rodzin. Pierwsze lata pokoju to okres społecznego i politycznego chaosu, zachwiania równowagi duchowej i załamania tego systemu pojęć i norm moralnych, który stanowił podstawę przedwojennego

ładu. W atmosferze śmiertelnego znużenia, wyczerpania i niepewności ponowny zwrot ku metafizyce był reakcją naturalną i zrozumiałą. Gdy rzeczywistość niedawna i aktualna zdawały się świadczyć o bezsensie życia, poszukiwanie jakiejś wyższej racji stało się koniecznością, nieodpartym musem. Nigdy dotąd nastrój powszechny umysłów nie był bardziej przychylny dla przyjęcia animistycznych i spirytystycznych „objawień”.

W toku badań nad mediumizmem wykrystalizowały się ostatecznie cztery metody czy sposoby interpretacji zjawisk¹. Hipoteza naukowo-naturalistyczna (pozytywistyczna) dopatrywała się w fenomenach medialnych działania immanentnych przyczyn naturalnych, na razie nie całkiem jeszcze wiadomych i zrozumiałych, lecz niewątpliwie w zasadzie poznawalnych. Ich ostateczne wyjaśnienie miało być jedynie kwestią czasu, wykształcenia doskonalszych metod obserwacji i eksperymentacji. Hipoteza spirytystyczna wręcz przeciwnie: dostrzegała w analizowanych zjawiskach przejawy działania jaźni bezcielesnych, bezpośredniej interwencji świata niewidzialnego, dającego o sobie widome znaki. Hipoteza demoniczna przyjmowała istnienie nieprzychylnych ludziom istot duchowych, których dziełem miały być jakoby owe fenomeny niepokojące. I wreszcie hipoteza okultystyczna usiłowała tłumaczyć manifestacje medialne działaniem tzw. elementów, tj. istot duchowych niższego stopnia: gnomów, sylfów, ondyn, duchów ognia, wody, ziemi i powietrza. Hipotezy: demoniczna i okultystyczna, uznawane dawniej powszechnie, w w. XIX uchodziły już za pozostałość przednaukowego, magicznego myślenia. W kołach naukowych powszechnym poparciem cieszyła się oczywiście hipoteza naturalistyczna, natomiast w szerokich kręgach dyletanckich poszukiwaczy wrażeń ze zrozumiałych powodów pozyskały szczególną wziętość sugestie spirytystyczne, ponieważ odsłaniały perspektywy wyjątkowo pociągające i ponętne. Zresztą i spirytyści usiłowali odparować zarzut dowolności i starali się nadać swym poglądom ładzący pozór systemu naukowego, w którym teoria wspierałaby się na zrębie rzeczowego materiału, tysiące faktów i dokumentów, poddanych wielokrotnej i skrupulatnej analizie i kontroli. Przyczyn oporu przeciw koncepcjom lansowanym przez siebie dopatrywali się w ludzkiej niewiedzy i w nacisku nauki akademickiej, cierpiącej jakoby na pewne alogiczne idiosynkra-

¹ Por. Zacchi A., *Spirytyzm i życie pozagrobowe*, s. 61—64.

zje². Podobnie jak słowa „mistyka”, „mistyczny” u niektórych jednostek, zwłaszcza u lekarzy i przyrodników, wywołują instynktowny odruch niechęci, aprioryczne uczucie negatywne, podobnie słowo „spirytyzm” budzi sceptyczny uśmiech lekceważenia i powątpiewania. Spirytyzm to po prostu zabobon, umysłowa aberacja; w ten sposób *a priori* i bez dowodów unicestwia się przeciwnika bez wniknięcia w meritum sprawy. Przerost płaskiego materializmu to dalsza, bardzo istotna przyczyna zacieklego oporu. Teoretycy spirytyzmu przyznawali obiektywnie, że wiele zaszkodziły ich teoriom oszustwa i mistyfikacje niesumiennych mediów, lecz — tłumaczyli — nie ma przecież dziedziny ludzkiego działania, gdzie by nie pleniły się kłamstwa i oszustwa. Podobnie nie wytrzymuje krytyki, ich zdaniem, zarzut trywialności i bezsensu, tylekroć stawiany rewelacjom mediumicznych fantomów, bo zarzut to natury estetycznej, a nie naukowej, nie mający przeto nic wspólnego z obiektywizmem. Stwierdzamy fakty; a zatem nie o to chodzi, jacy są ludzie po tamtej stronie, lecz czy w ogóle ona istnieje i czy istnieje w niej istoty świadome. Choćby ten drugi świat okazał się domem obłąkańców, nie zmieni to faktu, że on jest. Zresztą — podkreślano — nie brak przecie w rewelacjach mediumicznych wypowiedzi głębokich i zastanawiających, pobudzających myśl i uczucie. Starali się wreszcie zwolennicy spirytyzmu podważyć pogląd przyjmujący ścisłą współzależność fizjologii i życia duchowego. Bez wątpienia, życie psychiczne człowieka jest uwarunkowane normalną czynnością systemu nerwowego, ale fakt ten nie wyklucza możliwości istnienia jakiegoś innego jeszcze faktora warunkującego. Zniszczenie mózgu i ciała nie musi być równoznaczne z końcem osobowości. Być może, że za życia niezbędne jest współdziałanie obu tych czynników, ale może nie jest to konieczne po śmierci ciała. Zresztą istota związków między życiem psychicznym a mózgiem nie została jeszcze ostatecznie wyświetlona, toteż mamy prawo to tylko powiedzieć, że mózg może być jednym z warunków, ale nie musi być pojawienia się świadomości w obrębie świata organizmów warunkiem wyłącznym. I na koniec jeszcze jednym, bardzo istotnym, a nieuzasadnionym według spirytystów szkopułem na drodze do przyjęcia rewelacji spirytystycznych jest tak częsta u ludzi współczesnych niemożność wyobrażenia sobie życia nieskończonego w czasie i obawa utraty osobowości z chwilą śmierci ciała.

² Por. Mattiesen E., *Das persönliche Überleben des Todes*, t. III, s. 320 n.

Grabiński, będąc daleki od bezkrytycznego przyjmowania pomysłów często bardzo naiwnych, w zasadniczej postawie zbliża się jednakowoż raczej ku stanowisku rzeczników spirytystycznej interpretacji fenomenów parapsychicznych. W fenomenach tych widział coś więcej ponad manifestacje utajonych sił naturalnych organizmu ludzkiego. Wrocki, *porte parole* pisarza z dramatu *Ciemne siły*, dostrzega w niecodziennych i niesamowitych objawach duszy ludzkiej niezbite dowody na to, „że i tam, po tamtej stronie [...] coś istnieje [...] Sądzę — powiada Wrocki — że właśnie owe zwyrodnienia, owe anomalie psychiczne, które jak protuberancje wyrzuca z siebie od czasu do czasu skryte i zazdrosne o swe tajniki życie, posłużą kiedyś za dowód istnienia sił jakichś i po tamtej stronie. Bywają zjawiska zbyt subtelne, zbyt wyzwolone z praw ziemi i konieczności fizycznych, by nie nasuwały oczywistego przypuszczenia, że istnieje świat inny poza rzeczywistością, z którego czasem dochodzą nas ostrzegawcze głosy [...]”³.

Wprowadzając do swych utworów w bardzo szerokim zakresie zjawiska metapsychiczne Grabiński nie czynił tego dla nich samych. Epatowanie czytelnika samą niezwykłością tematyki byłoby czymś poniżającym; chodziło o sprawę najistotniejszą, jedynie ważną: o rozległe, zawrotne perspektywy w nieznanym. Zjawiska zagadkowe i niepokojące były w rozumieniu pisarza tylko znakami, były niejako transformatorami, poprzez które w rzeczywistość zmysłową świata widzialnego przenikała tajemnicza i potężna energia, wypełniająca bezmiary niepojętego kosmosu. Jakaś moc zagadkowa, będąca sama w sobie skoncentrowaną esencją życia, po prostu życiem, wiecznym trwaniem poza jakimikolwiek granicami czasu i przestrzeni, dawała znać o sobie poprzez zjawiska wyzwolone spod praw ziemi i spod praw materii.

Cała ta metafizyczna nadbudowa sztuki Grabińskiego miała mocne podstawy w rzetelnej znajomości przedmiotu. Fantazją były owe konstrukcje myślowe, w których wypowiedała się niespokojna, niezmordowana w snuciu domysłów wyobraźnia pisarza, ale punkt wyjścia był realistyczny. Doskonała orientacja w fenomenologii i fizjologii mediumizmu nadaje opisom Grabińskiego znamię *sui generis* dokumentów rzeczowych i dlatego autor *Ciemnych sił* jest w literaturze polskiej jedynym, a w piśmiennictwie światowym jedynym z niewielu pisarzy, którzy sięgając do nieeksploatowanej

³ *Ciemne siły*, s. 79.

dotąd literacko dziedziny zjawisk potrafili wykazać się istotną i poważną jej znajomością. I tak np. rozsiane po wielu stronach jego pism obrazy seansów opierają się jeśli nie na autopsji, to bez wątpienia na rzetelnym wystudiowaniu przedmiotu. Realia uchwycono i oddano ze skrupulatną precyzją. Obraz zanurzony jest zazwyczaj w przyćmionym, czerwonym półmroku. Uczestnicy seansu tworzą wspólnie z medium tzw. łańcuch. Posiedzeniem kieruje jedna osoba. Nastrój „poważny, skupiony i pełen oczekiwania”. Ażeby jak najkorzystniej usposobić psychicznie medium zebrani podejmują jego ulubioną melodię. Medium jest sumiennie i rygorystycznie kontrolowane. Proces materializacji rozwija się powoli i z trudem, a nie w mgnieniu oka, na zawołanie, jak to się często zdarza w rozmaitych literackich wytworach imaginacji nie kontrolowanej rzeczową znajomością przedmiotu⁴. Właściwy wysięk ektoplazmy poprzedzony jest zjawiskami wstępnymi: ukazują się błękitne, lotne światełka, rozlegają się ciche akordy pianina, choć nikt z obecnych nie dotyka instrumentu.

Grabiński wykazuje również doskonałą znajomość fizjologii zjawisk. Media rekrutują się — jak wiadomo — przeważnie spośród osobników fizycznie wątłych, chorowitych i wybitnie nerwowych; żywotność ich jest słaba, szybko się wyczerpują i umierają przedwcześnie na skutek nieokreślonej, a nieuleczalnej choroby, której symptomatem jest utrata sił psychofizycznych⁵. Historyczny dr Faust, który bez wątpienia był osobistością wybitnie medialną, zmarł w 49 roku życia⁶, a słynna „jasnowidząca z Prevorst” w wieku lat dwudziestu jeden. Na zdolności medialne wpływa także ujemnie zbyt intensywne życie seksualne. Seansy połączone są dla mediów z bardzo wyczerpującym wysiłkiem. W czasie posiedzeń eksperymentalnych dostają często epileptycznych kurczów, czkawki, napadów spazmatycznego śmiechu, a po seansie przychodzi jakby okresowy paraliż, katalepsja, skutek zbyt gwałtownego wy-

⁴ Matuszewski w cyt. studium o mediumizmie zwraca uwagę, że objawy mediumiczne osiąga się niezależnie od wrodzonej dyspozycji za cenę długiej i wytrwałej pracy i że materializacje nie zawsze są w pełni zadowalające, gdy tymczasem w fantastyce ludowej czy literackiej fantomy pojawiają się niejako na zawołanie i to zawsze w kształcie doskonale uformowanym (jak np. w historii o cudownej lampie Aladyna). Jedynie poezja indyjska jest bliższa prawdy, gdyż zjawy pojawiają się w niej bardzo często w postaci niewykonywanej.

⁵ Matuszewski I., *op. cit.*, s. 247.

⁶ Kiesewetter C., *Faust in der Geschichte und Tradition*, Leipzig 1893.

ekspensowania energii psychofizycznej. Niedopuszczalne jest również przerywanie transu, gdyż wybryk taki może się skończyć nawet katastrofą.

Fizjologiczna strona zjawisk nie kłóci się nigdy u Grabińskiego ze stwierdzeniami badań eksperymentalnych. Media jego jeśli nie są zdecydowani chore, to przynajmniej należą do rzędu osobników o bardzo delikatnej konstytucji psychofizycznej. Jednostką niewątpliwie patologiczną jest Szantyr z powieści *Cień Bałometa*; wrazenie osoby chorej sprawia wyposażona w wyjątkowe zdolności ideoplastyczne panna Helena z opowiadania *Muzeum dusz czyścicowych*. Pani Leokadia z dramatu *Manowiec* odczuwa na skutek eksperymentów męża wyraźne wyczerpanie i na tym właśnie tle rodzi się w niej podświadomy bunt przeciw Orszy, tak tragiczny w konsekwencjach. Gniewosz z *Wyspy Itongo* nie wykazuje, co prawda, żadnych osobliwych zmian natury psychofizjologicznej, ale po każdym seansie popada w stan dziwnego odrętwienia i kamiennego snu. Gdy pewnego razu normalny przebieg posiedzenia został nagle zamącony na skutek niewłaściwego zachowania się jednej z przygodnych, a nieopanowanych uczestniczek seansu, wypadek ten odbija się bardzo ujemnie na stanie zdrowotnym Gniewosza. Podobnie przebudzenie się instynktu płciowego oraz intensywność życia seksualnego pozostaje w stosunku odwrotnie proporcjonalnym do jego uzdolnień medialnych; w miarę wzrostu zainteresowania płcią odmienną słabną jego fenomenalne poprzednio zdolności teleplastyczne. „Przyroda zdaje się postępować nader ekonomicznie. Nie znosi rozpraszania swej energii twórczej w dwóch równocześnie kierunkach”⁷.

Grabiński spożytkowuje literacko najrozmaitsze zjawiska z dziedziny parapsychologii, od najprostszych, najczęściej spotykanych począwszy, a na najrzadszych, najbardziej skomplikowanych kończąc. Ze zjawisk powszechniej znanych poważną rolę odgrywa w jego pomysłach artystycznych fenomen tzw. telepatii⁸.

⁷ *Wyspa Itongo*, s. 61.

⁸ „Wyras telepatia jest od pewnego już czasu ogólnie znany. Powstał on etymologicznie (podobnie jak słowo teleskop, telegraf, telefon) z greckiego *tele* — daleki, oddalony i *pathos* — uczucie, wrażenie[...] Telepatia nie znaczy więc nic innego, jak dowiedzieć się za pomocą pewnego uczucia o pewnym zdarzeniu, które się odbywa gdzieś daleko”. Flammarión K., *op. cit.*, s. 55. W przypisku autor dodaje, że lepiej byłoby określać zjawisko nazwą *telestezja*, bo *pathos* oznacza raczej stan chorobliwy, gdy w danym wypadku nie idzie wcale o coś chorobliwego, lecz o sensytywność, *aisthesis*.

Zdolność czytania w cudzych myślach, porozumiewania się na odległość bez użycia jakichkolwiek narzędzi zmysłowych i materialnych, uruchamiania cudzej woli i kierowania kimś dalekim siłą skoncentrowanej myśli, zjawisko tzw. kryptestezji albo jasnowidzenia, tj. odczytywania i przewidywania czyichś losów lub odgadywania miejsc ukrycia jakichś przedmiotów — wszystkie te zagadkowe, niektórym tylko osobnikom właściwe uzdolnienia znane były od wieków, tylko że najczęściej dopatrywano się w nich działania tzw. sił nieczystych. „W starożytnej literaturze — powiada Flammarion — była telepatia ogólnie znaną dziedziną. W dziełach Homera, Eurypidesa, Owidiusza, Wirgiliusza, Cyserona — czytamy często o objawianiu się umarłych i o spełnianiu się przepowiedni.

Fakty telepatyczne ciągną się nieprzerwaną nicią przez całą historię ludzkości i wszystkich narodów, od starożytności aż do czasów nowożytnych. Są one bardzo liczne i myli się bardzo ten, kto je zalicza między bajki”⁹.

U progu czasów nowożytnych pojawiają się pierwsze próby naturalnego wytłumaczenia wspomnianych zjawisk. Według Agryppy von Nettesheim (1486—1535) cała tzw. magia bierze początek w naszym wnętrzu duchowym¹⁰. Odrzucili teorię demoniczną Paracelsus (1493—1541), Jan Wier (1515—1588) i van Helmont (1577—1644) stawiając hipotezy oparte na przesłankach przyrodniczych, odwołujących się do immanentnych właściwości ludzkiej natury. „Może się stać — powiada Paracelsus — że mój duch bez ciała pomocy, przez gorącą chęć samą, miecza nie mając drugiego sztyłem pchnie albo zrani [...] Wiedźcie, że wielka to rzecz wola w medycynie. Można zakłęcie złe rzucić na człowieka i bydło”. A van Helmont: „Jeżeli Bóg czyni przez słowo lub znak, to mocen to jest i człowiek, skoro nie jest marną tylko istotą, ale przedstawicielem ducha bożego [...] Wola ludzka jest najwyższą ze wszystkich sił; ona jest przyczyną wszelkiego ruchu, bo wszystko uczynione jest przez siłę woli Stworzyciela, a ta wola jest udziałem każdej istoty duchowej [...] W człowieku ukryta siła jest pewnym rodzajem ekstazy władzy, która nie inaczej działa, jak przez gorącą chęć wyobraźni. Jest to siła duchowa, która nie wychodzi z niebios ani z piekła, ale z człowieka samego, jak ogień z krzemienia [...]”¹¹. Wiek XIX poświęcił tym zagadnieniom szczególną uwagę. Wyda-

⁹ Ibid.

¹⁰ Por. Matuszewski I., *op. cit.*, s. 181 n.

¹¹ Por. Pawlikowski J. G., *op. cit.*, s. 129.

wało się z początku, że najbliższą rozwiązaniu zagadki jest teoria Mesmera, przyjmująca zasadę łączności i wzajemnego oddziaływania wszystkich elementów dzięki pośrednictwu tzw. fluidu, lotnej, delikatnej materii, wypełniającej wszechświat¹². I człowiek też, zdaniem Mesmera, ulega owym magnetycznym siłom, „obdarzony [...] wrażliwością, przez którą może być w związku z istotami otaczającymi, nawet najbardziej odległymi”, a jednocześnie sam posiada zdolność oddziaływania na innych¹³. Rozwijał i modyfikował teorie Mesmera Eliphas Levi dopatrując się istoty „magicznego” działania w napiętej woli, której narzędziem ma być rozlany we wszechświecie fluid¹⁴. Ku hipotezie woluntarystycznej skłaniał się Schopenhauer, a u nas Trentowski w swojej *Demonomanii*. Ostatecznie ustaliły się dwie teorie wzajemnie sprzeczne, ale mające poważnych apologetów i zwolenników: przyrodniczo-naukowa, a n i m i s t y c z n a o r a z s p i r y t y s t y c z n a. Według animistów zjawiska telepatii nie są złudzeniem czy przesądem, lecz faktem, z którym należy się liczyć; były one znane od niepamiętnych czasów najrozmaitszym ludom pod każdą szerokością i długością geograficzną. Ale właśnie ta realność, powszechność i pewna prawidłowość, jaka się w fenomenach owych ujawnia, zdaje się świadczyć o ich naturalności, o związku ich z naturą jeśli nie wszystkich ludzi, to przynajmniej niektórych osobników, specyficznie pod względem psychofizycznym zorganizowanych. Jest to siła w nas, a nie poza nami¹⁵. Niektórzy animiści usiłowali tłumaczyć telepatię swoistą strukturą i własnościami ludzkiego mózgu. Wedle Boiraca mózg wytwarza wibracje i promienie zgodne z wyobrażeniami, myślami i uczuciami danej jednostki. Gromadząca się w wyniku owych wibracji energia może niekiedy eksplodować samorzutnie jak w kondensatorze elektrycznym, a wywołane na skutek owej eksplozji fale mogą przebywać olbrzymie przestrzenie. Mózg działa tu zatem jak stacja nadawcza, a mózg chwytającego owe fale jak aparat odbiorczy¹⁶. Była to — rzecz jasna — tylko jedna z wielu mniej

¹² Por. Kleiner J., *Juliusz Słowacki*, Warszawa 1927, t. IV, cz. 1, s. 104.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Matuszewski I., *op. cit.*, s. 183.

¹⁵ *Ibid.*, s. 205—206.

¹⁶ Por. Zacchi A., *op. cit.*, s. 154—155. Podobnie ujmuje rzecz Flammarión, *op. cit.*, s. 120—123: „istnieje u człowieka nieznaną siłą duchową, która zdolna jest działać na wielkie odległości[...] Pośredniczy tu pewnie jakaś nieznaną siłą, drganie eteru, może fala, która przeschecia się z jednego mózgu na drugi i wywołuje w nim złudne wrażenie rzeczywistości obserwowanych w świe-

lub więcej prawdopodobnych hipotez. Ostatecznie stwierdzano realność i prawidłowość fenomenów, ale o ich naturze ostatniego słowa nie wypowiedziano; wykraczało to poza możliwości nauki na aktualnym etapie badań.

Inaczej interpretowali zjawisko spirytyści. Jest coś w człowieku, co wymyka się śmierci. Są to zdolności widzenia i przekazywania myśli na odległość, uzdolnienia tak rzadkie i nie służące zachowaniu egzystencji indywidualnej, że trudno przypuścić, by mogły się rozwinąć na drodze normalnej ewolucji organizmów fizycznych. Fenomeny wspomniane zupełnie nie podlegają naszej świadomości, ich pochodzenie zdaje się być ponadmysłowe. Według du Prela człowiek jest istotą niebywale skomplikowaną; jaźń świadoma to tylko jedna strona naszej osobowości duchowej. Ale są w człowieku jeszcze siły inne; ich istnienia dowodzą owe zjawiska metapsychiczne, tak niezależne od praw natury, od warunków realnych bytu, że zdają się definitywnie rozstrzygać kwestię niezawisłości duszy od ciała¹⁷. W takim też sensie interpretować będzie telepatię Stefan Grabiński.

Na motywie „podświadomego działania telepatii” osnuł pisarz pierwszy swój dramat, napisaną jeszcze w r. 1916 *Willę nad morzem (Ciemne siły)*.

Ryszard Norski otruł kochankę swej żony Stanisława Prandotę. Zwłoki pochował w ogrodzie willi, w sekretnym, ciasnym miejscu między altaną a okalającym ogród murem. Nikt o tej zbrodni zdaje się nie wiedzieć ani się jej nie domyśla, ponieważ Prandota został zgładzony w dniu, w którym miał wypłynąć na morze w daleką podróż. Traf chciał, że Albatros, statek, którym miał jechać, zatonął. Więc zniknięcie utalentowanego poety związane z tragedią zatopionego okrętu, uznano, że Prandota padł ofiarą straszliwego przypadku, w końcu zapomniano. Ale nie zapomniał go Norski i nie zapomniała go jego żona Róża. Róża, bo jedynie Prandotę kochała, a teraz kocha się jeszcze namiętniej we wspomnieniu kochanka. Ryszard, bo uświadamia sobie, że zbrodnia nie zdołała mu zwrócić serca żony i co gorsza, nie uwolniła go od pamięci rywala. Bo właśnie teraz, po spełnieniu czynu, po nasyceniu zemsty, gdy zniewaga ambicji i męskiego honoru znalazła straszliwe zadośćuczynienie, zaczyna się dzieć coś niesamowitego. Widmo zamordowanego Prandoty zmartwychwstaje jak ponury,

cie zewnętrznym zjawisk. Wszystko, co widzimy, dochodzi do naszej świadomości za pomocą wrażeń w naszym mózgu[...] Każde żyjące stworzenie jest dynamicznym ośrodkiem, a każda myśl dynamicznym działaniem. Nie ma myśli bez odnośnej wibracji mózgu. Cóż więc dziwnego, że ta wibracja się rozprzestrzenia jak w telefonie lub telefonicznie, który przynosi słowa za pomocą światła albo jak przy telegrafii bez drutu?”

¹⁷ Por. Mattiesen E., *op. cit.*, t. I, s. 3.

nieodstępny cień i wypełnia sobą całą jaźń Norskiego, przesłania mu cały widnokrąg świata. Norski nie umie wprost o niczym innym myśleć, Prandota staje się jego, natrętną, nękającą bez ustanku obsesją, dostrzega go w gestach obcych, przypadkowo spotkanych ludzi, czuje w powietrzu woń rozkładającego się ciała, dostrzega podobiznę zmarłego w rysach swego synka Adasia, tego dziwnego, bladego dziecka, które wbrew zakazom najchętniej bawi się właśnie w owym sekretnym miejscu między altaną a murem, gdzie zagrzebano zabitego. Tak minęło trzynaście lat w straszliwej udręce dusz, gdy dnia pewnego przybywa niespodzianie do domu Norskich kuzyn Róży Władysław Wrocki, lekarz-psychiatra, sensoryw, ongiś medium Ryszarda, natura nadwrażliwa, reagująca spontanicznie na każde drgnienie obcej jaźni. I oto po kilku tygodniach pobytu w domu Norskich z Wrockim zaczyna się dziać coś dziwnego. Róża i Ryszard spostrzegają któregoś dnia, że w zachowaniu Wrockiego, w jego sposobie bycia, w ruchach, gestach, w całym *exterieur* zaszła jakaś niewytłumaczalna zmiana. Jego ruchy jakies inne niż dotąd sprawiają wrażenie jakby skądś przejętych, jego gesty zdają się kogoś przypominać. Lecz kogo? Wrocki jest lekarzem-psychiatrą, przez wiele lat miał sposobność obserwować przejawy psychopatycznych zaburzeń w słynnym paryskim Salpêtrière, więc na uwagę małżonków, zwróconą pod jego adresem, rozsnuwa przed nimi fantastyczną teorię tzw. *k s e n o m i m i i*.

„Zjawisko zaobserwowane przez was na mojej osobie, które nazwałbym „ksenomimią”, nie jest mi obce — mówi Wrocki do tych dwojga, słuchających go w nerwowym napięciu. Śledziłem je u paru osób na klinice w obserwatorium psychologicznym w szpitalu Salpêtrière. Można tu w ogóle postawić dwie hipotezy. Ksenomimia może wypływać z prostego zapatrzenia się na drugiego jako wzór i w tej formie występuje bardzo często u dzieci [...]” A druga ewentualność to „podświadome działanie telepatii” [...] Oto pewne indywidualum myśli o kimś od dłuższego czasu w sposób niezmiernie intensywny, ów ktoś wypełnia niemal wyłącznie jego widnokrąg myślowy wżerając się niepodzielnie w jego duchową dziedzinę. Rozważa się głęboko jego mowę, ruchy, fizjognomię, słowem całą istotę, pozwala się opętać cudzą jaźnią. Przypuśćmy teraz, że ową osobę, która tak wszechwładnie opanowała myśli danego osobnika, zna jeszcze ktoś drugi, pozostający z opętanym w bliskich stosunkach, ktoś przy tym podatny na wpływy sugestii i nader wrażliwy — a staniemy tuż przed progiem tajemniczej dziedziny. Opętanie myślowe znacznie zwolna, bez świadomego przyczyniania się nadawcy przenosić się na wrażliwego osobnika i uzewnętrznić np. w naśladowaniu gestów zamýślnego indywidualum [...]”¹⁸.

Teoria ksenomimii, tak wymownie przez Wrockiego Norskim przedstawiona, nie tłumaczy jednakowoż do końca analizowanego przypadku, nie tłumaczy przede wszystkim postaciom dramatu. Bo kogoż właściwie naśladuje Wrocki i kto mu podpowiada te zagadkowe ruchy?

I oto dnia któregoś staje się dla tej trójki, męczącej się od tygodni w atmosferze jakichś straszliwych podejrzeń i przeczuć, całkowicie jasne i oczywiste, że poprzez gesty Wrockiego daje znak zza grobu zmarły Prandota. Zmarły? A może zabity, skrytobójczo zamordowany? Może morderca jest gdzieś tu, w pobliżu i jego to myśl opętana wspomnieniem zbrodni inspiruje Wrockiego? Krąg podejrzeń zwiera się coraz ciaśniej i gdy pewnego razu Wrocki nieświadomie

¹⁸ *Willa nad morzem*, s. 48—49 oraz 52.

odtworzy scenę otrucia wywołując w Norskim gwałtowną, w czas nie opanowaną reakcją, Ryszard nie potrafi odeprzeć strasznego oskarżenia, które mu rzuca w twarz Róża i samobójczym strzałem potwierdza swoją zbrodnię.

W dramacie Grabińskiego telepatia bodaj że po raz pierwszy w literaturze występuje w roli demaskatora zbrodni. Niektórzy krytycy dostrzegli w tej nowalii jedynie poszukiwanie sensacji, spekulację na „gęsiej skórcie”¹⁹. „Cały ten mistyczno-naukowy teatr Grabińskiego — pisał Władysław Rabski — jest właściwie tylko sztuką kryminalistyczną, w której Sherlock Holmes zamiast starych metod z dziedziny chemii, fotografii i fizyki stosuje nowe metody z dziedziny mediumizmu”²⁰. Rabski nie zdołał jednakże odczytać głębszych intencji pisarza, na które wskazuje zarówno drugi tytuł dramatu, jak też sam tekst utworu.

Wrocki rozwijając wobec Ryszarda i Róży swoją teorię ksenomimii wiąże ją genetycznie ze sferą przeżyć emocjonalnych. Rodzaj telepatii, o którym mowa, nie może — jego zdaniem — rozwinąć się inaczej, jak tylko na podłożu bardzo intensywnych przeżyć wewnętrznych. Uczucia mogą być różne: miłość, nienawiść, może być strach i groza. Mordercy opętani wspomnieniem zbrodni mogą zakazić myślą swych sensytywnych towarzyszy i dnia któregoś dojrzeć w ich ruchach ofiarę rąk własnych. I wówczas Norski blady, wzruszony, nie panując nad sobą chwyta Wrockiego za ramię:

„Dość już. Dość już tego... To szaleństwo... To byłaby straszna zemsta, piekielna zemsta...” A Wrocki zdziwiony tym nieoczekiwanym wybuchem odpowiada:

„Dobrześ to określił. To byłaby zemsta umarłych — bez ich osobistego wdawania się...”

I tu w całej grozie odsłaniają się otchłanie życia świadcząc w znakach niesamowitych, jak okropna i dziwna zarazem jest dusza człowieka...”²¹.

A więc w tych zagadkowych, zdumiewających zjawiskach przejawia się coś więcej, niż psychofizyczne anomalie osobowości ludzkiej; może manifestuje się w nich owo niewzruszone prawo moralne, które rządzi światem, na takich okolnych drogach dając znać o swym istnieniu i swojej w stosunku do nas suwerenności.

Motyw telepatii powróci ponownie jako jeden z zasadniczych elementów pomysłu w powieści *Cień Bafometa*.

Wieloletni antagonizm ideowy Tadeusza Pomiana i Kazimierza Pradery zakończył się nieoczekiwanym finałem. W dniu, w którym obaj przeciwnicy sta-

¹⁹ Por. Rabski W., *Teatr po wojnie*, s. 68.

²⁰ *Ibid.*, s. 67.

²¹ *Willa nad morzem*, s. 55.

nać mają oko w oko, aby oręźnie rozstrzygnąć spór, Pradera ginie zamordowany skrytobójczo ręką nieznanego zbrodni. Mimo usiłowań organów śledczych sprawca strasznego czynu pozostał nieuchwytny. Opinia publiczna stanęła wobec nierozwiązalnej zagadki. Tylko w Pomianie poczęły zachodzić jakieś dziwne procesy. Nęci go nie wiadomo dlaczego miejsce zbrodni, śledzi z jakąś przesadną, chorobliwą pasją przebieg śledczego procesu, przeżywa z jakąś nieprawdopodobną siłą przypuszczalne katusze lęku tajemniczego, nieznanego mordercy, nękają go w śnie jakieś dziwne, nieokreślone bliżej, niejasne przeczucia, obawy, natrętne przywidzenia i wizje. I oto po wielu miesiącach nagłony jakimś nieodpartym nakazem Pomian udaje się na krańce miasta i tam, w przytułku dla starców i ubogich spotyka człowieka, który właściwie od długiego już czasu na niego czeka. Tym człowiekiem jest emerytowany oficjał pocztowy Szantyr. Szantyr spodziewał się od dawna wizyty Pomiana, bo przecież obaj winni są sobie bardzo ważne wyjaśnienia. I Pomian patrząc na chorobliwie nerwową, straszliwie zmęczoną twarz tego obcego mu mężczyzny jak przez mgłę przypominać sobie zaczyna, że tę twarz już kiedyś gdzieś widział. Tak, widział ją, a właściwie rzucił na nią tylko raz okiem w wigilię owego tragicznego dnia niedosłego pojedynku z Praderą, gdy cały pogrążony w myślach o nim zabląkawszy się wśród zaułków przedmieścia spojrzął przypadkowo w jedno z okien tego oto przytułku. I zobaczył wówczas za którąś szybą tę twarz. Tak, to nie ulega najmniejszej wątpliwości, to była właśnie twarz tego oto człowieka. I zwolna zaczyna się odsłaniać straszliwa tajemnica. Oczywiście, materialne dowody, dostarczone Pomiarowi przez Szantyra, rozstrzygają zawiłą sprawę definitywnie: Szantyr jest niewątpliwie zabójcą Praderę, ale zabójcą działającym z nakazu cudzej woli, nieświadomym, biernym narzędziem cudzych zamysłów. A mordercą właściwym, sprawcą jedynie za wszystko odpowiedzialnym jest on, Pomian. To on, idealista, bojownik najszczytniejszych haseł, uległszy w chwili słabości niższym w sobie instyktom, sprzeniewierzając się swym etycznym zasadom skrytobójczą myślą nasłał na Praderę tego oto człowieka.

„Myśl ludzka jest potężna, a zgęszczona do pewnego, dość wysokiego napięcia może dokonać cudu” — powiada w rozmowie z Pomianem jego przyjaciel Wrześmian, znany nam już z noweli *Dziedzina*. Telepatyczna zdolność ujarzmiania cudzej woli podświadomym nawet odruchem jaźni może okazać się w skutkach siłą groźną i nieobliczalną, jeśli nie towarzyszy jej równocześnie najwyższy poziom etycznego wyrobienia. Chociaż i to niekiedy zawodzi. *Cień Bafometa* jest ilustracją tego przekonania.

Niekiedy dwie wrogie jaźnie nawet nie wiedząc o sobie, a jedynie przeczuwając swoje istnienie dążą podświadomie do wzajemnego zniszczenia, jak w opowiadaniu *Przypadek* z tomu *Namiętność*. Istnieje w człowieku, a przynajmniej u niektórych hipersensytywnych jednostek jakiś „szósty zmysł”, jakiś zagadkowy instykt, co ostrzega, sygnalizuje niebezpieczeństwo już wówczas, gdy jest ono jeszcze niewidoczne, gdy go jeszcze na jawie nie dostrzegamy. I wówczas

zaalarmowana jaźń stara się wytropić źródło zagrożenia, wysuwa ostrożnie zwiadowcze patrole, błądzi podświadomie wokół osób i miejsc, od których płynąć się zdaje zagrażający jej prąd, oplątuje je siecią natrętnych przywidzeń, co mają te osoby powstrzymać, ostrzec, zawrócić z niebezpiecznej drogi. Grabiński rzecz jeszcze komplikuje łącząc z tym fenomenem telepatycznego ciężenia ku sobie wrogich jaźni zjawisko jakiejś swoistej eksterioryzacji psychicznej; jaźń udręczona przecuciem nieszczęścia rozszczepia się jak gdyby, przekracza częściowo granice swego cielesnego określenia i nakłada w formie maski na osoby obce. Są to kolejne etapy dochodzenia straszliwej prawdy, aż dnia któregoś dwie jaźnie, związane tajemnym węzłem wrogości, stają wobec siebie niejako oko w oko, by w bezpośrednim starciu rozstrzygnąć definitywnie antynomie dążeń.

Zajęcie się telepatią naturalną kolejną rzeczą zwróciło uwagę pisarza na zjawisko pokrewne, drugiego wzroku. Istnieją jednostki nadwrażliwe, które nie tylko potrafią wyczuwać i wskazywać ze zdumiewającą trafnością miejsca ukrycia zaginionych czy schowanych przedmiotów, nie tylko mogą odczytywać zakryte pisma, ale ponadto są zdolne widzieć i wiernie opisywać zdarzenia zachodzące w miejscach oddalonych, a nawet przepowiadać fakty, które dopiero zająć mają w bliższej czy w odleglejszej przyszłości. Kiesewetter przypisuje ten dar drugiego wzroku historycznemu Faustowi²². G. K. Schubert, jeden z pierwszych naukowych badaczy fenomenów medialnych, pisał już w r. 1808 w swoich *Poglądach na ciemną stronę nauk przyrodniczych*, że „są wypadki, po części poświadczane przez lekarzy, w których to wypadkach osoby zwłaszcza obłąkane lub chore nerwowo, ale czasem i zdrowe okazywały dziwne przecucie bliskiego skonu ludzi zupełnie obcych”. J. Kerner, lekarz i badacz słynnej „jasnowidzącej z Prevorst”, Fryderyki Hauffe, stwierdzał u niej istnienie zdolności widzenia tego, czego nie dostrzegają inne osoby lub przewidywania nieszczęść i śmierci. Widziała ona i opisywała wypadki tak, jak rozgrywały się one rzeczywiście w oddalonych miejscach. Istnienie sensorywów stwierdza również Andrzej Niemojewski. Wśród ciemności widzą oni to, czego nie dostrzegają osoby normalne. A nawet w oświetleniu dziennym postrzegają niewidzialne dla zwykłego oka aureole otaczające

²² Kiesewetter C., *op. cit.*, s. 94—95.

głowy ludzkie i na podstawie barwy tych otoków są zdolne określić stan zdrowia danej osoby, a nawet śmierć przepowiedzieć²³.

Po motyw drugiego wzroku sięgnął Grabiński już w najwcześniejszej znanej nam noweli *Puszczyk*. Starego, bezdomnego włóczęgę obdarzyła natura tajemniczą, straszliwą mocą widzenia przyszłości, zwłaszcza wszystkiego, co w tej przyszłości ma być złe. I pędzony jakąś niepojętą siłą pojawia się zawsze tam, gdzie los ludziom szczęśliwym gotuje niespodziane ciosy, by jak puszczyk wieścić nieszczęście. Tą samą zdolnością obdarzony jest Kazimierz Joszt, naczelnik stacji Szczytniska z cytowanej już noweli *Ultima Thule*. Górale schodzą mu z oczu, gdyż ma opinię „widuna”, przewidującego śmierć. Istotnie, Joszt jak gdyby wyczuwa jej chłodny powiew, odczytuje jej znamiona „na twarzach wybrańców”, przeczuwa jej nadejście w złowróżbnych snach. Grabiński wiąże tę właściwość swego bohatera z podkładem chtonicznym. U Joszta nieszczęsne zdolności rozwinęły się dopiero z chwilą przybycia do Szczytnisk. A więc zjawisko analogiczne do tego, z jakim się można spotkać dziś jeszcze dość często u szkockich i iryjskich górali, którzy przeniesieni na kontynent ową zdolność *seconde vue* tracą. A zatem „fenomen ma dużo w sobie składników tellurycznych. Jesteśmy synami Ziemi — powiada Joszt — i podlegamy jej potężnym wpływom nawet w dziedzinach oderwanych pozornie od jej podłoża [...] Mój złowieszczy przymiot wynikał z nieubłaganą logiką z duszy tej okolicy. Żyję na pograniczu dwu światów”²⁴.

Odrębną kategorię wśród fenomenów medialnych stanowią zjawiska telekinezy. Należą one do wyjątkowo niezwykłych i występują u mediów szczególnie uzdolnionych, aczkolwiek znane są od czasów zamierzchłych. Istota telekinezy polega na poruszaniu przedmiotów z odległości bez dotykania ich, bez użycia siły mechanicznej. Zjawiska tego rodzaju, notowane wielokrotnie przez badaczy-parapsychologów, znane już były w starożytności, jak o tym świadczą niektóre napisy klinowe²⁵. Należały też od dawna do żelaznego repertuaru hinduskich fakirów²⁶. Telekineza może występować w najrozmaitszych formach. Do najprostszych należą wszelkiego rodzaju odgłosy: pukania, klaskanie niewidzialnych dłoni, uderzanie w stół bez mechanicznego współdziałania z czyjejkolwiek

²³ Niemojewski A., *Dawność a Mickiewicz*, s. 130.

²⁴ *Ultima Thule*, w tomie *Demon ruchu*, wyd. II, s. 175.

²⁵ Por. Matuszewski I., *op. cit.*, s. 194.

²⁶ Radziszewski S., *Wiedza tajemna*, Warszawa 1904, s. 80 n.

strony. Do bardziej skomplikowanych i zastanawiających należą samorzutne ruchy ciężkich przedmiotów i tzw. aporty, polegające na samoistnym przenoszeniu się i przenikaniu przez zamknięte drzwi i przez ściany przedmiotów znajdujących się w odległych pokojach, a nawet w oddalonych o wiele kilometrów miejscowościach. Crookes opisuje np. unoszenie się karafki i szklanki na wysokości 8 cali ponad stołem, grę harmonii w obecności medium Slade'a bez dotykania klawiatury, „poruszanie się przedmiotów bez żadnych wysiłków mechanicznych ze strony medium, jedynie przez jego wpływ lub dotknięcie”²⁷. Literatura parapsychologiczna notuje tysiące takich faktów. Na warszawskich seansach z Eusapią Palladino (w których brali udział m. in. Ochorowicz, Prus, Matuszewski) obserwowano wielokrotnie ruchy stołu (przyciąganie, odpychanie, wznoszenie się ponad posadzkę) przy całkowitym wykluczeniu jakiegokolwiek interwencji mechanicznej, gdyż medium stołu nawet nie dotykało²⁸. Matuszewski w cytowanym już studium wspomina o zdarzeniu, które o tyle zasługuje na szczególną uwagę, że przypomina niemal całkowicie analogiczną sytuację z powieści Grabińskiego *Wyspa Itongo*. Ochorowicz odkrył mianowicie u jednego z majstrów szewskich w Warszawie chłopca-terminatora, w którego obecności przesuwały się i znikwały przedmioty nie dotykane przez nikogo. Zabiegi lecznicze, zmierzające do uwolnienia chłopca od tych uciążliwych uzdolnień, dały rezultat połowiczny; magnetyzm i sugestia zdołały jedynie zmniejszyć i osłabić objawy²⁹. Zjawisko aportów i związane z nim fenomeny dematerializacji i rematerializacji należą niewątpliwie do najciekawszych i najbardziej zagadkowych. Przedmiot pod wpływem działania nieznannej siły dematerializuje się, rozkłada na atomy, w tym stanie przenika przez ciało stałe, twarde, np. ścianę, by następnie zmaterializować się, tj. z rozproszonych, niewidzialnych atomów uformować się na nowo w kształt widomy, poprzedni³⁰. Fenomeny tego rodzaju były jakoby obserwowane wielokrotnie; pisano o przenikaniu poprzez ściany fakirów, o dematerializacji sznurów, którymi krępowano media w czasie seansów, albo klatek i sieci, w jakich je dla ściślejszej kontroli zamykano³¹.

Do rzędu zjawisk równie ciekawych i zdumiewających należą tak-

²⁷ *Ibid.*, s. 118.

²⁸ Matuszewski I., *op. cit.*, s. 267—268.

²⁹ *Ibid.*, s. 197.

³⁰ Wotowski S. A., *Duchy i zjawy*, Warszawa b. r., s. 38—39.

³¹ *Ibid.*

że tzw. lewitacje mediów. Polegają one na wznoszeniu się medium w postawie pionowej ponad ziemię bez podpierania się. Liczne świadectwa z najrozmaitszych epok potwierdzają jakoby autentyczność zjawiska. Tak unosił się według zapewnień uczniów Jamblichos w momentach ekstazy. Czarownice średniowiecza namaszczały się specjalną maścią, by wprawić się w stan autohipnozy i sprowadzić zjawisko lewitacji. Adeptci i mistrze białej i czarnej magii używali w tym celu narkotycznych kadzideł paląc je przy zastosowaniu skomplikowanego ceremoniału. Znany badacz mediumizmu, profesor University College Scoole, pastor Stainton Moses unosił się jakoby w górę przy wstępowaniu po schodach. Do najgłośniejszych należały lewitacje fenomenalnego medium angielskiego Home'a. Według raportu Lindsaya Home unosząc się pewnego razu nad ziemią w pozycji horyzontalnej wypłynął oknem z pokoju, aby po chwili drugim oknem powrócić. Pokój położony był 85 stóp nad poziomem gruntu. Medium znajdowało się oczywiście w transie³². „Home — powiada Wotowski — seansował przeważnie przy świetle: niejednokrotnie fotografowano go unoszącego się wraz z krzesłem w powietrzu — kreślił on wówczas ołówkiem znaki na suficie, aby obecni mogli się przekonać, że nie ulegli halucynacji”³³.

Istotę i mechanizm fenomenów telekinetycznych spirytyści i animiści tłumaczą oczywiście po swojemu. Pierwsi — jak zwykle — dopatrują się tu interwencji mocy zaświatowych, drudzy szukają umotywozań naturalnych. Zjawiska najprostsze (akustyczne, ruchy przedmiotów) tłumaczy się działaniem nieznanymi bliżej sił bio-fizjologicznych organizmu ludzkiego. Wobec stwierdzonego fizykalnie faktu przeistaczania się energii z formy jednej w inną, np. ruchu w ciepło i światło, reakcji chemicznych w ruch i ciepło, przyjmuje się możliwość zachodzenia zjawisk analogicznych w obrębie ciała ludzkiego. Siła nerwowa żywego organizmu może się przekształcać w motoryczną, zdolną do przedstawiania przedmiotów³⁴. Ochorowicz dla wyjaśnienia owych procesów stworzył spe-

³² Por. Matuszewski I, *op. cit.*, s. 198—199. Są to zdaniem autora bezsporne fakty. Odrzucanie ich — powiada Matuszewski — „unicestwianie” przy pomocy argumentów czysto teoretycznych bez uprzedniego zaznajomienia się z nimi, jest nienaukowe i świadczy o ciasnym, apodyktycznym doktrynerstwie myślowym. Fakty są faktami i trzeba się z nimi liczyć. Tylko doktryna i teoria mogą być śmieszne lub głupie, ale nigdy fakty. *Ibid.*, s. 272—273 oraz 277.

³³ Wotowski S. A., *op. cit.*, s. 31.

³⁴ Zacchi A., *op. cit.*, s. 213.

cyjną teorię tzw. sztywnych promieni. Ale pozostaje jeszcze do wytłumaczenia tzw. ciemna strefa mediumizmu, wielkie lewitacje i aporty, zjawiska tak zagadkowe i tak odmienne od wszystkiego, co wiemy o naturze świata i życia, że dotąd nie są nawet hipotetycznie wyjaśnione³⁵.

Z telekinezą można się spotkać w twórczości Grabińskiego wielokrotnie. W powieści *Cień Bałometa* transfigurację psychiczną Pomiana poprzedzają „niewinne” preludia, będące zapowiedzią „czegoś poważniejszego”.

Któregoś dnia nawykły do „artystycznego nieładu” odkrywa Pomian ze zdziwieniem w swym gabinecie „wzorowy, prawdziwie burżuazyjny porządek: krzesła poustawiane parami pod ścianą jak żołnierze w ordynku, papiery i przedmioty na biurku poskładane symetrycznie po obu skrzydłach, książki pochowane solidnie w szafie bibliotecznej”. Okazuje się, że służący Józef nie tykał gabinetu już od sześciu dni. Innym znów razem uderzyła Pomiana przekrzywiona pozycja obrazów. W miarę upływu dni nasilenie faktów niepokojących rosło. „Coś złośliwego wkradło się do domu i płatało łobuzowskie psoty. Fotel postawiony dzisiaj pod oknem nazajutrz znachodził się nie wiadomo jak na drugim końcu pokoju pod lustrem, wazon z palmą, stojący zwykle w niszy koło biurka, zawędrował pewnego dnia po powrocie Pomiana z miasta do tylnej partii pracowni za piec; dziś rozsypał ktoś na dywanie pudełko ze stalkami, nazajutrz rozrzucił po podłodze kartki rękopisu, w parę dni później wyrzucił do góry dnem kosz na papiery”³⁶.

Co znaczą te fakty? Grabiński daje w formie implikowanej wyjaśnienie psychologiczne, naturalne, ale i metafizyczne zarazem. Zjawiska te to istotnie „preludia”, zwiastuny tego, co zwolna narzmięwa i dojrzewa w głębiach psychiki Pomiana. To drugie jego „ja”, będące antypodem Pomiana-idealisty, zagarniające w brutalnej ekspansji coraz szersze dziedziny i pokłady jego psyche, by w końcu zapanować nad nią wszechwładnie, daje o sobie znać, manifestuje swoją zdobywcą energię w złośliwych, chociaż błahych wybrykach. Ale jednocześnie są to jak gdyby ostrzegawcze gesty, jakby sygnały z tamtego brzegu. W uregulowaną, ujętą w bezpieczne łożyska zmysłowo-racjonalnej wiedzy strugę zjawisk włączają się jakieś wrogie, obce fale i wiry zakłócając uświęcony nawykami porządek rzeczy. Z podobną motywacją spotykamy się w noweli *Spojrzenie* z tomu *Niesamowita opowieść*. Grabiński pojmuje wspomniane fenomeny jako atak ze strony nieznanego, jako manifestację sił metafizycznych. W *Cieniu Bałometa*, z rozdziale *Zła go-*

³⁵ Ibid., s. 242.

³⁶ *Cień Bałometa*, s. 32—34.

dzina telekineza jest oznaką przebudzenia się w Amelii własności medialnych. Manifestacje nie wychodzą tu poza formy „niewinne”, najprostsze: szmery, trzaski, szepty i stęki, co najwyżej upadki przedmiotów bez widocznego powodu. Bardziej imponująco przedstawiają się zjawiska telekinetyczne w *Wyspie Itongo*.

Jan Gniewosz obdarzony jest zdolnościami telekinetycznymi wysokiej mocy. Po raz pierwszy ujawniły się one, gdy miał lat piętnaście i pomagał przybranemu ojcu w warsztacie. Oto pewnego dnia, ni stąd ni zowąd jakaś niewidzialna siła poczęła rzucać narzędziami po całej kuźni. „Rozpętane [...] moce rozhułały się na dobre; w kuźni wszczął się zamęt nie do opisania: latały jak piłki od ściany do ściany heble i strugi, koziołkowały w powietrzu żelazne drągi i bloki, kręciły się w epileptycznych podrygach świdry i młoty”³⁷. Gdy wszystko ucichło, chłopak zapadł w stan dziwnego wyczerpania. Odtąd zjawiska powtarzały się coraz częściej, przybierały na sile, sława ich docierać zaczęła coraz dalej, aż sprowadziła wreszcie ekspedycję lekarzy-psychiatrów z Warszawy.

Przedstawiona w powieści sytuacja przypomina zatem w wysokim stopniu analogiczną historię owego szewskiego terminatora, z którym eksperymentował Ochorowicz. Tylko że Ochorowicz traktował rzecz naturalistycznie, szukał przyczyn fizjologicznych, gdy Grabiński sugeruje niedwuznacznie egzegezę metafizyczną. Zdumiewające zdolności medialne małego Gniewosza to znamie powołania, to dar użyczony z wysoka dziecku, „nad którym od kolebki zaciążyły moce zaświatów”³⁸. Pośrednik między tą i tamtą stroną musi być naznaczony stygmatem wyjątkowych uzdolnień.

Tajemnicze przymioty ludzkiej psychiki mogą się jednak objawiać nie tylko w fenomenach telepatycznych czy telekinetycznych. Nasza jaźń, nasza świadomość może nasycać sobą otoczenie, wypełniać je jakby sprężoną, kryjącą w sobie nieprzewidziane potencje energią. Myśli, uczucia, zwłaszcza silne, głębokie, namiętne nigdy całkowicie nie giną. Coś zawsze z nas zostaje w przestrzeni, w ścianach, w meblach, przedmiotach, w aurze miejsca, w którym przez czas dłuższy przebywaliśmy i w którym doświadczaliśmy wzruszeń dobrych lub złych. Jakby nikłe, niewidzialne atomy, nieuchwytnie strzępy naszej jaźni błakają się rozproszone w atmosferze, chwytają ścian, oplatają wokół przedmiotów, nasycają je sobą tworząc swoistą „duszę miejsca”. Animiści i spirytyści tą właśnie impregnacją psychiczną martwego otoczenia tłumaczą owe zjawy i wizje, które nawiedzają nas i niepokoją w pewnych „obciążonych”

³⁷ *Wyspa Itongo*, s. 33.

³⁸ *Ibid.*, s. 27.

przeszłością miejscach, i fakt, że w niektórych z tych miejsc czujemy się dobrze, a w innych źle³⁹. Co więcej, atmosfera otoczenia jest zdolna nawet urabiać psyche osób, którym wypadło w takiej „nawiedzonej” przestrzeni przebywać; owe rozproszone, rozpylone jakby w powietrzu mikroby psychiczne atakują organizm, zwołna wżerają się w coraz głębsze pokłady jaźni, omotują tysiącem sugestii, aż dnia któregoś człowiek opętany uporczywie nękającą go myślą wybuchnie czynem nieobliczalnym. Już Paracelsus usilnie przestrzegał „przed powietrzem bydłóbójni, lupanarów, kryjówek zbrodniarzy — aby uniknąć astralnego zakażenia”⁴⁰. Nowa parapsychologia ową martwym przedmiotom właściwą zdolność przechowywania i przekazywania cudzych treści psychicznych określa terminem *psychometria*.

Grabiński rozkochany we wszystkim, co tajemnicze, niesamowite, otoczone poświęcą zagadkowego półmroku, na zjawisku psychometrii oparł kilka swych pomysłów literackich. Fenomen uderzał go i niepokoił swoją jakby życiową „sprawdzalnością”, niejako oczywistością, potwierdzaną co krok codziennym doświadczeniem. „Sądzę — powiada narrator, a zarazem *porte parole* autora z noweli *Szary pokój* — że wyrażenie takie, jak zostawić gdzieś cząstkę swej duszy, nie tylko przenosić brać należy. Nasze codzienne współzycie z danym miejscem, dłuższe przebywanie w pewnym środowisku, choćby ono należało tylko do świata organicznego bez współbytności ludzi, co więcej, ograniczało się do sfery tzw. przedmiotów martwych — musi po jakimś czasie wywołać wzajemny wpływ i obopólne oddziaływanie. Powoli wytwarza się rodzaj nieuchwytniej symbiozy, której ślady niejednokrotnie utrwalają się na dłuższą metę i po zerwaniu bezpośredniej styczności. Jakaś energia psychiczna pozostaje po nas i czepia się miejsc i rzeczy, do których przywykła. Owe remanenty, subtelne pozostałości związków ubiegłych, pokutują potem latami, kto wie, może wieki

³⁹ Literatura metapsychiczna dostarcza wielu z tej dziedziny przykładów. 35-letni wieśniak William Moir miewa stale upiorne sny, w których ukazuje mu się trup z krwawym obliczem i to zawsze w tym samym miejscu opodal fermi. W końcu pod naciskiem jakiegoś nieodpartego nakazu Moir udaje się na miejsce wskazane w sennym widzeniu, kopie i znajduje w ziemi ludzki szkielet. Wywiady okoliczne stwierdziły, że istotnie przed 40 laty w pokoju, w którym sypia Moir, został zamordowany niejaki Elder. Ekspertyza lekarska orzekła, że znaleziony szkielet przeleżał w ziemi około 40 lat. Por. Mattiesen E., *op. cit.*, t. I, s. 35.

⁴⁰ Przybyszewski S., *Moi współcześni. Wśród obcych*, s. 257.

całe, niewidoczne dla niewrażliwych, lecz niemniej istotne, by czasem odezwać się wyraźniejszym gestem.

Stąd dziwny lęk i szacunek zarazem wobec starych zamków, zaopatrzonych domów, czcigodnych zabytków przeszłości. Nic nie ginie i nic nie idzie na marne; po pustych ścianach, wyludnionych krużgankach tułają się uporczywie echa lat minionych [...]”⁴¹. *Szary pokój* jest literacką ilustracją tego przekonania.

Po raz drugi zmieniawszy mieszkanie narrator stwierdza ku niemałemu zdumieniu, że znowu wypadło mu być następcą tego samego poprzednika, niejakiego Kazimierza Łańcuty. Niemiły, niesamowity nastrój poprzedniego lokum wypłoszył go zmuszając do szukania nowego *pied-à-terre* i oto znowu złośliwy los wyplatał mu figła. Co gorsza, niesympatyczne objawy, które zniewoliły go do ucieczki z dawnego miejsca, w nowym pokoju wystąpiły w rozmiarach spotęgowanych. Tajemniczy, nigdy nie widziany poprzednik, który już dawniej przedstawił się wyobraźni narratora jako osobnik dziwnie smutny i ponury, na drugim mieszkaniu musiał być już zapewne człowiekiem zdecydowanie i ciężko chorym i to silne schorzenie jaźni zakazało jak się zdaje atmosferę pokoju w jeszcze wyższym stopniu. Świadczył o tym „zasadniczy ton, jakim oddychało mieszkanie. Była w nim cicha, beznadziejna w swym smutku melancholia. Wiała od popielatych obić ścian, stalowej barwy aksamitnych foteli, szła od srebrnych ram obrazów. Czuło się ją w powietrzu rozpyloną w tysięczne, nieuchwytne atomy, ocierało niemal o wiotkie, delikatne przedzie, jakie rozsnuła po wnętrzu. Smutny, szary pokój [...]”.

Jednocześnie po kilku dniach pobytu na nowym miejscu zaczął nękać mieszkańca pokoju ten sam, uporczywie powracający sen. Wyłaniał się na ekranie uśpionej wyobraźni szary pokój z tymi samymi sprzętami, którymi umeblowany był jeszcze teraz, z tą jednakże różnicą, że w pokoju znajdował się ktoś obcy, nieznany, jakiś bladej, smutny mężczyzna. Mężczyzna wpatrywał się godzinami w ulicę za oknem, to znowu siadał za biurkiem, „pisał coś drobnym, nerwowym charakterem”, zrywał się, krążył po pokoju, przysiadł i znowu po chwili rozpoczął swoją monotonną wędrówkę. Jeden zwłaszcza szczególnie zastanowił w tym wszystkim obserwatora. „Chcąc widocznie zyskać na przestrzeni [tajemniczy mieszkaniec] wędrował po pokoju w linii kolistej, czemu nie przeszkadzało rozmieszczenie sprzętów. Spostrzegłem jednak, że linia ta załamuje się nierówno w okolicy prawego węgła od drzwi, gdzie stała szafa; tutaj krzywizna, którą opisywał, z wypukłej przechodziła we wklęsłą: wyglądało tak, jakby tego unikał. Na tym wyczerpywał się temat snu”. I byłby nie przywiązywał narrator większej wagi do tych sennych widziadeł, gdyby nie stwierdził po czasie, że zarówno one, jak też i wewnątrz niesamowitego pokoju zaczynają oddziaływać ujemnie, zatruwać „jakimś ukrytym jadem [...] Postanowiłem bronić się. Należało wydać walkę niewidzialnemu poprzednikowi, zetrzeć się z nim i wyrugować wspomnienia po nim, którymi tu wszystko przesiąkło.

Przed wszystkim trzeba było usunąć i zastąpić innymi sprzęty znajdujące się

⁴¹ *Szary pokój*, w tomie *Szalony pątnik*, s. 3—4.

w pokoju. One bowiem, jak trafnie przypuszczałem, stanowiły jeden z punktów atrakcyjnych dla groźnych pozostałości obcej psychiki”.

Zaczęło się więc przeistaczanie pokoju, znikły po kolei fotele, krzesła, biurko i rzecz zdumiewająca — istotnie, w miarę uprzątnięcia starych mebli i przedmiotów niesamowity przeciwnik jakby cofał się, ulatniał, subtelniał, „pobity na głowę ustępował”. W końcu tylko wąty, niewyraźny cień jego wałęsał się po ścianach. Ale i cień znikł, gdy zdarto stalowoszare tapety i zastąpiono obiciem jaskrawym, czerwonym. Zwycięstwo zdawało się być bliskie, ale „czułem jeszcze obecność jego w powietrzu; była nieuchwytna, niezmiernie rozrzedzona, lecz mimo wszystko była”. Trzeba było zadać ostatni cios. Wyuzdana bachanalia przez dwie noce z rzędu miała zetrzeć do reszty ostatnie ślady ponurego nastroju. I istotnie, gdy trzeciej nocy po szaleńczej hulance przyszedł upragniony sen i wyłonił znowu tę samą jak od tygodni wizję, triumf wydał się w pierwszym momencie całkowity: w pokoju nie było absolutnie nikogo. A jednak mimo ludzących pozorów uparty przeciwnik trwał. W toku meblowych transmutacji narrator oszczędził pozostawiając w stanie niezmiennym tę partię pokoju, której widmowy Łańcuta w czasie swoich wędrówek wyraźnie unikał. Wydawało się bowiem, że usunięcie starej szafy i lustra byłoby rzeczą zbyt dużą wobec ostentacyjnej obojętności, jaką im niesamowity mieszkaniec okazywał. Następca nie przeczuwał, że powód niechęci poprzednika leżał nie w obojętności, lecz w awersji, we wstrętnym, budzącym lęk wspomnieniu. I oto teraz, gdy wielotygodniowa walka z cieniem zdawała się dobiegać do zwycięskiego finału, stała się rzecz najmniej spodziana. W toku gruntownej lustracji nawiedzonej przestrzeni, uwolnionej — mniemać by można — już na zawsze od nalotów wrogiej jaźni narrator rzuciwszy przypadkiem „niedbałe spojrzenie w ciemny węgiel pode drzwiami, ową jedyną partię tak starannie omijaną”, spostrzegł upiornego Łańcutę. „Stał w pełnej, wyraźnej postaci, trochę zgarbiony jak zwykle, odwrócony do mnie plecyma.

Właśnie wyciągnął rękę ku szafie i przekręciwszy klucz otworzył. Zatrzymał się tak wpatrzony w puste jej wnętrze z rzędami szczyrzących drewniane zęby kołków. Powoli, ze spokojnym namysłem wydobyl z kieszeni rodzaj taśmy czy skórzanego rzemyka i przywiązał do jednego z wieszadeł; spadający koniec zgął w pętlę i zakluczył. Zanim zdołałem zorientować się, już wisiał. Ciało skręcone śmiertelnym podrzutem zwinęło się o pewien kąt i odbiło w lustro na sąsiedniej ścianie. Ujrzałem dokładnie w jego głębi twarz wisielca: była wykrzywiona szyderskim uśmiechem i patrzyła wprost we mnie [...]”⁴².

Szary pokój jest klasycznym przykładem pomysłowego zużytkowania motywu, zaczerpniętego z dziedziny literacko zupełnie nie wyzyskanej. Echa minionego dramatu błakają się w atmosferze miejsca poprzez długie tygodnie, zdarzenia ubiegłe powtarzają się po tysiącokroć, niedostrzegalne dla zmysłów i dopiero wówczas, gdy sen wyłączy władze intelektu i zaktywizuje ten drugi, utajony w nas, głębiej zdolny sięgać w istotę rzeczy organ poznania, odsłoni się widok na rzeczywistość inną, nie mniej realną niż nasza,

⁴² *Ibid.*, *passim*.

obiektywna rzeczywistość jawy, i przeżyjemy raz jeszcze to, co w świecie określonym granicami czasu i przestrzeni należy do niepowrotnej przeszłości.

Uderza we wszystkich tych pomysłach literackich pisarza tendencja do wychodzenia poza czysto opisowe traktowanie fenomenów metapsychicznych. Grabiński studiuje parapsychologię nie w postawie uczonego-empiryka, lecz w postawie człowieka poszukującego w tej nowej nauce potwierdzeń dla subiektywnych przekonań światopoglądowych. Parapsychologia ma tu zatem dostarczyć dodatkowych dowodów dla hipotecznych supozycji myśli, ma uprawdopodobnić pewną teorię filozoficzną. Zjawiska telepatii stają się w odczuciu pisarza potwierdzeniem prymatu siły duchowej, telekineza i psychometria zdają się niemal bezspornie dowodzić, że ta forma bytu, którą określamy zwyczajnie nazwą jawy, nie jest rzeczywistością jedyną. Istnieje „wielość rzeczywistości”; to, co przestało istnieć w tzw. rzeczywistości świata widzialnego, istnieje nadal w jakimś innym wymiarze i w innej formie. Raz po raz realizują się kontakty owych współistniejących paralelnie planów, aczkolwiek kontakty te mają charakter raczej ostrzegawczy, one tylko przypominają o istnieniu czegoś poza światem fenomenalnym, czegoś, co przerasta jednak skalę ludzkiego objęcia i pojmowania. Wszelka natomiast dążność do przedarcia się w strefę owej nadnatury jest przedsięwzięciem niebezpiecznym i nie rokującym powodzenia. Nadmierna, nazbyt zuchwała ciekawość mści się nieuchronnie. Człowiek skazany jest na błąkanie się w ciemnościach i żaden ze śmiertelnych nie może przekroczyć bezkarnie granic, zakreślonych odwiecznym prawem. Ten motyw przestrogi skojarzył Grabiński z motywem psychometrii w noweli *Projekcje* z tomu *Namiętność*.

Architekt Snieżko spędza tygodnie wypoczynkowej sjesty w ustronnym pustkowiu, w pobliżu potężnych ruin klasztoru trapistek. Interesująca architektura monumentalnych szczątków, urokliwa, przedziwnie fascynująca poezja tej zmarłej siedziby, czar ponurej legendy, rozsnutej wokół starych, posępnych murów — wszystko to wciąga coraz głębiej Snieżkę w jakiś zaklęty wir poszukiwań, badań, studiów, dociekań. W miarę pogłębiania się owej pasji poznawczej błąkające się w strzępach nieuchwytniej materii, zaklęte w murach i powietrzu starych ruin wspomnienia dawnych zbrodni anatemą dotkniętego klasztoru jawią się zwolna przed nieustrasczonym poszukiwaczem prawdy w wizualnych projekcjach, aż któreś nocy odsłoni się cała tajemnica w sennym widzeniu i potwierdzi w doświadczeniu zmysłowym. Ale odkrycie zagadki przeplaci niepożądanym intruz straszliwą śmiercią. Zabłąkawszy się w labiryncie podziemnych lo-

chów stoczy się w pochylnię jakiegoś korytarza i zginie utkwivszy głową w żelaznych prętach piwnicznego wylotu.

Z inną modyfikacją motywu psychometrii spotykamy się w jednej z najwcześniejszych młodzieńczych nowel pisarza, w *Szalonej zagrodzie*. Rzeczywistość fizyczna, otoczenie, przedmioty materialne, skupione w określonej przestrzeni to nie tylko rezerwuary wspomnień, ale i kondensatory sprężonej, przyczajonej w oczekiwaniu na wyzwalający gest energii psychicznej, która w sprzyjającym momencie może spowodować lawinę zdarzeń nieuchronnych, koniecznych. „W pewnych miejscach muszą się odbyć pewne rzeczy; są pewne miejsca, których charakter, natura, dusza oczekuje spełnienia się wypadków, zdarzeń z nimi związanych[...]”⁴³. Nieodpartą, przemożną moc tego „prawa” sprawdza na sobie nieszczęsny mieszkaniec owej „szalonej zagrody”. Sprowadziwszy się do opustoszałej sadyby, w której wszystko: mury, architektura, ponurość zdziczałego ogrodu, tajemnicze a upiorne wizerunki na ścianach, wreszcie atmosfera ogólna, niesamowita i przygniatająca symbolizują jak gdyby brutalną przemoc silniejszego nad słabszym, ulega owemu fatalnemu prawu psychicznej *mimicry* i wiedziony nieodwracalnym jak przeznaczenie nakazem morduje własne dzieci. Ten sam motyw powróci w powieści *Klasztor i morze*. Miejsce zbrodni obarczone jest przekleństwem. Wspomnienie złego czynu zatruwa ludzkie dusze stwarzając jak gdyby aurę sprzyjającą powtarzaniu się analogicznych, podobnych sytuacji. Działa tu jakiś nieugięty, złowrogi mus. Powtarza się poprzez wieki ta sama gra, ten sam dramat ludzkich namiętności.

Szczególnie udatnemu poetycko przetworzeniu poddał Grabiński motyw psychometrii w jednej z najpiękniejszych swych nowel, w pełnej niezwykłego uroku balladzie kolejowej *Głucha przestrzeń*.

Głucha przestrzeń to wyłączony z sieci, zastąpiony linią dogodniejszą, skazany na rozbiórkę odcinek torów. Na takiej to właśnie opustoszałej, zielskiem zarosłej odnodze osiadł któregoś dnia emerytowany konduktor kolejowy Szymon Wawera. Zgodzono się z pobłażliwym, ironicznym uśmiezkiem na propozycję oczywistego maniaka tym więcej, że projekt sam w sobie zastrzeżeń żadnych nie budził, a Wawera dodatkowego wynagrodzenia za swe zbędne w istocie usługi nie żądał. Objąwszy nowy „posterunek służbowy” Wawera wziął się rażno do pracy. Usunął zniszczenia w siedzibie droźnika, załatał wyrwy w torach kolejowych, przyprowadził do porządku zwrotnice i aparaty sygnalizacyjne. Wkładał całą duszę w tę pracę, bo nie tylko gwałtownie pokochał to swoje

⁴³ *Szalona zagroda*, w tomie nowel *Niesamowita opowieść*, s. 91.

małe królestwo miłością namiętną, jedyną i ostatnią, ale wierzył żarliwie, że kiedyś, może już niedługo coś tutaj, na tej martwej przestrzeni zajdzie, coś zdarzyć się musi. Głucha przestrzeń rozbrzmiewała dla niego tysiącem głosów. Przecież kiedyś wrzało tu życie; czyżby dawne wspomnienia i echa zgłuchnąć miały i szczeznąć bez śladu na zawsze. Wawera myśli takiej dopuścić nie chciał i nie mógł. Dla niego zapomniane pustkowie oddychało utajonym, niedostrzegalnym życiem. Gdy jedyny przyjaciel ośmielał się powątpiewać ostrożnie w celowość wysiłków starego droźnika, boć przecie ostatecznie chodzi tu o „głuchą przestrzeń”, niepotrzebną nikomu, Wawera wybuchał gwałtownie: „Głucha, powiadasz? Głucha i ciągle głucha. To wy jesteście głusi, wy głupi, tępi ludzie, którzy słyszeć nie chcecie głosu Boga”. Wawera wierzył i czekał. „Powoli, z biegiem miesięcy wytworzył się między nim a przestrzenią nieuchwytny, choć nader zażyły związek. Wawera stał się z czasem jakby ucieleśnioną w kształcie człowieczym jej świadomością. Obcując ze swą strefą niemal bez przerwy wchłoniął wszystkie drzemiące tu tajemnicze ślady przeszłości, a wessawszy w siebie oddawał z powrotem wzmocnione tęsknotą, pulsujące żywą, gorącą krwią kochającego serca”. Aż dnia któregoś doczekał się. „W jakąś noc grudniową, noc śniegiem zawianą, gdy znużony czuwaniem schylił siwą głowę głęboko ku piersi, zabrzmiał sygnał[...]” Wybiegł przed budkę. Szyny grały wyraźnie melodię zbliżającego się pociągu — w gardzieli tunelu błysnęły ślepią maszyny.

O świecie znaleziono Wawerę przed siedzibą droźnika „w postaci służbowej, z wyciągniętą w górę ręką i z zagasłą latarką w skostniałych palcach”. Ale od jego śmierci osierocona głucha przestrzeń jakby ożyła. „Zwłaszcza pod wieczór wawóz rozbrzmiewał echem dziwnych odgłosów. Dudniły jakieś pociągi, szczękały rozpętane koła, oddychała ciężko uznojona maszyna. Skądś z przestrzeni nadpływały na skrzydłach wiatru jakieś sygnały, rozlegały się przeciągłą skargą gwizdy świstawek, grały pobudkę odjazdu niewidzialne trąbki[...]”⁴⁴.

Ballada o „głuchej przestrzeni” to doskonały przykład spoetyzowania motywu, który sam w sobie tego ładunku poezji może nie posiada. Zjawisko psychometrii, przeniesione w dziedzinę literatury niejako wprost z laboratoriów nauki, dzięki odpowiedniemu przetworzeniu i ujęciu w pomysłową oprawę fabularną oraz nasyceniu osnowy treściowej głębokim tonem uczuciowego wzruszenia i liryzmu nabrało pod piórem pisarza jakiejś głębszej wymowy, nieprzeczuwanego znaczenia. Śmierć — to złudzenie. Wokół nas, tuż obok, poza zjawiskowym pozorem rzeczy pulsuje potężnym rytmem życie nie mniej prawdziwe i realne niż to, do którego przywykliśmy i które tak kochamy. Wspomnienia przeszłości trwają niezniśchalne sycąc się pragnieniem powtórnego objawu i czasem, gdy ta tęsknota rzeczy i spraw minionych spotka się z ludzką tęsknotą za tym, co było, oraz z wolą ożywienia przeszłości i dwie te tęsknoty spotężnią się do granic najwyższych, marzenie może się zre-

⁴⁴ *Głucha przestrzeń*, w tomie *Demon ruchu*, wyd. II, s. 7—17 *passim*.

alizować, „zamarta” przeszłość może się z powrotem przyoblec w żywy kształt. Był jest nieskończonością. Śmierć nie jest kresem ostatecznym, poza którym kryją się już tylko próżnia i pustka, lecz przejściem w inną formę istnienia.

W hierarchii zjawisk metapsychicznych fenomeny materializacyjne zajmują miejsce najwyższe. Stajemy tu u wrót tajemnicy bodajże największej, najbardziej zadziwiającej; mamy do czynienia ze zjawiskami, które absolutnie nie mieszczą się w systemie przyjętych i ustalonych pojęć o naturze świata i naturze człowieka. Na czym polega istota materializacji, zwłaszcza jej form najczęściej spotykanych w czasie posiedzeń eksperymentalnych? Musimy dotknąć tu tych skąd inąd znanych już spraw choćby po krótko ze względu na przedmiot niniejszego studium⁴⁵. Oto w niejaki czas po zapadnięciu medium w trans wyłaniać się poczyną z jego ciała, zazwyczaj z ust, okolicy łonowej i pachwin subtelna, delikatna substancja, przyjmując zrazu wygląd bezkształtnego obłoku, z którego następnie w toku dalszego procesu formują się poszczególne członki i organy ludzkie. W wypadkach szczególnie pomyślnych, gdy w posiedzeniu bierze udział medium o wybitnych zdolnościach ideoplastycznych, materializacje mogą przybierać kształt w pełni uformowanych postaci *quasi*-ludzkich czy zwierzęcych, trójwymiarowych, posiadających normalną zewnętrzną i wewnętrzną budowę ciała. Fantomy były niejednokrotnie badane przez lekarzy, którzy stwierdzali całkowicie prawidłową strukturę anatomiczną i normalne przebiegi funkcji organicznych⁴⁶. Płuca i serce pracują zgodnie z prawami fizjologii. Zjawy rąk na warszawskich seansach z Eusapią Palladino miały kształt, żywość, energię, barwę i ciepło rąk ludzkich⁴⁷. Starano się zbadać skład chemiczny owej substancji, noszącej w nomenklaturze naukowej miano teleplazmy względnie ektoplazmy. Stwierdzono, że jest to substancja biała, szara lub w niektórych wypadkach czarna, niekiedy z lekko niebieskawym połyskiem, miękka i ciągliwa, w dotyku galaretowata lub sprawiająca wrażenie włókien pajęczyny albo splecionych, gruzłowatych sznurów, wrażliwa na urazy mechaniczne i na światło, wre-

⁴⁵ Por. Efpe, *W wirze ezoteryzmu*, s. 9—11; Niemojewski A., *op. cit.*, s. 97—123; Matuszewski I., *op. cit.*, s. 239—241; Wotowski S. A., *op. cit.*, s. 40 n; Radziszewski S., *op. cit.*, s. 112 nn.; Mattiesen E., *op. cit.*, *passim*.

⁴⁶ Mattiesen E., *op. cit.*, t. III, s. 173.

⁴⁷ *Ibid.*, s. 165.

szcie bardzo ruchliwa. Analiza mikrochemiczna wykazała obecność substancji albuminoidalnej, tłuszczu i komórek organicznych⁴⁸.

W rejestrach londyńskiego Towarzystwa Badań Psychiczych zgromadzono tysiączne dowody, przemawiające jakoby za autentycznością fenomenów materializacyjnych. Poddawano media skrupulatnej kontroli, sprawdzano otoczenie i urządzenie pokoju, robiono eksperymenty przy pełnym świetle. Mimo zastosowania wszelkich możliwych środków ostrożności, wykluczających prawdopodobieństwo mistyfikacji czy sugestii, fenomeny opierały się zwycięsko wszystkim próbom weryfikacji pozostawiając materialne dowody swego istnienia w postaci zdjęć fotograficznych czy też odcisków w parafinie lub w mące⁴⁹. Równie bezsporną rzeczywistość przedstawiają tzw. fantomy spontaniczne, tj. pojawiające się samorzutnie, niezależnie od medium. I znowu nagromadzono niepoliczone argumenty i tysiące przykładów, które swą materialną oczywistością miały przekonać nawet najbardziej opornych i twardych oponentów. A więc fantomy rzucają cień i odbicie w lustrze, ich zjawienie się połączone jest zawsze z chłodnym powiewem, są postrzegane nie tylko przez ludzi, ale i przez zwierzęta, przy czym spostrzeżenia zwierząt są adekwatne spostrzeżeniom ludzkich obserwatorów. Fantomy wydzielają światło, które zdolne jest rozświetlić ciemny pokój i które działa na płytę fotograficzną⁵⁰.

⁴⁸ E f p e, *op. cit.*, s. 8—9.

⁴⁹ Np. na seansach ze słynnym medium warszawskim, występującym pod pseudonimem Franek Kłuski, „widma” pozostawiały odciski nóg w parafinie. Wobec bardzo ostrej kontroli bezpośrednia interwencja medium czy jakakolwiek mistyfikacja były absolutnie wykluczone. Trudno bowiem uświadomić sobie, by medium mimo kontroli zdołało w jakiś niewytłumaczony sposób zdjąć buciki, skarpetki, zrobić odciski stóp w parafinie znajdującej się na stole, a następnie ubrać się z powrotem. Podobne fenomeny zdarzały się również na seansach z Eusapią Palladino, mimo że kontrolował ją tak zagorzały przeciwnik spirytyzmu jak Richet. Por. Mattiesen E., *op. cit.*, t. III, s. 102—103. Wieloletnie eksperymenty Crookesa z Florence Cook stwierdziły bezspornie i z całą podobno oczywistością realność pojawiającej się na posiedzeniach z p. Cook zjawy dziewczęcej, zwanej Katie King. Por. W o t o w s k i S. A., *op. cit.*, s. 22.

⁵⁰ Głośna była np. w początkach naszego stulecia historia tzw. „białej damy” zamku Bernstein (Burgenland). Było to białe widmo, występujące zawsze w otoku szmaragdowej aureoli. „Biała dama” została sfotografowana w dniu 30 kwietnia 1913 r. Autentyczność płyty, jej nietknięty przed dokonaniem zdjęcia stan i brak jakiegokolwiek retuszu został stwierdzony przez chemików-fachowców. Por. Mattiesen E., *op. cit.*, t. III, s. 29.

Wreszcie o obiektywnej, fizykalnej egzystencji fantomów świadczyłyby zdolność ich do mechanicznych działań. Gdy stąpają, słysząc trzask schodów i posadzki, otwierają okna i drzwi, wydają jęki i wypowiadają słowa, wymierzają ciosy, a ich dotknięcie może zostawić materialne ślady. Flammarion opowiada historię jednej siostr zakonnych, którą w piwnicy klasztoru chwyciło za ramię widmo zmarłej przeoryszy. Na dotkniętym ramieniu wystąpiły ślady o wyglądzie oparzelizny, pojawiły się pęcherze. Przywołano dra Toison, profesora medycyny z Lille, który sfotografował spalone miejsca. Owe ślady mogły być oczywiście, zwłaszcza w danym wypadku, rezultatem autosugestii, skutkiem przerażenia. Ale rzecz się komplikuje, gdy odciski podobne, przypominające jakby ślady dotknięcia rozpalonych do żaru żelaznych dłoni, spotykamy na przedmiotach martwych. Siostrze Klarze Izabelli Fornari, ksieni klasztoru św. Klary w Todi, ukazał się zmarły opat z Mantui o. Panzini i na desce, służącej do wyrobu woskowych figurek, którą s. Izabella przed sobą miała, zostawił ślad swej dłoni i nakreślił znak krzyża. Podobną historię opowiada Zingaropoli. Siostrze Annie Felicynie Manghini z klasztoru tercjarek franciszkańskich w Foligno ukazała się w r. 1859 zmarła niedawno s. Teresa Małgorzata Gesta i w oczach s. Manghini odcisnęła na drewnianych oddrzwiach ślad swej dłoni. Na rozkaz arcybiskupa Foligno otwarto grób zmarłej i skonfrontowano dłoń jej z odciskiem. Pokrywały się zupełnie. Fototypia odcisku ukazała się w czasopiśmie *Luce e Ombra*⁵¹. Przytaczamy wszystkie te fakty, gdyż przypominają one niektóre pomysły Grabińskiego.

Genetyczna proveniencja fantomów to dalszy istotny, niepokojący problem. Czy są one związane z medium organicznie i w jaki sposób, czy też są tworamiami całkowicie autonomicznymi, niezależnymi; wreszcie, czym są one w swej istocie? Odpowiedzi są różne, zależne od rodzaju zjawisk i postawy badacza. Przeważająca większość „widm”, pojawiających się w czasie posiedzeń eksperymentalnych, wykazuje — jak się zdaje — niewątpliwe, bezpośrednie powiązanie z organizmem medium. Uderzający jest już sam fakt braku materializacji, gdy w seansie nie bierze udziału osoba o własnościach medialnych i to w dodatku ideoplastycznych. Stwierdzono dalej, że materializacje wywołują u mediów stan wyczerpania i znużenia, że media mogą eksperymentować tylko przy zadowolającym stanie

⁵¹ *Ibid.*, s. 2—43 *passim*.

zdrowia i że po dłuższym okresie eksperymentacyjnym muszą odpoczywać, gdyż owa fantasmogenetyczna zdolność wyczerpuje się. Znamienną też wymowę mają wrażenia, jakich doświadcza medium w czasie transu; a więc przede wszystkim nieprzyjemne doznanie jakby rozczłonkowania i poćwiartowania organizmu, poczucie strasznego napięcia nerwów, spętania członków, wreszcie wrażenie, jakby życie uciekło z ciała. Ektoplazma wyłania się z organizmu medium i nawet przy materializacjach zupełnych fantomy są powiązane z ciałem medium wąskim pasmem ektoplazmy, czymś w rodzaju taśmy czy mgławicowej pępowiny, która zapewnia „widmu” kontakt z osobą medialną i powrót do miejsc wysięku. Ten organiczny związek medium z fantomem nie może być zerwany bez szkody dla obu stron. Najłżejszy uraz fizyczny powoduje natychmiastowe zniknięcie zjawy i jednocześnie zasłabnięcie, często bardzo ciężkie i groźne medium. W miarę wzrostu fantomu maleje ciężar naturalny medium i odwrotnie, gdy fantom kurczy się i niknie, wzrasta waga medium. Słynne medium angielskie Florence Cook, ważące 112 funtów, przy pewnych szczególnie efektywnych materializacjach traciło na wadze 44 funty. Eusapia Palladino traciła przeciętnie 21 funtów. Teoretycznie należałoby przyjąć, że pełne ukształtowanie fantomu powinno prowadzić do całkowitej dematerializacji medium. Wreszcie dodać należy, że między medium a fantomem zachodzi ścisła synchronizacja motoryczna; ruchom zjawy odpowiadają skurcze mięśniowe medium⁵².

Wymienione względy skłaniają wielu badaczy do przyjęcia koncepcji ideoplastii. Przyjmuje się istnienie w człowieku tzw. „centrum fantasmogenetycznego” (termin Fryderyka Myersa), tj. zdolności do samorealizacji pewnych idei, nadawania im plastycznego kształtu. Jakaś bliżej nie zbadana w swej naturze energia psychofizyczna, właściwa niektórym tylko jednostkom, w momencie skupienia i koncentracji jest zdolna powołać do bytu, przynajmniej na krótki moment coś *quasi-rzeczywistego*, jakąś istotę, przypominającą do złudzenia żywego człowieka lub zwierzę⁵³.

⁵² Por. Mattiesen E., *op. cit.*, t. III, s. 178—188; Zacchi A., *op. cit.*, s. 205—209; Wotowski S. A., *op. cit.*, s. 40 n.; Mulford P., *Moc ducha*, s. 106.

⁵³ Mattiesen E., *op. cit.*, t. III, s. 155. Hipotezę ideoplastii popierał też m. in. szczególnie mocno prezes Pol. Tow. Badań Psychicznych inż. Piotr Lebiedziński. Ideoplastię określa on jako zdolność realizowania przez media idei tkwiących w ich podświadomości. Z ektoplazmy kształtuje medium twory pod-

Hipotezą ideoplastii tłumaczą zjawiska materializacyjne animis-
ci. Inaczej spirytyści i teozofowie wszelakiego autoramentu. Wska-
zując na dość często jakoby stwierdzany w czasie posiedzeń
eksperymentalnych brak bezpośredniego powiązania fantomu z me-
dium oraz przypominając istnienie fantomów spontanicznych, cał-
kowicie od mediów niezależnych, odrzucają koncepcję ideoplastii
jako nie tłumaczącą w sposób wystarczający fenomenów bardziej
skomplikowanych. Przyjmują natomiast hipotezę znaną od wieków
okultystom wszystkich czasów, której echa odzywiają się również
we wierzeniach ludowych w zasięgu zdumiewająco rozległym, od
Europy aż po Nową Zelandię, a mianowicie koncepcję tzw. astralu,
astrosoy albo — w nomenklaturze ojca teozofii Allana Kardeca —
perispritu. „Poza widzialnym organizmem — pisze w swych pamięt-
nikach na ten temat Stanisław Przybyszewski — tkwi [w nas] jeszcze
inny, tajemniczy organizm, który jest niejako duszą fizycznego,
a uposażony w takie siły, że jest zdolny opanować swoją wolę i te
nerwy, które naszej woli na zwykłej jawie nie podlegają, a więc
nerwy znane nam pod nazwą nerwów sympatycznych w tak zwa-
nym splocie słonecznym — „plexus solaris”. Osobnik, który zna-
lazł możliwość opanowania tego ukrytego organizmu, opanował tym
samym cały system krwionośny; może wywoływać według swej
woli stygmaty; może pozwolić ranom krwawić, jeżeli zechce i na
odwrot zastanowić obieg krwi; jest w stanie do tego stopnia zwolnić
wymianę materii, że na miesiące całe może się dać żywcem pogrze-
bać; może zneutralizować siłę przyciągającą i wznieść się w po-
wietrze [...]” Może wreszcie to astrosoma czyli ciało astralne wydzie-
lać ze swego fizycznego organizmu, „wysłać je na olbrzymie prze-
strzenie[...] gdy fizyczne ciało spoczywa w ciężkim letargu” i może
wreszcie „przybrać to swoje astrosoma w nowe ciało” i „ukazać
się nagle w całkiem cielesnej formie [...] tym wybranym, którzy ja-
kiejs duchowej pomocy potrzebują”⁵⁴.

Teorią astralnego ciała tłumaczą spirytyści i teozofowie fenome-
ny materializacyjne zarówno spontaniczne, jak występujące w cza-
sie seansów. Fantomy i zjawy to częściowo lub całkowicie eksterio-
ryzowane astrale mediów. Konsekwentni spirytyści idą jeszcze da-
lej: jaźnie bezcielesne osób zmarłych mogą się posłużyć ciałem

sunięte mu przez jego własną podświadomość bądź poddane mu przez uczestni-
ków seansu. Por. Wotowski S. A., *op. cit.*, s. 67—68.

⁵⁴ Przybyszewski S., *op. cit.*, t. I, s. 244—245.

astralnym medium i dzięki niemu ujawnić się na moment, dać znać o swym istnieniu, wyrazić swoją wolę. I wreszcie wysuwa się hipotezę najbardziej śmiałą, a jednocześnie niemożliwą właściwie do udowodnienia i sprawdzenia: ciało astralne istnieje nadal po śmierci ciała fizycznego — fantomy i widma to rzeczywiste „duchy” osób zmarłych. Jest to fundamentalna teza wszelkiej magii i wiedzy tajemnej. Dusza ludzka odziana jest powłoką świetlną, owym właśnie ciałem astralnym, bez którego „rozpierzchłaby się, utraciła samowiedzę bytowania”. W momencie śmierci zostawia zatem człowiek na ziemi i w atmosferze dwa ciała: fizyczne i astralne, pierwsze całkowicie martwe, drugie jeszcze żywe na poły dzięki działaniu wypełniającego wszechświat fluidu, światła astralnego, odu, który jest zasadniczym, ożywiającym cały makro- i mikrokosmos pierwiastkiem. Ale gdy człowiek — uczą np. kabaliści — żył na ziemi w grzechu i przestępstwach, trup astralny więzi jego duszę, nieszczęsne widmo błąka się wśród miejsc swego ziemskiego bytowania na próżno czyniąc bolesne wysiłki przywrócenia sobie kształtów cielesnych i atrybutów istoty żywej. Aż powoli, pożerane przez światło astralne, traci świadomość bytu i rozwiewa się w nicość. Te to larwy, na poły martwe i ginące z wolna wśród straszliwych mąk, przywołują nekromanci i spirytyści.

Kabała i magia wyróżniają jeszcze jedną poza tym kategorię owych widm i upiorów, które dręczą człowieka towarzysząc mu jak nieodstępne cienie: są to larwy fluidyczne, monstrialne, na poły zgęszczone wytwory ludzkich myśli, marzeń, pożądań, zwłaszcza nieczystych i zbrodniczych. Pozbawione samodzielnej egzystencji towarzyszą krok w krok swym duchowym rodzicom, upodabniają się do nich całkowicie, stanowią niemal organiczną z nimi wspólnotę. Rana zadana larwie pojawia się jednocześnie na ciele osoby, która związana jest z nią spójnią wewnętrznego powinowactwa⁵⁵.

Fenomeny materializacyjne ze względu na swą niewytłumaczoną jeszcze dostatecznie naturę, tajemniczość i niezwykłość musiały — rzecz jasna — zainteresować tak namiętnego „adepta wiedzy tajemnej”, jakim był autor *Niesamowitej opowieści*. Literackie opisy teleplastii pojawiają się wielokrotnie w utworach pisarza, a w kilku z nich zjawiska materializacyjne stanowią jądro osnowy tematycznej, rdzeń artystycznego pomysłu. W *Wyspie Itongo* streścił nawet Grabiński w kilku zdaniach zapatrywania współczesnej

⁵⁵ Por. Radziszewski S., *op. cit.*, s. 159—164.

wiedzy na istotę i naturę przedmiotu w krótkim referacie odautorskim. Bohater powieści Jan Gniewosz jest, jak nam już wiadomo, fenomenalnym medium, wyposażonym nie tylko w zdolności telepatyczne i telekinetyczne w najwyższym stopniu, ale i teleplastyczne wysokiej mocy. Obfitość wydzielanej ektoplazmy, zdumiewająca moc kształtotwórcza, swoistego rodzaju partenogeneza, w toku której formowały się i rozwijały w zawrotnym tempie zjawy ludzkie, zwierzęce, widma jakichś stworów dziwacznym, pokracznym, niesamowitych, budziła powszechny podziw i ciekawość lekarzy-psychiatrów. Przy sposobności informuje Grabiński o naturze chemicznej owej ektoplazmy, którą tak obficie produkuje jego bohater. Pod mikroskopem przedstawiała się ona jako szarobiała substancja o charakterze galaretowatym, połączenie pierwiatków ciała ludzkiego w stanie colloidalnym. Gniewosz pozostaje pod stałą opieką i obserwacją dwóch lekarzy, wybitnych specjalistów w dziedzinie parapsychologii dra Będzińskiego i dra Przysługkiego. Obaj są reprezentantami odmiennych poglądów na naturę zjawisk. Będziński pojmował ideoplastyczną twórczość Gniewosza jako proces tzw. dezagregacji, tj. „rozpraszania” i „uźroczenia” ciała fizycznego, po którym następuje ponowna konsolidacja w kształt odmienny. Uważał wszystko za dzieło podświadomej pracy medium, za wytwór jego wyobraźni. Inaczej Przysługki. W ektoplazmie widział swoistą substancję, na pół fizyczną, na pół eteryczną, odrębną od ciała fizycznego, która w stanie normalnym stanowi integralną część składową organizmu fizycznego, lecz w transie wydziela się podlegając kształtotwórczej woli medium. Tłumaczył tym olbrzymie ubytki wagi i znikanie całych partii ciała Gniewosza w czasie seansów⁵⁶. Przysługki dopuszczał możliwość interwencji i współdziałania jaźni bezcielesnych, zaświatowych, a nawet wpływ tzw. elementałów, czyli duchów żywołów. Dopatrywał się wreszcie „w niektórych zjawiskach tzw. larw-jednodniówek, zwiewnych, efemerycznych stworów, błakających się po świecie strzępów ludzkich myśli i namiętności, wibracji kosmicznego astrosomu chwilowo zgęszczonych w kształty dzięki teleplazmie medium”⁵⁷. Obaj uczeni reprezentują zatem dwa przeciwne bieguny stanowisk. Będziński to animista, poszukujący rozwiązań naturalnych; Przysługki skłania się ku hipotezom spirytystycznym i okultystycznym. Sama powieść wyrosła

⁵⁶ *Wyspa Itongo*, s. 58—59.

⁵⁷ *Ibid.*, s. 60.

i dojrzała w atmosferze sugestii spirytystycznych. Grabiński uznaje bezpośrednio przyczyny naturalne, ale poza nimi dostrzega powody głębsze, pierwotne, tę metafizyczną *prima causa*, która w ostatecznej instancji warunkuje istnienie tajemniczych zjawisk. W toku całej powieści jest Gniewosz instrumentem mocy nadnaturalnych, które za pośrednictwem jego niezwykłych uzdolnień dają znać o swej woli i swych dążeniach. Taki jest np. sens owego szalonego wybuchu i spotężnienia energii ideoplastycznej w Gniewoszu, które doprowadzają do odsłonięcia tajemnicy Bańkowej Woli. Tragiczny kwartet bohaterów koszmarnego dramatu, który rozegrał się przed wielu laty w opuszczonej zagrodzie na rozstaju dróg, tak długo dręczyć będzie Gniewosza, dopóty z uporczywym natręctwem manifestować w upiornych wizjach, aż sprowadzi w zapomniane pustkowie grupę ludzi i doczeka się od nich wypełnienia swojej jedynej woli.

Spirytyści, którzy fantomy mediumiczne utożsamiają z duchami zmarłych, twierdzą, że widma owe pokazują się ludziom żyjącym zawsze w jakimś celu, ich pojawianie się zawsze jest umotywowane, aczkolwiek motyw nie zawsze bywa wprost objawiony i trzeba się go domyśleć z okoliczności towarzyszących. Mattiesen w cytowanej tu wielokrotnie „summie” spirytystycznej wylicza owe najczęściej spotykane „powody” czy „cele”, które sprowadzają jakoby zmarłych na porzuconą już przez nich ziemię. A więc w wielu wypadkach duch występuje w roli oskarżyciela swych morderców, pragnie wyświecić tajemnicę zagadkowej śmierci człowieka, którym był w okresie swego ziemskiego istnienia⁵⁸. Innym znów razem duch domaga się pochowania ciała w poświęconej ziemi albo też nie zdoławszy wypełnić za życia jakiegoś ważnego zobowiązania czy przysięgi pragnie, by żyjący dokonali tego dla zapewnienia mu spokoju. Troska o mienie, o pieniądze lub wartościowe przedmioty, które zmarły pozostawił, lecz nie zdołał przekazać spadkobiercom, tak że grozi im zaprzepaszczenie, to też dość często podobno spotykany motyw pojawiania się widm. Niekiedy znów może sprowadzać

⁵⁸ Tak miała się np. rzecz w wypadku głośnej ongiś historii hydesvilskiej z r. 1847/8, kiedy to tajemnicza zjawia mężczyzny, stuki, odgłosy zstępujących po schodach do piwnicy kroków tak długo dawały się we znaki mieszkańcom nawiedzonego domu, aż znaleziono w piwnicy szkielet zamordowanego tu przed laty okrężnego handlarza Charles Rosmy. Mattiesen E., *op. cit.*, t. I, s. 161—163.

zmarłego z zaświatów pragnienie zemsty na żyjącym⁵⁹ lub chęć pojednania się, wypowiedziania z win nie ujawnionych za życia, tęsknota za modlitwą żywych, która by przyniosła ulgę; wreszcie motyw ostatni: troska o los porzuconych, najbliższych sobie istot, chęć uczestniczenia w ich pracach i kłopotach⁶⁰.

Nie trudno wywnioskować, gdy się zestawi ów rejestr z praktyką literacką Grabińskiego, że autor *Wyspy Itongo* idzie tu śladami spirytystów, że przychyła się ku ich koncepcjom widząc w zjawiskach teleplastii widome znaki, poprzez które manifestuje swą wolę świat nadnatury. W *Cieniu Bafometa* Kazimierz Pradera swój ideowy spór z Pomianem przegrał w planie doczesnym. Ale broni nie złożył, jego duch nie skapitulował. W przeddzień śmierci obowiązek kontynuowania walki aż do zwycięskiego końca przekazał Pradera żonie swej Amelii. Ona to, ukształtowana duchowo długą, pieczołowitą pracą Pradery, przepojona właściwym mu poglądem na świat, twór jego potężnej jaźni, ma czarem swej urody spętać przeciwnika, zwątlić w nim siły moralne i sprowadzić Pomiana z drogi, po której dotąd kroczył, odwieść od ideałów, którym niezłomnie służył. Ale gdy opór kochanka okazał się silniejszy i gdy pokonana urokiem jego osobowości kobieta skapituje, pokocha go uczuciem głębokim i czystym zapominając o misji zleczonej przez zmarłego, mściwe ramię Pradery dosięgnie ją z zaświatów i zabije niewierną.

Ofiarą zemsty sił metafizycznych pada też bohater *Wyspy Itongo*. Z wyroków przeznaczenia król Czandaura ma być rewelatorem woli zaświatów. Przez usta widm i fantomów, których on jest współtwórcą, przemawiają zawsze jaźnie bezcielesne. Ale gdy sprzeniewierzy się swemu posłannictwu, zbuntuje przeciw ich woli i rozkazom, obrażone w swym majestacie rozpętają przeciw niemu wszystkie złe moce przyrody. Władca Itonganów zginie w rozszalałych odmętach oceanu, wśród straszliwego huku zapadających się lądów i upiornej łuny eksplodującego wulkanu.

Są w dorobku literackim Grabińskiego utwory, w których pi-

⁵⁹ Jak to zdarzyło się np. słynnej śpiewaczce franc. Clairon (właśc. nazwisko Claire Lepis de la Tude, 1723—1803), którą przez 2 i 1/2 roku zgodnie z zapowiedzią daną na łożu śmierci prześladował i dręczył „duch” wzgardzonego ongiś wielbiciela. Historię tę strawestował Goethe w opowiadaniu o dziejach śpiewaczki Antonelli w zbiorze *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter*. Mattiesen E., *op. cit.*, t. I, s. 190 n.

⁶⁰ *Ibid.* s. 161—199 *passim*.

sarz wprost do takiej egzegezy metafizycznej nie ucieka się, w których dla zrozumienia i rozwikłania zagadki czytelnik choćby najogólniej tylko zorientowany w problemach metapsychologii nie potrzebuje sięgać poza zmysłowo-racjonalną wiedzę swoją o świecie. Ostatecznie można tu wszystko wytłumaczyć w sposób naturalny. Gdyby rzecz kończyła się na tym, byłby to niewątpliwie interesujący przykład inwencji literackiej, ale nic ponadto. Aspiracje twórcze Grabińskiego sięgały jednak nieco wyżej i głębiej. Każdy jego utwór pozostawia w świadomości odbiorcy osad niepokoju, wrażenie czegoś nie dopowiedzianego, co się jednak z całą oczywistością narzuca. Grabiński jest mistrzem w wywoływaniu nastroju dziwności, poczucia niesamowitości świata i życia. Więc nawet te utwory, w których wszystko niby znajduje racjonalne wytłumaczenie, nawet one wyzwalają w nas utajony instynkt tajemnicy. Myśl ludzka szuka rozwiązania dręczących zagadek i często je znajduje, ale czyż to znaczy, że wyjaśnienie jest zawsze prawdziwe i czy możemy być absolutnie pewni, że zawsze udaje nam się dotrzeć do ostatecznej, najistotniejszej przyczyny? I czyż sam fakt istnienia owych dziwów życia, wyłamujących się spod strychulca normy, nie świadczy aż nadto, że byt jest rzeczywistością bardziej skomplikowaną i wieloraką od tej prostej, naiwnej być może konstrukcji, jaką kreśli przed nami nasz własny, ograniczony i niedoskonały organ poznania? Przykładem utworu, budzącego takie i tym podobne sugestie, może być *Kochanka Szamoty* z tomu *Niesamowita opowieść*. Nowela ujęta jest w formę opowiadania w pierwszej osobie, są to „kartki ze znalezionej pamiętnika”.

Młody dziennikarz Jerzy Szamota otrzymuje pewnego dnia list od Jadwigi Kalergis, wyznaczający mu za tydzień spotkanie w jej willi. Szamota jest zdumiony, a zarazem bezgranicznie szczęśliwy. Jadwiga właściwie go nie zna. Nigdy nie zamienił jednego słowa z tą wspaniałą, dumną i niedostępną kobietą. Ale widocznie po wielu latach cichej adoracji z daleka „wyczuła miłość [jego] i uwielbienie .pokorne[...] Niewidzialne nerwy sympatii, rozpięte między nami od lat spoteżniały znać na odległość i teraz ją niewolą w moją stronę”. Szamota udaje się więc w oznaczonej porze na oznaczone miejsce, zastaje Jadwigę piękną, namiętą i kochającą ponad najśmielsze marzenia. Odtąd spotykają się co tydzień. Ale dziwna to jest miłość i Jadwiga jest dziwną kochanką. Po okresie początkowych, szaleńczych upojeń, które przestaniały Szamocie całkowicie prawdę położenia, doszła zwolna do głosu świadomość i refleksja. Uderzyła przede wszystkim niemile zastanawiając martwota otoczenia. Willa Jadwigi Kalergis sprawiała wrażenie absolutnie wymarłej; nikt nie wychodził na przeciw, „nigdzie śladu służby lub domowników. Olbrzymie roztruchany lamp elektrycznych oświetlały jasnym, oślepiając jasnym światłem puste sale i krużganki [...]”

W miarę upływających miesięcy zastanowiły też pewne trochę niepokojące rysy w charakterze ukochanej kobiety: niezwykłość jej przyzwyczajzeń, nawyków, upodobań i jej tajemniczość, nieuchwytność, widmowość; „[...] kochanka moja jest kobietą dziwną i lubi się otaczać tajemniczością. Muszę się dopiero przyzwyczaić do jej kapryśków [...] niemal co krok natrafiam w jej zachowaniu na coś niewytłumaczonego. Chociaż żyjemy z sobą od pół roku, dotąd nie słyszałem jej głosu”. Zwróciły też uwagę pewne powtarzające się, a poprzedzające stale każdą wizytę szczegóły. O ile w pierwszych dniach ich stosunku Jadwiga wychodziła zawsze na powitanie kochanka, oczekiwała go na progu swej komnaty, to później, w miarę upływającego czasu jej każdorazowe nadejście coraz częściej zaczęły poprzedzać długie interwały oczekiwania. W tych dłużących się chwilach samotności przykuwała zazwyczaj wzrok Szamoty zawieszona na ścianie lśniąca tarcza grecka z wizerunkiem Meduzy w pośrodku. Płynął od niej jakiś niesamowity, urzekający czar, który pętał wzrok i wolę, co więcej, wprawiał w stan jakiegoś dziwnego, niepojętego podniecenia, jakby częściowej utraty poczucia realnej rzeczywistości. W tym momencie zjawiała się zazwyczaj Jadwiga, „ale za każdym razem tak niepostrzeżenie, tak cicho”, że nie wiadomo było, skąd nadchodziła. Dołączyły się niebawem spostrzeżenia jeszcze bardziej niepokojące. Oto ciało Jadwigi zaczęło z wolna ulegać jakiejś zdumiewającej redukcji. Jadwiga pojawiała się spowita w jakieś gęste, białe zasłony, okrywające szczelnie jej głowę, barki i ramiona, nadające sylwecie kształt nieuchwytny, widmowy. „Nieraz wygląda na posąg nie wyrzeźbiony do końca, w jakimś zagadkowym stadium powstawania, niby projekt na pół wykończony.

Lecz owa »nieuchwytność« przechodzi też i w sferę dotyku. Zwłaszcza o ile chodzi o górną połowę ciała. Parę już razy stwierdziłem z niemiłym zdumieniem, że ramiona jej i piersi, niedawno jeszcze tak jędrne i gibkie, teraz jakby zwiotczały. Suknia pod naciskiem ręki ustępowała gdzieś w głąb i nie czułem sprężystego niegdyś oporu jej ciała”.

Tak wśród miłosnych upojeń, lęków, odkrywania coraz to innych drażniących zagadek minęły długie miesiące, aż którejs nocy zniecierpliwiony kochanek zapragnął nagle przerwać to zakłętą kolisko niesamowitych tajemnic. Zachowanie Jadwigi stawało się coraz dziwniejsze, coraz bardziej niepokojące, cała jej postać rozwiewała się, rozpływała nieuchwytna, bezcielesna w ramionach kochanka i zamykała jedynie „w ognisku swej płci usuwając [...] wszystko inne poza nim [...] Wreszcie zniecierpliwilem się. Uczucie jakby obrażonej dumy, poniżonej godności ludzkiej zawrzało we mnie namiętym sprzeciwem [...] Ukląkszy na łóżku namacałem gałkę i przekręciłem. Bluznęło światło, rozświetliło pokój. Spojrzałem i pchnięty trwogą bez granic wyskoczyłem z łóżka...

Przede mną w zgiełku koronek i atlasów leżał rozrzucony bezwstydnie, obnażony po linię brzucha kadłub kobiety — kadłub bez piersi, bez ramion, bez głowy...”⁶¹.

Tę makabryczną nowelę z rodzaju *contes cruels* zamyka wymowny epilog. W dwa miesiące po opisanym zdarzeniu zabłąkał się Szamota w okolicy willi „Pod lipami”. Grupa robotników krzątała się w opustoszałym dotąd zazwyczaj ogrodzie. Na zapytanie, czy

⁶¹ Kochanka Szamoty, w tomie *Niesamowita opowieść* s. 2—22 *passim*.

to jest dom pani Jadwigi Kalergis, otrzymuje Szamota dziwną odpowiedź: „— Niegdyś był jej własnością... — od tygodnia rodzina objęła go w spadku.

Uczułem dziwne ściskanie w gardle.

— W spadku? — zapytałem siląc się na ton obojętny.

— No tak, Jadwiga Kalergis nie żyje już od dwu lat. Zginęła wkrótce po wyjeździe za granicę podczas jednej z wycieczek w Alpy...”⁶².

Przedstawione w noweli zjawiska są całkowicie wytłumaczalne i zrozumiałe w obrębie wiedzy przyrodniczo-psychologicznej. Nie potrzeba po prostu sięgać poza konstatacje ustalone przez współczesną parapsychologię i psychopatologię, by odczytać ich sens dosłowny, ich pierwszą, zewnętrzną warstwę znaczeniową. *Casus Szamoty* to oczywisty obłęd na tle erotycznym. Na tle trwałej, pogłębiającej się stale psychozy dojrzewa zwolna obłędna wiara w możliwość realizacji marzenia, w możliwość zdobycia pożądanej, a niedostępnej kobiety. Listy, które Szamota otrzymuje od „kochanki”, to oczywiście listy pisane jego własną ręką. Szamota jest jednocześnie osobnikiem wyposażonym w zdolności ideoplastyczne wysokiej mocy, przy czym napięcie energii psychicznej w jednym kierunku pozwala mu wytwarzać zjawiska materializacyjne spontanicznie, samoistnie, bez współudziału jakichkolwiek partnerów. Jego widmowa, niesamowita kochanka to oczywiście wytwór jego ideoplastycznych uzdolnień, kierowanych wyłączną i obsesjonalną monoideą. Jadwiga jest fantomem utworzonym przez medium dzięki wyjątkowo aktywnej i intensywnej potencji materializacyjnej. Stopniowo postępująca redukcja „cielesna” zjawy jest wynikiem osłabienia wyczerpującej się zwolna energii fantazmogenetycznej medium. Nadmierne ekspensowanie jej naturalną koleją rzeczy musi prowadzić do zaniku fenomenów. Stąd momenty pojawienia się widma poprzedzane są coraz dłuższymi okresami wyczekiwania, a właściwie okresami gromadzenia i koncentrowania kształtującej substancji. Stąd wreszcie pochodzi ostateczne zredukowanie fantomu do strefy organów płciowych, co wiąże się najściślej z naturą przeżyć psychicznych, stojących u genezy zjawiska. Na pełne ukształtowanie zjawy Szamoty zdobyć się już w fazie późniejszej nie może. Na genetyczny związek fantomu z medium wskazują też takie szczegóły, jak identyczność znamion fizycznych występu-

⁶² *Ibid.*, s. 23.

jących u zjawy i u Szamoty w tych samych miejscach ciała czy też zjawisko tzw. transfertu, tj. przerzucenia reakcji fizycznej na skaleczenie i ból z organizmu widma na organizm medium.

Nowela jest zatem literackim spożytkowaniem faktów i obserwacji, których dostarczało pisarzowi studium parapsychologii. Ale poza tą warstwą znaczeń dosłownych kryje się jeszcze warstwa inna, głębsza, kryje się to drugie dno, o które właśnie autorowi przede wszystkim chodzi. Grabiński ma wspaniałą umiejętność wznoszenia na owym podglebiu nagich, suchych faktów konstrukcji prawdziwie poetyckich. Potrafi włączać owe fakty w zespół sytuacji, które razem tworzą fabułę żywą i frapującą, podsycać umiejętnie ciekawość i regulować z zadziwiającym talentem wzrost i skalę napięcia, spowijać ten swój świat wyimaginowany w nastrój lęku i tajemnicy. W rezultacie otrzymujemy utwór, który przy całej niezwykłości założenia nie jest przecież wyrazem bezwótczego eksploatowania pomysłów czerpanych z podręcznika psychopatologii, lecz sprawia wrażenie swoistej rewelacji, staje się uświadomieniem niepokojącej dziwności życia. Zakończenie noweli tę sugestię wzmacnia. Jadwiga Kalergis nie żyje od dwu lat. Ta wiadomość, świadomie i celowo przesunięta na sam koniec utworu, stanowiąca oczywiście jego pointę, stwarza nowe możliwości interpretacyjne. Czy nie zachodzi żaden związek między niesamowitą przygodą Szamoty a tą zmarłą kobietą? Czy człowiek w pewnych wyjątkowych wypadkach nie jest zdolny mocą swojej tęsknoty i potęgą pragnienia przywołać tych, którzy odeszli na zawsze? Spirytyści odpowiadali na pytania tego rodzaju bez wahania twierdząco. Finał utworu Grabińskiego interpretację taką najwyraźniej podsuwa. Może przeto istotnie duch Jadwigi Kalergis uczestniczy w całej tej niesamowitej przygodzie. Ale pisarz nie daje rozwiązania bezwzględnie jednoznacznego, sformułowanego *expressis verbis*. Stawia znak pytania wybierając drogę, jak się zdaje, jedynie słuszną. Jednoznaczne wyjaśnienie byłoby bowiem arbitralnym narzuceniem i bezpodstawnym uprzywilejowaniem jednej spośród wielu hipotez (wszak obracamy się tu tylko w kręgu przypuszczeń), byłoby przede wszystkim — i to bodaj najważniejsze — zbyt czynnym zracjonalizowaniem pomysłu. Rzeczą fantastyki tego typu, jaki uprawiał Grabiński, jest bowiem nie agitacja na rzecz tej lub owej doktryny czy poglądu, nie beletrystyczne wprowadzanie w studium parapsychologii, lecz uświadamianie dziwności świata, budzenie owego niesamowitego dreszczu trwogi i grozy, o jakim pisał ongiś

Wiktor Hugo z okazji rewelacyjnych przekładów Edgara Poe, wzbudzenie w nas owej swoistej kátharsis, jakiej doświadcza człowiek, ilekroć postawiony zostanie w obliczu tajemnicy niepokojącej. Ukazać ją, odsłonić na jeden moment w błysku olśniewającego światła i zapuścić natychmiast zasłonę⁶³.

Zainteresowanie Grabińskiego dla parapsychologii nie płynęło — jak już stwierdziliśmy poprzednio — z czernej ciekawości czy z zamiłowania do sensacyjnych wątków, lecz z poszukiwania odpowiedzi na zasadnicze pytanie, z którego wyrosła cała twórczość pisarza: czy istnieje życie poza granicą śmierci? To właśnie pytanie dręczące i nie dające spocząć myśli ani na chwilę skłaniało do wertowania dzieł parapsychologów, okultystów i spirytystów, do przeglądania potężnych, dokumentarnych foliałów towarzystw metapsychicznych, do zaczytywania się w księgach starych demonologów. Lektura ta prowadzić musiała do nieodpartych i narzucających się wniosków. Można z dużą dozą prawdopodobieństwa odtworzyć przypuszczalny tok rozumowania, które utwierdzało pisarza w raz przyjętej postawie: oto jeśli rzeczywistość jest istotnie tak skomplikowana i pełna tajemnic, jak przedstawiają ją rewelacje mediumistów, jeśli co krok napotykamy na zjawiska tak zagadkowe i niepokojące, że nauka akademicka niczego nie potrafi im przeciwstawić poza bezsilnym *ignoramus* i niechęcią, płynącą z żenującej bezradności, to któż zaręczy, czy poza tą zasłoną Mayi, którą nazywamy światem widzialnym, nie kryje się coś, co zaprzecza całkowicie i zasadniczo pojęciom i nawykom naszego umysłu i co przeraża nasze najśmielsze nadzieje? A skoro tak, to w takim razie problem życia pośmiertnego jest zagadnieniem otwartym, co więcej, owe zjawiska wyłamujące się spod praw natury zdają się przesądzać kwestię w sensie pozytywnym. Poza światem fenomenalnym jest świat inny, manifestujący swoje istnienie w znakach i zjawiskach niesamowitych i prawdziwie cudownych, o których od niepamiętnych wieków mówią stare religie, stara teurgia i demo-

⁶³ *Kochanka Szamoty* z innego jeszcze względu zasługuje na uwagę. Nowelę poprzedza znamienne motto wyjęte z *Księgi Rodzaju*, Rozdz. II w. 22—24: „I zbudował Pan Bóg z żebra, które wyjął z Adama, białogłową i przywiódł ją do Adama. I rzekł Adam: To teraz kość kości moich i ciało z ciała mego: to będę zwać mężyną, bo z męża wzięta jest. Przeto opuści człowiek ojca swego i matkę, a przyłączy się do żony swej i będą dwoje w jednym ciele...” *Kochanka Szamoty* jest zatem niebywale oryginalną parafrazą przytoczonej przypowieści biblijnej.

nologia, na które zwraca uwagę nowoczesny mediumizm, spirytyzm i teozofia, świat, o którym uczy Kościół i w którego istnienie wierzy mądrość ludowa. Zadaniem literatury, a zwłaszcza fantastyki literackiej pojętej tak, jak ją Grabiński pojmował, jest chwytnie owych znaków, owych tajemniczych sygnałów, które płyną ku nam z „tamtego brzegu”.

Spirytyści wśród licznych argumentów, przemawiających jakoby za realnym istnieniem życia pośmiertnego i możliwością porozumiewania się żywych ze zmarłymi, przytaczają następujący: dwoje ludzi zawiera umowę, że kto pierwszy z nich umrze, ten pokaże się pozostałemu przy życiu, da jakiś znak swego dalszego istnienia. Spirytyści przytaczają setki mniemanych faktów, mających jakoby potwierdzać ich przekonanie. Zwracają przy tym uwagę na olbrzymią rozpiętość czasową, zachodzącą między momentem śmierci a chwilą zjawienia się zmarłego czy znakiem przez niego przesłanym. Interwały czasowe wahają się w granicach rozległych od kilku godzin do kilku lat, co zdaje się wykluczać możliwość tłumaczenia faktu autosugestią czy halucynacją pod wpływem pierwszego wrażenia złej wieści⁶⁴. To zjawisko komunikacji dwu światów jest jądrem tematycznym wielu utworów Grabińskiego. W wielokrotnie cytowanej tu noweli *Ultima Thule* Kazimierz Joszt, naczelnik stacji Szczytniska, w dwie godziny po śmierci daje znać o swym istnieniu przyjacielowi z sąsiedniej stacji. Grzeszny kardynał Rufredo z opowiadania *Muzeum dusz czyśćcowych*⁶⁵, aby zaświadczyć o istnieniu czyśćca i piekła i o swej własnej zasłużonej pokucie wciela się po kilku wiekach w postać ks. Łączewskiego, który zakłada jedyne w swoim rodzaju muzeum okazów stygmatoplastii, zwłaszcza znaków o charakterze kauteryzacyjnym. Te ślady i odciski, wypalone na rozmaitych przedmiotach przez dusze pokutujące, mają udowodnić „niezbicie światu i ludziom, że jest czyściec i kara piekła, że istnieje w ogóle życie pośmiertne duszy”.

Ale nie tylko w takich bezpośrednich manifestacjach sygnalizuje świat ponadmysłowy swoje istnienie. Często posługuje się ludźmi żywymi, którzy nieświadomie, pod nakazem tajemniczej, kierującej woli wykonują jej zlecenia. Tak w „opowieści weneckiej” *Namiętność (L'Appassionata)* obłąkana dziewczyna Donna Rotonda jest nieświadomym narzędziem zemsty zaświatów; tak w jednoaktowym

⁶⁴ Por. Mattiesen E., *op. cit.*, t. I, s. 59—61.

⁶⁵ Z tomu *Księga ognia*, s. 102—125.

dramacie *W Dzień Zaduszny* świat zmarłych ostrzega poprzez gesty i słowa ludzi znowuż zupełnie nieświadomych swej roli. Świat natury i świat nadnatury, doczesność i wieczność powiązane są tysiącem niewidzialnych nici, oddziaływań, kontaktów, które nie zawsze nam się w pełni uświadamiają. Lecz w chwilach wyjątkowych szczególnego skupienia, w momentach intuicyjnego olśnienia czy też wielkiego wstrząsu, grozy i lęku, na zwrotnych i rozstrzygających zakrętach i etapach drogi życiowej, gdy na skutek okoliczności niezwyklej wyostrza się i wysubtelnia nasz wewnętrzny słuch, to co ós, dalekie dotąd i przeczowane za ledwie, staje się nagle bliskie, niemal dotykalne i czujemy, jak pod naporem jakiegoś kosmicznego wichru drży i faluje nieprzejrzysta zasłona, odgradzająca nas od „tamtej strony”.

* * *

Nowoczesne badania nad mediumizmem nie tylko odkryły nową sferę rzeczywistości, rozszerzyły krąg obserwacji i wzbogaciły wiedzę naszą o świecie fizycznym i psychicznym, ale rzuciły zarazem oślepiająco jasny snop światła na przeszłość, na to, co w tej przeszłości nazbyt często i pochopnie określano mianem zabobonu i co uchodziło w pojęciu tzw. ludzi rozumnych za spuściznę osławionych „mroków średniowiecza” czy zgoła pozostałość pierwotnego, magicznego myślenia. W świetle nowych, naukowych, krytycznych badań ujawniły się nieoczekiwane, a oczywiste powinowactwa między zjawiskami opisywanymi przez nowoczesnych parapsychologów a tą sferą faktów, którymi od wieków zajmowała się astrologia, alchemia, teurgia i demonologia. Fakty były te same, inne były tylko teorie, interpretacje. To, co dziś staramy się ująć w terminy ścisłe, odpowiadające wymogom naukowego dochodzenia prawdy, ongiś tłumaczono zgodnie z przyjętą powszechnie postawą wobec świata i pojęciami ludzi tamtej epoki. Toteż zainteresowania metapsychiczne nieuchronną koleją rzeczy skierowały Grabińskiego ku studiom magii i czarnoksięstwa. Wskazywaliśmy już na obfitość lektury jego z tego zakresu. Z lektury tej, która otwierała przed pisarzem całe światy fantazji i swoistej, nie pozbawionej uroku poezji, wyrosły dwie książki, stanowiące w całokształcie twórczości pisarza odrębny rozdział: cykl nowel *Księga ognia* oraz powieść *Salamandra*.

Stare poglądy i teorie demoniczne wywodzą się genetycznie ze

schyłkowego okresu filozofii antycznej⁶⁶. U ich podstawy tkwi monizm spirytualistyczny neoplatoników i ich następców, przekonanie o zasadniczej jedności i spójni duchowej wszechświata. Różnorodność sił i bytów, wypełniających makrokosmos, podporządkowana jest tajemniczej zasadzie scalającej. Wszystko pozostaje z sobą w jakimś koniecznym związku, oddziałuje na siebie wzajemnie, wszystko złączone jest jakimś zagadkowym węzłem wewnętrznego powinowactwa. Ten sam potężny, duchowy prąd życia przenika ciała niebieskie i ziemię, elementy i organizmy oraz niezliczone światy duchów wirujących pomiędzy absolutami dobra i zła. Człowiek postawiony w pośrodku tego makrokosmosu zależnie od tego, jakim skłonnościom, niższym czy wyższym, swej natury się podda, może wejść w kontakt z duchami jasności lub duchami ciemności⁶⁷. Na przestrzeni długich wieków wysilała się pomysłowość i fantazja filozofów, mistyków, teologów, magów i demonologów, by ustalić listy i rejestry owych tajemniczych istot duchowych, otaczających swą ustawiczną a niewidzialną obecnością wydanego na ich łup człowieka. Przyjmowano zazwyczaj, że istnieje pięć względnie sześć zasadniczych kategorii demonów: demony ognia, powietrza,

⁶⁶ Por. Tatariewicz W., *Historia filozofii*, t. I, s. 205—218. Znamienna jest ewolucja neoplatonizmu od Plotyna przez Porfiriusza po ostatnich kontynuatorów szkoły Jamblicha i Proklosa, u których czystość systemu zatracza się i rozplywa w zalewie elementów pogańskich, mitologii i najabstrakcyjniejszych pomysłów metafizycznych. Oni to mnożąc w nieskończoność hipostazy bytu zapelnili wszechświat niezliczoną ilością bóstw, aniołów, demonów. Por. też Pawlikowski J. G., *op. cit.*, s. 288—289 w przypisku. Według Porfiriusza „dusza jest mieszkaniem bogów albo demonów; gdy zapomni o Bogu, opanowuje ją zły demon”.

⁶⁷ Por. Kiesewetter C., *op. cit.*, s. 374—375. Poglądy podobne, stare jak myśl ludzka, ożyły ze szczególną siłą w dobie romantyzmu. Magiczny idealizm romantyczny pojmował wszechświat jako żywą jedność, jako organizm, „w którym części zawisłe są od całości, a całość od części. Mikrokosmos związany jest z makrokosmosem w ten sposób, jak żywy członek z żywym ciałem. W magnetyzmie widziano siłę, która napelniając wszechświat równocześnie i równolegle tym samym tętnem powoduje rotację krwi w człowieku i rotację ciał niebieskich. Ten związek i zależność wszystkich części wszechświata egzaltowano w pomysłach najfantastyczniejszych. Nawet pogrzebana już astrologia znalazła na tym tle nowych zwolenników”. Por. Pawlikowski J. G., *op. cit.*, s. 126. Należy pamiętać, że modernizm jest w dużym stopniu powrotną falą romantyzmu. W tym wewnętrznym pokrewieństwie dwu epok znajduje się klucz do zrozumienia wielu zagadek literackich.

ziemi, wody, demony podziemne i demony ciemności⁶⁸. Usiłowano określić nawet ich naturę i charakter. Ze względu na zainteresowania Grabińskiego zająć nas tu mogą przede wszystkim demony ognia. Otóż według takich powag w dziedzinie demonologii, jak Michał Psellos (w. XI) czy Jan Trithemius von Sponheim (w. XVI) owe duchy ognia przebywają jakoby stale w górnych regionach sfery powietrznej, w strefie księżyca, a zatem bezpośrednich kontaktów z ludźmi mieć nie mogą. Jeszcze bliżej określał naturę tej kategorii demonów Cornelius Agrippa (w. XVI); twierdził np., że duchy ulegające wpływom słońca mają charakter sangwiniczny, są duże, lubują się w barwach złocistych, a gdy przybierają kształt cielesny, to zawsze występują w szatach koloru złota lub szafrau⁶⁹.

Człowiek oddany jest na pastwę tego demonicznego świata, ale może też tę niezliczoną ilość duchów wszelakiego rodzaju podporządkować swoim nakazom, jeśli przejdzie szkołę magicznej woli, czyli szkołę teurgii. Poprzez ascezę i opanowanie odpowiedniego rytuału oraz repertuaru formuł i zaklęć magicznych człowiek może stać się magiem, adeptem wiedzy tajemnej, władcą świata duchowego; jego transcendentalny subiekt dzięki przemożnemu działaniu zaklęcia może wchodzić w bezpośredni kontakt z kosmicznymi siłami, z inteligencją niezliczonych światów i wyzyskiwać owe demoniczne moce dla własnych celów: Szkoła teurgii jest przede wszystkim dziełem stwarzania samego siebie, kształtowania swych uzdolnień, rozumu i woli, poznawania w ustawicznym, napiętym wysiłku absolutnej prawdy, absolutnej rzeczywistości, absolutnej racji działania — jest poszukiwaniem absolutu⁷⁰. Istniały najrozmaitsze kompendia i obszerne, imponujące rozmiarami dzieła wprowadzające w arkana owej magicznej wiedzy. Dziełem takim były np. przypisywane Salomonowi *Clavicula Salomonis*, wielki, z siedmiu części złożony zbiór zaklęć i magicznych formuł, twór żydowsko-arabski, znaleziony w Hiszpanii, a posiadający kilka redakcji i wariantów. Takimi encyklopediami tajemnej wiedzy w czasach nowszych były *Heptameron* Piotra d'Albano, *Curiositas regia* Trithemiusa, wspomniana już poprzednio *Philosophia occulta* Corneliusa Agrippy czy *Pseudomonarchia daemonum* Jana Wiera.

⁶⁸ Por. Kiese Wetter C., *op. cit.*, s. 387. Ptaśnik J., *Kultura wieków średnich*, Warszawa 1925, t. I, s. 182.

⁶⁹ Por. Kiese Wetter C., *op. cit.*, s. 365.

⁷⁰ Por. Radziszewski S., *op. cit.*, s. 151.

Czym jest w istocie ten świat duchów i demonów? Niewątpliwie wytworem nieokiełznanej fantazji, poezją myśli, która w niezmqordowanym, namiętnym dążeniu do poznania całej, ostatecznej prawdy zatracą niekiedy poczucie granic między nauką a mitologią i zaludnia wszechświat milionem wymaginowanych bytów. Choć z drugiej strony można wskazać uczonych, dla których wiara w istnienie owego demonicznego makrokosmu, stanowiąca rdzeń wszelkiej magii, nie jest bynajmniej absurdem, lecz nadaje się do naukowego rozpatrzenia, w formie hipotezy oczywiście, hipotezy bardzo śmiałej, ale teoretycznie możliwej do przyjęcia⁷¹. Najczęściej jednak tłumaczy się teurgię w sposób naturalny, sprowadza się praktyki magiczne do fenomenów hipnozy, somnambulizmu, telepatii i wszelkiego rodzaju zjawisk medialnych. To, co demonologowie dawnych wieków tłumaczyli usiłovali interwencją świata bóstw i duchów, pojmuje się dziś jako manifestacje teleenergetycznych właściwości ludzkiej natury. Różnica między parapsychologią a magią polegałaby więc na tym, że pierwsza jest nauką czystą, teoretyczną, druga zaś sztuką stosowaną, użytkową; że eksperymenty mediumiczne odbywają się w warunkach i przy zastosowaniu metod obowiązujących w laboratoriach nauki, teurgia natomiast posługuje się skomplikowanym, działającym na wyobraźnię i zmysły aparatem i ceremoniałem rytualnym. Jest to „nauka”, która „mocna jest udzielić ludziom własności nadludzkich”⁷².

Swoistego rodzaju summę wiadomości z zakresu demonologii i magii dał Grabiński w *Salamandrze*, ale tę pierwszą swoją powieść poprzedził pracą jak gdyby wstępną, przygotowawczą, cyklem nowel „ogniowych”. Jesteśmy tu w fantastycznym świecie demonów ognia, czyli owych „żywiolaków”, wszelakiego rodzaju Żarników, Pełgotów, Czerwieńców, Wodopłochów i Dymostworów według oryginalnej i pomysłowej nomenklatury pisarza. Wszechświat jest wielkim pandemonium, żyjemy otoczeni niezliczoną mnogością niewidzialnych bytów, groźnych i wrogich człowiekowi. One to rozpętują i podżegają niszczyielską moc i szaleństwo żywiolaków, jak ów wylęgły w mrokach kominowych czeluści „biały wyrak”, upostaciowanie złowieszczych, mściwych sił, czających się potencjalnie w zwałach skupionej sadzy. Człowiek prowadzi nieustępliwą walkę z żywiolą, co niszczy jego dobytek i pracę, nie zdaje sobie jednak

⁷¹ Na takim stanowisku staje np. powaga naukowa tej miary, co wielokrotnie tu cytowany Kiesewetter.

⁷² Radziszewski S., *op. cit.*, s. 132.

sprawy, że opór potęguje mściwość wrogich, niewidzialnych istot, że zwielokrotnia ich niszczycielską pasję. Ostateczny triumf staje się z reguły niemal udziałem mocy niewidzialnych. Człowiek, co w swej zarozumiałości pragnąłby zawładnąć ich zaklętą dziedziną, musi ponieść klęskę i stać się nieświadomym narzędziem i wykonawcą ich woli.

Ale owe historie o żywiolakach, natchnione zapewne przez mitologię demoniczną, tak bliską niektórym starym fantantom-metafizykom, były tylko marginesową igraszką literacką, jakby preludium i przedśpiewem do obszerniejszego utworu, który świadczy o poważnych i głębokich studiach okultystycznych autora. W dwu kondygnacjach, w dwu płaszczyznach dzieje się akcja *Salamandry*: w świecie ludzi i w rzeczywistości astralnej, w obręb której wciąga bohatera wola i zaklęcie magiczne. Te dwa plany stale na siebie zachodzą, splatają się i krzyżują w tajemniczy sposób nurty spraw zdawałoby się na pozór całkowicie sobie obcych, przynależnych do innych zupełnie światów; życie wydaje się niekiedy snem, sen jawą, zacierają się granice i przedziały, w końcu jak osad pozostaje uczucie zdumienia, a jednocześnie pamięć jakiegoś straszliwego koszmaru. Realne, bolesne rezultaty i wyniki nieprawdopodobnej przygody stanowią nieodparty dowód, że przeżycie nie było tylko marzeniem, fatamorganą rozigranych nerwów.

Motyw naczelnym *Salamandry* to miłość demona do człowieka. Historia stara, jak starą jest magia. Rozważania na temat możliwych stosunków między światem demonów a światem ludzi zajmują poczesne miejsce w księgach demonologów. Na wierze w możliwość związków intymnych tego rodzaju zbudowano całą teorię inkubatu i sukubatu. Przyjmuje ją zarówno demonologia klasyczna wielkich ojców Kościoła, inkwizytorów, magów i uczonych badaczy okultyzmu, jak też demonologia ludowa. Dla największych powag średniowiecza, św. Augustyna, Tomasza z Akwinu czy Bonawentury inkubat (stosunek kobiety z demonem) i sukubat (stosunek mężczyzny z diabolicą) uchodziły za fakt nie podlegający dyskusji. Nawet ludzie renesansu, epoki tak nieufnej w zasadzie wobec wielu przejawów średniowiecznej kultury i średniowiecznego poglądu na świat, wierzą w czary i w możliwość bezpośredniego kontaktu z duchami piekła. Wierzą w nie Reuchlin i Pico della Mirandola, Paracelsus, Melanchton, Bacon z Verulamu i Jan Bodinus⁷³. Papieże zabierają

⁷³ Ptaśnik J., *op. cit.*, s. 255.

w tej sprawie głos *ex cathedra* i wydają bulle przeciw czarnoksięskiemu praktykom. Ogłoszona w r. 1484 przez Innocentego VIII bulla przeciw czarownikom *Summis desiderantes affectibus* stała się wydarzeniem naprawdę epokowym. Jej bezpośrednim rezultatem był słynny *Młot na czarownice* (*Malleus maleficarum* 1487) oraz olbrzymi szereg procesów i prześladowań⁷⁴. Setki tysięcy kobiet oskarżono i spalono na przestrzeni kilku wieków za mniemane utrzymywanie stosunków z diabłem⁷⁵. W Polsce aż do XVIII w. odbywają się procesy czarownic, które przyznają się otwarcie do spółki z szatanem⁷⁶. Oskarża się o tę zbrodnię papieży, biskupów, książąt, uczonych, nie mówiąc już o osobach zajmujących się magią z profesji. Historyczny Faust miał ponoć na swe usługi aż siedmiu sukubów⁷⁷. W literaturze motyw inkubatu należy do najsędziwszych, występuje w najrozmaitszych wariantach na przestrzeni od Skandynawii i Islandii aż po wschodnie połacie basenu śródziemnomorskiego. Asmodeusz z biblijnej księgi Tobiasza, miłujący Sarę i mordujący po kolei wszystkich jej mężów, przypomina zupełnie późniejszych średnio-wiecznych inkubów⁷⁸. Kabała żydowska wzbogaciła nieliczne w biblii wzmianki o szatanie rysami demonologii babilońskiej i perskiej tworząc całą skomplikowaną hierarchię piekielną, w której główne role odgrywają wspomniany inkub Asmodeusz i sukub Lilith, diabolicznie piękna córka szatana, pierwsza żona Adamowa⁷⁹. Powraca niejednokrotnie ten motyw w ludowej, na celtyckich i skandynawskich motywach osnutej angielskiej poezji balladowej znajdując wyraz w swoim rodzaju klasyczny w słynnej, pełnej grozy i niesamowitego piękna balladzie o oblubieńcu z piekła *The Demon Lover*⁸⁰. Miłość kobiety i upadłego anioła to jeden z głównych motywów poematu Ramona de Campoamora o *Licencjacie Torralbie*⁸¹. Modernizm — jak to już w innym miejscu zaznaczyliśmy — odświeżył i upowszechnił ten motyw.

Grabiński podejmował zatem w *Salamandrze* temat nie nowy,

⁷⁴ Ibid., s. 250 n.

⁷⁵ Ibid., Por. rozdział „Kacerstwo i czary”.

⁷⁶ Por. Karłowicz J., *Czary i czarownice w Polsce*, Wiśła I 1887. Baranowski B., *Procesy czarownic w Polsce w XVII i XVIII wieku*, Łódź 1952.

⁷⁷ Kiesewetter C., *op. cit.*, s. 236.

⁷⁸ Por. Matuszewski I., *Diabeł w poezji*.

⁷⁹ Ibid., s. 64.

⁸⁰ Por. Helsztyński S., *Odkrycie biskupa Thomasa Percy*. [W:] *Od Szekspira do Joyce'a*, Warszawa 1948, s. 80.

⁸¹ *Chimera II*, zes. 6. 361—397. Przeł. A. Lange.

stąpił śladami licznych poprzedników, ale pomysł rozwinął w sposób oryginalny i twórczy. Zakochana w Jerzym Drzewieckim szatańsko piękna Kama nie jest bowiem duchem piekielnym, zwykłym sukubem średniowiecznych czarnoksiężników, lecz demonem ognia, salamandrą, złocisto-czarną jaszczurką. Już przyrodzone *exterieur* zdradza niedwuznacznie jej istotną naturę. Kama lubuje się w barwach czarnych i złotych, pomarańczowych, ognistych. W czasie pierwszej schadzki przyjmuje kochankę w obcisłej, szafranowożółtej tunice w czarne tulipany. Jej fizyczna uroda, „drobna, kształtna głowa w otoku włosów koloru miedzi niby płomienna orchidea”, jej zadziwiająco gibkie, giętkie i ruchliwe ciało budzą tak nieodparte skojarzenia, że oczarowany kochanek woła w pewnym momencie: „— Kamo! Wyglądasz w tej chwili jak prześliczna, złota jaszczurka, wygrzewająca się w skwarze słońca”⁸². Kama ma zresztą znamienne piętno, zdradzające wyraźnie jej pochodzenie, wizerunek małej jaszczurki na biodrach między lewą pachwiną a żebrem, znak, który przezornie i świadomie, a starannie przed Jerzym zakrywa szeroką, czarną szarfą. Ta ostrożność i lęk przed zdemaskowaniem jej właściwej natury są całkowicie uzasadnione, gdy się zważy, że całe to oszałamiające Jerzego piękno i przepych urody cielesnej jest właściwie tylko iluzją, mistyfikacją, jest efemerycznym tworem magicznego czaru. Duch jest bowiem istotą bezcielesną. Ale duch pragnący objawienia w kształcie może się posłużyć materią żyjącą i z niej utworzyć sobie ciało na pewien czas. Zwłaszcza w stanach letargicznych, gdy organizm ludzki przybiera pozór śmierci, a dusza błądzi gdzieś daleko poza nim, może jakaś inna, obca „monada duchowa, spragniona inkarnacji” skorzystać z „nieobecności właściciela” i wkraść się w „opuszczone chwilowo przezeń ciało”. I wówczas — poucza Jerzego mag Wierusz — budzi się człowiek „całkowicie nowy, obcy otoczeniu[...], tylko wyglądem fizycznym podobny do tamtego”. Ale może też być inaczej. Duch może się posłużyć nie ciałem fizycznym śpiącego, lecz jego astralem, tym eterycznym łącznikiem „między duszą a ciałem, który hinduska yoga określa terminem *Linga Sharira*” i „z tej fluidycznej protoplazmy może utworzyć sobie dowolną postać nadając jej ludzkie pozory ciała fizycznego”⁸³. Salamandra Grabińskiego posłużyła się tym drugim właśnie sposobem, kradnąc ciało astralne rabusiowi

⁸² *Salamandra*, s. 39.

⁸³ *Ibid.*, s. 101.

rzecznemu Onufremu Jastroniowi, który przed spełnieniem zbrodni pod wpływem napięcia nerwowego zapadł w sen kataleptyczny w podziemiach pod Drużną.

Między demoniczną Kamą a Jerzym Drzewieckim zawiązała się zatem miłość namiętna, zmysłowa, podsycona niezwykle czarem fizycznym i prawdziwie płomiennym temperamentem kochanki. Choć Jerzy kocha szczerze i głęboko narzeczoną swą Halszkę, to jednak nie może się wyrzec rozkoszy, które daje mu Kama. Kochanka nęci go swym demonizmem, erotycznym wyrafinowaniem i perwersją. A że „życie jest tak ubożuchne w zdarzenia niezwykle, w tak skąpych dawkach rozdziela wyjątkowe wzruszenia”, więc Jerzy idzie za Kamą bez oporu. Ale ona żąda miłości jedynej, wyłącznej. Zazdrosna o Halszkę całą siłą swej magicznej woli zwraca przeciw rywalce.

Wrogie działanie na odległość, czyli w nomenklaturze ludowej „rzucanie uroków”, zazwyczaj przy pomocy woskowej kukły, ulepionej na wzór obiektu, przeciw któremu zwraca się nienawiść czarownika, to proceder znany powszechnie — jak wykazały badania de Rochasa i Juliusza Bois — na całej kuli ziemskiej⁸⁴. Pod każdą szerokością i długością geograficzną lud wierzy głęboko w możliwość zadania ciosu wrogom przez zniszczenie symbolicznego przedmiotu. Z motywem magicznego morderstwa spotykamy się zarówno w polskich baśniach ludowych, jak też w ludowych pieśniach zachodniej Francji⁸⁵. W średniowieczu wiara ta była powszechna. Kiedy „po śmierci Filipa Pięknego [...] jeden za drugim umierali jego następcy, widziano w tym rękę czarowników i czarownic [...]”, uważano, „że ci, którym na spadku zależało, przy pomocy figur woskowych pozbawiali życia królów”⁸⁶. Grabiński daje wyczerpujące wyjaśnienie istoty owego magicznego działania.

Kama dąży do zniszczenia rywalki przy pomocy takiej właśnie niepokażnej, niewinnej z pozoru figurynki. Jej rysy i kształt są, co prawda, niepodobne do pierwowzoru, ale nie one grają tu rolę istotną; „rozstrzyga intencja, zamiar. Lalka — to tylko symbol, to tylko taki sobie znak algebraiczny, wprowadzony w miejsce osoby, której się chce zaszkodzić. Wystarczy, jeżeli operujący nim czarny mag powie sobie, że oznacza ona pewne ściśle określone indywiduum” i że włączy w organizm figurki jakies przedmioty, skraweczki ubra-

⁸⁴ Por. Matuszewski I., *Czarnoksiężstwo i mediumizm*, s. 212.

⁸⁵ Por. Krzyżanowski J., *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym. II. Baśń magiczna*, Warszawa 1947, s. 139. *Dziecko z wosku* (Ar Bugel Koar). *Pieśń ludowa z Bretanii*, tłum. E. Porębowicz, Chimera VI, s. 210—213.

⁸⁶ Ptaśnik J., *op. cit.*, s. 247.

nia, włosy, odzynki paznokci, należące do wystawionego na cel przedmiotu, a między nim a lalką zawiąże się „astralny stosunek sympatii i wzajemności”. Każda bowiem „choćby najmniejsza drobina naszego ciała, co więcej, każda choćby krótko przez nas noszona część ubrania, nawet jakikolwiek przedmiot wzięty przez nas przelotnie do ręki, przepojony jest w większej lub mniejszej mierze naszymi fluidami. Na wszystkim, czego się tylko tknie, pozostawia człowiek po sobie ślad swego astrosomu. W momencie kontaktu odrywa się od nas coś z przenikającej nas na wskroś psychofizycznej aury i przywiera do rzeczy dotkniętej”. Tak ma się rzecz właśnie w przypadku Halszki. Skradziony pukiel włosów dziewczyny i odcinki paznokci posłużyły Kamie do uzupełnienia misternie ukształtowanej figurki. „Mając w swej mocy tak spreparowaną lalkę uzyskała tym samym władzę niemal absolutną nad ciałem Halszki”.

Nie wiadomo, jak zakończyłyby się ostatecznie ów fantastyczny romans człowieka z salamandrą, gdyby do całej sprawy nie wmieszał się Andrzej Wierusz. Wierusz jest białym magiem, jest jednym z tych potężnych, wielkich duchów, które biorąc udział w odwiecznych, kosmicznych zmaganiach Dobra i Zła stają zawsze po stronie Dobra. Jego spotkanie i przyjaźń z Jerzym, zapowiedziane od dawna tajemniczymi znakami, jego wejście w astralny kontakt z Kamą nie są przypadkiem. Wszak „przypadek w ogóle nie istnieje [...] Nigdy nie można z góry wydawać sądu o bezcelowości pewnych zdarzeń”⁸⁷. Dla Wierusza znajomość z młodym człowiekiem i walka z niebezpiecznym i złośliwym demonem to jeszcze jeden etap w jego rozwoju duchowym, bohaterski epizod w kosmicznej walce o przewagę dobra; dla Jerzego przyjaźń z Andrzejem jest przeżyciem moralnym bezcennej wartości, przeżyciem, które mimo pozoru klęski (klęski w planie doczesnym) w istocie rzeczy wzbogaca, uświadamia właściwy sens życia, dźwiga na wyższy stopień samowiedzy duchowej. Usiłowania Wierusza zmierzają w dwu kierunkach: odsłonić właściwą naturę tajemniczego demona i pozbawić go cielesnej formy oraz wrogi wicher astralny, skierowany wolą demonicznej czarownicy przeciw Halszce, zwrócić przeciw nadawcy, unicestwić Kamę jej własną bronią. Jest to w terminologii magicznej tzw. powrotne uderzenie. Przedsięwzięcie uwieńczone zostało połowicznym jedynie sukcesem. Kama została zdemaskowana, jej rywalka powróciła do zdrowia, ale napięcie wrogiej energii okazało się silniejsze, niż się spodziewał Wierusz. Wśród straszliwego huku rozpada się w gruzy dom Wierusza, a wraz z nim cały ów fantastyczny świat wolą magiczną powołany do krótkiego, na pół złudnego istnienia.

Historię dopełnia krótki epilog. Po długiej, całomiesięcznej chorobie, po długiej niepamięci Jerzy Drzewiecki odzyskuje przytomność. Wzrok jego pada na dwa listy od dawna nie rozpieczętowane. Oba kryją straszliwe dla niego wieści. Jeden od pani Stanisławy Grudzieńskiej, matki Halszki, zawiadamiający o po-

⁸⁷ *Salamandra*, s. 139 i 10.

wrocie córki do zdrowia i o jej nieodwołalnej decyzji wstąpienia do klasztoru. Drugi od niej samej, lakoniczny, złożony z trzech słów zaledwie: „Przebaczam Panu. Helena”. I dołączony jeden z listów Jerzego, pisanych ongiś do Kamy, „namiętny, pełen uwielbienia i szału”. A więc to wszystko prawda. A więc cała ta straszliwa przygoda nie była tylko majakiem sennym. Lecz Wierusz? Trzeba koniecznie zobaczyć Wierusza. Więc bez zwłoki udaje się Jerzy na Parkową 6. Wszystko się zgadza. Poza siatką otaczającą starannie obręb Wieruszowej posesji rozciąga się nienaganny czworobok rumowia. Lecz gdy na pytanie jakiejś kobiety z sąsiedztwa, kogo szuka, Jerzy wymienia nazwisko przyjaciela, otrzymuje zdumiewającą odpowiedź. Żaden Wierusz nigdy tu nie mieszkał, nikt tu takiego nie zna. Ruiny, po których stąpa, istnieją od dziesięciu lat. Właścicielem miejsca „był inżynier Rudzki, który zginął pogrzebany pod gruzami willi jeszcze przed dziesięciu laty”⁸⁸.

Salamandra jest literacką fantazją. Sam autor określił swój utwór w podtytule mianem powieści fantastycznej. Fikcją jest niewątpliwie sama fabuła i akcja opowiadania, ów baśniowy romans człowieka z demonem. Ale nie jest fikcją wszystko. Powieść zawiera elementy rzetelnej wiedzy, choć dotyczą one bez wątpienia spraw przeciętnym konsumentom literatury obcych i dalekich. Zgodnie z właściwym mu pojmowaniem zadań fantastyki Grabiński wznosił swe wymarzone konstrukcje na podkładzie realnych, empirycznie stwierdzonych faktów. Czarnoksiężskie, wrogie ludziom praktyki demonicznej Kamy, kontrakcja magiczna Wierusza, liczne jego rozmowy z przyjacielem na temat tajemnic i zdumiewających, nieprzeczuwanych własności ludzkiej jaźni — wszystko to wypełnione jest treścią nie mającą nic wspólnego z wymysłem. Pod dziwaczną, ezoteryczną nomenklaturą, właściwą starej magii, kryją się te same fakty, stany i zjawiska, o których w sposób mniej ekscentryczny, w języku nowoczesnej nauki rozprawia parapsychologia i psychopatologia. Prawda i zmyślenie splatają się w *Salamandrze* jak w każdym dziele autentycznego natchnienia. Ale i owa fantastyczna nadbudowa, wznosząca się na podglebiu rzeczywistych faktów, nie jest tylko igraszką, czczym kaprysem wyobraźni, lecz ma swoje głębsze, symboliczne znaczenie. Dla Grabińskiego fantastyka jest zawsze szukaniem prawdy, tej najistotniejszej, najgłębszej prawdy ludzkiego życia i bytu w ogóle, prawdy, która w jego osobistym, niewzruszonym przekonaniu odsłania się niekiedy i niektórym tylko jednostkom wybranym, a zawsze będzie zakryta dla *profanum vulgus*. Zawrotna, odurzająca poezja starych magów, „symbolika guseł ludowych, pełna wewnętrznej treści i znaczeń, kryje zarodki głębokiej filozofii. Trze-

⁸⁸ Ibid., s. 110—111, 161.

ba tylko umieć odczytywać te znaki" ⁸⁹. Więc być może, że nie istnieją owe istoty duchowe, jakimi przez tysiąclecia wyobraźnia ludów wypełniała wszechświat, być może, że nasze wyobrażenie „tamtej strony” jest tylko naiwną antropomorfizacją, lecz to nie dowód, że ta inna rzeczywistość nie istnieje w ogóle i że jest ona pustką, nie wypełnioną żadnym życiem. Dla każdego, nawet najbardziej racjonalistycznie i materialistycznie usposobionego fantasty twórczość jest antycypacją nieznanego, przecuciem tego, co być może lub być powinno. *Metafantastyka* Grabińskiego-spirytualisty jest przecuwaniem tego utajonego, zakrytego przed nami życia, które tętni i pulsuje potężnym rytmem od czasu do czasu dając znać o sobie w znakach tajemniczych. Grabiński wierzy w nie głęboko, jak wierzą wszystkie religie świata, jak wierzyły tysiączne pokolenia, które wiarą tą żyły i z nadzieją tego dalszego, nieskończonego istnienia umierały, jak wierzyli starzy demonologowie dając temu wyraz w dziwacznych, ciemnych i naiwnych pomysłach. *Salamandra* jest symbolicznym wyznaniem owej żarliwej wiary. Struktura powieści jest dwupłaszczyznowa i trzeba ją czytać z pamięcią o tej zakrytej, domyślnej warstwie, o tym ezoterycznym jądrze, które tasię pod osłoną barwnej, baśniowej kanwy fabularnej.

⁸⁹ Ibid., s. 145.

Rozdział IV

PSYCHOPATOLOGIA, PSYCHIATRIA I PROBLEMY ŻYCIA PODŚWIADOMEGO

Jeśli rzeczywistość jest pełnym grozy, nie dającym się ogarnąć ni przeniknąć *mare tenebrarum*, to wśród owego morza tajemnic są dwie, które szczególnie od niepamiętnych wieków niepokoiły myśl ludzką: tajemnica geniuszu i tajemnica obłądu. Odczuwano od dawna, że w obu wypadkach ma się do czynienia z jakimś tajemniczym wyjściem poza normę, poza przeciętność i zarówno wysokie wzloty genialnej myśli, przeistaczającej rzeczywistość lub tworzącej dzieła nieporównanej wielkości, jak też owo zanurzenie się w mrok i trwanie w nim często poprzez długie dziesiątki lat jednakie budziły zdumienie, podziw i lęk, ten nie dający się określić dreszcz wewnętrzny, co przenika nas zawsze, ilekroć stajemy wobec niepojętej dla nas manifestacji tajemnych sił życia. Wyczuwano też istnienie jakiejś wewnętrznej więzi pokrewieństwa między tymi dwiema dziedzinami zjawisk. I aczkolwiek w jednym wypadku miało się do czynienia z twórczym, zwycięskim opanowaniem rzeczywistości i wzbogaceniem jej o wartości trwałe, a w drugim z tragicznym załamaniem i wynaturzeniem myśli w kształt dziwaczny, karykaturalny — to jednak mimo tych zasadniczych różnic instynkt i intuicja wskazywały przecież na istnienie między owymi strefami nieokreślonych, utajonych powiązań. Trzeba też dodać, że odkrycie tych związków nie było bynajmniej wyłącznym przywilejem psychiatrów i neurologów doby ostatniej. Gromy oburzenia i protesty kierowane pod adresem nauki od czasów wystąpień Lombrosa były wyrazem nieuzasadnionych pretensji, uprzedzeń, zdenerwowania i myślowego symplicyzmu. Bo świadomość łączności między myślą

twórczą, genialną, a myślą zwichniętą, wyrodzoną w ekscentryczne dziwactwo, była bardzo silna i powszechna już w odległej starożytności. Już Sokrates był przekonany, że całym jego życiem wewnętrznym kieruje utajone w nim, zagadkowe bóstwo, jego *dajmonion*, co podpowiada mu owe olśniewające, „bezbożne” myśli, jednające mu podziw i miłość uczniów, a jednocześnie stanowiące kamień obrazy dla tępej ochlokracji ateńskiej. Platon twierdził w *Fajdrosie*, że bez pewnej dozy szaleństwa nie można być prawdziwym poetą. Arystoteles wspominał owego syrakuzkańskiego wieszca, który „tworzył doskonałe poematy, dopóki cierpiał na manię, a przestał pisywać wiersze, gdy wyzdrowiał”¹. A kiedy indziej tenże Arystoteles pisał: „Sławni poeci, artyści i mężowie stanu cierpią często na melancholię albo obłęd, jak np. Ajax; ale i w naszych czasach spotykamy takie usposobienie u Sokratesa, Empedoklesa, Platona i wielu innych, osobiwie zaś u poetów”². Przytacza się też często słynne powiedzenie Seneki: „*Nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae fuit*”³ i podobne Cicerona: *Negat enim, sine furore, Democritus, quemquam poetam magnum esse posse*...⁴.

Kiedy w drugiej połowie XIX w. rozwinęły się na szeroką skalę badania psychiatryczne, zwrócono uwagę na to szczególne zjawisko. Oczywiście chodziło tym razem o naukowe postawienie i rozwiązanie zagadnienia. Szczególny rozgłos zyskało przede wszystkim wystąpienie profesora uniwersytetu w Turynie Cezara Lombroso. Na przestrzeni niewielu lat rzucił Lombroso kilka rewelacyjnych studiów: *Genio e Follia, Uomo di Genio, Genio e Degenerazione, Nuovi Studii sul Genio*. Tezy Lombroso stały się sensacją dnia. Ich sens można było sprowadzić do następującej formuły: geniusz jest zjawiskiem jeśli nie zawsze, to bardzo często patologicznym; warunkiem konstytucjonalnym fenomenu geniusza bywa niejednokrotnie chorobliwy stan czy też pewien stopień zwyrodnienia psychiki ludzkiej⁵. Nie stawiając bynajmniej znaku równania między człowiekiem genialnym a obłąkanym, zastrzegając się przeciw tak upraszczającemu pojmowaniu jego tezy, Lombroso wskazywał jednakże uderzające podobieństwa i analogie w przebiegu procesów psychicznych w wypadku jednym i drugim. Wskazywał na wystę-

¹ Por. Kretschmer E., *Ludzie genialni*, Warszawa 1934, s. 15.

² *Ibid.*

³ *De tranquillitate animi* 15, 16.

⁴ *De divinatione* I, 37.

⁵ Por. Lombroso C., *Studien über Genie und Entartung*, Leipzig b. r., s. 13.

pujące w naturze zjawisko współzależności postępu i regresu; wszelki przerost jakiegokolwiek organu czy funkcji w pewnym kierunku wywołuje niejako automatycznie niedobór i cofnięcie się na odcinku innym⁶. Studia włoskiego neurologa przynosiły masę dokumentów i przykładów, czerpanych z biografii najwybitniejszych przedstawicieli sztuki, nauki i życia społecznego i te to właśnie dokumenty, powołane dla poparcia tezy, stały się sensacją chwili. Galeria największych w ludzkości odsłoniła się nagle od strony niespodzianej, niesamowitej, demonicznej.

Za Lombrosem poszli inni. Roncoroni w studium o Tassie⁷ wskazywał na nieuchronne jakoby przy wyjątkowo wysokim rozwoju inteligencji zaburzenia życia uczuciowego i świadomości, na pojawiające się bardzo często gwałtowne, momentalne wzruszenia, na nagłe, same z siebie, z jakiegoś wewnętrznego impulsu wynikające przypiływy siły twórczej. Podkreślał udział czynników patologicznych w organizacji psychofizjologicznej jednostki genialnej: alkoholizmu, gruźlicy, rozmaitego rodzaju newroz i psychoz, zwłaszcza epilepsji. Bo choć twórczość genialna jest w swym ostatecznym rezultacie zjawiskiem wyjątkowym i niezwykłym, to przecież w swej istocie jest ona natury epileptycznej, gdyż mechanizm epileptycznych objawów, konwulsji, halucynacji jest identyczny⁸. Dla neurologa niemieckiego Arndta geniusz jest rezultatem procesu degeneracji, choćby degeneracja owa nie posunęła się jeszcze tak daleko, aby rzucić się w oczy⁹. Dla Del Greca między myślą genialną, a myślą obłądną zachodzi bliskie podobieństwo: obie powstają nagle, jakby pod wpływem jakiegoś wewnętrznego olśnienia, obie mają oparcie w wewnętrznym, najgłębszym przeświadczeniu myślącego podmiotu, ale jest to przeświadczenie nie poparte żadnym racjonalnym wywodem, jest to intuicyjna, nie dająca się przełamać ani zaprzeczyć pewność. Tylko że dalszy proces weryfikacyjny potwierdza słuszność hipotezy genialnej, a myśl obłądna tego poparcia nie znajduje. Ale ostateczne potwierdzenie myśli genialnej może być wynikiem długiego procesu, może przyjść po wielu latach, już po śmierci geniusza¹⁰.

⁶ Por. Lombroso C., *Genie und Irrsinn in ihren Beziehungen zum Gesetz zur Kritik und zur Geschichte*, Leipzig b. r., s. 338.

⁷ Roncoroni, *Genio e Pazzia in Torquato Tasso*, Torino 1896.

⁸ Tenze, *L'epilessia*, Milano 1895.

⁹ Arndt, *Artung und Entartung*, Greifswald 1897.

¹⁰ Del Greco, *Dei rapporti tra Genio e Follia*, Manicomio di Nocera 1896.

Wystąpienie Lombrosa i jego szkoły stało się zaczątkiem głośnej i szerokiej dyskusji, w której wzięli udział najwybitniejsi psychiatrzy europejscy owego czasu. Dyskusja ta ze zmiennym nasileniem przeciągnęła się na dziesiątki lat, a ożywiła niespodzianie i zaktualizowała zagadnienie w okresie międzywojennym na skutek wystąpienia profesora neurologii i psychiatrii w Marburgu Ernesta Kretschmera. Kretschmer dał się poznać dwoma przede wszystkim dziełami: jedno, *Körperbau und Charakter*, dotyczyło związków konstytucji cielesnej z psychicznym ustrojem człowieka, drugie, *Die genialen Menschen*, nawiązywało do hipotez Lombrosa. Kretschmer był nie tylko doskonałym znawcą przedmiotu, ale świetnym pisarzem. Literackie walory dzieła zapewniły mu poczytność sięgającą daleko poza wąski krąg specjalistów. Podejmując Lombrosowski motyw, poddając raz jeszcze wnikliwej analizie starannie dobrany materiał faktów, stwierdzał Kretschmer, „że choroby umysłowe, osobliwie zaś stany chorobliwe z pogranicza psychopatologii, wśród ludzi genialnych, a przynajmniej wśród pewnych ich grup spotykają się bezwzględnie częściej, niż wśród ludności przeciętnej”¹¹. Jeśli w oficjalnych biografiach retuszuje się te fakty, to wynika to z przesądu opartego na przekonaniu, „że człowiek umysłowo zdrowy, nie tylko w znaczeniu biologicznym, lecz i społecznym stoi daleko wyżej od człowieka niezdrowego”¹². Kretschmer przeprowadził małą, ale istotną korekturę tego mniemania. Niewątpliwie tzw. człowiek normalny „znajduje się w stanie równowagi i czuje się dobrze”, poczucie zdrowia psychicznego może być dlań źródłem dużej przyjemności, ale jednocześnie należy sobie uświadomić, że normalność to właściwie przeciętność i pospolitość i że „spokój umysłowy i dobre samopoczucie nigdy jeszcze nie były bodźcem do wielkich czynów”¹³. Wskazując nieodparty fakt rekrutowania się wielkich twórców rewolucji umysłowych i społecznych spośród ludzi psychicznie nie-normalnych, odsłaniając życie jednostek wybitnych jakże często obfitujące w nieskończoną ilość zatargów, nieszczęść i katastrof, wypełnione ustawiczną walką ze światem niezrozumiałym i nie chcącym rozumieć, niechętnym lub wręcz wrogim, dochodził Kretschmer do wniosku, iż „popadlibyśmy w jaskrawy zatarg z olbrzymim materiałem faktów, gdybyśmy chcieli podtrzymywać zdanie wypowiedane przygodnie, że w geniuszu mamy uosobienie naj-

¹¹ Kretschmer E., *op. cit.*, s. 17—18.

¹² *Ibid.*, s. 18.

¹³ *Ibid.*, s. 18.

wyższej siły, zdrowia i dzielności w biologicznym znaczeniu słowa. Nigdzie nie spotykamy takich jaskrawych rozbieżności w socjologicznej i biologicznej ocenie jak właśnie tutaj" ¹⁴. „Gdy badamy [...] obszerny materiał biograficzny bez uprzedzeń i bez frazeologicznych upiększeń, rozwiewają się wszelkie wątpliwości co do tego, że między genialnością a dziedziną psychopatyczno-degeneratywną istnieją rzeczywiście poważne związki biologiczne" ¹⁵. Charakterystyczna rzecz, niektóre niezbyt zaawansowane stany psychotyczne ujawniają niekiedy w chorych całkowicie przeciętnych niezwykle, zdumiewające uzdolnienia. „Kto miewa sposobność — pisał Kretschmer — do obserwowania ostrych schizofrenicznych stanów w ich stadiach początkowych, ten zdumiewa się nieraz nad niesłychaną wprost potęgą, pełnią i kosmicznym napięciem w przeżyciach takiego człowieka, który zdaje się płonąć cudownym ogniem, aby niebawem zgasnąć" ¹⁶. Nasuwa się zatem pytanie, „czy lekkie toksyczne bodźce mózgowe, zapowiadające późniejszy rozpad, nie mogą przygodnie potęgować twórczości u ludzi wysoce uzdolnionych" ¹⁷, czy niezbyt ciężki nastrój psychotyczny, istniejący w strukturze psychicznej geniusza stały współczynnik psychopatologiczny nie jest elementem niezbędnym i istotnym, może nawet koniecznym „fermentem genialności w najściślejszym znaczeniu słowa" ¹⁸. Oczywiście — zastrzegł badacz — psychopatia sama przez się „stanowczo nie może być uważana za bilet wejścia na Parnas", uzdolnienie wrodzone, talent jest tu elementem konstytutywnym, ale geniusz pojawia się najczęściej tam, gdzie talent skojarzy się z psychotyczną skłonnością. „Do prostego uzdolnienia w geniuszu przyłączyć się musi jeszcze Dajmonion i zdaje się, że właśnie ów Dajmonion jest wewnątrznie bardzo ściśle spokrewniony z żywiołem psychopatycznym. Ten właśnie żywioł demoniczny, coś pozornie nieokreślonego czyli osobliwy rodzaj twórczości duchowej wyrażający się w niezwykłych pomysłach i niepowszednich namietnościach tworzy krąg otaczający geniusza" ¹⁹.

Ze koncepcje podobne nie były wymysłem jedynie ciasnych, jednostronnych przyrodników, usiłujących — jak im zarzucano — spro-

¹⁴ Ibid., s. 25.

¹⁵ Ibid., s. 26.

¹⁶ Ibid., s. 29.

¹⁷ Ibid., s. 31.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid., s. 28.

wadzić bezpodstawnie zjawisko genialności do kategorii fizjologicznych, tego dowodem mogą być liczne w tym przedmiocie wynurzenia samych artystów. Wbrew zastrzeżeniom i protestom, jakie podnosili przeciw „pomniejszycielom olbrzymów” tzw. „obroncy wielkości” i imponderabiliów, genialni i wybitni twórcy mieli bardzo często poczucie związku i współzależności talentu najwyższej miary i psychopatii. Diderot pisał: „Sądzę, iż milkliwi i melancholijni ludzie zawdzięczają swą bystrość, a nawet boskość spostrzegania, jakie w nich podziwiamy, jedynie chwilowym zaburzeniom ich maszyny, dzięki czemu wpadają niekiedy na myśli wzniosłe, kiedy indziej znowu na szalone. Tacy ludzie wyobrażali sobie czasami, że bóstwo zstępuje ku nim, nawiedza ich i działa przez nich. Jakże blisko sąsiadują z sobą geniusz i obłąd. Jednego pętamy i zamykamy, drugiemu wznosimy pomniki”²⁰. Podobnie Pope: „Wielki duch spokrewniony jest z szaleństwem, rozdziela obu wąta tylko przegroda”²¹. Młody Goethe myśląc o sobie wołał: „Ha, jak się miota ten nieszczęśnik, chociaż nie wie, przeciw komu ma się miotać!”. Nietzsche gromiąc tępy, gnuśny tłum pytał: „Gdzież jest szaleństwo, które należałoby wam zaszczepić?!”²². Edgar Poe niesamowicie piękną opowieść *Eleonora* rozpoczynał słowami: „Pochodzę z rodziny słynnej z bujnej wyobraźni, tudzież namiętnej uczuciowości. Uchodziłem za szaleńca, ale nikt jeszcze nie rozstrzygnął, czy obłąd jest lub nie jest najwznioslejszą inteligencją i czy wiele z tego, co stanowi o głębości i sławie, nie wynika z rozsprężenia myśli, z majaczeń umysłu wyszczytnionego z uszczerbkiem pospolitego intelektu. Ci co śnią za dnia, wiedzą o wielu rzeczach niedostępnych dla tych, co śnią tylko nocą. W mglistych widzeniach miewają oni przebłytki wieczności i budząc się drżą na myśl, że przebywali na rubieży wielkiej tajemnicy”²³. A Stanisław Przybyszewski wspominając w swych pamiętnikach o tak bliskich mu zawsze zainteresowaniach psychiatrycznych, o niezrealizowanych nigdy zamierzeniach naukowych w tym zakresie, wyznawał: „Zawsze kochałem obłąkanych, psychopatów, degeneratów, wykolejeńców, ludzi niedociągniętych, spaczonych, takich, którzy śmierci szukają, a ta ich unika, jednym słowem:

²⁰ Ibid., s. 15—16.

²¹ Por. Schopenhauer A., *Die Welt als Wille und Vorstellung*, t. I, s. 263.

²² Kretschmer E., *op. cit.*, s. 16.

²³ Poe E. A., *Eleonora*, w tomie *Arabeski*, Warszawa-Kraków 1922, t. I, s. 14.

biednych, wydziedziczonych dzieci Szatana, i oni mnie nawzajem kochali" ²⁴. W innym zaś miejscu zastanawiając się nad tajemnicą tragedii życiowej Strindberga pisał: „[...] jak niezmiernie blisko graniczy geniusz z obłądem, miałem niestety sposobność stwierdzić w obcowaniu — przeszło całorocznym obcowaniu ze Strindbergiem.

Co za niesłychanie bogata, niewyczerpana kopalnia dla prawdziwego psychiatry cały jego twór — te wszystkie jego zwierzenia, te — czasami — bezwstydnie obnażania się do naga wobec całej publiczności — te wszystkie jego ‚confesje‘ i potworne ‚exhibicje‘[...].

[...] kluczem do zrozumienia Strindberga to jego histeria, jako potężna twórcza" ²⁵.

Na tle zarysowanej tu w najogólniejszych konturach problematyki zainteresowania psychiatryczne Grabińskiego stają się lepiej zrozumiałe. Wielka dyskusja i spór, rozpoczęte przez Lombrosa w latach, gdy Grabiński był jeszcze dzieckiem, trwa niemal bez przerwy aż do ostatnich dni życia pisarza. Jest to jeden z najbardziej pasjonujących problemów intelektualnych epoki. Grabińskiego pchnęło jednakowoż ku niemu może jeszcze coś więcej, niż tylko moda. Chorobliwa nadwrażliwość, przeczuwanie, nerwowość, postawa nieufności i pretensji wobec świata, autyzm, samotnictwo i dystans wobec otoczenia, ambicja przechodząca w miarę niepowodzeń w zaciekły upór i cofnięcie się w siebie w odruchu pogardy dla *profanum vulgus*, wreszcie pewne rysy niepokojące w jego intymnym życiu uczuciowym, wszystko to aczkolwiek nie przekracza jeszcze granic równowagi wewnętrznej świadczy jednakże o istnieniu w nim samym pewnych skłonności psychotycznych. Grabiński miał więc niejako możliwość studiowania na sobie samym owego współczynnika psychopatycznego w organizacjach twórczo uzdolnionych. Zagadnienie nęciło również z innych jeszcze względów. Dziedzina obłądu, psychoz, anomalii wszelakiego rodzaju pociągała wyobraźnię jako „ciemna strefa bytu”. To tak doskonale odpowiadało programowemu postulatowi oryginalności, wносиło nowy ton, odsłaniała się tu sfera rzeczywistości, co na ogół obca była literaturze polskiej. I wreszcie względ najistotniejszy: to nieodparte wrażenie, że dotykając tej dziedziny ciemnej zbliżamy się do bram tajemnicy, że tu, w tych mrokach jest jakieś przejście wiodące w tajnie zakryte życia.

²⁴ Przybyszewski S., *Moi współcześni. Wśród obcych*, s. 80.

²⁵ *Ibid.*, s. 173—174.

Poglądy Grabińskiego na zjawisko obłądzenia mijają się zatem zasadniczo z mniemaniem popolicie i powszechnie przyjętym. W swoim „przyczynku do psychologii tworzenia” pisał: „Obłąkańcy miewają nieraz wielką, smutną rację. Czyny i słowa wariatów sprawiają niekiedy wrażenie zastygłych symbolów, pod których sztyw-
ną powłoką bije życie swoiste, oryginalne a straszne zarazem. Obłąkanie jak wszelka anomalia — to jakby protuberancja życia, wyrzucona z jego nieprzeniknionych tajni nadmierną prężnością soków. Zazdrosne o swe tajemnice pandemonium bytu uchyla od czasu do czasu rąbka zasłony; na moment odsłaniają się przed złęk-
nionym okiem skłębione w dzikim chaosie wiry, rozwierają otchła-
nie bez dna lub zionie chłodna, bezbrzeżna, rozpaczliwa pustka. I znów kotara zapada z powrotem i wszystko układa się pod równą, gładką powierzchnią codzienności. Obłąkani — to często geniusze uczucia i myśli. Przepotężna namiętność lub ideał rozsadzają kru-
chą formę pozostawiając smutno-śmieszłą karykaturę.

Brak środków ekspresji i kruchość materiału do wypowiedzenia się — oto zwyczajna tragedia miliona bzików, oryginałów, wariatów, opętańców.

Kto wie, czy to, co dziś jest lub wydaje się obłąkaniem, za lat sto, dwieście lub trzysta nie będzie najgłębszym sensem? Czy zdobywszy tęższą glinę, mocniejsze tworzywo, nie stanie się drogowskazem dla mądrych i silnych? Drogi ducha dziwne są i niezbadane”²⁶.

Doktor Ludzimirski z opowiadania *Gebrowie*, dyrektor zakładu obłąkanych, prowadząc dziennik przeżyć swych podopiecznych „zdawał sobie dokładnie sprawę z przepaści dzielącej ten zabłąkany świat od sfery zdrowej, normalnej, chwycił w lot właściwe dystanse i dostrzegał z miejsca krzywizny i zboczenia. Powoli jednak różnice te poczęły się dlań zacierać i przestały razić; owszem, po kilku latach tak oswoił się z szaleńczą dziedziną, że stała mu się niejako drugą rzeczywistością i to znacznie głębszą i godniejszą uwagi niż ta, w której obracali się ludzie poza jego zakładem. Dostrzegł w niej bowiem niejednokrotnie swoistą organizację opartą na żelaznej, nieubłaganej logice. Co więcej, życie duchowe jego wychowanków wydało się znacznie bogatsze niż banalne historie przeciętniaków, odśpiewujących niezmiennie, aż do znudzenia monotonne litanie codzienności”²⁷.

²⁶ Grabiński S., *Z mojej pracowni*, Skamander 1920, s. 108.

²⁷ *Gebrowie*, w tomie *Księga ognia*, s. 85—86.

Toteż obłąd, uchodzący w opinii ludzi przeciętnych za przejaw psychofizjologicznego schorzenia, dla Grabińskiego jest najczęściej wyrazem ezoterycznego wtajemniczenia, głębszego rozeznania w istocie rzeczy. Obłąkani pasażerowie pociągu, co wszedł w bezpośredni kontakt z tajemniczym przybyszem z czwartego wymiaru, to w istocie ludzie widzący dalej i głębiej²⁸. Błażek Boroń, starszy konduktor, wierzący w realną egzystencję Smolucha, ucieleśnienie demonicznych, złowrogich sił, tających się potencjalnie w organizmie kolei, uchodzący w oczach swych kolegów za fiksata i bzika, w istocie rzeczy ma wyczucie tajemnic niedostępnych zupełnie jego trzeźwym kompanom, a jego czyn zbrodniczy, przestawienie zwrotnic, powodujące katastrofę, to gest nieuchronnej konieczności, wykonany pod nakazem irracjonalnego przymusu. Pogłębiające się opętanie jedną jedyną myślą, stopniowe pogrążanie się w mroki obłądu, to właściwie powolne wstępowanie w świetlisty krąg jasnowidzenia.

Opuszczając po raz ostatni dom Odonicza Jadwiga nie zamknęła za sobą drzwi. Odonicz zapamiętał to dziwne wrażenie, jakiego doznał na widok ich chwiejnego ruchu. W parę minut po odejściu Jadwiga zginęła pod kołami pociągu. Myśl związała te dwa pozornie nie mające ze sobą nic wspólnego fakty i wówczas zrodziło się podejrzenie, „że Jadwiga opuściła go na zawsze pozostawiając mu do rozwiązania jakiś zawily problem, którego zmysłowym wyrazem owo uchylene drzwi [...]”²⁹. I tak zwolna „otwarte drzwi” stały się dla Odonicza jakby zmysłowym symbolem jakiejś groźnej, niedocieczonej tajemnicy, kryjącej się za ich lekko rozkołysanym skrzydłem. Obraz stał się obsesją nękąjącą uporczywie w dzień na jawie i w nocy, w sennym marzeniu. Nie zmieniła się istota rzeczy, gdy rozwiął się z czasem i ustąpił motyw drzwi, bo obłądna, uporczywa psychoza powróciła w zmienionej jedynie formie. Każdy zakręt ulicy, każda zasłona czy kotara, wszelki ekran i draperia zdawały się kryć coś nieznanego i coś groźnego. Dołączał się do tej myśli lęk niesamowity przed nagłym, nieoczekiwanym spojrzeniem twarzą w twarz czemuś niepojętemu i straszliwemu zarazem. Odonicz począł unikać ostrych, gwałtownych skrętów, szukał dróg okolnych i okrężnych po to, aby jego ja miało czas oswoić się z nową, wyłaniającą się zza węgła rzeczywistością. Z mieszkania swego usunął wszelkie zasłony i kotary, wszelkie zbyteczne meble, nadał mu wygląd spartańsko surowy, aby tylko nie nastreczyć temu „c z e m u ś” sposobności do „chowanki”. Ale i te zapobiegawcze czynności nie pomogły na długo. Odonicz począł odczuwać lęk śmiertelny przed tym, co znajdowało się poza nim. Miał wrażenie, że w przestrzeni nie objętej jego spojrzeniem, poza jego plecyma niekiedy coś się dzieje. Raz zdawało mu się, że tam, poza nim rozchylają się jakieś zasłony i odsłania się widok na to c o ś, coś zasadniczo i straszliwie innego od tej rzeczywistości,

²⁸ Por. *Błądny pociąg*, w tomie *Demon ruchu*.

²⁹ *Spojrzenie*, w tomie *Niesamowita opowieść*, s. 147.

którą zna jako człowiek — to znowu innym razem porażała go myśl lodem krew ścinająca, że właściwie naprawdę istnieje tylko on, a poza nim jest tylko bezwzględna, bezgraniczna pustka i nicość.

„To zawieszenie między krańcami stało się zaczynem walki dwóch sprzecznych tendencji: z jednej strony dławił go w stalowych szponach strach przed nieznanem — z drugiej pchała w objęcia tajemniczości wzrastająca z dniem każdym tragiczna ciekawość. Jakiś przezorny, doświadczony głos przestrzegał wprawdzie przed niebezpieczną decyzją, lecz Odonicz zbywał rady pobłażliwym uśmiechem. Uwodne dajmonium przywabiało go coraz bliżej syrenim czarem obietnic...

I wreszcie uległ mu...

W jakiś jesienny wieczór siedząc nad otwartą książką, nagle wyczuł poza plecyma „to”. Coś działo się tam poza nim: rozsuwały się tajemnicze kulisy, dźwigały w górę kotary, rozchylały się fałdy draperii...

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

Odonicz odważył się na to spojrzenie. Ruchem nagłym jak myśl, jak błyskawica oglądnął się i spojrział. I wtedy z ust jego wyszedł nieludzki krzyk grozy i strachu bez granic; konwulsyjnie chwycił się ręką za serce i jak piorunem razem zwałił się bez życia na posadzkę pokoju”³⁰.

Spojrzenie jest nie tylko interesującą, napisaną po mistrzowsku, a pod względem klinicznym zdumiewająco precyzyjną analizą ciekawego przypadku psychozy neurastenicznej na tle lękowym, ale w intencji pisarza niewątpliwie czymś więcej. W miarę pogłębiania się obłędu myśl Odonicza zbliża się coraz bardziej, coraz nieuchronniej do granic prawdy. Punkt szczytowy wstępującej szybko linii dynamicznej szaleństwa, moment, w którym pod naporem wewnętrznego demonizmu pękają ostatnie otamowania woli rozsądnej, staje się zarazem momentem spełnień, momentem przekroczenia granicy i zwycięskiego wtargnięcia w strefę niepoznawalnego. Nie zmienia istoty rzeczy fakt, że Odonicz opłaca tę chwilę życiem, ponieważ ideał realizuje się w śmierci.

Ale obłęd jest nie tylko drogą wtajemniczenia, jest zarazem piętnem i stygmatem wybranych. W rozległym, kwitnącym do niedawna mieście szaleje od tygodni zaraza — i szaleje panika przerażonych śmiertelnie tłumów. Jedni tracą z lęku przytomność i w orgiastycznym szale przeciągają ulicami znacząc pochód trupami zmarłych. Inni zamykają się w domach, tarasują okna i drzwi w złudnej nadziei, że unikną w ten sposób przeznaczenia. I tylko

³⁰ Ibid., s. 164—165.

mała garstka ludzi wśród tych nieprzytomnych z trwogi tłumów zachowuje spokój, opanowanie i wyniosłą pogardę dla nikczemnej słabości, mała garstka szaleńców, co w tych dniach powszechnego chaosu i rozsprzężenia zdołała wyrwać się z swoich więziennych cel. Oni jedni posiadli doskonałą harmonię, równowagę wewnętrzną i tę potężną wolę, co pozwala im zapanować nad lękiem, chodzić swobodnie wśród zadżumionych ulic, wyzwalać wolę mocy w struchlałych śmiertelnie ludziach³¹.

Obłąd czyni człowieka „nietykalnym”. W niektórych społeczeństwach szaleńcy uchodzili za świętych. Nietykalnym staje się człowiek obłąkany dlatego, ponieważ pozostaje pod władzą demonicznego losu, bo naznaczony jest piętnem jakiejś kosmicznej, potężnej siły niszczącej. Takim „nietykalnym” jest Kazimierz Kański³², wielki, fascynujący ongiś aktor, który po latach sukcesów i głośnej sławy stoi oto u wrót szaleństwa. Nietykalnym jest dlatego, że to nagłe załamanie mocy twórczej, ten mrok milczenia, w którym zanurza się jego myśl, ta śmierć przedwczesna artysty, to w istocie wcale nie objaw jakiejś bezsiły, lecz dowód bujności i ślepej rozrzutności życia, które świadome swych niewyczerpanych możliwości nie bacząc na tragedię druzgotanych istnień pozwala sobie niekiedy na kaprys unicestwiania, „z wspaniałym lekceważeniem zatapia całe skarby uczuć, myśli i natchnień w jakąś ciemną otchłań, bo czuje swą moc i siłę, bo wie, że w każdej chwili zdoła wyłonić z siebie jeszcze cudniejszą, jeszcze kosztowniejszą perłę”³³.

Skoro obłąd jest stygmatem, znamieniem wyższej mocy, która wyzwala wybranych spod praw normy i przeciętności, skoro jest poznaniem najwyższej prawdy albo też tragedią myśli genialnej, która łamie się tylko dlatego, że nie dorasta miary przeznaczenia materiału nazbyt kruchy — to w takim razie stajemy wobec zjawiska godnego głębszej uwagi, a może nawet szacunku. I może należałoby otoczyć obłąkanych specjalną i pieczołowitą opieką, pozwolić im dosnuć myśli ich do końca, a może pójść jeszcze dalej, pokusić się o realizację ich szaleńczych fantasmagorii. Pielęgnowanie obłądu jako swoista metoda terapii, a zarazem próba urzeczywistnienia obłąkanych rojeń jako myśli często w zarodku genialnych i zwichniętych jedynie na skutek niesprzyjających okoliczności i niewy-

³¹ Por. *Wezwanie*, w tomie *Szalony pątnik*, s. 158—170.

³² Z noweli *Nietykalny*, *Wiek Nowy* 1928 grudzień.

³³ *Ibid.*

starczalności środków, to motyw w twórczości pisarza niezwykle częsty i dla postawy Grabińskiego bardzo znamieny.

Dr Ludzimirski ze wspomnianego już opowiadania *Gebowie* stosuje taką właśnie dość oryginalną metodę leczenia swych pacjentów: doprowadzić manię do ostatecznych konsekwencji, dać się jej wyczerpać, zginąć na uwiad. Jego najbliższy współpracownik dr Janczewski podzielił tragiczny los swych pupilów, popadł w szaleństwo. W ostatnim roku swego życia, już w stanie duchowego omroku „wypracował” sobie swoistą „filozofię ognia”. *Melancholia progressiva* Janczewskiego na tle kultu ognia udzieliła się podopiecznym zakładu, zamieniła się w rodzaj religii z odpowiednią liturgią, rytuałem, kasą kapłańską, arcykapłanem i prorokiem. Dr Ludzimirski nie przeciwdziałał psychozie zataczającej coraz szersze kręgi, podsyca ją nawet dyskretnie, umożliwia szaleńcom założenie w lecznicy bractwa Gebrów czyli czcicieli ognia, zorganizowanego na wzór kościoła czy wyznaniowej gminy. Niestety, ostateczne rezultaty owej oryginalnej terapii okazały się straszliwe. Opętani wyłączną monoideą pensjonariusze zakładu postanawiają umrzeć dobrowolnie w płomieniach, ażeby zbawić w ten sposób ludzkość. Z hymnem *Dies irae* na ustach wznieczają w całym gmachu pożary; zakład dra Ludzimirskiego kona w szalejących płomieniach obłąkanego *autodafé*.

Z tych samych założeń, co Ludzimirski, wychodzi bohater dramatu *Manowiec* dr Jan Orsza. I on też wyczerpawszy bezskutecznie wszystkie znane mu metody leczenia chwytą się ostatecznie: pozwolić obłąkańcom „dosnuć przedziwo myśli do końca. Niech doprowadzą swe monomanie do ostatecznych konsekwencji[...] Może dotarłszy do swych celów, swych szczytów lub swych nizin uświadomią sobie swój absurd. I to ich uleczy”. Ale Orsza ma na uwadze ponadto jeszcze względy inne. Spośród pensjonariuszy zakładu wybrał pewną grupę, pewną „elitę”, wyróżniającą się na tle pospolitego zbiorowiska chorych. Dosnuć do końca myśli tych wybrańców, znaleźć środki materialne wyrazu, które by pozwoliły myślom tym nadać „pełnię i wykończenie, których im teraz brakuje” — oto jego idea. „To byłoby słowo, które stało się ciałem... Partenogeneza myśli przyobleczona w kształt”.

Cały dramat jest ilustracją realizowania owej szalonej fikcji. Otóż takie ustawienie problemu jest właśnie charakterystyczne dla Grabińskiego. Podobnie jak fenomeny metapsychiczne były tylko odskocznią dla supozycji metafizycznych, tak i owe literackie analizy obłądu są tylko punktem wyjścia dla przedziwnych podróży w nieznanne. Analizy Grabińskiego odznaczają się kliniczną niemal dokładnością i precyzją, psychologiczną głębią i subtelnością; Grabiński jest jednym z nielicznych w Polsce pisarzy, którzy potrafią całą tzw. akcję zamknąć w wąskich granicach ludzkiej psyche, wy-

rugować wszelką intrygę zewnętrzną i dać mimo to rzecz dynamiczną, w najwyższym stopniu atrakcyjną i przykuwającą. Analizy te nie są dlań jednak nigdy celem samym w sobie. Celem istotnym jest zawsze sięganie poza pozór rzeczy. Owe anomalie psychiczne, psychozy, fobie, monomanie i dziwactwa — to tylko sporadyczne, ułamkowe manifestacje tych nieogarnionych, przebogatych możliwości, co kryją się potencjalnie w nieprzeniknionych głębiach istnienia. Ta dziwność życia, ten jego zdumiewający polimorfizm, budzący niekiedy lęk i grozę potwornością kształtów, jest dla Grabińskiego dowodem wspaniałej, cudownej bujności świata. Bo świat normalny to tylko jedna, najbardziej wierzchnia strona rzeczywistości; jeśli uznajemy ją za rzeczywistość jedyną, to dopuszczamy się oczywiście naiwnego symplicyzmu. Absolutyzacja naszego subiektywnego mniemania w normę ogólną i ostateczną jest nieuzasadnioną niczym, zarozumiałą pretensją.

Pośród psychoz neurastenicznych jedna szczególnie interesowała Grabińskiego: rozdwojenie osobowości. Pisarz wielokrotnie wraca do tego problemu oświetlając go z najrozmaitszych stron i nie zawsze zgodnie z orzeczeniami oficjalnej wiedzy, bo Grabiński-metafizyk usiłuje zawsze patrzeć „dalej i głębiej” i chce być wierny wielkiej literackiej tradycji swych poprzedników, zwłaszcza Poego, którego rewelacyjne intuicje istotnie wyprzedzały niekiedy orzeczenia nauki. Zanim bowiem wiedza akademicka wtargnęła w tę ciemną strefę i rozświetliła ją przy pomocy nowoczesnych metod badawczych, uczyniła to o wiele wcześniej literatura. Motyw tzw. dwojnika czy sobowtórstwa jest niewątpliwie jednym z najstarszych i najczęstszych w literackiej tradycji. Zwłaszcza wiek XIX dał w tym zakresie szereg rewelacyjnych utworów, zdumiewających tak doskonałą precyzją w opracowaniu przedmiotu, że nie ustępują one najwnikliwszym klinicznym analizom zjawiska. Z motywem sobowtórstwa spotykamy się wielokroć w twórczości Hoffmanna, w opowieściach takich jak *Eliksiry diabelskie*, *Sobowtór*, *Magnetyzer* czy *Piaskarz*. Poe daje klasyczne wprost w swej naukowej niemal ścisłości opracowanie motywu w noweli *William Wilson*. Stevenson urzeczony janusowym obliczem ludzkiej psyche podejmuje ustawicznie ten sam temat niesamowitego dualizmu i daje jego najrozmaitsze warianty, najdoskonalszy w fascynującej opowieści *Dr Jekyll i p. Hyde*. W różnorakich odmianach i modyfikacjach występuje identyczny motyw w niektórych nowelach Rodenbacha z cyklu *Les rouettes des brunnes*, w *Księdze Mo-*

nelli Schwoba, w opowiadaniach i powieściach Wilde'a (*Rybak i jego dusza*, *Portret Doriana Graya*). Naturalistyczną analizę początkowych stadiów schorzenia dał Maupassant w świetnej noweli *Horla*, a Meyrink w szeregu powieści, stwarzając zwłaszcza w słynnym *Golemie* wersję nie tylko psychologicznie pogłębioną, ale i otwierającą jednocześnie rozległe perspektywy metafizyczne.

Aby uświadomić sobie w pełni oryginalność pomysłów Grabińskiego zarówno w stosunku do jego literackich poprzedników, jak też w stosunku do orzeczeń nauki, musimy kilka choćby najogólniejszych uwag poświęcić samej istocie rzeczy, tj. fizjologii przedmiotu i jego fenomenologii. Czym jest osobowość w rozumieniu psychiatrii i jaka jest natura schorzenia, określanego terminem rozdwójnienie osobowości?

Według T. Ribota³⁴ osobowość jest wytworem dwu zasadniczych czynników: budowy ciała wspólnie z wyrażającymi ją skłonnościami i popędami oraz pamięci. Zmysł ciała to zasadnicza podstawa indywidualności, silniejsza bez wątpienia u zwierząt, słabsza u ludzi, bo u nich wznosi się ponad nią i góruje jeszcze cały świat myśli i pojęć. Niemniej jednak posiadamy zawsze głuche poczucie zmysłowego istnienia. Otóż ta świadomość cielesnego trwania i zdeterminowana fizjologiczną konstytucją istniejąca w nas sfera popędów i impulsów — to jeden podstawowy element osobowości, element dynamiczny. Drugi — to pamięć, element statyczny, który gwarantuje jak gdyby ciągłość życia świadomego, upewnia nas w poczuciu naszej własnej tożsamości. Kiedy więc mamy do czynienia z rozdwójnieniem czy też całkowitym rozsprzężeniem tak pojętej osobowości? Otóż jeśli zajdzie niezbyt głębokie naruszenie równowagi i zakłócenie funkcji w obrębie organizmu fizycznego, to wówczas następuje częściowa, przelotna przemiana jaźni. Jeśli jednakowoż zmiany i zaburzenia są na tyle głębokie, że powodują paraliż ustrojowych podstaw osobowości, a przede wszystkim niszczą pamięć, wtedy następuje zupełne rozsprzężenie osobowości, znika całkowicie przeszłość ustępując miejsca jakiejś zasadniczo odmiennej teraźniejszości. Powstaje nowe ja, nie wiedzące nic o dawnym³⁵.

Ten rozpad osobowości może przybierać najrozmaitsze formy. Może być całkowitą amnezją jaźni dawnej, uznaniem jej za nieist-

³⁴ Por. Ribot T., *Choroby osobowości*, Warszawa 1895.

³⁵ *Ibid.*, s. 87.

niejącą i wytworzeniem świadomości zupełnie innej, nowej. Ribot przytacza następujący przykład: pewien żołnierz ranny ciężko w bitwie pod Austerlitz wyzdrowiawszy uważa siebie za umarłego. To, co żyje obecnie, to w jego poczuciu tylko kiepska maszyna, skonstruowana na podobieństwo dawnego człowieka. Między dawną świadomością organiczną, a nową świadomością „kiepskiej maszyny” brak jakiegokolwiek spójni, brak zupełny poczucia tożsamości, gdyż poczucie takie może powstawać tylko na drodze powolnej, stopniowej, ciągłej asymilacji nowych stanów³⁶. Nie zawsze jednakowoż rozszczepienie jaźni posiada charakter trwały i niezmienny; czasem przeobrażenie bywa tylko przelotne, chwilowe. Mówi się wówczas o tzw. obłądnie przemianym, kołowym, którego cechą istotną „stanowią zmieniające się kolejno okresy przygnębienia i podniecenia oraz towarzyszące im metamorfozy osobowości”: chora uważa się kolejno np. za mniszkę, to znów za prostytutkę, chory raz „jest” księdzem, a raz przyrodnikiem, nie chcącym nawet słyszeć o teologii³⁷. Ta dipsomania, podwójność życia może się przejawiać w zasadniczo odmiennych upodobaniach, uzdolnieniach, nastrojach i postawach moralnych: marzyciel, idealista o artystycznych aspiracjach i najszlachetniejszych porywach przeobraża się nieoczekiwanie w nikczemnika i zbrodniarza. Ten sam osobnik żyje podwójnym życiem, przy czym obie osobowości nic o sobie nie wiedzą i doświadczeń w odmiennym stanie doznanych zupełnie nie pamiętają³⁸.

Z fenomenem sobowtórstwa w „klasycznym” pojęciu spotkać się można najczęściej w okresach przejściowych między dwoma odmiennymi stanami osobowości, gdy formuje się już nowy stan jaźni, a jednocześnie trwa jeszcze stary. W tym okresie wzajemnej osmozy i przenikania pojawia się zazwyczaj najsilniej poczucie dualizmu osobowości. W miarę pogłębiania się psychozy dołączyć się mogą halucynacje słuchowe i wzrokowe, chory zaczyna „widzieć” sobowtóra, rozmawiać z nim, ulegać jego rozkazom i sugestiom. Finał takiego obcowania ze swym drugim, eksterioryzowanym ja może być tragiczny. Nauka psychiatrii notuje wiele takich wypadków. „Sobowtór” staje się coraz bardziej zaborczy, bezwzględny, despotyczny, opanowuje coraz mocniej jaźń pierwotną, steroryzo-

³⁶ Ibid., s. 41.

³⁷ Ibid., s. 70—71.

³⁸ Ibid., s. 85 oraz Stern E., *Die krankhaften Erscheinungen des Seelenlebens Allgemeine Psychopathologie*, Leipzig u. Berlin 1921, s. 103.

wany chory szuka ucieczki w samobójstwie, często czyni to nawet na wyraźny rozkaz iluzorycznego prześladowcy³⁹.

Swoistym przejawem zdwojenia osobowości jest poczucie posiadania dwu ciał. Chory na skutek dajmy na to utraty wrażliwości czuciowej w jednej połowie ciała wyobraża sobie, że ma dwa ciała. Ta organiczna sensacja, jeśli trwa dłużej, może się tak ściśle spoić z jaźnią normalną, że nie ustąpi przez długi czas przybierając charakter psychozy trwałej. „Pewien człowiek — pisze Ribot — powracając do zdrowia po wyjściu z gorączki myślał, iż składa się z dwóch osobników, z których jeden leżał w łóżku, podczas gdy drugi się przechadzał. Jakkolwiek nie miał apetytu jadł wiele mając, jak mówił, do wyżywienia dwa ciała”⁴⁰.

Wśród wszelakiego rodzaju anomalii psychofizjologicznych musiało zapewne zwrócić uwagę pisarza zjawisko tzw. potworów bliźniaczych. Nasuwało się bowiem w tym wypadku zagadnienie szczególnie interesujące, zagadnienie stosunku jaźni do dwu ciał zrosniętych. Narzucało się pytanie, czy ma się tu do czynienia z jedną osobowością czy z dwiema? Cytowany tu wielokrotnie ze względu na rozgłos i popularność jego prac w czasach młodości pisarza Ribot zajmował stanowisko pośrednie, uważał, że w wypadku potworów bliźniaczych nie można mówić o dwu bezwzględnie odgraniczonych i niezależnych osobnikach, przyjmował przenikalność jaźni, sądził, że pewna część życia duchowego jest owej „dwu-jedni” wspólna, należy do „m y”, a nie do „j a”. Potwór taki jest zatem czymś więcej, niż osobnik, i czymś mniej, niż dwa osobniki⁴¹. Jaźń nie jest więc jakąś działającą dowolnie i autonomicznie istotą, lecz jest wypadkową stosunków anatomicznych zachodzących w obrębie organizmu⁴².

Z rozdwojeniem osobowości spotkać się można często także w stanach somnambulicznych. Somnambulicy mogą działać jako całkowicie odrębne osobowości nic o tym na jawie, w stanie normalnym nie wiedząc. Według Kiesewettera⁴³ w tym nieświadomym działaniu przejawia się podświadomość chorego, to drugie, nie znane mu w życiu codziennym jego ja. Nie zdając sobie sprawy z własnych działań somnambulik może być jednak skłonny przypisywać

³⁹ Ribot T., *op. cit.*, s. 119—121.

⁴⁰ *Ibid.*, s. 42.

⁴¹ *Ibid.*, s. 45—46.

⁴² *Ibid.*, s. 52.

⁴³ Kiesewetter C., *Faust in der Geschichte und Tradition*, s. 177 nn.

czyny dokonane w transie jakiejś innej osobie, zjawie, duchowi. Najwyższą formą takiego rozdwojenia jaźni jest właśnie fenomen sobowtóra, który du Prel skłonny jest identyfikować z mediumistycznymi materializacjami⁴⁴. Tak pojmuje sprawę badacz dziejów Fausta Kiesewetter. Mefistofeles jest w jego rozumieniu hipostazą Faustowskiego ja, jego korzenie „tkwią w dramatycznym rozdwojeniu transcendentalnego subiektu”⁴⁵. Ponieważ Faust był osobą medialną, interesował się magią, rozwijał swe zdolności w tym kierunku, toteż w momencie rozdwojenia idea wewnętrzna, przenikająca całą jego osobowość psychiczną, nabiera trwałych konturów demonicznej postaci Mefista. Że Faust nazywa postać tę diabłem, to wynika z ducha czasu, który każde zjawisko anormalne skłonny był przypisywać siłom nieczystym. Hipostazowana postać przyjmuje bowiem zawsze kształt odpowiadający intelektualno-etycznemu charakterowi, pogładowi na świat i religijnym ideom rozdwojonego psychicznie podmiotu i odpowiednio do tego zachowuje się i nazywa⁴⁶.

Problem sobowtórstwa wiąże się pośrednio z niektórymi zagadnieniami metapsychiki. Szczególnie żywo interesowali się nim spirytyści przyjmując możliwość rozdzielenia jaźni świadomej od ciała już za życia subiektu⁴⁷. Ekskursje tego rodzaju zdarzają się zazwyczaj zdaniem teoretyków doktryny w stanach anormalnych: wyczerpania, hipnozy, narkozy, snów kataleptycznych. Stopnie uświadomienia sobie niezależności jaźni od ciała bywają rozmaite: jaźń odczuwa związek swój z ciałem, ale nie z mózgiem; jaźń znajduje się poza ciałem, ale w bezpośrednim jego pobliżu, ogląda je i jego otoczenie; jaźń czuje się przeniesiona w inne, nieznanie sobie, ale ziemskie, zmysłowo-realne środowisko; na koniec jaźń znajduje się w świecie całkowicie obcym, heterogenicznym. We wszystkich wypadkach istotnej ekskursji jaźń posiada poczucie swoistej cielesności. Aczkolwiek istota tego zjawiska bilokacji nie jest jeszcze dostatecznie wyjaśniona, to jednak przez wielu badaczy jest ona traktowana z całą powagą (np. przez Bozzana, Myersa). Stan ekskursji może trwać bardzo krótko, być tylko przejściowym momentem, ale może być trwalszy. Podmiot oddala się wówczas

⁴⁴ Ibid., s. 184.

⁴⁵ Ibid., s. 163.

⁴⁶ Ibid., s. 188—190.

⁴⁷ Por. Mattiesen E., *Das persönliche Überleben des Todes*, t. II, s. 297 nn.

od ciała, spostrzega rzeczy nieosiągalne dla wzroku w stanie normalnym. Według spirytystów całkowita eksterioryzacja, połączona z widzeniem własnego ciała jako czegoś obcego i z przeniesieniem zupełnym świadomości na ciało astralne jest wyższym, bardziej intensywnym przeżyciem zjawiska tzw. dwojnika, sobowtóra. Właściwy fenomen sobowtórstwa to jakby stopień niższy; subiekt ma poczucie rozdwojenia, widzi sobowtóra nie tracąc jednakowoż całkowicie poczucia osobowości organicznej. Spirytyści przytaczają liczne „dowody” autentyczności fenomenów eksterioryzacyjnych. Ekskursje są postrzegalne przez osoby postronne; mogą być fotografowane; eksterioryzowane jaźnie są zdolne do mechanicznych działań; ekskursje mogą być wreszcie wywoływane świadomie dla celów eksperymentalnych. Rochas dokonywał podobno takich eksperymentów zarówno na sobie, jak i osobach postronnych osiągając eksterioryzacje pełnych sobowtórów⁴⁸.

W związku z niektórymi pomysłami Grabińskiego należy na koniec zwrócić uwagę na jeszcze jedną sprawę, zagadnienie tzw. transfiguracji. Zwraca się często uwagę na fakt zasadniczej różnicy wyglądu mediów i wyprodukowanych przez nie fantomów. Wydaje się to o tyle dziwne, że teoria ciała astralnego pozwalałaby oczekiwać raczej podobieństwa. Spirytyści tłumaczą tę pozorną ich zdaniem sprzeczność teorią tzw. transfiguracji. Oto osoba wydzielająca astral ma możliwość stosownie do życzenia modyfikować wygląd ciała astralnego. Allan Kardec idzie jeszcze dalej, przyjmuje możliwość transfiguracji zupełnej. Oto w wypadku głębokiego, istotnego przekształcenia wydzielonego perispritu powstaje tzw. maska perispritalna, która nakłada się na oblicze fizyczne całkowicie je przeobrażając⁴⁹.

Przytoczone tu — nieliczne zresztą z wielu możliwych — formy maniackalnego obłądu były niewątpliwie dla Grabińskiego źródłem podnieć literackich. Należy przypuszczać, że pisarz był zapewne gorliwym czytelnikiem dzieł i rozpraw z zakresu etiologii schorzeń psychicznych, aczkolwiek niemożliwe jest ustalenie jakiejś prawdopodobnej choćby listy źródeł w tym zakresie. Jednakowoż trzeba podkreślić, że Grabiński nigdy nie szedł ślepo za sugestiami lekarskich kompendiów. Lorentowicz miał całkowitą rację, gdy omawiając w sumarycznej recenzji kilka tomów Grabińskiego stwierdzał,

⁴⁸ Ibid., t. III, s. 197 nn.

⁴⁹ Ibid., s. 200.

że psychozy bohaterów pisarza są na ogół dowolne i nie zawsze pokrywają się z systematyką naukową, że są to fantazje, pomysłowe i interesujące, ale przecież fantazje⁵⁰. Fakt ten był konsekwencją podkreślanej tu niejednokrotnie postawy pisarza wobec sztuki, wobec jej istoty i celów. Grabiński odrzucał kategorycznie tę formę oryginalności, która w istocie rzeczy sprowadza się do eksploatacji sensacyjnych tematów. Jeśli sięgał w dziedzinę psychopatologii, to tylko dlatego, że w jego świadomości i wyobraźni twórczej owe anomalie łączyły się organicznie ze strefą rzeczywistości metafizycznej i że twórczość własną pojmował jako wyprzedzanie potencjalnych manifestacji życia. Wyprzedzanie, to znaczy wychodzenie poza dziedzinę faktów zastanych, już istniejących. Stąd owa „nieadekwatność” psychoz pisarza w stosunku do przypadków klinicznych. Poza tym Grabińskiego interesuje w nich nie tyle aspekt psychiatryczny, ile metafizyczny i dlatego ów czynnik nadzmysłowy wplątuje się nawet w te utwory, które w zasadzie mogłyby uchodzić za literacką wersję doświadczeń psychopatologii eksperymentalnej.

Zegarmistrz Saturnin Sektor⁵¹ po kilku latach spędzonych w zakładzie obłąkanych wyszedł na świat. Obłąd, aczkolwiek przybrał formy mniej ostre, jednak nie ustąpił zupełnie. W okresach normalnego mniej więcej samopoczucia, w okresach tzw. *lucida intervalla* Sektor był doskonałym zegarmistrzem, wykonywał swe czynności zawodowe z najwyższą sumiennością i precyzją, ale co pewien czas, periodycznie wracało „tamto”. Opętanie polegało na tym, że w Sektorze dojrzał, potężniał, przybierał nieustannie na sile wewnętrzny konflikt na tle pojęcia czasu. Jako zegarmistrz Saturnin Sektor wierzył w czas, to użyteczne pojęcie ludzi zdrowych i praktycznych — ale jednocześnie podnosił się w nim jakiś nieustępliwy sprzeciw wobec tej abstrakcyjnej kategorii ludzkiego mózgu. Czas wydawał mu się czymś zasadniczo sprzecznym z pojęciem rzeczywistości, która jest płynną, niepodzielną falą życia, wiecznym trwaniem. Wewnętrzna antynomia staje się w końcu tak ostra, że doprowadza do rozdzielenia osobowości. I oto w starym zegarmistrzu bytują odtąd jakby dwaj ludzie, z których jeden jest autorem rozprawy pt. „O fałszywym pojmowaniu tzw. czasu i jego fikcyjności”, a drugi zwalcza namiętnie argumenty tamtego w ciętych, mocnych, pisanych z pasją artykułach. Finał pogłębiającej się coraz bardziej psychozy jest tragiczny. W zaciekłej walce dwu iluzorycznych antagonistów górę bierze zdecydowanie przeciwnik czasu. Należy jeszcze zadać tylko ostatni cios, ostatni morderczy cios. I Saturnin Sektor — popełnia samobójstwo w przekonaniu, że zabija nienawistnego prześladowcę.

⁵⁰ Lorentowicz J., *Galeria osobliwości*, Express Poranny 1924, nr 227/8.

⁵¹ Z opowiadania *Saturnin Sektor*, w tomie *Szalony pątnik*, s. 91—107.

Osnowę fabularną noweli stanowi świetnie, z zadziwiającą precyzją i psychoznawczą intuicją przeprowadzona analiza obłądu, zdolna zając głęboko i mocno sama sobą. Ale poza zewnętrzną osnową kryje się jak zawsze u Grabińskiego tzw. drugi plan, ta druga, najistotniejsza, znacząca warstwa. Pisarz zachowuje w utworze stanowisko bezstronne, niczego nie narzuca, nie wyraża żadnych zdecydowanych mniemań *expressis verbis*. Niemniej sugestie utworu są bardzo wymowne. Bo Saturnin Sektor ma głębokie przeświadczenie, że cokolwiek by mówiono, on przecież należy do grona wybranych. „Dzięki swemu ‚obłąkaniu‘ stanąłem na rubieży dwóch światów. Może właśnie dlatego wyzwolony jestem z przesądów mózgu[...]”⁵². A oni, ci „zdrowi”, ci „normalni”? „Jakże mi ich żał serdecznie! Trzymają się tylko oburącz „rzeczywistości” i poza nią świata nie widzą. Slepicy dozgonni, dopóki im „śmierć” nareszcie nie otworzy bram, co wiodą na tamtą stronę”⁵³. „Śmierć” Saturnina Sektora urasta tu do miary symbolu: ginie bezpowrotnie Tempus, matematyczna abstrakcja przecząca najgłębszej istocie bytu, aby „ustąpić miejsca wieczystemu Trwaniu”. Tak oto w tej noweli psychopatologia wchodzi w nieoczekiwany kontakt z koncepcjami filozoficznymi, inspirowanymi bez wątpienia przez metafizyczne intuicje Bergsona i matematyczno-fizyczne rewelacje Einsteina.

O ile w noweli omówionej stoimy jeszcze wyraźnie na realnej płaszczyźnie faktów możliwych, całkowicie prawdopodobnych z punktu widzenia psychiatrii naukowej, o tyle w dziedzinę absolutnej, czystej metafizyki przenosi nas pisarz w noweli *Zez*, jednej z najdoskonalszych swoich literackich kreacji⁵⁴.

„Przypłatał się do mnie, nie wiem jak i kiedy” — tak rozpoczyna swą opowieść bohater noweli. „Nazywał się Brzechwa, Józef Brzechwa. Co za imię! Coś w nim zaczepia, zahacza, drażni nerwy chropawym dźwiękiem. Był zezowaty”. Jego niesamowite, skośne spojrzenie, ironiczno-drwiący, cyniczny uśmiech, jego postać nędzna i plugawa budziła uczucie wstrętu i odrazy. Lecz nade wszystko — i to było w całej tej historii najistotniejsze — stanowił Brzechwa jakby ucieleśnioną, żyjącą antytezą narratora, różnił się od niego krańcowo „usposobieniem, upodobaniami, rodzajem reagowania na podniety”. Zasadniczym punktem spornym w dziejach owego wewnętrznego antagonizmu dwu osobników „była kwestia indywidualizmu”. „Byłem zagorzałym wielbicielem wszystkiego, co osobiste, oryginalne, jedyne, w sobie zamknięte — Brzechwa przeciwnie szydził z wszelkiego indywidualizmu uważając go za chimerę zarozumiałych połgłówek [...]” I tak

⁵² Ibid., s. 93—94.

⁵³ Ibid., s. 93.

⁵⁴ Z tomu *Niesamowita opowieść*, s. 38—55.

było na każdym kroku, w tysiącu innych spraw. „Ilekcioć okazywałem podziw i zachwyt z powodu jakiegoś nowego dzieła sztuki lub naukowego odkrycia, Brzechwa z cynicznym spokojem usiłował wykazać bezpodstawność uwielbienia [...]” Piękno nie działało nań zupełnie — „był za to typowym snobem sportu”. „Naukę i uczonych ignorował trzymając się zasady ‚nihil novi sub sole’”. I rzecz dziwna, jak gdyby właśnie na skutek owej zasadniczej antytetyczności usposobień i zapatrywań Brzechwa „przypił się” do narratora „z wściekłą zapamiętałością”. Nie pomogły żadne wysiłki, zmierzające do uwolnienia się od stałej obecności natrętnego prześladowcy. Brzechwa jak nieodstępny cień był wszędzie, wyłaniał się jak upiór, jakby spod ziemi w najmniej spodzianych okolicznościach i miejscach, nie sposób było przed nim uciec, odnalazł każdy choćby najstaranniej zatarty trop. „[...] Począłem przed nim odczuwać pewien rodzaj zabobonnego strachu i uważać go za swego złego ducha czy demona”. Miało się wrażenie, jakby jakaś nadziemską, kosmiczną siłą skuła te dwie przeciwstawne sobie indywidualności w jedność nierozzerwalną. Aż oto dnia pewnego los niespodzianie rozstrzygnął sprawę, rozwiązał „węzeł gordyjski”, który stawał się coraz bardziej uciążliwy i niebezpieczny w dalszej perspektywie. Brzechwa zginął śmiercią gwałtowną w pojedynku. Ale nawet w momencie agonii nie zapomniał o swej ofierze. Obecny przy tej tragicznej scenie narrator zapamiętał „jego ostatnie spojrzenie [...] skośne, przeszywające na wylot, paraliżujące wolę”. Zdawałoby się, że ze śmiercią Brzechwy skończył się bezpowrotnie nieprzyjemny epizod w życiu bohatera. Tymczasem stało się inaczej. W niejaki czas po dramatycznym zgonie prześladowcy narrator zapadł ciężko na zapalenie mózgu. Choroba przewlekła się na długie miesiące, lecz oto gdy nareszcie dzięki usilnym staraniom lekarzy objawy niebezpieczne ustąpiły, chory przebudził się jakby z długiego snu całkowicie zmieniony. Znikł w tajemniczy sposób dawny idealista, szlachetny marzytel, wielbiciel piękna i entuzjasta twórczych porywów ustępując miejsca cynicznemu szydercy i płaskiemu materialistcie. „Stałem się człowiekiem praktycznym, „zdrowym”, normalnym do obrzydliwości, wrogiem ekscentryków dowolnego rodzaju — i rzecz dla mnie najboleśniejsza — począłem szydzić z mych dawnych ideałów”. Sprawa wyglądała tak, jakby jakaś jaźń obca wtargnęła w orbitę jego życia duchowego opanowując je całkowicie. Próba wyjaśnienia sytuacji hipotezą tzw. rozdwojenia osobowości zawodziła w tym wypadku zupełnie, „gdyż zachodziła tu sprawa całkiem inna [...]” „Czułem, że tu nie można mówić o jakimś rozdwojaniu się — tu raczej zaszło zdwojenie, jakaś przekłeta przymieszka, tu wnącił się jakiś intruz. Nosilem go w sobie ustawicznie kalecząc się tą ohydą współbytnością, bezsilny, zrozpaczony świadomością zmiany, której usunąć nie mogłem”. Jednakowoż pozostała w świadomości nieszczonego pamięć dawnych ideałów oraz „cierpienie z powodu zaszłej zmiany” stały się zarzewiem wewnętrznej walki z inwazją wrogiej jaźni o przywrócenie dawnego stanu rzeczy, o odzyskanie siebie. Podjęte w tym kierunku systematyczne, konsekwentne i planowe usiłowania zaczęły przynosić wyraźne, aczkolwiek na razie jeszcze nietrwałe wyniki. Narrator zamieszkał w samotni, zdala od ludzi, ograniczył do koniecznego minimum kontakty swe ze światem zewnętrznym — i tu, zabezpieczony przed natręctwem i dystrakcjami życia mógł się poświęcić wyłącznie jednemu zadaniu, walce z ukrytym wrogiem. I istotnie, „osamotnienie bezwzględne, swoboda od gwaru ludzi pozwalały mi choć na parę chwil ześrodkować mą własną, dawną jaźń i wyzwolić ją spod brutalnej pięści intruza”. W toku tych ty-

tanicznych iście zmagani zaobserwował po jakimś czasie zastanawiające go zjawisko. Oto ilekroć udało mu się choćby na parę chwil odzyskać dawną swą osobowość, zza lewej ściany pokoju dochodził go natychmiast jakiś zagadkowy szmer. Uderzająca była właśnie owa synchroniczność obu faktów. Bliższe obserwacje domu, zmierzające do wyjaśnienia tajemniczego zjawiska, odkryły istnienie po lewej stronie posesji ślepej, zamurowanej izby, przylegającej do pokoju narratora. I tam to, w tej tajemniczej kryjówce rodził się ów szmer. Do szeregu niepokojących odkryć dołączyło się niebawem ogniwo nowe. Oto w miarę jak w usiłowaniach swoich nieszczęsny człowiek posuwał się coraz dalej, w miarę jak rezultaty duchowego wyzwalała się stawały się coraz bardziej obiecujące, ilekroć czuł się „w wyższej mierze oczyszczonym z obcych nałotów”, szmer potężniał; „coś niespokojnego tłukło się wśród zamkniętej przestrzeni, wałęsało po kątach, tułało wzdłuż ścian jakby we wściekłej bezsilności”. Lecz gdy powracał stan zdwojenia, „głos zza ściany ścichał, zamierał jakby ukojony”. Było w tym coś zagadkowego i zarazem niesamowitego. „Miało się uczucie, że podczas gdy ja tutaj pasuję się z nienawistnym wrogiem, usiłując go wyrugować z mej nieszczęsnej jaźni, tam za ścianą rodzi się jakiś byt, coś się stwarza, powstaje... Wreszcie postanowiłem wywalić ścianę i wtargnąć do ślepej przestrzeni”.

Po systematycznych przygotowaniach narrator przystępuje do wykonania planu. W jakiś jesienny, dżdżysty wieczór skupiwszy wszystką myśl i wolę w jednym kierunku odzyskuje utraconą swą jaźń i gdy w tym momencie całkowitych wyzwolin z tajemniczej kryjówki przenika w samotnię nieszczęsnego piekielny hałas jakiejś nieznannej istoty miotającej się jakby w konwulsjach boleści i rozpacz bez granic, narrator uderza oskardem w ścianę, wywala przejście i wpada do wnętrza.

„Uderzyła mię duszna woń zgnilizny zamkniętej przestrzeni.

Zrazu nie widziałem nic rażony ślepotą ciemności. Lecz za mną wkraść się do pustki pas świetlny mej lampy i liźnawszy klinem podłogę przypętał do kąta...

Spojrzałem tam i zdjęty dreszczem przestrachu bez granic wypuściłem z rąk oskard.

Tam w rogu pustego pokoju wciśnięta między dwie ściany przykucnęła jakaś ludzka postać i wlepiła we mnie kose, zielonkawe spojrzenie. Pociągnięty magnetyczną siłą wzroku podszedłem... Postać wyprostowała się, urosła... krzyknąłem; był Brzechwa...

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

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

Nagle zabrzmiał głos ochryply, świszczący, chropawy...

— Co to?! Co to?!

Wtem zorientowałem się: był to mój śmiech.”⁵⁵.

Świadomie przedstawiliśmy tak szeroko osnowę fabularną noweli Grabińskiego, gdyż interpretacja jego utworów, uchwycenie ich

⁵⁵ Zez, w tomie *Niesamowita opowieść*, s. 55.

istotnego sensu oraz uświadomienie sobie oryginalności pomysłów literackich pisarza możliwe jest tylko w oparciu o dokładną znajomość szczegółów. W utworach tego bowiem typu, tj. w utworach jak gdyby wielopłaszczyznowych i wielowarstwowych klucz rozumienia i cały ich egzotyczny smak mieści się właśnie w owych niuansach i pozornie nieważnych, drugorzędnych drobiazgach. Sprezentowana tu „treść” noweli wyznacza wyraźnie i odsłania jednoznacznie intencję autora. Psychopatologia jest tu oczywiście elementem zupełnie nieistotnym. Problemem zasadniczym jest stosunek jaźni transcendentalnej do ciała. Brzechwa i jego nieszczęsna ofiara to w planie fizycznym dwie odrębne indywidualności. Ale w planie duchowym ich jaźnie to jakby jeden, nierozzerwalny, organiczny układ, to jakby dwa antyetyczne bieguny tej samej dwujedni psychicznej, w obrębie której toczy się bez przerwy zajadła walka sprzecznych, wykluczających się tendencji. Tą właśnie organiczną jednością można jedynie wytłumaczyć owo nieustępliwe, natrętne ciążenie ich ku sobie. Dopóki Brzechwa żyje, owe przeciwstawne bieguny psychicznego układu mają oparcie w odrębnych organizmach fizycznych. Jego śmierć, wielomiesięczna potem choroba narratora to fakty niewątpliwie współzależne; gwałtowny zgon jest bowiem bezsprzecznie naruszeniem i to bardzo istotnym równowagi wewnętrznej całego układu. A jednocześnie wyodrębniona dotąd jaźń Brzechwy, pozbawiona oparcia o ciało fizyczne, wyzyskuje moment osłabienia czujności i oporu na skutek choroby przeciwnika rugując niemal do szczytu pozostałości jaźni pierwotnej. Walka sprzecznych żywiołów przenosi się teraz w obręb osobowości jednostkowej. Jaźń atakowana usiłuje odzyskać swe utracone prawa. Za cenę tytanicznych wysiłków zdobywa na chwil parę dawne pozycje i w tych to właśnie krótkotrwałych momentach wyosobnienia pokonany chwilowo nieprzyjaciół wycofuje się w strefę świata fenomenalnego stwarzając sobie w ślepej przestrzeni iluzoryczny, pozornie realny byt. Każde zwycięstwo osobowości pierwotnej jest klęską intruza, stąd rozpacz i wściekłość widmowego Brzechwy rośnie i wzmacnia się proporcjonalnie do intensywności i stopnia wyzwoleń tamtego. Sam zez ma znaczenie symboliczne, jest z jednej strony zmysłowym wyrazem przekornej, mefistofelicznej natury przeciwnika, a z drugiej wyrazem ironii i szyderstwa w stosunku do wysiłków partnera. Wszelki opór jest bowiem tutaj absolutnie bezużyteczny; nie można wyzwolić się od tego, z czym nasza najgłębsza istota spojona jest organiczną, integralną więźbą.

Na czym polega oryginalność tego utworu, u którego podstaw stary motyw dwojnika tkwi bez wątpienia? Oryginalność polega na zasadniczej modyfikacji motywu i na przerzuceniu punktu ciężkości w plan metafizyczny. Nie o pospolite rozdwojenie schizofreniczne tu chodzi, lecz o zdwojenie, przy czym jaźń pojęta jest tu nie jako wypadkowa funkcji organicznych, lecz istność w stosunku do ciała fizycznego transcendentalna, od niego niezależna, mogąca wchodzić z nim w stosunki najrozmaitszego rodzaju. I podobnie jak zgoła niezwykle mogą być relacje wzajemne między ciałem a duszą, tak i w sferze nadrzeczywistości układ monad psychicznych może przybierać różnorakie formy.

Na pomysle całkowicie fantastycznym osnuta jest treść noweli *Problemat Czelawy*⁵⁶. Utwór ten, nie należący bynajmniej do arcydzieł nowelistycznych pisarza, zwrócił jednakowoż uwagę oryginalnością koncepcji. Irzykowski dopatrywał się w nim problemu dwojnika i zestawiał opowieść Grabińskiego ze słynnym opowiadaniem Stevensona *Dr Jekyll i pan Hyde*⁵⁷. Grabiński słusznie zwrócił uwagę, że analogia jest w tym wypadku zupełnie pozorna⁵⁸. U Stevensona ma się do czynienia z problemem wyłącznie psychiatrycznym tzw. transfiguracji tj. tym stadium schizofrenicznego rozszczepienia jaźni, w którym chory uważa się za osobnika zupełnie innego, niż dotąd, a przeświadczenie to znajduje wyraz w mutacji zewnętrznego wyglądu. U Grabińskiego nie chodzi o chorobę psychiczną, lecz o zagadnienie metafizyczne stosunku jaźni do organizmu fizycznego. Dwa ciała dwu „braci sjamskich”, rozdzielonych po urodzeniu operacyjnie, ożywiane są co dwanaście godzin tą samą energią duchową. Gdy jeden żyje życiem aktywnym i normalnym, drugi na przeciąg dwunastu godzin zapada w tajemniczy stan półśmierci. Po dwunastu godzinach role się zmieniają. Ten jednostajny, nie dający się przełamać czy odwrócić rytm ma decydujący wpływ na fizjognomię psychiczną obu braci. Profesor Czelawa, którego wspólna jaźń ożywia w porze dziennej, skupia w sobie jakby jaśniejsze cechy i uzdolnienia owej psychicznej dwujedni, natomiast brat jego Stachur jest dzieckiem nocy i dlatego skoncentrowały się w nim wszystkie niższe popędy i żądze ludzkiej natury. Wynikają z tego najrozmaitsze

⁵⁶ W tomie *Szalony pątnik*, s. 44—90.

⁵⁷ Por. Irzykowski K., *Walka o treść*, Warszawa 1929, s. 142.

⁵⁸ W rozprawie *Zagadnienie oryginalności w twórczości literackiej i w niedrukowanym studium O twórczości fantastycznej*.

komplikacje, które należą już jednakże do sensacyjnego wątku opowieści i problemowego interesu nie przedstawiają.

Na koncepcji analogicznej do *Problematu Czelawy* oparta jest też nowela *Czad*⁵⁹, która tyle hałasu wywołała ongiś w prasie literackiej i codziennej. Zagadnienie uległo tu pewnej modyfikacji, dołączyły się nowe motywy, zmieniła sytuacja i cały sztafaż dekoracyjny opowieści, a przede wszystkim rzecz jest napisana z prawdziwym talentem i dlatego jest zdolna obudzić owo szczególne uczucie dziwności i niesamowitości istnienia, dzięki czemu kwalifikuje się do rzędu doskonalszych utworów pisarza.

Inżynier Ożarski zbłądziwszy w toku pomiarów terenowych w nieznannej okolicy na skutek burzliwej zamieci śnieżnej trafia przypadkowo do samotnego, wśród szczerej pustki zagubionego domostwa, gdzie znajduje chwilowy przytułek, ciepły kąt i wieczrę. Ożarskiego przyjmuje gospodarz i jak się zrazu Ożarskiemu wydaje jedyny mieszkaniec tego odludzia, starzec nadzwyczaj, uprzedzająco wprost uprzejmy, o dziwnej, rzucającej się w oczy, trochę niepokojącej fizjonomii. Potężny, zwalisty, muskularny wydaje się przypadkowemu gościowi uosobieniem jakiejś niesamowitej, witalnej siły. Jest w nim jednocześnie przy całej uprzejmości i skwapliwym staraniu jakaś poufałość, jakaś drażniąca obcesowość i brak dystansu wobec człowieka obcego i nieznanego. W czarnych, płomiennych oczach, spoglądających przenikliwie spod siwej, bujnej czupryny, dostrzegał Ożarski raz po raz zapalające się i na moment tylko gasnące lubieżne błyski. W toku krzątania się około gościa starzec wychodzi do sąsiedniej komory i w tymże momencie zjawia się w izbie młoda, krępa, rudowłosa, urodziwa dziewczyna. Jej bujne piękno cielesne podnieciło inżyniera, zaintrygowała go obecność tej dziewczki tutaj, na tym odludziu i jej stosunek do staro- go. Wśród przedwstępnych pieśczęt, na które Makryna przyzwala bez najmniejszego oporu, Ożarski usiłuje wywieźć się, kim jest właściwie dla niej ów dziwny, intrygujący go gospodarz domu. Dziewczyna zdaje się pytać gościa zrazu nie pojmować, zdaje się nie rozumieć, o co chodzi; żadnego starca tutaj nie ma. Lecz gdy Ożarski podrażniony tą enigmatyczną odpowiedzią indaguje coraz natarczywiej, Makryna jakby domyślając się wreszcie, o co idzie, daje odpowiedź równie zagadkową, co poprzednio: ona nie jest ani córką staro- go, ani żoną, ani dziewczką, ani kochanką, jest z niego o... To wszystko, co można z niej wydobyć. Po wyjściu Makryny zjawia się znów gospodarz, wylany, uprzejmy, poufały, pełen lubieżnych uśmiechów i przymień. Gdy chcąc pozbyć się jego towarzystwa Ożarski brutalnie żąda przysłania mu dziewczki, za którą gotów jest sownie zapłacić, znowu spotyka się z zastanawiającą odpowiedzią: „Wybacz jasny pan, ale ja nie mam żadnej dziewczki, a tam za drzwiami nie ma teraz nikogo”. Zniecierpliwiony inżynier wietrząc w tym jakąś zmo- wę czy kpiny wypę- dza starca żądając bezwzględnie przysłania Makryny; stary wychodzi, lecz w tymże momencie, gdy postać jego zniknęła w drzwiach komory, staje w nich niemal jednocześnie Makryna. Wobec natarczywych nalegań inżyniera dziewczyna obiecuje

⁵⁹ Druk, w *Pro arte* 1919, zesz. 2, s. 11—16.

przyjść do niego w nocy. Podniecony przygodą, kuszącą perspektywą czekającej go rozkoszy Ożarski kładzie się do łóżka i oszołomiony myślami, odurzony dziwnie upalną atmosferą nagrzaną solidnie izby (znajduje się w niej olbrzymi, chlebowy piec) zapada w stan półsnu, półjawy. „Inżynier wpatrywał się w dogasającą czerwień i drzemał. Czas dłużył się okropnie. Co chwila otwierał ocieźlate powieki i przemagając senność wlepił źrenice w błędne ogniki czeluści. W myśli bezładnie zmieniały się postacie jurnego starca i Makryny prawem powinowactwa psychicznego zlewając się w jakąś dziwną jedność, w jakiś chimeryczny stop, dokonany na tle wspólnej im lubieży; snuły się bezładnie w oczywistym, choć nieuzasadnionym zestawieniu ich słowa, dziwne zwroty, kolejne na przemian występywanie...”⁶⁰ Ogarnęły go zwolna jakaś duszność, bezwład, odurzenie. Była już noc głęboka, gdy nagle ocucił go szelest idący od piecowych czeluści, szmer jakby osuwających się w kominie sadz. Wlepił oczy w kierunku, skąd dolatywały niepokojące odgłosy i nagle w blasku zacierającego przez okno księżycza zobaczył wysuwające się z otworu kapy piecowej potężne łydki i uda. Tajemniczy stwór wynurzał się zwolna, wysunął wreszcie całkowicie, postąpił na środek izby. W promieniach księżycowej magnezji stała potworna, olbrzymia baba, w której przerażony Ożarski rozpoznał rysy zarówno starca jak Makryny. Wśród wyuzdanych i dzikich pieszczot, narzuconych wbrew odrazie fizycznej, oszołomiony tą makabryczną przygodą czuje w pewnym momencie, jak oszalałe uściski potwornych nóg i ramion niesamowitej kochanki zaczynają go dusić i miażdżyć z jakąś tytaniczną siłą. Na próżno stara się z tych śmiercionośnych oplotów uwolnić. Przerażony, ostatkiem sił chwytą nóż leżący na stojącym obok posłania stole i wbija wiedznie pod ramię. Ciszę nocy rozdarł przeraźliwy dwukrzyk mężczyzny i kobiety, uścisk zwolnił. Po zapaleniu światła okazało się, że w izbie poza Ożarskim nie ma nikogo. Łóżko było jednak splamione śladami sadzy i krwi. Ożarski wpada do sąsiedniej komory i tu na nędznym tapczanie spostrzega dwa nagie martwe ciała, starca i Makryny z tą samą śmiertelną raną nad sercem.

Wspomnieliśmy już w innym miejscu, że nowela ta w chwili pojawienia się w „Pro arte” uległa konfiskacie. Konfiskata została potem cofnięta, niemniej jednak zdołała wywołać chwilową burzę, wiele hałasu, dyskusji, oskarżeń pod adresem pisarza, najzupełniej niesłusznych, gdyż zarzut pornografii nie znajduje na najmniejszego oparcia w analizie utworu. Powierzchnowym czy nie dość zorientowanym w tego typu twórczości czytelnikom mogły istotnie rzucić się w oczy tylko pewne akcenty erotyczne, pewne sceny dość mocne, skoro istotna problematyka utworu była dla nich niedostępna. W istocie najbardziej frapująca jest tu sama koncepcja, twórcze założenie; motyw erotyczny dołącza się jako element akcydentalny, choć niewątpliwie najściślej z pomysłem i tematyką noweli związany. Interpretacja utworu, a zatem i jego rozumienie nie są łatwe, toteż dopiero gdy się zna całokształt twórczości pisarza i zasadnicze

⁶⁰ Ibid., s. 15.

założenia tej twórczości można się pokusić o próbę wyjaśnienia koncepcji ideowo-tematycznej noweli *Czad*. Czad to owa atmosfera nienasyconej żądzy, jakiejś niesamowitej lubieży, którą oddycha wszystko w tym tajemniczym, zagubionym wśród pustkowie domostwie. Czad wydobywa się z wypełnionego żarem płomieniska, snuje odurzającą, oszałamiającą falą w dusznej, upalnej, szczelnie zabitej i zabezpieczonej od zimowych zamieci izbie, promieniuje od zmysłowego piękna Makryny, od lubieżnych uśmiechów, poufałych spojrzeń i gestów gospodarza. Ale lubieźność, pożądanie pragnie ustawicznie zaspokojenia. Otóż ten tajemniczy dom na pustkowie sprawia wrażenie jak gdyby jakiejs pułapki, którą dla zbłąkanych wędrowców zastawiła na rozstajach dróg lubieźność, podniesiona tu do rzędu jakiejs potęgi kosmicznej, a widomie ucieleśniona w postaci dziwnego starca. W stosunkach z przygodnymi partnerami, które kończą się dla nich śmiertelnie, nie tylko znajduje zaspokojenie niesamowita żądza erotyczna demonicznego gospodarza, ale zarazem odnawia się jego niespożyta energia witalna. Makryna jest wytworem jego jaźni; wszak myśl stwarza ciało, nie odwrotnie. W tym sensie nie jest ona bytem autonomicznym, lecz jest integralnie związana ze starcem, „jest z niego”. Są to dwa ciała ożywiane na przemian tą samą energią duchową; stąd owa kolejność, nigdy jednoczesność występowania. Niesamowity gospodarz posługuje się ciałem Makryny dla przygotowania tego, co ma się stać w nocy, dla rozpętania w przygodnym gościu erotycznej żądzy. Potworna wiedźma, co jak czad wylania się z czeluści kominowych, to astralny wytwór psychofizycznej dwujedni starca-Makryny. Stąd owe androgyniczne znamiona w tej postaci, przypominające zarówno gospodarza, jak i dziewczynę. Tylko w takim bowiem, androgynicznym kształcie możliwe jest pełne zaspokojenie wspólnej obojgu lubieży. Cios zadany przez Ożarskiego wiedźmie na mocy prawa transfertu odbija się wiernym echem na obu spoczywających w komorze ciałach, istnieje bowiem organiczny związek między ciałem astralnym a fizycznym. A ponieważ astrosoma jest czynnikiem ożywiającym organizm fizyczny, więc uderzenie śmiertelne w astral sprowadza jednocześnie w tym samym momencie śmierć cielesną. Jak więc widać psychiatryczny problemat sobowtórstwa jest w tej noweli tylko odległą reminiscencją; dominują nad nim motywy inne, które pisarz zawdzięcza niewątpliwie swemu głębokiemu współzyciu ze światem starych, okultystycznych, magicznych i teozoficznych koncepcji. Bliższa analiza utworu wykazuje też dowod-

nie, jak niesłuszną i nieuzasadnioną rzeczą jest mechaniczne zestawianie Grabińskiego z Stevensonem, Poem, Ewersem czy innymi reprezentantami fantastyki światowej, tym więcej zaś zaliczanie go ryczałtem do rzędu epigonów. Grabiński zdobywał się na pomysły całkowicie oryginalne, a porównywanie jego twórczych propozycji choćby nawet z tak klasycznymi opracowaniami problemu dwojnika, za jakie uchodzą *Dr Jekyll* Stevensona czy *William Wilson* Poego, poza stwierdzeniem odległego pokrewieństwa tematycznego, które niczego nie dowodzi, do żadnych rezultatów naukowych nie wiedzie, jest zabiegiem badawczo całkowicie bezpłodnym.

Oczywiście niekiedy analogie narzucają się bardzo silnie, są wprost nieodparte, ale i w tych wypadkach Grabiński wychodzi zazwyczaj daleko poza domniemany pierwowzór, a w świetle gruntowniejszej analizy pozorna analogia okazuje się czysto zewnętrznym i powierzchownym podobieństwem. Tak ma się sprawa w cytowanej tu wielokroć powieści *Cień Bałometa*. Pewne sytuacje przypominają w niej bardzo żywo opowieść Stevensona *Dr Jekyll i pan Hyde*. Schizofreniczny obłąd dra Jekylla doprowadza nie tylko do psychicznego rozszczepienia osobowości, do przekonania, że jest w nim jakaś inna istota, ów właśnie zbrodniczy, coraz bardziej zaborczy mr Hyde, ale ponadto do całkowitej transfiguracji fizycznej. Piękny, wysoki i dorodny Jekyll przemienia się w nędzną, pokraczną, odrażającą fizycznie i moralnie kreaturę, która pod osłoną nocy prowadzi życie występne. Jekyll przypisuje ową metamorfozę działaniu cudownego eliksiru, co jest oczywiście złudzeniem chorego. Nie eliksir decyduje tutaj o przemianie wyglądu, lecz czynniki wewnętrzne, psychiczne, ciało jest bowiem wytworem wewnętrznych sił duszy. Nie brak noweli Stevensona pewnej głębszej, moralnej idei, ale zasadniczo nie wychodzi autor poza doświadczenie i dlatego utwór jego słusznie uchodzi za jedno z klasycznych opracowań problemu sobowtórstwa.

Inaczej jest u Grabińskiego. W przededniu decydującej rozprawy z przeciwnikiem ideowym Pomian podświadomym odruchem woli staje się inspiratorem zbrodni. Chwila ta jest w istocie momentem klęski moralnej Pomiana, bo jest przecież zwycięstwem tkwiących w nim potencjalnie negatywnych sił duszy. Raz wyzwolone zło staje się coraz bardziej zaborcze, agresywne, dąży do zagarnięcia coraz szerszych zakresów jaźni, do absolutnej, bezwzględnej dominacji. Bo w Pomianie bytują jak gdyby dwaj ludzie. Jeden — idealista, szlachetny obrońca najwyższych wartości ducha, drugi — jego an-

typod, zasadnicze zaprzeczenie tamtego, tajemniczy osobnik, w którym skupiły się najniższe, prymitywne i zawstydzające popędy. W miarę jak rozrasta się w Pomianie to drugie jego ja, zachodzą w nim coraz głębsze zmiany fizyczne i psychiczne. Owe „preludia”, zapowiadające jakąś istotną, poważną metamorfozę, zrazu błahę i śmieszne, przybierają formy coraz bardziej niepokojące, doprowadzają z wolna do częściowej transfiguracji maski zewnętrznej człowieka.

„Pewnej nocy, gdy zmęczony długą lekturą zasnął na parę godzin, nagle zdało mu się, że ktoś chodzi w sąsiednim pokoju. Zerwał się z łóżka i z zapaloną świecą rzucił się ku pracowni...

Nie było nikogo. Pelzały mu tylko u nóg czarne, pokraczne cienie przedmiotów. Lecz gdy spojrzął przypadkiem w zwierciadło, wychyliła się ku niemu z jego szklanych głębin czyjaś twarz: szerokie, zmysłowe usta poruszały się ruchem mlaskającym żwacza, obrzękłe i krwią nabiegłe lewe oko przymrużało się z diaboliczną filuterią, a od czarnej jak kruk czupryny aż po linię opuszczonych ku dołowi wąsów zbiegały ustawicznie nerwowe fałdy dreszczy.

— To on! To on! — zakrzyczało coś w nim budząc uśpioną świadomość.

— To ty! To ty! — odparował głos drugi.

Świeca wypuszczona z drżących palców upadła na posadzkę i zgasła⁶¹.

Od tego momentu począł Pomian śledzić badawczo postępy tamtego w sobie. Wyniki śledztwa były coraz bardziej ponure. Pomian kazał zapuścić „na wszystkie zwierciadła w domu szare, płócienne pokrowce”⁶², goił się „na pamięć”, zredukował do minimum swe kontakty z wiernym służącym, w końcu porozumiewał się z nim tylko przez drzwi. „Równocześnie zaczął zdawać sobie sprawę z przemian wewnętrznych. Od pewnego czasu zauważył u siebie niemal zupełne zubożenie dla spraw, które go dotychczas zajmowały; kierunek jego duchowych zainteresowań zmienił się do niepoznania. Sybarytyzm praktyczny zajął miejsce dawnych ideałów; zaczął patrzeć na świat okiem pogodzonego ze stanem rzeczy deterministy, imponowała mu teraz siła pięści, spryt życiowy i brutalność. Czuł, jak powoli przekształca się w osobnika złośliwego i podstępnego, jak budzą się w nim instynkty bestii ludzkiej, nie cofającej się przed niczym”⁶³. Aby uniknąć tej chwili, w której ostatnią resztką świadomości owych przemian w nim zagaśnie i zawładnie nim już niepodzielnie tajemniczy intruz, Pomian opuszcza miasto i wyjeżdża na Wschód.

W dwa tygodnie po wyjeździe Pomiana na ul. Katedralnej otwarto skład de-

⁶¹ *Cień Bałometa*, s. 36.

⁶² W związku z tym lękiem przed zwierciadłem jako demaskatorem prawdy przypomina się opowieść E. T. Hoffmanna *Przygody w noc sylwestrową*. Opowiedziane tam są tragiczne dzieje Erazma Spilchera, który za podszeptem demonicznego doktora Dapertutto i jego służebnicy, diabolicznie pięknej Giulietty sprzedaje piekłu swe lustrzane odbicie i odtąd nie może już zaznać spokoju ani powrócić do grona ludzi normalnych. Więc jak Pomian, aby się nie zdradzić, każe wszędzie zasłaniać lustra.

⁶³ *Cień Bałometa*, s. 38.

wocjonali i paramentów kościelnych pod firmą Paweł Kuternóżka. Właściciel sklepu przypomina swym zewnętrznym wyglądem w stopniu zdumiewającym *exterieur* Pomiana w okresie transfiguracji. Bo Pawelek Kuternóżka jest istotnie Pomianem, Pomianem przemienionym z okresu jego psychofizycznej metamorfozy. W jakimś innym wymiarze, w jakiejś rzeczywistości równie realnej, jak rzeczywistość empirii, aczkolwiek niedostępnej dla zmysłów, istniejącej pośród świata fenomenalnego, a przecież niewidzialnej, nawet nie przeczuwanej, rozgrywają się dziwne, groźne i niesamowite wydarzenia, w których dojrzy Pomian po czasie symbol swej działalności, swoich „szczytnych” poczynań. Lecz gdy po trzech miesiącach pozornej nieobecności powróci do rodzinnego miasta niby to z dalekiej podróży, ma w sobie jakąś głuchą, podświadomą, instynktowną pamięć wypadków, które tu, w czasie jego nieobecności się odbyły i w których on sam w jakiś sposób wziął udział. Ale wszelkie indagacje osób miejscowych okazały się daremne. Nikt tu nie słyszał o żadnym sklepie z dewocjonaliami ani o Pawle Kuternóżce ani o dziwnych i niepokojących wydarzeniach, co się tu miały jakoby odbyć. A przecież w chwili powrotu ma Pomian niewzruszoną pewnością, że tamto, przeżyte w jakimś dziwnym stanie, było prawdą, było rzeczywistością, a fakty późniejsze utwierdzą go jeszcze mocniej w tym przeświadczeniu.

Zgodnie z zasadniczą tendencją całego pisarstwa Grabińskiego motyw rozdzielenia osobowości otrzymał tu zatem metafizyczne przedłużenie. Realistyczny punkt wyjścia, obserwacja pewnych empirycznie stwierdzonych faktów patologicznych staje się podstawą fantastycznej nadbudowy. Walka sprzecznych żywiołów w człowieku prowadzi nie tylko do transfiguracji psychofizycznej, lecz wciągając może w krąg tajemniczych zjawisk, w strefę jakiejś innej rzeczywistości. Świat nasz jest bowiem tylko jednym z wielu możliwych światów. Nasze organy poznania są dostosowane do natury tego wiadomego nam świata, a zatem dostrzegają to tylko, co określone jest jego prawami. Ale w jakimś nie dającym się wyznaczyć ani ściśle przewidzieć punkcie, w pewnym niewiadomym momencie niedostrzegalnym ruchem przesunąć się mogą kondygnacje stref współistniejących i nasze przemienione ja znaleźć się może w jakimś innym świecie, co trwa i egzystuje pośród nas, w tych samych miejscach, na które codzień spoglądamy nie dostrzegając i nie przeczuwając nawet owego utajonego, mocnym rytmem pulsującego tajemniczego życia.

W *Cieniu Bałometa* problem walki żywiołów dobra i zła w człowieku jest centralnym zagadnieniem powieści. Zwycięstwo sił negacji i destrukcji w Pomianie, jego zbrodnia spełniona za pośrednictwem nieznanego mu i niewinnego człowieka, staje się początkiem dramatu winy i kary, której poddaje się na koniec dobrowolnie pod nakazem sumienia moralny sprawca złego czynu. Grabińskiego in-

teresuje tu przede wszystkim etyczny, ideowy aspekt konfliktu. Ale problemat zbrodni pasjonował pisarza jednocześnie i od innej strony jako zjawisko niezwykle samo w sobie, jako niepokojący przejaw ludzkiej psyche, jej niezrozumiałych, ciemnych, ponurych impulsów. Dowodem owego zainteresowania jest szereg utworów, w których motyw zbrodni, tajemniczego zabójstwa czy morderstwa powraca z zastanawiającą uporczywością. W *Cieniu Bałometa* podświadomy odruch jaźni, opanowanej uczuciem nienawiści, wprawia w ruch cudze ramię i zabija. W opowieści *Namiętność* obłąkana Gina Vamparone pchnie śmiertelnie sztyłem domniemaną, urojoną rywalkę działając pod nakazem sił metafizycznych. W jednej z wcześniejszych nowel *Na tropie* jądrem osnowy tematycznej jest straszliwe morderstwo dokonane w stanie katalepsji pod wpływem wewnętrznego, neodpartego przymusu. W żadnym jednakże ze wspomnianych utworów nie usiłował Grabiński dać diagnozy zjawiska, obserwuje je raczej od zewnątrz, daje uzasadnienie irracjonalne, metafizyczne, a tam, gdzie motywacja nie wykracza poza krąg patologii doświadczalnej, ogranicza się wyłącznie do konkluzji ogólnej, a nacisk semantyczny kładzie na zewnętrzne okoliczności czynu. O diagnozę zasadniczą zjawiska, o zdefiniowanie istoty fenomenu zbrodni i wyjaśnienie jej najgłębszych, konstytucjonalnych przyczyn, pokusił się Grabiński dopiero w ostatnim, niedokończonym już niestety utworze, w jedynej powieści w założeniu całkowicie realistycznej, w *Motywach docenta Ponowy*.

Docent psychiatrii dr Stanisław Ponowa jest niewątpliwie osobnikiem psychopatycznym. Ponowa z wewnętrznego impulsu, potrzeby i zawodowej ciekawości lubił analizować siebie, swoje postęпки, reakcje, odruchy, lubił przebiegać w myśli lata dawne, aby wyławić z nich fakty i objawy znamienne, układające mu się w łańcuch logicznie wynikliwych przyczyn i skutków, prowadzących prostą drogą do oczywistych i neodpartych wniosków. Pewne patologiczne odchylenia od normy, jakie obserwował u siebie, rozwinęły się przede wszystkim na podkładzie seksualnym. Przypominał sobie swe najpierwsze, z lat dziecięstwa, jeszcze bardzo naiwne doznania erotyczne, świadczące o przedwczesnym przebudzeniu się popędu płciowego z wyraźną przymieszką tendencji sadystycznych. Ciało kobiece od najwcześniejszych lat budziło w Ponowie zarazem zachwyt i lęk. Nieco później, w latach gimnazjalnych, praktyki religijne wykonywane nie tyle z wewnętrznej potrzeby, ile pod przymusem, z obawy przed gniewem Boga, w którego wierzył, stłumiły nieco

siłę popędu, ale jakby w następstwie, w związku z tą zmienioną sytuacją rozwinęły się pewne objawy wtórne, towarzyszące doznaniom płciowym: skłonność do okrucieństwa oraz rozmaite fobie i idiosynkrazje wobec przedmiotów, których wygląd w jakiś choćby daleki sposób kojarzył się w podświadomości Ponowy z organami ciała kobiecego. Napastowały go nieczyste myśli. W aktach spowiedzi wykazywał chorobliwą wręcz precyzję; ustawicznie mu się zdawało, że pominął jakiś grzech i po kilkakroć chodził do poprawki. Był aż do przesady skrupulatny w modlitwach. Skrupuły te nie płynęły jednakże z religijności głębokiej ani nawet z dewocji, lecz były objawem wyraźnie neuropsychotycznym. Ustąpiły one po rozpoczęciu normalnego życia płciowego, ale w ich miejsce rozwinęły się z kolei zjawiska inne, np. zjawisko apersonalizacji, polegające na odnoszeniu wszystkiego do własnej osoby. Każda podsłuchana rozmowa, każde słowo podchwyczone przypadkowo w przejściu na ulicy np. o jakiejś chorobie kazało natychmiast dopatrywać się objawów tejże choroby w nim samym. Ucieczkę przed tymi urojeniami stanowiły nauka i kobiety. Ale i w tych normalnych z pozoru stosunkach erotycznych dojrzałego mężczyzny dostrzegał Ponowa znamiona chorobliwe: zupełną prawie anestezję zmysłu moralnego, upodobanie w perwersji, wyraźną skłonność do sadyzmu. Ponowa miewał niekiedy głuche przecucie i przeświadczenie, że byłby zdolny zabić kobietę, którą kocha, że jest w nim coś czego on sam nie zna i co wymyka się absolutnie otamowaniom woli i rozsądku, coś groźnego i tajemniczego, co może w nie dającym się oznaczyć momencie przekreślić wszystkie jego rachunki i przewidywania. Stosunek Ponowy do trzech kobiet: Jadwigi, Leokadii i Marty wykazuje we wszystkich poszczególnych wypadkach wyraźne cechy psychicznej anomalii. Otóż ta autoanaliza, to wsłuchiwanie się w siebie w połączeniu z obserwacją stanów analogicznych czy pokrewnych o osobników innych staje się z czasem dla Ponowy podstawą dokumentarną wielkiej hipotezy teoretycznej. Młodego docenta interesuje etiologia zbrodni, ponieważ sam w sobie przeczuwa potencjalnego zbrodniarza. Pożądanie i namiętność kojarzą się w nim nierozzerwalnie i coraz silniej z uczuciem nienawiści do kobiety. Koncepcja Ponowy odwołuje się do hipotez Junga i Kretschmera, wspartych z kolei na domysłach Freuda. Ponowa zakłada, że „rozwój psychiki jednostki (ontogenezy) jest powtórzeniem w skrócie rozwoju jej gatunku (filogenezy) w ciągu jego wiekowego istnienia.

Cała rzecz w tym — rozumiem — że u jednych osobników rozwój ten odbył się prawidłowo i wydał jako produkt dzisiejszego, normalnego, przygotowanego do życia społecznego człowieka, u innych, jak np. [u niego] ... zatrzymał się na jednym ze stadiów pierwotnych i stworzył indywiduum o cechach zbrodniczych". Ponowa jest przekonany, że właściwie w każdym człowieku drzemią zadatki na złoczyncę; przejawia się to np. w tak znamiennej dla dzieci skłonności do okrucieństwa czy do kradzieży, tylko że w dalszym rozwoju jednostka normalna przewycięża to stadium, a zbrodnica zatrzymuje się na nim. Istotnych motywów wszelkiej zbrodni dopatruje się Ponowa w owych nieświadomionych, głęboko utajonych popędach psychofizjologicznych. Żądza łupu, idee społeczne czy polityczne stanowią najczęściej tylko pretekst, osłaniający wewnętrzne, ponure pobudki psychologiczne czynu. A więc powodem zbrodni może być bunt przeciw dziełu stwórczemu Boga czy człowieka, które podświadomie odczuwa się i ocenia jako zło i źródło dalszych, nieskończonych, tragicznych nieszczęść. Zbrodnia może być rezultatem obłąkania, jak np. bardzo często w psychozach religijnych. Morderstwo może być też surogatem czynu, dowodem „woli”, próbą sprzężenia w całość rozpadającej się osobowości. Dr Zmrocz, jedna z postaci powieści, ekslekarz, epileptyk, odsiadujący karę sześciu lat więzienia za otrucie żony, uzasadnia swą zbrodnię właśnie ową nieodpartą, nagłą koniecznością samoutwierdzenia się w poczuciu własnej tożsamości, zagrożonej ponawiającymi się, ciężkimi atakami choroby. „Spełniając swój ‚czyn‘ — powiada do Ponowy — czy raczej pseudo-czyn, namiastkę czynu, szukając własnej afirmacji, uciekałem przed sobą, przed swoją rozpaczliwą nicością. Zbrodnia miała przynieść mi upragnione stwierdzenie mojej tożsamości, miała udowodnić przed moim *forum internum* jestem”.

Ponowę ze względu na jego własne skłonności interesuje jednak przede wszystkim mord o podkładzie seksualnym. Szukając ostatecznych motywów tego zagadkowego, ponurego fenomenu Ponowa wyszedł w wyniku długich przemyśleń daleko poza krąg uwarunkowań psychofizjologicznych, dał swej hipotetycznej teorii głębokie tło metafizyczne. „*Coitus* mężczyzny z kobietą uznał za naiwny symbol. Ludzkość powtarza w nim poprzez wieki w miniaturze akt twórczy Boga. Jak On przed wiekami pędzony tęsknotą objawienia się wyłonił z Siebie, splodził i stworzył świat, tak my ludzie w swój

zmysłowy, naiwny sposób naśladowujemy Jego dzieło stwarzając nowego osobnika własnego gatunku. Mężczyzna i kobieta spleceni w uścisku miłosnym stwarzają mikrokosmos, gdy On od prawieków wypełnia Swą Jaźnią makrokosmos. Ale Bóg płodząc świat przystał na kompromis. Dzieło Jego geniusza nie jest doskonałe i tylko w przybliżeniu odpowiada Jego ideałom. Realizacji twórczej towarzyszy nieubłagane załamanie. Zmysłowy kształt jest zawsze tylko karykaturą myśli, która go poczęła. Stąd geneza zła we wszechświecie. Wyłaniając ze siebie świat Stwórca z góry godził się na jego cienie. Dzieje świata — to dzieje tragedii myśli Bożej. Jesteśmy wciąż widzami a równocześnie aktorami dramatu, którego akcja odwieczna toczy się w gigantycznym teatrum kosmosu. Kobieta odgrywa w nim rolę Jego narzędzia. Przez nią rozmnaża się ród ludzki jako naczelnny element w procesie ewolucji. Mężczyzna napenia ją swą treścią, której ona nadaje kształt. Przeciętą kobietą jest jakby żyjącym symbolem ciała, tworzywa, formy. W niej jak w matrycy urabiają się kształty przyszłości. Stąd zmysł rzeczywistości u przeciętnej kobiety jest na ogół silniej rozwinięty niż u przeciętnej mężczyzny [...] W związku nierozzerwalnym ze sprawą cielesną pozostaje poczucie winy i grzechu. Mężczyzna i kobieta łącząc się w akcie płciowym przyczyniają się do podtrzymania zła we wszechświecie. Czują to podświadomie i wstydzą się tego kryjąc się ze swoją sprawą. Zdają się rozumieć, że stwarzając nowego człowieka, który będzie ich dzieckiem, są odpowiedzialni nie tylko za jego przyszłą dolę, ale za fakt kontynuowania akcji kosmicznego dramatu. Tragizm „grzechu pierwotnego” jest słabym odbłaskiem tragizmu myśli Stworzyciela. Tragiczna wina Stwórcy od prawieków bytu przerodziła się w uczucie wstydu i grzechu w akcie cielesnym Jego stworzeń...”

Na tle takiej hipotezy metafizycznej przystępuje dopiero Ponowa do bezpośredniego wyłumaczenia przesłanek genealogicznych mordu seksualnego. Ponieważ w akcie płciowym dokonuje się przedłużenie egzystencji świata, który zawiera w sobie niejako z natury zarody zła, grzechu i śmierci, więc budzi się na tle owego podświadomego odczucia instynktowny opór. „Mord seksualny — jest rozpaczliwym wysiłkiem mężczyzny, zmierzającym do zrzucenia z siebie jarzma i czaru płci drugiej [...] Stąd zjawisko afektywnej ambivalencji: najwyższy stopień rozkoszy fizycznej, żądzy, upojenia i równocześnie największa nienawiść. Im silniejszy popęd do danej kobiety, tym silniejsza do niej nienawiść. Dlatego mord następuje

w momencie szczytowym aktu lub bezpośrednio potem [...] Mord seksualny jest więc walką ducha z materią, ale walką wypaczoną, zwyrodniałą, zabłąkaną na manowce i dlatego zbrodniczą. Mylny to środek do uzyskania wyzwolin. Charakterystyczny jest fakt, że ofiarami morderców tego typu bywają przeważnie prostytutki, tragiczne kapłanki rozwiązłej miłości tj. tej właśnie jej formy, która najbardziej poniża godność rodu ludzkiego".

Dzieje Stanisława Ponowy, opowiedziane w powieści, mają być ilustracją i uzasadnieniem nakreślonej tu hipotezy teoretycznej. Po kilkuletnim pożyciu z Jadwigą Podniewską, pożyciu obfitującym w momenty pełne groźnych i niebezpiecznych spięć, a rzucającym znamienne światło na psychikę Ponowy, żeni się on ze swą dawną uczennicą Leokadią Björkmann i jednocześnie nawiązuje stosunek z bratową żony Martą Björkmann. Marta jest kobietą niewątpliwie seksualnie zboczoną. Inicjując niebezpieczny romans nie czyni tego bynajmniej z miłości. Ponowa nie istnieje dla niej jako człowiek, ceni w nim wyłącznie i tylko samca, który winien był dać jej maksimum rozkoszy. Na tych preliminariach romansu bohatera powieści z Martą urywa się rękopis. Jakie były dalsze zamysły twórcze pisarza, tego nie wiemy. Z dużą jednakże dozą prawdopodobieństwa można przypuszczać, że zamiarem Grabińskiego, zamiarem niezrealizowanym, było pokazać, jak pod wpływem tego poniżającego stosunku z kobietą przewrotną i zepsutą do gruntu dojrzewa w Ponowie bunt i opór, który kończy się zabójstwem Marty. Obrona znieważonej godności ludzkiej i lęk, potężniejący z każdym dniem lęk przed kontynuacją dzieła, które przedłuża egzystencję zła, lęk u Ponowy tym więcej uzasadniony, że jego psychopatyczna konstytucja nie rokuje zdrowego potomstwa — oto są, jak wolno przypuszczać, owe „motywy docenta Ponowy”, które najprawdopodobniej miały doprowadzić do zabójstwa kobiety, symbolizującej zło, niszczące, obarczone przekleństwem siły życia.

Motywy *docenta Ponowy* są — jak powiedzieliśmy — powieścią w założeniu realistyczną, ale i w tej powieści najgłębsze, ostateczne przesłanki faktów tkwią nie w rzeczywistości materialnej świata empirycznego, lecz poza nią; popęd płciowy i jego następstwa są odblaskiem kosmicznego dramatu stworzenia, a miłość ludzka ma w sobie ślady pęknięć i załamania boskiego dzieła Stwórcy. I w tym więc zakresie znajduje potwierdzenie zadziwiająca jednolitość i konsekwencja ideowa twórczości pisarza. Życie ludzkie, świat fenome-

nalny to tylko wielkie symbole, widome znaki kryjącej się za nimi, tajemniczej i niedocieczonej nadrzeczywistości.

Motywy nie są jedynym utworem, w którym erotyka odgrywa tak zasadniczą i dominującą rolę. Jest to temat, do którego Grabiński powraca bardzo często, niemal w każdym utworze, z pewną wyraźną pasją i namiętnością traktując go z dużą dozą odwagi i śmiałości. Mocny, zmysłowy erotyzm, odbijający niewątpliwie na tle przysłowiowo powściągliwej i purytańsko obłudnej literatury rodzimej, nie znajdował rzecz jasna aprobaty u zawodowych cenzorów moralności. W istocie tylko bardzo powierzchowni „krytycy” jego dzieła dopatrzeć się w nim mogli znamion pornografii. Bo z pornografią mamy do czynienia tylko wówczas, gdy erotyka przestaje być problemem artystycznym, a służy jedynie i wyłącznie wywołaniu odpowiednich i wiadomych reakcji. U Grabińskiego takich sytuacji ani tendencji nie ma. Jego sceny miłosne są zazwyczaj integralnym i koniecznym elementem koncepcji twórczej. Grabiński nawet wówczas, gdy sięga w dziedzinę anomalii i wynaturzeń seksualnych, zajmuje wyraźną i niedwuznaczną postawę dezaprobaty moralnej. I wreszcie, co najważniejsze, *eros* pojęty jest u niego najczęściej jako potęga metafizyczna, jako ślepy, prący niepowstrzymanie i żywiołowo naprzód instynkt życia.

O pokaznym udziale motywów erotycznych w dziele pisarza zdecydowały zapewne i przyczyny natury osobistej i nastroj sztuki ówczesnej i nawet pewne cieszące się popularnością prądy i tendencje filozoficzno-naukowe. Konstytucjonalny typ schizotypika odznacza się bądź seksualnym chłodem, bądź wzmożoną pobudliwością afektywną⁶⁴. Grabiński-człowiek, w którym psychofizjologiczne rysy schizotypika można odczytać bez trudności i bez obawy popełnienia omyłki, był naturą bez wątpienia impulsywną, namiętną. Permanentnie niezadowolający stan zdrowia potęgował zapewne ową wrodzoną, konstytucjonalną pobudliwość. Sprawy nie należy zresztą traktować w oderwaniu od konkretnej sytuacji życiowej człowieka. Grabiński zmagający się w ciągu wszystkich lat swego krótkiego życia z widmem śmierci pragnął żyć, kochał życie. W takiej sytuacji stosunek do sfery doznań seksualnych z natury rzeczy musiał kształtować się bardzo swoiście. W popędzie płciowym wyrzązał się dla niego niezniszczalny, triumfujący nad śmiercią witalny instynkt; rozkosz płciowa stawała się jedną z najbardziej intensywnych.

⁶⁴ Por. Kretschmer E., *Körperbau und Charakter*, Berlin 1935.

nych form utwierdzenia się w poczuciu własnego „jestem”, „istnienie”. W erotyzmie zdrowym i normalnym widział Grabiński czynnik działający dodatnio na rozwój osobowości. Życie seksualne rozbu-
dza duchowo, nadaje doznaniom niezwykłą pełnię, potęguje i roz-
wija inteligencję.

Do tych czynników natury intymnej dołączyły się zapewne wpły-
wy epoki. Wskazywaliśmy już w rozdziale wstępnym części pierw-
szej studium niniejszego na owe uroki seksualizmu, które tak
urzekły literaturę przełomu dwu stuleci. Zagadnienie płci, stosunku
wzajemnego między kobietą a mężczyzną w żadnej epoce literackiej
nie wysunęło się tak na plan pierwszy, nie przesłoniło sobą tysiąca
problemów innych, jak właśnie wówczas, gdy Grabiński ustalał
swoją literacki program i pogląd na świat. Od Baudelaire'a i Poe'go
aż po Strindberga, Weiningera i Przybyszewskiego trwa to narko-
tyzowanie się erotyką wyrafinowaną, to demonizowanie miłości,
konstruowanie jakiegoś ponurego systemu metafizyki seksualnej,
przeciwstawiającego miłości pojętej hedonistycznie miłość posęp-
ną i demoniczną, miłość-martyrologię⁶⁵. Grabiński niewątpliwie
ulega sugestiom czasu, aczkolwiek nie jest jego niewolnikiem i w za-
sadzie zdobywa się na postawę własną, oryginalną. Z ówczesnych
teorii naukowych najsilniej oddziaływała na niego psychoanaliza.
Obok Bergsona, Nietzschego, Lombrosa i Kretschmera jest Freud
w pierwszych dziesięcioleciach XX w. jednym z najgłośniejszych
i najbardziej reprezentatywnych nazwisk epoki. Psychoanaliza,
przyjęta sceptycznie, a niekiedy wręcz bagatelizowana przez sfery
akademickie, znalazła niebawem powodzenie w szerokich kręgach
inteligencji europejskiej. Teoria *libido* okazała się równie atrakcyj-
na, jak Lombrosowskie „geniusz i obłąkanie” czy Bergsonowska
intuicja i *élan vital*. Popularność Freuda miała też swe źródła w orga-
nicznym pokrewieństwie jego koncepcji z pewnymi dominującymi
tendencjami filozoficznymi okresu. Psychoanaliza jest bowiem
w istocie rzeczą nie tylko metodą psychologiczną, ale przede
wszystkim, może nawet w wyższym stopniu swoistym systemem
„ontologicznego irracjonalizmu, który wiernie odtwarza ducha
czasu: aktywizm, naturalizm, pseudomistycyzm”⁶⁶. Jest to panse-
ksualna metafizyka, zdumiewająco zbliżona do metafizyki Schopen-
hauera. *Libido* jest odpowiednikiem woli. Oba pojęcia służą

⁶⁵ Por. Lemański J., *Przybyszewszczyzna*, Ruch Literacki 1928, nr 1.

⁶⁶ Por. Miciński B., *Zygmunt Freud: Wstęp do psychoanalizy*. Rec. Prze-
gląd Filozoficzny 1936, s. 196 nn.

określeniu tego samego w zasadzie przedmiotu: dynamicznego żywiołu, ślepego i nie dającego się okiełzać popędu, który stanowić ma jakoby istotę bytu. Dla Schopenhauera źródłem cierpienia jest konflikt między wolą a intelektem jako zdolnością pochodną — u Freuda konflikt między libido a cenzurą; u obu pozycja rozumu ulega zasadniczej dewaluacji, odwartościowaniu. Różnica polega na tym, że Schopenhauerowska wola ma uzasadnienie dialektyczne, a libido naturalistyczne, empiryczne. Znakomity myśliciel i historyk XX w. Mikołaj Bierdiajew pisał w pracy *De la destination de l'homme*: „Psychologia współczesna odsłania głębokie, irracjonalne złoża duszy ludzkiej ukryte przed świadomością. Rozpatrywana z tego punktu widzenia twórczość Dostojewskiego, Kierkegaarda czy Nietzschego ukazuje człowieka jako istotę, która sama siebie poddaje torturom — istotę, której powszechną właściwością jest masochizm i sadyzm”⁶⁷. Psychoanaliza była próbą uzasadnienia tych przeświadczeń i sprowadzenia ich do jednego mianownika. Otóż ten irracjonalny, metafizyczny charakter teorii Freudowskich musiał właśnie urzec nieodwołalnie Grabińskiego. Strefa doświadczeń uczuciowych zdawałoby się całkowicie wyzuta z zagadkowości, bo bliska, najbardziej własna, osobista, intymna, przemieniała się w dziedzinę obcą, pełną groźnych i niepokojących tajemnic, odsłaniała się od strony nieznannej, budzącej lęk i sprzeciw.

Grabińskiego interesują — jak wspomnieliśmy — przede wszystkim anomalie, bo w nich najsilniej, najintensywniej przejawia się ślepa, irracjonalna potęga żywiołu. Grabiński bardzo często zupełnie wyraźnie wiąże i uzależnia sferę przeżyć erotycznych od działania tajemniczych, wymykających się logice normalnego porządku rzeczy sił metafizycznych. Coś zagadkowego, niepojętego, niewidzialnie rozpylonego niejako w aurze miejsca, a może w owej innej rzeczywistości, której realną istność odczuwa się, choć się jej nie postrzega zmysłami, rozpętuje w człowieku ślepą potęgę żywiołu. Godziemba z opowiadania *W przedziale*⁶⁸, mizantrop, marzyciel, „notoryczny śniarz na jawie”, słabeusz i niedołęga życiowy, „z chwilą wstąpienia na stopnie wagonu przemieniał się nie do poznania”. Atmosfera kolejowego przedziału wyzwala w tym człowieku, zwykle nieporadnym i cichym, jakieś nieoczekiwane potencje psychiczne, przemieniając go w światowego *causera*, w zuchwałego

⁶⁷ Cyt. za Micińskim, *op. cit.*, s. 198.

⁶⁸ *Demon ruchu*, wyd. II, s. 30—42.

awanturnika i donżuana. Cytowana już wielokrotnie nowela *Przypadek* przynosi świetną analizę wyrafinowanej, perwersyjnej miłości, którą podsyca właśnie niezwykłość sytuacji. Kochankowie spotykają się tylko na krótko i przelotnie w *coupé* kolejowym znajdując w owej ukradkowości spotkań, w pośpiechu i nerwowym poczuciu ustawicznego zagrożenia szczególny, przewrotny urok. Z innego rodzaju anomalią mamy do czynienia w noweli *Płomienne gody*⁶⁹. Władysław Kobierzycki odczuwa przyływ potencji seksualnej tylko w czasie pożaru. Tego erotycznie chłodnego, całkowicie obojętnego i niewzruszonego mężczyznę ze stanu owej *frigiditas* płciowej obudzić jest zdolny tylko obraz szalejącej pożogi. Jakiś tajemniczy, magiczny fluid, idący od płomienistego żywiołu, wyzwała w nim uśpione popędy.

Obok tych „fantazji erotycznych” mamy jednakże w utworach Grabińskiego również cały szereg przypadków realnych, zbroczeń i perwersji notowanych w rejestrach naukowej psychopatologii, takich jak masochizm, sadyzm czy nekrofilia. Ale i one traktowane są zgodnie z zasadniczą postawą pisarza wobec świata jako refleksy odwiecznych, kosmicznych zmagających dobra i zła. W tych wynaturzeniach instynktu ujawniają się jakoby złe, niszczące i demoniczne moce, których przezwyciężenie jest zadaniem moralnym człowieka. Spirytualizacja popędu, wyzwolenie się spod trującego czaru perwersyjnych zachceń oznacza bowiem zwycięstwo jasnych i twórczych pierwiastków bytu. Tak właśnie w *Cieniu Bafometa* wybujały ponad miarę erotyzm Amelii o wyraźnych skłonnościach sadystycznych jest symboliczną manifestacją brutalnego materializmu Pradery, który za pośrednictwem tej kobiety usiłuje z zaświatów sprowadzić przeciwnika do „swego poziomu”, a więc moralnie i ideowo unicestwić. Bezkompromisowy opór Pomiana, który swą zdecydowaną postawą przełamuje zwyrodniałe instynkty kochanki i sprowadza zwrot ku miłości zdrowej i normalnej, oznacza jednocześnie klęskę pozgonną Pradery i zwycięstwo tego świata wartości, które reprezentuje Tadeusz Pomian. Złe impulsy drzemią zresztą nie tylko w Amelii, ale i w samym Pomianie, zmagają się w jego duszy, ważą w epizodzie z siostrą Weroniką, by wybuchnąć świętokradczą, zbrodniczą żądzą w cmentarnej kaplicy u śmiertelnego posłania zmarłej zakonnicy. Ale rzecz znamienne, ta ponura żądza wypełza z głębin najskrytszych duszy Pomiana właśnie w stanie jego psy-

⁶⁹ Z *Księgi ognia*, s. 126—140.

chofizycznej transfiguracji, gdy chwilowe zwycięstwo odniesie w duszy jego drugie ja.

Popęd seksualny jako siła niszcząca to problem wielokrotnie powracający w literaturze europejskiej moderny. A ponieważ kobieta jest ucieleśnieniem płci i jej niszczącego czaru, więc motyw mizoginizmu przewija się ciągłą nicią poprzez całą kulturę *fin-de-siecle'u*, od Baudelaire'a i Schopenhauera począwszy poprzez Huysmansa, Bourgeta, Nietzschego, Wedekinda aż do Strindberga i Weiningera. Wrogość wobec kobiety, w której ucieleśnia się odwieczny, ślepy, animalny popęd, zwraca się przeciw idealizacji kobiety, którą propagował romantyzm. Duch ziemi, wcielony w kobietę, zabija boskość w człowieku. Kobieta jest niszczycielką wszystkiego, co męskie, tj. jedynie twórcze i wielkie. Z natury nieproduktywna, do gruntu zła, przewrotna, zmysłowa, brutalna i okrutna, kobieta chce mieć mężczyznę tylko dla siebie, odbiera mu przyjaciół, odbiera mu jego myśli, uczucia, wolę i czyni swym niewolnikiem, który żyć bez niej nie może. Kobieta symbolizuje ucisk ducha przez zmysły, skalenie duszy przez zwierzęcość. Walka mężczyzny z kobietą jest walką świata wartości z siłami destrukcji i rozkładu.

Grabiński i pod tym względem jest dzieckiem swego czasu. Refleksy owego modernistycznego mizoginizmu można śledzić na przestrzeni całej jego twórczości. Stanowisko pisarza nie jest co prawda równie zdecydowane, jak u mizoginów tak konsekwentnych, jak Strindberg czy Weininger, jest w nim pewna ambiwalencja między aprobatą dla odurzającego czaru rozkoszy zmysłowej, a potępieniem jej nadużyć, ale częściej wyczuwa się niedopowiedziany *expressis verbis* opór przeciw kobiecie, przeciw światu jej pojęć, zapatrywań, odczuwań jako dziedzinie zasadniczo obcej umysłowości i charakterowi mężczyzny. Interesujące jest w Grabińskim nie samo podjęcie tego problemu, który nie jest nowością na tle literatury tamtych czasów, lecz sposób opracowania, interpretacji. Oryginalność polega tu na udziwnieniu tematu, na przesunięciu zagadnienia ku strefie jakiegoś innego wymiaru. Tak właśnie niszczące działanie żywiołu płci, ucieleśnionego w kobiecie, ukazane zostało w oryginalnie pomyślanej, symbolicznej noweli *W domu Sary*⁷⁰.

Kazimierz Stosławski, do niedawna *bon vivant*, czarujący *causer* i światowiec, zmienił się do niepoznania. Znikła w tajemniczy sposób tryskająca życiem

⁷⁰ W tomie *Niesamowita opowieść* s. 56—89.

młodość ustępując miejsca apatii, jakiemuś zagadkowemu bezwładowi myśli i ciała. Ten człowiek niknie po prostu w oczach. W odpowiedzi na pełne niepokoju indagacje przyjaciela Stosławski zdradza swą straszną tajemnicę: ma nieodpartą pewność, że jest ofiarą jakiegoś niepojętego opętania płciowego i że nie ma dlań ratunku, nie ma już drogi wyjścia. Lecz gdy przyjaciel nie bardzo pojmuje istotę rzeczy, Stosławski wyjaśnia: „Ależ to nader proste. Pewnego pięknego dnia spotykasz wyjątkową kobietę, uosobienie płci i odtąd, od pierwszego z nią stosunku nie możesz się z nią rozstać.. Nienawidzisz jej, radbyś zrzucić kajdany, lecz wysiłki są nadaremne. Jesteś opętany jej płcią najzupełniej; cały widnokrąg myślowy zamyka się w wyłącznym kole jej ciała, jej kształtów, spojrzeń, dotknięć, obcowanie fizyczne z nią staje się formą bytu. Kobieta przeradza się w bożyszczę złe i nienawistne, lecz niemniej pojętne, któremu musisz ulegać bezwzględnie...”⁷¹.

Od pierwszego fatalnego zbliżenia stało się coś, co Stosławski odczuwa jako nieodparte, nie dające się odwrócić przeznaczenie. Między nim a kochanką wytworzył się jakiś szczególny związek, nieuchwytnie a mocne pęta przykuły go do tej kobiety, która wysysa go „powoli, systematycznie, nieubłaganie”, kradnie mu „z zapamiętałością upiora wszystkie siły życiowe”. Sara Braga, kochanka Stosławskiego, jest kobietą zagadkową, „utrzymuje, że ma lat 30, chociaż na pierwszy rzut oka wygląda na młodszą”. Przyjaciel Stosławskiego jest lekarzem; zainteresował się niesamowitym fenomenem nie tylko ze względu na więzy przyjaźni, łączące go z Kazimierzem, ale ponadto niejako z ciekawości zawodowej. Oryginalne imię i nazwisko tej kobiety nie jest mu bowiem obce. Przypomina sobie jak przez mgłę, że wyczytał je kiedyś w spisie pacjentów swego dawnego mistrza, profesora neurologii Fr. Żmudy. Odpis tego rejestru zachował, bo zawierał on „obok nazwisk diagnozę i środki terapeutyczne chorób”. Istotnie pod datą r. 1875 figuruje nazwisko Sary „— Sara Braga, zamieszkała w willi „Tofana” na Polance, ur. w r. 1830, lat 45 — organizm wyjątkowo odporny na przemiany wieku — skłonności psychopatyczne na tle seksualnym — objawy psychicznego sadyzmu.

Następowały skróty dotyczące terapii i wskazanych zabiegów”⁷².

A więc ta „młoda”, niezwykle pojętą kobietą miałaby w danej chwili ni mniej ni więcej jak lat osiemdziesiąt. Zwolna, stopniowo zaczyna się krystalizować w obserwatorze hipoteza nieprawdopodobnie śmiała, a przecież nieodparcie logiczna: Sara Braga żyje i zachowuje swą niezmienną młodość kosztem swych kochanków, żywi się ich substancją witalną. Momentem inicjalnym tego demonicznego wpływu, jaki na nich wywiera i którym wiąże ich do siebie, jest pierwszy stosunek płciowy; on oddaje ich niejako w absolutną niewolę tej kobiety. Dalsze obserwacje zdają się potwierdzać fantastyczną na pozór hipotezę. Portrety Sary i jej kolejnych kochanków z rozmaitych okresów życia wykazują zadziwiające podobieństwo rysów: Sara pozostając tą samą, wiecznie młodą, przejmowała jednak coś z fizjonomii aktualnego wielbiciela, upodabniała się niejako do niego. Analogiczna zbieżność rysów zachodzi też między Sarą a Stosławskim. Ale w większym jeszcze stopniu, niż owe szczegóły wyglądu, utwierdził obserwatora w poczuciu słuszności jego przypuszczeń okropny los

⁷¹ Ibid., s. 57—58.

⁷² Ibid., s. 64.

przyjaciela. Ten człowiek nikał po prostu w oczach ulegając jakiejś niepojętej redukcji. Aż dnia któregoś korzystając ze sprzyjających okoliczności wdziera się narrator do sypialni Stosławskiego i znajduje go w stanie jakiejś szczałkowej, fluidycznej półegzystencji: „Na krześle wysuniętym na środek pokoju ujrzałem galaretowatą postać ludzką kształtem i konturami twarzy przypominającą Stosławskiego. Był przejrzysty na wylot; widziałem poprzez niego rysujące się wyraźnie sprzęty pokoju...

Nie dowierając wzrokowi dotknąłem go: ręka natrafiła na coś ustępliwego jak gęsta ciecz. Cofnąłem szybko dłoń; z palców moich ześliznęła się jakaś lepka, kleista treść jak żelatyna i ściekła leniwo na podłogę.

Nagle postać zawahała się, słuzowaty kształt zachybotał w dziwnej rozchwiei i rozpadł się na części. Z przeźroczej masy poczęły wysnuwać się pojedyncze pasma niby mgławicowe pierścienie, które uniósłszy się w górę bujały czas pewien i szczały nie wiadomo jak w przestrzeni. Po paru minutach nie zostało nic — krzesło było puste: Stosławski rozwiął się bez śladu...”⁷³.

Gdy mowa o wątku psychopatologicznym w twórczości Grabińskiego, należy wspomnieć o jeszcze jednej do pewnego stopnia pokrewnej dziedzinie zjawisk, która pisarza interesowała szczególnie stanowiąc dlań źródło wielu podniet literackich: jest nią fenomenologia snu i życia podświadomego. W zjawisku snu odczuwano od dawna coś niepokojącego. Ten zagadkowy stan półśmierci, to całkowite wyłączenie świadomości, marzenia tak śmiałe, że chyba tylko fantazje poetów mogą im niekiedy dorównać, ten cały świat rzeczywistości sennej, która posiada swą odrębną, specyficzną „logikę”, absolutnie nieadekwatną logice normalnego naszego bytowania — wszystko to od dawien dawna intrygowało myśl ludzką i wyobraźnię. Mitologia ludowa owe nieprawdopodobne przygody, doświadczane w marzeniach sennych, tłumaczyła eksterioryzacją duszy ludzkiej, która w czasie snu opuszcza ciało i wędruje po nieskończonych, cudownych światach. Tak właśnie czarownice wędrowały bezdrożami na sabatowe orgie. Wiara to powszechna na przestrzeni całego globu ziemskiego, zarówno w Polsce, jak w Rosji, w Niemczech czy w Nowej Zelandii⁷⁴. W nauce i w literaturze zainteresowanie fenomenologią snu wzrastało od czasów romantyzmu. Szczególną uwagę poświęcali temu zagadnieniu pierwsi badacze życia nieświadomego, somnambulizmu i zjawisk metapsychicznych, cytowani już Kluge, Schubert i inni. Motyw snu powracał często w literaturze romantycznej, przy czym w twórczości takich pisarzy jak Poe, Hoffmann, Mickiewicz czy Słowacki motyw

⁷³ Ibid., s. 79—80.

⁷⁴ Por. Karłowicz J., *O człowieku pierwotnym*. Lwów 1903.

ów nie jest tylko konwencją, rekwizytem, techniczno-literacką formą ujęcia treści, lecz samoważnym problematem. Sen pojmowano jako prawdę, jako swoistą rzeczywistość innego rzędu. Sen i jego prawa, nie znające ograniczeń, płynność i anarchiczność marzeń sennych, dziwna swoboda przesunięć z jednego planu w inny, wszystko to dla romantyków było dowodem zasadniczo odmiennej natury snu jako rzeczywistości realnej, wyzwolonej z ograniczeń czasu i przestrzeni. W rzeczywistości snu przeszłość, teraźniejszość i przyszłość zlewają się w niepodzielną aktualność, toteż sen jest zarówno echem i wspomnieniem starych, minionych dziejów duszy, jak i przecuciem i widzeniem przyszłości⁷⁵. Psychologia naukowa drugiej połowy XIX w. tłumaczyła owe sny ostrzegawcze, sny złowieszcze, sny-zapowiedzi podłożem fizjologicznym: po prostu dojrzewające w organizmie procesy chorobowe, nie dopuszczane do świadomości na jawie wskutek ruchliwości życia świadomego, w roli faktów spełnionych docierają z głębin ustroju w marzeniach sennych⁷⁶. Ale inaczej miała się rzecz dla rozmaitych metafizyków-spirytualistów. „Sny nasze — pisał Mulford — są to przymglone ślady prawdziwego życia — życia, które odgrywa się w innych zmysłach i tylko częściowo utrzymuje się w naszej dziennej świadomości[...]. Żyjemy, działamy, cierpimy, cieszymy się zarówno we śnie, jak w stanie czuwania. Posługujemy się wówczas subtelniejszymi duchowymi zmysłami, które wszystkie posiadamy w zarodku i wobec których wzrok, powonienie, dotyk, smak, słuch fizycznego ciała są tylko bladymi kopiami[...]”. Wracając do stanu jawy przynosimy z tamtego życia tylko niejasne, ułamkowe wspomnienia i te to nieokreślone, mgliste, niepowiązane ze sobą fragmenty nazywamy snami. „W ten sposób przeżywamy dwie różne egzystencje, które nawzajem jedna drugą niweczą. W przeciągu 24 godzin jesteśmy dwiema, zupełnie odrębnymi istotami, które prawie nic o sobie nie wiedzą. Żyjemy codziennie w dwóch bliskich bardzo światach, oddzieleni otchłanią nieświadomości”⁷⁷. Tak rozumie sen najnowsza fantastyka literacka; Gustaw Meyrink i Alfred Kubin przenoszą akcję swych powieści w rzeczywistość snu jako realny, autonomiczny świat⁷⁸. Co więcej, przypuszcza się nawet, że w ogóle jedynie realną rzeczywistością jest właśnie owa rzeczywistość po-

⁷⁵ Por. Kleiner J., *Juliusz Słowacki*. Na wielu stronach monografii.

⁷⁶ Por. Ribot T., *op. cit.*, s. 30.

⁷⁷ Mulford P., *Przeciw śmierci*, s. 56—57.

⁷⁸ Np. w *Golemie* Meyrinka czy w powieści Kubina *Po tamtej stronie*.

zazjawiskowa, z którą obcujemy w momentach całkowitego zawieszenia czynności intelektu czy w chwilach tzw. jasnowidzenia somnambulicznego lub rewelacji anestezyjnych. Zbliżyły się wówczas do sfery rzeczy pozazmysłowych, wobec których rzeczywistość zjawiskowa jest tylko złudą. Przypomina się doświadczenia wewnętrzne mistyków, według których „życie prawdziwe zasadza się na negowaniu życia pozorów [...]”⁷⁹.

W pierwszych dziesięcioleciach w. XX najwięcej jednak przyczynił się do rozbudzenia ciekawości dla fenomenologii snu Zygmunta Freud. Teoria marzeń sennych zajmuje w psychoanalizie miejsce centralne. Freud przyjmował⁸⁰, że stan normalny to sen bez marzeń, to całkowite wyłączenie świadomości spod nacisku życia zewnętrznego. Występowanie marzeń sennych to znak, że na zmysły działają jeszcze jakieś bodźce zewnętrzno- lub wewnętrznie, a przede wszystkim psychiczne, bo marzenie senne jest w pierwszym rzędzie zjawiskiem psychicznym, a nie somatycznym. Stan snu porównuje Freud do stanu hipnozy, a marzenia senne do sugestii hipnotycznych. Sen składa się z dwu warstw: świadomej, zewnętrznej warstwy fabularnej i z nieświadomego jądra. To utajone, nieświadome jądro jest warstwą zasadniczą, istotną, spowitą w zewnętrzną, anegdotyczną osłonę jak larwa gąsienicy w osłonkę kokonu. Otóż w dotarciu do owego jądra napotykamy zazwyczaj na opór psychiczny, bo jądro, to często myśli, pragnienia, stany wstydlive, o których nie tylko nie chcemy mówić, ale nawet nie chcemy myśleć, usuwamy je z pola naszej świadomości. „Marzenia senne usuwają drogą halucynowanego zaspokożenia podniety psychiczne, które zakłócają sen”. Ta dwuwarstwowość snu, dzięki której istota rzeczy osłoniąca jest pozorem, świadczy o działaniu i w czasie snu swoistej cenzury. Ta cenzura senna jest zobiektywizowanym wyrazem potępienia, które miałoby miejsce także na jawie, potępienia dlatego, że owe zniekształcone i ocenzone w śnie życzenia bywają często wyrazem naszego bezwzględego egoizmu, którego nie aprobujemy dla powodów etycznych, estetycznych czy też społecznych. Zło, zboczenia, perwersje ludzkiej psychy, tłumione na jawie, wyładowują się i znajdują zaspokojenie w snach.

Grabińskiego interesowała oczywiście metafizyczna teoria zjaw-

⁷⁹ Por. Abramowski E., *Przyczynek do psychologii myślenia logicznego*, Warszawa 1915, s. 150—159.

⁸⁰ Por. Freud Z., *Wstęp do psychoanalizy*, Warszawa 1935, s. 105 nn.

ska, sen jako medium, poprzez które daje znaki o sobie rzeczywistość pozazjawiskowa, sen, jako wyraz podświadomego, sen jako forma jakiejś innej, niedostępnej nam na jawie, niemniej realnej egzystencji. Motyw snu powraca więc wielokrotnie w utworach pisarza spełniając rozmaite role w granicach świata poetyckiego. Raz pojęty jest jako sen proroczy, sen złowieszczy, zapowiadający nieszczęście lub śmierć, jak np. w noweli *Przed drogą daleką*⁸¹. Niejakiego Lasotę nęka od wielu tygodni uporczywy, natrętny sen: wspina się po jakichś krętych, stromych, zakurzonych schodach. Wiją się te schody w nieskończoność monotonna, uciążliwą spiralą aż wreszcie docierają do końcowej platformy, zamkniętej masywnymi, mocno zaryglowanymi drzwiami. Przez otwór wycięty w drzwiach Lasota zagląda do wnętrza tajemniczej izby; jakiś ciemny, kirami obity pokój, przy biurku plecyma do Lasoty zwrócony jakiś mężczyzna ustawicznie pisze i pisze. Lecz oto otwierają się przeciwnie drzwi i wchodzi ludzie czarno ubrani. Wszystkie twarze znajome: to krewni i przyjaciele Lasoty. Wśród przybyłych zwraca uwagę kobieta w ciężkiej żałobie. Tajemniczy mężczyzna wstaje na jej powitanie, bierze w ramiona, podnosi welon i przeżony Lasota rozpoznaje w tej kobiecie swą żonę. Nieznajomy podaje jej zawiadomienie żałobne, na którym widnieje dziwne nazwisko: Atosal. Coś tknęło Lasotę, że trzeba je odczytać na wspak i w tym momencie mężczyzna odwraca się ku niemu, Lasota budzi się z okrzykiem grozy. Nowela ma formę dziennika. Kończy się dopiskiem wydawcy: W. Lasota zginął śmiercią nagłą 11 III 1906 r.

Sen może być zarówno ostrzeżeniem, jak i dyrektywą postępowania. W noweli *Jak Myriam odeszła*⁸² piękna córka powroźnika z Medyny w przeddzień zaślubin z dzielnym emirem ucieka z domu do osady trędowatych, ponieważ w śnie objawiono jej, że tylko taka ofiara może ocalić jej ukochanego od straszliwej choroby. W tym, jak i w poprzednim wypadku mamy do czynienia z egzegezą metafizyczną. Sen jest wyprzedzeniem faktu, który w planie świata fenomenalnego jeszcze nie nastąpił, jest symboliczną zapowiedzią tego, co stać się musi, gdyż w rzeczywistości transcendentnej, nie uznającej kategorii czasu, jest faktem od dawna spełnionym. Poprzez sen rzeczywistość pozazjawiskowa reguluje ludzkie działanie skierowując je w łożyska od dawien dawna ustalone, zmierzające ku celom z góry założonym.

⁸¹ Z tomu *Niesamowita opowieść*, s. 103—120.

⁸² Druk. w czasopiśmie *Dzień*.

Sen może też być symbolicznym uświadomieniem istoty sytuacji życiowej, z której nie zdajemy sobie sprawy lub zdawać nie chcemy. Pewne myśli mogą być dla nas tak przykre, że rugujemy je pod próg świadomości i dopiero w marzeniu sennym wyłaniają się one na powierzchnię oczywiście w postaci ocenzurowanej. Tak jest w opowiadaniu niewątpliwie mającym podkład osobisty, w *Zmorze*⁸³. Narrator ma sen: znajduje się w jasnym pokoju o wysoko położonym, szerokim oknie. Nagle okno otwarło się i przez szczelinę zaczęły wpływać do wnętrza zwoje brunatno-czerwonego sukna, piętrzyć się falą, grożącą zmiążdżeniem znajdującego się w izbie człowieka. Na próżno usiłuje zamknąć okno — odepchnęła go sprężona fala napierając coraz potężniej. Zwoje materii pokryte są miliardem żyjątek, białych drobnoustrojów, zarazków straszliwej, nieuleczalnej choroby. Groźne mikroby usiłują wpełznąć osaczonemu do ust, lecz w ostatniej chwili udaje mu się wyważyć drzwi do sąsiedniej izby. Jest to mała, niska, mroczna nora, w której na plugawych pryczach śpią jacyś ludzie. Jeden z nich wstaje i wita przybyłego po imieniu. Przybysz rozpoznaje w nim swego zmarłego krewnego. Zmarły zwraca mu uwagę na znaczenie tego snu i znika, a on wraca z powrotem do tamtego pokoju. Zwoje materii leżą ułożone w sześciany pod ścianami, znikły z nich białe żyjątka, na środku pokoju stoi urocza, młoda pani i przypatruje się swej sukni z tego samego uszytej materiału, jaki leży tu w zwojach. Młody człowiek zbliża się ku niej i zachwycony jej urokiem chce ją pocałować, lecz ona wstrzymuje go delikatną, lecz stanowczą perswazją: jest tak młoda, tak bardzo chciałaby jeszcze długo żyć. Ten pocałunek mógłby jej zaszkodzić. Czyż nie żal mu jej zdrowia, urody, życia? Onieśmielony oczywistością tej uwagi cofa się — i na tym wyczerpuje się temat snu.

Ten sen ciężki, męczący jak zmora, wydaje się być symbolicznym przypomnieniem sytuacji życiowej śniącego, uświadomieniem mu istoty położenia. Owa rozpaczliwa walka z napierającą, niosącą śmierć falą to jakby przypomnienie jakiejś ciężkiej choroby, któraomal nie skończyła się katastrofą. Ciemna nora to śmierć, o którą się wówczas otarł, to groźna, ohydna nicość grobu, której ledwo się wydarł i która mu ustawicznie zagraża. Urocza, młoda kobieta to życie pełne czaru i ponęt, które dla niego, co wlecze za sobą mroczny cień tamtego zdarzenia, jest już na zawsze niedostępne.

⁸³ W tomie *Namiętność*, s. 139—146.

Sen może też być wyrazem życzeń podświadomych. Jakaś myśl natrętna, co domaga się urzeczywistnienia, tak długo nęka i niepokoi w snach, aż doczeka się spełnienia na jawie. Tak właśnie w *Cieniu Bafometa* motyw krajobrazowy jakiegoś domu w jakimś zaułku nieznanego miasta tak natrętnie powtarza się będzie w snach Pomiana, że skłoni go wreszcie do poszukiwań owego miejsca i doprowadzi do spotkania z Szantyrem.

W obu ostatnich wypadkach nie wychodzi Grabiński poza krąg doświadczenia. Żadnej tu metafizyki, fakty są wytłumaczalne w zakresie wiedzy empirycznej. W snach ujawniają się kompleksy myślowe, zepchnięte na dno podświadomości ze względu na swój wrogi instynktowi samozachowania charakter, bądź też niejasne, mętne refleksy faktów, zanotowanych ongiś tylko na peryferiach obwodowych świadomości w chwili, gdy była ona pochłonięta jakąś jedną, wyłączną ideą. Na gruncie całkowicie przyrodniczym stoi Grabiński w noweli *Dzieża*. Opisane w niej marzenie senne młodej, piętnastoletniej dziewczyny i związane z nim sensacje zmysłowe są psychofizyczną projekcją zmian fizjologicznych, zachodzących w dojrzewającym organizmie dziewczęcym. Często pojawiające się w utworach pisarza opisy katalepsji i somnambulizmu posiadają precyzję klinicznych analiz, lecz chociaż pisarz nie odrywa się tu jeszcze od podłoża materialnego i obraca się w dziedzinie doświadczeń realnych życia, to przecież wyjątkowość i niezwykłość analizowanych fenomenów nasuwa pewne supozycje, przypuszczenia, sugestie wykraczające poza pole naszych powszechnych mniemań. Czyż dziwność owych zjawisk i niecodziennosc, tak jaskrawo odcinająca się od tego wszystkiego, z czego formujemy sobie obraz świata, nie świadczy o bogactwie życia, o jego zdumiewającym polimorfizmie i nieprzeczuwanych jego możliwościach? Trzeba być człowiekiem bardzo naiwnym, by sądzić, że świat kończy się na granicy, do której sięga nasz wzrok i nasza myśl.

Na motywie somnambulizmu osnuta jest ciekawa nowela *Na tropie*⁸⁴. W stanie ciężkiej hipnozy bohater noweli morduje w ustronnym zamku hrabiankę Walerię S. Morderstwo dokonane zostało w warunkach wprost nieprawdopodobnie dla zbrodniarza trudnych — organa śledcze stoją w obliczu nierozwiązalnej zagadki: w jaki sposób tajemniczy morderca mógł w takich okoliczno-

⁸⁴ Z tomu *Niesamowita opowieść*, s. 121—145.

ciach dostać się w ogóle do komnaty Walerii. Totalna amnezja czynów popełnionych w transie somnambulicznym, towarzysząca z reguły ciężkim stanom hipnozy, utrzymuje zabójcę w zupełnej nieświadomości i dopiero komunikaty prasowe zwracają jego uwagę na wydarzenie. Pędzony jakimś wewnętrznym, nieodpartym imperatywem odbywa powtórnie drogę przebytą niedawno i po własnym tropie dochodzi do rozpoznania mordercy w samym sobie. Otóż co uderza i co musiało zapewne Grabińskiego intrygować szczególnie w samej istocie fenomenu, to po pierwsze całkowita nieodpowiedzialność i nieświadomość czynności, dokonywanych w tym stanie, absolutna amnezja somnambulika, który powracając do jawy pozostawia wszystko tamto poza sobą w jakiejś głuchej, zawartej mocno otchłani, a po drugie niesamowita siła, która pozwala somnambulikom działać w warunkach dla człowieka normalnego wprost niepojętych. Ostatnia myśl, poddana przez kogoś lub wylęgła sama z siebie tuż przed pogrążeniem się w topiel snu rozrasta się do rozmiarów wewnętrznego nakazu, który nagli gwałtownie do spełnienia. Działa tu „jakiś wściekły, bezwzględny nakaz wnętrza, jakiś kategoryczny imperatyw, wobec którego nie ma namysłu ni wahania; wszystkie siły zestukratniają się, wszystkie ścięgną prężą się w szalonym wysiłku, by zaspokoić, wypełnić coś, co żarzącymi głoskami wypaliło się we wnękach duszy; dźwiga się jakaś niesamowita, nerwowa moc i pędzi na łeb, na szyję, przez debry, wykroty, łamie, druzgoce, wali w proch do stóp swych wszystko, co staje na zawadzie i dopina celu zziajana, krwią ociekła, lecz triumfująca... ”⁸⁵.

Z całkowicie metafizyczną koncepcją snu spotykamy się w powieści *Cień Bafometa*. W tychże samych wypadkach, które Pomian przeżywa pod diaboliczną maską Pawełka Kuternózki w jakimś wyjątkowym stanie transfiguracji, uczestniczy jednocześnie, chociaż w innej formie, w płaszczyźnie snu ks. Jan Sowiński. Sen zatem pojęty jest tu jako stan, w którym jaźń osobowa, wyzwolona z pęt świata materialnego przekracza jego granice, aby na chwil parę zanurzyć się w jakiejś innej, transcendentalnej rzeczywistości.

Wśród utworów osnutych na motywie snu znajduje się jeszcze jeden utwór szczególnie interesujący, bo dla postawy Grabińskiego niejako symboliczny i reprezentatywny: opowiadanie *Mur*⁸⁶. Rzecz

⁸⁵ *Ibi d.*, s. 124—125.

⁸⁶ W pierwodruku w *Kurjerze Lwowskim* z dnia 25 VI 1928 opowiadanie no-

ma charakter jakiejś sennej wizji, jest opisem jakiejś długiej, monotonnej, uciążliwej wędrówki bezimiennego człowieka wąską ulicą, wijącą się wśród kamiennych ścian wysokiego muru. Ulica pusta, jałowa, wytrzebiona niemal z oznak życia snuje się w skrętach i zygzakach wiecznie pośród tych samych wysokich, kamiennych pierzei, spoza których nie dociera żaden głos ni żaden znak. Jakiś nieokreślony, irracjonalny lęk ogarnia znużonego wędrowca. Nagle urywa się kamienny grunt drogi i u stóp pielgrzymującego człowieka otwiera się mroczna, niezgłębiona czeluść. Przerażony cofa się wstecz i pchnięty jakimś instynktownym odruchem rzuca się do ucieczki. Zaczyna się straszliwa gonitwa, błędne szamotanie wśród ślepej pustki bezlitosnych, kamiennych ścian. Żadnego wyjścia, żadnego ratunku, labirynt bez końca. Lecz wtem po raz drugi roz-wiera się u stóp oszalałego z lęku i rozpaczony czarny, zionący grozą niezgłębiony wądół. „Tym razem nie cofnął się przed nim: z uśmiechem wyciągnął ręce ku ustom mroku i wskoczył w sam środek bezdenne-go leja...

Wtedy obudził się — po tamtej stronie muru...”

Utwór przypominający wizję senną, makabryczną, dławiącą jak zmora, ma wymowę niewątpliwie symboliczną. Owa kręta, długa, monotonna droga — to jakby symbol ludzkiego życia, ludzkiego losu. Życie ludzkie jest właśnie taką samotną, ciężką wędrówką pośród kamiennych ścian, którymi rzeczywistość świata zmysłowego oddzieliła nas od tamtej strony. Człowiek ma przeczucie jej istnienia, człowiek wie intuicyjnie, że poza tymi kamiennymi ścianami coś jest, człowiek przeczuczuwa to coś, pragnie go i szuka, ale labirynt wije się wciąż w nieskończoność krętą, zygzakowatą linią; próżno szukamy drogi wyjścia, próżno bijemy rozpaczliwie w otaczającą nas, nieustępliwą wrogość. Aż wreszcie dociera człowiek na skraj przepaści, czarnej, ponurej, tajemniczej głębi. Cofa się przed tą otchłanią, która napawa go jakimś lękiem irracjonalnym, ucieka w przerażeniu, znów tłucze się pośród kamiennego więzienia. Ale przeznaczenia uniknąć nie sposób. I znów otwiera się u stóp straszliwa otchłań i człowiek znużony, zrezygnowany skacze w to tajemnicze, groźne niewiadome, by ocknąć się nareszcie po tamtej stronie. Życie jest snem, a śmierć jest przebudzeniem do nowego życia.

silo tytuł *Parkan*. Na zachowanych wycinkach autorskich wykreślił Grabiński własnoręcznie wyraz *Parkan* zastępując wyrazem *Mur*.

Rozdział V

MISTYKA, SATANIZM I KULT PIĘKNA

W bogactwie tematów, które podejmował Grabiński w swoich utworach, wydzielić można jeszcze grupę motywów, jakich dostarczała pisarzowi strefa rzeczywistości określona życiem Kościoła, życiem jego liturgii, dogmatów i nakazów moralnych. Naszkicowaliśmy w rozdziale wstępnym części pierwszej w najogólniejszym zarysie linie rozwojowe owego przebudzenia religijnego, jakie ujawniło się pod schyłek ubiegłego stulecia. Ten renesans myśli i uczuć religijnych, zapewne nie zawsze jednakiej mocy, raz głęboki i zasadniczy, kiedy indziej płytki i przemijający, a dalej to wzmożone zainteresowanie dla średniowiecza i dla jego kultury, tak zdumiewającej różnorodnością przejawów, wreszcie odkrycie niewyczerpanych wprost zasobów oryginalnego piękna, utajonego w zewnętrznej oprawie kultu i w wewnętrznej treści religijnych symbolów — wszystko to było, obok tylu innych, jeszcze jednym, bardzo symptomatycznym przejawem owej rewolucji duchowej, którą podniósł wiek nowy przeciw puściznie wyprzedzającej go epoki. Temu dominującemu nastrojowi czasów Grabiński poddać się mógł tym łatwiej, że się wychował w atmosferze rodzinnego domu głęboko, szczerze katolickiego. Zwracaliśmy już poprzednio uwagę na fakty dla ustalenia się świadomości ideowej i twórczej pisarza nie obojętne, na jego żarliwą, gorącą nabożność lat młodzieńczych. Nie obce mu były momenty wyjątkowo silnych, przeżywanych z całą intensywnością młodej duszy doświadczeń religijnych. Twórczość Grabińskiego nie daje z całą pewnością podstawy do zaliczenia jej w poczet tzw. literatury katolickiej; jakiegokolwiek kryteria wyznaniowe okazują wobec niej całkowitą nieprzydatność. Grabiński wy-

szedłszy w latach dojrzałości poza dogmaty jakiegokolwiek wyznania pozostał przecież w najgłębszej istocie swej postawy wobec życia osobowością duchową na wskroś religijną. Jeśli za kwintesencję religijności przyjmiemy formułę Höffdinga o zachowaniu wartości poprzez wszystkie możliwe przemiany i ewolucje form, to w tym sensie można i należy uznać Grabińskiego za osobistość w całej pełni, z najgłębszego naturalnego instynktu wierzącą. Przy obojętności dla dogmatu i kanonów ortodoksji zachowało dlań przecież na zawsze niezniszczalny urok to, co stanowi poza zewnętrznością ceremoniału istotną treść i jądro wszystkich religijnych systemów: przekonanie o realnej egzystencji tajemniczej, zakrytej przed człowiekiem zasady konstytutywnej bytu, jakiejś absolutnej wartości, w której jest wytłumaczenie i ostateczne zaspokojenie ludzkich aspiracji poznawczych i która stanowi dla jednostek wierzących jedyną rację nadającą sens życiu. Religijne odczucie i rozumienie świata musiało być bliskie i musiało zyskać aprobatę pisarza ze względu na swe oczywiste i naturalne zorientowanie ku transcendentalnej strefie istnienia. Ten bowiem typ myślenia i odczuwania nie da się po prostu wyobrazić bez przyjęcia heterogenicznej w stosunku do świata natury rzeczywistości metafizycznej, do której jako instancji ostatecznej odwołuje się wszelkie poznanie religijne. Religia stawała się przeto dla Grabińskiego-metafizyka *sui generis* sojuszniką, jej doświadczenia utwierdzały go w jego konsekwentnym spirytualizmie, akcentującym tak dobitnie i na każdym kroku prymat ducha przed światem rzeczy. Z drugiej zaś strony piękno owej dekoracyjnej strony obrzędowości, zwłaszcza katolickiej, nie mogło być obojętne dla pisarza uwrażliwionego tak wybitnie na zmysłowy czar świata. Estetyka kultu odwołując się do tkwiącego w człowieku instynktu piękna i do sensualistycznych ośrodków wzruszeniowych poprzez nastrój, poprzez wytwarzanie odpowiedniej aury psychicznej przygotowywała grunt dla przyjęcia głębszych prawd i objawień mistycznych.

Zainteresowanie sferą przeżyć religijnych i kultu przybierało u Grabińskiego formy rozmaite; przejawiało się w sztafażu, w dekoracji, w przedmiocie estetycznej kontemplacji, sięgało niekiedy głębiej w samą istotę religijnych doświadczeń i obrzędowych symbolów. Formą najmniej może skomplikowaną owego sentymentu dla określonej tu sfery wrażeń było umieszczanie akcji utworów w kręgu życia i czynności Kościoła. A więc budowle poświęcone potrzebom kultu, odgradzone od świata i jego spraw klasztery, romanty-

czne ruiny dawnych siedzib zakonnych, wokół których błakają się zamierające echa dawnych czasów, zdarzeń i ludzi, ciche, owiane melancholią wirydarze klasztorne i skryte wśród nich, tonące w kwiatach i zieleni kaplice, postacie księży, mnichów i zakonnic, dzwonników i stróżów świątyń, pobożnych pątników i pielgrzymów — oto motywy pisarzowi niezwykle bliskie, podejmowane z wyraźnym upodobaniem i sentymentem. W noweli *Podzwonne*¹ dramat przyjaźni i zdrady i dramat złamanych ślubów, którego bohaterami są ks. Paweł, mistyk i marzyciel oraz wychowanek jego, a zarazem przyjaciel Sebastian, dzwonnik i artysta, dramat zakończony tragiczną śmiercią księdza oraz obłędem nieszczęsnego Sebastiana, rozgrywa się w cieniu średniowiecznej fary, w rozpięciu potężnych skrzydeł Archanioła Michała, a kończy się wśród straszliwej wichury rozpiętanych szaleńczo dzwonów.

W innej noweli, w *Projekcjach*² terenem akcji są pełne niesamowitego uroku ruiny starego klasztoru trapistek, zburzonego w czas niszczących wojen religijnych XVII w. I znów mamy tu osobliwą romantykę podziemnych lochów, korytarzy, zamaskowanych przejść, ponurych sklepów i zapadni, jakichś tajemniczych czeluści i komnat skąpanych w upiornym, nie wiadomo skąd sączącym się szmaragdowym świetle podziemi. Zgodnie zaś z ustaloną konwencją starych romansów grozy i klechd ludowych wypełnia autor to zamarłe siedlisko bujnego ongiś życia stłumionym, ściszym ódgłosem spraw i zdarzeń minionych. Snują się tu wieczorami i nocą jakieś żałobne procesje, jakieś białe postacie w zakonnych szatach, rozlegają żałobne śpiewy i głos organów, a w majowe nocy urokliwe pustkowie rozbrzmiewa echem jakichś piekielnych i wyuzdanych śmiechów i chichotów kobiecych. Ponieważ każda ruina musi mieć swoją legendę, więc i klasztor trapistek, tak namiętnie penetrowany przez architekta Śnieżkę, osnuty jest mgławicową przędzą jakichś niejasnych, niepewnych wspomnień straszliwego grzechu i zbrodni, które doprowadziły na długo przed zniszczeniem do anatemy papieskiej i opustoszenia wyklętych murów.

Epizodycznie motyw pustelni klasztornej jako cichego azylu dla dusz znękanych i nazbyt zmęczonych brutalną bezwzględnością świata pojawi się w powieści *Salamandra*, raz gdy w czasie przechadzki po Strzeleckim Parku Jerzy Drzewiecki obserwuje przesu-

¹ Z tomu *Niesamowita opowieść*, s. 24—37.

² Z tomu *Namiętność*, s. 147—171.

wający się w sąsiednim ogrodzie klasztornym zatopiony w modlitwie orszak siostr karmelitanek i w jednej z nich „rozpoznaje” narzeczoną swą Halszkę, drugi raz gdy w czasie przejażdżki po jeziorze w pobliżu klasztoru klarysek Jerzy spostrzega łódź z siostrami. Jedna z nich spogląda na czołno, w którym obok Jerzego spoczywa uśpiona Halszka, i nagle wyciąga ku niej ręce. Tę samą scenę widzi uśpiona dziewczyna w marzeniu sennym. Są to projekcje decyzji, którą Halszka poweźmie istotnie w zakończeniu powieści.

W szerokim natomiast zakresie powraca zespół wspomnianych tu motywów w *Cieniu Bałometa*. Cały drugi plan akcji, ta druga, tajemnicza rzeczywistość innego wymiaru, w którą zwolna, stopniowo zanurza się jaźń Pomiana, określona jest całkowicie życiem Kościoła. Ostateczną transfigurację Pomiana poprzedza epizod z siostrą Weroniką, utrzymany w tonie jakiejś mistyczno-romantycznej baśni. Odcięty od świata, niedostępny nawet dla wiernego Józefa, przeżywa Pomian czarującą przygodę, przywołaną przez tęsknotę duszy, broniącej się przed ostateczną klęską, a może będącą odległym refleksem zdarzeń niegdyś przeżytych w jakimś dalekim czasie, w jakimś innym wymiarze i w jakimś niezwykłym stanie. Co dzień pod wieczorną godzinę zjawia się w samotni Pomiana precudna mniszka Weronika i spędzają razem długie nocne wigilie aż do świtu na adoracji wzajemnej, w zachwycie rozmiłowanych w sobie dusz, na lekturze średniowiecznych traktatów mistycznych, modlitw i psalmów pokutnych, Dom Pomiana

„[...] zamienił się w tym czasie w kaplicę, której duszą i świętą była ona. W głębi oszklonego witrażami korytarza stanął jej ołtarz. Codziennie, w odwieczera godzinę, gdy dzwony na wieżach grały odwieczną melodię zwiastowania, rozkwiatały na menzie światła świec i kandelabrow, wśród blasku rozchybotanych płomyków perliły się łzy rosy w kielichach lilij, narcyzów i tulipanów, których pęcze świeżo skropione troskliwą dłonią pochylały się w zamyśleniu mistycznym nad skrzynią tabernakulum. W miedzianych amforach spalały się cicho mira i kadzidło i wysnuwając się z wnętrza w sinobiałych runach okalały woalem dymów jaspisowy piedestał koło ołtarza opleciony ich skrętami. Obły, lśniący zimno trzon czekał w utęsknieniu...

Wśród cichego prysku przepalających się wonności, wśród słodkiego czadu świec i paschałów stawała na cokole owianym kwefami woni i dymów siostra Weronika. Nieruchoma, z głową lekko pochyloną jakby w znak poddania się wyrokowi nieba, ze złożonymi na piersiach rękoma podobna była służebnicy Pana. Opuszczone powieki zakrywały płomienny szafir jej oczu rzucając na twarz mniszki cień rzęs długich, jedwabistych, na ustach drzemał uśmiech...”³.

³ *Cień Bałometa*, s. 43—44.

Epizod z Weroniką jest introdukcją do tej części powieści, która obejmuje dzieje bohatera w okresie psychofizycznej transfiguracji. I tak jak dusza Pomiana przechodzi ze świata jasności i dobra w strefę ciemności i grzechu, tak i sceneria fantastyczno-baśniowa zmienia się w ponurą, groźną, spowitą w cienie i mroki. Jesteśmy jakby w głębokim, posepnym średniowieczu. Jest czas wielkiego postu, czas obrachunku z straszliwych win i grzechów. Jakaś psychozoza samobiczowania i samoudręki w szale pokutnym ogarnia miasto. Ks. Dezydery Prawiński, jakby nowy Savonarola w potężnych, wstrząsających kazaniach przywołuje groźną wizję szatana, łamie i druzgoce struchlałe ludzkie dusze zapowiedzią sądu bezlitosnego. Wszystkie zdarzenia i sceny grupują się ustawicznie wokół jednej sprawy dominującej, wstrząsającego dramatu dusz, rozdartych tragicznie między tęsknotą i wołaniem o świętość, a nieukojoną pokusą i żądzą grzechu. Grabiński gromadzi tu i zespala w osobliwą kolekcję bliskie sobie motywy; mamy więc tu i orszaki mnichów i zakonnic i tajemniczych pielgrzymów-pokutników, drogi krzyżowe i błagalne procesje, posepne tummy gotyckie, szept modlitw i groźne, płomienne słowa fanatycznego kaznodziei, co w tłumach wywoływać potrafi straszliwe napięcia uczuć, a cały ten świat udręczony, znękany obłędem religijnym, spowity jest w ołowiano-szkarłatne cienie podwieczornej godziny. W ostatnich błaskach dnia, konającego w rozżagwionej purpurze, pada na ziemię upiorny, szatański cień Kozła-Bafometa. Nadciąga groźna, burzliwa noc. Lecz oto jakby dla kontrastu z tym posepnym freskiem kończy się ta część powieści sceną utrzymaną w baśniowej tonacji partii wstępnej, sceną pogrzebu siostry Weroniki w duszną od woni noc majową. Z perspektywy ogrodowych alei nadciąga z pieśnią *Salve Regina* żałobny orszak zakonnych dziewcząt kierując się do klasztornej kaplicy, wzniesionej na przylądku pośród cichych, uśpionych wód jeziora. Księżyc sieje magnezjowe blaski, fale uderzają łagodnie o kamienne zręby kaplicy, jarzą się światła żałobnych gromnic i w ciszy nocnej płynie organowa melodia *Ave Maria* Gounoda.

Najpełniej i najszerzej motywy wspomniane potraktowane zostały w powieści *Klasztor i morze*. Cała prawie akcja powieści toczy się w obrębie i w cieniu klasztoru panien anuncjatek nad polskim morzem. Stara legenda, zapisana w pamięci siostr i w kronikach klasztoru, opowiada, że skała, na której wznoszą się zabudowania zakonne, wyrzucona została kiedyś z dna morskiego

w jakąś noc w czas straszliwej burzy, obecny zaś klasztor, istniejący od dwustu lat, stoi na gruzach starego eremu, po którym przetrwała tylko mała świątynka-kaplica w odległej, rzadko nawiedzanej ustroni klasztornych ogrodów. Mówi bowiem legenda, odczytana przez siostrę Agnes w kronice zakonu pod r. 1487, że jakiś nieznany mnich wtargnął do ogrodu ss. eremitek gwałcąc jedną z przechadzających się zakonnice, po czym ścigany wyrzutami sumienia rzucił się w przystępie rozpaczony w głąbie morza. I oto teraz widmo jego pojawia się co pewien czas w owym ustroniu klasztornym siejąc lęk i obawę przed zapuszczaniem się w tę rzadko odwiedzaną przez siostry dziedzinę. Łączy się z tym podaniem dziwna historia jednego z czterech wielkich dzwonów, zawieszonych na wieży, Mnicha Morskiego. I znów wieść ginąca gdzieś w pomroce czasów opowiada, że dzwon ten odlany został niegdyś z tajemniczej kotwicy, którą wyrzuciło morze w momencie, gdy wyłaniał się ląd, stanowiący dziś teren klasztornej posesji, a pod sugestią zagadkowej wizji przeorysza zakonu kazała wyryć na obwodzie dzwonu wizerunek potwornego mnicha z głową rybygłowacza oraz dodać napis: *Profundis exiit — in profunda rediit — cum claustrum peccata expiaverit*. W cieniu tej legendy przepływa życie klasztoru, które pisarz oddaje z dużą intuicją i znajomością rzeczy. Błądząc z siostrą Agnieszką pośród zabudowań klasztornych śledzimy rytm powszedniego dnia, oddanego kontemplacji, modlitwom i wytężonej pracy dla dobra bliźnich. Przesuwają się wizerunki mniszek o egzotycznych nieco, bo typowo zakonnych imionach: Agnieszki, Benigny, Bernardy, Marii Augustyny, Anastazji, Placydy, Beaty, obrazy religijnego kultu, modlitw zbiorowych, nabożeństw, obrzędów. Nastrój mistycznego rozmarzenia, żarliwej i ekstatycznej samoofiary, to znów duszna, przytłaczająca atmosfera groźnych i niszczących podmuchów namiętności, anarchicznych odruchów buntującego się ciała nadają na przemian swoisty i wytężony rytm emocjonalny tej historii pisanej ze szczególnym — według wyznań pisarza — umiłowaniem.

W tym uporczywym nawracaniu do wspomnianych tu tematów i pomysłów najdobitniej może ujawnia się przynależność Grabińskiego, jego duchowe powinowactwo z klimatem sztuki modernistycznej. Grabiński, tak zdumiewająco oryginalny w innych zakresach tematycznych, tu najmniej zapewne okazywał samodzielności. Narzucają się pamięci z uporczywym natręctwem jakieś odległe, a przecież nieodparte echa Baudelaire'a, Huysmansa, Villiersa,

Maeterlincka, Samaina, Viele-Griffina, Klingsora, Przybyszewskiego, Micińskiego, Zawistowskiej, Krzymuskiej, Kasprowicza, Żuławskiego i tylu innych niepoliczonych, tak chętnie odurzających się czarem mistyki i tym dziwnym pięknem „egzotyki” liturgicznej, która na pogrobowców myśli pozytywnej działała mocniej, niż najsilniejsza narkoza⁴. Jednakowoż w Grabińskim decydował o wyborze tego typu motywów nie sam jedynie czynnik estetyczny, instynkt piękna pobudzony odkryciem niedostrzeżonej do niedawna przez literaturę strefy tematycznej, lecz zapewne — i to w stopniu rozstrzygającym — przesłanki innej, głębszej, zasadniczej natury. Bo dziedzina religijnych doświadczeń to przecież strefa graniczna, stykająca się bezpośrednio z „tamtą stroną”, otwarta na to wielkie, cudowne Nieznane, o którym się wie, choć go nie można dojrzeć. W religijnym przeżyciu człowiek nawiązuje kontakt z Absolutem, zanurza się w mistycznej ekstazie w tym innym świecie, w którym pragnie uznać swe przeznaczenie, jedynie realną, jedynie ważną rzeczywistość. Zanurzając się w ów świat Grabiński czynił to z pełną świadomością, że oto wstępuje w dziedzinę, z której wybiegają już prosto, wyprężone cudownym, śmiałym łukiem w nieznane mistyczne mosty, sprzęgające rzeczywistość naszej codziennej, powszedniej jawy z tajemnicą nieskończoności.

Z omówionym tu kręgiem motywów łączy się najściślej krąg inny: dziedzina śmierci. Grabińskiego wyraźnie pociąga swoista romantyka zacisznych ustroni cmentarnych, ich melancholijny czar, kojący smutek. Znowuż narzucają się tu pokrewieństwa z modą epoki. Tylko że dla modernistów-dekadentów cała ta dziedzina tematów pogrzebowo-cmentarnych była przeważnie wyrazem potrzeby doznania dreszczów makabrycznych albo też wyrazem znużenia, zmęczenia, z którego rodziły się hymny do nirwany i wezwania do śmierci (*O przyjdź, jesieni...*). U Grabińskiego nie tylko to. Zapewne, słaba literacko, młodzieńcza *Opowieść o grabarzu*⁵ z rodzaju *contes macabres* jest trybutem złożonym nakazom mody i niczym więcej, jednakowoż w tym ciężeniu wyobraźni ku tej właśnie strefie motywów dosłuchać się można głosu jakichś pobudek głębszych, bardziej osobistych, intymnych. Grabiński urzeczony był zjawiskiem śmierci. Było to — jak już poprzednio wspomina-

⁴ Interesujące zestawienie tych modnych w całej Europie ówczesnej motywów dała Krystyna Niklewiczówna w szkicu *Zawistowska a ówczesna moda literacka*. Pamiętnik Literacki, R. 37, 1947, s. 218—226.

⁵ Druk. w czas. Maski 1918, zes. 31.

liśmy — jedno z tych nielicznych zresztą zagadnień, które całkowicie pochłonęły myśl pisarza nadając jego dziełu tak wyjątkowo jednolity koloryt. Dla pisarza borykającego się przez całe życie z tym fundamentalnym dla niego problematem owe cmentarne, ciche, ustronne, zapomniane aleje, wysłane purpurą konających, je-siennych liści, osnute przedzą mgieł, zadumane w żałobnym smętku stele grobowe, cała ta rekwizytornia zewnętrzna, zmysłowe akcesoria śmierci, te kruche szczątki i pamiątki, mówiące człowiekowi o nieuchronnym przemijaniu, wszystko to stawało się jakby swoistą formą przewyciężenia lęku. Ażeby bowiem uwierzyć w znikomość i pozornosć śmierci i upewnić się o istnieniu życia wiecznego, trzeba było w-pierw oswoić się z tym zewnętrznym ceremoniałem obrzędowym i z całą tą dziedziną zmysłowo-materialnych faktów, rzeczy, poczynań i działań, które towarzyszą ostatniej drodze ziemskiej człowieka i przypominają żyjącym o nieodwracalnej konieczności. Toteż wspomniany zespół motywów powraca wielokrotnie w dziele pisarza, w nowelach *Kruk*, *Święto sadów*, w *Opowieści o grabarzu*, w powieści *Cień Bafometa*, której akord końcowy utrzymany jest w takiej właśnie melancholijnej tonacji zdruzgotanych i unicestwionych dążeń i nadziei, a przede wszystkim w trylogii dramatycznej *Zaduszki*, której sceneria i cała problematyka określona jest w zupełności — jak sam tytuł wskazuje — ową dziedziną śmierci. Jednakowoż to ustawiczne ciężenie wyobraźni Grabińskiego ku wspomnianej strefie motywów nie ma — jak powiedziano — charakteru jakiejś makabrycznej obsesji, tak symptomatycznej dla niektórych reprezentatywnych luminarzy dekadentckiego *fin-de-siecle'u*. W melancholijnym, smutnym wdzięku ciszy cmentarnej jest jakiś dziwny, zniewalający czar. Tu jakoś bliższą i niemal zmysłowo dotykálną wydaje się wieczność. Tu, na tej granicy między życiem, co opodal, tuż za murem cmentarnym tętni oszłamiającym rytmem, a ciszą uspionych grobów, dogmat wiecznego istnienia przemawia ze szczególną siłą jako niewzruszona pewność i fakt. Wieczysty pokój ciałom i wieczny żywot duszom nieśmiertelnym — oto najgłębsza prawda, jaką zdaje się głosić swoim skupionym, zadumanym milczeniem miasto umarłych.

Ale nie tylko zewnętrzny sztafaż i scenerię zawdzięcza Grabiński doświadczeniom religijnym. Jego zainteresowanie tą sferą zjawisk i przeżyć sięgało głębiej. Pociągała go sztuka kościelna, liturgia, wreszcie istotna treść kultu, jego dogmaty i symbole. I tu też jeśli nie pierwszej i decydującej, to w każdym razie bardzo poważnej

podniety dostarczyła epoka, której bezsporną zasługą pozostanie mimo wszystko odkrycie tych nowych obszarów piękna, co kryją się w ceremoniale i obrzędowości Kościoła. Grabiński stąpa tu świadomie czy nieświadomie ścieżkami, które torowali Villiers de L'Isle-Adam w swym *Axelu*, gdy malował obrzęd składania zakonnych ślubów, zakończony buntem Klary de Maupers, Huysmans, gdy dawał całe monografie, podręczniki nieomal liturgii, sztuki i archeologii kościelnej w swoich powieściach-studiach czy też Wilde, kiedy na wzór Huysmansowskiego *Des Esseintes*a pozował swego Doriana na wyrafinowanego estetę, rozmiłowanego szczególnie w materialno-zmysłowych akcesoriach kultu. Grabiński wykazuje dużą znajomość rzeczową dziedziny, której dotyka, swoistą erudycję liturgioznawczą, czym przypomina swych zachodnio-europejskich protagonistów. I metoda operowania tym erudycyjnym materiałem, metoda wyliczania, długich, trochę nużących rejestrów, żonglowania oryginalnym, „egzotycznym” słownictwem i terminologią fachową wskazuje na wyraźne wzory obce, zwłaszcza manierę eks-naturalisty, autora *Katedry*. W takie erudycyjne ustępy obfitują zwłaszcza *Cień Bafometa* oraz *Klasztor i morze*. Opis zasobów, jakie mieszczą się w składzie paramentów kościelnych Pawła Kuternówki, oszałamiający wprost lawiną technicznych i fachowych terminów, którymi operuje Grabiński z całkowitą swobodą i zrozumieniem profesjonalisty, opisy obejścia klasztornego i gospodarstwa siostr, cel mieszkalnych i miejsc kultu przywodzą na myśl tak znamienne dla moderny modę na motywy i frazeologię, czerpaną z kręgu życia Kościoła. Aby zaś oddać z większą siłą i sugestią nastrój i atmosferę tego odrębnego świata, autor wplata w nurt opowieści autentyczne teksty modlitewne, strofy pieśni nabożnych, poezji religijnej. Weronika czyta w czasie conocnych spotkań z mistycznym swoim kochankiem poetyckie wyznania św. Teresy z Avila, ekstatyczne utwory ks. Antoniego Szandlerowskiego, *Visiones ancillae Domini*, dziwne, na pół obłąkane, sataniczne dzieło nieznaney mniszki z XIV w. Opis Drogi Krzyżowej zawiera autentyczne fragmenty pieśni wielkopostnych.

Osobną grupę motywów stanowią opisy obrzędów, uroczystości i ceremonii liturgicznych. W *Cieniu Bafometa* mamy dwa takie niepospolite literacko, mocne, nastrojowe obrazy: opis Drogi Krzyżowej, urządzonej w końcu Wielkiego Postu przez ks. Prawińskiego i zakończonej straszliwą projekcją szatana oraz szaleństwem tłumów, obłąkanych z przerażenia i pierzchających w popłochu z kla-

sztornego ogrojca wśród gwałtownej ulewy i rozpełnionych piorunów, drugi zaś to opis procesji pokutnej na Bugaju w czasie Dni Krzyżowych, znów zakończony mocną w literackim wyrazie, pełną grozy sceną zbiorowego obłędu tłumów. W *Klasztorze i morzu* mamy tych obrzędów i ceremonii więcej: opis Ciemnej Jutrznii, święcenia ognia i wody, obrzędu obłóczyn Hedy Dorszówny, przyjmującej welon zakonny itp.

Mimo wyeksponowanych wyraźnie literackich walorów owych scen i obrazów czuje się przecież, że nie tylko estetyczna strona tematu nęci w nich pisarza, że wiąże go z tym światem jakaś spójnia głębsza, że stara się zrozumieć i że rozumie istotny, ukryty poza symboliką gestów sens rzeczy. Krzyżowa Droga czy pokutna procesja to nie tylko malownicze widowiska, interesujące pisarza-estetę swym oryginalnym pięknem, lecz przede wszystkim wielkie, święte symbole, w których odnawia się poprzez wieki tragiczny, wstrząsający ziemią i niebem dramat Boga-Człowieka i w których ludzkość wyraża świadomość swojej winy i upadku i całą swą nadzieję i ufność. Wśród sióstr klasztoru pp. anuncjatek znajduje się s. Beata, od dwudziestu lat złożona ciężką niemocą. Od dwudziestu lat najstraszliwsze choroby nękają to nieszczęsne ciało, lecz ono mimo to nie tylko żyje, lecz promieniuje jakąś przedziwną, niezmierną świętością. Wiecznie otwarte rany wydzielają cudowną woń, ropa ciekąca z wrzodów ma własności lecznicze. Otóż znamienity jest sposób, w jaki tłumaczy pisarz powstanie i celowość cierpień nieszczęśliwej istoty, wokół której koncentruje się życie duchowe klasztoru i od której bije blask świętości na całą tę społeczność zakonną. Grabiński dotyka tu problemów, które jego epokę pasjonowały szczególnie i to zarówno od strony przyrodniczej, biologiczno-fizjologicznej, jak i religijnej. Fizjologia i psychologia XIX w., wyrosła z ducha pozytywistycznego materializmu, załatwiała się z zagadnieniem pośpiesznie i jednostronnie sprowadzając wszelkie zjawiska somatyczne, towarzyszące pewnym aktom i szczególnie intensywnym przeżyciom natury religijnej do stanów hysteropatycznych⁶. Nie wdawano się w subtelne rozróżnienia identyfikując objawy wyraźnie chorobliwe i wypadki z neuropsychozą nie mające nic wspólnego, fenomeny, których natury w kategoriach wyłącznie przyrodniczych określić nie sposób. Kościół zajął stanowisko rozsądnego umiaru. Nie wy-

⁶ Por. Birnbaum K., *op. cit.*, s. 232 nn.

kluczając możliwości interweniowania w niektórych wyjątkowych sytuacjach sił nadprzyrodzonych, zwłaszcza w wypadku wielkich ekstazyków mistyki klasycznej, zachowywał wstrzemięźliwą rezerwę wobec fenomenów niepewnych przestrzegając przed zbyt łatwowierną ufnością i fałszywie pojętą gorliwością religijną. Podkreślano z naciskiem ⁷, że ekstazy, wizje, proroctwa, jasnowidzenia i zjawiska somatyczne w rodzaju zawieszenia działalności zmysłów, stygmatyzacji, obywania się bez pokarmu przez dłuższe okresy czasu nie stanowią bynajmniej istoty mistyki, lecz są to fenomeny wtórne, niekonieczne, są to trabanci mistyki według określenia św. Jana od Krzyża, z naturą jej nadprzyrodzoną nie mający nic wspólnego. Natomiast bardzo często występują one w psychozach nerwicowych. Istotą przeżycia mistycznego jest natomiast głębokie, intuicyjne poczucie obecności i zjednoczenia się z Bogiem. Ekstaza fizyczna to tylko dodatek; ekstaza jest defektem, jest słabością, konsekwencją niedoskonałości natury ludzkiej, która często nie może znieść tego uderzenia, najazdu Bóstwa. Ekstaza jest zakłóceniem równowagi organizmu psychofizycznego pod wpływem kontemplacji mistycznej w analogiczny sposób, jak chwilowa ślepotą oka wywołana spoglądaniem wprost w słońce. Zwracano uwagę, że u mistyków, którzy osiągnęli najwyższy szczybel życia mistycznego (np. u Chrystusa i Marii) ekstaz prawie w ogóle nie ma.

Problem, którego tu dotykamy, należał do najbardziej pasjonujących epokę. Dość przypomnieć tak rozgłośnie w dobie dwudziestolecia międzywojennego wypadki w Konnersreuth, sprawę słynnej stygmatyczki Teresy Neumann z małej wioski bawarskiej. Zagadkowe fenomeny, których bohaterką była ta prosta i niewykształcona kobieta z ludu, urosły do rangi problemu absorbującego uwagę nie tylko sfer kościelnych i lekarskich, wywołały nie tylko olbrzymią literaturę naukową i publicystyczną, ale zaprzętnęły na wiele lat szeroką opinię Europy. Podejmując to zagadnienie — marginesowo zresztą — w swej powieści Grabiński ulegał zapewne sugestiom owej głośniejszej dyskusji, jednakowoż interesujące i istotne jest w tym wypadku nie tyle prawdopodobne źródło inspiracji, ile samo postawienie i egzegeza problemu. Otóż trzeba podkreślić, że i tu uderzająca jest jednolitość i konsekwencja postawy ideowej pisarza. Grabiński-spirytualista rozwiązuje zagadnienie zgodnie z zasadniczym

⁷ Por. Siwek P. k.s., *Metody badań zjawisk nadprzyrodzonych. Problem Konnersreuth*, Kraków 1933.

aksjomatem swej filozofii wykazując jednocześnie istotną znajomość ascetyki chrześcijańskiej. Na pytanie Agnieszki, jaki cel mieć mogą cierpienia s. Beaty, matka przełożona wyjaśnia:

„[...] Niewątpliwie męczeństwo Beaty przynosi ulgę w kaźni i temu, który przed wiekami zbeszcześcił klasztorne zacisze — lecz ma ono przed sobą daleko szersze, daleko rozleglejsze horyzonty. Czy słyszałaś coś o wielkim prawie „podstawienia”? O prawie „substytucji”?

— Nie, Matko Wielebna.

— Jest ono bolesnym darem, którym zaszczyca Chrystus tylko jednostki wybrane, a polega na tym, że wybrańcy biorą na siebie cierpienia fizyczne lub duchowe innych, którzy nie dorośli do ich ogromu ugięliby się pod brzemieniem i zeszli na bezdroża. Substytucja duchowa, która niegdyś stanowiła chlubę karmelitanek, powoduje przenoszenie się katuszy moralnych z dusz słabych i podatnych jak trzciny na jednostki silne i odporne, które śmiało stawiają czoło pokusom i atakom ducha przewrotności. I to jest właśnie chwałą zakonów kontemplacyjnych, że przez modlitwy i umartwienia przenosząc na się cierpienia duchowe innych chronią dusze chwiejne i niepewne przed upadkiem; na nich to wyładowują się przeważnie ciężkie, miazmatami piekła brzemienne chmury; są niby gromochronami społecznymi, które zwabiając na się przez modlitwę szatański fluid rozbijają zbyt silne chwilami napięcie potencjału zła i grzechu”⁸.

Cierpienia s. Beaty wsparte wysiłkiem duchowym siostr innych okazują się istotnie owocne. W momencie, gdy siły zła ponawiają atak i zdaje się przez chwilę, że znów powtórzy się zbrodnia, której mroczny cień od wieków mąci spokój tych miejsc, ciche cierpienia i żarliwe modlitwy świętych dziewic dopełniają miarę ekspiacji, sprowadzają łaskę i przebaczenie, ścierają ostatni ślad winy grzesznika.

Na rodzaj zainteresowań Grabińskiego rzuca też znamienne światło nowela *Muzeum dusz czyśccowych*⁹. Pomysł tego opowiadania podsunął pisarzowi przyjaciel jego z lat przemyskich ks. Jan Kwolek. Muzeum dusz czyśccowych rzeczywiście istniało w Rzymie przy kościele Najśw. Serca Jezusowego od r. 1893. W tym to kościele w dniu 2 lipca 1897 r. wybuchł pożar kaplicy, w czasie którego płomień świecy wypalił na oponie jedwabnej, zwisającej przy ołtarzu, jakby figurę biskupa. Proboszcz kościoła, a zarazem opiekun muzeum wydawał specjalne pismo „Le purgatoire”, poświęcone problematyce związanej z charakterem zbiorów, będących w jego opiece. W numerach 1—3 z r. 1918 wymienionego pisma ukazał się artykuł opisujący dokładnie wspomniane wydarzenie.

⁸ *Klasztor i morze*, s. 105—106.

⁹ Z tomu *Księga ognia*, s. 102—125.

Numery owe sprowadził ks. Kwolek specjalnie dla Grabińskiego i stamtąd właśnie zaczerpnął pisarz szczegóły do swego opowiadania¹⁰.

Ks. proboszcz Łączewski z Doliny i jego bratanica Helena oprowadzają po znajdującym się przy parafii muzeum dusz czyścowych oryginalnego gościa, okultystę-psychologa, doktora Pronia. Gościa sprowadziła rozgłośna już, coraz szersze zataczająca kręgi fama o tym jedynym w swoim rodzaju zbiorze okazów ideo- i stygmatoplastii. Są tu odlewy rąk, profilów i głów pozostawione w glinie lub wosku przez fantomy, pojawiające się na seansach z panną Heleną, która jest fenomenalnym medium, są nade wszystko wspaniałe eksponaty kauteryzacyjne, ślady i odciski wypalone na rozmaitych przedmiotach przez dusze z czyścca. Otóż charakterystyczny jest w analizowanym wypadku nie tyle sam wybór tematu, bo jego niecodziennosc dowodziłaby co najwyżej inwencji autora, ile sposób traktowania, ile stosunek pisarza do przedmiotu. Bo Grabiński nie tylko wierzy głęboko w istnienie czyścca, ale nie bacząc na ograniczone rozmiary noweli stara się nawet problem bliżej nasświetlić, rozwikłać sobie na swój sposób pewne nasuwające mu się kwestie i wątpliwości. Znamienna pod tym względem jest rozmowa botatera opowieści ks. Łączewskiego z owym drem Proniem, który — jak się zdaje — reprezentuje tu poglądy własne autora. Wyjaśniając genezę założonego przez siebie muzeum ks. Łączewski powiada:

„Zakładając [...] muzeum chciałem przede wszystkim zebrać materiał, który by udowodnił niezbitcie światu i ludziom, że jest czyściec i kara piekła, że istnieje w ogóle życie pośmiertne duszy.

— Na to i ja się zgadzam z księdzem proboszczem w zupełności. I ja wierzę w życie po tamtej stronie i ekspiację po śmierci. Chodzi tylko o formę bytowania poza grobem i rodzaj „kary”¹¹. Ksiądz wierzy w ogień materialny, Proń pojmuje ową ogniową kaźń raczej przenośnie, symbolicznie. „Sądzę — powiada — że sprawa natury tego ognia jest kwestią otwartą. Dla mnie jest on plastycznym symbolem mąk i katuszy moralnych duszy, która cierpi przechodząc pamięcią całe swe zmarnowane życie”¹². A na pytanie księdza, dlaczego w takim razie znaki zostawiane przez duchy sprawiają wrażenie stygmatów wypalonych, Proń odpowiada: — Ślady wyciśnięte przez dusze zmarłych [...] dlatego wyglądają jak wypalone, co więcej powiem, dlatego są wy-

¹⁰ Według informacji udzielonych autorowi studium przez ks. kan. Kwolkę w listach z dnia 7 I 1950 i 28 I 1950.

¹¹ *Muzeum dusz czyścowych*, w tomie *Księga ognia*, s. 109—110.

¹² *Ibid.*, s. 110.

palone, ponieważ pochodzą od tych, którzy wierzyli za życia w ogień jako środek karzący po śmierci [...]” Ludzie i po zgonie „wierzą w to, w co wierzyli za życia [...]”, toteż „stan swój po śmierci niektórzy uświadamiają sobie jako mękę ognistą”¹³.

Dla dopełnienia tych motywów dogmatyczno-liturgicznych dodać należy, że w tejże *Księdze ognia*, w której mieści się opowieść o ks. Łączewskim, znajduje się jeszcze jeden znamieny utwór, *Zielone Świątki*¹⁴. Jest to literacka parafraza lekcji i ewangelii na uroczystość Zesłania Ducha Świętego. Drobiazg ten, sam przez się mało ważny w całokształcie dorobku pisarza, znamieny jest jako symptom zainteresowań autora. Przykłady przywiedzione dowodzą, że dziedzina przeżyć i faktów religijnych była Grabińskiemu dziedziną bliską, że kontakty te nie ograniczały się tylko do powierzchownych spostrzeżeń zewnętrznego obserwatora, że owa narzucona przez kontakt z życiem Kościoła problematyka była przedmiotem głębszych studiów i przemyśleń i że w przypadku Grabińskiego nie można mówić o estetycznym jedynie przeżywaniu religii. I tu jak w utworach analizowanych poprzednio szło o sprawy najistotniejsze, fundamentalne. Grabiński ortodoksą co prawda nie był i miał całkowitą rację Otto Forst Battaglia, gdy nazywał pisarza entuzjastą Kościoła stojącym jednak poza Kościołem i gdy podkreślał, że Grabiński chętnie odurza się „wonią mistyki katolickiej, ale mistyka ta osłonięta jest zawsze splotem magii i demonizmu, który u twórcy *Demona ruchu* stał się koniecznym składnikiem każdego niemal utworu”¹⁵. Jednakowoż — i to jest najistotniejsze — Grabiński wbrew sugestiom pewnych odłamów moderny europejskiej nie szukał w religii nigdy i jedynie niezwykłych dreszczów, lecz była ona dla niego tym wielkim medium, poprzez które człowiek nawiązuje bezpośrednie związki z najistotniejszą substancją bytu.

Było jeszcze jedno zjawisko, które w analizie psychologicznej przeżyć religijnych przyciągnęło szczególnie uwagę sztuki modernistycznej: zjawisko zastanawiającej ambiwalencji świętości i grzechu, na której tle rodziły się czy też rodzą niekiedy religijne psychozy, zagadnienie związków między strefą doświadczeń religijnych, a strefą przeżyć erotycznych, seksualnych. Problem musiał

¹³ Ibid., s. 112.

¹⁴ Ibid., s. 141—147.

¹⁵ Forst-Battaglia O., *Katolickie piśmiennictwo w Polsce niepodległej*. [W:] *Udział twórczości katolickiej w dzisiejszej literaturze świata*. Kraków 1935, t. II, s. 116 i 161.

zwrócić uwagę kierunku, który w swych proklamacjach ideowych na pierwszym miejscu wypisywał słowa: niezwykłość, niecodzienność, oryginalność i który pragnął sięgać w najgłębsze, choćby najbardziej mroczne i wstydlive zaułki duszy. Rzecz jasna, nie modernści dojrzeli pierwsi zagadnienie i nie oni pierwsi starali się je rozwikłać. Nowa sztuka skorzystała w tym wypadku ze zdobyczy nauki pozytywistycznej. Wiek XIX, wiek historyzmu, wiek rozkwitu nauk przyrodniczych, psychologii i psychiatrii, tak ekspansywny i rewolucyjny na tyłu polach wiedzy, zapisał się też poważnie i trwale w dziedzinie badań religioznawczych. Powstaje wtedy, bo właściwie w tym dopiero stuleciu ustala swe podstawy metodologiczne porównawcza historia religii. Jej rozległe badania, wykraczające daleko poza krąg cywilizacji śródziemnomorskiej i ogarniające zasięgiem odległe kultury narodów wschodnich, egzotycznych i prymitywnych, stan współczesny i zamierzchłą przeszłość, dostarczały olbrzymiego materiału autentycznych spostrzeżeń, stwierdzających wielokrotnie spotykana w różnych epokach i na różnych terenach współzależność dziedzin tak zdawałoby się odrębnych jak religia i *sexus*. Stwierdzano np., że kult sumero-babilońskiej bogini Istar posiadał wyraźny i jawny podkład seksualny. Prostyucja i kult falliczny uchodziły za zmysłowe symbole tajemniczej siły, zapewniającej płodzenie się w nieskończoność życia i rodzaju ludzkiego, były swoistą i usankcjonowaną formą oddania się i poświęcenia bogini płodności. Kodeks Hammurabiego brał w specjalną opiekę poświęcone służbie tego bóstwa kapłanki-kurtyzany. W starobabilońskiej eposie *Gilgameš* występuje Istar jako niezamężna bogini miłości, która sama według własnego pragnienia wybiera sobie kochanka¹⁶. Podobnie w Indiach kult Śivy i jego wieloimiennej małżonki posiadał orgiastyczny charakter. Symbolem tego kultu był *linga*, *fallus*, element kobiecy występował w tym kulcie nadzwyczaj silnie. W nim krystalizowało się jakby widomie pojęcie mocy, potencji, *śakti*, jako wszechogarniającej, kosmicznej siły. O ile w postaci Vishnu uświadamiał się symbolicznie czynnik ładu i wyniosłego spokoju, Śiva przedstawiany był jako bóg szalony, który w jakimś dzikim, zawrotnym rytmie tańczy swój taniec kosmiczny i tak trwa w tym niszczącym wirze zmieniającego się bytu, o ile nie pogrąża się i nie zatrzymuje w ponurej, budzącej gro-

¹⁶ Por. Jeremias F., *Semitische Völker in Vorderasien*. [W:] *Lehrbuch der Religionsgeschichte*, IV Aufl., Tübingen 1925, t. I, s. 554—555.

zę ascezie. Asceza doprowadzona do skrajności i szła obłąkańczy, pęd ku samozniszczeniu i dzikie, orgiastyczne samostwierdzenie się w egzystencji własnej przynależą zarówno jego naturze i zależnie od tego, jaka strona wysuwała się na plan pierwszy, kult boga przybierał kształt ponuroascetyczny, bądź orgiastycznorozwiązły. Toteż Siva występował zazwyczaj w otoczeniu licznych dzikich i niesamowitych postaci, a specjalną cześć okazywali mu kuglarze i czarownicy, tancerze i muzykanci¹⁷.

Analogiczne zjawiska obserwowano i na innych terenach. W starożytnej Grecji orgiastyczny szal, prowadzący w kulminacyjnym momencie do spazmu ekstazy, w której choćby na chwilę znajdowała ukojenie drżeniąca w człowieku tęsknota do boskości i żądza wyzwolenia się z powszedniości życia i wzniesienia w dziedzinę bóstwa, był elementem konstytutywnym kultu Dionizosa. W stanie ekstatycznego zapamiętania, które określano wyrazem *enthousiasmos*, realizowała się jedność boga i człowieka. Spotęgowane, wytężone uczucie religijne dążąc do przekroczenia granicy między ludzkim a boskim znajdowało zaspokojenie w całkowitej zatracie świadomości, w roztopieniu jej w entuzjastycznym spazmie. Środki, którymi ekstazę usiłowano sprowadzić, bywały nader prymitywne. Oszalałą goniwą po górach, wirującym tańcem przy blasku pochodni doprowadzały się menady do stanu halucynacyjnego zamroczenia i namiętnego zapamiętania. Łączył się najściślej z kultem Dionizosa kult fallusa, symbole falliczne stanowiły nieodzowne, konieczne akcesoria każdej procesji dionizyjskiej¹⁸. W cesarskim Rzymie orgiastyczny charakter miał kult frygijskiej bogini Cybele. Przedstawiano ją sobie jako boginię przyrody, mieszkającą w dzikich, górzystych pustkowiach leśnych. I tu również uwielbienie nabożne czcicieli przejawiało się w formie dziwnej, zastanawiającej: zgiełkliwa, przechodząca na koniec jakby w szaleństwo dźwięków muzyka fletów i cymbałów, kastanietów i tamburynów, która doprowadzała uczestników obrzędu do stanu entuzjastycznej ekstazy¹⁹. W egzotycznej Japonii kult fallusa był pierwotnie szeroko rozpowszechniony stanowiąc integralny składnik prymitywnego szintoizmu²⁰. I tak można by przechodzić po-

¹⁷ Por. Konow S., *Die Inder*, s. 141—142.

¹⁸ Por. Nilsson M. P., *Die Griechen*. [W:] *Lehrbuch der Religionsgeschichte*, T. II, s. 366.

¹⁹ Por. Deubner L., *Die Römer*. [W:] *Lehrbuch...*, T. II, s. 495—496.

²⁰ Por. Florenz K., *Die Japaner*. [W:] *Lehrbuch...*, T. I, s. 294—295.

przez niezmierzone obszary czasu i przestrzeni napotykać nieomal wszędzie ślady owej zastanawiającej, zdawałoby się na pierwszy rzut oka sprzecznej w sobie symbiozy.

Nie była ona obca i chrześcijaństwu. Zwłaszcza kultura wieków średnich dostarczała w obfitości wymownych przykładów. Średniowiecze interesowało pod tym względem nie tylko historyków i religioznawców, ale i psychologów, psychiatrów, badaczy zagadnień seksualnych jako niewyczerpana wprost kopalnia materiałów godnych wnikliwej i wszechstronnej analizy. Namiętna, żarliwa religijność epoki, której ideał życiowy i styl kształtował się pod dominującym absolutnie ciśnieniem zagadnień metafizycznych, przejawiała się nie tylko w aktach świętości i ascezy, ale i w ponurych, społecznie groźnych, bo zbiorowych obłędach. Podkreślano ze strony przyrodników zajmujących się psychologią religii, że erotyzm i miłość odgrywały zawsze olbrzymią rolę w wielu religiach, że pewne derywaty uczucia religijnego wykazują utajoną łączność z popędem seksualnym. Von Krafft-Ebing dopatrywał się organicznego powinowactwa między ekstazą religijną, a ekstazą miłosną. Religię i miłość łączy pokrewny pierwiastek mistycznego marzenia o wiecznym, nieskończonym szczęściu, ale podobnie jak w niektórych przeżyciach erotycznych o podkładzie czy zabarwieniu patologicznym rozkosz przejawia się w formie sadystycznej, tak i w niektórych kultach religijnych dochodzą do głosu uczucia negatywne okrucieństwa i samozniszczenia. Stany wzruszenia religijnego i emocji seksualnej wykazują na najwyższym stopniu swego rozwoju pewną zgodność ilościową i jakościową natężenia, co w odpowiednich warunkach, zwłaszcza przy wmięszaniu się elementów patologicznych prowadzić może w jednym i drugim wypadku do sadystycznych wynaturzeń²¹. Wskazywano na perwersyjne orgie seksualne, których widownią bywały ponoć średniowieczne klasztory, na ponure obsesje seksualne świętych, u których uczucia najbardziej idealne i wysublimowane mieszały się z najohydniejszymi marzeniami erotycznymi. Mistyka, religijna ekstaza i rozkosz płciowa kojarzyły się niejednokrotnie w rzeczywistość trójjednię, niezaspokojona zmysłowość szukała i znajdowała połowiczne nasycenie w religijnym marzeniu. Na tym tle rodziły się seksualne orgie najrozmaitszych sekt, praktyki flagellantów,

²¹ Por. Forel A., *Die sexuelle Frage*, s. 141—142.

przeciągających z miasta do miasta i biczących się publicznie w sadystycznym upojeniu²².

Z tych faktycznych konstatacyj nauki wywodzi się w literaturze przełomu swoisty krąg motywów, oscylujących między ascezą a zmysłowością. Od Baudelaire'a poprzez Huysmansa, Viele-Griffina, Verlaine'a, Pradela i tylu innych aż po rodzimych piewców świętości i grzechu, Przybyszewskiego, Kasprowicza, Szandlerowskiego, Tetmajera, Żuławskiego, Zawistowską, Daniłowskiego przepływa w poezji i w prozie europejskiej ów ciąg obrazów malowanych w tonacji namiętnej i jaskrawej, w których raz po raz aż do granic ekstazy sięgające uczucia opadają z wyżyn mistycznego zachwycenia w szkarłatne otchłanie miłosnego obłędu. Grabiński włącza się w ów nurt wnosząc weń swój własny, oryginalny wkład.

Świętość i grzech, wyniosłe, śnieżne szczyty mistycznego roztopienia się w Bogu i życie pełne zmysłowych pokus i czarów — antynomia tych dwu światów stanowi oś dramatyczną wielu utworów pisarza. W noweli *Podzwonne* młody Sebastian, wychowanek i przyjaciel ks. Pawła, mistyka i marzyciela, „miał duszę dziecka rozmiłowaną w pięknie wiary i Boga, rozśpiewaną dźwiękami dzwonów, zasłuchaną w melodię serafów. Takim go znał ks. Paweł od dawna, takim ukochał i wymarzył. Sebastian był jego ideałem, tą jedyną duszą bez skazy, której szukał i wszystkie swe siły wycęzał, by ją utrzymać na śnieżnych wyżynach”²³.

Wspaniałe dzieło, będące owocem ich współpracy duchowej, bo wyrosłe z natchnień i inspiracji Pawła, zapłodnione jego żarliwą, namiętną świętością, a wykonane przez Sebastiana, potężny posąg Michała Archanioła połączył ich jeszcze ściślej, przykuł nierozzerwalnie. „I zawarli ślub wielki, ślub duchów i wzmocnili przysięgą na życie, na całe długie, ludzkie życie, które odtąd miało być święte i nieskalane, w miłości ku Bogu i ludziom, a z ziemskich rozkoszy wyzute”²⁴. Mijały lata, lecz oto w Sebastianie dojrzewały zwolna, niedostrzegalnie, niby w uśpieniu nieznane siły. Podnosił się z dna duszy coś niby protest, niby bunt przeciw spętaniu formułą przysięgi i wyrzeczenia, przeciw zagroźeniu na zawsze drogi do tamtego, innego, kuszącego swoją obcością świata. „Pewnego dnia uczuł się rzeźbiarz ogromnie samotny. Przyszła myśl, że choć dotąd życia nie używał, mógł przed złożeniem przysięgi w każdej chwili upomnieć się o swój dział, sięgnąć po kwiat szczęścia; był piękny i młody. Po tym,

²² Ibid. Zob. rozdz. „Religion und Sexualeben”. Ptaśnik J., *Kultura wieków średnich*. Zob. rozdz. „Choroby religijne i społeczne”.

²³ *Podzwonne*, w tomie *Niesamowita opowieść*, s. 26.

²⁴ Ibid., s. 27—28.

co zaszło u stóp Michała, miał już drogę zamkniętą. Niebotyczne mury zawarły go w przybytku skrzącym świeżością kryształów, tęczami kaskad, lecz lodowo zimnym. Przejął go dotkliwy chłód marmurów, razila do ślepoty biel alabastrów. Na krzyk rozpaczliwy serca otrzymywał niezmiennie w odpowiedź głuche echo olbrzymich, pustych komnat. A tam za witrażami framug świeciły się gody życia, miały słoneczne, złote popołudnia. A tam za draperiami okien obdzielaty szczerze wonnym łonem róże, prześcigały w daremnym utęsknieniu za śmiałą dłonią rzesne grusze.

Więc jak ptak uwięziony zabił o szyby, zatrzepotał o kraty i po chwili walki opadł na dno klatki. Wiara nie pozwalała rozpętać skrzydeł"²⁵.

Ale pragnienia raz rozbudzone nie dadzą się już ani uspić ani ukoić i którejs nocy Sebastian ucieknie w ten nieznany, wabiący z oddali świat nie bacząc na święte śluby, nie przeczuwając, że biegnie nie ku szczęściu, lecz ku zagładzie.

W ponure mroki średniowiecza przenosi nas cytowana tu już niejednokrotnie nowela *Projekcje*²⁶. W toku zapamiętałych penetracji posępnych ruin starego klasztoru architekt Śnieżko zwolna, krok za krokiem, nieustępliwie zbliża się do odkrycia straszliwej tajemnicy tego zamarłego pustkowie. Potworna przeszłość, ciężką klątwą leżąca na tej ruinie, odsłania się zwolna w zagadkowych projekcjach, jawiących się na ścianach pokoju Śnieżki. W fantastycznej grze cieniów, powracających ustawicznie, ilekroć zabłyśnie światło, wypęła na biały ekran ścian widmo jakiegoś klucza, to jakiejś kraty okiennej, to znów średniowiecznej chrzcielnicy, to wreszcie profil jakiejś cudownie pięknej głowy kobiecej w zakonnym kornecie. Jednocześnie w toku dziennych wędrówek niepożądany i w swej nadmiernej ciekawości fanatycznie zapamiętały intruz poznaje coraz lepiej i coraz dokładniej zagadkowe podziemia. Któregoś dnia natrafił na „niezmiernie długi chodnik ciągnący się wąską szycją aż hen, hen poza miasto” do ruin opactwa cystersów. A więc „istniała podziemna komunikacja”. Innym razem w toku wielogodzinnej włóczęgi w labiryncie podziemnych lochów i ganek natknął się na bogato rzeźbiony portal, zamykający dostęp do nieznanego mu dotąd galerii. Motywy scen rytych w brązie zastanowiły niesamowitą grozą i upiornością pomysłu. Po kilku tygodniach mocowania się z nieustępliwą zaporą udało się Śnieżce włamać do wnętrza tajemniczej galerii i dotrzeć u jej wylotu do szerokiej, półkulisto sklepionej komnaty. W otwartych sarkofagach i skrzyniach znajduje całe warstwy i pokłady szczątków

²⁵ Ibid., s. 29—30.

²⁶ Pierwodruk w czasopiśmie Zdrój 1919, tom IX zesz. 2—3. Przedruk w tomie *Namiętność*, s. 147—171.

i szkieletów dziecięcych. Ostateczne wyjaśnienie potwornej tajemnicy przyniósł sen „ciężki, przesycony scenami ponurej grozy”.

Sredniowiecze z całą swą ponurą, niesamowitą, a jednak nie pozbawioną swoistego uroku egzotyką zagarnie wiele miejsca w *Cieniu Bałometa*. Akcja przebiegająca w planie drugiej kondygnacji dzieje się niby współcześnie, niby w tym samym miejscu, w którym rozgrywają się wydarzenia planu „realnego”²⁷, niby paralelnie do nich, tylko w innym wymiarze, jednakże ta „druga rzeczywistość” całym swym wyglądem nie przypomina w najmniejszym szczególe współczesności, jest to jakby średniowieczna legenda, mieniąca się raz baśniowo-fantastyczną kolorystyką feerii, to znów posępnymi barwami scen pokutnych, korowodów żalobnych, ponurych manifestacji religijnego obłędu. Preludium do tych scen stanowi przygoda z Weroniką. Utrzymana zrazu w tonacji legendowej, przypominająca mistycyzujące malowidła prymitywów i prerafaelitów przechodzi zwolna w szkarłatne, namiętne odcinienie opowieści o przemożnej i nieodpartej potędze grzechu. Motyw dla moderny wyjątkowo atrakcyjny i wyeksploatowany dość skutecznie: świętość wyniesiona do granic mistycznego zapamiętania, przechodząca niepostrzeżenie w ekstrem przeciwny grzechu, to straszliwe w swej nagiej oczywistości zrośnięcie się niemal organiczne elementów dobra i zła w jednej i tej samej osobowości, niemożność wyznaczenia wyraźnej i zdecydowanej granicy między sprzecznościami. Weronika pojawia się po raz pierwszy w samotni Pomiana „jako *virgo immaculata*”, niby „Madonna w godzinę łaski przeogromnej zstępująca z piedestału niebios w zacisze samotnika”; ich stosunek przybiera kształt jakiegoś seraficznego zachwycenia, adoracji, mistycznej komunii dusz, która powstrzymała siłą swego napięcia i skupienia proces złej przemiany. Budząca się w duszy Pomiana „bestia ludzka, której oddech zalewał mu już twarz ohydny wyziewem, przykucnęła w nim gdzieś w najskrytszych zakamarkach”²⁸. Po chwilach cichej adoracji, zapatrzenia się w siebie przychodziły zazwyczaj godziny wspólnej lektury. „Weronika podszedłszy do smukłego, w czarne asfodele rzeźbionego leggjo, otwierała starą, poźółkłą księgę. W ciszy kaplicznego ustronia szeleściły karty foliału przerzucane ręką wąską, przeduchowioną, niemal prze-

²⁷ Pomian po „powrocie z podróży” doświadcza uczucia „dziwności” otoczenia, uczucia, że zaszył tu przed niedawnym czasem jakieś ważne zdarzenia, choć nie zostały one żadnych wyraźnych śladów. Por. *Cień Bałometa* s. 95 nn.

²⁸ *Ibid.*, s. 49.

zroczystą. Po chwili rozbrzmiewał jej głos słodki i melodyjny: Weronika czytała. Średniowieczne traktaty mistyczne, pełne głębi i naiwności dziecięcej — fragmenty dysput teozoficznych wnikliwe, subtelne, wyrafinowane — żywoty świętych przedziwne. Płynęły wyrazy proste a syte treścią jak jagody wina w porę jesieni, symbole tęczujące opalem w ust krasnych wydźwiku, słów rzadkich przeczyste lilije...

Modlitwy ascetów, psalmy pokutne jawno grzesznicy, antyfony ponurych samotnic... Z dzikich ustroni, z surowych pieczar stuleci przebrzmiałych wionęły powrotnym echem litanie dusz umęczonych, melodie samodręczycieli, łkania smaganych biczowników..."²⁹

Lecz oto po czasie zaszła nie wiadomo kiedy w ich wzajemnym stosunku niepokojąca zmiana, „nieznacznie, nieuchwytnie zmieniły się barwy i tony. Na chwiejnej rubieży szarów krwi i ducha wydźwignęły się kielichy nowych, dziwnych kwiatów”³⁰. Którejś nocy odczytała Weronika *Visiones ancillae Domini*, obłąkane dzieło nieznaney mniszki, „która z litości nad katuszą Lucyfera oddała mu swe ciało i duszę”³¹. Innym znów razem „usta Weroniki dumne i kuszące wygłosiły [...] glossę św. Teresy”, w któryś zaś wieczór przysłała kolej na trujące, namiętne poezje ks. Szandlerowskiego. Pomian czuł, że dzieje się coś ważkiego, coś zmiernego w ostatecznej perspektywie ku niebezpiecznym, może groźnym konsekwencjom. „Z uczuciem niewymownego szczęścia i trwogi zarazem spostrzegł, że mistyczna ekstaza siostry coraz wyraźniej zwraca się ku jego osobie jako przedmiotowi uwielbienia i adoracji. Równocześnie charakter jej nabierał cech coraz bardziej ziemskich: uniesienia duszy roztopiającej się w sferach błękitu powoli przekształcały się w pożar krwi. Coraz to dłużej przytrzymywała w dłoniach jego ręce, coraz uporczywiej wlepiła weń rozmarzone oczy; przeciągły, spazmatyczny dreszcz wstrząsał jej dziewiczym ciałem, na twarzy świtał i zmierniał namiętny płomień. Szalona mniszka ciążyła ku niemu całym swym cudnym, a świętokradczym jestestwem.

Pomian przeląkł się tej namiętności. Nie chciał przekraczać granic, nie chciał obdzierać tej przepięknej przygody z uroku przeduchowienia”³².

Bał się, że powróci znów tamto, co pod wpływem spotkania

²⁹ Ibid., s. 44—45.

³⁰ Ibid., s. 45.

³¹ Ibid., s. 47.

³² Ibid., s. 48.

z Weroniką cofnęło się, zastanowiło w najgłębszych kryjówkach jaźni. Tymczasem „demoniczna mniszka jakby wyczuwszy przyczajone w nim zwierzę nęciła je ku sobie coraz przemoźniej czarem zakonnego dziewictwa...”³³. Aż dnia któregoś pękają ostatkiem sił trzymające się zapory i choć Pomian w nadludzkim wysiłku odsuwa na moment pokusę, jest to zwycięstwo chwilowe. Wyzwolone ciemne moce wyrwawszy się ze swych mrocznych czeluści zalewają duszę Pomiana brudną, mętną falą. Czas jest już najwyższy opuścić to miejsce, wyjechać.

Ale nie tylko w duszy indywidualnej ważą się tajemniczo szale przeciwnych pragnień; te same nieobliczalne i irracjonalne popędy władają duszą zbiorowości, całych zespołów ludzkich. Gromadne uczucia nabożnego uniesienia, świętych i czystych wzruszeń serca przerodzić się mogą o każdej chwili w ponury obłęd, w którym świadomość grzechu i żądza bezwzględnej pokuty przechodzi niepostrzeżenie w uczucie lubieżnej, sadystycznej rozkoszy. Jedną z największych klęsk średniowiecza były straszliwe epidemie, dziesiątkujące ludność na olbrzymich obszarach Europy. Historia notuje wiele takich żywiołowych kataklizmów, wobec których przy ówczesnym stanie sztuki lekarskiej społeczeństwa europejskie były całkowicie bezbronne. Szczególnie tragicznym w skutkach był posiew tzw. czarnej śmierci w połowie XIV stulecia, kiedy to zaraza wyszedłszy z regionów południa przebiegła całą Europę pożerając więcej niż 1/3 ludności kontynentu³⁴. Uważano ją za dopust boży i za zapowiedź przyjścia Antychrysta i końca świata. „Przerażona ludność w modłach i pokucie szukała ratunku popadając nieraz w chorobliwy szal”³⁵. Zresztą już sto lat wcześniej „po pełnych tragizmu klęskach cesarskiego rodu Hohenstaufów, kiedy na rok 1260 przepowiadano nadejście nowej ery a z nią końca świata i sądu ostatecznego, na tle religijnego obłędu powstała sekta biczowników (Flagellantes) także braćmi krzyżowymi zwanych [...]” W wieku następnym czarna śmierć „taki sam odruch choroby religijno-społecznej wywołała. Tworzyły się gromady biczowników złożone z mężczyzn i kobiet różnego wieku, księży świeckich, mnichów i mniszek; z krzyżami czerwonymi na piersi i plecach, z różgami, świecami i sztandarami w rękach ciągnęli biczownicy od

³³ Ibid., s. 49.

³⁴ Por. Ptaśnik J., *op. cit.*, s. 33 nn.

³⁵ Ibid., s. 34.

miasta do miasta, od kościoła do kościoła publicznie bicząc się wzajemnie aż do krwi"³⁶. Obraz takiej psychozy zbiorowej jakby wyjęty ze starych kronik czy roczników średniowiecza maluje Grabiński w *Cieniu Bafometa*, w rozdziale „Świątokradztwo”. Po groźnych wydarzeniach Wielkiego Postu, po smutnych świątach Wielkiej Nocy przyszła wiosna i maj, a wraz z nimi zamiast radości i odmiany na lepsze nadpłynęła nowa fala klęsk i dopustów. „Około połowy miesiąca spadła mszyca i rudą rdzą przeżarła kwiaty i warzywa”³⁷. „Gdzieś pod koniec maja pojawiły się na przedmieściach podejrzane wólczygi, ohydne dziady proszalne i załaty trędowata, schorzała zgrają podmiejskie zaułki i gospody”³⁸. Gdy nastąpiły gwałtowne upały gromady tych nędzarzy rzuciły się ku studniom zatrzymując czyste dotąd źródła i krynice. Na koniec wybuchła na Bugaju zagadkowa choroba szerząc się z przerażającą gwałtownością. Nie pomogły zabiegi sanitarne, czarny mór pochłonął życie kilku młodych lekarzy, którzy ofiarnie podjęli próbę zdławienia zarazy w samym jej zapalnym ognisku. Zwrócono się na koniec do środków duchownych. I oto co dzień w podwieczorz wychodziły w podmiejskie uliczki i zaułki procesje błagalne, okrążały wszystkie studnie i źródła błagając Najświętszą Pannę o uzdrowienie wód i odwrócenie klęski. Któregoś dnia, „gdy procesja pokutna okrążała stary cmentarz, pojawiła się nagle pośród półzapadłych grobów gromada ludzi, biczących się wzajemnie skórzanymi pletniami po obnażonych plecach. Świst razów mieszał się z tępym stękiem smaganych ciał i jękiem modlitwy:

— Boże, bądź nam miłościwi! Boże, zlituj się nad nami! W potokach krwi naszej ugaś, Panie, pożar Twego gniewu!

I siekli się bez litości po barkach, po ramionach, po łędzwiach, bili kańczugami kurczące się od bólu plecy, chłostali do krwi skórę. Mężczyźni, niewiasty zamężne, dziewczęta, dzieci nawet...

Umilkła pieśń procesji; zahipnotyzowana widokiem samodrzęcieli rzesza zatrzymała się u cmentarnego obejścia i jak skamieniała śledziła ruchy opętańców. Ponad krzyk ich pohutnywania wybił się nagle ostrym, wibrującym tonem czyjś histeryczny śmiech. Jakaś kobieta młoda i dorodna wypadła z głębi procesyjnego zastępu i zdarłszy z siebie suknie nastawiła śnieżne plecy pod

³⁶ Ibid., s. 35.

³⁷ *Cień Bafometa*, s. 79.

³⁸ Ibid.

ciosy pletni. Trysła krew plamiąc czerwoną strugą niewieścią bieliznę.

Wtedy ogarnął ludzi jakby szał. W jednej chwili procesja rozpręgåła się. Porwani straszliwym przykładem ogałacali się z szat i z dzikim okrzykiem wtargnąwszy pomiędzy biczowników poddawali się chłóście. Inni, zwłaszcza mężczyźni, wyrywali im z rąk świszczące narzędzia kaźni i z kolei zadawali sobie okrutne razy. Wkrótce na całym przedmieściu rozszalała opętana gońba flagellantów. Hordy zziąjanych, ociekających własną i cudzą krwią ludzi, z podniesionymi do ciosu pętlami sznurów i rzemieni przewalały się z jednego kąta Bugaju w drugi. Z żarem żądy w obłąkanych oczach wystawiały niewiasty swój biały srom pod uderzenia waźkich, nielitościwych rąk męskich, z niewysłowionym uczuciem lubieży czuły na swych skatowanych piersiach, plecach, łędwziach moc ich dziką, okrutną, nieubłaganą, tę samą moc, co kiedy indziej miażdżyła im łona w przesłodkim uścisku ramion i przygniatała ciężarem bioder w pieszczotach łóz... Bo poprzez mękę kaźni zrodziła się rozkosz..."³⁹

Jedną z najpotworniejszych psychoz zbiorowych średniowiecza był kult szatana i demonofobia, której konsekwencją stały się z kolei bezwzględne i zaciekle prześladowania wszystkiego, co choćby tylko sugerowało jakikolwiek odległy pozór sojuszu i związku z duchem ciemności. Wczesne, głębokie średniowiecze choroby tej właściwie nie znało, choć oczywiście poczucie realnej egzystencji szatana i jego ustawicznej działalności było zawsze silne. Ale na dobre dopiero od XIV w. psychoza ta zatacza coraz szersze kręgi, by szczytu nasilenia osiągnąć w czasach nowożytnych. Wiązało się to z przejściowym ożywieniem działalności sekty katarów (bogomilców, albigenów). Sekta ta, wywodząca się ze starych tradycji gnozy i nauki Manesa, niemal doszczętnie wytrzebiona jeszcze w czasach dominacji pogaństwa, schroniła się na wschodzie, tam, zwłaszcza w Konstantynopolu i na półwyspie bałkańskim ożyła i następnie poprzez Włochy i Hiszpanię przedostała się na południe Francji, gdzie usadowiła się na dobre pod nazwą katarów albo albigenów (od miasta Albi)⁴⁰. Katarowie przyjmowali istnienie dwóch odwiecznych, równie potężnych bogów: jednego, który

³⁹ Ibid., s. 84—86.

⁴⁰ Por. Ptaśnik J., *op. cit.*, s. 225 n. Przybyszewski S., *Moi współcześni. Wśród obcych*, s. 251 n. Tenże, *Na marginesie tworu Ewersa*, s. 27.

7
obcy sprawom świata ziemskiego jest panem niebios i nigdy nie zniżył się do tak nędznego tworu, jakim jest człowiek — i drugiego, boga czarnego, szatana, który jest władcą niepodzielnym ziemi. Ten to „książę ciemności” był dla nich przedmiotem kultu religijnego. Katarowie byli zaciekłymi wrogami Kościoła powszechnego, odrzucali Stary i większość ksiąg Nowego Testamentu, nie wierzyli w bóstwo Chrystusa, znieważali osobę Panny Marii, nie uznawali sakramentów i obrzędów plugawiąc je i zohydzając w potwornych parodiach. Tępieni przez Kościół z bezwzględny i przerażającym okrucieństwem chronili się w pustkowie niedostępnych gór przekazując współwyznawcom drogą tradycji ustnej, gdy pisma ich zostały doszczętnie zniszczone, ezoteryczne tajemnice swojej nauki. Przymykali do niedobitków uciekinierzy i wypędki wszelkiej konduity z rozległego świata: heretycy, odszczepieńcy i renegaci Kościoła, eks-księża i mnisi, rozpustni wąganci, co rozminęli się z prawem, a z natury do wszelkiego rodzaju zbrodni byli pochopni. Wśród strasznego ucisku i ustawicznej niepewności życia i bezpieczeństwa pogłębiała się zaciekla nienawiść do prześladowców, obłądne pragnienie zemsty, a czysta pierwotnie nauka wyradzała się w system błuźnierczych praktyk, wykonywanych dla nich samych, dla zaspokojenia bezsilnej żądy odwetu ⁴¹.

Centralnym ośrodkiem kultu był szatan, Lucyfer, Bafomet ⁴². Niepozorny i wątki szatan biblijny, przyćmiony i zgaszony potęgą Jehowy-Jedynowładcy, dopiero w wierzeniach katarów nabrał wielkości i mocy, stał się potężnym, równorzędnym przeciwnikiem Boga ⁴³. Stamtąd przenikało do świadomości średniowiecza wyobrażenie posepnego władcy tego świata, dawcy szczęścia i rozkoszy, którą należało pogardzić dla zbawienia duszy. Jednakowoż dla wielu ten przeciwnik Boga był „wielkim pokrzywdzonym”, prawdziwym ojcem i wielkodusznym szafarzem łask i darów, którym mimo ostrzeżeń i potępień jakże trudno się oprzeć. Ludziom prostym, prymitywnym, odczuwającym tylko elementarne i najpospolitsze potrzeby i żądze, szatan mógł się nawet wydawać istotą bliższą, niż nazbyt wysublimowane, dla umysłów surowych i prostackich niedostępne i niezrozumiałe potęgi niebios ⁴⁴. Roz-

⁴¹ Por. Przybyszewski S., *Moi współcześni. Wśród obcych*, s. 253.

⁴² Imię Baphomet odczytane na wspak: Tem-o-h-p-ab znaczy: Templum omnium hominum pacis abbas. Por. Radziszewski S., *op. cit.*, s. 205.

⁴³ Por. Matuszewski I., *Diabeł w poezji*, s. 57 n.

⁴⁴ *Ibid.*, s. 109—111.

maitą postać przybierał ów szatan w wyobraźni średniowiecznych jego czcicieli i prześladowców: postać psa, czarnego kota (stąd katarowie), postać byka albo znów dla odmiany czarnego i chudego mężczyzny o ognistych oczach, wreszcie najczęściej kozła⁴⁵, jako symbolu „rozrodczej chuci” i rozpusty, którą upijała się ludzkość, „by o swej nędzy zapomnieć”⁴⁶. Ale niekiedy wyobrażano go sobie inaczej, jako pięknego anioła, Lucyfera, ducha światłości, w którym przecież nie zaniknął i nie zgasł do szczytu refleks dawnej łaski i w którym odzywa się czasem tęsknota za utraconym niebem. Ta wewnętrzna sprzeczność, ów dramat zbuntowanego anioła, który przy całej nienawiści do Stwórcy odczuwa przecież tragizm swego losu, znajdował symboliczny wyraz nawet w wyglądzie zewnętrznym. Według Eliphasa Levi przedstawiano kozła-Bafometa z gwiazdą Salomona na czole. Gwiazda ta, zwrócona wierzchołkiem ku górze, symbolizowała światło astralne. Jednakowoż uszy, spiczasta broda i rogi skrzycone w dół przedstawiały jednocześnie gwiazdę Salomona zwróconą wierzchołkiem ku ziemi, co znaczyło, że szatan tylko w niektórych momentach przeistaczać się może w anioła światłości⁴⁷.

Kult szatana manifestował się w specyficznym rytuale obrzędowym, w czarnych mszach i w sabatach. Według znawców-demonologów odbywały się owe sabaty czartowskie co piątek w miejscach odludnych i niedostępnych. Miejscami takimi były — jak podaje stara tradycja — w Niemczech Brocken, w Austrii Blocksberg, we Francji Puy-de-dôme, we Włoszech Dereo di Ferraro, w Polsce Łysa Góra pod Krakowem lub Wilnem albo pińskie moczary⁴⁸. Nauka współczesna widzi w owych sabatach po prostu zebrania sekciarzy, mające charakter orgiastyczno-mistyczny, a w potwornych rewelacjach sabatowych marzenia i wizje senne czarownic, które odurzone narkotykami brały po prostu po przebudzeniu swoje halucynacje i zwidy za rzeczywistość realną⁴⁹. Nie chodzi nam jednakże w tej chwili o mniej lub więcej prawdopodobne wyjaśnienie rzeczy, lecz o przedstawienie jej w tym kształcie, w jakim notują ją księgi znawców problemu. Zdobyte w ten sposób rozeznanie w przedmiocie pozwoli lepiej zrozumieć wersję Grabińskiego.

⁴⁵ Ptaśnik J., *op. cit.*, s. 250.

⁴⁶ Przybyszewski S., *Moi współcześni. Wśród obcych*, s. 254.

⁴⁷ Radziszewski S., *Wiedza tajemna*, s. 203—204.

⁴⁸ *Ibid.*, s. 202.

⁴⁹ Matuszewski I., *Czarnoksiężstwo i mediumizm*, s. 203.

Przez natarcie pachwin odpowiednią maścią wprowadzały się czcicielki szatana w stan odurzenia, nabierały jakoby zdolności lotu, po czym wyfrunąwszy przez okno lub komin udawały się niewidzialne dla ludzi na miejsce zebrań siedząc okrakiem na ożogach, roznach, miotłach, widłach, łopatach, w dzieżach lub stępach⁵⁰. Charakterystyczny jest szczegół, że o współnictwo z diabłem sądzane były niemal wyłącznie kobiety. Spotyka się co prawda w księgach demonologów i inkwizytorów wzmianki o czarownikach, ale przewaga kobiet jest zdecydowana. Słynny *Młot na czarownice* mówi już prawie tylko o nich⁵¹. To szczególne uprzywilejowanie płci męskiej jest zdaniem znawców oczywiste i zrozumiałe, boć „Chrystus postać męską przybrał, kiedy zstąpił na ziemię”, wyposażając tym samym mężczyzn w większą jakoby odporność wobec pokus szatańskich⁵². „Kobieta przewyższa mężczyznę w przesądach, przewyższa go w mściwości, próżności i kłamliwości, góruje nad nim namiętnością i nienasyconą zmysłowością. Ponieważ zaś kobietom nie dostaje sił fizycznych, przeto w diable szukają swego sprzymierzeńca, a w czarach środka dla zadowolenia swej żądz mściwej [...] Z natury złe i z natury słabe łatwo popadają w wątpliwości religijne i lekkomyślnie wyrzekają się wiary”⁵³. Ten to właśnie „lichy charakter” kobiety rzuca ją w objęcia demona. Czarownica, co zawarła pakt z diabłem i utrzymuje z nim stosunki, naznaczona jest piętnem przynależności do swego piekielnego pana i władcy. Tym piętnem bywał ślad zadany szponem diabła, ślad w postaci myszy, ropuchy, kota lub nietoperza w zakrytej części ciała, przeważnie w pachwinie. Od przeglądu tych znaków

⁵⁰ Wierzenia podobne zachowały się wśród ludu polskiego jeszcze do niedawna. Według *Kolberga* żywe jest u ludu krakowskiego przekonanie, że w każdy nowy czwartek (tzn. przy nowiu księżyca) czarownicy, mężczyźni i kobiety, potarłszy ręce zielem sabiną wylatują przez okno lub komin i udają się na stęporach, pociaskach i ożogach przemienionych w wierchowce na Łysą Górę, gdzie czeka już na nich z uczcią starszy diabeł. Por. Karłowicz J., *Czary i czarownice w Polsce*, Wisła 1887, s. 16.

⁵¹ Ptaśnik J., *op. cit.*, s. 251.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*, s. 252. Przybyszewski, którego problem czarownicy pasjonował szczególnie, pisał na ten temat m. in.: „Kobieta, u której mózg maciczny z jego furią, rozpętanymi namiętnościami, zdolnością do uczuć takiej nienawiści i chuci zemsty, jakich mężczyzna z swoim refleksyjnym mózgiem głowy odczuć nie jest w stanie, była główną sprężyną tych zgromadzeń (mowa o sabatach szatańskich), ich duszą i w rozszalały bieg smaganą krwią...” *Moi współczesni. Wśród obcych*, s. 256.

zaczynał się zazwyczaj sabat. Czarownice podchodziły kolejno do szatańskiego kozła, odsłaniały swe piętna, a następnie całowały swego władcę w miejsce wstydlive. Po złożeniu tak osobliwego *homagium* następowała uczta i bachanalia. Rozsprzęgały się wszelkie więzadła przyzwoitości, na znak szatana gasły światła i w orgiastycznym szale gromady mężczyzn i kobiet splatały się w obłąkane kłębowisko miotających się w wyuzdanej rozpuście ciał. Gdy zapiał pierwszy kogut, sabat kończył się, wszystko znikало⁵⁴.

Cała ta „teoria” satanizmu, zawarta w starych księgach inkwizytorów, wyłaniająca się z tysięcy aktów, protokołów sądowych i zeznań osób oskarżonych o czary, wydobyta została na jaw na przełomie stuleci. Wskazaliśmy w rozdziałach poprzednich na obudzone zainteresowanie i tą także stroną średniowiecznej kultury, na nowo odkrytej i rehabilitowanej pod koniec wieku; zwróciliśmy przede wszystkim uwagę na swoisty nurt motywów satanistycznych, ku którym rzuca się żądna niezwykłych i ekscytujących tematów nowa sztuka i literatura. Grabiński był jednym z tych, których ów nurt zagarnął i uniósł. Otwierała się dziedzina pomysłów dotąd literaturze polskiej nie znanych. Literatura ta nie stworzyła w przeszłości aż po w. XX żadnej literacko atrakcyjnej koncepcji szatana. Diabeł w sztuce polskiej miał zawsze albo charakter alegoryczny, albo dydaktyczny (jak w *Wizerunku* Reja czy w *Demonie Socratis* Górnickiego), albo wreszcie błazeński (jak np. w szkolnych, jezuickich dialogach)⁵⁵. Romantyzm ze swoim kultem średniowiecza i fantastyki ożywił co prawda zainteresowanie dla tego kręgu motywów, ale i on nie wyszedł właściwie poza czysto konwencjonalne albo alegoryczno-symboliczne traktowanie tego świata demonów i poza *Lucyperem* Słowackiego w *Samuelu Zborowskim* nic godnego głębszej uwagi w tym zakresie nie stworzył. Dla romantyzmu cały ten kompleks motywów wchodził w skład swoistej rekwizytorni akcesoriów, symbolicznych znaków, poprzez które do wyobraźni odbiorcy usiłowała niekiedy sugestywniej przemówić jakaś idea moralna czy filozoficzna. Dopiero modernizm odmienił sytuację zasadniczo. Dla Przybyszewskiego satanizm i czarnoksiężstwo nie są już konwencją literacką, lecz autonomicznym elementem rzeczywistości historycznej, godnym specjalnych studiów i odrębnego traktowania. *Synagoga szatana*, wstęp do *Al-*

⁵⁴ Por. Matuszewski I., *Diabeł w poezji*, s. 113.

⁵⁵ *Ibid.*, 234 n.

rauny Ewersa, powieść *Il regno doloroso*, odpowiednie rozdziały w I tomie *Moich współczesnych* — oto szereg dzieł, w których ten „satanista polski”, jak go francuski monografista Maxime Herman określa⁵⁶, podejmuje temat z całkowitą wyłączością, z poważnym przygotowaniem i opanowaniem przedmiotu i z wyraźną wolą darcia do istotnych węzłów problemu. *Il regno doloroso* jako powieść jest dziełem całkowicie chybnym. Napisana na schyłku życia, w okresie widocznego upadku i wyczerpania się talentu, ta pseudo-powieść, kompozycyjnie rozwichrzona i bezładna, stylistycznie niedbała i wręcz miejscami puszczona jest przecież pod względem treściowo-materiałowym godnym uwagi kompedium wiedzy demonologicznej. Współzawodnikiem Przybyszewskiego był Tadeusz Miciński. „Można nawet powiedzieć, że twórczość Micińskiego jest artystycznym wcieleniem haseł Przybyszewskiego, ziszczeniem się jego jak najdalej idących wskazań. Miciński obraca się swobodnie w tych problemach, na których przeprowadzenie Przybyszewskiemu brakuje talentu i szerokiego oddechu twórczego (problemy satanistyczne w *Il regno doloroso*)”⁵⁷. Jednakowoż problemat lucyferyzmu, tak bezwzględnie dominujący nad całą twórczością Micińskiego i nadający jej jednolity ton, w interpretacji poety rozrasta się w olbrzymi system swoistego, tragicznego poglądu na istotę wszechbytu, a cała twórczość pisarza, anarchiczna, żywiołowa, sprawiająca wrażenie jakiejś potężnej, nieprzerwanej improwizacji, służy jedynie i wyłącznie wyrażeniu owej filozoficznej koncepcji świata.

Inaczej u Grabińskiego. Grabińskiemu obca była wyłączość obu poprzedników, nie planował, jak Przybyszewski, monografii o czarownicy, a satanizm czy lucyferyzm nie był dlań nigdy namiastką filozoficznego poglądu na świat. To, co dla tamtych stało się swoistego rodzaju metafizyczną podstawą i założeniem całej twórczości i kluczem jej rozumienia, dla niego było tylko epizodem, który przyciągnął uwagę atrakcyjnością tworzywa. Satanizm i cały ów otok magicznych, czarnoksięskich praktyk, tak organicznie z samą istotą satanizmu związanych, jako potencjalny materiał literacki zainteresował wyobraźnię pisarza tak bardzo wrażliwego na jakość

⁵⁶ W monografii *Un sataniste polonais Stanislas Przybyszewski (de 1868 à 1900)*; Paris 1939.

⁵⁷ *Latawiec Cz., Introdukcja do tomu I Pism pośmiertnych Tadeusza Micińskiego*, Warszawa 1931, s. XIV.

treściowej miazgi swych utworów, nie znoszącego organicznie motywów pospolitych i banalnych. Nie znaczy to jednak, że tylko i wyłącznie ów literacki, estetyczny walor tematu miał głos rozstrzygający w momencie decyzji i wyboru. Z kłębowiska najdziwaczniejszych wierzeń, najohydniejszych kształtów i form wywijała się przecież myśl dla pisarstwa Grabińskiego znamienita i mimo zewnętrznej odmienności pomysłów wciąż jednak z uporem wracająca, myśl-zdumienie nad oszałamiającym demonizmem i tajemniczością życia. Tkwią w naturze człowieka i w naturze świata potężne, nieobliczalne, nieznanne siły; przejawiają się one niekiedy w potwornych gusłach, zabobonach, w dziwacznych, grozę budzących praktykach tajemnych. Ukazać działanie tych sił, przeglądających poprzez kształty niesamowite i fantastyczne, to może znaczy przybliżyć prawdę. Nad satanistą Przybyszewskim i lucyferystą Micińskim góruje Grabiński sprawnością swej sztuki. To, co u autora *Synagogi* jest bardzo często niestety tylko gładzeniem, świadczącym o straszliwym niedbalstwie i upadku pisarza, a u Micińskiego skłębionym chaosem wizji i obrazów bez ładu i wewnętrznej więzi, u Grabińskiego przemienia się w zwartą, logiczną całość epicką.

Motywy satanistyczne występują w twórczości Grabińskiego w najrozmaitszych wariantach, ich rola w obrębie fabuły nie zawsze jest jednak doniosła. Raz są tylko elementem dekoracji i służą wywołaniu nastroju; innym razem spełniają funkcję symbolu, reprezentującego pewne siły i tendencje w duszy ludzkiej i w duszy świata; w jednym wreszcie utworze stanowią szeroko rozbudowaną partię fabuły i akcji, potraktowaną ze swoistym realizmem erudycyjnym, z wyraźną tendencją do ewokowania owej satanistycznej wizji w tym wiernie kształcie i barwach, w jakich wyłania się ona z dokumentarnych relacji starych demonologów.

Najmniej literacko ciekawą, artystycznie atrakcyjną i przekonującą jest forma pierwsza. Chodzi tu tylko o epatowanie czytelnika swoistym niesamowitym dreszczykiem. Wprowadza się w tym celu motyw ograny i dla literatury owoczesnej bynajmniej nie nowy bez myśli o jego twórczym przetworzeniu. Liczy się na walory zawarte w samej jakości motywu, w jego gatunku, na jego wypróbowaną efektywność. O czysto „użytkowej” funkcji motywu świadczy całkowicie luźny jego związek z zasadniczą osnową fabularną utworu. Tak ma się rzecz np. w „gawędzie zadusznej”,

noszącej tytuł *Opowieść o grabarzu*⁵⁸. Jest to utwór młodzieńczy, o którym sam autor nie miał bynajmniej wysokiego mniemania.

Któregoś dnia przepadł bez śladu grabarz, a zarazem generalny twórca i dostawca pomników grobowych głównego cmentarza w Foscarze Jan Torsati. W ciągu dwu lat po jego tajemniczym zniknięciu nie mieli mieszkańcy miasta ani chwili spokojnej: nękały ich bez ustanku duchy zmarłych, nachodziły jakieś okropne widma, zjawy i zmory. Wezwano wreszcie dla wyjaśnienia zagadki znanieitego archeologa i znawcę sztuki kościelnej mistrza Wincentego z Pragi, który po dokładnych studiach cmentarza wydał w r. 1500 dziełko łacińskie pt. *Satanae opus turpissimum seu coemeterii Foscarae, regiae urbis, profana violatio*. Dowodził w tym elaboracie mistrz Wincenty, że przyczyną gniewu zmarłych było niebywałe pohańbienie cmentarza. Oto nagrobki, wzniesione przez Torsatiego, mimo pozornej wspaniałości w istocie rzeczy były potwornymi bluźnierstwami. „Spoza hieratycznej pozy nagrobnych aniołów wyglądał lubieżny gest demona, na ścietych boleścią ustach geniuszów żaloby igrał nieuchwytny uśmiech cynizmu, pochylone wichurą rozpacz kształty cmentarnych niewiast drażniły przepychem ciała, rozwianą kaskadą włosów, obłudnym sromem obnażonych piersi. Kompozycje większe, powstałe z układu kilku figur, sprawiały wrażenie dwuznaczne, jak gdyby rzeźbiarz umyślnie wybrał tematy drażliwe, gdzie granica między wzniosłością bólu, a bezwstydem niejasna jest i chwiejna”⁵⁹. Jednym słowem wszystkie owe pomniki były jednym wielkim hymnem na cześć szatana. Orzeczenie mistrza Wincentego okazało się trafne. Po zniszczeniu inkryminowanych nagrobków ustały protesty zmarłych, wszystko ucichło.

Po tak „nastrojowym” wstępie autor porzuca wprowadzony przez siebie motyw i przechodzi do historii zaginionego Torsatiego. Jaki związek z tajemniczymi mocami piekieł ma ta zwyczajna, sensacyjna anegdota o chciwym grabarzu, który obrabowywał bogatszych nieboszczyków, a co ciekawsze okazy anatomiczne sprzedawał dla celów naukowych jakiemuś profesorowi z Padwy i na tych niedozwolonych, zbrodniczych czynach dorobił się znacznej fortuny — nie wiadomo. Mimo usiłowań autora nie ma w działalności Torsatiego nic demonicznego, nie wyczuwa się w niej żadnych bezpośrednich związków z siłami piekła, których narzędziem miał być zapewne w intencji pisarza jego „bohater”; pierzchł bezpowrotnie satanistyczny nastrój introdukcji, została sensacyjna, bynajmniej nie nowa w osnowie historia pospolitego zbrodniarza.

Zasadniczo odmiennie potraktowany został motyw satanistyczny w powieści *Cień Bafometa*. Jest on tu nie tylko czynnikiem ewokującym nastrój grozy i lęku, wyzyskanym zresztą po mistrzowsku i istotnie sprawiającym wrażenie, ale jednocześnie integralnym,

⁵⁸ Druk. w czasopiśmie *Maski* 1918, zesz. 31.

⁵⁹ *Ibid.*, s. 602.

konstytutywnym elementem koncepcji. Szatan nie występuje tu co prawda w formie osobowej, ale jego posepny cień pada na cały świat, wyczuwa się jego ustawiczną obecność, jego niezmordowaną działalność. Cień Bafometa czai się na dnie lazurów oczu siostry Weroniki, szatan działa tajemnie w najgłębszych komyszach i zaułkach duszy Pomiana, aby w złej godzinie ujawnić się w diabolicznej postaci Pawelka Kuternóżki, jego to „przytajonego od wieków za szaniami nauki i 'oświaty', unieszkodliwionego pozornie przez 'postęp', zagłuszonego śmiechem 'światłej ironii w. XX' " ⁶⁰ wywleka na jaśnie dnia w fanatycznej pasji inkwizytorskiej ks. Dezydery i stawia pod pręgierz. I szatan wywabiony z zaułków, wywołany z głuchych ostępów, podrażniony atakiem bezwzględniego przeciwnika zamiast przerazić się podejmuje wyzwanie, dźwiga się z swoich wieczystych mroków i potężną, złowieszczą projekcją przesłania widnokrąg siejąc śmiertelny lęk. Jest to jedna z najdoskonalszych scen, jakie stworzył Grabiński, ów moment, w którym ujawnia się tragiczna pomyłka człowieka, a finał jego „wzniosłej” działalności przemienia się w triumf szatana.

Wspaniała procesja krzyżowa pod gołym niebem w ogrojcach klasztoru oo. bonifratrów, która stanowić miała punkt kulminacyjny, zamknięcie i uwieńczenie okresu wielkiej pokuty, dobiegła kresu. „Już gorzał w szkarłacie zachodu szczyt Golgoty nagi, skalisty, z trójcą krzyży. Promienie dogasającego zachodu otoczyły je ponurą glorią i krew zdawała się ściekać z rozpiętych ich ramion. I stały w posoce agonii trzy drzewa męki, kaźni i sromu i wygrażały niebu kikutami uschłych rąk. Jakieś duże, żałobne ptaki, które usiadły im na barkach, lśniły z daleka w pokrwawiu słońca czarnometalicznym połyskiem skrzydeł...

Siostry zakonne zaintonowały „Stabat Mater”. Jakby wywołany słowami gorzkiej pieśni zerwał się skądś od parowów wiatr i przesybowawszy chyżym przelotem przez Kalwarię zapadł gdzieś po tamtej stronie góry w ogrojcowym jarze. Od miasta nadpłynęły dźwięki zegarów: biła godzina szósta. Ludzie poklękali, Ks. Dezydery przystanął i wznosił rękę do błogosławieństwa. W promieniach żegnającego świat słońca ręka ta rzuciła na drogę cień ogromny, daleki w zasięgu i nasycony czernią. A kontur jego był dziwny: na piasku ścieżki zarysował się ostro profil kozła; wytknięta w przestrzeń para rogów wyzywała do walki, garbaty nos z wykrojem ust pod spodem poruszał się z wyrazem sardonijnego szyderstwa, przedrzeźniała się światu kosmata broda...

— Benedico vobis! — błogosławił kapłan...

Szmer powstał w szeregach orszaku.

— Co to?! Popatrzcie tam, na ścieżkę!...

Zobaczyli złowieszczy cień. Ks. Dezydery rzucił okiem na widmo swej ręki i natychmiast opuścił ją wdół. Lecz spostrzegł się za późno. Ludzie z czoła po-

⁶⁰ Cień Bafometa, s. 67.

chodu ujrzeni już szatański wizerunek i podawali sobie wiadomość z ust do ust. Po chwili wiedzieli wszyscy. Po tłumie procesyjnym przeszedł niesamowity lęk i groza. Wśród ostatnich akordów dogorywającej pieśni odezwały się nagle histeryczne łkania kobiet. Jakieś dwie mniszki wybuchnęły spazmatycznym śmiechem i tocząc z ust pianę rzuciły się w konwulsjach na ziemię. W tej chwili słońce zgasło. Gwałtowny zmrok runął od zachodnich rubieży świata i zalał poćmą przestworza. W wąwozach rzecznych zawył wichur i przypuścił szturm do ogrojca. Zakręcił piaskiem ścieży, zawrócił piekielnego młyńca i zaczął borykać się z szkieletami drzew. Ze świstem i skrzypem rozchwierutanych konarów mieszały się krzyki mężczyzn i jęki kobiet. Przy blasku zapalonych nagle pochodni ujrzano, jak krzyże golgotowe z głuchym trzaskiem zwały się na ziemię; zwycięski orkan porwał ich odłamki i siepnął nimi o wystercz skalną na zboczu drogi. Na kirach nieboskłonu zaświtał krwawy zygzak piorunu i wśród ogłuszającego huku uderzył w wieżę farnego kościoła.

— Boże, bądź nam miłościwi! — szeptały zbielejące wargi. — Boże, zmiłuj się nad nami!

Zwinięte w kabłąk postacie wiły się w skurczach nerwowego ataku na ścieżkach i u stóp kapliczek, tarzwały się w konwulsyjnych podrzutach po spychach wzgórz, staczały bezwładem rzeczy martwych w gardziele parowów. Popłoch i rozprężenie wtargnęły dzikim zastępem w łono ludzkiej rzeszy, wybladły strach rozszerzył źrenice, zakłańcał zębami...⁶¹

Szatan pojęty jest w *Cieniu Bałometa* jako potężny, autonomiczny byt, którego złowrogie emanacje usiłują zawładnąć światem, starają się opanować przede wszystkim duszę człowieka. Grabiński jest w tej powieści najbliższy koncepcji chrześcijańskiej, katolickiej. Jedyłą osłoną skuteczną przeciw złowieszczym zagonom ducha przewrotności, jedynym orężem, co może rozbroić i sparaliżować jego zapamiętałą nienawiść dobra, jest świętość duszy, jest absolutna doskonałość ludzkich intencji i czynów.

Ale „satanistą” *sensu stricto* jest Grabiński właściwie tylko w powieści *Salamandra*. Tu nie chodzi już bowiem tylko o nastrój, ani nawet o uznanie realnej egzystencji szatana w sensie katolickiej ortodoksji, lecz o odtworzenie psychozy satanistycznej w jej „historycznej” postaci, tzn. w tym faktycznym kształcie, w jakim postać „księcia ciemności” i swoista liturgia z jego kultem związana wyłania się z autentycznych dokumentów. Jest to szatan średnio-wiecznych katarów, lucyferianów, sataników, czarownic, uwieczniony w księgach demologów i inkwizytorów, gdy wśród straszliwej grozy spisywali bluźniercze zeznania swoich ofiar, rozpiętych na narzędziach tortury.

⁶¹ *Ibid.*, s. 76—78.

Autor posłużył się w swej powieści oryginalną kontaminacją motywów. Czarująca Kama, niesamowita partnerka Jerzego, jest bowiem nie tylko demonem ognia, ale w swej cielesnej, ludzkiej postaci jest zarazem czarownicą, typową średniowieczną czcicielką szatana. Kama posiada wszystkie znamienne jej przymioty: jest diabolicznie piękna i szatańsko zła i przewrotna, kocha właściwie nie tyle kochanka, ile swoją żądzę i rozkosz, którą on jej daje, jest mistrzynią w erotycznej perwersji, potrafi być piekielnie zazdrosna i potrafi namiętnie nienawidzić, jest bezwzględna i bezlitośna dla przeciwników, umie odczytywać z martwych znaków i linii przeszłość i umie przewidywać przyszłość, zna najtajniejsze arkana czarnoksięskiej sztuki i umie nią po mistrzowsku władać stosownie do własnych celów i dążeń. I jak średniowieczna czarownica, która mimo najokrutniejszych tortur nie chciałaby zaprzeczyć się i wyrzec swego szatańskiego pana i kochanka, Kama jest dumna ze swego czarnoksięstwa. Kiedy w czasie przygotowań przedsabatowych Jerzy obserwujący jej krzątanie powiada w pewnej chwili: „— Czy wiesz, Kamo, że za to, co teraz zamierzamy, parę wieków temu palono bez litości na stosie?” — i wymienia jej cały szereg nazwisk ofiar fanatycznej gorliwości religijnej, Kama uzupełnia z uśmiechem jego wywody: „— Miałam w Polsce więcej poprzedniczek, niż przypuszczasz [...] — Poddawano ‚próbie wody i igły‘ Annę Jedyńską, oskarżoną o czary i ‚szatańskie z diabłami na Łysej Górze konwentyle‘, pławiono w stawie Annę Bogdajkę za zbrodnię czarnoksięstwa i Magdę Strzeżyduszyne, którą wzięto z tej przyczyny na męki, że wrzucona do rzeki, pływała głowę z wody jako kaczka wyścibiając’[...] Szatan jest piękny i nigdy nie zabraknie takich, którzy pójdą za jego rydwanem...”⁶²

Opisując magiczne, czarnoksięskie działania Kamy wykazuje Grabiński doskonałą znajomość tej ezoterycznej, dla wtajemniczonych tylko przeznaczonej wiedzy, świetną orientację w literaturze przedmiotu. O poważnej erudycji pisarza w tym zakresie świadczą tytuły dzieł demonologicznych, na które raz po raz powołują się w czasie rozmowy bohaterowie powieści⁶³, autentyczne cytaty z owych dzieł lub fakty, formuły magiczne i recepty stamtąd wzięte i *in extenso* przytoczone⁶⁴, opisy czarnoksięskich praktyk, a prze-

⁶² *Salamandra*, s. 60.

⁶³ *Ibid.*, s. 141 nn.

⁶⁴ *Ibid.*, s. 146 nn.

de wszystkim świetny, sugestywny, wręcz mistrzowski nie tylko pod względem artystycznym, ale i pod względem faktograficznego opanowania realiów opis nocy sabatowej.

Ktoregoś dnia Kama zapowiedziała Jerzemu niespodziankę. Wczesnym rankiem udają się za miasto do samotnej, opuszczonej zagrody, zagubionej w szczerym polu. Ten dom jest w istocie rzeczy wytworem magicznej woli uroczej czarownicy i istnieje tylko tak długo, jak długo nieodzowny jest dla jej celów. Wnętrze wyposażone w pełną aparaturę alchemicko-czarnoksięską: mały, zgrabny athanor (piec alchemicki), „w porozstawianych na płycie tyglach i retortach [...] bulgotał war, pieniały się zielonym szumem dekokty, wybiegał przez brzegi naczyń kipiątek; w środku na kracie paleniska dymił parami brzuchaty sagan”⁶⁵. Według receptury magicznej Kama przyrządza maść czarownic, która ma umożliwić obojgu udział w sabacie. Mieszanina substancji istotnie najzjadliwszych; oto recepta owej osobliwej mikstury:

„Weź thuszcz, pięciopalczatkę (*pentaphyllum*), szalej czyli cień nocy i korzeń dziedzierzawy-bieluna, znanego też pod nazwą *datura stramonium*, dodaj odwaru z pestek brzoskwini i parę kropel treści laurowej, tej dzielnej trucizny, której odrobina wpuszczona do ucha lub na język zabija jak piorun i zagotuj to wszystko z jadem żmii, sokiem krzewu manjokowego i spermą rozgrzanych w okresie rui klaczy — potem odcedź i zanim ostygnie dolej oliwy i trochę krwi nietoperza”⁶⁶.

Po sporządzeniu maści kochankowie rozbierają się do naga, wciągają diabelskie ingrediencje mocno pod pachy. Czar działa szybko i niezawodnie; Jerzy i Kama popadają w stan odurzenia, jak gdyby snu somnambulicznego, w którym dusze oddzielają się od ciała i nabierają zdolności samoistnego wędrowania. Kama zasnęła pierwsza.

„Ciałem jej wstrząsały dreszcze, na policzki wystąpił hektyczny rumieniec, spięzione gorączką usta mamrotały coś niewyraźnie. Nachyliłem się nad nią i zdołałem jeszcze uchwycić ostatnie, szeptem wymówione słowa:

— Płot — nie płot,

Wieś — nie wieś,

A ty biesie nieś!...

Głowa jej opadła wstecz, bujne, rude włosy zmieszały się z białymi kędziarami runa i rozrzuciwszy się bezładnie w poprzek futra zasnęła”⁶⁷

⁶⁵ Ibid., s. 58.

⁶⁶ Ibid., s. 59.

⁶⁷ Ibid., s. 63.

Następuje wspaniały opis szatańskiego misterium nocy sabatowej. Najpierw szalony, obłąkańczy pęd wśród nieprzenikniętych ciemności:

„[...] gięły się w poświstach orkanu jakieś drzewa[...] prześmigały z chichotem jakieś kształty [...]” W którymś momencie rozsunęły się chmury „i przez szczelinę bluznęło światło księżyca obrzucając ziemię upiornie zieloną powodzią. W powietrzu [...] w szalonym wyścigu pędził tabun nagich, ludzkich postaci: młode, długowłose kobiety przytulone gronami piersi do grzbietów koźlich, dorodne, latem życia dyszące niewiasty okrakiem na olbrzymich odyńcach, gibcy, smagli młodzieńcy, mężczyźni w sile wieku i lubieżni starcy z iskrą żądzę w dogasających oczach unoszeni w opętaniczym wirze przez zjuszone, ciekające się klacze, ohydne, siwowłose megery na ożogach, łopatach, kijach — rozszałały wyraj bezwstydných ciał, powykrzywianych maszkar, zbieszonych pałub-koczokodanów...

Wtem gardziel jaru rozwarła się w kotlinę okoloną łańcuchem wzgórz”⁶⁸

Sceneria fantastyczno-groźna, niesamowita: dzikie, śródgórskie wgłębienie, z jakichś niewidocznych, podziemnych czeluści bucha płomień zalewając „krwawym blaskiem piekielną widownię”. W pośrodku płaszczyzny granitowy stożek w kształt ściętej głowy cukru. „Oczy zgrai podniosły się, wzwyż” na ten „płaski szczyt[...] obłany teraz purpurowym światłem”:

„Tam na wykutym w skale tronie siedział podkuliwszy pod siebie kosmate racice gigantyczny androgyn z głową brodatego kozła, z wymionami samicy i ze sromem mężczyzny — pół-człowiek, pół-zwierzę, okropny, posepny, skrzydłaty...”⁶⁹

Obraz szatana zgodny z tradycją, przekazaną w księgach demonologów i w magiczno-okultystycznej ikonografii. Rozpoczyna się właściwy sabbat i znów w myśl przekazów satanistycznej literatury inicjuje ceremonię rytualny akt hołdu i akt przyjęcia nowych braci i siostr w poczet diabelskiego zakonu. Młodą czarownicą, która po raz pierwszy staje przed obliczem „Nadolnego Pana” jest Kama. Punktem kulminacyjnym obrzędu jest ohydny, obsceniczny pocałunek, po którym szatan znacząco nową adeptkę piętnem diabelskiego stygmatu. Następuje opis straszliwej orgii, jeden z najwspanialszych obrazów Grabińskiego⁷⁰, przypominający potworną i niesamowitą fantastyką najprzedziwniejsze sztychy Goyi i Ropsa. Napięcie orgiastycznego szaleństwa wzmaga się, rośnie, pędzi ku jakimś zawrotnym wysokościami. Nieprzeniknione ciemności runęły na to skłębione kotłowisko kobiet, mężczyzn, jakichś potworów, maszkar

⁶⁸ Ibid., s. 63—64.

⁶⁹ Ibid., s. 64.

⁷⁰ Zob. część III niniejszego studium.

niepodobnych do ludzi ni zwierząt, na które nie ma określenia w zwykłym, ludzkim języku.

„Zgasło upiorne, purpurowe światło, skonały pochodnie i wśród absolutnego mroku rozpoczął się ostatni akt sabatu, zakryty już przed oczyma gwiazd. Tylko od czasu do czasu z węzowiska skleszczonych ciał, tarzających się w miłosnej duście grzbietów, tyłków, ud, splątanych konwulsyjnie ramion, lędźwi, nóg, szedł charkot gżących się klaczy-samic, jurny ryk rozbestwionych rują ludzkich ogierów i rżące pohutnywanie szaleńców...”⁷¹

Nagle nad tym rozpętany piekłem tłumów ludzkich i zwierzęcych podniósł się jakiś straszliwy głos, „przeciągły, przygłuszający wszystko jęk”.

„Bolesna, tragiczna w swej bezdennej głębi skarga rozorała kiry sabatowej nocy i odbita od milczących turni skonała gdzieś w nizinach...

Dreszcz grozy przejął ludzką trzodę.

— Co to było? Skąd ten głos?

I oto po raz drugi rozdarł powietrze ten sam straszliwy krzyk, tylko tym razem mocniejszy jeszcze, rozpaczliwszy, beznadziejny...

Zadrżała w posadach góra, struchleli ludzie i zwierzęta. Potężną musiała być pierś, co wydała ten ton...

Wtem wieniec ognistych języków otoczył purpurową koroną obrzeża szatańskiego stożka i oświetlił posępną zorzą postać Bafometa.

Stał ogromny, ponury, głową przenoszący szczyty. W twarzy koźlej, brodatej przebijała bezgraniczna męka — w oczach ogromnych, przepaścistych jak otchłań czaiło się wielkie, bezdenne cierpienie, bezkresna rozpacz odrzuconego od oblicza Pana. Jak przed wiekami przesłonił dłonią olbrzymie, w głębokie bruzdy poradłone czoło i jęczał. Potworną, włochatą piersią największego z buntowników wstrząsało łkanie dziecka...

— Panie! Przecześ mnie odtrącił?...

Wtem blask przedziwny rozświetlił skamieniałe w męce rysy, pęk jasnych promieni strzelił spomiędzy koźlich rosochów i stanął cały w strugach świetlanej łaski. I wtedy za sprawą jednej z najcudniejszych przemian zniknęła ohydny kozioł i z kręgu łśnień i ogni, jak odrodzony Feniks z popiołów, dźwignął się ku niebu gigantyczny Adam-Lucifer...”⁷²

Tą wspaniałą sceną transfiguracji kończy się opis sabatu.

Motywy satanistyczne nie spełniają w wyrażeniu ideologii pisarza roli równie doniosłej, co motywy filozoficzne czy też motywy czerpane z dziedziny metapsychologii lub psychiatrii. Pociągnęły pisarza przede wszystkim swą egzotyką, swą wyjątkowością, zwłaszcza na gruncie polskim, choć ta egzotyka i oryginalność nie jest tej miary i mocy, co motywy tamte, będące często wyrazem inwencji całkowicie samorodnej, żywiłowej, bez precedensu. Tu — jak podkreślono — Grabiński więcej, niż w jakimkolwiek innym wy-

⁷¹ *Salamandra*, s. 68—69.

⁷² *Ibid.*, s. 69—70.

padku, spłacał nieunikniony trybut żądaniom i upodobaniom swego czasu włączając się w nurt europejskiego satanizmu doby najnowszej. Grabiński miał zapewne tego świadomość, niemniej temat okazał się dostatecznie atrakcyjny, by przyciągnąć uwagę i narzucić się jako nakaz twórczy. Jednakowoż z tym wszystkim działały tu zapewne ponadto przesłanki bardziej zasadniczej natury: bo po pierwsze w całym tym splocie potworności, w tej psychozie, która władała przecie ludzkimi tłumami poprzez całe stulecia, jeśli nie ujawniał się jakiś odrębny, realny byt (Grabiński nie dawał w tym względzie odpowiedzi ostatecznej, definitywnej), to przecież odsłaniały się nieznane, niepokojące strony i możliwości ludzkiej natury, a więc specyficzna rzeczywistość duchowa, a po wtóre — motyw sam wiązał się organicznie z zagadnieniem szerszym, podstawowego znaczenia, zagadnieniem etycznym. Problem odwiecznej walki Arymana z Ormuzdem, zła i dobra, mroku i światła coraz silniej narzucał się świadomości i sumieniu pisarza w miarę rozwoju i dojrzewania jego myśli twórczej.

Rozdział VI

MIĘDZY DOBREM A ZŁEM

„Poznałem już wtedy zagadkową grozę życia i nabrałem przekonania, że zło jest równie potężne jak dobro”. Tak pisał Grabiński po latach o doświadczeniach swojej wczesnej młodości. Dalsze koleje życia nie zaprzeczyły temu przekonaniu, utwierdziły je jeszcze i wzmocniły i tak problemat zła, stwierdzanego na każdym kroku, narzucił się jako jedno z pierwszych, naglących, niecierpliwych zagadnień, które należało bezwarunkowo dla siebie samego rozwiązać. Była to zresztą nie tylko sprawa indywidualna, osobista, była to sprawa całej epoki. Podkreślono już w niniejszym studium kilkakrotnie ów paradoks załamania i całkowitego zwątpienia po olśniewającym rozkwicie i rozpędzie lat kilkudziesięciu. Wiek XIX, wysiliwszy się na niebywałe, nigdy przedtem nie widziane odkrycia, po osiągnięciu sukcesów cywilizacyjnych, o jakich nie śniło się stuleciom poprzednim, dogasał w nastroju równie niebywałego rozczarowania, w poczuciu całkowitego bankructwa, katastrofy, absurdu współczesności. Optymistyczny energetyzm i praktyczny rozmach filozofii pozytywizmu, wspartego o niewzruszone jakoby podstawy rozsądku, nauki i życiowego doświadczenia, załamywał się katastrofalnie przechodząc w powszechne poczucie pustki, bezcelowości, niemal nihilizmu. Nie rozwiązano definitywnie żadnego z zagadnień społecznych i moralnych, mimo pozornego pokoju w atmosferze politycznej świata nabrzmiewały w utajeniu jakieś niebezpieczne, zapalne węzły i sploty, nauka rozbiwszy rzeczywistość na atomy stanęła któregoś dnia wobec widma ruiny wszechświata rozwiewającego się w abstrakcji jak mglisty majak i fantom, a minimalistyczna filozofia ciasnego empiryzmu przyrod-

niczego udzieliwszy dymisji wszystkim bogom i pozbawiwszy ludzkość nadziei ukazywała w ostatecznej perspektywie ślepy zaułek bezsensownej wegetacji lub mroźnej, rozpaczliwej pustki i nicości. Wspaniała, imponująca od zewnątrz powłoka cywilizacyjnego blichtru tuszowała i przesłaniała wstydliwie niedostatki i ograniczoność naukowego poznania, nędzę filozofii, rozprężenie i zepsucie moralne, straszliwe dysproporcje społeczne. Człowiek poczuł się nagle w tym stworzonym przez siebie świecie dziwnie nieswojo i samotny. Postulat rozeznania się w przyczynach owego bankructwa stał się przeto z natury rzeczy sprawą najistotniejszą, naglącą. Jednakże dotychczasowe sprawdziany i kryteria, diagnozy i oceny uznano *a priori* za błędne i niedostateczne. Przyrodzonym prawem reakcji zwrócono się po odpowiedź ku tym dziedzinom, które owa bankrutująca współczesność tak wyniosłe do niedawna lekceważyła. Spekulatywna i intuicyjna metafizyka, przebudzona myśl i uczucie religijne, teozofia, spirytyzm żywiły się nie tylko potężniącym z dnia na dzień głodem poznania „rzeczy w sobie”, ale i nagłą potrzebą rozwiązania zagadki zła.

Rozwiązanie najprostsze dawał Kościół katolicki w swojej nauce o stworzeniu świata, o grzechu pierworodnym i jego skutkach oraz w swojej nauce o odkupieniu i łasce¹. Dzieło stworzenia jest naśladowaniem Boga, jest wielkim odbiciem Jego nieskończonej doskonałości w skończonej formie i określonych granicach świata widzialnego. Jest rzeczą oczywistą, że nieskończona Istota nie może znaleźć adekwatnego odbicia w skończonych rzeczach, jednakowoż w całej organizacji wszechstworzenia znajduje wyraz to, co stanowi kwintesencję Istoty Boskiej: pierwiastek ładu, harmonii i jedności. Toteż wszechświat nie jest chaotycznym bezładem zjawisk przypadkowych, lecz przedstawia się jako potężna, imponująca, mocno w sobie związana organiczna budowa. W trzech wielkich kondygnacjach dźwiga się ów gmach dzieła stwórczego z swoich głębin ku Bogu. Na samym dnie, w podstawach dzieła rozprzestrzenia się szeroko potężny masyw świata czystej materii. Jest to świat natury, najdalej od swego Stwórcy odsunięty, w którym najmniej jest elementu duchowego i w którym tylko ciemne, niewyraźne ślady boskości dają się odkryć. Ponad nim wznosi się kondygnacja druga,

¹ Por. Bartmann B., *Lehrbuch der Dogmatik*, IV u. V verbesserte Aufl., Freiburg im Breisgau 1920, I Band, s. 267 nn. Mulert H., *Konfessionskunde*, Giessen 1927, s. 244 nn.

środkowa; jest to świat materii skojarzonej z pierwiastkiem duchowym, świat ludzi. A wyżej, jako naturalna konsekwencja takiego układu rzeczy dziedzina czystych duchów, istot bezcielesnych, które św. Tomasz z Akwinu określa nazwą *substantiae intellectuales*. Są to chóry aniołów, które otaczają tron Boga i w których Boska Istota znajduje najpełniejsze i najdoskonalsze odbicie. Jest to korona i najwspanialsze uwieńczenie dzieła stworzenia. Ponieważ zadaniem aniołów jest wieczysta adoracja Boga, więc Stwórca przysposobił ich do tego celu używając im odpowiedniej łaski: wyniósł ich do stanu nadnatury, uczynił bezpośrednimi współuczestnikami swej chwały. W całym tym gmachu stworzenia nie było ani cienia zła, ponieważ z rąk doskonałego Mistrza nie mógł wyjść najmniejszy nawet twór skażony choćby śladem zepsucia. Zło jest przeciwne samej istocie Boga, więc nie mogło w Nim mieć swojej pierwszej przyczyny. Zło nie jest przeto dziełem Stwórcy, lecz dziełem istot stworzonych. Oto część aniołów z własnej, nieprzymuszonej woli odwróciła się od Boga i stanęła przeciw Niemu w wiecznej wrogości. Zwracała się zatem nauka Kościoła przeciw dualizmowi, przyjmującemu autonomię i odwieczność zła. Zło jest wytworem zbuntowanych aniołów, których natura była pierwotnie dobra i nieskażona i którzy sami przez się, przez nadużycie udzielonej im wolności pograżyli się w mrokach błędu. Tą nauką o grzechu istot pierwotnie doskonałych odcinał się dobitnie chrystianizm od wszystkich pogańskich systemów religijnych, które przyjmowały istnienie bytów negatywnych równie odwiecznych i równie potężnych, jak Bóg dobra i światła. Toteż nauka Kościoła nie przecząca sile i umiejętności kusicielskiej szatana nigdy nie przeceniała jego potęgi widząc w nim nie jakąś istotę absolutną, lecz istotę stworzoną.

Kusicielskim podszeptem szatana uległ pierwszy człowiek. I on też znajdował się pierwotnie w stanie łaski uświęcającej. Stwórca obdarzył go doskonałą pełnią natury. Mając ciało fizyczne był jednak pierwszy człowiek wolny całkowicie od cielesnych pożądań, nie znał śmierci ani cierpienia, posiadał łaskę wiedzy nieomylnej. Ciężki grzech przeciw prawu Stwórcy pozbawił pierwszych rodziców owej szaty godowej oddając ich pod władzę śmierci i władzę szatana, a przekleństwo grzechu pierworodnego obarczyło i obarczyć będzie potomstwo Adama aż do skończenia świata. W ten sposób dzieło Stwórcy, w założeniu swym doskonałe i bezbłędne, uległo z winy stworzenia skrzywieniu i zwichnięciu. I odtąd istnienie świa-

ta wypełnia wielki dramat rozbieżności i dysharmonii między nędzą egzystencji, a niezniszczalną tęsknotą za idealnym stanem doskonałości, który był niegdyś udziałem człowieka i którego pamięć żyje poprzez nieobjęte obszary czasu w duszy ludzkiej. Najgłębszy mrok spoczywa na dziedzictwie pierwotnego grzechu. Jednocześnie mimo owej wrodzonej człowiekowi dyspozycji do błędu zwichnięcie natury ludzkiej nie jest absolutne, lecz względne. Otwiera się w człowieku samą areną walki, bez której nie ma zwycięstwa, nie ma wyzwolenia. Życie staje się szkołą świętości, a chrzest, sakramenty i działająca niezmordowanie łaska Boża wspomagają potężnie wolę zbawienia. Tak przeto na horyzontach niezgłębionej nocy dziejów ludzkich jaśnieje brzask nadziei, jednakże całkowite spełnienie owej nadziei nie będzie nigdy udziałem ziemi. Dopiero w zjednoczeniu z Bogiem dramat natury ludzkiej, rozdartej między czarem grzechu, a pragnieniem świętości znajdzie swój finał, swe ostateczne rozwiązanie.

W nauce Kościoła o grzechu godne są podkreślenia następujące elementy doktryny: 1) Bóg, który jest absolutną doskonałością, stworzył świat doskonały na obraz swój i podobieństwo; 2) zło nie jest bytem autonomicznym czy równorzędnym Bogu, lecz jest następstwem grzechu istot stworzonych, jest negacją i brakiem dobra; 3) władza zła jest ograniczona, a człowiekowi są dostępne wystarczające środki skutecznej walki; 4) ostateczny finał potężnego dramatu dziejów ludzkich będzie zwycięstwem dobra.

Katolicka interpretacja genezy zła nie wystarczała jednakowoż pokoleniu dwu wieków, a w każdym razie nie wszystkim odpowiadała. Rygorystyczny dogmatyzm katolickiego *credo* odstręczał wiele umysłów, na których niestarte piętno wycisnął przeciw relatywizm i sceptycyzm epoki pozytywistycznej i które zaspokojenia przebudzonych nagle tęsknot religijnych wołały szukać w systemach bardziej „swobodnych”, a jednocześnie mniej wymagających, nie narzucających żadnych bezpośrednich obowiązków moralnych, wreszcie nęcących swoistą poezją egzotycznej nowości. W religiach i w systemach filozoficznych Wschodu zagadnienie zła zajmowało zawsze poczesne miejsce, a znamienym rysem nastroju duchowego epoki było właśnie odkrycie Orientu. Europejski Zachód z wątpliwym w sens stworzonej przez siebie cywilizacji zwracał się ku swemu praźródłu, z którego ongiś przed wiekami wyszedł. Mądrość azjatyckiego Wschodu miała stać się *remedium* na wszystkie najistotniejsze niedomagania współczesności.

Antyczny Orient stworzył dwie przede wszystkim wielkie koncepcje zła, których poetycki rozmach oczarował myśl i wyobraźnię dekadencji europejskiej: jedną, zawartą w nauce indyjskiej *Vedanty*, zreformowanej następnie przez system Gotamy Buddy oraz drugą, wyłożoną w irańskiej *Avescie* Zarathustry. W obu systemach zagadnienie zła ujęte było zasadniczo odmiennie. Nauka *Vedanty* wychodziła z monistycznego założenia absolutnej jedności bytu². Istnieje jeden tylko, naprawdę rzeczywisty, odwieczny byt. *Vedanta* określa go nazwą *Brahman*. Poza nim nie ma żadnej realnej istności. Cała wielość i różnorodność świata, którą człowiek w przekonaniu swym „ogłada”, jest w istocie rzeczy tylko pozorem, wielką, kosmiczną iluzją, czymś nierzeczywistym, fatamorganą, jak czarodziejskie miasto, co wylania się na chwilę z piasków pustyni przed wzrokiem znużonego wędrowca. Istnieje ona tylko dla myśli pogrążonej w niewiedzy. Otóż ta właśnie nieświadomość istoty rzeczy, poddanie się czarowi iluzji jest największym złem i nieszczęściem, którym spętana jest ludzkość. I żaden czyn nie jest zdolny wyzwolić z tego błędnego toru, bo wszelkie działanie jeszcze głębiej pogrąża w mrokach złudy, a człowiek pchnięty w kołowrót zgonów i narodzin błądzi poprzez nieogarnione przestrzenie czasu w kolisku *samsary* (metempsychozy). *Vedanta* wskazywała jednak drogę wyzwolenia, drogę jedyną, bo poza nią nie ma innej: wyzwolenie jest w poznaniu, w odrzuceniu wielkiej iluzji, w uznaniu jedynej rzeczywistości w *Brahmanie* oraz w uświadomieniu sobie całkowitej identyczności własnego ja (*atman*) z *Brahmanem* (*tat twam asi* — to jesteś ty albo ja jestem Brahman). Pełna identyfikacja jaźni z duszą świata, z odwiecznym, nieskończonym, bezosobowym i bezcielesnym duchem, który jest pierwszą przyczyną, ostatecznym celem i jedynym bytem realnym, staje się warunkiem wyzwolenia z więzów zła, to znaczy wyzwolenia z niszczącego uroku złudy.

Tę doktrynę *Vedanty* modyfikował buddyzm rysami swego ateizmu, pesymizmu i subiektywizmu. Odrzucając pojęcia boga i duszy świata widział jedyną realność w cierpieniu. Wszystko jest cierpieniem, cierpienie jest jedyną rzeczywistością. Ujawnia się ono w naszych wewnętrznych stanach duchowych; przeciwdziałać mu to znaczy zawiesić, zastanowić działalność duszy. Zresztą mówiąc „dusza” wyznawca *samkhyi* myślał właściwie o czynnościach

² Por. Otto R., *Indiens Gnadenreligion und das Christentum*, Gotha 1930, s. 19 nn. Lehmann E., *Die Religionen*, Leipzig 1924, s. 52 nn.

duchowych. Życie świata i życie indywiduum przedstawiało mu się jako niezmordowane, nieukozone działanie, rwący strumień wody lub wiecznie pałający płomień. Ale wszelkie działanie, wszelki czyn mieści w sobie zarazem nasiona nowego życia i tak staje się podniecią i podłożem dla nieskończonych dalszych egzystencji. Przerwać to błędne koło istnień, wyzwolić się spod przemocy cierpienia można tylko przez zaprzeczenie życia, przez zniszczenie w sobie do gruntu żądy życia. Wtedy osiąga się *Nirvanę*, stan absolutnego spokoju. Przy istotnych różnicach, jakie dzielą system *Vedanty* od systemu *samkhyi*, wykazują one przeciwieśną pewną wspólność założeń zasadniczych. Oba są wyrazem swoistego monizmu spirytualistycznego, oba odmawiają złu atrybutów istności autonomicznej, niezależnej i równorzędnej dobru. Zło rodzi się z niewiedzy, z nieświadomości, z pogrążenia się w tzw. życiu, które jest pozorem i złudą nie dającą nic poza cierpieniem. Rozpoznanie istoty rzeczy, zerwanie ostatnich więzów z światem zewnętrznych majaków i iluzorycznych upiorów, całkowita negacja woli życia wiodą do pełnego, absolutnego wyzwolenia.

Zgoła inaczej przedstawiało się zagadnienie zła w świetle systemu *Avesty*. Parsyzm Zarathustry zakładał istnienie dwu autonomicznych, równorzędnych sił, dwu bogów: światła i mroku, dobra i zła. W ustawicznej, niekończącej się walce uderzają na siebie Ormuzd, uosobienie prawdy, czystości i sprawiedliwości, dawca darów życia, zdrowia i płodności, twórca wszystkich pożytecznych roślin i zwierząt oraz Aryman, niszczyciel płodów i owoców ludzkiej pracy, twórca wrogich człowiekowi sił elementarnych, który pośród wspaniałego tworu Ormuzda rozsiał nasiona śmierci i choroby, kłamstwa i zbrodni. I tak historię wszechświata wypełnia gigantyczna, kosmiczna walka, w której chodzi o przyszłość nieba i ziemi, o to, czy mają nad nimi panować życie czy śmierć, czy zwyciężyć ma królestwo boga jasności i dobra, czy też królestwo diabła. W tym potężnym zmaganiu się wrogich sił człowiekowi wyznaczona jest rola aktywna. Życ to znaczy pożyteczną sprawiedliwą działalnością wspomagać dobro. Toteż parsyzm przeciwstawiał się wszelkiej ascezie i wyrzeczeniu, wszelkiej bierności i apatii, żądał czynów i aprobował wszystko, co sprzyja potęgowaniu zdrowych sił życia. Perspektywy owej kosmicznej wojny kreślił optymistyczne. Zwycięstwo Ormuzda i jego anielskich zastępów jest nieuniknione, Aryman zostanie zniszczony, a świat odbudowany w swojej pierwotnej, nieskażonej piękności.

Nauka Awesty okazała w ciągu historii wyjątkową żywotność. Jej elementy ujawniły się w gnozie, doprowadzone zresztą w tej synkretycznej doktrynie do skrajnego pesymizmu, nieznanego pierwotnemu, irańskiemu praźródłu, a w dalszej kolei losów doszła do głosu w dualizmie Manesa i manichejczyków, głoszących nie tylko istnienie dwu bogów w kosmosie, ale i dwu dusz w człowieku, jednej pochodzącej ze światła i drugiej wynikającej z ciemności³. Za pośrednictwem gnozy, manicheizmu i niepoliczonych, pomniejszych sekt pierwiastki parsyzmu wtargnęły w orbitę chrześcijaństwa stając się do pewnego stopnia elementami jego tradycji. Tradycja ta została co prawda potępiona i odrzucona, nie mniej jednak obarczone anatamą wierzenia do szczytu nie zniszczały, żłobiły sobie podziemne łożyska i nurty, co raz po raz, w rozmaitych momentach dziejów myśli religijnej ujawnić się usiłowały na powierzchni życia. Jednym z takich właśnie nurtów utajonych, pozbawionych sankcji urzędowego Kościoła, była teozofia. Usiłując pogodzić w granicach swoistego „systemu” wszystkie niemal tradycje religijne i mitologiczne Wschodu i Zachodu, dążąc do stworzenia jakiejś ezoterycznej religii z aliażu najrozmaitszych wierzeń, kojarzonych całkowicie dowolnie i bezkrytycznie, teozofia uczestniczyła w wysokim stopniu w akcji zapładniania umysłowości i wyobraźni Zachodu obrazami owych starych, wylęgłych w otchłaniach dalekiego czasu mitów i idei. Problem zła siłą rzeczy zajął w jej pomysłach poczesne miejsce, skoro pojmowała rozwój świata jako proces stopniowego wtajemniczenia, dążenia poprzez rozległe etapy ku przyszłej doskonałej syntezie miłości i wiedzy (Chrystusa i Lucyfera)⁴. Ale ta „ewolucja boska”, to samouświadomienie się ludzkości w swym powołaniu i przeznaczeniu nie odbywa się przecież bez oporu i przeszkód. W miarę jak organizują się siły dobra, coraz mocniej zwierają się hordy zła. „Walka sił bezwładu, niezgody i zniszczenia przeciw siłom postępu, harmonii i twórczości” — oto co wypełnia dzieje świata. I takie też są perspektywy przyszłości. Zarysowują się coraz wyraźniej i dobitniej granice podziału, które rozedrą świat na dwa obozy i rzucą do ostatecznej, decydującej walki. „Z jednej strony stać będzie egoizm, nienawiść i duch przeczenia, zbrojne w czarną magię [...], z drugiej miłość, mądrość

³ Por. Lehmann E., *op. cit.*, s. 83—84. Tatarkiewicz W., *Historia filozofii*, t. I, s. 225 nn.

⁴ Por. Schuré E., *Ewolucja boska. Od Slinksa do Chrystusa*, Warszawa 1926.

i wiara, zbrojne magią białą, która po wsze czasy była królewską sztuką wtajemniczonych.

Tak wykona się przepowiednia Chrystusa i Apokalipsy o rozdziale ludzkości na dwa obozy, złych i dobrych, między którymi sędzić będzie duch Chrystusowy objawiony ponownie i w duchu [...] Jedyłą bronią wybrańców będzie wiedza boska i boska miłość. Jedyłą ich ambicją wyrwać jak najwięcej dusz zepsuciu, zniszczeniu i śmierci [...] W walce przyszłej zwycięstwo odniesie magia biała, wiedza boska, która, utajona czy jawna, uznana czy zaprzeczona, wynoszona czy przeklęta, nie przestała rządzić światem od początku. A rasa nowa wyjdzie z niej"⁵.

Problem wartości życia występował też jako zagadnienie naczelnego i węzłowe w niektórych systemach filozoficznych, epoce neoromantyzmu szczególnie bliskich. Wysuwał się na plan pierwszy u dwu zwłaszcza metafizyków-pesymistów, Schopenhauera i von Hartmanna, których poglądy może na skutek swojej wybitnie uczuciowej tonacji współbrzmiały harmonijnie z depresyjnym nastrojem czasu. Dwaj pesymiści, we wszelkim zadowoleniu i rozkoszy upatrujący jeno złudę i zarzewie coraz to nowych nienasyceń, rozwiązywali jednak zagadnienie na innych torach. W schopenhauerskiej negacji życia odzywał się wyraźnie przewodni ton filozofii buddyźmu, tęsknota do całkowitego zgłuszenia wszystkich pożądań, stłumienia ostatnich popędów i odruchów woli pragnącej żyć i roztopienia świadomości w błogosławionym bezruchu *nirvany*. Temu passywizmowi przeciwstawiał Hartmann pesymizm o zabarwieniu etycznym, pesymizm wyznaczający człowiekowi w świecie tragicznej złudy rolę aktywną⁶. Przyjmując istnienie świata idei (mądrości) obok ślepego popędu (woli) godził się filozof z faktem istnienia pod tym jednak warunkiem, że ból świata, stworzonego przez mądrość bożą musi mieć przecież jakiś cel rozumny. Utożsamiał ból świata z bólem samego Boga, ponieważ „życie świata jako całość jest identyczne z życiem bożym. Ale Istota wszechmądra — rozumował — może widzieć swój cel jedynie w wyzwoleniu się z cierpienia, a ponieważ wszelkie istnienie jest cierpieniem — w wyzwoleniu się od istnienia. Przenieść tedy byt w daleko doskonalszy niebyt — oto cel stworzenia świata. Proces świata jest nieustanną walką przeciw cierpieniu bożemu, walką, która ukończy

⁵ Ibid., s. 325—326.

⁶ Por. Steiner R., *Filozofia wolności. Zarys podstawy nowoczesnego poglądu na świat*, Warszawa 1929, s. 181 nn.

się ze zniszczeniem wszelkiego istnienia. Życie moralne człowieka polega więc na udziale jego w niszczeniu wszelkiego istnienia. Bóg stworzył świat, by przezeń uwolnić się od nieskończonej udręki. Świat taki można rozważać poniekąd jako wysypkę świerzbiącą Absolutu, dzięki której uwalnia się swą nieświadomą mocą leczniczą od choroby wewnętrznej albo jako plaster bolesny, powodujący nabrzmienie, który aplikuje sobie Wszechistota, by najpierw ból wewnętrzny wyciągnąć na zewnątrz, a następnie zupełnie usunąć. Ludzie są członami świata. W nich cierpi Bóg. Stworzył On ich, by rozdrobnić swe cierpienie nieskończone. Ból, który znosi każdy z nas, jest kroplą w nieogarnionym morzu bólu bożego⁷. Człowiek winien zrozumieć, „że pogoń za uciechą indywidualną, egoistyczną, jest głupotą, że jedyne jego zadanie — to oddać się bezosobiście procesowi świata ku zbawieniu Boga”. W przeciwieństwie do Schopenhauera pesymizm Hartmanna prowadził przede do ofiarnego czynu, stawał się wezwaniem do realizacji powołania⁸.

Poszczególne zarysowane tu w najogólniejszych liniach koncepcje jak już z przedstawienia samego dostrzec można kojarzą się w pewne grupy, związane wewnątrznie podobieństwem założenia. A więc zło pojmuje się raz jako byt autonomiczny, równorzędny dobru i podobnie jako ono odwieczny (parsyzm, gnoza, manicheizm, teozofia), to znów widzi się w nim jeno brak dobra, rezultat grzechu lub niewiedzy, a więc coś, co w istocie albo jest tylko koszmarem dręczącym i bolesnym, albo jeśli nawet jest rzeczywistością, to nigdy równorzędną dobru i zawsze w swej mocy ograniczoną (*Vedanta*, buddyzm, chrystianizm, Schopenhauer, Hartmann). Ostatecznym rozwiązaniem problemu jest albo zwycięstwo dobra i klęska zła (parsyzm, chrystianizm) albo też negacja woli życia, unicestwienie istnienia, osiągnięcie ideału absolutnego spokoju (*Vedanta*, buddyzm, Schopenhauer, Hartmann). Wreszcie zajmuje się wobec zagadnienia bądź to postawę aktywną tzn. wychodząc z założenia, że wartość (dobro) „utrzymuje się tylko przez ciągłą walkę z siłami dążącymi do jej zahamowania i zniesienia”, żąda się czynnego uczestnictwa w realizowaniu najwyższego zadania (parsyzm, chrystianizm, teozofia, Hartmann), bądź też zajmuje się postawę pasywną zakładając, że „najwyższa war-

⁷ Ibid., s. 181—182.

⁸ Ibid.

łość jest zawsze aktualnie obecna" i tylko zakrywa ją przed wzrokiem ludzkim pstra różnorodność świata zmysłowego, który jest złudą i trzeba tylko odpowiedniego wysiłku myśli i woli, by rozbić ową skorupę omamów i nawiązać bezpośrednią łączność z absolutem (*Vedanta*, buddyzm, gnoza, Schopenhauer)⁹.

Zagadnieniu zła poświęcił Grabiński wiele uwagi przede wszystkim w powieściach. Chodziło o wyświetlenie genezy zjawiska i określenie roli człowieka w stosunku do faktu tak brzemiennego w konsekwencje. Tego nie można było uczynić w nazbyt oszczędnej formie noweli. Grabiński naświetla problem z rozmaitych punktów widzenia, a każde z tych oświetleń uderza niezwykłą oryginalnością. Jego interpretacje nie pokrywają się adekwatnie z żadną właściwie z przedstawionych tu klasycznych koncepcji. Są to raczej pomysły fantasty-marzyciela, a nie poglądy filozofa, snującego wątek myśli według ustalonych prawideł rozumowania czy też wyznanie wiary uczestnika określonej społeczności religijnej. Byłoby tu rzeczą bezcelową i daremną konstruować tzw. filozofię pisarza w oparciu o dane zawarte w dziele, bo materiał składowy przedstawia zbyt wielką różnorodność elementów i wątpliwą jest rzeczą, czy dałoby się stworzyć z nich choćby w przybliżeniu coś, co by przypominało lub dawało pozór zwartego, logicznego systemu. Nie można też przepisywać na konto osobiste pisarza wypowiedzi jego fikcyjnych bohaterów. Wypowiedzi te podyktowane są przede wszystkim immanentną logiką tego zamkniętego świata, którym jest z istoty rzeczy dzieło literackie, i aczkolwiek zdarza się często, że zmyślona postać staje się *porte parole* autora, to przecież w badaniu naukowym jest zwykle rzeczą najtrudniejszą, a w wielu wypadkach niemożliwą nieomal wykreślenie dokładne owej granicy, na której fikcja poetycka styka się i utożsamia z wewnętrznym światem przekonań twórcy. W przypadku Grabińskiego komplikuje dodatkowo sprawę jego *genre* twórczy. Wszystkie jego opublikowane powieści są to utwory fantastyczne, a fantastykę z natury rzeczy odczytuje się inaczej, niż dzieła utrzymane w granicach konwencji realistycznej. Jeśli każde dzieło literackie jest tylko reprezentacją, deformacją i symbolem, a nie kopią rzeczywistości, to fantastyka jest tym wszystkim w stopniu spotęgowanym. I ona też może być dla pisarza wyrazem postawy wobec świata i swoistym *confessio fidei*, lecz odczytanie owego wyznania wymaga tu szczególniejszej umiejętności i ostrożności. Tu bowiem prawie wszystko

⁹ Por. Höffding H., *Filozofia religii*, Warszawa 1935, s. 205 n.

stanowi wielką metaforę i tylko owa wywijająca się z mgławicy fantastycznych obrazów niejasna często myśl reprezentuje pogląd autora. Tak właśnie ma się sprawa u Grabińskiego. Fantastyczna ornamentyka jest indywidualną, pisarzowi właściwą formą wyrazu, ale byłoby nieporozumieniem odczytywać ją dosłownie. Jednakże pod migotliwą, drgającą powierzchnią różnofarbnych wizji prze-wija się niby nieustępliwy refren jedna i ta sama w zasadzie myśl, streszczająca w sobie wyznanie wiary autora.

Zagadnieniem dobra i zła po raz pierwszy na szerszą skalę za-jął się Grabiński w powieści *Salamandra*. Jak już poprzednio wspomniano, jest to zasadniczy problemat tego dzieła, jego oś ideowa. Biały mag Wierusz, reprezentant jasnych sił życia, dostaje się w wir tajemniczych i groźnych wydarzeń, wyraźnie świadczących o tym, że ktoś rozpętał wokół niego ciemne moce. Wierusz przyjmuje wyzwanie, jest gotów prowadzić walkę aż do całkowitego zwycięstwa, ma nieomal pewność ostatecznego triumfu, ale ta pewność chwieje się niekiedy pod uderzeniami nagłego zwątpienia. „Zwycięzę — powiada do swego młodego przyjaciela Jerzego — muszę zwyciężyć, chyba że... chyba że działalność moja na Ziemi przypadła na okres chwilowych uwstecznień[...].” A gdy Jerzy w swym namiętnym uwielbieniu dla przyjaciela, który jest dla niego zarazem mistrzem i przewodnikiem po nowych, cudownych światach, zapytuje zdumiony, jakżeż to możliwe, by on, Andrzej, mógł ponieść porażkę, Wierusz dodaje: „Dziękuję ci Jerzy, za tę wiarę we mnie, lecz czasem zbyt trudno jest płynąć pod wodę; fala inwolucji wszechświatowej zatapia nieraz i najwyższe szczyty. Zresztą w podobnej walce można niekiedy odnieść pyrrhusowe zwycięstwo... Zdarza się, że wyczerpany zapasami zwycięzca musi zejść z pola na czas dłuższy, może na całe wieki...”¹⁰ Słowa Wierusza są jednakże zbyt enigmatyczne, wymagają jakichś bliższych wyjaśnień, więc rozmowa schodzi na temat zagadki zła. „Dla mnie najstraszliwszą zagadką będzie zawsze geneza zła we wszechświecie” — powiada Jerzy. — „Dotknąłeś problemu, o który jak o rafę rozbijają się spekulacje myślicieli wszystkich czasów” — odpowiada Wierusz i rozwija przed przyjacielem szeroko swój własny pogląd i teorię.

„Zdaje mi się, że zło zrodziło się z pędu do określania się, który od prawie-ków tkwi w istocie bytu. Przedwieczny Atma, Bóg-Słowo zapragnął wcielić się

¹⁰ *Salamandra*, s. 51.

i wydał z siebie życie. Nie wystarczyła Mu milcząca świadomość własnego istnienia i określił się kształtem. Bo uczył, że nie jest doskonałym i że potrzebny Mu świat, by mógł w nim rozwijać drzemiące w piersi możliwości. Przeto wysnuł z siebie materię i przyoblekł się nią niby płaszczem. Bo tylko przez tarcie z ciałem możliwa dla ducha droga wzwyż. Lecz wyrzuciwszy z Swego Łona życie, tym samym zstąpił w sferę zła i grzechu; bo to, co ma się rozwijać, musi walczyć, musi dźwigać się i znów upadać." A gdy Jerzy przerywa te wywody pytaniem: a więc „nie wierzysz w absolutną doskonałość Przedwiecznego?", Wierusz ciągnie dalej: — Nie. Absolut jest czymś sztucznym i nienaturalnym; to jedna z licznych abstrakcyj mózgu ludzkiego, nie poparta życiem ani jego przejawami — to zastój i nieruchomość. Przeciwnie! Wszystko wskazuje na wieczny ruch, na wieczną zmianę, ciągłą i stałą ewolucję. I on, ten Wielki Nieznajomy musi się też wraz z nami rozwijać — i on ma Swoje wzloty i Swoje upadki. Stwórca nie może być czymś heterogenicznym w stosunku do stworzenia. Duch świata — to wielki zbiornik niespożytych sił, to żelazny kapitał, z którego wciąż czerpie materia, wytwór Jego przedwiecznej tęsknoty objawu. Czerpie wciąż pełnymi garściami i odwdzięcza Mu się wzbogacając Go w doświadczenia bytu fenomenalnego i rzeźbiąc poprzez wieki rozwoju Jego nigdy nie wykończony posąg". Ewolucja świata nie jest zdaniem Wierusza procesem prostego wzrostu, lecz „odbywa się w linii helikoidalnej, ruchem olbrzymiej śruby, wwiercającej się bez końca w coraz to wyższe regiony bytu. Prawem cyklicznym okresów powrotnych panuje we wszechświecie bezkresna kolejność przemian: po okresie twórczym, pełnym elementów porywających świat naprzód, następuje okres stagnacji i ruchów wstecznych; lecz zawsze punkt szczytowy w danym okresie rozwojowym jest wyższy od punktu szczytowego w cyklu poprzednim... Wielki ruch wirowy myśli Bożej wspina się wciąż na coraz to wyższe kondygnacje.

— A my wraz z nim?

— A my wraz z Nim i w Nim: drobne ogniwa gigantycznej *vivarthy*".

Zło jest według Wierusza równie wieczne jak dobro, „lecz zawsze suma jego energii rozproszonej we wszechświecie jest mniejsza od napięcia potencjału sił jasnych i czystych. I dlatego zawsze w końcu zwyciężyć muszą te ostatnie". Tylko nie jest to zwycięstwo rozstrzygające; „[...] olbrzymi turniej trwać będzie wiecznie; kres walki odsuwa się wciąż w perspektywę nieskończoności. Szanse zła wprawdzie maleją, lecz prawdopodobnie nigdy nie spadną do zera. Byłoby to chyba możliwe w jednym, jedynym wypadku... Gdyby Przedwieczny zniechęcony walką wchłonął z powrotem w Siebie świat objawiony i zamknął się w Sobie na zawsze". Tylko że ta możliwość wydaje się mało prawdopodobna, „gdyż życie mimo wszystko jest przedziwnie piękne”¹¹.

Przedstawiona tu koncepcja genezy zła nie pokrywa się w szczególności z żadną z omówionych poprzednio prób ujęcia problemu. Zło w koncepcji Wierusza nie jest czymś autonomicznym, niezależnym od Stwórcy i jemu równorzędnym, jakim było np. w *Avescie*. To zbliża teorię Wierusza do *Vedanty*, buddyzmu i chrześcijaństwa.

¹¹ *Ibid.*, s. 52—54.

Ale jest to podobieństwo bardzo odległe, bo w szczegółach zachodzą już bardzo istotne różnice. Dla dogmatu katolickiego zło jest wytworem grzechu istot stworzonych pierwotnie doskonałych, w przedstawionym tu wywodzie jest ono elementem immanentnym istoty bożej, która zaniepokojona tym mrokiem w sobie ujawnia się w materii, aby poprzez walkę ze złem wyzwolonym i zmateralizowanym wznosić się na coraz wyższe stopnie wewnętrznej, duchowej doskonałości. Dosłuchać się można w tej koncepcji odgłosów lucyferyzmu w tym rozumieniu pojęcia, jakie mu nadał Miciński, a przede wszystkim najwyraźniej ujawniają się w niej panteistyczne i panpsychiczne założenia „filozofii” pisarza. Świat widzialny jest szatą bóstwa, Absolut nie jest czymś heterogenicznym w stosunku do stworzenia, lecz tkwi w nim i wraz z nim podlega prawu ewolucji. Ewolucja świata widzialnego to jednocześnie ewolucja istoty bożej, która wypełnia sobą całą rzeczywistość doświadczania. Nasuwają się tu istotne podobieństwa z indyjską koncepcją genezy. „Jedno, które jest wszystkim i od którego wszystko pochodzi, wywiodło z siebie otchłań i samo w niej spoczywa jako zawarte w łupinie nasienie życia”¹². To pojęcie stwarzania pramaterii, całego kosmosu przez Przedwieczną Jedność wiąże się najściślej w kosmogenezie indyjskiej z pojęciem męki i cierpienia. Akt twórczy, któremu towarzyszy żar gigantycznego wysiłku, zmienia się w rodzaj „męki dobrowolnie podjętej, zadawanej samemu sobie wyłącznie w tym jednym twórczym celu”¹³. Analogie z teorią Wierusza z *Salamandry* są tu niewątpliwe: stworzenie świata widzialnego jako akt własnowolny Boga, towarzyszące temu faktowi uczucie cierpienia jako nieuchronna konieczność, konsekwencja zstąpienia w otchłań materii. W akcie stworzenia mieści się już zatem i geneza zła. Zachodzą jednakże i pewne różnice. Pobudką aktu twórczego według mitów *Rigvedy* była *Kama*, miłosne, twórcze pożądanie, u Grabińskiego natomiast stanowi ją żądza realizacji tkwiących w absolicie potencji.

Charakterystyczny dla teorii Wierusza jest rys aktywizmu. Choć zło nie jest potęgą tak niezależną, jak był nią staroirrański Aryman czy szatan gnostyków lub Manesa, to przecież znalazłszy oparcie w świecie materii staje się przeciwnikiem istotnym i poważnym. Zło nie jest konsekwencją poddania się biernego iluzji, jak w Ve-

¹² Marciniowska J., *Wartości twórcze religijnej myśli polskiej*, s. 26.

¹³ *Ibid.*, s. 27.

dancie i samkhyi, lecz realnym aktywnym elementem bytu. Toteż należy z nim walczyć, należy czynnie współdziałać w przyroście dobra. Jednakowoż mało prawdopodobną jest rzeczą, by to zmaganie się nieprzyjaznych dążeń miało się kiedykolwiek skończyć. Cały czar i urok świata tkwi właśnie w owej walce, w tym nieustannym wyładowywaniu się przeciwnych napięć. Teoria zła zbiega się tu nieuchronnie z ideą wiecznego ruchu jako immanentną zasadą życia. Zło jest konieczne jako czynnik twórczy, zazczyn ustawicznego niepokoju, element podzeglający do nieustannego wysiłku, podrywający ducha z zaleniwienia i gnuśnego spoczynku w grzechu-materii. Ten dramat zmagających się sił mógłby znaleźć finał jedynie w wchłonięciu świata objawionego przez Absolut, a więc w jakiejś gigantycznej *pralayi*. Mamy tu wyraźny ślad oddziaływań indyjskiej kosmogenezy i indyjskiego monizmu.

Zło według Wierusza jest więc organicznie niejako spojone z dobrem, ale „suma jego energii” jest zawsze „mniejsza od potencjału sił jasnych i czystych”. Zło cofa się, jego szanse maleją, ale „nigdy nie spadną do zera”. Dopóki istnieje świat stworzony, dopóty istnieć będzie zło. Ta myśl jest wspólna wszystkim utworom pisarza. Jednakże o absolutnej konsekwencji, o jakimś świadomie założonym i spójnym wewnątrznie systemie mowy u Grabińskiego nie ma. W ostatniej, niedokończonej powieści dr Zmrocz stwarza sobie swoją własną teorię zbrodni i zła. „Suma zbrodniczości na świecie jest ilością stałą — powiada do Ponowy. — Innymi słowy w danym okresie czasu istnieje pewna ilość osobników predestynowanych do spełnienia czynu. Gdyby nie ja, musiałby wywiązać się z tego zadania inny — nie dziś, to jutro lub pojutrze. Suma zła we wszechświecie jest ilością stałą, powtarzam raz jeszcze”¹⁴. Koncepcja Zmrocz nie pokrywa się zatem z koncepcją Wierusza. W *Salamandrze* odwieczne zło cofa się jednak i kurczy w swym zasięgu, w *Motywach* trwa niezmiennie w sztywnym, matematycznie ustalonym stosunku wobec pozytywnych sił świata. W tejże ostatniej, nie publikowanej powieści znajduje się również jeszcze jedna próba wyjaśnienia genezy zła. Wskazaliśmy na nią omawiając elementy erotyki w dziele Grabińskiego. Zło świata jest wyrazem załamania się myśli stwórczej, załamania nieuniknionego, ilekroć czysta myśl usiłuje przyoblec się w materialny kształt. Odwieczna, nierozwiązalna antynomia ducha i materii, ściągającej

¹⁴ *Motywy docenta Ponowy*, rkp., s. 35.

w dół, wypaczającej nieuchronnie wszelką, choćby najcudniejszą ideę w wynaturzone, karykaturalnie zdeformowane odbicie.

Uderza w tych koncepcjach bardzo swobodne zmieszanie najrozmaitszych wątków, jakby w tkaninie sporządzonej z włókien wszelakiej proveniencji. Są tu i pewne, najsłabsze zresztą, echa chrystianizmu i bardzo silne wierzeń indyjskich i pogłosy wyraźne doktryn teozoficznych i jakiś daleki rezonans filozofii pesymizmu. Ale wszystko to nie stanowi żadnej zwartej, wewnątrznie konsekwentnej całości. Grabiński jak się zdaje nie był chyba nigdy oficjalnym członkiem żadnej gminy teozoficznej, jednakowoż jego stosunek do rozmaitych systemów teologicznych i filozoficznych, jego subiektywny synkretyzm w sposób uderzający przypomina praktykę teozoficzną. Teozofia była bowiem taką właśnie swobodną mieszaniną idei i wierzeń, czerpanych z wszystkich stron bez specjalnej troski o ich uzgodnienie. Analogiczną beztroskę ujawniał Grabiński, gdy tworzył fantastyczne, pomysłowe teorie korzystając z darów swojej rozległej erudycji. Co prawda autor wkładał owe teorie w usta swoich fikcyjnych postaci, a zatem one przede wszystkim ponoszą za nie odpowiedzialność. Andrzej Wierusz jest okultystą, mistrzem wiedzy tajemnej, dr Zmrocz na poły obłąkanym zbrodniarzem. Jeśli te teorie nie wykazują pełnej zgodności z żadną z wielkich, znanych nam koncepcji zła, wypracowanych przez myśl ludzką, to owe niekonsekwencje i rozbieżności znajdują pewne usprawiedliwienie w charakterze postaci i w fantastycznej naturze tego świata, jaki wyłania się nam z dzieł pisarza. Niemniej problem miał dla niego zasadnicze, osobiste znaczenie, zahaczał go niejako najintymniej jako człowieka. Tu nie chodziło tylko o literacką oryginalność i niezwykłość pomysłów, lecz o ustalenie własnej pozycji wobec mroków życia, o zapanowanie nad nimi myślą wyjaśniającą. Myśl ta, nieustępliwie i z uporem krążąca wokół problemu, przewija się raz po raz, wciąż przebłyskuje przez fantastyczne wizje marzyciela. Trzeba tylko rozgarnąć nawarstwienia reminiscencji, nasuujących się zewsząd, aby dogrzebać się jądra.

U progu istnienia, u prapoczątku świata tai się jakaś kosmiczna tragedia. Mniejsza o jej określenie; ważna jest tylko jej niewątpliwa obecność w nieskończonej przeszłości. Jej brzemieniem w następstwa skutkiem jest załamanie się idei pierwotnej, wyzwolenie zła. Wszechświat rozdzielił się na mrok i jasność i odtąd rozgrywa się poprzez wieki potężny dramat ścierających się żywiołów dobra i zła. Jest w tej walce jakiś tragiczny patos, a zatem i piękno. Bo

w nieustannym zmaganiu się z mocami ciemności dobro hartuje się, zwiera w sobie, krzepnie, nabywa mocy i potęgi i porywa za sobą wszystkie twórcze pierwiastki życia w coraz wyższe regiony. W tej „ewolucji twórczej” człowiekowi wyznacza się rolę aktywnego współczynnika dziejów wszechświata, współodpowiedzialnego za ich bieg i kierunek. Życie nabiera dzięki temu surowej powagi, ale jednocześnie obdarza poczuciem niebywałego szczęścia, rodzącego się z świadomości uczestnictwa w heroicznym zmaganiu się o najwyższe, idealne wartości. W ten sposób dochodził Grabiński do sformułowania swoistej etyki obowiązku, a ten imperatyw moralny nadaje fantastyce pisarza ujmujące zabarwienie etyczne. Rys ten szczególnie dobitnie zaznaczył się w *Cieniu Bałometa*.

Odwieczny konflikt zła i dobra, przerzucony w *Salamandrze* w transcendentalny plan czwartego wymiaru, sprowadzony tu został w dziedzinę społecznych, międzyludzkich stosunków i w głąb duszy indywidualnej bohatera. Konflikt ten ukazany tu został na przykładzie długoletniej walki ideowej dwu przeciwników, ongiś kolegów i przyjaciół, których rozdzieliły potem sprzeczne dążenia, potężnego ministra Kazimierza Pradery i literata Tadeusza Pomiana. „Antagonizm Pomiana i Pradery miał swoje dzieje. Był organiczny, zasadniczy — sięgał korzeniami spraw podstawowych, które wychodziły poza obręb osobistego stosunku dwóch wybitnych ludzi; konflikt ten jedyny w swoim rodzaju przekraczał granice prywatnego zatargu i wchodził na teren interesów ogółu: należał do kompleksu spraw publicznych, obchodził wszystkich, dotyczył każdej uświadomionej jednostki”. I istotnie chodziło o sprawy fundamentalne. W psychofizycznych osobowościach tych dwu ludzi ucieleśniały się jak gdyby widomie tendencje skrajnie przeciwne, których odwieczny spór wypełnia sobą dzieje wszechświata. Przeciwnieństwo ujawniało się w wyglądzie zewnętrznym, zaznaczało wybitnie w umysłowości i talentach. „Tęgi, rośli i barczysty” Pradera był reprezentacyjnym typem trzeźwego praktyka i materialisty, wątły i słabowity Pomian patrzył na świat wiecznie zdumionymi oczyma mistyka i marzyciela. Po ukończeniu szkół drogi ich pobiegły w odmiennych kierunkach. Pomian po niepowodzeniach w karierze naukowej, w której uległ Praderze, wybrał twórczość literacką zdobywając rychło w tej dziedzinie niezwykle posłuch i uznanie u jednych, budząc gwałtowny, żywiołowy sprzeciw i protesty drugich. Jego niezwykła, niesamowita twórczość „stawiała ludzi wobec nieuchronnej alternatywy: albo należało poddać się bez zastrzeżeń lub

też bez zastrzeżeń odrzucić". Pradera po wybitnych sukcesach w dziedzinie naukowej przeszedł w sferę praktycznych działań podejmując akcję polityczną o dalekosiężnych, ambitnych celach. Chodziło o przebudowę społeczeństwa do gruntu, od przyciesi i to w duchu wręcz przeciwnym tym ideałom, którym służyła żarliwie twórczość Pomiana. I tak „rozpętała się walka zażarta, która miała trwać lata całe: wspaniały, jedyny w swoim rodzaju pojedynek[...] Pomian walczył o światopogląd nie dla zaspokojenia ambicji lub zdobycia małodusznej satysfakcji, jaką daje przeforsowanie własnej ideologii — chodziło mu o ogół, o podniesienie go na wyżyny myśli, o »zwrócenie oczu tych Ateńczyków na niebo« i zagadnienia najwyższe... Widział jak społeczeństwo zahypnotyzowane żądzą życia i użycia, oczarowane kultem marnych haseł brnie w beznadziejnym bagnie materializmu — widział, jak lot jego z dniem każdym obniża się fatalnie ku przyziemnym wądołom, jak panoszy się wszechwładnie opasły sybarytyzm, jak robi sobie miejsce pięstkami duchowe chamstwo i arriwizm. Więc podjął walkę w imię Ducha i jego nieśmiertelności, w imię ideałów, które wiążą tę i tamtą stronę — zapragnął z całej siły i mocy serdecznej wywołać w ludziach wielkie ocknienie, chociaż by przyszło im ujrzeć przebłyśki Prawdy w zeszlonych trwogą oczach obłąkańców lub pochylonym nad czeluścią otchłani odczytywać straszliwe jej runy wśród dreszczów grozy... Twórczość jego powinna być stać się dla nich drugą przepaścią w Czufut-Kale, poprzez którą jak przez szczelinę świata w momentalnym ducha spięciu mieli spojrzeć na tajemnicze błonia tamtego brzegu..."

Na przeciwnym natomiast biegunie działał Pradera. Jego potężna osobowość, fascynujący czar jego przeraźliwie logicznej, trzeźwej i zimnej myśli zdołały skupić wokół zajmowanej przezeń uniwersyteckiej katedry pokaźne, rosące wciąż grono zaprzysięgłych stronników. „Z żelazną konsekwencją wypleniał profesor w duszach słuchaczy wszelki choćby najwątleszy chwast mistycyzmu, wypłasał narowy transcendentalizmu, rozsnuwał na nici szarej, zimnej rzeczywistości błękitne tkaniny marzeń i metafizycznych tęsknot..." Wpływ jego przekroczył szybko granice społeczności uniwersyteckiej, przerzucił się w dziedziny życia zbiorowego, politycznego. Pradera-mąż stanu nadał swym programom politycznym kierunek idealnie odpowiadający zasadom filozoficznym, głoszonym z wyżyn katedry. Nowy kurs był polityką ciasnego, przyziemnego

realizmu, brutalnej siły i przemocy, wyłącznej afirmacji praktycznego interesu i zdrowego rozsądku. Stracono z oczu szersze horyzonty, życie skurczyło się niepomierne do ciasnych granic powszedniości. Hasła apelujące do najniższych, zmysłowych potrzeb i instynktów tłumu wywołały entuzjastyczny rezonans. Tylko niewielu uświadomiło sobie ich niewystarczalność i zastraszającą ciasnotę. Do tych nielicznych należał Pomian. Ale pokonani druzgocącą wymową pierwszych, oczywistych sukcesów nowego ładu Pomian i sojusznicy musieli się usunąć w cień. Konsekwencje ideologii poziomego materializmu ujawniły się rychło. „Po kilku latach działalności Pradery zarysowały się na gmachu wzniesionym przezeń pośpiesznie podrzutem dzikiej, nieustraszonej energii pierwsze pęknięcia i przepukliny. Wykluczenie idealizmu i wiary w wyższy, metafizyczny rodowód człowieka zaczęło mścić się straszliwie. System Pradery, ten stalowy system, który chętnie porównywano z monolitem, wykutym z jednego granitowego bloku, zaczął chwiać się. Na horyzoncie polityki zagranicznej pojawiły się ciężkie, ołowiane chmury, grożące lada dzień rozpętaniami piorunowej burzy, wewnątrz kraju rozszalała orgia praktycznego materializmu i brutalnej zmysłowości. Jednostronność systemu wystąpiła w groźnych konturach...”¹⁵

Mimo to Pradera nie zamyslał ustąpić. Wobec opozycji, co ośmielona kryzysem jego rządów odważyła się podnieść głowę, „zarządził ostre środki prewencyjne...” Upór i fanatyzm popychały go z zapamiętałą konsekwencją po raz obranej drodze bez względu na skutki i następstwa. Wówczas to „po raz pierwszy zrodził się w duszy Pomiana zamiar usunięcia go”, choćby siłą, choćby przemocą. I tu dochodzimy do właściwego „sedna sprawy”, do węzłowego punktu tego powieściowego dramatu. Bo dzieje owego ideowego antagonizmu Pradery-Pomiana, opowiedziane zresztą w zwartej, skondensowanej formie skrótowej relacji, należą do prehistorii powieści i dopiero od momentu Pomianowej decyzji rozpoczyna się właściwy nurt akcji i zawiązuje węzeł tragiczny. Chwila, w której Pomian dopuścił możliwość rozstrzygnięcia sporu na drodze siły i przyzwolił wewnętrznie temu pragnieniu, chwila ta staje się dla niego początkiem klęski. Bo w każdym, choćby najszlachetniejszym człowieku, w każdej, choćby najpiękniejszej duszy drzemią na dnie jakieś niepokojące mroki. Uciekając się do metod przemocy Pomian sprzeniewierzał się samemu sobie, wyzwał w sobie zło, popełniał

¹⁵ *Cień Bałometa*, s. 9—19 passim.

swój „pierworodny grzech”. Przesunęły się w duszy niepostrzeżenie jakieś tajemne dźwignie, uchyliły wewnętrzne zastawy, wyzwolone ciemne siły przerwały pierwszą linię oporu i łamiąc coraz słabsze przeszkody, pokonując ostatnie odruchy obronne woli zagarniają zwycięsko coraz szersze przestrzenie jaźni. Pomian stacza się niżej i niżej, aby któregoś dnia dojrzeć z przerażeniem wyłaniającą się z lustrzanej głębi potworną, ohydną twarz Pawełka Kuternóżki i rozpoznać w nim siebie. Transfiguracja psychofizyczna Pomiana jest symbolicznym wyrazem ostatecznej kapitulacji wobec ujemnych sił duszy.

Jednakowoż *Cień Bałometa* jest nie tylko powieścią o zwycięstwie zła, lecz jest zarazem historią uświadamiania sobie grzechu, dochodzenia do samowiedzy własnej winy i konieczności pokuty. Zmaganie się zła i dobra w kosmosie, w życiu społecznym i w człowieku nie ucicha ani na chwilę, ważą się ustawicznie szale, opadają na dno, to podnoszą ku górze. Zdławione siły dobra prowadzą przecież w głębiach jestestwa swoją niezmordowaną, nieustępliwą pracę i czekają tylko chwili sposobnej, aby odzyskać utracone pozycje. Dla Pomiana-Kuternóżki takim momentem zwrotnym, przełomowym jest spotkanie z ks. Alojzym Korytowskim, spotkanie, które odbyło się w jakimś dziwnym, nieznanym świecie, a przecież tak realne, tak brzemienne w skutkach. Jest to ta chwila u węzłowiec zmarłej Weroniki, w której potencjał zła dosięga szczytu napięcia. Dusza Pomiana waży się już na krawędzi przepaści, gdy „wtęm uczył na ramieniu czyjąś rękę. Odwrócił się i ujrzał spokojną, lecz stanowczą twarz ks. Alojzego.

— Co chcesz uczynić?

Przez chwilę ważyły się ich spojrzenia. Kuternóżka pierwszy spuścił oczy; nie mógł wytrzymać blasku tamtych jasnych i czystych jak lazur. Nagle wyswobodził ramię spod ręki księdza i rzucił się do ucieczki. Dziki strach pędził go przed siebie...¹⁶ Taka jest bowiem siła i potęga świętości, że zło nie wytrzymuje jej blasku, cofa się porażone w swą mroczną otchłań. Pomian powraca zwolna do normalnego świata. Rozpoczyna się teraz wewnętrzna, cicha, ale uporczywa praca duszy dochodzącej do rozeznania się w sobie, samouświadomienia się w grzechu. Oczywiście dowody winy skłaniają Pomiana do poddania się wszystkim konsekwencjom swej straszliwej pomyłki; uwolni Szantyra, odwróci niesłuszne po-

¹⁶ Ibid., s. 93.

dejrzenia od tego biedaka dekarza, na którego zwrócono ostatnio uwagę, przyjmie całą odpowiedzialność na siebie. A przecież mimo to odczuwa Pomian w tej decyzji jakąś połowiczność, jakąś niepełność. Zadośćuczynienie ziemskim, ludzkim wymogom doczesnej sprawiedliwości nie jest zdolne uspokoić wewnętrznego rozruchu duszy, zagubionej w tej straszliwej plątaniu tajemniczych, niezrozumiałych dla niej zjawisk i wypadków. Przeciw czemu właściwie zgrzeszył? W czym kryje się istota jego winy? Którędy droga? Podnosi się z głębin duszy niejasne przeczucie, że rozwiązanie problemu w kategoriach kodeksu prawnego sprawy właściwie nie wyjaśnia i jej nie kończy. Jakiś tajemny głos wewnętrzny domaga się innego rozwikłania tragicznie splątanego węzła, jakiegoś rozwiązania absolutnego, rozgrzeszającego w skali doczesnej i wiecznej. I tu następuje owa ostatnia, cmentarna scena, która niby kłamarą sprzęga wątek ideowy powieści kładąc ostatni, mocny akcent. Zabezpieczywszy los Szantyra, tuż przed zgłoszeniem się u sędziego śledczego Pomian udaje się jeszcze po raz ostatni na grób Amelii. Pograżonego w rozpamiętywaniu niedawnych chwil szczęścia, przeciętych tak gwałtownie nieoczekiwaną katastrofą, wytrąca z zadumy szelest kroków. „Podniósł głowę i zobaczył nadchodzącą z głębi alei smukłą czarną postać duchownego. Rysy księdza, poważne a łagodne wydały się znajome. Te oczy słodkie, błękitne, przesłonięte nalotem mistycznej zadumy, nie były mu obce.

— Ks. Alojzy! — szepnął chowając fotografię ukochanej i powstając z ławki. — W tym miejscu i o tej godzinie... Dziwne spotkanie...”¹⁷ I choć domniemany ksiądz Alojzy Korytowski okazuje się w toku rozmowy księdzem Janem Sowińskim, nie zmienia to przecież istoty rzeczy. Nazwisko jest nieważne, sprawą istotną jest niewątpliwa dla Pomiana tożsamość osób. Bo jeszcze w tej chwili mimo odległości w czasie ma Pomian w sobie, w najgłębszych pokładach swego jestestwa wspomnienie oślepiającego blasku tych przeczystych, lazurowych, marzących oczu, ma niezachwianą pewność, że obaj przeżyli bardzo niedawno chwilę wąską, doniosłą, on w jakimś stanie niezwykłym, ksiądz w swoim dziwnym śnie. I pchnięty jakimś wewnętrznym nakazem, żądającym odsłonięcia duszy przed tym właśnie człowiekiem, Pomian wyznaje swój grzech.

¹⁷ Ibid., s. 188.

„Ksiądz Sowiński położył mu łagodnie rękę na ramieniu.

— Tajemnicze są i niezbadane drogi dusz — rzekł cicho zapatrzonej w perspektywę cmentarne. — W tym, co pan pisze, znalazłem dużo, dużo prawdy. Niektóre z pańskich poglądów, aczkolwiek wypowiedziane w formie, której nie pochwalam, odpowiadają mi w zupełności. Czytając pańskie utwory miałem niejednokrotnie wrażenie, że królestwo Ducha znalazło w panu jednego ze swych najdzielniejszych bojowników.

— A jednak... — rzekł Pomian zatrzymując się nagle na ścieżce. — A jednak, księżo, ja zabiłem człowieka.

I opuścił głowę pod ciężarem wyznania...

Ksiądz ujął go silnie pod ramię.

— Synu mój! — mówił cicho, kojąco. — Wina twoja wielka przed Bogiem, lecz i żal wielki, serdeczny... Co możesz powiedzieć na swoją obronę?

— Człowiekiem, który zginął z mojej przyczyny, był minister Pradera.

Ksiądz puścił jego ramię i mimo woli cofnął się o parę kroków. Po chwili zwiesił ponuro głowę.

Rozumiem — szepnął. — Teraz rozumiem wszystko. Byliście jak ogień i woda.

— Uczyniłem krok fałszywy.

— Tak. Uciekając się do jego metod prowadzenia walki zstąpiłeś mimo woli do jego poziomu.

— Straciłem przytomność — przyznał Pomian i skłaniając pokornie głowę ukląkł na ścieżce.

— Za chwilę — rzekł głęboko wzruszony — pójdę wyznać swą winę. Pragnę ekspiacji. Ojczy, czy możesz mi w imię Boga, jako kapłan odpuścić ten mój grzech największy?

Ksiądz położył mu dłonie na głowie i przez chwilę cicho modlił się. Potem podniósł w górę rękę i kreśląc nad nim znak krzyża rzekł głośno:

Ego te absolvo!... Odejdź w pokoju!...¹⁸

Cień Bałometa zajmuje w dziejach ewolucji ideowej Grabińskiego bardzo doniosłą pozycję. Pominąwszy bowiem motywy z dziedziny metapsychiki i psychopatologii, tak „nieodzowne” w dziełach tego pisarza, ideowa tendencja powieści zbiega się wyraźnie w zasadniczych punktach z chrześcijańskim pojęciem winy i kary i z chrześcijańską etyką odpowiedzialności osobistej. O ile w *Salamandrze* dualizm dobra i zła, ukazany dość abstrakcyjnie i schematycznie, niewiele pozostawiał miejsca dla pojęcia winy, a moralny aspekt zagadnienia zacierał się w teozoficzno-okultystycznych dywagacjach, tu, w tej drugiej z rzędu powieści etyczny punkt widzenia dominuje nad całym wyobraźnym światem fikcji powieściowej, a problematyczny utwór znajduje rozwiązanie zgodne z podstawowymi postulatami etyki chrześcijaństwa, w wewnętrznym sa-

¹⁸ Ibid., s. 191—192.

mopotępieniu, w akcie dobrowolnej pokuty i w przyjęciu na siebie wszystkich konsekwencji grzechu, w poddaniu się nieuchronnej konieczności kary.

Pendant i jakby uzupełnieniem ideowym dziejów Pomiana-Kuter-nóżki jest historia ks. Dezyderego Prawińskiego. W fanatycznej zaciekłości przeciw złu, którego siewcą jest szatan, ks. Prawiński po-pępnia ten sam grzech „przekroczenia granicy”, co Pomian. Nie-pomny tej podstawowej prawdy chrześcijaństwa, że tylko miłość ma moc uświęcającą, że tylko ona dokonuje cudownych przeinaczeń ludzkiej duszy i utwierdza w niej prawo Boga, ks. Dezydery „bił [szatana] pletniami z żelaza i cierni, smagał kańczugami gniewu i oburzenia, wyszarpywał szponami słów sępicz z zaułków ludzkich serc, zawleczonych na głucho przędzą kłamstw kryjówek [...] Ka-zania ks. Dezyderego miały barwę ponurej czerwieni [...], migotały [w nich] błyskawice, szalał piorun, przelewała się purpura krwi...”¹⁹ Toteż cień jego wzniesionej do błogosławieństwa ręki zamiast zwiastować zgromadzonym tłumom spokój dusz i łaskę przeba-czenia przesłoni szlaki Drogi Krzyżowej złowieszczym konturem kozła-Bafometa. *Umbra benedictis Maledictus adumbratur* — te „słowa, ilustrujące diaboliczną projekcję” to symbol jego działal-ności, to „odwrotna strona [jego] szczytnych poczynań”, „symboliczny sprawdzian [ich] etycznej wartości”, a zarazem symbol i sprawdzian wartości poczynań Tadeusza Pomiana.

„Recydywista filozofii najwyższego kodeksu ducha” mimo po-zornej obojętności dla spraw społecznych „w rzeczywistości do-szedł już od dłuższego czasu do wyżynnej konieczności tego samego maksymalizmu społeczno-moralnego, który brzmi jak u ibsenow-skiego Branda: wszystko albo nic” — tak pisał o Grabińskim z racji *Klasztoru i morza* Płomieński²⁰. Istotnie, to, co wyróżnia fantasty-kę Grabińskiego nawet na tle fantastyki światowej, to ów silnie uwydatniony i znaczący udział w jego dziele swoistej tendencji moralnej, tak np. niemal całkowicie nieobecnej w utworach jego mistrza Poego. Fantastyka była dla Grabińskiego zgodnie z progra-mowym założeniem jego twórczości nie tylko próbą głębszego wnik-nięcia i zrozumienia tajemnicy życia, ale i uświadomienia sobie jego moralnej istoty i sensu. Toteż nawet w tych utworach, w których moment moralny nie wysuwa się na plan pierwszy, a ośrodkiem pro-

¹⁹ *Ibid.*, s. 67.

²⁰ *Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie* 1928, nr 11.

blematyki i fabuły jest jakiś fenomen metapsychiczny czy psychologiczny, poprzez fenomeny owe zdaje się niekiedy przemawiać jakieś prawo nienaruszalne. Bo Grabiński wierzy w etyczny sens życia i właściwie utożsamia ową suwerenną myśl stwórczą świata z najwyższą, nietykalną zasadą moralną.

W ostatnich latach twórczości można nawet zauważyć coś jakby zwrot istotny ku pozycjom etyki, a nawet dogmatyki katolickiej. Nie jest to jakiś przełom decydujący, a jeśliby nawet przełom taki zaszedł, to pozostał tylko czysto wewnętrzną, osobistą sprawą Grabińskiego, bo konający pisarz nie mógł już dać mu wyrazu w jakimś dziele większego formatu i ambicji. Jednakże pewne ślady, dość zastanawiające u autora dbającego zawsze wyraźnie o zachowanie we wszystkim absolutnej niezależności i swobody, napotykamy w nielicznych zresztą, ostatnich już, w czasie śmiertelnej choroby pisanych utworach nowelistycznych. Są to rzeczy zasadniczo wolne od elementów fantastyki, skłaniające się ku realizmowi. Moment etyczny wybijają się w nich na plan pierwszy jako akcent świadomie przez autora na całości z naciskiem położony. W „opowieści z przystrądzia” pt. *Przyplawek Jana Mrocha*²¹ bohater tytułowy, Kaszuba z polskiego pobrzeża, zamierza dochodzić krzywdy osobistej, wyrządzonej mu przez Niemca Alfreda von Lerche, jest wewnątrz gotów nawet na zbrodnię, gdy nagle znajduje na morskim brzegu zbłąkaną sierotkę Maryjkę, a ten nieoczekiwany dar morza ocala go od grzechu. Zemstę zostawi Bogu, a sam poświęci resztę swych dni wychowaniu dziecka. Rozwiewa się jakby pod cudownym dotknięciem niewidzialnej dłoni ból i zwątpienie w Opatrzność, odbudowuje się z gruzów dawna wiara, przeświadczenie najgłębsze, że jest Bóg, co czuwa nad każdym choćby najmniejszym i nieznaczącym człowiekiem.

Kuźma Zębrow zwanym Czerwonym z noweli *Lepianka w czystym polu*²², notoryczny morderca i zbój, ucieka po ostatniej zbrodni przed pościgiem policji. Dźwiga z sobą w kieszeniach i szwach odzienia pokaźny kapitał, dorobek dziesięcioletniej „działalności”, który zapewnić mu ma spokojne, osiadłe życie w Jassach u boku czekającej go tam Ileany. Szczęśliwie udało mu się zmylić tropy, wysliznąć z opasującej coraz ciasniej obręczy ścigającej go sfory, wreszcie przekroczyć granicę. Coś niby uczucie swoistej, zbójckiej

²¹ Druk. w Gryfie 1933, nr 3.

²² Druk. w Pionie 1933, nr 13.

pychy i dumy ogarnia go na myśl, że tak sprawnie potrafi zawsze wywinąć się z niebezpieczeństwa, że spośród komparsów jego zbrodniczego żywota dwudziestu już co najmniej nie żyje, a on na wolności, a on wciąż trwa. Chyba jakiś inkluz przewrotny i złośliwy lub szatan, a nie Bóg rządzi światem, skoro taki łotr jak on, może bezkarnie grasować. Lecz oto którejs nocy, w czasie straszliwej ulewy i wśród nieprzeniknionych ciemności trafia przypadkiem do jakiejś lepianki czy budy zagubionej w szczerym polu, pośród pustkowia zdala od ludzkich siedzib, gdzie znajduje chwilową przystań. Lecz gdy przebudził się o świcie z przerażeniem postrzega leżącą w barłogu jakąś postać. Z brudnych, ohydnych szmat i łachmanów wyzierała ku niemu twarz potworna, o strasznych, wygnitych, ropiących jamach, gąbczastych, obrzękłych ustach. Zębroń spogląda w przerażeniu na to okropne ludzkie widmo i nagle uświadamia sobie, że zabłądził do siedziby trędowatego, że przywdział na swe ciało jego łachmany, że jadł z jego naczyń, oblepionych wyciekami zatrutych, gnijących ust. Zrzuca wśród dygotu śmiertelnej trwogi zatrutą odzież i nago jak szalony ucieka „w bezkres pustych pól” ścigany urągliwym, szyderyczym śmiechem trędowatego.

„I Kuźma Zębroń Czerwony wiedział, że tym razem nie ucieknie”. Wbrew urągliwym mniemaniom Zębronია istnieje zatem sprawiedliwość i nie szatan, lecz Bóg rządzi światem; i choćby człowiek tysiąc razy wyłamał się spod Jego nieodwołalnych nakazów, przecież dosięgnie go wszechmocna ręka o niewiadomej godzinie.

Z naprowadzonych tu przesłanek wynikają pewne oczywiste jak się zdaje wnioski. Grabiński, zafascynowany problemem zła, który narzuciło mu niejako samo życie, nie dał jednakże jednoznacznego wyjaśnienia jego genezy. Był typowym przedstawicielem tej formacji inteligentkiej z przełomu dwu stuleci, która zniechęciwszy się do materialistyczno-przyrodniczej filozofii XIX w. i odczuwając potrzebę uduchowienia stała jednakże na stanowisku jakiejś nieokreślonej religijności bezwyznaniowej. Zdecydowanie antydogmatyczna postawa nie pozwalała mu przyjąć bez zastrzeżeń żadnej z uznanych wielkich koncepcji religijnych czy filozoficznych. Wydawały mu się zapewne zbyt sztywne i abstrakcyjne, choć w każdej z nich odnajdywał coś, co go nęciło. W paryzmie pociągała go zapewne tak silnie zaakcentowana odwieczność i potęga zła, w wierzeniach hinduskich mocne podkreślenie elementu spirytualistycznego jako jedynie istotnego w przeciwieństwie do nieistotnej, pozornej, złudnej Mayi świata fenomenalnego, w chry-

stianizmie piękno i głębia jego rygorystycznej etyki. Z tych strzępów różnych koncepcji formował sobie swoisty, poetycki pogląd na rzecz, nie stanowiący żadnego systemu, w którym powtarzały się jednak pewne myśli uporczywe. Wychodząc z założeń bliskich mistyce indyjskiej, transmitowanej za jego czasów na teren europejski przez teozofię, zwłaszcza z zasad hinduskiego monizmu spirytualistycznego, skłonny był przypisywać zło materii, światu zmysłowemu jako elementowi wtórnemu i niższemu w stosunku do czystej myśli-bóstwa. Zło wydawało się nieuniknionym rezultatem kompromisu pierwiastka duchowego z światem materii. Stąd w konsekwencji zło jawiło się w wyobraźni jako siła wroga i niezniszczalna, niezniszczalna przynajmniej tak długo, jak długo będzie istnieć świat zjawiskowy, zmysłowy, materialny. I stąd dalej wywodziła się skłonność do wyolbrzymiania zła, może nawet przeceniania w niektórych momentach jego potęgi. Ale ostatecznie nie tyle chodziło mu o całkowite wyjaśnienie, o egzegezę absolutną zjawiska, ile interesowały go następstwa moralne faktu. Istnienie zła, stwierdzone codziennym doświadczeniem życiowym, agitowało wolę, domagało się aktywnej kontrakcji, a ta potrzeba walki pociągała Grabińskiego ku chrześcijaństwu. Chrystianizm rozwiązywał bowiem zagadnienie zła, grzechu, winy i kary ze szczególnym znawstwem psychologii człowieka i zgodnie ze spontanicznymi odruchami moralnymi ludzkiej natury, w której działa i odzywa się na mocy wrodzonego, żywiołowego instynktu prawo naturalne. Elementy etyki chrześcijańskiej mieszają się jednak stale w twórczości pisarza z elementami chrześcijaństwu obcymi. Grabiński jest chrześcijaninem bez wątpienia tak, jak chrześcijaninem nawet nieświadomie jest niejako z przyrodzenia każdy Europejczyk, gdyż cywilizacja świata zachodniego tak związana jest od dwu tysięcy lat z duchem chrześcijaństwa i tak nim nasycona, że przenika on i działa nawet tam, gdzie go się najmniej można spodziewać. Ale wydaje się, że Grabiński bierze z chrześcijaństwa przede wszystkim jego wysoką kulturę moralną, wobec dogmatów warując sobie „wolność w duchu”. Pod koniec życia, zwłaszcza w utworach ciążących ku realizmowi znikają elementy swoistej metafizyki, znanej z dzieł wcześniejszych, a niezgodnej z nauką oficjalnych kościołów (np. problem metempsychozy), pozostaje już tylko czysta etyka, zasadniczo mieszcząca się całkowicie w granicach moralności chrześcijańskiej, a nawet katolickiej. Toteż aczkolwiek dzieło Grabińskiego nie daje podstawy do zaliczenia go w poczet pisarzy wy-

znaniowo zadeklarowanych i określonych, to przecież konsekwentnie spirytualistyczne nastawienie jego twórczości i mocne zaakcentowanie w niej wartości etycznych stawia twórczość tę na linii tych samych ideowych tendencji, którym służyć chciała w swym zasadniczym nurcie nowa literatura nowego stulecia, czyni ją sojuszniczką w walce o odrodzenie duchowe świata współczesnego.

CZĘŚĆ III: ARTYZM I TECHNIKA

Rozdział I

UWAGI WSTĘPNE

Utwór literacki, będąc manifestacją poglądów autora, jego ideologii, „filozofii” czy postawy wobec świata, jest przecież przede wszystkim dziełem sztuki. I to jest jego najistotniejsza *differentia specifica*, wyróżniająca go spośród nieprzeliczonej rzeszy twórców piśmiennictwa, które też przecież służą jakiejś idei, wyrażają jakieś poglądy, głoszą czyjąś prawdę i rozumienie świata. Ta zasadnicza odrębność, organiczna wyjątkowość dzieła sztuki tkwi w odrębności wyrazu, w swoistej, specyficznej strukturze. Głosząc idee w wielu wypadkach zbieżne z tendencją innych wytworów działalności piśmienniczej (np. naukowej czy publicystycznej) dzieło sztuki literackiej czyni to przecież na swój własny sposób, jemu tylko właściwy. Myśl, idea podana jest tu nie w dyskursywno-racjonalistycznym wywodzie, wykładzie, rozstrząsaniu czy dowodzeniu, lecz w formie artystycznej wizji świata. Owa myśl czy idea przemawia do nas tylko wówczas, jeśli autor potrafił przetłumaczyć ją na język sztuki. A język sztuki (mamy tu rzecz jasna na uwadze sztukę literacką) to postaci plastyczne, ludzące pozorami życia, postaci co prawda tylko wyobrażone, a jednak sprawiające wrażenie istot rzeczywistych, może nie koniecznie i nie w każdym wypadku w sensie dosłownym, w tym powszechnym rozumieniu słowa „rzeczywisty”, jakie mu dajemy w codziennym życiu, lecz rzeczywistych w sensie artystycznym, tj. prawdopodobnych, stwarzających iluzję prawdy przynajmniej w ramach tej wyobraźalnej, fikcyjnej rzeczywistości, w której usytuował je autor. Język sztuki to dalej język obrazów, obrazów świata, natury, nieba, środowiska, znowuż oddanych z taką plastyką, trafnością i celowością w doborze rysów,

że jawią się one w naszej wyobraźni jako twory przestrzenne, trójwymiarowe, quasi-rzeczywiste. Czasem ta artystyczna rzeczywistość ewokowanej przez autora przestrzeni, przyrody, zbiorowości ludzkiej, ożywionej czy nieożywionej natury przypomina do złudzenia to autentyczne *milieu*, w którym tkwimy i żyjemy, ale niekiedy odbiega ona zupełnie od naszych codziennych doświadczeń odcinając się od nich nieprzekraczalną granicą, ale zachowując zarazem znamiona swoistej prawdy, prawdy artystycznej, co wytworzy najbardziej nieokiełzanej fantazji wyposaża w zdolność sugestionowania i fascynowania wyobraźni oraz wywoływania owych wspaniałych iluzji, w których zanurzeni wierzymy w ich jakże kruche i zwodnicze istnienie. Wierzmy zaś tym mocniej, tym chętniej i niejako żywiłowo poddajemy się urokowi fikcji, im lepiej i doskonalej uda się twórcy zestroić owe kompleksy postaci i obrazów w ramach spójnej, wewnętrznie mocno związanej konstrukcji. Świat dzieła literackiego jest bowiem swoistym mikrokosmosem, a więc miniaturowym co prawda, ograniczonym w swym czasowym trwaniu i w treściowym zakresie, niemniej jednak skończonym światem, rzeczywistością, która wszystkie swe przesłanki i wszystkie skutki mieści w sobie, która sama sobą się tłumaczy i sama sobą zdolna jest zająć naszą wyobraźnię. Umiejętność stworzenia takiej artystycznej, na swój sposób prawdziwej, jednolitej i konsekwentnej wizji, wydolność pisarska twórcy, który przy pomocy dostępnych mu środków technicznych potrafi przekazać odbiorcy swoje wewnętrzne, możliwie jak najdoskonalej uformowane widzenie rzeczy — jest jedyną gwarancją literackiego sukcesu, jedynym, wyłącznym i podstawowym warunkiem sztuki. Zbadanie przeto twórczości pisarza od tej właśnie strony, od strony tzw. form literackich, staje się postulatem badawczym pierwszorzędного znaczenia. Zachodzi nie dająca się na żaden sposób rozdzielić współzależność treści i formy. Treść sugeruje i podsuwa środki realizacji pomysłu, ale w istocie dopiero sposób wyrażenia decyduje o wartości utworu i tylko doskonałość artystyczna, umiejętność znalezienia koniecznego i nieodwołalnego wyrazu zapewnia dziełu pożądaną rezonans. Najślusniejsza myśl, najbardziej porywająca idea uderza w próżnię, o ile nie udało się twórcy znaleźć dla niej przekonujących artystycznie środków ekspresji.

Trzecia część niniejszego studium poświęcona będzie zbadaniu artyzmu i techniki dzieł Grabińskiego. Jest to zadanie kluczowe i rozstrzygające. Wyniki tej części dociekań i obserwacji będą miały

znaczenie decydujące dla ostatecznej syntezy, ostatecznych wniosków i oceny. Jakkolwiek bowiem nie jest sprawą obojętną kierunek ideowy i postawa pisarza wobec zagadnień życia i świata, to przecież o wartości i randze pisarstwa Grabińskiego rozstrzyga kształt, jaki udało mu się nadać wewnętrznemu widzeniu i marzeniu twórczemu.

W badaniu artyzmu i techniki pisarskiej studium niniejsze wychodzi z założenia, że istotnym materiałem twórczości literackiej (tzw. tworzywem) są przedstawienia, natomiast środki językowe spełniają tylko rolę znaków technicznych, przy których pomocy autor swoją wewnętrzną wizję utrwała i przekazuje innym¹. Z elementów przedstawieniowych, z prostych, niesamodzielnych literacko jednostek treściowych buduje artysta-pisarz wytwory wyobrażalne wyżej zorganizowane, tzn. z owych najprostszycy elementów przedstawieniowych uformowane w istności wszechstronnie pod względem jakościowym, przestrzennym i czasowym rozwinięte i w obrębie dzieła spełniające autonomiczną, im tylko właściwą funkcję samodzielną. Określamy te wyobrażalne wytwory mianem postaci i obrazów (postaci ludzkich, indywidualnych i zbiorowych, postaci zwierzęcych i wszelakiego rodzaju wytworów zorganizowanych na „obraz i podobieństwo” istot żywych i świadomych oraz obrazów: przyrody, przestrzeni, wnętrza, stanowiących tzw. teren akcji, przedmiotów martwych, sytuacji, tworzących zamknięte w sobie jednostki przedstawieniowe itp.). Zespół zabiegów twórczych, zmierzających do ukształtowania w wyobraźni własnej i odbiorcy takich właśnie rozwiniętych wszechstronnie i samoważnych artystycznie wytworów wyobrażalnych, określamy nazwą sztuki postaciowania.

Jednakże już w toku procesu twórczego ujmuje autor owe postaci i obrazy w powiązaniach i zależnościach wzajemnych. Postać bowiem, nawet tylko wyobrażona, tak jak żywy człowiek kształtuje się w ustawicznych kontaktach z innymi postaciami i przedmiotami, środowiskiem żywym i martwym, a te różne strefy rzeczywistości oddziałują bezustannie na siebie. Tak więc jak w makrokosmosie i w najbliższej nam, doświadczanej codzien rzeczywistości istnieje permanentny ruch wzajemnie uwarunkowanych *działań i zjawisk, tak i w mikrokosmosie dzieła literackiego poszczególne

¹ Por. Kucharski E., *O metodę estetycznego rozbioru dzieł literackich*. Pamiętnik Literacki, R. XX, 1923, s. 1—39.

jednostki składowe wchodzą z sobą w konieczne, nieodzowne i celowe związki. Owa konieczność i celowość wewnętrznych powiązań jest oczywiście wynikiem syntetyzującej czynności umysłu twórczego. Zarówno intencja i założona koncepcja, jak też ograniczony czasowo rozmiar zewnętrzny każdego dzieła literackiego narzucają pisarzowi konieczność takiego zorganizowania i zestrojenia najróżniejszych składników w ramach powziętego pomysłu, by wystąpiły na plan pierwszy te elementy składowe, na których należało położyć akcent semantyczny ze względu na ich wagę w obrębie zamysłonej całości, by poszczególne ogniwa owego szeregu idących po sobie nieprzerwaną koleją treści wiązały się ze sobą w ciąg postaci i obrazów w stosunku do powziętych dla nich założeń konsekwentnych i mocno na zasadzie wynikliwości zestrojonych, by wreszcie owa ukształcona w jednolity i zharmonizowany wewnętrznie organizm całość miała w sobie siłę zajęcia uwagi i wyobraźni czytelnika, widza czy słuchacza. Ową twórczą zdolność kojarzenia wielości i różnorodności składników treściowych i organizowania ich w spójną jedność dzieła sztuki nazywamy umiejętnością komponowania, a jej rezultat artystyczny kompozycją literacką². Udała literacko kompozycja jest to zatem taki układ wewnętrzny cząstek składowych utworu, który gwarantuje danemu dziełu organiczną jedność. Całość problematyki związanej z zagadnieniami kompozycji sprowadzamy do trzech kategorii: proporcji (będących wykładnikiem umiaru i zhierarchizowania elementów składowych dzieła według stopnia ich semantycznej ważności w zestroju), motywacji (będącej wyrazem wewnętrznej spójności, konsekwencji i tzw. logiki artystycznej utworu) oraz dynamiki (stanowiącej wykładnik atrakcyjności estetycznej dzieła, owej immanentnej siły, która podnieca wyobraźnię, reguluje stopień napięcia uwagi w poszczególnych stadiach przebiegu recepcji).

W sztuce kreowania postaci i obrazów oraz w umiejętności komponowania przejawia się właściwy artyzm, istotna zdolność twórcza pisarza. Jest ona własnością indywidualną i niepowtarzalną artysty, darem użyczonym mu przez naturę, niezależnym absolutnie od tradycji, nacisku szkół czy kierunków literackich. Jednakowoż

² Por. Kucharski E., *Kompozycja literacka. Jej istota i badanie*. Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Dobrzyckiego, Poznań 1928 i odb. Tenże, *Czynniki logiczne sztuki literackiej*, Przegląd Filozoficzny 1936, s. 463.

twórca przystępując do realizacji swych literackich zamierzeń zastaje przecież jednocześnie cały zasób wzorów technicznych, środków pisarskich, wypracowanych przez przeszłość, wielokrotnie przez nią wypróbowanych, które z kolei ułatwić mu mogą i ułatwiają zazwyczaj uprawę literackiego rzemiosła. O ile istnieją bowiem w dziele wartości artystyczne, zależne jedynie i wyłącznie od zdolności wrodzonej, od inwencji i intuicji twórczej, to zarazem mieszczą się w każdym literackim tworze wartości uwarunkowane stopniem kultury pisarskiej, istniejącej i obowiązującej w momencie realizacji dzieła. Są to wartości techniczne, przejęte od literackich poprzedników, będące wyrazem rzemiosła pisarskiego i świadectwem zaawansowania w znajomości rzemiosła. Każda sztuka, choćby najwyższej miary, wspiera się bowiem na opanowaniu całego szeregu technicznych „chwytów”, narzuconych twórcy przez naturę i charakter sztuki, jaką uprawia. Aby pisać dla sceny, trzeba wprawdzie poznać jej wymogi, opanować postulowane przez nią środki techniki dramatopisarskiej; aby przy pomocy środków językowych wiernie swoją wewnętrzną wizję świata odtworzyć i w takim adekwatnym owemu wewnętrznemu widzeniu kształcić odbiorcy przekazać, trzeba wprawdzie poznać w stopniu możliwie najwyższym dany język, wszystkie tkwiące w nim możliwości wyrazu, nauczyć się operować z absolutną swobodą jego zasobami, uruchamiać i wyzwalać w odpowiednim momencie jego potencjalne wartości. Jednakowoż ani najpełniejsze nawet opanowanie techniki scenicznej, ani bezwzględna swoboda i sprawność językowa nie zapewnią i nie zagwarantują umiejętności tworzenia żywych, psychologicznie prawdopodobnych postaci ani też chwytania koniecznych i nieodwołalnych związków pomiędzy krzyżującymi się liniami ludzkich dążeń, działań i losów. Nie znaczy to oczywiście, by owa techniczna sprawność nie przysparzała dziełu żadnych w ogóle wartości estetycznie aktywnych. Nie będąc czynnikiem decydującym o wartości dzieła doskonałość rzemiosła usprawnia przecież i potęguje siłę twórczą i ułatwia stworzenie dzieła, w którym wewnętrznemu rozmachowi i potędze koncepcji i realizacji artystycznej odpowiada doskonała cyzelatura zewnętrznej, technicznej powłoki. Do kategorii technicznych liczymy takie aspekty formalne utworu literackiego jak budowę, formy podawcze oraz styl dzieła.

– Stefan Grabiński należał do tego typu twórców literackich, dla których samo pojęcie twórczości artystycznej równoznaczne jest

i nierozzerwalnie się kojarzy z wyteżonym, napiętym wysiłkiem myśli. Żywiołowemu rozpędowi wyobraźni towarzyszyła skupiona w sobie praca intelektu, chłodny rozmysł, racjonalistyczna precyzja w dociąganiu utworu do zamierzonego, doskonałego możliwie kształtu. W tajniki własnego pisarskiego warsztatu pozwolił Grabiński wejrzeć w autoanalizie procesu dojrzwania i realizowania się pomysłu noweli o *Maszyniście Grocie*. Publikując w *Skamandrze*³ ów „przyczynek do psychologii tworzenia” wstępował wyraźnie w ślady swego uwielbianego literackiego patrona i arcywzoru Edgara Poe, który podobnej autorskiej sekcji poddał ongiś swoją wspaniałą i niesamowitą balladę o *Kruku*. Warto przeto u wstępu rozważań o artyzmie i technice sztuki literackiej Grabińskiego zatrzymać się na moment nad owym w *Skamandrze* ogłoszonym dokumentem samowiedzy pisarskiej; pozwoli on lepiej i głębiej zrozumieć niektóre właściwości i dyspozycje talentu autora *L'Appassionaty*.

Pierwsze stwierdzenie, jakie nasuwa się Grabińskiemu u wstępu tej autorskiej spowiedzi, to konstatacja pewnej niewspółmierności, zachodzącej często między pierwszym impulsem, pierwszym bodźcem i podniętą, co wprawia w ruch wyobraźnię twórczą, a ostatecznym rezultatem. Po prostu zdarza się często, że pomysł w zaczątkowym zarysie wąły, naiwny, pozornie niegodny artystycznego trudu, wzięty na warsztat konkretnej obróbki zaczyna odstaniać nieprzeczuwane poprzednio walory, a po przejściu przez wszystkie alembiki procesu twórczego i kontroli mózgu osiąga ostateczne wcielenie w formach nie zawsze dających się od początku przewidzieć. Coś zaledwie majaczącego w wyobraźni widmowym i chwiejnym zarysem, coś w tematycznym rdzeniu bardzo niekiedy prostego, prawie banalnego, zaczyna zwolna obrastać treścią, nasycać się myślą i wzruszeniem pisarza, aż na koniec wyłania się z retort twórczych w skończonym, rewelacyjnym kształcie. Coś podobnego zaszło również z *Maszynistą Grottem*.

Opowieść powstała w marcu 1917 r., ale pomysł zrodził się jeszcze w sierpniu roku poprzedniego. Grabiński wyznaje, że na ogół czerpie pomysły z przeżyć wewnętrznych, lecz tu wyjątkowo impuls przyszedł z zewnątrz. Było nim opowiadanie kolegi szkolnego Zygmunta Artura Augustyna, urzędnika kolejowego, człowieka odznaczającego się wyrobionym zmysłem spostrzegawczym, ze

³ Grabiński S., *Z mojej pracowni*, *Skamander* 1920, zesz. 2 s. 106—112.

względu na swój zawód mającego wiele sposobności do obserwacji, na koniec wyposażonego w dar interesującej anegdoty. Opowiadanie Augustyna można było streścić w kilku następujących słowach: w czasie służby na małej galicyjskiej stacji otrzymał któregoś dnia telefoniczne doniesienie ze stacji sąsiedniej, by zwrócił uwagę na maszynistę sygnalizowanego pociągu. Okazało się, że istotnie ma się do czynienia z fenomenem niepokojącym; maszynista zatrzymał pociąg o jeden kilometr za stacją. Identyczne zjawisko powtórzyło się również na innych postojach. Zawieszony w czynnościach służbowych i indagowany przez Augustyna osobliwy maszynista nie umiał czy też nie chciał wytłumaczyć zagadki swego dziwnego postępowania. Sprawiał wrażenie półwariata. Nie było innego wyjścia, jak usunąć go raz na zawsze z posady. Co się z nim potem stało, tego Augustyn powiedzieć nie umiał. Epilog zdarzenia nie był zresztą sprawą istotną; istotny był fakt, że opowiedziane zdarzenie zdołało zastanowić, pobudzić fantazję, temat okazał się ponętny. Grabiński przechował go w skrótowej formie: „Maszynista nie chce zatrzymać pociągu przed stacją, lecz staje znaczny kawał przed nią lub za nią”. Do opracowania pomysłu na razie jednak nie doszło. Zimą r. 1916 na 17 wypełniły obowiązki zawodowe oraz inne prace literackie, szczególnie nad dramatem *Odmęt*⁴. Jednakże temat nęcił, domagał się przedyskutowania. Intrygowały pobudki psychologiczne zagadkowego postępowania maszynisty. Musiał mieć przecież z subiektywnego punktu widzenia jakąś rację, musiała kryć się w jego działaniu jakaś swoista logika. Tajemnica maszynisty coraz natrętniej domagała się wyjaśnienia artystycznego. Mogło ono być z naukowego punktu widzenia, w odniesieniu do konkretnej, autentycznej sytuacji błędne — ale to nie wydawało się ważne. Cele artysty nie są celami lekarza-psychiatry.

Jakież więc mogły być przyczyny dziwnego zachowania się maszynisty? Mogły być różnorakie: np. lęk przed stacją. Może był kiedyś świadkiem katastrofy i pamięć zdarzenia wyłobila w świadomości ślad w postaci żywiołowej awersji przed miejscem postoju? Byłoby to rozwiązanie w duchu klinicznym. Grabiński odrzucił je. Nie o to szło. Więc trzeba było szukać dalej.

Cóż to jest stacja? Jest to cel, meta. Więc może u podstawy działania osobliwego maszynisty taił się strach przed celem, przed mo-

⁴ W papierach pośmiertnych Grabińskiego nie zachował się żaden utwór pod tym tytułem. Być więc może, że jest to pierwotny tytuł dramatu *Ciemne siły* (*Willa nad morzem*), nad którym pisarz pracował w tym właśnie czasie.

mentem spełnień. Nasunęły się reminiscencje z *Budowniczego Solnessa*. Po namyśle rozwiązanie odrzucono jako niezbyt oryginalne. Rozwiązanie trzecie: maszynista miał brata-żołnierza, który zginął przy zdobywaniu mety-fortu. Stąd nękające uczucie straty. Rozwiązanie wydało się zbyt banalne. Myśl wspinała się ku wyższym regionom wyobraźni. W każdym bądź razie należało przyjąć, że strach, uczucie lęku odgrywało tu zapewne istotną i poważną rolę. To założenie stało się trampoliną do skoku wzwyż. Trzeba związać postać ze środowiskiem. Kolej — nasunęły się nieodparte skojarzenia: kierowanie potworem żelaznym, pęd, zdobywanie przestrzeni. Wyłoniła się nieoczekiwana myśl nowa, interesująca: maszynista lubił zdobywać przestrzeń — stacje to przeszkoda „w urzeczywistnianiu ideału ruchu”. Do uczucia lęku dołączało się uczucie wstrętu.

„Trzeba było cofnąć się w przeszłość, w lata młodzieńcze maszynisty i tam szukać źródeł późniejszego obłędu. Zrodził się pomysł końcowy: Grot był jednostką zwichniętą, Lucyferem, który runął z obłoków. Dzisiejszy maszynista miał być aeronautą, miał pokonywać przestrzeń w szeroki, orli sposób. A współpracownikiem i współtwórcą jego będzie brat Oleś — ten sam, który na miesiąc przed skończeniem dzieła zginął na blankach fortu. Wstrząśnienie spowodowane jego śmiercią stanowić będzie wybuch (*déclauchement*) obłędu, który przybierze formy uwarunkowane ideałami przeszłości. Grot i nadal zechce zdobywać przestrzeń, lecz w miniaturze: zostanie maszynistą. Wielki ideał młodości ściągnie się do ram kompromis-karykatury. A stacje-hamulce myśli, lotu, będą wiecznym *memento* o zaszłych zmianach, ohydny przypomnieniem, że się zrezygnowało z czegoś, co górne było i wzniosłe.

Maszynista urósł do symbolu, Grot łamiący przepisy władz, wróg konwenansu — to bojownik pędu i ruchu, nieśmiertelnego dążenia w modre dale nieskończoności. Grot z uśmiechem pogardy mijający stacje — to pielgrzym wieczysty na drogach bytu, to pątnik szalony, pijany przestrzenią, wędrowiec samotny, co się trudzi przy blaskach gromu z okien utkwionym w siniejące hen, hen, na krańcach świata widnokreśli...”⁵

Nasuwała się kwestia zakończenia. Rozwiązanie początkowe: wydany ze służby maszynista z rozpaczą w sercu gubi się w tłumie, odrzucono jako zbyt banalne i sentymentalne. Grabiński lubował się w pointach: „jestem zwolennikiem silnych finałów”. Toteż

⁵ Grabiński S., *Z mojej pracowni*, s. 110.

„logika utworu” nasunęła zakończenie inne, bardziej frapujące, pod względem dynamicznym bardziej atrakcyjne. „Zwolniony z obowiązków Grot opanuje przypadkiem szybującą maszynę i wyruszy w świat na ostatnią swą wędrówkę, z której już nie wróci. Urzeczywistniając nareszcie ideał jazdy bez postojów runie w paszczę śmierci — najwyższej realizatorki ideałów...”⁶.

Przed ostateczną redakcją nasunęła się jeszcze konieczność zdobycia realnego podkładu dla całej tej historii. Dostarczył go autorowi jeszcze jeden wywiad z Augustynem (chodziło o szczegóły przesłuchania maszynisty), wyjaśnienia szwagra, dotyczące techniki obsługi parowozów, wreszcie wycieczka w labirynt szyn i zwrotnic dla wprawienia się w nastrój. Redakcja piśmienna poszła łatwo. Dłuższego zastanowienia wymagała jeszcze tylko kwestia uwertury utworu. Po rozważeniu problemu autor zdecydował się na depeszę, zwracającą uwagę na zachowanie się dziwnego maszynisty. W ten sposób utwór zyskał na poincie, budził ciekawość od pierwszego zdania. Wreszcie na koniec jeszcze sprawa stylu. Chodziło o podkreślenie pędu i ruchu i o motyw ideowy „geometrycznie ścisły”. Pierwsi odbiorcy utworu istotnie stwierdzili, że opowiadanie sprawia wrażenie błyskawicznie rozwijającej się wizji. Element pędu przenika cały utwór. Ruch wywiązuje się z podłoża ideowego, środowiska i sytuacji. Samo nazwisko Grota, „krótkie i cięte, przeszywa lotem prującego przestrzeń pocisku”⁷.

Autoanaliza *Maszynisty Grota* nasuwa pewne oczywiste wnioski, dotyczące metody literackiej pisarza. O ile sam pomysł może przyjść nieoczekiwanie, wyniknąć żywiołowo pod wpływem potrącenia jakiejś wewnętrznej struny lub pod wpływem jakiegoś impulsu z zewnątrz (w danym wypadku pobudkę stanowiła anegdota Augustyna), o tyle nadanie mu ostatecznego kształtu wymaga długiej, starannej rozwagi i twórczego wysiłku. Grabiński-pisarz jest zasadniczym przeciwieństwem tego typu artysty, który można by określić mianem inspiracyjnego. Nie ma w jego metodzie nic z samorzutnej, na uczuciu wyłącznie i wyobraźni bazującej żywiołowości, co przejawia się zazwyczaj w wylewaniu na papier wzruszeń i obrazów w tym bezładnym, chaotycznym następstwie, w jakim przepływają one przez świadomość pod wpływem pierwszego, a silnego wrażenia. Uderza natomiast intelektualne skupienie i racjonalistyczna pre-

⁶ Ibid.

⁷ Ibid., s. 112.

cyzja w wyborze narzucających się, możliwych rozwiązań, troska o prawdopodobieństwo psychologiczne i o motywacyjnie mocne, logiczne sprzężenie poszczególnych elementów treści. Przejawia się wyraźne staranie o dobór takich form i środków dynamizowania akcji, by nurt przedstawionych zdarzeń zagarniał czytelnika niejako od pierwszych słów, trzymał go w nieustannym napięciu i by rzecz kończyła się mocnym uczuciowo akordem, by ostatecznie wrażenie żłobiło trwałą ślad w pamięci odbiorcy. Wreszcie nawet zewnętrzna, techniczna forma wyrażenia podlega tu starannej asymilacji i przystosowaniu do wewnętrznego nastroju i idei utworu, ma z nimi współgrać zgodnym rytmem, podkreślającym zasadniczą intencję autora.

Objawia się przeto w tych wyznaniach — jak powiedziano — pisarz w pełni świadomy istoty swej sztuki i swego rzemiosła, osobowość twórcza oryginalna, w której wyobraźnia świeża i odkrywczą kojarzy się ciekawie z racjonalistyczną sumiennością, z pasją do szukania rozwiązań precyzyjnych, matematycznie ścisłych. Będzie zadaniem dalszych rozważań zbadanie, o ile diagnoza ta, wsparta o zwierzenia własne autora i analizę jednego wypadku, jest słuszna i znajduje potwierdzenie w odniesieniu do dzieł innych pisarza, czy zawsze na tym samym poziomie wysiłku i starania zdołał się pisarz utrzymać, wreszcie ku jakim zdobyczom i osiągnięciom trwałej wartości wiodła sztuka Grabińskiego w momentach przyływu, a ku jakim klęskom i niepowodzeniem w chwilach odpływu i znużenia jego siły twórczej.

SZTUKA POSTACIOWANIA

1

O uzdolnieniach charakterologicznych Grabińskiego i o jego umiejętności tworzenia żywych, frapujących literacko obrazów krytyka jemu współczesna wyrażała się rozmaicie. Na ogół godzono się, że talent jego celuje w ewokacji obrazów odznaczających się interesującą, dyskretną i subtelną kombinacją barw oraz owianych sugestywnym, przejmującym nastrojem. W stosunku do zagadnień ściśle charakterologicznych owa bezsporna jedność zdań przyskała, opinie były podzielone, nieraz jaskrawo przeciwne. Przyznawano pisarzowi zdumiewającą finezję w kreśleniu niuansów życia ludzkiej duszy, to znów wręcz odwrotnie, zarzucano schematyczność i banalność psychologicznego rysunku, brak pogłębienia, naiwną stereotypowość.

Jerzy Eugeniusz Płomiński omawiając powieść *Cień Bałometa*¹ pisał: „Są w tej książce przedziwne piękności. Groteskowa, wyborne wystudiowana postać Kuternóżki i majestatycznie surowa sylwetka ekstazyka-anachorety ks. prałata Dezyderego — to perły kunsztu psychologicznego. Przecudne są partie miłosne (miłość Pomiana ku Weronice). Dynamizuje z nich czar baśniowej poezji, głębokie piękno zaczarowanej feerii płynie z bezgłośnych dialogów tych dusz, rozkochanych w sobie bezpamiętnie”. A polemizując z Karolem Irzykowskim, który nie mógł doszukać się żadnych powiązań między dziejami Pomiana, a osobowością diabolicznego Kuternóżki i przypisywał ową niewyraźność niedokształceniu formy,

¹ W Kurierze Lwowskim 1926 z dnia 11—12 września.

Płomieński usiłował ukazać głęboką psychologiczną konsekwencję w rysunku obu tych postaci, które są właściwie antypodami tej samej osobowości psychicznej: „Przemiana duchowa Pomiana w Kuterńózkę — dla Irzykowskiego niejasna — jest jednak w powieści dostatecznie uzasadniona... Duchowa metamorfoza Pomiana nie pojawia się nagle, nie zaskakuje czytelnika jak „deus ex machina”, lecz ma za sobą wyraźne stadia przygotowawcze”.

W recenzji tomu nowel *Namiętność*² podkreśliwszy stwierdzone niejednokrotnie mistrzostwo pisarza w kreśleniu fizjologicznych i psychologicznych przejawów erotycznego popędu dochodzi Płomieński w konkluzji do oceny sumarycznej na ogół pochlebnej, aprobującej: książka „tematycznie jednolita, niepospolita w technice psychologizowania oraz w sztuce tworzenia mocnych, niezwykłych nastrojów, jest jeszcze jednym potwierdzeniem rasowego talentu Stefana Grabińskiego”. Jednakowoż w tejże samej recenzji omawiając nowele *Przypadek* i *Pojednanie* kwestionował Płomieński prawdę artystyczną przechodzenia od stanów „jaskrawej perwersyjności” do stanu „serafickich niemal zachwyceń”. „Za wiele jest tu — pisał — literackiej stylizacji, zresztą wybornej — za mało realnej dialektyki psychologicznej”.

Szczególnie wiele głosów na temat psychoznawczych uzdolnień Grabińskiego padło w związku z wystawieniem na scenie jego pierwszego dramatu *Willi nad morzem*. Rzecz zupełnie zrozumiała wobec nie dającego się zaprzeczyć ani ominąć faktu, że dramat z samej swej istoty i natury jest i musi być malowidłem namiętności ludzkich. Istotą dramatu — stwierdzał z całą słuszością Emil Breiter w recenzji teatralnej, pomieszczonej w *Skamandrze*³ — jest konflikt, jest jakiś jeden moment ostrego spięcia, w którym obnażają się utajone sprężyny psychicznych reakcji i postępowania człowieka. W dramacie na plan pierwszy wysuwa się człowiek, on jest punktem wyjścia i zarazem ogniskiem skupiającym w sobie wszystkie promienie dramatycznej akcji. Stąd konieczność szczególna u dramaturga psychologicznej intuicji. Autor musi znać postaci i ich możliwości w rozmaitych sytuacjach, a tego właśnie u Grabińskiego nie widać. Wymowę dusz ludzkich przytłacza i zagłusza wykład naukowy o telepatii, podany w formie dialogu dowolnie wybranych osób, potraktowanych ogólnikowo, znieruchomiłych,

² Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie 1931, nr 2.

³ 1920, zes. 3, s. 174—177.

ukazanych nie w realnej dialektyce działania, lecz w ich własnych wspomnieniach.

Analogiczne spostrzeżenia notowali też inni krytycy i recenzenci. Henryk Hescheles zdając sprawę z przedstawienia lwowskiego⁴ uważał na ogół dramat za eksperyment udały, niemniej jednak samym postaciom zarzucał brak życia. Nie żywi ludzie błakają się po scenie, lecz mechanizmy. Podobną diagnozę stawiał Władysław Rabski. „Nie chodzi tu wcale o dramat dusz ludzkich — notował na gorąco bezpośrednio wrażenia po premierze warszawskiej — o walkę indywidualizmów, o grę namiętności, lecz o popularną demonstrację eksperymentu telepatycznego, przy czym niektóre sceny wywierają wprost wrażenie prelekcji...”⁵ Najsurowiej ocenił sztukę pod tym względem Tadeusz Boy-Żeleński⁶. Zarzucił Grabińskiemu banalność, zdawkowość i płytkość psychologii. Stosunek autora do postaci jest zdaniem Boya wręcz naiwny. Norski to czarny typ, zamordowany Prandota to sama jasność, Róża to wcielony anioł, choć zdrowy rozsądek nakazywały w istocie rzeczy uznać ją za nikczemną. W rezultacie owych psychologicznych uproszczeń *Ciemne siły* przestają być dramatem serio, bo osoby to właściwie tylko marionetki, służące do przeprowadzenia tezy. Jedynym „bohaterem” jest przeto chyba tylko ksenomimia, choć i ją nie tyle widzimy na scenie, ile o niej słyszemy w długich dysertacjach.

Na niedokształcenie psychologiczne kreacji postaciowych Grabińskiego zwracał uwagę ze szczególnym naciskiem Leon Piwiński. Przedkładając pisarzowi cały rejestr niedostatków i uchybień w łącznej recenzji *Niesamowitej opowieści i Księgi ognia*⁷ dodawał na koniec: „Wiele by te utwory mogły zyskać, gdyby w nich zamiast «archiwariuszy»⁸ występowali prawdziwi ludzie. Wtedy wprowadzenie pierwiastka fantastycznego przejmowałoby czytelnika za każdym razem z nową siłą. Niestety, w organach, na których autor wygrywa swoje melodie, brak zupełny rejestru, zważonego się *vox humana*”. Ten surowy osąd potwierdził Piwiński ponownie w recenzji *Salamandry*⁹. „Autor połączył[...] fantastyczność

⁴ Chwila 1921, nr 379.

⁵ *Teatr po wojnie*, s. 67.

⁶ *Flirt z Melpomeną (Wieczór drugi)*, s. 18—25.

⁷ *Przegląd Warszawski* 1922, t. III, s. 108—109.

⁸ Chodzi tu Piwińskiemu zapewne o typ bohatera dość często u Grabińskiego spotykanego, który pod piórem pisarza nabrał z czasem cech pewnej tautologii.

⁹ *Przegląd Warszawski* 1924, t. II, s. 111—112.

z ogromną erudycją w zakresie wszelkich „nauk tajemnych”, ale — jak zawsze dotąd — nie stworzył ani jednej postaci ludzkiej. Ów pierwiastek erudycyjno-historyczny nie zrównoważył zupełnej dowolności psychologicznej...”

Nie oszczędził Grabińskiego nawet tak szczerzy i żarliwy wielbiciel jego sztuki, jak Karol Irzykowski. Podkreślając walory *Zaduszek* zaznaczał przeciw niedostatki psychologii: „Trzecia jednoaktówka rozgrywa się w pokoju, współcześnie, między inteligentami, upiór przychodzi nie namacalnie, lecz ukryty w szczególnym zbiegu okoliczności — to jest pomyślane dobrze, ale psychologia, w tym dramacie nieodzowna, jest słaba i naiwna, a dialog zdawkowy”¹⁰. W bardzo krytycznej recenzji *Cienia Bałometa* psychologiczna strona problematyki została szczególnie ostro osądzona. Powołując się przy sposobności i na inne utwory pisarza zarzucał Irzykowski Grabińskiemu, że nazbyt często robi reklamę swoim bohaterom. Tak było w *Willi nad morzem*, w której zamordowanemu Prandocie przypisał szczególne poetyckie uzdolnienia, tak i w *Cieniu Bałometa* Pomian jest wielkim pisarzem. Ale w tym sęk, że nie widać tu żadnego w odczuciu recenzenta uzasadnienia, osoby te swoją postawą, działaniem, wypowiedziami wcale nie usprawiedliwiają zachwyków autora. Konflikt Pradera-Pomian postawiony został i rozwiązany zdaniem krytyka zbyt schematycznie i symplicystycznie, obaj bohaterowie zbyt są prostolinijni i jednostronni (czarne-białe, materialista-irracjonalista). A i w samym rysunku poszczególnych postaci dostrzegł Irzykowski załamania i niekonsekwencje. Pomian-idealista bada fenomen zabójstwa z pasją racjonalisty, seraficzna Weronika zmienia się nie wiadomo z jakich przyczyn w lubieżną diablicę.

Stawiając tego rodzaju obiekcje i zastrzeżenia usiłował jednak Irzykowski szukać jednocześnie dla Grabińskiego usprawiedliwień. Może wyczuł, że ta namiętna, zwrócona ku jednemu celowi twórczość wybiegała świadomie poza granice zwykłej, realistyczno-psychologicznej literatury faktu, że prawda psychologiczna konkretnych, zwykłych, pospolitych indywidualności ludzkich nie leżała bynajmniej na linii jej ambicji i twórczych dążeń. Toteż w pośmiertnym wspomnieniu o Grabińskim zanotował Irzykowski znamienne, wiele mówiące zdanie: „Jako artysta był [Grabiński] bardzo nierówny; w opisach, w charakterystykach, w dialogu popadał

¹⁰ *Ibid.*, 1922, t. III, s. 434.

w banalności i oschłości, ale on też nie był z rasy artystów złotników i jubilerów, ciągnących złote nitki lub rozklepujących złote blaszki, lecz z rasy poszukiwaczy samego złota, to jest treści, tej zaś poszukiwał nie środkami naukowymi, lecz wizjonerską wyobraźnią"¹¹.

We wszystkich tych wypowiedziach uderza splot sprzeczności; sprzeczność opinii poszczególnych krytyków, sprzeczność z ich własnymi stwierdzeniami, gdy niejednokrotnie podkreślają w Grabińskim przesady racjonalizmu, a nie tłumaczą, w jaki sposób pogodzić ową skłonność ku przesadnej racjonalizacji pomysłów z jednoczesnym brakiem głębszych umotywoowań psychologicznych i z dowolnościami w tym względzie, wreszcie sprzeczność z teoretycznymi wypowiedziami samego pisarza, który prezentuje się w nich jako artysta obdarzony dużym poczuciem odpowiedzialności za literacki kształt swoich utworów. Te sprzeczności oraz recenzyjny, a więc pozbawiony głębszej dokumentacji dowodowej charakter wszystkich prawie ocen krytycznych pisarza sprawiają, że mamy tu w istocie rzeczy do czynienia z zagadnieniem otwartym, domagającym się metodycznego, wnikliwego zbadania.

2

Zjawę postaci ludzkiej może pisarz wydobywać od zewnątrz i od wnętrza, może rysować jej kształt zmysłowo-cieleśny lub dawać portret psychologiczny. Może równym zainteresowaniem dążyć obie strony osobowości człowieka, ale może też kłaść nacisk tylko na jedną. Może w rysunku postaci stosować rozmaite metody, może dawać obraz realistyczny lub stylizowany. Od umysłowości, temperamentu i uzdolnień pisarza zależy, czy wytwory postaciowe, wywabione jego sztuką z niebytu, zdolne są zawładnąć wyobraźnią i uczuciem odbiorcy, czy też są to tylko nieuchwytny, rozchwijne, rozplywające się zarysy dwuwymiarowych, martwych, obcych mu i obojętnych figur. Zwracając się ku sztuce Grabińskiego analizę najślusniej chyba będzie rozpocząć od cech najbardziej zewnętrznych, od tej fizyczno-zmysłowej powłoki, w którą przyobleka pisarz swoje postaci i dopiero następnie, stopniowo podążać w głąb.

Stosunek Grabińskiego do zewnętrznej, zjawiskowej strony osobowości człowieka bywa rozmaity. W wielu wypadkach pisarz w ogóle nie zajmuje się wyglądem zewnętrznym swych kreacji.

¹¹ Żeglarz po morzu ciemności, Prosto z mostu 1937, nr 4.

1. *Exterieur* jest nieważne, cały nacisk położony jest na introspekcję. Chodzi o możliwie gruntowną, wnikliwą analizę jakiegoś ciekawego przypadku psychologicznego. W ramach takiej koncepcji powierzchowność cielesna postaci staje się oczywiście sprawą absolutnie obojętną. Tak jest np. w nowelach *Po stycznej*, *Spojrzenie*, *Pożarowisko*. W każdej z nich problematem centralnym fabuły, skupiającym niby w soczewce wszystką energię i uwagę autora z absolutną wyłączością, jest opis jakiejś anomalii psychicznej; opisu zewnętrznego postaci nie ma i ze względu na założenie podstawowe tych utworów, dobitnie zaakcentowaną intencją nie odczuwa się zupełnie jego potrzeby.

2. E W większości jednak wypadków Grabiński stara się wydobyć, choćby w najogólniejszym zarysie fizjognomię zewnętrzną swych bohaterów. Leżało to niejako w samej naturze jego talentu i osobowości twórczej, w której wyczulenie sensualistyczne na zewnętrzny kształt rzeczy odgrywa poważną rolę i tłumaczy wiele rysów indywidualnych sztuki pisarza oraz wynikało z założeń jego osobliwej koncepcji świata. Mimo to jednak zdarzają się Grabińskiemu kreacje postaciowe ukształtowane w sposób dosyć banalny i zdawkowy. Kilka rysów stereotypowych, kilka pospolitych i nic nie mówiących tzw. cech zewnętrznego wyglądu, zupełnie wyjąłowych z jakiegokolwiek głębszego znaczenia daje w rezultacie zamiast postaci żywego, zindywidualizowanego człowieka bezkrwistą, schematyczną figurę, której banalny i szablonowy rysopis przypomina niekiedy manierę trzeciorzędnej beletrystyki bulwarowej. W noweli *Nocleg* w projekcji osoby śniącej ukazane jest wytworne, dystygnowane towarzystwo. Trójkąt małżeński.

„Wnętrze staroświeckiego dworu [...] Jakaś sala duża, jasna, w obłokach tytoniowego dymu. W środku, przy stole zielonym sukniem obciągniętym, grupa mężczyzn w strojach wieczorowych [...] Twarze znużone, zmięte [...] Uwagę skupiają na sobie trzy postacie — dwóch mężczyzn i kobieta. Piękni ludzie. Zwłaszcza ten blondyn o charakterystycznym, angielskim profilu. Rasowy człowiek[...] Ciemnofioletkowe oczy co chwilę podnoszą się sponad kart i wpijają w bladą, czarnowłosą panią w szkarłatnym szalu, siedzącą przy tamtym mężczyźnie, zapewne mężu [...] Twarz męża skupiona, marmurowa; głęboka rysa przekreśla czoło w okolicy bujnej, kasztanowatej czupryny [...]”¹²

Szablonowość i banalność takich określeń jak „piękni ludzie”, „blondyn o charakterystycznym, angielskim profilu”, „rasowy człowiek”, obojętność w ramach zarzysowanej całości takich całkowicie

¹² *Szalony pątnik*, s. 21.

przypadkowych, a dla sprawy zasadniczej nieistotnych szczegółów urody jak „ciemnofiołkowe oczy”, „bujna, kasztanowata czupryna” — wszystko to przypomina niezbyt wysokie, aż nadto wiadome wzory. Boy-Żeleński miał po trosze niewątpliwą rację, gdy z okazji wystawienia *Willi nad morzem*¹³ wskazywał na żenujące podobieństwo niektórych upodobań i nawyków Grabińskiego do szablonowych banałów tzw. literatury zeszytowej, której „wielkoświatowy” snobizm szedł w zawody z rozśmieszającą ignorancją w zakresie znajomości stylu życia owych podziwianych i do znużenia literacko eksploatowanych „wyższych sfer”. Otóż w Grabińskim coś z owego snobizmu z całą pewnością było. Występuje on silniej i wyraźniej w utworach młodzieńczych, w epoce późniejszej ulega pewnemu dyskretnemu stonowaniu, wyzbywa się owych naiwnych banalności, ale nigdy właściwie w zupełności nie znika.

Pewna stereotypowość i szablonowość rysunku daje się zresztą zauważyć nie tylko w utworach związanych tematycznie ze wspomnianą, „arystokratyczną”, z autopsji zapewne autorowi nie znaną sferą społeczną. Wydaje się niekiedy, jakby autor nie przywiązując wagi do tej strony osobowości człowieka załatwiał się z nią krótko, jakimś frazesem, który niejako podświadomie, automatycznie nawijał się pod pióro. Jednakże ów dziennikarsko-felietonowy niemal styl rozwiązywania pewnych problemów pisarskich w żadnym wypadku na usprawiedliwienie jakiegokolwiek liczyć nie może. Nie ma bowiem w sztuce zagadnień ważnych i nieważnych; każdy szczegół, każde zagadnienie choćby zakresem wąskie wymaga przecież tej samej staranności i wysiłku, jeśli ostateczny kształt dzieła ma osiągnąć pełnię artystycznej doskonałości. W *Wyspie Itongo* daje autor taką oto charakterystykę zewnętrzną młodego Gniewosza:

„Doszedłszy do lat 26 przedstawiał typ doskonale rozwiniętego pod względem psychofizycznym młodzieńca; piękny, gibki, elastyczny, z dumną patrycjuszowską twarzą zwracał uwagę kobiet i niejedno ciche westchnienie biegło za nim w ślad, gdy przechodził mimo spokojny i zamyślony”¹⁴.

Jest to w istocie tylko „charakterystyka”, a nie twórczo, w artystyczny sposób wydobyty i ukazany kształt człowieka. Pierwszy człon owego określenia jakości zewnętrznych Gniewosza przypomina jakby jakieś zdanie wyjęte z protokołu lekarskiego („typ doskonale rozwiniętego pod względem psychofizycznym młodzień-

¹³ *Flirt z Melpomeną (Wieczór drugi)*, s. 18—25.

¹⁴ *Wyspa Itongo*, s. 65—66.

ca" — słownictwo, struktura składniowa tego wyrażenia absolutnie nieliterackie, to jest żargon fachowców, a nie język artysty); człon drugi zawiera kilka banalnych, pospolitych określeń: „piękny, gibki, elastyczny”, „dumna, patrycjuszowska twarz”, wreszcie owo „ciche westchnienie kobiet” — wszystko to razem nie daje przecież sugestywnego wyobrażenia urody młodzieńczej, ponieważ jest zbyt powszednie, zbyt przypomina gwarę codzienności. Ażeby wydobyć wdzięk i czar zmysłowy postaci sztuka literacka wyjść musi poza stereotypowe określenia potoczne, szukać nowych, nie starych jeszcze środków ekspresji. Toteż o wiele bardziej atrakcyjną od tej metody wyliczania banalnych zresztą i pospolitych znamion zewnętrznego wyglądu i bez wątpienia bardziej literacko udatną i celową jest metoda dość często przez Grabińskiego w jego dojrzałszych utworach stosowana, którą można by określić mianem syntetycznej. Wydobywa się w zmysłowo-cielesnym profilu postaci jakiś jeden tylko rys, jedną właściwość, ale właściwość znamiennej, uderzającą od pierwszego wejrzenia, właściwość, w której streszcza się jak gdyby cała zewnętrzność człowieka, jego indywidualny, niepowtarzalny kształt. Ten jeden znamieny rys, zastępujący w syntetycznym skrócie rozwlekłe i zaciemniające niemal z reguły obraz rzeczy rejestry zalet i przypadłości formy cielesnej człowieka, wiąże się zazwyczaj tajemnym węzłem z duszą postaci, poprzez maskę zmysłową przegląda tajemnicze, niepokojące wnętrze. W ten sposób fizjognomia zewnętrzna staje się dopełnieniem analizy duszoznawczej, swoistego rodzaju środkiem dodatkowej eksplikacji zagadki psychologicznej.

W noweli *Ultima Thule*, w rysunku Kazimierza Joszta, wokół którego koncentruje się osnowa opowieści, podkreślił Grabiński jeden tylko rys *exterieur* postaci: spojrzenie, wymowę oczu. W rozmowie z Romanem (narratorem) Joszt ma „siwe, przeświecone blaskiem zachodu oczy”, „natchnione spojrzenie zamysłonych oczu, oczu poety i mistyka skupiło w sobie tyle ognia, że nie mogłem znieść ich promiennej mocy i pochylilem ze czcią głowę”¹⁵. Poza ową fascynującą wymowę spojrzenia autor nie podaje żadnego innego istotnego rysu formy zewnętrznej człowieka. Jednakże to ograniczenie się do tej jednej osobliwości nabiera specjalnej wymowy, jeśli zwiążemy ową dziwność spojrzenia z tajemniczym przymiotem „drugiego wzroku”. Co prawda fizjologiczny organ widze-

¹⁵ *Ultima Thule*. W tomie *Demon ruchu* wyd. II, s. 176.

nia nie ma bezpośrednio nic wspólnego z ową zdolnością przeczuwania spraw zakrytych i groźnych, jednakowoż związanie owej wymowy przenikającego spojrzenia z wyjątkową własnością psychologiczną daje w rezultacie efekt artystycznie spotęgowany. Jeśli oczy są zwierciadłem duszy, to poprzez spojrzenie Kazimierza Jostta preziera to jego tajemnicze, jemu samemu groźne drugie ja, w mistycznym związku z tamtą stroną przejmujące sygnały i wezwania zaświatów. Wysoki walor estetyczny tej metody jest oczywisty.

W postaciach Grabińskiego wygląd zewnętrzny bardzo często dostrojony jest do wnętrza, do tej psychicznej treści, która świadomość ludzką wypełnia. Z pozorów wygląda to może jak naiwne uproszczenie, schematyzacja, może przypominać nawet alegorię, owe symboliczne figury, których postawa i gest wyrażają jakąś ideę czy pojęcie. Jednakże sąd taki byłby powierzchowny i zasadniczo niesłuszny, ponieważ nie można rozpatrywać sztuki pisarza w oderwaniu od właściwej mu koncepcji rzeczywistości. Wskazaliśmy w rozdziałach poprzednich na wyjątkowo konsekwentne i zdecydowane spirytualistyczne założenia „filozofii” pisarza. „Myśl stwarza ciało i jego fizyczne predyspozycje — nie odwrotnie”¹⁶. Grabiński pozostaje niezmiennie wierny tym platońskim źródłom swego poglądu na świat. Otóż w obrębie tak pojętej prawdy życia ciało jest wytworem kierującej nim i właściwie stwarzającej je energii duchowej, jest zewnętrzną, materialną manifestacją wewnętrznych napięć duszy. Takie ustawienie problematyki pozwala wiele zjawisk w twórczości Grabińskiego zrozumieć. Materializm i brutalność Pradery da mu postać cielesnie rozrosłą i pełną witalnego rozmachu, idealizm i przesubtelnienie duchowe Pomiana konstytucję fizyczną delikatną i kruchą. Obaj przeciwnicy już w latach młodości różnili się istotnie, „nawet fizycznie stanowili rażące a znamienne przeciwieństwa. Pradera, tęgi rosły i barczysty, był szampionem szkolnym, uwielbianym przez kolegów, którzy patrzyli nań jak na młodego półboga. Natomiast Pomian, wzrostu średniego, wątki, o słabo rozwiniętej klatce piersiowej, uchodził zawsze za cherlaka i pięknego niedołęgę”¹⁷. Zdecydowana przewaga pierwiastka duchowego powoduje w Pomianie nadmierną subli-

¹⁶ *Salamandra*, s. 8.

¹⁷ *Cień Batometa*, s. 12.

mację elementów fizycznych, tak jak przerost materii w Praderze pociąga za sobą atrofie duchowych sił osobowości.

Tę samą współzależność spotykamy w epizodycznie, lecz z sugestywną wyrazistością nakreślonych sylwetach dwu księży, z którymi spotyka się Pomian w okresie transfiguracji. Ks. prałat Dezzyderaty Prawiński, typ nowoczesnego Savonaroli, mocującego się ustawicznie z samym sobą wśród straszliwych napięć potężnej, pełnej dysonansów duszy, ma i posturę zewnętrzną odpowiadającą sile i intensywności owych wewnętrznych przeżyć:

„Twarz gościa mocna i charakterystyczna wrażała się w pamięć na pierwszy rzut oka. Rysy księdza ostre i ponure łączyły w stylowym sojuszu fanatyzm religijny z zakapturzonym okrucieństwem, oczy czarne, głęboko osadzone w czaszce, gorzały posępnym ogniem. Potężne znać musiały być namiętności, które niegdyś wstrząsały tym herkulicznym ciałem i straszliwa walka, którą przyszło mu z nimi stoczyć, zanim opanował wszystkie i wziął na postronki stalowej swej woli”¹⁸.

Wręcz odmiennie natomiast ma się rzecz z ks. Alojzym Korytowskim. Seraficka świętość, niewinność i dobroć jego miękkiej, niemal kobiecej natury prześwieca poprzez powłokę cielesną jaskrawo odmienną od potężnej, imponującej siły jego przypadkowego partnera:

„Twarz kanonika stanowiła uderzający kontrast z obliczem starszego towarzysza. Łagodne, chorobliwie piękne, niemal kobiece jej rysy zdradzały charakter idealisty-ascety. Zamyślane oczy księdza o barwie lazuru wyglądały jak zasłuchane w przestrzeń, jakby obce rzeczywistości i sprawom dnia powszedniego; ks. Alojzy Korytowski sprawiał wrażenie istoty z innego świata zabłąkanej przypadkowo pomiędzy ludzi”¹⁹.

Istnieje zatem organiczna więź, zgodny, z najgłębszych przesłanek wewnętrznych wynikający rytm duszy i ciała, a w świetle takiej koncepcji człowieka zarzuty krytyków, imputujących Grabińskiemu skłonność do psychologicznych uproszczeń, oczywiście okazują się bezprzedmiotowe. Jedną z zasadniczych pomyłek, jakie popełniała krytyka wobec twórczości tego odosobnionego na gruncie polskim pisarza było stosowanie względem utworów, będących emanacją określonej filozoficznej koncepcji bytu, realistyczno-naturalistycznych kryteriów opisu i wartościowania. Z jakimś wprost niezrozumiałym tępym uporem i ślepotą ignorowano specyficzne za-

¹⁸ Ibid., s. 58—59.

¹⁹ Ibid., s. 60.

łożenia tej twórczości, choć założenia te są najoczywściej widoczne, wprost narzucające się oczom. Wobec powieści, które sam autor zaopatrywał w podtytuł „powieść fantastyczna”, przystępowano z takim samym багаżem pojęć i zasobem narzędzi badawczych, jak gdyby chodziło o najzwyczajniejszą psychologiczno-społeczną, współczesną, naturalistyczną transpozycję literacką życia codziennego. Tymczasem rzeczywistością poety rządzą prawa przez niego samego stanowione. Tak więc i w wizerunku człowieka nie chodziło Grabińskiemu o tzw. wierność wobec danych doświadczenia, lecz o tę jego własną, wyższą, wysiłkiem myśli zdobywaną prawdę ludzkiej duszy. Takiej prawdy nie można było osiągnąć na drodze opisu według ustalonych schematów analizy psychologicznej. Chodziło o dotarcie do ostatecznych, metafizycznych źródeł i determinant osobowości. W świetle swoistego dualizmu, który wypełniał wszechistnienie wrzawą permanentnej walki ducha z materią, prawdy z kłamstwem, istoty rzeczy z jej złudnym, złowieszczym pozorem, dusza ludzka stawała się zwierciadłem owej tragicznej dwoistości bytu, a w miarę jak biorą w niej górę instynkt dobra czy ślepy pęd ku złemu, owe metamorfozy wewnętrzne ujawniają się poprzez formę cielesną. Grabiński potrafi w sposób niebywale sugestywny pokazywać poprzez zewnętrzny kształt człowieka owe straszliwe spustoszenia, jakich dokonuje w duszy ludzkiej grzech. Najdoskonalej ujawnia się to w kreacji Pomiana-Kuternówki. Któregoś dnia Pomian nagłony irracjonalnym, nieodpartym nakazem, tak znamionym dla przestępców, wracających potajemnie na miejsce zbrodni, zakrada się do pałacyku przy ul. Jasnej, do siedziby nie żyjącego już, tu właśnie zamordowanego przed niedawnym czasem Pradery. Zwiedziwszy owo kuszące złowrogo miejsce

„Opuścił balkon i natrafiwszy na jakieś boczne wyjście z korytarza zaczął zstępować w dół ślimaczną schodów. Wtem na zakręcie spostrzegł o parę stopni pod sobą wstępującą w górę postać. Jakiś człowiek o wyglądzie chuderlawym, na pół garbaty, w długim, zgniłozielonej barwy płaszczu laboratoryjnym piął się kulawym krokiem po schodach. Pomianowi była skądś znajoma ta twarz śniada, głęboko poorana i ten chód wlokący się, niezadarny... Ta twarz, ta wstrętna twarz, ta przebrzydła karykatura... Ale czyja!?”

Gniew nagły, irracjonalny zalał mu krwią białka oczu.

— Ty lotrze stary, czego tu się włóczysz? — krzyknął nie mogąc opanować wściekłości. — Oddam cię w ręce policji, łajdaku!

Człowiek w zielonym płaszczu podniósł na wygrażającego mu towarzysza oczy spokojne, zimne a szyderskie i bez słowa otarłszy się po drodze minął go i zaczął wchodzić na wyższą kondygnację schodów; zmierzał widocznie tam, skąd wracał Pomian: ku loggii. To jedno spojrzenie wystarczyło. W paroksyzmie

strachu, szcękając zębami jak w febrze, poznał go Pomian. Poznał i w tymże momencie stracił z oczu: bo zanim dziwny człowiek dosięgnął platformy balkonowej, postać jego rozpadła się na mgliste strzępy i znikła bez śladu..."²⁰

Innym znów razem zwabiony niesamowitym odgłosem tajemniczych kroków, niepokojących go pośród głuchoj nocy, wpada do sąsiedniego pokoju, pokoju pustego, a przecież wypełnionego czyjąś niewidzialną istnością i w drżącym blasku kaganka dostrzega w lustrzanej głębi ohydłą twarz tamtego.

Owe spotkania z tajemniczym prześladowcą to kolejne etapy zanurzania się w mrok, zstępowania ku tym straszliwym głębiom własnej jaźni, w których kończy się królestwo Pomiana, a rozpoczyna niepodzielna władza groźnych i nieobliczalnych impulsów. Nie chodzi nam jednak w tej chwili o istotę ideową pomysłu, lecz o plastykę zewnętrzną postaci. Zjawa Kuternóżki w swym zmysłowo-cielesnym kształcie jest jedną z najdoskonalej uformowanych kreacji literackich Grabińskiego. Grabiński posiada bardzo oryginalną, jakby filmową wyobraźnię. Wydobywa w postaci rysy mające właśnie owe przez film szczególnie pożądane walory wizualne, przede wszystkim elementy ruchu: twarz charakterystyczną, ruchliwą, drgającą od diabolicznych grymasów, posturę fizyczną odrażającą, krok kulawy, wlokący się niezdarnie, widmową nieuchwytność niesamowitego sobowtóra. Można sobie doskonale wyobrazić taką postać w interpretacji aktorskiej jakiegoś świetnego artysty charakterystycznego w stylu niezapomnianego Lon Chaneya. Wysoce znamienny jest tu dobór wyrazów artystycznych, przy pomocy których buduje autor zjawę zmysłową postaci: chuderlawość cielesna, niezdarność poruszeń, twarz śniada, głęboko poorana bruzdami, szerokie, zmysłowe, lubieżne usta i ów przyklejony do nich cyniczny grymas, spokojne, zimne, a szatańsko szydercze spojrzenie. Uderza głęboka celowość doboru cech zestawionych w obrazie. Karykaturalna brzydota Kuternóżki, w którym są przecież widoczne ślady podobieństwa, a właściwie organicznej jedności z Pomianem, swoista deformacja jego sylwety staje się zmysłowym wyrazem tego zła, które zgromadzone w jakichś tajemnych, same-mu człowiekowi nieznanym mrocznych zaułkach i przepaściach duszy, wyzwolone niebacznym odruchem wypełza na światło dnia i rozsiada się na obliczu w formie ohydnej, odrażającej maski.

Analogiczną współzależność zewnętrznej powłoki i psychiczne-

²⁰ Ibid., s. 30—31.

go jądra stwierdzić można także w tak doskonałych arcydziełach nowelistyki, jak *Zez* lub *Szary pokój*. W noweli *Zez*, której tematem jest organiczne, jakby macierzyste, nie dające się rozerwać zrośnięcie w jedność psychiczną dwu antytetycznych układów duchowych, postać Brzechwy, będącego antypodem narratora, idealisty i szlachetnego marzyciela, posiada *exterieur*, w którym każdy szczegół jest jakby zmysłowym wykładnikiem owej zasadniczej antynomii wobec dążeń, ideałów i umiowań sprzężonego z Brzechwą na wieczność nieszczęsnego partnera. Józef Brzechwa był

„[...] zezowaty. Szczególnie przykro spoglądał prawym okiem, które wyzierało skalistym spojrzeniem spod rudych rzęs. Mała, szpetna twarz, pokryta ceglasmym rumieńcem, krzywiła się wiecznie w uśmiezkach złośliwej półironii, jakby mszcząc się w ten nędzny sposób za własną brzydotę i plugawość. Drobnie, rdzawe wąsiki podkreślone zawadiacko do góry, ruszały się ustawicznie niby macadelka jadowitego żuka, ostre, kłujące, złe.

Ohydny człowiek.

Zwinny był, elastyczny jak piłka, postaci nikłej, wzrostu średniego, chodził krokiem lekkim, nieuchwytnym, umiał wślizgiwać się nagle jak kot”²¹.

Szpetota cielesna Brzechwy jest zewnętrznym, naocznym wyrazem jego duchowego cynizmu i perfidii, kose spojrzenie i nie schodzący z ust uśmiezek złośliwej półironii zdają się drwić z wszelkich wartości, z wszelkich głębszych umiowań i wyższych porywów, jego krok lekki, elastyczny, zwinny to jakby fizjologiczny przejaw owej szatańskiej zdolności wnącania się wrogiej jaźni choćby przez najmniejszą szczelinę w obręb atakowanej świadomości mimo wszystkich obwarowań, mimo rozpaczliwie i na próżno budowanych murów ochronnych. Podobnie w *Szarym pokoju* melancholijny aktor „rozgrywającej się co noc pantominy”, kończący samobójstwem Łańcuta ma zewnętrzną fizjognomię dostosowaną do rozpaczliwego nastroju duszy.

„Pod oknem wsparty na łokciu siadywał jakiś mężczyzna o pociągłej, bladej twarzy i patrzył smutno przez szybę na ulicę. Przeciągało się to czasami na całe godziny. Potem wstawał, przemierzał parę razy pokój powolnymi, automatycznymi krokami ze wzrokiem utkwionym uparcie w posadzkę, jakby zajęty wyłączną jakąś myślą. Czasem przystawał i pocierał ręką czoło podnosząc w górę oczy jasne, duże, cichą melancholią zaciągnięte”²².

Ale bywa też niekiedy inaczej, przeciwnie, kiedy powłoka zewnętrzna nie odpowiada treści wewnętrznej, kiedy pod chropawą

²¹ *Niesamowita opowieść*, s. 38.

²² *Szalony pątnik*, s. 6.

powierzchnią tają się najidealniejsze porywy duszy. Droźnik Wawrzyniec Wiór z noweli *Slepy tor* jest niepokądnym, szpetnym, upośledzonym kaleką: „mały, garbaty człowieczek w mundurze kolejarza niższego typu”.

„W wypłowiłam świetle lampy drgającej w podrzutach wozu poruszała się głowa jego duża, niekształtna, w wicherze siwych włosów taktem dziwnym. Szeroka twarz załamana nieregularnie na linii nosa to bladła, to nabiegała purpurą w rytm krwi burzliwy: wyłączna, jedyna, zacięta twarz fanatyka. Oczy ślizgające się w roztargnieniu po obecnych gorzały żarem myśli upartej, od lat syconej. A jednak człowiek ten miewał momenty piękne. Chwilami zdało się, znikął garb i szpetota rysów, a oczy nabierały szafirowego blasku pijane natchnieniem i postać karła tchnęła szlachetnym, porywającym za sobą zapalem. Za chwilę przeobrażenie gasło, rozwadniało się i w gronie słuchaczy siedział tylko zajmujący, lecz potwornie brzydki narrator w kolejowej bluzie”²³.

Poprzez szpetotę upośledzonego ciała prześwieca raz po raz jakieś światło, emanuje jakaś porywająca, sugestywna siła. W tym skontrastowaniu fizycznej brzydoty z wewnętrznym pięknem kryje się przecież głębszy zamysł i sens. Postać Wióra, tak najściślej związana z tajemnicą ślepego toru, w swej pozornej dysharmonii jest człowieczym odpowiednikiem nieprzeczuwanych potencji, drzemiących wśród tej ubocznej, upośledzonej, odciętej od arterii życia odnogi kolejowej. Slepy tor, wzgardzona, zapomniana i zaniedbana odrośl szyn, a przecież drzemią tu i dojrzewają jakieś cudowne marzenia i tęsknoty. I Wiór, ułomny, mały, brzydki człowieczek, w którym płonie jednakże jakiś niesamowity, niezemski ogień. Analogia jest uderzająca, a dzięki takiemu ukształtowaniu kracji postaciowej Wiór urasta do miary symbolu, „garbaty, upośledzony przez naturę droźnik” staje się „królem ślepych torów, ich smutną, tęskniącą do wyzwolin duszą”.

Ponieważ dusza rzeźbi formę cielesną, więc tylko rzeczywiste istnienie może przyoblec się w rzeczywisty, żywy, zindywidualizowany kształt. Toteż Tempus Saturn, Czas, będący tylko fikcją mózgu, urojeniem, przybierającym pozór realnego bytu pod wpływem ludzkiej myśli i nawyku, ma formę sztywnej, zakrzepłej alegorii, a nie żywej, realnej postaci:

„Wygląda trochę antycznie. Twarz rzymska, ogolona, bez śladu zarostu — twarz śniada, niemal szara. Wiek nieokreślony: czasem wygląda na lat 50, czasem na 100 lub więcej; maska mieni się przedziwnie. Jednak czuję, że musi to być człowiek bardzo stary.

²³ *Demon ruchu*, wyd. II, s. 146.

W ręce prawej trzyma kosę, w lewej klepsydrę, którą od czasu do czasu podnosi pod światło badając położenie piasku"²⁴.

Grabiński jest poetą niesamowitości. On jeden chyba w literaturze polskiej potrafi wywoływać w sposób istotnie sugestywny niesamowite dreszcze. Grabiński odkrywa ową niesamowitość wszędzie: w otaczającym, na pozór zwyczajnym i powszednim życiu, w ponurych głębiach ludzkiej psyche, w tym nie dającym się ogarnąć *mare tenebrarum*, którego istnienie zaledwie się przeczuwa, którego zmysłami dostrzec ani myślą objąć nie podobna. Bezsilną świadomość racjonalno-zmysłową wyłącza wyobraźnia wyczulona szczególnie na grozę i tajemniczość bytu, więc wypełnia luki w tym schematycznym obrazie świata, jaki kreśli rozum, wżera się w jakieś niepojęte i nieznanne dotąd głębie życia, w jakies czwarte i piąte wymiary, przeciąga ubite trakty codzienności poza granice natury w rzeczywistość czystej myśli i marzenia. Świat tak niepomierne poszerzony i pogłębiony staje się bezmiarem tajemnic i dziwów, pośród których człowiek czuje się dziwnie obco i nieswojo. On sam zresztą ulega zagadkowym siłom, staje się igraszką w rękę nieznanych potęg, dzieją się z nim jakieś sprawy straszne i niezwykłe. Porzucamy ostatecznie plan realistyczny przechodząc w dziedzinę czystej fikcji. Człowiek przestaje być istotą żywą, złożoną z krwi i ciała, lecz przemienia się w fantom, w widmo, w bezcielesny majak, co się ostatecznie rozpada na strzępy i rozwiewa w przestrzeni. Grabiński jest mistrzem w kształtowaniu takich widmowych, niesamowitych postaci. Doskonała precyzja wyrazu nadaje tym wytworom oczywistej fantazji i zmyslenia pozor życia na jedną choćby chwilę wywołując w odbiorcy dreszcz autentycznego wzruszenia. Przykładem takiej właśnie niesamowitej kreacji może być bohater opowiadania *W domu Sary Stosławski*. Zaplątawszy się niebacznie w romans z demoniczną Sarą Bragą Stosławski staje się jej ofiarą. W miarę przedłużania się stosunku jego substancja duchowa i cielesna ulega tajemniczej absorpcji na rzecz kochanki. Obraz postaci ujęty jest dynamicznie, zmienia się w miarę, jak mkną naprzód wypadki. Już co prawda przy pierwszym spotkaniu Stosławski działa swym wyglądem niepokojąco: „Twarz niegdyś zdrową, tryskającą młodym, bujnym życiem oblekła chorobliwa bladość, oczy przesłoniła mgła zadumy, której bezwład i beztreściwość tworzyły bolesny

²⁴ Szalony pątnik, s. 95.

kontrast ze szlachetną linią rysów"²⁵. Niemniej jednak jest to człowiek jeszcze rzeczywisty, jeszcze normalny. Ale stosunek z Sarą popycha Stosławskiego z jakąś złowieszczą konsekwencją po fatalnej drodze. Niszczące działanie tej opętańczej żądz odślania Grabiński poprzez oryginalne ujęcie zmysłowo-cieleśnej maski człowieka, zmieniającej się gwałtownie pod działaniem jakichś groźnych, tajemniczych procesów. W miarę jak horyzont myśli i pożądań Stosławskiego koncentruje się coraz ciasniej wokół postaci kochanki, jego kształt cielesny ulega coraz silniej jakiejś przerażającej redukcji i atrofii. Niesamowity obraz nabiera sugestywnej plastyki dzięki umiejętnemu zestawieniu celowo dobranych elementów: bezkrwista twarz, alabastrowo biała, niemal przejrzysta ręka, zdumiewająca przenikliwość i nieodporność ciała wobec energii promieniotwórczej, niezwykła, śmieszna wprost lekkość tego dojrzałego mężczyzny. Aż dnia któregoś proces postępującego naprzód rozpadu i zaniku dobiega kresu, z żywego i pięknego ongiś człowieka zostaje tylko jakiś śluzowaty, przejrzysty na wylot fantom, który za dotknięciem dłoni rozwiewa się niby mgła w przestrzeni. Obraz zewnętrzny postaci ujęty jest tu w ruchu, w rozwoju, w permanentnej przemianie od stanu konsystencji cielesnej aż po ostatnią fazę szczątkowego, jakby rozrzedzonego istnienia.

Grabiński umie też stwarzać nadzwyczaj plastyczne, wizualnie wyraziste postaci tworów zgoła zupełnie fantastycznych. Taką doskonałą kreacją postaciową, wysnutą wyłącznie z oryginalnej wyobraźni pisarza jest Biały Wyrak z *Księgi ognia*. Biały Wyrak to cielesno-zmysłowe upostaciowanie niszczycielskich potęg, czających się „w poćmie kominowych gardzieli, w duszocie piecowych spadów”. Spotyka się z nim dzielny czeladnik kominiarski, gdy zaniepokojony zniknięciem dwu przyjaciół, zaprzysięgłych fanatyków zawodu, udaje się w ich ślady do starego browaru, by zbadać przyczynę zagadkowego zdarzenia.

Wdarłszy się w gardziel browarnego komina — opowiada narrator — „ujrzałem w półświecie dymnika jakąś białą, śnieżnobiałą istotę, wpatrzoną we mnie parą ogromnych, żółtych, sowych trzeszczy.

Stwór podobny na pół do małpy, na pół do olbrzymiej żaby, przytrzymywał w szponach przednich, spiętych błoną odnóży coś ciemnego, coś niby rękę ludzką odstającą bezwładnie od korpusu, który rysował się niewyraźną jakąś, skreconą linią tuż obok na ścianie sąsiedniej.

Złany zimnym potem wsparłem się nogami o zbocza komina i lekko unio-

²⁵ *Niesamowita opowieść*, s. 56—57.

słem w górę. Wtedy z szerokiej, rozciętej od ucha do ucha gęby dziwadła wyszedł szczególny, drapieżny dźwięk, straszdyło zgrzytało zębami jak małpa. Mój ruch musiał je spłoszyć; i ono widocznie zmieniło pozycję, gdyż w tej chwili szerszy pas światła wdarł się w głąb ciemnicy i oświetlił mi wyraźniej okropny obraz.

Przyczepiony cudem jakimś, jakby przyklepiony do ściany przylgami palców, dziwotwór trzymał mocno w swych objęciach Biedronia; pokryte białym, puszystym futerkiem odnóża tylne zamknęły się w krzyżowym uścisku dookoła nóg ofiary, podczas gdy wydłużony jak u mrówkojada ryjek przywarł chciwym smoczkiem do skroni nieszczęśliwego.

Wściekłość załała mi krwią oczy i przemógłszy strach wspiałem się znów o parę stóp wyżej. Biały stwór znać zaniepokojony począł strzyc łyżkowatymi uszama i zgrzytać coraz głośniejsze; lecz się z miejsca nie ruszył.

Widziałem jego daremne w tym celu wysiłki, widziałem, jak usiłował to jakby zeskoczyć na mnie, to znów jakby umknąć w górę komina. Lecz rzuty te były jakieś niezgrabne, jakieś ogromnie ociężałe; zdawało się, że zdreptał jak wąż-dusiciel po połknięciu ofiary lub stumaniał jak pijawka od nadmiaru wysanej krwi; tylko ślepią wyłupiaste, okrągłe jak talerze wpijał we mnie coraz uporczywiej i groził..."²⁶

Godna uwagi jest tu niezwykła pomysłowość pisarza, który z najrozmaitszych elementów wyobraźalnych buduje fascynującą, fantastyczną postać niesamowitego dziwotworu. Nasuwa się tu analogia do anonimowych mistrzów średniowiecza, osadzających na szczytach tumów gotyckich potworne monstra, maskary i chimery. Jak one jest Biały Wyrak dziwacznym stopem najpotworniejszych cech zwierzęcych, zolbrzymionych przez wybujałą fantazję: ma ciało na pół małpy, na pół ropuchy, błoniaste szpony nietoperza, ogromne, wytrzeszczone sobie oczy, paszczę chwytną, rozciągliwą, rozciętą szeroko od ucha do ucha, to znów wydłużoną niby przyssawka mrówkojada, a jako demon mrocznych czeluści kominowych ma prawem niesamowitego kontrastu śnieżnobiałe, miękkie i puszyste jak sadza futerko. Wydobyty z mrocznej swojej kryjówki zmienia się w biały kłęb, który pod działaniem promieni świetlnych dnia ulega gwałtownej redukcji i obraca się ostatecznie w garść sadzy. „Z sadzys powstał i w sadzę się obrócisz”²⁷.

3

Nie strona zewnętrzna jednakowoż jest najbardziej interesująca w kreacjach postaciowych Grabińskiego. Grabiński nie jest pisarzem zmysłowości i zewnętrzności życia, lecz jego głębin, jego ta-

²⁶ *Księga ognia*, s. 29.

²⁷ *Ibid.*, s. 32.

jemniczej istoty. Zewnętrzność interesuje go o tyle, o ile poprzez kształt fenomenalny przeziiera, zdradza swą obecność, „wygaduje się” niebacznie i mimo woli demoniczny pierwiastek życia. Podobnie ma się sprawa z jego postaciami ludzkimi. Grabińskiego pociąga przede wszystkim wnętrze, zagadkowy mrok duszy. Właśnie mrok, najgłębsze tajnie, labirynty, zapadnie świadomości i podświadomości. Bo Grabiński jest przede wszystkim z wewnętrznej, nieodpartej konieczności i żywiołowego porywu poetą przygód duchowych i to przygód z rzędu tych najbardziej niezwykłych, fantastycznych, cudownie nieprawdopodobnych, a przecież urzekających swym fascynującym czarem, wciągających w jakieś niezbrane, dziwne, groźne i urocze światy. I trzeba tu z naciskiem podkreślić, że Grabińskiemu w zasadzie obcy jest realistyczny psychologizm w obiegowym rozumieniu tego pojęcia. To nie tyle psycholog, co fanatyczny, zapamiętały dociekacz i tropiciel dziwów metapsychologii i psychopatii. Zwyczajność, przeciętność, przejawy życia duchowego objęte granicami normy i powszedniości znajdują się właściwie poza kręgiem jego bezpośrednich zaciękwień. Natomiast jego psychoznawczy pęd i pasja grawitują z całą świadomością ku przejawom życia wewnętrznego skrajnym, krańcowym, dziwacznym, niesamowitym, a wychodząc od nich wybiegają ku jakimś odległym horyzontom, przeczuwanym zaledwie poza bezpieczną pewnością naszego codziennego doświadczenia.

Gdy wejrzeć przeto w dzieło Grabińskiego, narzuca się od razu pierwsze spostrzeżenie: oto pośród bohaterów literackich tego pisarza nie ma właściwie zupełnie tzw. ludzi normalnych, powszednich, pospolitych, zwyczajnych. Każdą postać haznaczone tu jest piętnem wyjątkowości, każda niemal odchyła się w jakiś osobliwy sposób od przeciętnego szablonu, nad każdą z tych dziwnych, niesamowitych istot, budzących niekiedy dreszcz irracjonalnego lęku, rozpiną swą władzę tajemnicze *dajmonion*.

Mamy więc najpierw rozległą galerię o s o b n i k ó w m e d i a l n y c h, wyposażonych w zagadkowe i zadziwiające uzdolnienia i właściwości metapsychiczne (14-letni Grześ Lutomski z *Ciuciu-babki*, Władysław Wrocki z dramatu *Ciemne siły*, oficjał pocztowy Szantyr z powieści *Cień Bałometa*, ogniomistrz Czarnocki z *Zemsty żywiołaków*, Jan Gniewosz z *Wyspy Itongo*).

✓ Grupę tamtej pokrewną stanowią osoby o niepospolitej sile sugestii i potędze woli lub wyposażone w niepokojący dar przewidywania przyszłych, zakrytych, nadchodzących

dopiero zdarzeń (nieznany z nazwiska narrator, a zarazem bohater opowiadania *Na tropie*, Tadeusz Pomian z powieści *Cień Bałometa*, akademik Materna z noweli *Świadek Materna*, Kazimierz Joszt z wielokrotnie cytowanej już noweli *Ultima Thule*).

Osobną kategorię w tej galerii osobliwości psychicznych stanowią anachoreci i fanatycy o płomiennych, ponurych duszach inkwizytorów, dążących do realizacji celu bez względu na ofiary i z całkowitą obojętnością na jakość środków i metod działania (ks. prałat Dezydery Prawiński z powieści *Cień Bałometa*, dr Jan Orsza z dramatu *Manowiec*). Przeciwnieństwem zaś, swoistą antytezą tej grupy jest gromada marzycieli, mistyków, idealistów, pożeranych tęsknotą za ideałem całkowitej doskonałości, należących niejako już za życia do świata nadnaturowy (ks. Alojzy Korytowski z powieści *Cień Bałometa*, garbaty drożnik Wiór z *Słepego toru*, biały mag Wierusz z *Salamandry*).

Mocą napięcia uczuciowego, wyteżenia woli ku powziętym celom podobni są tamtym fanatykom i marzycielom artyści, sztukmistrze i poeci, obłąkani nieukojoną, dręczącą jak nieodparty mus żądzą zrealizowania myśli twórczej, co prześcignęłyby wszelkie istniejące i możliwe dzieła ludzkiego kunsztu. Nieznużeni w ustawicznym, wytrwałym dążeniu ku coraz wyższemu, coraz śmielszym i doskonalszym realizacjom, odrzucając z pogardą nie przydatne już dla nich, niewydolne żądaniom środki ekspresji z fatalistyczną koniecznością rzucają się w mroczną otchłań przeznaczenia w samozniszczeniu osiągnąć spełnienie ideału (pirotechnik Jan z „baśni astralnej” *Pirotechnik*, poeta Wrześmian z noweli *Dziedzina* i z powieści *Cień Bałometa*, aktor Kazimierz Kański z opowiadania *Nietykalny*).

Niewątpliwie najbogaciej reprezentowana jest w tej galerii kreacji postaciowych Grabińskiego kategoria psychopatów zdecydowanych. Nie ma w literaturze polskiej drugiego pisarza, w którego twórczości obłąd i szaleństwo zajmowałyby aż tyle miejsca i ukazane były w równej różnorodności odmian. A więc są tu zbrodniarze pospoliccy (Norski z *Ciemnych sił*, Kuźma Zębroń z *Lepianki w czystym polu*, lekarz dr Zmrocz z ostatniej, niedokończonych powieści), psychopaci opętani obłądem seksualnym albo też jednostki skłaniające się ku przewrotnym, zwyrodniałym manifestacjom popędu (dziennikarz Szamota z noweli *Kochanka Szamoty*, Stosławski z opowiadania *W domu Sary*, docent Stanisław Ponowa), maniacy, monomani, opętani jedną myślą, jedną

ideą (Stanisław Wrzecki z opowiadania *Po stycznej*, stary zegarmistrz Saturnin Sektor, archiwariusz Rojecki z *Pożarowiska*, celebryjący kult ognia i ginący w płomieniach własnowolnego autodafé *Gebrowie*, obłąkańcy z dramatu *Manowiec*, bohater *Szalonej zagrody*, Bytomski z *Fałszywego alarmu*, starszy konduktor Boroń ze *Smolucha*, emeryt kolejowy Wawera z *Głuchej przestrzeni*, szalony podróżnik Szygoń z *Demona ruchu*, pijany przestrzenią entuzjasta niezmordowanego dążenia bez spoczynku, bez postojów i końca maszynista Grot i wreszcie nieszkodliwy bzik, śmieszny i pocieszny uczestnik fikcyjnych podróży pan Agapit Kluczka z „humoreski kolejowej” *Wieczny pasażer*).

O ile we wszystkich omówionych przypadkach nie wychodzimy jeszcze poza krąg faktów i zjawisk możliwych do wytłumaczenia na drodze mniej lub więcej prawdopodobnych hipotez rzeczowych, to w dziedzinę absolutnej fantastyki wciągają nas bohaterowie takich utworów, jak *Opowieść o odmieńcu tunelowym*, *Zez* czy *Problem Czelawy*. Antoni Florek, dziwaczny strażnik tunelu pod Turbaczem, profesor Czelawa i jego zbrodniczy brat Stachur, Józef Brzechwa i jego psychiczny partner to już właściwie nie zwyczajne jednostki psychopatyczne, lecz niezwykle anomalie, powołane do iluzorycznego istnienia wyobraźnią pisarza.

Równie oryginalnie jak mężczyźni przedstawiają się typy kobiece. Są wśród nich ś w i ę t e, przyjmujące z pokorą i poddaniem najstraszliwsze katusze duchowe i cielesne jako zadośćuczynienie za winy wszystkich grzeszników i grzesznic świata (siostra Beata z *Klasztoru i morza*) oraz oszalałe z namiętności s a m i c e, dyszące nienawiścią, gotowe nawet do zbrodni, byle zaspokoić namiętność (Janina z dramatu *W Dzień Zaduszny*, Róża z *Willi nad morzem*, demoniczna Kama z *Salamandry*). Są dalej ś w i ę t e i m i ł o ś n i c e w jednej osobie, w których ważą się na przemian szale nabożnych wzlotów duszy i namiętnych porywów krwi (siostra Weronika z powieści *Cień Bałometa*, siostra Agnieszka z *Klasztoru i morza*). Są jednostki o wyraźnych skłonnościach psychopatycznych na tle s e k s u a l n y m (Sara Braga z upornej opowieści *W domu Sary*, Amelia Pradera z powieści *Cień Bałometa*, czarująca Hiszpanka z Wenecji dona Inez de Torre Orpega z *L'Appassionaty*, Stanisława Łunińska z opowiadania *Przypadek*, Jadwiga Rustemowa z *Wizyty*, Marta Björkmann z *Motywów docenta Ponowy*).

Nie brak w tej fascynującej, choć ponurej galerii kobiet owładniętych dionizyjskim szałem istot zdecydowanie o b ł ą k a n y c h

(Ksenia z *Kawalerskiej przygody*, Gina Vamparone z *L'Appassionaty*, Stanisława Kobierzycka z *Plomiennych godów*), czy też kobiet o zdolnościach medialnych (*Czerwona Magda*, panna Helena z *Muzeum dusz czyścowych*, pani Leokadia z *Manowca*).

Sporządzony tu, niepełny zresztą rejestr uświadamia swoistą ekskluzywność zainteresowań psychologicznych pisarza a zarazem aktywność inwencji, która działając w tak ściśle i kategorycznie określonym kręgu tematów zdolna była mimo to stwarzać sytuacje wciąż nowe, odmienne, zdolne zająć oryginalnością pomysłu i wykonania. Należałoby z kolei rozpatrzeć samą sztukę stwarzania owej rzeczywistości psychicznej w kreacjach postaciowych Grabińskiego. Wymiar zdolności twórczej w tym zakresie wyznacza pośród innych warunków w stopniu szczególnym rangę pisarza.

4

Najprostszym typem psychologicznego określenia postaci jest tzw. forma odautorska. Jest to swoistego rodzaju prymityw literacki, polegający na tym, że autor w referującym, sprawozdawczym skrócie daje coś jak gdyby schematyczny rysopis psychologiczny postaci czyli istotnie charakterystykę *sensu stricto*, tj. quasi-definicję przedmiotu. Taki zabieg pisarski ma swe dodatnie i ujemne strony. Niewątpliwą zaletą jest ekonomia wyrażenia, co w sztuce literackiej bywa walorem niepośledniej wartości; cechą negatywną jest swoisty aprioryzm i arbitralność, przejawiające się w narzuceniu gotowego osądu. Aprioryzm taki może budzić uzasadnione sprzeciwy, a sam zespół cech przedmiotowi przypisanych domagać się w rezultacie głębszej dokumentacji. Niemniej jednak jest to metoda poręczna i artystycznie celowa zwłaszcza w stosunku do postaci drugo- i dalszoplanowych, którym z natury rzeczy pisarz nie może zbyt wiele poświęcić miejsca. Ale nawet wobec kreacji pierwszoplanowych może ona zachować w pełni swą wartość szczególnie w utworach krótkich, w których wąskie i ciasne ramy strukturalne narzucają konieczność kondensacji albo też nawet w dziełach obszerniejszych, o ile wspomniana forma znajduje dopełnienie w szeregu innych form literackiego wyrazu. Wreszcie rodzaj tematu i problemu, intencje ideowe i artystyczne pisarza decydować mogą o przydatności metody, o jej estetycznej celowości i wydolności.

Grabiński uciekając się do ujęć formalnych tego typu stosuje je na ogół w przypadkach uzasadnionych. W powieści *Cień Bafometa* prezentuje autor obu partnerów wprost, bezpośrednio od siebie:

„Obaj należeli do tzw. lucyferów klasowych, lubo wróbst odmiennego typu. Umysłowość Pradery jasna, pogodna i trzeźwa ujmowała wiedzę z praktycznego punktu widzenia. Zdolności posiadał olbrzymie, pamięć fenomenalną; zwłaszcza celował w matematyce i przyrodzie.

Pomian był marzycielem. Zjawiska życiowe, przepuszczone przez alembik jego duszy i serca, wychodziły powleczone mgłą tajemniczości i niedomówień. Patrzył na świat rozszerzonymi od zdumienia oczyma wiecznego dziecka. Jakiś wielki, cichy smutek pokutował w błękitnych, trochę sennych jego oczach. Był namiętnie pobożny [...] Raził go cynizm rozhukanych rówieśników [...] Ten chłopak nad wiek dojrzały i przewrażliwiony jak mimoza czuł instynktowną odrazę do parweniuszowskiego opluwania rzeczy świętych i tajemniczych[...]

Antagonizm Pomiana i Pradery zaostrzył się w dalszym lat biegu. Starli się ostro w dysertacjach doktorskich, w których rozstrząsali to samo zagadnienie. „Zwyciężyła teza Pradery. Jego pogląd na teorię stanów podświadomych, wyłożony w sposób trzeźwy i ostrożny, nie wybiegający intuicją poza bezpieczne rubieże tego, co daje eksperyment i zdrowy, chłopski rozum, bardziej przemówił do przekonania profesorów, niż mgliste i ryzykowne kalkulacje marzyciela, tkniętego nalotami chorobliwej mistyki”.

„Rozgorączony niepowodzeniem” Pomian porzucił karierę naukową, obrat twórczość artystyczną jako pole działania. W ciągu lat kilku wykwitła jak dziwny, egzotyczny kwiat jego fascynująca poezja zdobywając mu zarówno entuzjastów oddanych, jak bezwzględnych wrogów. Jeden z pierwszych zaatakował Pradera; pomijając stronę artystyczną „wystąpił brutalnie przeciw ideologii”. Jednocześnie formułował własny system swoistej filozofii praktycznej. „Wykłady jego jasne, a lapidarne, przygotowane starannie i metodycznie, mogły z czasem stać się bronią zabójczą tym bardziej, że i on władał językiem mocnym i giętkim jak stal damasceńska”²⁸.

Istota zaprezentowanej tu metody polega na operowaniu gotowymi, pojęciowymi wyznacznikami jakości duchowych. Autor nie tyle kształtuje żywą i plastyczną psychologicznie zjawę postaci, ile daje jej gotowy, schematyczny rysopis. Środkami tak pojętej charakterystyki są więc przede wszystkim i w rozległym zakresie określenia typu przymiotnikowego, przysłówkowego oraz rzeczowniki i czasowniki o znaczeniu wyraźnie wartościującym. Tak ujęta charakterystyka upraszcza i najoczywiściej ułatwia w wysokim stopniu pracę pisarza. Autor nie trzyma się ani nie stara pokazać postaci w rozmaitych sytuacjach życiowych, w których postaci owe miałyby sposobność ujawnić wszystkie swe siły i wartości duchowe, lecz w skrótowym zarysie przedstawia rejestr ich przymiotów i wad. Jak powiedziano rejestr taki może niewątpliwie razić swym aprioryzmem, narzucającym z góry ocenę i upraszczającym schematyzmem. Jednakowoż każdą formę literacką należy wartościować w kon-

²⁸ *Cień Bałometa*, s. 12—14, *passim*.

tekście form innych i w aspekcie jej aktualnej celowości. Otóż w *Cieniu Bafometa* analizowana forma znajduje wielorakie usprawiedliwienie. Po pierwsze: owe charakterologiczne uwagi mają znaczenie wyraźnie ekspozycyjne. Akcja właściwa powieści zaczyna się w momencie tragicznego zgonu Pradery. Konflikt Pradera-Pomian nie stanowi zatem tematu dzieła, lecz cały należy do tzw. przedakcji. Tematem właściwym jest dramat wewnętrzny Tadeusza Pomiana. Lecz dla zrozumienia istoty i przesłanek tego dramatu konieczne było wtajemniczenie w poprzedzające go preliminaria, w dzieje wieloletniego antagonizmu tych dwu partnerów. Dziejom tym poświęcona jest właśnie ekspozycja, zajmująca większą część rozdziału II. Ale z natury rzeczy ekspozycja musi posługiwać się skrótem. Toteż sformułowany przez Irzykowskiego zarzut zbyt symplicystycznego potraktowania konfliktu Pradery z Pomianem i charakterów obu antagonistów przy bliższym w rzecz wejrzeniu okazuje się bezprzedmiotowy. Nie byłoby po prostu zgodne z zasadą ekonomii pisarskiej rozwijanie motywów treściowych stanowiących jedynie introdukcję i przygotowanie wątków właściwych.

Po drugie: gdy idzie o Praderę to zastosowana tu metoda znajduje dodatkowe usprawiedliwienie w statycznym charakterze postaci. Pradera jako żywy, działający człowiek ustępuje z widowni już w pierwszym momencie akcji. Istnieje on nadal jedynie w projekcji wspomnień. Skrócowa forma przedstawienia jest tu zatem narzucona passywnym charakterem kreacji postaciowej.

Po trzecie: typ formalny postaciowania zastosowany w odniesieniu do Pradery oraz skrócowo-referujący charakter ekspozycji narzuciły konieczność paralelnego i analogicznego traktowania obu partnerów (a więc i Pomiana) w obrębie wstępnej, informacyjno-wyjaśniającej partii utworu. W dalszym jednakże biegu akcji postać Pomiana ulega dopełnieniu i pogłębieniu dzięki zastosowaniu innych, bardziej obiektywnych i literacko atrakcyjnych metod pisarskich.

W noweli *W przedziale* z cyklu *Demon ruchu* po wstępnym opisie pędzącego pociągu wprowadza autor w pole widzenia bohatera utworu, niejakiego Godziembę dając od siebie jego szczegółową charakterystykę:

„Godziemba był fanatykiem ruchu. Zwykle cichy i nieśmiały marzyciel z chwilą wstąpienia na stopnie wagonu przemieniał się nie do poznania. Znikła niezaradność, szczała gdzieś bojaźliwość, a zaciągnięte mgłą trwożliwej zadumy oko nabierało połysków energii i siły; notoryczny »śniarz na jawie« i niedołęga przeistaczał się nagle w pełnego woli i poczucia własnej wartości życiowca[...]».

Tkwilo coś w istocie pędzącego pociągu, coś, co galwanizowało słabe nerwy Godziemby — podniecało silnie choć sztucznie nikłą energią życiową[...]; rozmach maszyny przyspieszał tętna psychiczne, elektryzował wolę, usamodzielniał[...] Godziemba od razu ożywił się; mizantrop na »łędzie stałym« tutaj zrzucił skórę odludka i sam zaczepiał ludzi [...]. Ten człowiek małowmny i trudny w pożyciu codziennym nagle przeradzał się w causera pierwszej klasy [...]. Niedołęga życiowy [...] stawał się ni stąd ni zowąd jednostką mocną, przedsiębiorczą i ciętą. »Tchórz nerwami i całym sobą« przemieniał się niespodzianie w skorego do zaczepki awanturnika, który mógł być nawet niebezpieczny”²⁹.

Mamy tu oczywiście znowuż do czynienia z typową formą charakterystyki odautorskiej, o czym świadczy użycie olbrzymiej ilości pojęciowych określników wartościujących, zarówno przymiotnikowych, jak rzeczownikowych. I znów na pierwsze wejżenie taki apodyktyczny aprioryzm autora, co zanim zapoznał nas z postacią już na wstępie przedstawia nam jej „personalną ankietę”, może razić i zniechęcać, jednakże jest to tylko pierwsze, powierzchowne wrażenie. W istocie rzeczy ta zwięzła, odautorska charakterystyka postaci stanowi jedynie ekspozycję akcji, jest przygotowaniem tego jednego zdarzenia, które stanie się tematem noweli. Bez owych informacji charakterologicznych czytelnik nie zrozumiałby dalszych wydarzeń, a forma noweli nie pozwoliła znów na podanie owych informacyjnych treści w sposób bardziej literacko zobiektywizowany. Względy kompozycyjne narzuciły zatem konieczność posłużenia się charakterologicznym wstępem jako motywacyjnym ogniwem; struktura rodzajowa utworu narzuciła wstępowi nieprzekraczalne granice.

5

Cechą istotną tzw. charakterystyki odautorskiej jest wyraźnie dająca się wyczuć w tej formie podmiotowość. Odnosimy zazwyczaj wrażenie, że autor narzuca nam swój subiektywny sąd. To budzi odruch sprzeciwu, ponieważ od epiki żądamy iluzji obiektywizmu. Toteż pisarz ulegając owemu postulatowi może dzięki dość prostym i nieskomplikowanym modyfikacjom technicznym zneutralizować niejako owo wrażenie subiektywności, tj. zachowując w zasadzie formę charakterystyki odautorskiej w jej istotnej specyfice może zatrzeć zarazem jej podmiotowy charakter, nadać wyobraźnym treściom pozór obiektywizmu. Sposoby takiego obiektywizowania treści bywają różne. Można włożyć taką charakterystykę w usta fikcyjnego narratora, to znów w usta którejs z postaci

²⁹ *Demon ruchu*, wyd. II, s. 30—31.

działających, można się posłużyć techniczną formą dziennika lub pamiętnika, można ukazać jakąś postać w projekcji wspomnień, myśli lub marzeń innej jakiej postaci. W każdym z tych wypadków typ ewokacji charakterologicznej w swej istocie nie zmienia się właściwie, jest to nadal mniej lub więcej schematyczny rejestr czyichś cnót lub wad, coś niby kwestionariusz, rysopis, ale dzięki modyfikacji formalno-technicznej przybiera on pozór obiektywności.

W twórczości Grabińskiego można się spotkać wielokrotnie z zastosowaniem wymienionych metod pisarskich. I tak np. z typem charakterystyki włożonej w usta fikcyjnego narratora spotykamy się w gawędzie kominiarskiej z cyklu *Księga ognia Biały Wyrak*. Nowela pisana jest w pierwszej osobie. Nie autor jest tu opowiadaczem, lecz fikcyjny narrator, będący jednocześnie jednym z aktywnych bohaterów zdarzenia. Jego też słowami scharakteryzowane są niektóre pozostałe osoby akcji. Oto jak określa on przymioty „intelektualne” i moralne starego majstra kominiarskiego Kaliny:

„Kalina — człek był piśmienny, rozumny, dużo świata zwiedził, nie z jednego, jak to mówią, komina wygartywał. Filozof był trochę, książki lubiał okrutnie, nawet gazetkę podobno kominiarską chciał wydawać. Lecz w rzeczach wiary nie mędrkował — owszem, szczególne miał nabożeństwo do św. Floriana”³⁰.

Charakterystyka ta wykazuje oczywiste znamiona najzwyczajszej formy odautorskiej, operuje „gotowymi” określnikami, narzuca je odbiorcy bez troski o dokumentację. Mimo to jednak nie sprawia ona wrażenia schematycznej formuły, gdyż treść uległa tu obiektywizacji dzięki związaniu charakterystyki z osobą działającą, dzięki ujęciu w kształt żywej wypowiedzi, podanej w oryginalnym, zindywidualizowanym kształcie językowym. Sugestia prawdziwości owej charakterologicznej oceny wywiązuje się tu z sytuacji socjopsychologicznej narratora i z jego osobistego stosunku do charakteryzowanej postaci, które warunkują taką właśnie, a nie inną formę wyrazu.

Odmianą takiego obiektywizującego zabiegu jest też włożenie charakterystyki w usta jednej z postaci działających, która nie pełni jednak jak w przykładzie poprzednim funkcji narratora. Tak jest np. w *Problemacie Czelaywy*³¹, gdzie charakterystyka profesora jest podana częściowo słowami jego bliźniaczego brata Stachura;

³⁰ *Księga ognia*, s. 20—21.

³¹ *Szalony pątnik*, s. 44 n.

podobnie w powieści *Salamandra* z tą jednakże różnicą, że charakterystyka Jerzego Drzewieckiego ujęta jest w formę chiromantycznego horoskopu. W czasie maskarady Jerzy zaintrygowany sztuką wróżebną tajemniczej damy, kryjącej się pod nieprzeniknioną osłoną czarnego domina, podaje jej swą dłoń z prośbą o wróżbę. Zagadkowa maseczka przyjmuje wyzwanie. Charakterystyka podana przez nią nie różni się oczywiście niczym istotnym od tzw. formy odautorskiej, jest jak ona zestawieniem właściwości struktury duchowej postaci, podanym w kształcie pojęciowego, rejestrującego wywodu. O ile jednak charakterystyka odautorska w swej czystej formie rodzajowej sprawia niekiedy wrażenie pewnego uproszczenia, to tu dzięki technicznej modyfikacji, dzięki zmianie formy podawczej przestaje budzić opory, nabiera znamion uprawnionej i przekonującej diagnozy. Obiektywizm wypowiedzi zagwarantowany jest tu ponadto jej charakterem (wróżba chiromantki) oraz charakterem postaci, od której pochodzi (tajemniczą wróżbiarką jest demoniczna, a przeto jaśniej i dalej widząca Kama-Salamandra).

Czasem charakterystyka postaci wpleciona jest w wątek treściowy dialogu kilku osób, jak np. w dramacie *Ciemne sity*, w którym zmarły, a przecież tyle ważący w przebiegu akcji Prandota ukazany jest w projekcji głośnych rozmyślań zakochanej w nim Róży.

Szczególną predylekcję okazuje Grabiński dla formy dziennika i pamiętnika. Formy te z samej swej istoty przeznaczone są do zapisywania osobistych zwierzeń, intymnych wyznań i wynurzeń o sobie oraz notowania spostrzeżeń o zdarzeniach i ludziach. Charakterystyka ujęta w formę pamiętnikarskiej notatki jest z natury rzeczy subiektywnym sądem jednej postaci o postaci innej, ale nie jest to już subiektywizm autora, lecz działającej osoby, a zatem z literackiego punktu widzenia mamy tu do czynienia mimo pozorów z formą obiektywną. W tym ujęciu podana jest np. charakterystyka Wrześmiana w powieści *Cień Bałometa*, mająca kształt pamiętnikarskich notat przyjaciela; tak bywa w wielu nowelach, którym nadano pozór urywków z pamiętnika lub luźnych kart dziennika.

Charakterystyka odautorska należy do zabiegów twórczych literacko nieskomplikowanych, prostych i dość surowych, jest swoistego rodzaju prymitywem artystycznym³². Stąd jej ograniczona

³² Wyrazu prymityw nie pojmujemy tu zresztą w pejoratywnym sensie; prymityw w przytoczonym kontekście to tyle co forma prosta, literacko nie rozwinięta.

zdolność ekspresywna. Nasze poczucie krytycyzmu i nieodparta potrzeba choćby iluzji prawdopodobieństwa domagają się od wyobraźalnych kreacji postaciowych jakichś bardziej obiektywnych sprawdzianów ich wewnętrznej wartości, jakichś przedmiotowych znaków, z których można by odczytać wewnętrzną treść duszy ludzkiej. Od zapewnień i sugestii apriorycznych autora o wiele silniej przekonuje nas wymowa faktów, głos rzeczy, poczynań ludzkich czy też wnikliwa, głęboka introspekcja psychologiczna. Przeto prawdziwie przekonującą wymowę artystyczną mają przede wszystkim fakty, działania, materialno-zmysłowe i psychiczne manifestacje świadomości i woli ludzkiej, odtworzone lub zapisane przez autora z bezstronnością obiektywnego obserwatora. Więcej od najobfitszego choćby rejestru cnót i błędów przedstawionej postaci powie nam o człowieku jego gest, *milieu*, nawet materialne, którym się otacza, przedmioty, w których się widomie lubuje, jego dykcja, styl i charakter wypowiedzi, reakcje intelektualne i uczuciowe, ujawnione w słowach lub czynnościach oraz podpatrzony przez twórcę i z precyzją czujnego rejestratora zapisany zmienny, ruchliwy nurt stanów świadomości i podświadomości. W nich bowiem najpełniej i najwszechstronniej odsłania się osobowość indywidualna człowieka, jego niepowtarzalne ja.

A więc gest, ruch, mimiczna gra twarzy, poruszenie całego ciała bywa niekiedy doskonałym i wymownym wyrazem prawdy wewnętrznej indywiduum. Stan psychiczny tajemniczego Łańcuty z *Szarego pokoju* wydobyty został przez ukazanie kilku znamienych odruchów tego dziwnego człowieka, zamkniętego w samotni czterech beznadziejnie szarych i smutnych ścian. Niema gra niewielu, ale wymownych gestów i poruszeń: bezruch zapatrzenia w przestrzeń ulicy, monotonna wędrówka wokół pokoju ruchem automatu, z wzrokiem utkwionym w posadzkę, gest ręki pocierającej czoło jakby pękające od nadmiaru zabójczych myśli i znów długie, nieruchome trwanie z twarzą ukrytą w dłoniach — ta bezgłówna pantomima wyraża stan psychiczny postaci, jej duchową prostrację, całkowite rozsprzężenie wewnętrzne woli z siłą ekspresji o wiele większą, niż najwymowniejsze określenia werbalne.

Taką pantomimą, w której gra namiętności ujawnia się głównie poprzez bezgłówną wymowę spojrzeń, działań i poruszeń jest również wizja senna w *Noclegu*, będąca wtórną projekcją rzeczywistego zdarzenia na jawie. W noweli *Dziedzina* groźne, obezwład-

niające spojrzenie upiorów, którymi myśl Wrześmiana zaludniła opustoszałą willę, wyraża ich bunt i nienawiść do człowieka, który je z niebytu do istnienia powołał, ale dał tylko nędzny pozór życia. Zezowate, skośne spojrzenie Brzechwy jest wyrazem zjadliwej i szyderczej ironii, z jaką traktuje natrętny, niesamowity intruz bezskuteczne usiłowania wyzwolin swej nieszczęsnej ofiary. Leniwe, apatyczne, zautomatyzowane ruchy Stosławskiego (*W domu Sary*) sygnalizują jego duchowy bezwład i paraliż, postępującą ku fatalnym, groźnym konsekwencjom ewolucję psychofizyczną. A jakże znamienne jest np. reakcja Pomiana na niespodzianą wiadomość o nagłej śmierci Pradery:

„Po drodze Pomian kilkakrotnie zatrzymywał się; wzrok jego błędny, jakby zdziwiony czepiał się konturów drzew, wąsał bezradnie po krzewach, tężał nieruchomo w przestrzeni. Na pół przytomnego wsadzono do auta”³³.

Ta gwałtowna, piorunująca reakcja psychofizyczna jest nie tylko wyrazem głębokiego wstrząsu duchowego, ale zarazem odsłania, w sposób oczywiście bardzo jeszcze niewyraźny, zaledwie aluzyjny tajemnicze związki wewnętrzne, zachodzące między Pomianem, a gwałtowną i zagadkową śmiercią przeciwnika. Szyderczy chichot Pawełka Kuternóżki, czatującego dzień w dzień u podnóża ambony, z której ks. Dezydery ciska gromy i klątwy na szatana i na jego czcieli, jest fizjologicznym przejawem mefistofelicznej radości z wręcz odwrotnych rezultatów apostolskiej gorliwości fanatycznego kaznodziei³⁴. We wszystkich tych wypadkach trafnie wydobyte gest, reakcje somatyczne, będące zewnętrznymi znakami pewnych stanów psychicznych służą wespół oczywiście z całym szeregiem innych środków wyrazu odsłonięciu treści wewnętrznej człowieka, jego postawy duchowej, jego uczuć, pożądań, namiętności, skrytych instynktów i tajemnych, nieświadomionych sił duszy.

2 Osobowość duchowa człowieka wyrazić się też może w *milieu* materialnym, którym się otacza, w urządzeniu mieszkania, w przedmiotach, które stanowią jego bezpośrednie otoczenie. Człowiek wyciska bowiem piętno swej indywidualności na wszystkim, co stanowi jego codzienne, najbliższe środowisko życiowe, człowiek stwarza sobie swój własny świat na miarę swych wewnętrznych możliwości, aspiracji i dążeń. Toteż opis materialnego środowiska, opis wnętrza, oschły na pozór rejestr

³³ *Cień Bałometa*, s. 7.

³⁴ *Ibid.*, s. 68—70.

przedmiotów nie zawsze bywa wyrazem jedynie deskrypcyjnej pedanterii pisarza, lecz staje się bardzo często jednym z obiektywnych środków ujawnienia wewnętrznych tendencji duszy ludzkiej, odsłonięcia istoty charakteru ludzkiego. Toteż opis wnętrza Wieruszowego domu, zanotowany przez Jerzego Drzewieckiego po pierwszej wizycie u tajemniczego przyjaciela, nie jest bynajmniej obojętny dla charakterystyki osobowości psychicznej gospodarza. Spartańska surowość i prostota tego wnętrza świadczy o ascezie duchowej mieszkańca, o wyczerpaniu wszystkich sił wewnętrznych w jednym wyłącznie kierunku, ku osiągnięciu najwyższej samowiedzy magicznej i moralnej. Dobór dzieł, zgromadzonych w księgozbiórce Wierusza określa jednoznacznie krąg jego zainteresowań.

Analogiczną metodą posłużył się pisarz w *Cieniu Bałometa* charakteryzując Amelię. W czasie którejś wizyty Amelia zaprasza Pomiana do zaznajomienia się z jej ulubioną, starannie i świadomie dobraną biblioteczką:

„Zbiór był niewielki, lecz stylowy. Przeważali mistrze francuscy, a wśród nich znawcy płci i miłości. Był tedy rubaszny i rozpasany Rabelais i frywolny Brantôme, wnikliwi *connaisseurs des affaires d'amour* Maupassant i Flaubert, głęboki Balzac i realistyczny Zola, demoniczny Huysmans, rozwiązyły Prevost i lubieżny Pierre Louys. Wśród pisarzy innych narodowości poczesne miejsce zajmował Boccaccio i Pietro Aretino oraz współczesny *commediante*, zmysłowy i płytki Gabriele d'Annunzio[...] Był i August Strindberg, silny i ponury skald Północy i wielki mizogin Otto Weininger.

Szczególnym pietyzmem otoczyła pani Amelia lirykę miłosną Safony z Lesbos[...] Osobny kącik przeznaczony był dla pisarzy-zboczeńców, których życie bogate w płciowe osobliwości i wykolejenia znalazło częściowe, bo hamowane względami na cenzurę, odbicie w utworach[...]”³⁵

Zestawienie autorów, zgromadzonych w księgozbiórce pani Pradery, jest oczywiście nie przypadkowe, ujawnia ono w formie obiektywnej krąg jej intelektualnych i uczuciowych aspiracji.

3 Wypowiedzenie, monolog wewnętrzny, dialog jest jednym z najczęściej stosowanych środków ewokacji profilu psychologicznego postaci. Nie wszystkie oczywiście dialogi mają taki formatywny pod względem psychologicznym charakter. W wielu wypadkach są one przede wszystkim wyjaśnieniem sytuacji, służą do poinformowania o koniecznych i nieodzownych dla zrozumienia rzeczy szczegółach, w innych zaś znowu są aktywnym elementem rozwijającej się akcji. Ale poza tym albo obok tamtych

³⁵ Ibid., s. 124—126.

zadań przypada im często jeszcze owa funkcja ujawniania treści psychicznej. Starczy parę słów wyrzeczonych i oto spod maski wychyla się ku nam dziwne, niepokojące, czasem groźne i lęk budzące oblicze nieznanego nam dotąd człowieka. Dręczony od dwu lat tajemnym niepokojem z powodu zgonu Pradery, wyczuwając jakieś zagadkowe, aczkolwiek niejasne związki łączące go z tą nieoczekiwaną i nagłą katastrofą potężnego przeciwnika, Pomian udaje się któregoś dnia do ustronnej siedziby Wrześmiana, by u przyjaciela szukać wyjaśnień dręczącej tajemnicy. Rozmowa Pomiana z Wrześmianem ma charakter głównie kompozycyjny, jest ważnym ogniwem w szeregu motywacyjnym wiodącym ku ostatecznemu rozwiązaniu, rozchyła pewne perspektywy na zanurzony dotąd w całkowitym mroku obszar zdarzeń zagadkowych. Lecz oto finał tej rozmowy obok owej czysto kompozycyjnej, w stosunku do zasadniczego problemu eksplikatywnej funkcji przyjmuje jeszcze rolę inną, zupełnie nieoczekiwanie odstawia przed gościem najgłębszą tajemnicę przyjaciela, tę ciemną, nieprzeczuwaną otchłań, w której trwa od wielu miesięcy, może nawet lat jaźń tego dziwnego samotnika, co dobrowolnie zerwał wszystkie mosty łączące go ze światem zewnętrznym. Rozmowa zesłała na zagadnienie tajemnych sił i możliwości ludzkiej myśli. Gdy Pomian zaniepokojony kwestią radby otrzymać dowody owej nieograniczonej według opinii przyjaciela potencji duchowej człowieka, Wrześmian wskazuje na wynurzającą się z mroku księżycowej nocy willę z przeciwka:

„— Popatrz tam, naprzeciw — rzekł podnosząc roletę.

Podszedłem i spojrzałem we wskazanym kierunku. Po drugiej stronie ulicy bielejącej wąskim pasem przy świetle księżyca wznosiła się na tle topól i cyprysów samotna willa.

— To moja dziedzina — rzekł głębokim, wzruszonym głosem. — To dom moich spełnień.

— Dom twoich spełnień — powtórzyłem machinalnie wsłuchując się w dźwięk tych słów dla mnie niezrozumiałych.

— Opuszczona willa, którą zapełniłem tworam i mej myśli — tłumaczył wpatrując się w przeglądający tajemniczo spośród cyprysów dom.

— Twoja własność? — rzuciłem naiwne pytanie.

Uśmiechnął się.

— Duchowa. Nikt mi jej dziś już nie wydrze. Cha, cha, cha! Gdyby jej lekkomyślny właściciel teraz powrócił i zechciał tu zamieszkać, „straszyłoby” w tym domu. Niebezpiecznie jest mieszkać w przestrzeni wypełnionej po brzegi ludzką myślą.

— Mówisz dziwnie — szepnąłem wódząc oczyma po alei żalobnych krzewów wiodącej do drzwi wchodowych, po frontonie trójkątnym domu, po błyszczących w refleksach miesięcznych szybach.

— Słyszysz szept wodotrysków? — pytał zniżonym głosem. — Fontanny dżdżą cicho, fontanny...

— Pieśń wody — odpowiedziałem poddając się nastrojowi.

Wrześmian wyciągnął rękę w stronę milczącej willi.

— Oni są tam już wszyscy — mówił powoli, z namysłem. — Czekają na mnie... Łada dzień wezwą mię do wnętrza...

— O kim mówisz? — spytałem zdumiony.

— Ci ludzie — te twory — dzieci mojej myśli, dla których porzuciłem słowo, by je wcielić w kształty, by one żyły.

— To obłąd!

— To wyższa rzeczywistość — to słowa, które się stały ciałem...

— To wampiry oszalałej myśli!

— Być może to upiory... Lecz że są pierwszą na ziemi, najwyższą, bo najtrudniejszą realizacją myśli, więc pójdę ku nim, pójdę...

— Wrześmianie, opuść to miejsce i przenieś się przynajmniej na jakiś czas do mnie! — błagałem otrząsając się z ponurego czaru.

— Przenigdy!... Wczoraj już otrzymałem od nich pierwszy znak. Wkrótce spodziewam się dalszych... Będą niecierpliwie się i naglić... Jestem im potrzebny — żyć beze mnie nie potrafią... Jam — ich rodzic... Odejdź teraz stąd, proszę cię, odejdź!... Chcę pozostać sam, zupełnie sam...

Spojrzałem nań w tej chwili. Miał obłąd w oczach. Więc uląkłszy się jego szaleństwa odszedłem bez słowa..."³⁶

Dialog spełnia w tym wypadku funkcję wybitnie aktywną pod względem charakterologicznym. Poprzez tajemnicze, budzące niesamowity dreszcz lęku słowa Wrześmianowe ujawnia się jego skryte szaleństwo, a może nie tylko szaleństwo, ale jednocześnie absolutna samowiedza własnej potęgi.

Szczególnie efektywnym i skutecznym estetycznie środkiem wydobycia obrazu wewnętrznego postaci jest oczywiście każdy akt woli, wszelkie działanie jako zewnętrzny wyraz postawy moralnej człowieka i stosunku do świata. Swoisty heroizm etyczny Tadeusza Pomiana wyrazi się przede wszystkim w niepokoju wewnętrznym i w końcowej, odważnej decyzji poddania się dobrowolnego wszystkim konsekwencjom własnego czynu. Amoralizm Amelii, dla której świat duchowy kochanka jest długo czymś absolutnie niedostępnym, obcym i niezrozumiałym, nieledwie wrogim, przejawia się znowuż przede wszystkim w działaniu, w próbach zapanowania poprzez zmysły nad wolą Pomiana, sprowadzenia go do poziomu jej własnych pojęć o życiu. W noweli *Przypadek* spotkania kochanków w kolejowym przedziale, szukanie jakby umyślnie i z pełną świadomością sytuacji ryzykownych i niebezpiecznych

³⁶ Ibid., s. 166—169.

świadczy o swoistej u obojga żylce hazardu, o anormalnym rozmiłowaniu w mocnych, ekscytujących spięciach.

Najwyższym jednakowoż osiągnięciem Grabińskiego w dziedzinie sztuki postaciowania jest najczęściej bodajże stosowana przez niego forma analizy psychologicznej. Wskazywaliśmy już niejednokrotnie na tak znamienne dla świadomości artystycznej i talentu autora *Salamandry* skojarzenie niezwykle silnej i oryginalnej potencji fantazjotwórczej z matematyczną logiką racjonalisty. Analiza psychologiczna tego zmysłu logiki, precyzji i konsekwencji myślenia nieodzownie wymaga. Psychoznawcza wnikliwość polega właśnie na zdolności orientowania się w zawikłanych przeplotach, meandrach, manowcach i bezdrożach życia wewnętrznego oraz na umiejętności tropienia w tym labiryncie sprzecznych na pozór i irracjonalnych dążeń i popędów owej głęboko utajonej, a przecież konsekwentnej w swym logicznym przebiegu linii rozwoju stanów i procesów psychicznych. Mózg artysty przetwarzając chaos w dziedzinę podległą nieugiętym prawom myśli logicznej racjonalizuje niejako rzeczywistość duszy ludzkiej, a zatem pozwala ją zrozumieć i poznać.

Otóż Grabiński bywa w określonym zakresie wirtuozem nieomal analizy psychologicznej. W określonym zakresie, należy to podkreślić z naciskiem. Zgodnie bowiem z zasadniczym założeniem swej sztuki i światopoglądu artysty Grabińskiego nie interesuje całkowitość życia psychiki ludzkiej, lecz tylko pewna jej strefa. Grabiński niezrównany jest w analizie stanów patologicznych. Istnieje kilka nowel jego z tego zakresu. Kliniczna precyzja i dociekliwość opisu skojarzone z niezwykle fascynującą formą literackiego wyrazu, opartą na umiejętnym, celowym, literacko skutecznym dawkowaniu napięcia zapewnia tym utworom wysoką rangę w dorobku twórczym autora.

Charakterystycznym przykładem zastosowania analizowanej tu metody, a zarazem miarą skali uzdolnień i sprawności twórczej pisarza może być znana nam już z cz. 2 studium niniejszego nowela *Spojrzenie*, jedno z niewątpliwych arcydzieł nowelistyki Grabińskiego. Abstrahując od metafizycznego otoku, w jakim zanurza autor swą opowieść, mamy tu w istocie do czynienia z typowo klinicznym przypadkiem psychozy neurastenicznej na tle natrętnej i nieustępliwej monoidei oraz wiążącego się z nią uczucia lęku. Otóż uderza w tej niesamowitej noweli niezwykła dociekliwość analizy. Pokazuje więc autor, jak fatalna myśl, co doprowadzić ma w osta-

tecznej konsekwencji do katastrofy, „wybucho” nagle, wynurza się na powierzchnię „chyłkiem jakoś, nieznacznie, ni stąd ni zowąd, niby od niechcenia”. W tej zaczątkowej fazie obłąkańcza idea nie ujawnia jeszcze wszystkich swoich groźnych następstw i skutków, jeszcze nie wiąże się z uczuciem lęku i grozy; wywołuje jedynie pewien niepokój rozrastając się zwolna w natrętną i męczącą obsesję. Pod działaniem terapii nękający motyw cofnie się na czas jakiś, spłowieje, przygaśnie i jak gdyby przyczai, aby dnia któregoś zaatakować ponownie z jeszcze większą siłą. Jest to jakby druga faza maniakalnego obłądu. Cechuje ją wielokrotnie spotęgowana drażliwość i zjawienie się nowego, nieznanego poprzednio czynnika: uczucia strachu, bezgranicznej trwogi. Po krótkim okresie zatajonego istnienia obłąkańcza myśl atakuje z potrojoną energią, przywdziewa nieprzeliczone kształty i maski, aby osaczyć ze wszystkich stron, zamknąć wszystkie drogi odwrotu. Życie przemienia się w potworną katownię. „Odonicz skrępowany na każdym kroku tysiącem obaw, co chwila wietrzący czyhające nań niebezpieczeństwo, wiódł egzystencję pożałowania godną[...]” Następuje trzecia, ostatnia faza postępującego obłądu, wiodąca bezpośrednio ku nieuchronnej katastrofie. Zaszczuty w matni bez wyjścia przez upiory chorej, obłąkanej myśli, wspinającej się na coraz wyższe szczyty szaleństwa, Odonicz podda się wreszcie nieodwracalnej konieczności i z niedosiężnej wysokości swego obłądu runie w przepaść zraty. Jednym z uroków tej noweli przy wszystkich innych pominiętych tu walorach, o których mówić będzie jeszcze sposobność, jest właśnie owa precyzja analizy psychologicznej, ustalającej z wnikliwą intuicją i znajomością rzeczy oraz w sposób niebywale przekonujący wszystkie etapy, wszystkie kolejne fazy przebiegu fatalnego zdarzenia. Dzięki temu ta niesamowita opowieść staje się istotnym poszerzeniem zasięgu wiedzy, odkrywa rzadko nawiedzaną strefę rzeczywistości.

Tę samą dociekliwość psychoznawczą wykazuje Grabiński w wielu innych utworach. W opowiadaniu *Po stycznej* cała tzw. „akcja” zamyka się w granicach doznań wewnętrznych bohatera. Rośnie lawina „zdarzeń” psychicznych, zdążających nieuchronnie ku tragicznym następstwom. Wywiązuje się potężna sugestia, którą każdy niepozorny i przypadkowy zdawałoby się fakt potęguje, wyolbrzymia i wzmacnia. Ostatni, śmiertelny strzał to przecięcie tragicznej linii, która odchyliwszy się groźnie od dotychczasowej orbity pędzi w bok, ku zagładzie. Introspekcja Grabińskiego nabiera

siły i dociekliwości, gdy staje wobec fenomenów patologicznych lub wobec głębin podświadomego. To jest jej żywioł. Stosowana często w takich wypadkach (może za przykładem arcy mistrza Edgara Poe) forma narracji i opisu w pierwszej osobie staje się swoistego rodzaju usprawiedliwieniem i uzasadnieniem owej analitycznej precyzji, dodatkowym środkiem wzmocnienia autorskiej sugestii.

6

Narzuca się nieodparte pytanie: czy postaci Grabińskiego wzbogacają w czymkolwiek wiedzę naszą o człowieku? Dla wielu krytyków i historyków literatury to pytanie jest miarą wartości dzieła i wartości pisarza. Pytanie to zadawano też często w związku z Grabińskim i odpowiedź wypadła zazwyczaj negatywnie. Jednakowoż sztuka nie jest rzeczą tak prostą, jakby się zdawało i jak się zdaje niektórym i nie można jej mierzyć zawsze tym samym kompletem aparatów i narzędzi mierniczych. Zwłaszcza, jeśli ma się do czynienia z pisarzem tak osobliwym i odbiegającym od „normy” jak Grabiński. Zapewne, mimo różnorodności metod, jakie stosuje pisarz tworząc swoje postaci, bohaterom Grabińskiego, gdy się ich w izolacji traktuje i rozważa, czegoś na pozór nie dostaje. Przede wszystkim nie ma w nich na pewno tej wewnętrznej pełni, tej prostej, ludzkiej prawdy, jakiej szuka instynktownie odbiorca literacki wychowany na realistycznej prozie ostatnich lat stu pięćdziesięciu. Widać wyraźnie, że indywiduum ludzkie, pojęte tak, jak je rozumie realizm, to znaczy traktowane z całym jego wielorakim uwarunkowaniem społecznym i psychofizjologicznym nie stoi bynajmniej w centralnym punkcie zainteresowań pisarza. Brak więc na ogół w dziele Grabińskiego pogłębionych i wszechstronnych analiz. Jego postaci ludzkie bywają zazwyczaj jakby zarysowane zaledwie w najogólniejszym konturze. Tam zaś, gdzie spostrzegamy oczywistą dążność do pogłębienia przedmiotu, stwierdzamy zarazem dziwne, zastanawiające w porównaniu z praktyką współczesnej realistycznej prozy literackiej ograniczenie i zwężenie pola obserwacji.

Mimo jednak tych stwierdzeń, sugerujących istnienie w dziele pisarza bardzo zasadniczych i poważnych uchybień, ma się przecież wrażenie po lekturze pism Grabińskiego, że wszystkie owe uprawnione na pozór zastrzeżenia i zarzuty są właściwie bezprzedmiotowe. Dzieło odrębne, tak zasadniczo inne, tak odbiegające od uświęconych i uznanych konwencji, mimo wszystkich mniej lub więcej

usprawiedliwionych „braków” przecież pociąga, przecież ma w sobie jakiś osobliwy urok i czar. Nasuwa się spontanicznie przypomnienie pisarza, którego sam Grabiński cenił wysoko, najwyżej chyba z wszystkich pisarzy świata, potężny wizjoner Edgar Allan Poe. Darmo by było szukać w dziele Poego tej socjologicznej prawdy człowieka, która od czasów Balzaca „obowiązuje” niejako w prozie światowej. A przecież mimo to jest Poe wielkim, niepospolitym twórcą. Jest rzeczą oczywistą, gdy badamy ten przypadek, że zespół środków poznawczych i kryteriów oceny, stosowanych z powodzeniem i sensem wobec dzieł realistycznej szkoły pisarskiej, w odniesieniu do pewnych zjawisk literackich absolutnie zawodzi, odślania swą całkowitą nieprzydatność. Wydaje się, że sytuacja Grabińskiego jest analogiczna i że nazbyt surowi krytycy pisarza nieopatrznie przeoczyli specyficzny, wyjątkowy, jedyny w swoim rodzaju charakter dzieła, które wymaga tym samym zupełnie swoistych i odrębnych metod opisu i sprawdzianów wartości. Jest to zagadnienie, które należy rozwiązać i postawić właściwie, jeśli się chce właściwie zrozumieć i właściwie ocenić twórczość pisarza.

Otóż przede wszystkim należy zwrócić uwagę na fakt nieobojętny, że Grabiński jest w całej swej twórczości przede wszystkim nowelistą. Nowela to *genre* dominujący w jego pisarstwie. Technikę noweli opanował rzec można bez przesady w stopniu absolutnym. Upodobanie w technice nowelistycznej jest u Grabińskiego tak silne i przemożne, że wywiera wpływ znaczący nawet na fakturę innych uprawianych przez niego gatunków literackich. Widać to wyraźnie w powieściach, gdzie znamienita skrótowość relacji, beztraska o psychologiczne pogłębienie postaci, przesunięcie punktu ciężkości na zdarzenia i akcję są następstwem przenikania w dziedzinę twórczości rodzajowo odmiennej miłej pisarzowi i naturze jego uzdolnień odpowiadającej faktury nowelistycznej. A nowela to przecież jedność akcji, zwartość, kondensacja, oszczędność. W noweli nie ma miejsca na psychologiczne subtelnosci i nie jest to nawet konieczne ani wskazane. Toteż jeśli można by pod tym względem robić zarzuty Grabińskiemu, to nie mogłyby one dotyczyć największego działu jego twórczości, a kierować by je należało co najwyżej pod adresem powieści i utworów dramatycznych. Ale nie to jest najistotniejsze w całej tej sprawie.

Uczucie pewnego niedosytu, a może nawet swoistego zawodu i rozczarowania w stosunku do dzieł Grabińskiego może rodzić się jeszcze na skutek wspomnianego już zwięzienia pola introspekcji

psychologicznej. Literatura realistyczna ogarnia najszersze zakresy życia usiłując opanować i zmierzyć wszystką pełnię ludzkiego bytu. Interesuje ją człowiek traktowany w najwszechstronnej pojętym kontekście społecznym, z całym bogactwem jego wielostronnych powiązań, obciążeń i zależności. Jest to zatem literatura zanurzona głęboko w konkretności życia, w konkretności, która jest zarazem realną rzeczywistością istnienia dla niepoliczonych odbiorców i konsumentów tej właśnie sztuki. Czytając powieść realistyczną przeciętny czytelnik odnajduje siebie i całe swe życie. Nawiązuje się przeto łatwo stosunek uczuciowy i stosunek porozumienia między świadomością odbiorcy, a owym fikcyjnym światem rzeczywistości literackiej. Ta łatwość nawiązania wewnętrznego kontaktu w wypadku Grabińskiego zasadniczo odpada. Przed wszystkim wielość zjawisk społecznych, która stanowi rzeczywistość powszednią życia ludzkiego, uległa w jego dziele całkowitej niemal eliminacji. Świat niepodobny do tego, który nas otacza, odstręczać może obcością fenomenów dziwacznych i niezrozumiałych. Błąkają się w nim ludzie równie dziwni i niesamowici, bo obarczeni niemal zawsze piętnem jakiejś anomalii psychicznej, patologicznego zwichnięcia. Wszystko to nazbyt ekskluzywne, obce, wyjątkowe i niepodobne do niczego, by mogło głębiej poruszyć przeciętnego konsumenta realistycznej lub naturalistycznej strawy literackiej. Toteż Grabiński był, jest i pozostanie na zawsze pisarzem wąskich, ekskluzywnych środowisk, w których na przekór powszechnej modzie i upodobaniom pielęgnuje się w ukryciu kult sztuki niezwyklej, ezoterycznych wtajemniczeń, marzeń nieprzydatnych nikomu, w których się pieczołowicie ochrania egzotyczne, wielobarwne kwiaty fantastycznych urojeń.

Toteż gdy przyjrzeć się bliżej dziełu Grabińskiego, wnikać w jego istotę i intencję, to widoczne się staje, że akcenty semantyczne są w tej twórczości zupełnie inaczej rozłożone, niż w utworach przeciętnej realistycznej czy naturalistycznej prozy. Grabińskiego zajmuje nie tyle psychologia normy, ile i co najwyżej ta sfera zjawisk psychicznych, która przedmiotem psychologii tradycyjnej do niedawna nie była, a którą określa się terminem w bardzo nieodległej przeszłości stworzonym, terminem metapsychologii czy też parapsychologii. A nawet i ona nie jest ostatecznym kresem i granicą myśli twórczej i dociekliwości pisarza, bo jest tylko dziedziną znaków zmysłowych, poprzez które „wygaduje się” skryta za nimi tajemnicza rzeczywistość wyższego rzędu. I ta właśnie rzeczy-

wistość nie dająca się ani określić, ani nazwać, ani ująć w pojęciową formułę, a nie człowiek konkretny, mężczyzna czy kobieta, jest głównym, reprezentatywnym, jedynym właściwie „bohaterem” dzieł Grabińskiego. W świetle takich założeń odpadają wszelkie pretensje, kierowane pod adresem rzekomo uproszczonej i zbanalizowanej psychologii literackiej pisarza. Antropocentryzm realistycznej powieści współczesnej ustępuje tu miejsca transcendencji, jako sferze bytu jedynie ważnej i jedynie godnej twórczego trudu. A jeśli tak, jeśli nie w psychologii i w powszednich dramatach żywych, przeciętnych ludzi tkwi ciężar gatunkowy pisarstwa Grabińskiego, jeśli ów punkt ciężkości przesuwa się poza granice, zakreślone świadectwem zmysłów w groźną, tajemniczą, niesamowitą sferę zjawisk niepojętych, to narzuca się spontanicznie pytanie, jak autor ową dziwność i tajemniczość bytu w dziele swym przedstawi i jakimi środkami usiłuje nas przekonać o jej istnieniu.

Aby wywołać dreszcz niesamowity nie wystarczy sięgnąć po niezwykle temat. Trzeba w pierw stworzyć odpowiedni klimat, odpowiedni nastrój, który by siłą swej nieodpartej sugestii zdolny był choćby na chwilę narzucić nam wiarę w istnienie tego świata, w który autor wierzy. Od atmosfery i klimatu, od urokliwej magii niesamowitego nastroju zaczyna się estetyczne działanie twórczości tego typu. I na pewno nie ludzie interesują w dziele Grabińskiego, ile wciąga, ujarzma, hipnotyzuje niezwykle czar, jaki autor rozpiąć potrafi ponad światem swego marzenia. Grabiński osiąga pożądaną efekt przez właściwy dobór odpowiednich motywów i przez ujęcie ich w skuteczną estetycznie formę.

7

Jednym z podstawowych elementów współdziałających u Grabińskiego w ewokowaniu pożądanego nastroju i atmosfery psychicznej, tego swoistego klimatu, jaki wydaje się być przyrodzoną właściwością jego utworów, bywa odpowiedni wybór terenu akcji. Aby stworzyć nastrój należy usytuować tok zdarzeń w miejscu właściwym, z którego ów nastrój emanować będzie niejako sam przez się. Najczęściej bywa nim jakieś odległe ustronie, jakaś ubocz, do której nie dociera energiczny rytm dnia powszedniego. A więc jakiś dom opuszczony, porzucony w krzyżownicy rozstajnych dróg, które omija w swym biegu życie codzienne, ponieważ do nikąd nie wiodą, giną i gubią się w „zapomnianej przez Boga i ludzi” przestrzeni (*Wyspa Itongo, Szalona zagroda, Czad*). W cyklu nowel ko-

lejewych będzie to często stacja lub posterunek droźnika, zagubione na zapomnianej „głuchej przestrzeni”, bądź rzucone gdzieś na krańce świata, niby forpoczty wysunięte daleko w obcą, groźną dziedzinę „tamtego brzegu” (*Głucha przestrzeń, Ultima Thule, Opowieść o odmieńcu tunelowym*). Innym znów razem będzie to porzucona przez mieszkańców w odległej dzielnicy na krańcach miasta samotna willa, w pustce zdziczałego ogrodu śniąca w księżycowej poświacie groźne i tragiczne dramaty (*Dziedzina, Cień Bafometa, Kochanka Szamoty, W domu Sary*). Czasem miejscem wydarzeń bywa jakiś ogród ustronny, do którego rzadko zbłądzi przechodzień (*Świadek Materna*) albo jakaś dzielnica miasta, jakiś fragment lub zaułek odludny i posepny (*Wizyta*). Najczęściej są to miejsca „nawiedzone”, domy, w których — jak się to mówi — „straszy”. Rozegrały się w nich niegdyś jakieś tragedie, tajemnicze dramaty, popełniono tu jakieś straszne zbrodnie, a nieuchwytnę, niematerialne strzępy i echa, ślady i relikty owych groźnych zdarzeń snują się w atmosferze, w aurze, w klimacie miejsca trując wszystko dokoła, płosząc każdą żywą istotę. Złe moce wzięły te ustronia w swe władanie i biada śmiałkom, co próbują wtargnąć w ich zakłątą dziedzinę. Grabiński potrafi doskonale odtwarzać „klimat” miejsc tego rodzaju, jest właściwie u nas pierwszym pisarzem, który ów motyw „domów nawiedzonych”, przejęty z na pół ludowej baśni i gawędy, spożytkował twórczo i dał mu literacko sugestywny kształt.

Jako przykład dla sztuki Grabińskiego bardzo znamienny służyć może obraz Bańkowej Woli z Wyspy *Itongo*, obraz opustoszałej i porzuconej na bezludziu zagrody, w której począł swój żywot bohater powieści.

„Stał dom w czystym polu, u skrzyżowania zapomnianych dróg; jedna z nich gubiła się gdzieś w bezkresnej, wrzosem i mątwą pastewną poszytej równinie, druga, co tamtą skosem przekreślała, zwężała się opodal w ścieżynę i przepadała w chaszczach, które drapieżną osadą rozsiadły się po tamtej, zachodowi słońca bliższej stronie. Nikt tu lata całe nie zaglądał; najbliższe osiedle oddalone było o dziesięć mil.

Odludność miejsca potęgowała cisza: doskonała cisza zakłątego od wieków pustkowie. Nawet czarne zbory kruków i wron, zlatujących tu jesienią i zimą na doroczne znowiska, odbywały się w głuchej, niezmaconej krakaniem ciszy. Czasem tylko wiosenną lub letnią porą przeszedł mimo zapędzony tu przez przypadek włóczęga lub zaskrzypiało koło zabłąkanego w obcej stronie wozu. Nikt się nie kwapił do Bańkowej Woli, tego skrawu pustej, jałowej okolicy z równie pustym, od wieków niezamieszkałym przez nikogo domem, co stał samotny, opuszczony przez Boga i ludzi pomiędzy ramionami niepotrzebnych dróg.

Dom ten i jego otoczenie miały złą, od niepamiętnych czasów ustaloną sła-

wę. Bańkowa Wola należała do tych nielicznych, rozproszonych po ziemi miejsc, na których zdaje się ciążyć klątwa boża czy zamię szatana.

Dom był niewielki, parterowy, kryty gontami. Czarny jak smoła dach jego, zachodzący na okna nad miarę wydłużonymi okapami, łamał się barwami żaloby z trupiobiałymi, wyzierającymi spoza żywopłotu ścianami. Gdy zmierzch zacierał linie i kontury, domostwo wyglądało z daleka jak wielka, śmiertelnie schorzała twarz, wypatrująca świat osowiałymi oczyma. Czasem w godzinach wieczornych, chociaż w pustym wnętrzu nie było żywej duszy, dymiło z kominą; gęste, bure kłęby wysiąkały z otworu szczytowego i staczały się leniwymi runami z dachu w ogród. Jesienną porą wiatr hulał po otwartych na przestrzał izbach, zawodził w wąskiej, wydłużonej sieni i trzaskał z pasją drzwiami. W jasne, miesięczne noce dochodziło z wnętrza kwilenie niemowlęcia lub przeciągły, rozdzierający serce krzyk kobiety. W długie, zimowe wieczory przesuwały się poza szybami okien jakieś mgliste, rozwiane w zarysach postacie, wyłaniały się z głębi, przystawały na progu lub korowodem widm tułały się po pustym ogrodzie wśród chochołów drzew.

Kiedy indziej pod jednym z okien słychać było wyteżoną pracę: ktoś kopał zajadle ziemię i wyrzucał ją rydlem z głębokiego dołu. Nieraz mełły noc całą żarna w opustoszałej, pozbawionej wszelkich sprzętów gospodarskich kuchni.

Ogród rozciągający się dookoła domu był dziki i zapuszczony. Pogarbione od starości jabłonie i śliwy, nie pielęgnowane od lat przez nikogo, wypłonnały do szczytu lub rodziły owoce cierpkie, nie do użytku. Poznikały do niepoznaki ścieżki zarośnięte na glucho pokrzywą, piołunem i chwastem; w cieniu drzew rozpleniły się jadowita dziedzierzawa, diabelski lulek i szalej, pasożytowały niesamowity pokrzyk, tojad, blekot i czartopłoch. — W upalne dnię lata unosiły się od tych zielsk wonie gryzące i zjadliwe, jakoby ostrzegając przechodnia przed odwiedzaniem przeklętej sadyby.

Gdy jesienny mrok zarzucał na ziemię płachty cieni i szedł przez pola krokami śniadego olbrzyma, drzemiąca przez dzień dusza ogrodu ożywała: odzywały się szepty, westchnienia, czyjeś prośby, zaklęcia, rozlegały się odgłosy ciężkich kroków, to znów szelest ostrożnego stąpania lub nagły, głuchy stęk upadającego ciała.

Niekiedy czar przenosił się poza obręb domu i ogrodu i opanowywał najbliższe ich otoczenie. Wtedy przeciągały o północy na rozstajnych drogach upiorne procesje. Na czele szedł jakiś człowiek na szczudłach, trzymający w ręce zamiast krzyża osmolony ożóg, za nim postać przypominająca księdza w ornacie z wizerunkiem szubienicy na plecach, a dalej rzesze widm z gromnicami odwróconymi wdół płomieniem.

Orszak pojawiał się nagle na krzyżownicy dróg, okrążał dom wśród żalobnych pieśni i antyfon i szczezał również nagle i niespodzianie w skrajnym polu po drugiej stronie. Gdy procesja mijała furtę wchodową od ogrodu, celebrujący podnosił ku domowi rękę i kreślił nad nim znak krzyża, lecz w kierunku odwróconym, zaczynając od dołu. Wtedy z wnętrza odpowiadała mu piekielna wrzawa zmieszanych głosów męskich i kobiecych, nad którymi górował szeroki, urągliwy, rechocący śmiech. Po chwili wszystko milkło, światła gasły i dom zanurzał się znów w senną ciszę pustkowiea...³⁷.

³⁷ Wyspa Itongo, s. 7—10.

Warto zwrócić uwagę, z jakich elementów przedstawieniowych buduje autor swoją wizję i jak stwarza nastrój. A więc przede wszystkim poprzez cały ten szeroko rozwinięty obraz przewija się niby motyw przewodni jeden ton podstawowy: to niesamowite wrażenie pustki, opuszczenia, zapomnienia i zagubienia w omijanym przez ludzi pustkowiu; najbliższe osiedla oddalone o dziesięć mil, nikt tu przez lata nie zagląda, nikt tu się nawet zaglądać nie kwapi, do tej dziwnej okolicy, co ma „złą, od niepamiętnych czasów ustaloną sławę”. Odpowiednio dobrane elementy przedstawieniowe o charakterze przestrzennym i wizualnym podkreślają niesamowitą grozę krajobrazu. Pusta, jałowa, rzucona w bezkres równina, przecięta krzyżem dróg zapomnianych. Dzika, uboga roślinność, wrzos i mątwą pastwna pokrywają tę opuszczoną ziemię, której od lat nie uprawia troskliwa i pracowita ręka człowieka. Niesamowitość obrazu potęguje wprowadzenie w zestrój przedstawieniowy równie celowo dobranych wyobrażeń słuchowych. Nad całym tym posepnym pejzażem rozpina autor upiorną ciszę, której nic nie zakłóca. Jak gdyby jakieś przekleństwo stłumiło tu i zabiło na zawsze najbliższe nawet odgłosy życia. Nawet kruki i wrony, konwencjonalne, od niepamiętnych czasów zadomowione w sztuce literackie symbole niesamowitości i grozy, unoszą się na swych skrzydłach bezszelestnie niby widma i cienie. Tylko jesienią — to znamienna pora — wicher jęczy, zawodzi „w otwartych na przestrzeń izbach” i trzaska drzwiami. Akustyczna strona kompozycji obrazu opiera się zresztą nie tyle na dźwiękach, ile na elementach wyobrażeniowych poza-dźwiękowych, na rozmaitego rodzaju szelestach, stukach, szeptach, westchnieniach, głuchych odgłosach upadających ciężarów. Jest to wypróbowany od dawna w literaturze tego typu, ale bardzo celowo i z korzyścią niewątpliwą dla rzeczy samej wprowadzony zespół „chwytów”, stwarzających w odpowiednim kontekście właśnie pożądane uczucie grozy. Ktoś z uporem, zjadle wykonuje ciężką, wciąż tę samą pracę. Słychać tylko głuche uderzenia narzędzia i sypki szelest wyrzucanej z pasją ziemi. Ktoś ciężkim krokiem przemierza przestrzeń. Ktoś stąpa lekko, ostrożnie, jakby się skradał. Te szelestne odgłosy niewidzialnych istot, zmysłowe znaki czegoś, co dzieje się w niedosiętej dla oka przestrzeni, z samej swej natury mają w sobie coś niesamowitego, wywołują dreszcz niepokoju, napinają uwagę i wszystkie zmysły, budzą irracjonalny lęk, lęk przed czymś co się uchyla, wymyka i wywija ustawicznie wszystkim zmysłom, wszystkim uchwytom i kategoriom myśli, a przecież

zdaje się realnie istnieć tym groźniejsze, że drwi sobie z bezsilności człowieka.

W tak szeroko zarysowany, odpowiednią barwą emocjonalną nasycony pejzaż wbudowuje autor centralny motyw kompozycji, obraz samej zagrody i jej otoczenia. Elementy, z jakich konstruuje autor wizerunek zatraconego domostwa, są bardzo znamienne, ponieważ powtarzają się u Grabińskiego niejednokrotnie. Jest to stara, chyląca się ku ruinie rudera. I znów odpowiedni zestaw przedstawień, symbolicznych barw, przywodzących na myśl dziedzinę śmierci, odpowiednich sugestywnych porównań daje w efekcie końcowym całość kompozycyjną, z której emanuje postulowany przez pisarza nastrój niesamowity. Trupiobiałe ściany kontrastują upiornie z ciężkim, czarnym jak smoła dachem, który niby wieko olbrzymiej trumny nakrywa i przygniata węgły domostwa. I to świetne porównanie-animizacja, jakby odsłaniające smutną i chorą duszę tej zamarłej siedziby: dom niby „wielka, śmiertelnie schorzała twarz, wypatrująca świat osowiałymi oczyma”.

Z charakterem budowli harmonizuje jej najbliższe otoczenie. Harmonizuje i kontrastuje zarazem. Pustce i martwocie domostwa, otwartego na przestrzał wichrom jesiennym, odpowiada bujność życia roślinnego, pleniącego się wokół domu z jakąś dziką zachłannością żywiołowego rozrostu. Ale i w tej rozrodczej ekspansji jest wyraźny rys niesamowitości, bo krzewi się tu i panoszy roślinność drapieżna, trująca, gatunki szlachetne giną, wyrodnieją, ulegają agresywnej przemocy złośliwych i brutalnych intruzów. Grabiński starannie wybiera odpowiednią florę, dostrojoną do ogólnej tonacji obrazu. Są tu więc rośliny niesamowite, z których wywaru sporządza się zabójcze lub czarodziejskie ingrediencje: piołun, pokrzywa, jadowna dziędzierzawa, lulek diabelski, szalej, pokrzyk, tojad, czartopłoch i blekot. „W upalne dni lata unosiły się od tych zielsk wonie gryzące i zjadliwe, jakoby ostrzegając przechodnia przed odwiedzaniem przeklętej sadyby”.

Zamyka kompozycję fantastyczny obraz tajemniczej procesji, w którym spożytkował autor swoją demonologiczną erudycję. Widmowy orszak, okrążający dom „wśród żałobnych pieśni i antyfon” i nagle szczeżący niby majak senny w pustej przestrzeni, przypomina bluźniercze obrzędy średniowiecznych katarów, przeciwników Boga i czcicieli szatana, parodiujących na opak rytuał kościelny.

Zanalizowane elementy składowe obrazu, starannie i celowo

dobrane, stwarzają łącznie zestrój przedstawieniowy o dużej i silnej estetycznie wymowie i niepoślednim ładunku uczuciowej energii. Wywiązuje się zeń ów pożądaný nastrój, tak nieodzowny i konieczny w tym gatunku twórczości akompaniament i przygrywka do mających nastąpić w utworze zdarzeń.

Innym reprezentatywnym dla sztuki Grabińskiego przykładem lokalizacji zdarzeń fikcyjnych w okolicznościach osobliwych, w warunkach *ad hoc* przez fantazję autora stworzonych, mogą być Szczytniska z noweli *Ultima Thule*³⁸. Nie chodzi nam w tej chwili o piękno wizualne nakreślonego tam obrazu, lecz o jego niesamowitość, którą autor raz po raz jakimś szczegółem dorzuconym celowo, jakimś słowem odpowiednio dobranym w kompozycji podkreśla. Już sama nazwa *Ultima Thule* wprowadza z sobą cały otok skojarzeń o wyraźnym, jednokierunkowym zabarwieniu emocjonalnym. Tę sugestię zaledwie pojęciowo zaznaczoną na początku opisu pogłębia autor w dalszym ciągu przez wprowadzenie celowo dobranych wyrazów artystycznych. Akcentuje się więc przede wszystkim wyjątkowe odosobnienie, absolutne niemal osamotnienie tego zakątka rzuconego w dziką rubież na przełęczy dwu światów: malutka stacyjka niby jaskółcze gniazdo przytulona do wnęki skalnej, owinięta „turbanami mokrych oparów”, pogrążona w mrocznym, posępnym cieniu, padającym od spiętrzonych dokoła szczytów. Jedynym łącznikiem między resztą świata, a tym odludziem jest wykuty w skale tunel kolejowy. Gdyby nie on, izolacja byłaby zupełna. Samotniczą osobliwość tego pustkowiea podkreśla jeszcze dziwny bezruch, niemal martwość miejsca. „Ruch kolejowy zabłąkany pomiędzy samotne turnie malał, słabł, wyczerpywał się”. Nikłe wi-bracje dalekiego życia, naniesione w tę pustac przybyciem pociągu, „tężały rychło i krzępły wylękle[...]” „Stacja zapadała w senne drzemanie spowite kwefem mgieł”.

Tak ujęty krajobraz wprowadza nas niejako z miejsca w pożą-dany nastrój opowieści, zanim rozpoczął autor rzecz właściwą. Opis ten stwarza klimat, stwarza atmosferę sposobną i podatną dla przy-jęcia wydarzeń, które nastąpią. Jeszcze nie wiemy, co się stanie, a już przeczuwamy, że mogą się tu zdarzyć tylko rzeczy niezwykle, rzeczy niesamowite, tak jak niesamowicie piękny i groźny zarazem jest krajobrazowy sztafaż noweli.

Dziedzina, w której równie często lokalizuje Grabiński akcję

³⁸ *Demon ruchu*, wyd. II, s. 170—172.

swych utworów, bywa cmentarz. Cmentarz — jak już poprzednio powiedziano — ma z natury rzeczy swoisty urok. Tu bliżej jakoś „tamtej strony”, mocniej się tu odczuwa tchnienie wieczności, uświadamia znikomość i kruchość doczesnego istnienia. Jakiś melancholijny czar rozpina się nad miastem umarłych. Przekraczając bramy cmentarne wstępujemy w tajemniczy krąg tego czaru, nastrajamy się na odpowiedni ton. Grabiński lubuje się w tych cmentarnych nastrojach, podobnie jak kochają się w nich jego postaci. W noweli *Nocleg* zbłąkany wędrowiec spędza noc w cmentarnej kostnicy. Bohater jednej z nowel młodzieńczych, *Kruka*, zakochuje się w wizerunku umarłej i całe godziny spędza przy jej nagrobku. W *Opowieści o grabarzu* mamy znów cmentarz nawiedzony przez szatana, a w tryptyku dramatycznym *Zaduszki* akcja dzieje się albo wprost na cmentarzu, albo wiąże się z nim, a myśli i uczucia ludzkie błądzą ustawicznie wokół mogił i krzyżów.

Ujęcie motywu bywa rozmaite. Grabiński z przyjemnością maluje pejzaż cmentarny wychwytując osobliwe znamiona krajobrazu w zależności od pory dnia, pory roku, atmosfery, aury, oświetlenia. A więc cmentarz w porze jesiennej, „w jeden z tych dni smutnych, deszczowych, gdy nabrzmiała wilgocią ziemia osnuwa się mglistą zadymką, splakany dżdzem świat graży w ponurą zadumę...”

„Był świt... Począł padać [...] deszcz drobny, przesiany jakby przez przetak. Z cmentarnych brzoź splywały mokre różańce łez ściekając cicho po ścieżkach. Wilgotne gałęzie krzewów gięły oślizgłe wiciny, rozchwiane smutno na wietrze płaczki-żałobnice. Szary blask przedświt, przepuwszy ścianę drzew, przepatrzył żdziwiony smętną ustroń. Ptaki jakieś złe, ośleple kirem nocy, załopotaly złowieszczco pośród konarów i zaszyły się głębiej między liście. Mżył deszcz, szumiały drzewa, smętniał brzask...”³⁹

Uderza w tym obrazie celowa koncentracja elementów przedstawieniowych, z których każdy jest konieczny, każdy jest nieodzownym i istotnym dopełnieniem poprzedniego, każdy wzmacnia i pogłębia barwę i ton kompozycji. Jest to jakby melodia rozłożona na wiele głosów, ale utrzymana w jednej i tej samej tonacji mol. „Ziemia nabrzmiała wilgocią”, „świat splakany dżdzem”, siąpi „deszcz drobny, przesiany jakby przez przetak”, „mokre różańce łez”, „wilgotne gałęzie krzewów”, „oślizgłe wiciny”, „rozchwiane smutno na wietrze płaczki-żałobnice”, monotonny szum drzew, łopot skrzydeł jakichś ptaków złowieszczych — wszystkie te wyrazy

³⁹ *Opowieść o grabarzu*, Maski 1918, zesz. 31, s. 606.

artystyczne celowo skojarzone w zwartą kompozycję dają w rezultacie sugestywny obraz ustroni cmentarnej w smętny, ponury, deszczowy czas. Dla pogłębienia zaś nastroju przygnębiającego smutku cały ten krajobraz zanurzony jest w szarym, mętnym brzaśku przedświt. Pejzaż utrzymany w takim kolorycie i w takiej tonacji wystarczy w zupełności, aby na odpowiedni rejestr psychiczny nastawić wyobraźnię i uczucie odbiorcy.

Niekiedy jednak, a może nawet częściej obraz utrzymany jest w barwie melancholią owianego pastelu, w którym ściszona nuta mólowa, stonowanie kolorów kojarzy się z łagodnym, kruchym wdziękiem rzeczy przemijających lub bezpowrotnie minionych.

„Złociste było popołudnie. Rdzawe, jesienną półmgłą przygaszone słońce zasuwało szybę blasków w gęstwą drzew bez ruchu. Stały w glorii wierzchołki cyprysów, piły tęsknotę zachodu cmentarne lipy. Nerwowe liście osiki, biało-piennych brzoź, tknięte czerwoną powodzią drżały tajemnym szmerem w łaskę przebogatę. I cichy był cmentarz, wieczornych przeczuć pełen. Osnute przedzą babiego lata krzyże przeżyły linie ramion, śmierci drogowskazy. Marmurowe grobowce, smukłe stele we wieńce przybrane, falą wstęg powiewne rzucały w dal cieniste kontury, a gdy padł obraz i dłużył się czarnym zasięgiem, schylały się nad nim zdumione [...] Oblane ogniem krwi urny, pozgonne łzawnie nurzały w chwale życia uśpione popioły [...] oddawały się późnym pocatunkom słońca grobowe [...] dziewice...

Bezsilny wietrzyk, co wkraść się stamtąd przez bramę, igrał w żałobnych szarfach [...]

Gdzieś na gałązce jaśminu przekwitłej od dawna, zmartwiałej, ptaszek świergotał piosenkę — mały, biedny ptaszek. Wtem zamilkł spłoszony; od furty posuwał się pogrzeb i nucąc znikał tam w górze, gdzie topól tak wiele. *Salve Regina...*

Szedłem cienistą aleją w dwa rzędy klonów. Nade mną ściemniały błękit nieba, pod stopą żółty piasek. Szedłem cichy, w jesiennym tańcu liści, co szleszcząc spływały po mnie ku ziemi...”⁴⁰

Pomijając pewne nieskładności i zbanalizowane nieco klisze stylistyczne tego młodzieńczego utworu samo ujęcie artystyczne obrazu można by uznać za bardzo dla Grabińskiego znamienne. Ustronie cmentarne nie ma tu w sobie nic z grozy i smutku śmierci, wręcz przeciwnie, ma jakiś łagodny wdzięk piękna, które zamiera i w ostatnim wysiłku jeszcze raz niewoli melancholijnym czarem. Wizualnie, od kolorystycznej strony rzecz biorąc kompozycja obrazu wspiera się na dopełniającym zestawieniu dwu barw dominujących: czerni i czerwieni. Czerń cyprysów, czerń wydłużonych cieni, czerń

⁴⁰ Kruk, w tomie *Szalony pątnik*, s. 108—109.

żałobnych szarf... A wszystko zanurzone w ognistej topieli kona-
jącego powoli dnia: wierzchołki cyprysów stoją „w glorii”, cmentar-
ne lipy piją „tęsknotę zachodu”, białopienne brzozy „tknięte czer-
woną powodzią” „drżą tajemnym szmerem”... „Oblane ogniem krwi
urny” nurzają „w chwale życia uśpione popioły...”, grobowe dzie-
wice oddają się „późnym pocałunkom słońca...” Rdzawa, jesienna
półmgła, przedze babiego lata, cienie padające od drzew i grobow-
ców, ściemniały błękit nieba łagodzą jaskrawość kolorytu nadając
mu odcień pastelu, w którym zacierają się ostre, kontrastowe gra-
nice płaszczyzn barwnych, barwa przechodzi w barwę niepostrze-
żenie pozostawiając w nerwach dominujące wrażenie złocisto-pur-
purowej symfonii dnia odchodzącego.

Interesującej wzrokowo, aczkolwiek stonowanej kolorystyce
obrazu odpowiada akustyka kompozycji, oparta znowuż na zgłu-
szonych, ściszonych półtonach, na szmerach i szelestach. Świergot
małego ptaszka, stłumiony śpiew *Salve Regina* pogrzebowego or-
szaku, przesuwającego się w dalekim planie obrazu, tajemny szmer
białopięnnych brzoź, szelestny taniec opadających jesiennych li-
ści — oto elementy słuchowe, dopełniające w sposób harmonijny
kolorystyczną stronę kompozycji obrazowej. Jeśli zaś dodać do
tego pewne realia właściwe środowisku, jakie autor przedstawia:
żałobne cyprysy, krzyże, marmurowe grobowce, nagrobne stele,
urny i posągi, wstęgi i szarfy — otrzymujemy zespół przedstawień
wystarczająco bogaty, aby ukonstytuował się obraz o pewnej sile
sugestywnej i o swoistym nastroju, w którym melancholia i smu-
tek mieszają się z urokliwym czarem jedyne w swym rodzaju
osobliwego piękna.

Ale nie tylko w zakresie miejsca ma Grabiński swoje upodoba-
nia, ma je również w zakresie czasu, pory roku i pory dnia. Ponie-
waż wszystka myśl twórcza pisarza wytężona jest ku „tamtej stro-
nie”, a śmierć bywa granicą, na której doczesność styka się z wiecz-
nością, przeto jesień jest dla pisarza ulubioną porą. Ona bowiem
wiąże ostatnie blaski konającego życia, jego urody i krasy z nad-
ciągającym nieuchronnie zniszczeniem. Jest w niej melancholij-
nym smutkiem nasycony czar przemijania, rozłąki, bezpowrotnej
utruty. Jesień, pora roku rozpięta na przełęczy między życiem
a śmiercią, między kipiącą i przelewającą się bujnością lata, a smęt-
nym, listopadowym misterium zaduszek, budzi sprzeczne i miesza-
ne uczucia: żalu za minioną świetnością i mocnego, absolutnie pew-
nego i oczywistego związku z światem niewidzialnym. Śmierć i to

wszystko, co się za nią kryje i co nas czeka, zdaje się dziwnie jakoś bliskie i dotykalne nieledwie, a w smutne, ciężkie, deszczem jesien-
nym rozplakane wieczory natrętniej puka do okien i do drzwi to coś dalekie, nieznane i tajemnicze. Toteż obrazy jesieni należą do naj-
częstszych u Grabińskiego motywów stanowiąc nastrojowe tło
i wtór dla dziejących się zdarzeń. Kreśląc je wykazuje pisarz dużą
sprawność wyrazu, różnorodność ujęć, zdolność ewokowania pożąda-
nej wizji i pożądanego nastroju przy wielkiej niekiedy oszczędności
i ekonomii środków literackiej ekspresji.

„Na dworze było dżdżysto, jesienna, zmokła szaruga. Wczesny zmrok snuł
po wąskich, podmiejskich uliczkach szare sznury zsiadłej mgły i wsiąkał w lza-
we przetaki drzew. Od rzadko porzucanych latarń szły żółte, gromniczne
smugi i marły w napęczniałej wodą przestrzeni. Jakieś wozy mokre, oślizgłe
wlokły się drogą kłańcąc łańcuchem...

Zapуściłem storę i zapaliłem lampę.

Było mi dziwnie i nieswojo...”⁴¹

Ten zwięzły, zwarty obraz jest nie tylko swoistego rodzaju arcy-
dziełem deskrypcji, ale pełni ponadto całkiem wyraźną funkcję dy-
namiczną. Zdanie pierwsze to jakby introdukcja, poddanie tonu,
najogólniejszy na razie zarys sytuacji. Zdania następne to rozwi-
nięcie artystyczne tematu podanego w zdaniu inicjującym opis. Każ-
dy element tego opisu odznacza się niezwykłą celowością i dostro-
jeniem do dominanty uczuciowej obrazu. Redukcja kolorystycznej
jego strony do dwu barw w danym wypadku świetnie się dopełnia-
jących: szarej i trupiożółtej, gromnicznej, nasycenie wyobraźmalnej
przestrzeni atmosferą niemal wyczuwalną i dotykającą, nabrzmiałą
od przenikającej wszystko wilgoci („sznury zsiadłej mgły”, „lza-
we przetaki drzew”, napęczniała woda przestrzeń, „wozy mokre, ośliz-
głe...”), wreszcie wprowadzenie w finale kompozycji elementów
ruchu i dźwięku znów doskonale zestrojonych z charakterem frag-
mentu, bo ten wlokący się ruch jakichś ciężkich, brzemiennych wo-
zów, ten kłańcący szcęk żelastwa tak świetnie harmonizują z po-
sępną i przytłaczającą tonacją całości — wszystko to razem składa
się na obraz poetycki nie tylko wizualnie atrakcyjny, ale wyposa-
żony zarazem w silny potencjał sugestii emocjonalnej. Pod jej to
działaniem rozkwita nieodwołalnie uczucie niepokoju i lęku: „Było
mi dziwnie i nieswojo”.

Oprócz obrazów jesieni posępnej, ponurej, rozplakanej, przytła-

⁴¹ *Niesamowita opowieść*, s. 53.

czającej bezmiernym ciężarem smutku, mamy u Grabińskiego obrazy inne, obrazy jesieni nie odartej jeszcze ze swego piękna i czaru. Ale i z nich emanuje nastrój smutku, smutku przemijania. Wdzięk tych obrazów to wdzięk piękności zamierającej i dlatego łączy się z nim łagodny smutek, smętne zadumanie nad kruchym, nie-trwałym pięknem rzeczy skazanych na nieuchronną zagładę. Nastrójowy obraz stanowi jakby uwerturę muzyczną do przedstawionych w dalszym ciągu przeżyć ludzkich i zdarzeń. Oto bardzo dla Grabińskiego charakterystyczny w kolorystyce i tonacji obraz z powieści *Cień Bałometa*:

„Jesień była na świecie — złocista, smutno uśmiechnięta polska jesień. Przekwitły ostatnie już róże, a dzikie wino na werandach i ogrodowych altanach spływało ku ziemi bezwładem czerwonych pnączy. Na horyzoncie rdzawiły się w szeregach porannych oparów rozpięte daleko w przestrzeń linie lasów, na plantach ścieliły się cicho zwiędłe liście kasztanów. Z podmiejskich sadów zwozili ogrodnicy resztki spóźnionych w dościugu owoców, zabezpieczali inspekta matami przed chłodem poranków i zapuszczali na szyby cieplarni słomiane story. Z flakonów i doniczek po oknach domowych zaciszy wychylały strzępiaste korony płatków chryzantemy, zapowiadały schyłek sezonu smutne astry... Jesień była na świecie — złocista, w przedzę melancholii, w woale mgieł zasnuta jesień...

Jesień była i w duszy Pomiana...”⁴²

Opis, bardzo bezpretensjonalny i prosty, wydobywa niemniej dość sugestywnie wizualne piękno pory jesiennej. Złoto, czerwień i rdzawy brąz — trzy te barwy stanowią dominantę kolorystyczną obrazu, a złocistość podkreślona dwukrotnie w powtórzeniu niby swoisty pierścień okalającym jądro opisu, akcentuje wyjątkowy, indywidualny, jedyny w swym rodzaju walor estetyczny przedmiotu. Jednakowoż poprzez cały opis przewija się jednocześnie ton inny, nie zachwyty i podziwu, lecz smutku, łagodnej melancholii, która osnuwa to piękno więdnące, „smutno uśmiechnięte”.

Z tych samych źródeł, z jakich wypływało szczególne upodobanie Grabińskiego w jesiennej porze przesiału, wywodziła się też skłonność do lokalizacji zdarzeń i akcji w określonym ściśle, celowo wybranym momencie czasowym, w określonej porze, godzinie. Grabiński nie lubi na ogół jasnej, słonecznej pełni dnia, bo nie sprzyja ona powstawaniu nastrojów, nie ma w niej nic tajemniczego. Nastrój wywiązuje się bowiem tylko z odpowiednich warunków, a wszelka tajemnica nie znosi blasku światła. Kocha się przeto pisarz w godzinach przesiału między nocą a brzaskiem i między

⁴² *Cień Bałometa*, s. 169.

dniem a nadszycym z wolna mrokiem wieczornym, gdy „fioletowe jaśnie” przedświtu „ślizgają się po bezbrzeżnych obszarach świata” lub „świat uznojony dziennym trudem sposobi się do ukojeń zmierzchu”. Są to godziny najskrytszych wzruszeń, przecuć, irracjonalnych lęków i oczekiwania na coś, co się spełnić może lub musi. Jest w nich tak miły Grabińskiemu nastrój melancholijnej zadumy, oczarowania kruchym, pierzchliwym pięknem ulotnej chwili. Oto dwa charakterystyczne motywy tego rodzaju, oba z powieści *Wyspa Itongo*. Obraz wnętrza o zachodzie słońca:

„Dochodziła siódma. Przez okna wsączały się z ogrodu wonie jaśminów i bżów, wcedzała wieczorna piosenka świerszczy. Pokój płał się w słonecznej kąpieli. Czerwień ściekała ze ścian, z luster, żarzyła się w kryształach, krwawiła na fotelach. Wnętrze było wielką symfonią zbudowaną na purpurze i złocie”⁴³.

Uderza w tym opisie niezwykła pełnia zmysłowa obrazu, uzyskana za pomocą bardzo oszczędnych, ale bardzo starannie i celowo dobranych środków ekspresji. Wonie, głosy i barwy łączą się tu w kompozycję, która dzięki wyjątkowej intensywności wyrazu stwarza iluzję rzeczywistości żywej, dotykanej, niemal postrzegalnej pełnią chłonących świat zmysłów. Zwłaszcza od strony wizualnej obraz jest niezwykle atrakcyjny, niezwykle mocno działa. Tę czerwień, która zatapia wnętrze „w słonecznej kąpieli”, ścieka ze ścian, żarzy się, krwawi, nie tylko można sobie wyobrazić, ale się ją niemal widzi, czuje w nerwie wzrokowym.

Opis drugi, opis ustronnej ulicy Leśnej, gdzie mieszkała Krystyna z tejże powieści, jest nieco inny, jest równie interesujący wizualnie, ale ponadto wnęca się tu w epicką, obiektywną relację tak charakterystyczną dla obrazów pisarza ton subiektywny, ton liryczny, który stwarza nastrój:

„Cicha, samotna ulica ujęta w ramiona alei lipowej przeistaczała się w kąpicę wspomnień. Tu spoza krat żelaznych sztachet, krzyżowej plecionki siatek przeglądały zadumane wnętrza ogrodów, frontony will — tam z muru spływały w bezwładzie welony bluszczu przetkane warkoczami róż, ówdzie wystrzelał spoza furty gromnicą smutku cyprys. Wieczne słońce rzucało na zakątek melancholijny uśmiech rozstania lub rozżagwione na szybach okien i werand święciło przedzgonne swe gody. Po chodnikach, ogrodowych drożynach, po ścianach will i murach czołgały się cienie. Nadchodził zmierzch”⁴⁴.

Obraz utrzymany jest intencjonalnie w tonacji bolesnego wspomnienia rzeczy bezpowrotnie minionych („kaplica wspom-

⁴³ *Wyspa Itongo*, s. 79.

⁴⁴ *Ibid.*, s. 92.

nień"). Służą temu trafnie dobrane wyrazy artystyczne, przy pomocy których stwarza autor istotnie sugestywny obraz cichego ustronia, pogrążonego jakby w zadumaniu nad znikomością rzeczy tego świata, znikomością szczęścia, znikomością piękną, ustronia owianego melancholijnym czarem tej chwili osobliwej, gdy ostatnie blaski konającego dnia wchodzą już w tajne znowy z nocą.

Przytoczone przykłady świadczą dowodnie o pewnym talencie opisowym Grabińskiego. Od strony werbalnej rzecz rozpatrując są to opisy niebywale powściągliwe, niemal ascetyczne w wyrazie słownym, ale w syntetycznym skrócie potrafi Grabiński wydobyć zawsze rys podstawowy i na tej dominancie zbudować całą konstrukcję. To wystarczy, by wyobraźni czytelnika poddać ton i skierować ją w pożądane łożysko skojarzeń. Ma autor *Demona ruchu* indywidualne, subiektywne upodobania w omawianym tu zakresie, lubi pewne motywy, sytuacje, ujęcia, ale w obrębie tematów, ku którym wyobraźnia jego skłania się szczególnie, wykazuje dość szeroką skalę inwencji i możliwości artystycznych, posiada wybitną wrażliwość zmysłową, wyczulenie na kolorystyczną zwłaszcza stronę zjawiskowości świata, którą oddać potrafi bardzo sugestywnie. A że jest Grabiński zarazem poszukiwaczem nastrojów, że spogląda na świat, na naturę i na przedmioty martwe nie tylko okiem artysty-malarza, ale i marzyciela-poety, wsłuchującego się czujnie w tajemną mowę rzeczy, więc animizuje przyrodę, ożywia pejzaż, wyczuwa pod zewnętrzną powłoką bijący skrycie puls i rytm życia utajonego, stara się ujawnić duszę rzeczy martwych i stąd właśnie ów ton dyskretnego liryzmu i poetycznego rozmarzenia, który przenika bardzo wiele obrazów pisarza.

Ze talent opisowy Grabińskiego wypowiada się nie tylko w statycznie ujętych wizerunkach rzeczy, miejsca, pejzażu, architektury, czasowego momentu, ale i w rozleglejszych, zdynamizowanych kompozycjach, o tym dać mogą wyobrażenie dwa jeszcze spośród wielu wybrane, ale dość reprezentatywne i znamienne przykłady. Jeden to obraz pędzącego pośród nocy jesiennej pociągu z noweli *Demon ruchu*, drugi to jedyny w swoim rodzaju, nie mający precedensu w literaturze naszej opis sabatu. Obraz pierwszy stanowi jak gdyby uwerturę przyszłych wydarzeń, nastrojowe wprowadzenie czytelnika w osobliwą, niesamowitą rzeczywistość noweli.

„Błyskawiczny 'Continental' w drodze z Paryża do Madrytu pędził co sił w tłokach. Pora była już późna, śródnocna, czas słotny, deszczowy. Mokra białe dżdżu chłostały oświetlone jasno szyby i rozbryzgiwały się na szkle w ła-

we różańce kropel. Skąpane w ulewie kadłuby wagonów polyskując pod światło przydrożnych latarni niby wilgotne pancerze wyrzygiwały rynnami pluszczącą wodę. Od czarnych ich ciał szedł w przestrzeń głuchy postęk, zmieszany rozhorwor kół, potracających się zderzaków, tratowanych bez litości szyn. Zapamiętały w biegu łańcuch wozów budził w ciszy nocy uśpione echa, wywabiał zamarle po lasach głosy, cucił drzemiące stawy. Podnosiły się jakieś ciężkie, sennie powieki, otwierały w przerażeniu jakieś duże oczy i tak trwały w momentalnym wylęku. A pociąg mknął dalej w wichurze wiatru, w tańcu jesiennym liści, wlokąc za sobą wydłużoną tuleję wirów wstrząśniętego powietrza, leniwo wieszających się na tyłach dymów, kopciu i sadzy, pędził dalej bez tchu rzucając poza siebie krwawe wspomnienie iskier i węglowych odmiotów..."⁴⁵

Rzuca się tu w oczy świetna, do najmniejszych szczegółów przemyślana kompozycja tego fragmentu. Najpierw, w zdaniu pierwszym i drugim wstępne, ogólne tylko, pojęciowe wprowadzenie w sytuację. Jest późna, nocna, deszczowa pora, błyskawiczny Continental podąża z Paryża do Madrytu. Następujące po tej wstępnej informacji układy treści wyobraźalnych przynoszą rozwinięcie sytuacji. Najpierw wprowadza autor w krąg widzenia elementy wizualne. Jest noc, więc zgodnie i logicznie z założeniem sytuacyjnym kolorystyka obrazu zredukowana została do dwu „barw”, a raczej do niezwykle sugestywnego rozłożenia plam świetlnych na tle nieprzeniknionej ciemności. Widzimy więc jasno oświetlone, chłostane ulewą, przesuujące się szybko kwadraty okien. Przydrożne światła wydobywają z ciemności na mgnienie oka skąpane w deszczu, lśniącoczarne, niby w pancerze zakute kadłuby wagonów. Tej bardzo zredukowanej, ale celowo i właściwie do wymienionych elementów ograniczonej wizualnej stronie obrazu odpowiada szeroko, niezwykle atrakcyjnie rozbudowana warstwa przedstawień słuchowych. To rzecz zrozumiała; gdy założenie czasowe wyłącza niejako wzrokowy narząd postrzegania, a zatem i kolorystykę obrazu sprowadza niemal do zera, to jednocześnie nie wyklucza szerokich możliwości w zakresie akustycznej instrumentacji przedstawienia. Co, więcej, osobliwość sytuacji: noc, cisza i pustka zanurzonych w uśpieniu przestrzeni, które przecina w zapamiętającym biegu łańcuch stalowych wozów, wyolbrzymiają jak gdyby, zwielokrotniają i potęgują ów rozgwar, co gwałtownie wtargnął w senną drętwotę nocy jesiennej napełniając ją głuchym postękiem niosących się w przestrzeń wagonów, rozhoworem kół, szczykiem trącających się zderzaków, jękiem szyn tratowanych w szalonym pędzie. Aby zaś jeszcze silniej wydobyć sytuację i nasycić ją elementami swoistego

⁴⁵ *Demon ruchu*, wyd. II, s. 73.

nastroju autor animizuje przyrodę, wprowadza w drętą martwość zanurzonej w ciemnościach pustki lasów i pól prąd psychicznego życia: bieg wozów wywabia „zamarłe po lasach głosy”, cuci „drzeмиące stawy”. Niewidoczny, ale wyczuwalny w nieprzeniknionej czerni przestwór przeobraża się w jakąś czującą istotę, co wyrwana brutalnie z głębokiego uśpienia podnosi „ciężkie, senne powieki”, otwiera w przerażeniu niewidzące oczy i tak trwa „w momentalnym wylęku”. I wreszcie w finale tej świetnie skomponowanej konstrukcji obrazowej wprowadza autor moment najsilniej zdynamizowany, nasycony elementem szalonego pędu i ruchu, wizję biegnącego naprzód pociągu. Każdy najmniejszy nawet element składowy przedstawienia, każda metafora, każdy epitet nasycony jest do głębi tym dynamicznym ładunkiem energii kinetycznej, który wywołuje w odbiorcy z nieodpartą sugestią wrażenie ruchu. Pociąg mknie „w wichurze wiatru”, „w tańcu jesiennym liści”, wlecze za sobą „wydłużoną tuleję wirów wstrząśniętego powietrza... dymów, kopcium i sady”, odrzuca za siebie „krwawe wspomnienie iskier i węglowych odmiotów...” To niespodziane w finale opisu wprowadzenie do zestroju elementu tak jaskrawo i ostro wyróżniającego się na tle neutralności kolorystycznej obrazu, płomiennej czerwieni, krwawej smugi, szalejącej nad rozpętanym biegiem pędzącego pojazdu, nadaje całej kompozycji rys jakiegoś infernalnego, demonicznego piękna.

Drugim zmiennym przykładem niepospolitej inwencji literackiej Grabińskiego, zdolności znajdowania oryginalnych, artystycznie skutecznych środków wyrazu dla przedstawienia treści niemal zupełnie nowych, motywów, w których pisarz poprzedników na terenie literatury rodzimej, a bodaj że nie tylko rodzimej nie posiadał, może być obraz nocy sabatowej z powieści *Salamandra*.

„Rozległy się tony niewidzialnej muzyki. Zrazu senna, drzeмиąca, powoli przerodziła się w orgię dźwięków chrapliwych, dyszących skwarem krwi, rują poządania. Kilkaset nagich postaci ująwszy się za ręce otoczyło olbrzymim kołem tron kozła. Rozpoczął się taneczny korowód. Wśród jurnych okrzyków rozgrzanych samców i samek rozkołysały się w takt szatańskiego bolera obnażone torsy, wygięły w pałak połyskujące oliwą i potem grzbiety. Powstał wielki tupot bosych nóg na murawie, a odbity od wieńca wzgórz wrócił wzmocniony echem...”

W świetle pochodni zatkniętych za żelazne kuny prześmigało w coraz szybszym tempie kotłowisko kosmatych łydek, napęczniałych lubieżą piersi, podanych ku sobie w bezwstydnym pragnieniu podbrzuszy.

— Huś, hejja! Huś! Hejja!

Wtem pękł taneczny pierścień i rozpadł się na tysiące ogniw, które znów

jak planetarne mgławice jęły się owijać dookoła własnych rdzeni-ośrodków. Lecz i te wkrótce uległy odśrodkowej tendencji rozdrabniając się na coraz to węższe kółka i wirówki. W końcu rozhukane stado ludzkie rozsypało się po kotlinie w dzikim wyścigu szukających się wzajemnie płci...

Tu jakiś muskularny samiec przyganiał ciężarem włochatych bioder śnieżnobiałe, delikatne jak atlas łono oszalałej z chuci dziewicy, tam podstarzała, z obwisłymi workami wymion czarownica tuliła w objęciach rozkwitłego w młodzieńczej krasie efeba, ówdzie brzemienna od miesiący już matka kaziła się wszeteczną miłością z diabłem skazując na zagładę poczęty plód.

W pieczarach góry, tam gdzie już nie docierał blask czerwony ognia, skryła się najohydniejsza sromota. Tam to, zaszywszy się w najciemniejsze zakątki, jakby w obawie, by sam szatan nie sponął za nich rumieńcem sromu, zaspakajali swe nieludzkie żądze sodomici. Pod skalnym wiszarem, co jak baldachim rozpiął się nad menzą upłazu, odprawiał świętokradczy kapłan parodię mszy; za ołtarz służyło mu nagie ciało rozciągniętej bezwstydnie kobiety, zamiast wina miał w czarze krew...

Obok z „kazalnicy” przemawiał do gawiedzi pękaty, w półwieczny kontusz przystrojony Kostruban, dalej na stołach z tarcic, rzuconych w poprzek na kadzie i beczuły z wódką, odprawiano sabatowy bankiet.

Ponad głowami biesiadujących przeciągały z łopotem bloniastych skrzydeł strzygi, które biorą z kołysek niemowlęta piękne, tłuste i nieplączliwe, a podkładają w ich miejsce chude i blade — jędze-jeźybaby łase na krew dzieci, straszliwe empuzy i lamie-upiorzyce. Z daleka od zgiełku uczujących snuło się jak cień z załamanymi rękoma, z prętem czarnym w dłoni widmo kraśnego moru zwane Cichą Dziewczyną...

Mnóstwo gacków, kruków, ogoniastych, z wyzartymi pośladkami pawianów, kotów, świń, szcurków, myszy i wszelakiego robactwa uwijało się wkoło po murawie, wnęcało natrętnie do naczyń, przypijało się zuchwale do ust, do oczu, do twarzy... Jakieś dziwaczne stwory, niepodobne ni do ludzi, ni do zwierząt — złośliwe boby-babuki, złowieszcze mochy-matochy i okrutne mamuny podkradały się chyłkiem do stołów i czyhały na resztki...

A ponad tym wszystkim tam, na platformie stożka rozparty niedbale w kamiennym swym siedlisku górował Pan Zła i Nocy. W oczach jego zimnych i rozumnych krzyżowały się błyski bezgranicznej pogardy i dumy — wyprężone w górę ramię prawe jakby na ironię wskazywało wybladły księżyc, który krył się właśnie za chmurą, by ustąpić miejsca swemu cieniowi tam w dole, pod lewą ręką potwora, czarnemu Geburah.

— Huś, hejja! Huś, hejja! — zawył ponownie z głębi kotliny. Zgasał upiorne, purpurowe światło, skonały pochodnie i wśród absolutnego mroku rozpoczął się ostatni akt sabatu, zakryty już przed oczyma gwiazd. Tylko od czasu do czasu z węzowiska skleszczonych ciał, tarzających się w miłosnej duście grzbietów, tyłków, ud, splątanych konwulsyjnie ramion, łędźwi, nóg, szedł charkot gących się klaczy-samic, jurny ryk rozbewstwionych rują ludzkich ogierów i rzeżące pohutnywanie szaleńców...⁴⁶

Uderza w tym szeroko i z pasją rysowanym obrazie bogactwo środków, jakie potrafi pisarz uruchomić i celowo wprowadzić nie-

⁴⁶ *Salamandra*, s. 66—69.

jako w „akcję”, ażeby dać wyobrażenie przedmiotu odpowiadające jego wewnętrznemu widzeniu rzeczy. Grabiński opierał się tu niewątpliwie na swej doskonałej znajomości literatury demonologicznej, w której opisów orgii sabatowych oczywiście nie brakło. Ale wystarczy po lekturze *Salamandry* zajrzeć choćby do równie z tych samych źródeł czerpiącej ostatniej powieści Przybyszewskiego *Il regno doloroso*, by natychmiast uchwycić różnicę poziomów. To co u Przybyszewskiego jest zaledwie rzemieślniczą nieudolną literacko eksploatacją dość świeżych i niezbanalizowanych jeszcze na naszym gruncie motywów, które jednak nawet swą nowością nie mogą zrównoważyć niedostatków opracowania artystycznego, u Grabińskiego zmienia się w obraz istotnie żywy, zdolny zainteresować nie tylko tematyczną oryginalnością, ale i sposobem ujęcia. Kolorystycznie dominują w obrazie dwie barwy: czerwień i czern. Upiorne, purpurowe światło podżega jakby szaleństwo rozpełnanych żądz, aby w momencie szczytowego napięcia przejść w absolutny mrok, który osłoni grozę widowiska. Jest to piekło wywiedzione na powierzchnię ziemi. W czerwonym blasku pochodni kłębią się, wirują, łączą i rozłączają nagie, połyskujące potem, rozgrzane żądzą kobiece i męskie, młodzieńcze i starcze ciała. Obraz sabatowego szaleństwa musi być silnie zdynamizowany, musi istotnie oddać to wspinanie się gwałtowne linii napięcia aż ku szczytom lubieżnego obłędu, z których całe to kłębowisko sparowanych ciał runie w bezdenny mrok. Toteż Grabiński celowo i trafnie rozstawia uczuciowe akcenty, aby odtworzyć sugestywnie gradację nerwowego napięcia atmosfery. Najpierw taneczny korowód porusza się jeszcze z umiarem „w takt szatańskiego bolera”. Ale oto temperatura podnosi się coraz wyżej, coraz gwałtowniej i wraz z wielokrotnia się tempo tanecznych zwrotów. Odśrodkowa siła szaleństwa rozrywa w końcu pierścien tańczących, rozбивa go na coraz drobniejsze ogniwa, wirujące coraz szybciej, coraz gwałtowniej „dookoła, własnych rdzeni-ośrodków”. Wreszcie i one rozpryskują się a „rozhu-kane stado ludzkie” rozsypuje się „w dzikim wyścigu szukających się wzajemnie płci...”

Trzeci zespół przedstawień, dopełniających plastykę zmysłową obrazu, to wyobrażenia słuchowe. Wprowadza je Grabiński jako nieodzowny „akompaniament”, który w miarę nasilania się potencjału szaleństwa będzie odgrywać rolę coraz bardziej przemożną, by wysunąć się na miejsce pierwsze, gdy pogasną purpurowe płomienie i nieprzenikniona poćma zaleje wszystko. Gdy mrok skryje

i zatopi orgię ciał, tylko niesamowite odgłosy dawać będą świadectwo niewyczerpanej sile i potędze szaleństwa. Najpierw więc „rozległy się tony niewidzialnej muzyki”. Lecz oto „zrazu senna, drzemiąca” przechodzi z wolna „w orgię dźwięków chrapliwych, dyszących skwarem krwi, rują pożądania”. Niesamowicie dudni głuchy tupot niepoliczonych bosych nóg, uderzających o murawę doliny coraz szybciej i szybciej. Wzbierający szal wyładowuje się w pożądlivych okrzykach, podżegających namiętność, działających jak smagnięcie bicz: „Huś, hejja! Huś! Hejja!” Aż wreszcie gaśnie upiorne światło i całą dolinę zalewa nieprzenikniona noc Walpurgii. I tylko przerażające odgłosy, dobywające się z tej otchłani piekielnej, „charkot gżących się klaczy-samic, jurny ryk rozbestwionych rują ludzkich ogierów i rżące pohutnywanie szaleńców” kładą ostatecznie akcenty na tym niesamowitym, ponurym malowidle. Jeśli zaś dodać, że Grabiński w oparciu o swą jedyną chyba w Polsce erudycję demonologiczną zapełnia ponadto swój obraz jeszcze całym mnóstwem dziwacznych stworów, wylętych w najtajniejszych zakamarkach fantazji ludzkiej, że każe przeciągać wśród lub ponad głowami szalejącego tłumu jakimś złowieszczym strygom, jędzom-jeżybabom, straszliwym empuzom i lamiom-upiorzycom, złośliwym bobom-babukom, mochom-matochom i okrutnym mamunom — będziemy mieli pełny zespół środków wyrazu, przy pomocy których stwarza pisarz niebywale sugestywną wizję poetycką

Rozdział III

KOMPOZYCJA

1. koncentracja twórczości

Powiedziano już w rozdziałach poprzednich mimochodem niejako, że Grabiński jest mistrzem kompozycji literackiej, zwłaszcza kompozycji nowelistycznej. Pozostaje z kolei tezę udowodnić.

Oczywistą jest rzeczą, że sprawności twórczej i w tym zakresie nie osiągnął pisarz od samego początku. Pierwszy zwłaszcza, własnym nakładem i pod pseudonimem wydany tomik opowiadań może tu stanowić przykład znamieny. Uderza w większości tych młodzieńczych utworów nadmiar opisowości, hipertrofia treści statycznych, lirycznych apostrof, zwrotów do czytelnika, a wszystko to zgoła zbędne, niepotrzebne, bo nie związane niczym z zasadniczą koncepcją, przedmiotem czy problematyką utworu. W takim np. *Puszczyku* ponad $\frac{1}{3}$ całości przypada na tego właśnie rodzaju statyczne, liryczno-opisowe dygresje, absolutnie obojętne z punktu widzenia treści nadrzędnej, do której nic nie wnoszą. Debiutujący autor nie wykazuje jeszcze zrozumienia dla konieczności oszczędnego i celowego operowania słowem, poddaje się jeszcze żywiołowo urokliwej pokusie „pięknego pisania” bez względu na to, czy te „piękne słowa” niosą w sobie jakąś istotną treść, godną uwagi.

Trzeba jednakże przyznać, że z tej manieri czy nieudolności Grabiński wyzwolił się dość szybko i że bardzo wcześnie osiągnął to, co jest i uchodzi chyba słusznie za przymiot i cnotę fundamentalną każdego nowelisty rasowego: niezwykle wycucie względnej ważności szczegółów, nieomylną umiejętność celowego i trafnego wyboru oraz zdolność maksymalnej koncentracji na wybranym przedmiocie. Można to sprawdzić prawie na jakiegokolwiek, pierwszej

z brzegu jego noweli, bo Grabiński jest w tym zakresie i w tej odmianie rodzajowej bardzo równy, zawsze na ogół na poziomie. Nowele jego odznaczają się niezwykłą zwartością, skupieniem wokół jednej sprawy rozwijającej się logiczną linią bez zboczeń i skrętów. Zadnych dygresji, żadnych epizodów odwodzących od zasadniczego nurtu i biegu rzeczy. Żaden element składowy utworu nie trwa dłużej w polu naszej uwagi ponad konieczność. Jeśli więc wprowadza autor sztafaż krajobrazowy, to jest on zazwyczaj nie tylko bezwzględnie nieodzowny jako wyznacznik sytuacji czy symboliczny wykładnik określonego nastroju, ale jest zarazem niebywale oszczędny, przy dużej na ogół sugestywności bardzo powściągliwy w wyrazie, a więc doskonale dostosowany do wymagań nowelistycznego rodzaju. Jeśli podaje Grabiński antecedencję, „prehistorię” zdarzenia, to czyni to w bardzo zwartej, skondensowanej i skrótovej relacji z wyeliminowaniem wszelkich szczegółów dla zrozumienia rzeczy zgoła obojętnych. Snop światła spoczywa niezmiennie na przedmiocie głównym.

W noweli *Przypadek* wszystka uwaga autora skoncentrowana jest z absolutną wyłącznością na perypetiach duchowych trojga osób, ich osobliwej i niezwykłej sytuacji psychicznej z wyłączeniem niemal zupełnym zewnętrznych szczegółów rzeczywistości, ograniczonej do akcesoriów najkonieczniejszych, niezbędnych. Analogicznie ma się rzecz w opowiadaniu *Po stycznej*. Wszystko obraca się wokół jednej sprawy, jednej myśli, jednej obłąkanej obsesji, która poczyna rozrastać się, pod wrażeniem łańcucha zdarzeń przypadkowych zolbrzymiać aż do wymiarów groźnego fatum. To samo w *Zezie* czy w *Spojrzeniu*, w których przenikliwa, drążąca w głąb podświadomego analiza patologicznych zboczeń jaźni ludzkiej ani na moment nie zbacza na bezdroża jałowego werbalizmu i „wypisywania się” literackiego. Każdy szczegół, każdy przedmiot, każdy fakt i sytuacja, wprowadzone choćby na jedną chwilę w krąg naszego widzenia, legitymuje się nie tylko swą funkcjonalną koniecznością, ale jednocześnie trwa w polu świadomości czytelnika w granicach jednostki czasowej określonej i zdeterminowanej istotnym znaczeniem danego składnika w ramach koncepcji głównej.

Charakterystycznym i przekonującym dowodem niezwykłej zdolności koncentrowania się przy jednoczesnym bądź eliminowaniu, bądź redukowaniu elementów drugoplanowych może być fakt, że Grabiński całą uwagę skupia bardzo często na jednej tylko postaci

i na jednym z jej życia zdarzeniu. Jest cały szereg nowel w jego dorobku pisarskim, w których występuje tylko jedna postać, a cała fabuła, całe „zdarzenie” rozgrywa się na *forum internum* tejże postaci (*Dziedzina, Spojrzenie, Zez*). W tych zaś utworach, w których pojawia się większa ilość postaci, są one zawsze traktowane w sposób najzupełniej ogólnikowy i zawsze ukazane w najściślejszym związku z postacią główną, z centralnym dla noweli zdarzeniem. Dzięki bezwzględnej eliminacji elementów, których racji bytu usprawiedliwić by nie można, a ustawieniu pozostałych w takim porządku i hierarchii, że rola ich redukuje się do funkcji służebnej w stosunku do postaci głównej i problemu głównego, osiągają nowele pisarza nie tylko wysoki stopień wewnętrznego skupienia, ale i niezwykle fascynującą czytelnika czystość i prostotę architektoniki. W noweli *Ultima Thule* po krótkiej introdukcji, bardzo celowej z punktu widzenia dynamiki kompozycyjnej opowiadania, następuje dość obszerny motyw pejzażowy, obraz owych Szczytnisk, rzuconych na krańce świata. Na pozór opis zbyt długi jak na nowelę, ale tylko na pozór. W istocie jego wszechstronne ukształtowanie było nie tylko konieczne ze względu na niesamowity nastrój, jaki ów pejzaż do noweli wnosi, ale ze względu na istotną funkcję kompozycyjną tego opisu. Wszak tajemniczy przymiot „drugiego wzroku”, którym obdarzony jest bohater utworu, wyrasta właśnie z osobliwości i niesamowitego czaru tego pustkowia, zawieszzonego jakby na przełęczy dwu różnych światów. Toteż ów fragment opisowy łączy się najściślej z szeregiem zdarzeń opowiedzianych następnie; one wszystkie wyrastają niejako na owym tektonicznym podłożu, same stając się z kolei jakby przygrywką do tego ostatniego zdarzenia, które jest zarówno ideową, jak artystyczną pointą noweli. W ten sposób osiąga Grabiński wysoki stopień koncentracji treściowej; główny problemat utworu nie znika w istocie z oczu nawet wówczas, gdy bezpośrednio nie znajduje się w zasięgu spojrzenia.

Tę metodę komponowania, wypróbowaną i wykształconą w twórczości nowelistycznej, przeniósł następnie Grabiński do form większych, form powieściowych. Oddziaływanie techniki nowelistycznej widoczne jest zwłaszcza w dwu najwcześniejszych powieściach, w *Salamandrze* i w *Cieniu Bafometa*. Już sam rozmiar zewnętrzny obu tych dzieł (w *Salamandrze* stron 161, w *Cieniu Bafometa* 194 formatu małej ósemki), aczkolwiek nieistotny, jest przecież znamienny i brzemienny w następstwa, bo ograniczone tak dalece ramy

strukturalne utworu siłą rzeczy narzucały postulat szczególnej ekonomii w rozplanowaniu materii fabularnej. Istotnie, obie powieści, przynajmniej od strony problemu umiarowości rozpatrywane, wykazują bardzo wyraźne rysy morfologicznego powinowactwa z *genrem* noweli. W obu istnieje właściwie tylko jedna sprawa i można by bez obawy uproszczenia rzeczy sprowadzić powieściową wielotorowość akcji do jednego w istocie zasadniczego wątku, a więc do faktury typowo nowelistycznej. W *Salamandrze* dominuje nad wszystkim walka dwu magów; ona wciąga w swój wir wszystkie postaci i zdarzenia, one z niej wyrastają. Wątki inne: erotyczny trójkąt Jerzy, Kama i Halszka, wątek Jastronia, nie są ani równoważne z głównym wątkiem zdarzeń, ani nawet nie mają tej względnej autonomii, jaka przysługuje niekiedy wątkom pobocznym w utworach powieściowych. Tu są one czymś absolutnie pochodnym, zależnym, właściwie tylko jakąś odnogą, odgałęzieniem nurtu głównego. Erudycyjne wtręty, które może razilyby w powieści realistycznej, są nieuniknione w utworze typu *Salamandy*; bez nich rzecz byłaby po prostu niezrozumiała. Nie rozrastają się one jednak nigdy w rezonerskie mielizny; autor podaje nieodzowne informacje w formie dialogów, dialogów zupełnie naturalnych, bo usprawiedliwionych aktualną sytuacją postaci i rozwojem wydarzeń.

Podobnie ma się rzecz w *Cieniu Bałometa*. Główny wątek powieści to dzieje winy i kary Tadeusza Pomiana, dzieje jego zbrodni i długiej, zawilej drogi, na której dochodzi on do samouświadomienia i do rozeznania się w moralnej wartości swego czynu. Wokół tego zasadniczego węzła problematyki koncentruje się cały szereg najrozmaitszych zdarzeń, które układają się i wiążą w poboczne jak gdyby nurty i wątki akcji powieściowej. Są one jednakże tak integralnie spójne z historią bohatera, że nasuwa się usprawiedliwiona wątpliwość co do ich rzeczywistej niezależności. Bo przecież i epizod z siostrą Weroniką i dzieje Pomiana-Kuternóżki w fazie jego transfiguracji, a nawet romans z Amelią Pradera, to przecież nic innego, jak kolejne fazy i etapy przemian duchowych postaci głównej, a więc w istocie należą one do tego samego nurtu zasadniczego powieści, którego bohaterem jest Tadeusz Pomian. Tak więc wszystko w tym utworze koncentruje się wokół jednej sprawy i wokół jednej postaci. Jeden tylko fragment powieści, epizod z Wrześmianem i związana z nim dłuższa dygresja autora na temat krytyki literackiej, wyłamują się z tej organicznie zestrojonej całości. A zatem i ta

powieść osiąga maksymalny stopień koncentracji fabularnej przypominając w uderzający sposób fakturę noweli lub dramatu.

To niezawodne wyczucie hierarchii składników, pozwalające pisarzowi rozkładać i rozwijać poszczególne elementy treści proporcjonalnie do ich wagi i roli, jaką spełniają one w organizmie dzieła, niepokojąco zanika w powieściach późniejszego okresu, w *Klasztorze i morzu*, w *Wyspie Itongo* i w niedokończonych i nie opublikowanych *Motywach docenta Ponowy*. Zjawisko to wiąże się zapewne z podejmowanymi przez Grabińskiego w ostatnim okresie życia próbami wyjścia poza uprawiany dotąd niemal wyłącznie *genre* opowieści fantastycznej w stronę realizmu. Realizm ten, świeżo odkryty i do twórczości tak dotąd arealistycznej jako *novum* wprowadzony, był jednak bardzo osobliwy. Kojarzył się przede wszystkim dość dziwnie z elementami nie wytrzebionej do końca metafizyki i fantastyki. W *Klasztorze i morzu* cały pomysł powieści wspierać się będzie na koncepcji metempsychozy; w *Wyspie Itongo* na organicznej więzi świata empirii z rzeczywistością nadzmysłową. Jedynie w *Motywach docenta Ponowy* metafizyka zniknie zupełnie ustępując za to miejsca mrokom podświadomego i psychopatologii. Poza tym realizm nie leżał niejako w naturze Grabińskiego, w przyrodzonych możliwościach pisarza. Grabiński nie bardzo nawet jak się zdaje zdawał sobie sprawę z istoty realizmu, z istoty tej metody twórczej. Nie rozumiał na przykład, że realizm polega przede wszystkim na psychologicznej i społecznej motywacji losu ludzkiego. Realizm ogranicza się przeto w jego utworach do szczegółów zewnętrznych, krajobrazu, topografii, do prób realistycznej stylizacji językowej. A więc w *Klasztorze i morzu* będzie to realizm wystudiowanego dość gruntownie folkloru kaszubskiego i nalogów gwarowych; w *Wyspie Itongo* realizm pracowicie wyszperanych na drodze pilnego czytania osobliwych właściwości egzotycznego folkloru Oceanii. Przy takim rozumieniu metody siłą rzeczy rozrosnąć się musiały kosztem spraw istotnych partie o charakterze erudycyjno-materiałowym, w których mógł pisarz spożytkować wyniki swoich skrętnych studiów i obserwacji. W powieści *Klasztor i morze* są to liczne obrazy wybrzeża morskiego i przyrody tego zakątka Polski, epizody z życia rybaków kaszubskich, wykazujące wcale głęboką znajomość terenu i środowiska, jednakże znajomość źle spożytkowaną, bo owe fragmenty opisowe, nie tyle realistyczne, ile raczej naturalistyczne, rozrastają się niepomiernie zakłócając właściwą

hierarchię treści. W *Wyspie Itongo* będą to liczne epizody najzupełniej z akcją i problematyką dzieła nie związane, obarczone ponad miarę naturalistycznym szczegółem i na skutek tego nie tylko odciągające uwagę od zasadniczej tematyki utworu, ale wręcz rozbijające iluzję poetycką, o którą przecież autorowi chodziło. Silne bowiem „uziemiające” tematu, nasycenie wyobraźmalnej rzeczywistości świata powieściowego bogactwem konkretności będzie zawsze się kłócić i musi się kłócić z jednocześnie podejmowanymi próbami „udziwnienia” tejże samej fikcji powieściowej. Realistyczny szczegół zabija bowiem nieuchronnie wszelką dziwność i tajemniczość, ponieważ należy do sfery zjawisk i faktów, które z tajemnicą nie mają nic wspólnego. Grabiński sam miał pełną tego świadomość, gdy w tylu najświetniejszych swych utworach tak trafnie i z subtelnym wyczuciem marzyciela odrealniał krajobraz i środowisko swoich fantastycznych historii, zasnuwał je barwami baśniowej feerii, nasyczał dreszczem grozy i lęku. Nawet obrazy o podkładzie niewątpliwie realistycznym ulegały w jego nowelach nieuchwytniej deformacji, niemal niedostrzegalnej, a przecież tak istotnej, że stawały się samoistnymi źródłami wywiązywania się niesamowitych prądów i nastrojów. Pokusa realizmu zniweczyła w powieściach ową jednolitość tonacji i ujęcia. Dlatego tak trudno w powieściach ostatniego okresu uzgodnić te dwie sfery zjawisk heterogenicznych: rzeczywistość obiektywną, nasyconą niepoliczonym mnóstwem rzeczowych szczegółów i wznoszącą się ponad nią czy obok egzystującą nadrzeczywistość świata irracjonalnego, tak trudno przenosić się z jednej strefy w drugą.

Nieco inaczej przedstawia się sprawa w *Motywach docenta Ponowy*. Tu znowu przyczyną niedomagań kompozycyjnych są elementy rezonerskie, dygresje autorskie, nie przetrawione literacko złoża surowca erudycyjnego, dobytego ze studiów pisarza i jego indywidualnych przemyśleń problematyki psychopatycznej. Ze względu jednak na to, że powieść jest niedokończona i nie wyszła właściwie poza fazę pierwszego brulionowego opracowania, trudno kategorycznie o jej kształcie wyrokować, uznać stan rękopisu za wyraz ostatniej woli autora.

Widać więc z tego, co tu powiedziano, że Grabiński będąc niewątpliwym wirtuozem w kompozycji nowelistycznej, mistrzem zwłaszcza w dziedzinie noweli fantastycznej, szczególnie wymagającej pod względem koncentracji treściowej, z trudem radził sobie z formami większymi. Dopóki usiłował przybliżyć fakturę swych

powieści do kanonu noweli, dopóty wychodził z trudności obroną na ogół ręką. Natomiast próby przejścia do typu kompozycji *par excellence* powieściowej nie dawały niestety wyników przez pisarza postulowanych.

O wiele lepiej przedstawia się pod względem zachowania hierarchii i proporcji wewnętrznej kompozycja dramatów. Jest to zupełnie zrozumiałe. Technika dramatu tak bardzo przecie przypomina technikę noweli. Mimo to krytyka teatralna zarzucała dramatowi Grabińskiego po wystawieniu *Ciemnych sił* pewne niedostatki kompozycyjne w tym właśnie zakresie. Raziła zwłaszcza krytyków niektórych nadmierna jakoby wybujałość partii dyskursywnych; zbyt wiele się w dramacie rozprawia, a za mało się dzieje. Zarzut ten nie wydaje się jednak słuszny. Nawet gdyby go rozważyć w kategoriach liczbowych jedynie, to i wówczas nawet nie wytrzymałby on konfrontacji z istotnym stanem rzeczy. Cały utwór liczy bowiem 91 stron druku. Z liczby tej tylko stron 14 przypada na dialogi czy wypowiedzi o charakterze wyjaśniająco-informacyjnym. Nie ten jednak argument jest oczywiście decydujący. Krytycy *Ciemnych sił* przeoczyli przede wszystkim jedną okoliczność, a tę mianowicie, że utwór sceniczny, który podejmuje śmiałą próbę spopularyzowania pewnej koncepcji naukowej czy quasi-naukowej i podania jej w udratyzowanej niejako formie publiczności teatralnej, nie może się obejść bez tego rodzaju wstawek dialogowych o charakterze eksplikatywnym, gdyż konwencjonalne formy wyrazu są tu niewystarczające. Ani gest i mimika aktorów, choćby najbardziej wymowne, ani sam przebieg zdarzeń dramatycznych nie są zdolne wyjaśnić widzom, często nie orientującym się w przedmiocie, co to jest ksenomimia Grabińskiego czy też „Freuda teoria snów” lub Kretschmerowska typologia temperamentów w komediach Cwojdzńskiego. Dodajmy, że u Cwojdzńskiego owe partie wykładowe zajmują o wiele więcej miejsca, niż w dramacie Grabińskiego, przy czym Cwojdzński wkłada je zazwyczaj w usta postaci nie odgrywającej jakiegś szczególnie aktywnej i pierwszoplanowej roli w rozwoju akcji, a więc typowej postaci-rezonera, gdy Grabiński podaje owe treści wyjaśniające w wartkim, dynamicznym dialogu i przy pomocy postaci aktywnie uczestniczących w dramatycznej intrydze. Są to istotnie *dramatis personae*. Autor *Ciemnych sił* rozwiązuje zatem problem wzajemnego stosunku i proporcji między elementami *par excellence* dramatycznymi, a informacyjnymi o wiele sprawniej i dla faktury artystycznej dramatu o wiele korzystniej,

niż robi to Cwojdziński w swoich skąd inąd ciekawych przecie, żywych i cieszących się zasłużonym powodzeniem komediach. Grabiński był prekursorem tego nowego na naszym gruncie teatru.

2 motywacja

Jednym z najistotniejszych problemów sztuki literackiej, z jakimi przychodzi się borykać każdemu twórcy, jest zagadnienie związków motywacyjnych. Motywacja jest wykładnikiem tzw. prawdy artystycznej. Mówiąc o prawdziwości dzieła literackiego nie mamy oczywiście na myśli wyłącznie prawdy w sensie prostej zgodności z doświadczeniem i wiedzą, bo zgodność taka jest wymagalnikiem stawianym pewnej tylko kategorii utworów, lecz prawdę w sensie niesprzeczności i wzajemnego związku w obrębie konstrukcji artystycznej składających się na nią elementów treściowych. Tylko taki utwór potrafi obudzić w nas choćby na godzinę lektury wiarę w prawdopodobieństwo dziejących się w nim zdarzeń, który pokazać je zdoła w przyczynowym następstwie. Narzucić poczucie konieczności, poczucie żelaznej konsekwencji, to znaczy powołać do iluzorycznego istnienia nowy byt, nowy świat, którego trwanie nie przekroczy być może granic czasowych recepcji dzieła, którego osobiwy jednak czar, wynikający z zachwycająco logicznej architektury tego świata będzie tak silny i nieodparty, że oładnie nami bezapelacyjnie wywołując ów przenikający do głębi dreszcz wzruszenia, jakiego doświadczamy nieodmiennie obcując z rzetelnym dziełem sztuki.

Otóż nowele Grabińskiego komponowane są niemal na zasadzie matematycznych równań. Każdy najdrobniejszy fakt, napomknięty zdawałoby się mimochodem, ot tak, od niechcenia, bez szczególnego związku z istotą rzeczy szczegółów lub właściwość przedmiotu, okazują się po czasie koniecznym ogniwem w wątku zdarzeń, zmierzających z nieubłaganą konsekwencją ku nie dającym się uniknąć następstwom. Ta żelazna logika w rozwijaniu motywów fabularnych sprawia, że mimo fantastyczności założenia, całkowitej niekiedy irracjonalności pomysłu, opowiadania Grabińskiego mają niezwykle zdolność i moc fascynowania. Wywiązuje się z nich jakaś nieodparta sugestia, co każe wierzyć tym dziwnym, niesamowitym historiom na przekór ostrzeżeniom i perswazjom tzw. rozsądku i praktycznej trzeźwości.

Motywowanie zdarzeń i zjawisk odbywa się u Grabińskiego w dwu niejako planach, realistycznym i irracjonal-

n y m, co wiąże się oczywiście z jego swoistą metafizyką, z dwupłaszczyznowością jego świata. I tak jak rzeczywistość empirii raz po raz wchodzi w bezpośrednie kontakty z rzeczywistością wyższego rzędu przekraczając co chwila niewidzialną i nie dającą się wykreślić granicę, tak i motywacja realistyczna splata się w dziełach Grabińskiego z motywacją irracjonalną w kompleks zjawisk tak organicznie sprzęgniętych i uwarunkowanych wzajemnie, że tych dwu szeregów motywacyjnych na żaden sposób od siebie oddzielić nie można.

Bohater *Pożarowiska* Rojecki pojęty jest jako typ przekorny, uparty, mający żylkę do hazardu, ryzykanctwa i awantury. Z tych przymiotów organizacji psychicznej wynika wbrew ostrzeżeniom jego decyzja osiedlenia się na „pożarowisku” i jego ryzykanckie, prowokujące igraszki z ogniem. Ale ten ciąg realistycznych uмотywowań przecina się w jakimś momencie z całkowicie heterogenicznym szeregiem przesłanek irracjonalnych, których działanie staje się coraz bardziej przemożne. Zły czar rozpylony jak gdyby w astralnej przestrzeni i atmosferze miejsca, demoniczna potęga tajemnych sił, które pożarowiskiem władają, czynią z człowieka, który wydał im walkę, wykonawcę ich woli.

W noweli *Projekcje* architekt Śnieżko, przebywający na wilegiaturze w ustronnej miejscowości, w pobliżu zamarłych ruin opuszczonego klasztoru, zainteresował się kompleksem dobrze jeszcze zachowanych reliktyw. Jest to zupełnie zrozumiałe, jeśli uwzględnić profesję bohatera noweli. Cóż może być ciekawszego dla inżyniera-architekta ponad świetnie zakonserwowany, a stylowo frapujący zespół architektoniczny. Urok i tajemniczość miejsca, czar legendy, osnuwającej te zamarłe szczątki, opowieść kościelnego, wiadomości zaczerpnięte ze starej księgi klasztornej — wszystko to podżega ciekawość i zachęca do wędrówek, do ustawicznego błędzenia wśród milczących gmachów. Dla Śnieżki jest to swoistego rodzaju forma wypoczynku. Jak dotąd trzymamy się wciąż jeszcze realnego gruntu, poza przesłanki realistyczne natury psychologicznej autor nie wykracza. Ale oto niepostrzeżenie zaczyna się wnącać jakiś czynnik obcy; Śnieżko poczyną coraz jaśniej zdawać sobie sprawę, że to nie tylko zwyczajna ludzka czy profesjonalna ciekawość popycha go ustawicznie ku tym martwym ruinom, ale coś ponadto, coś przemożnie naginającego wolę do swych tajemniczych, a niewiadomych zamysłów, coś, czemu nie można się absolutnie oprzeć. „Jakaś moc tajemna ciągnęła mię do tych ruin

i zwiadałem je codziennie, zawsze z tym samym zajęciem, z tym samym uczuciem nieokreślonego lęku i czaru zarazem"¹. Irracjonalny nakaz, mus codziennych odwiedzin staje się coraz silniejszy, Snieżko jakby pod naciskiem tajemniczych, a mściwych sił zacieśnia coraz mocniej zażyłość swoją z groźnie nęcącą dziedziną, staje się niemal jej niewolnikiem. I kiedy któreś nocy po strasznym, prończym śnie zbudzi się z okrzykiem: „Nie, nie pójdę za tobą!” — wie przecież, uświadamia sobie natychmiast całą bezsilną niemoc tego protestu: „A jednak czuję, że mimo wszystko pójdę tam, pójdę, bo m u s z ę. Niech się co chce dzieje! Pójdę dziś jeszcze przed wieczorem...”²

Grabiński ustawia zazwyczaj w toku opowieści rozmaite szczegóły tak umiejętnie, że umożliwia w końcu połączenie tych rozproszonych atomów i rozbieżnych nici w jeden wymowny, jednoznaczny sens. W *Kochance Szamoty* cały szereg szczegółów, które czytelnik jest skłonny zrazu lekceważyć i nie przywiązywać do nich głębszego znaczenia, ujawnia nieoczekiwanie swoją bardzo istotną, funkcyjną celowość. Tarcza z głową Meduzy, strzępy rozdartej kotary, milczenie kochanki, stopniowa redukcja cielesnej konsystencji, nieoczekiwany skutek ukłucia szpilką i odkrycie tożsamości znamion fizycznych — wszystkie te i inne jeszcze detale łączą się po przeczytaniu noweli w kompleks przyczyn i skutków, z którego rozwiązanie wyłania się niejako spontanicznie, samo przez się, z nieodpartą oczywistością. Nowela skonstruowana jest na wzór matematycznego zadania albo szarady czy rebusu, w których pojedyncze wyrazy istnieją obok siebie bez żadnego pozornie związku i dopiero gdy się odczyta wszystkie znaki i wypełni do końca wszystkie okienka, ujawnia się sens całości i rozwiązanie zagadki.

Jak „m a t e m a t y c z n i e” komponuje Grabiński swoje nowele, jak każdy, najdrobniejszy szczegół odgrywa istotną rolę w funkcjonalizmie całości, tego przykładem może być opowiadanie pt. *Na tropie*, jedna z owych kryminalno-detektywistyczne historie Poego przypominających, sensacyjnych i niesamowitych opowieści, w których sprawca bywa jednocześnie demaskatorem zbrodni. Otóż w toku narracji autor wprowadza kolejno cały szereg szczegółów i motywów, których znaczenia nie podobna zrazu uchwycić i dopiero ostatnie zdanie opowiadania zamykając krąg podejrzeń

¹ *Projekcje*, w tomie *Namiętność*, s. 150.

² *Ibid.*, s. 169.

odślania wymowny sens każdego z tych ogniwi. Oto owe kolejne ogniwa, będące przesłankami „sylogistycznego równania”:

1) śmiertelne znużenie i wyczerpanie organizmu narratora jakby po jakimś strasznym, nadludzkim wysiłku;

2) wysunięty na środek pokoju hipnoskop, dowód, że najprawdopodobniej bohater opowiadania oddawał się poprzedniego wieczoru doświadczeniom hipnotycznym;

3) rozmyślenia narratora nad perypetiami autohipnozy;

4) zniknięcie codziennie używanego ubrania i wdzianie tużurka odświętnego, wizytowego bez widocznego powodu;

5) dziwne uczucie niechęci, wstrętu, niepokoju, którego się bohater nie może pozbyć;

6) niepokojący wygląd: trupia bledość, oczy błyszczące jakimś podnieconym, fosforyzującym blaskiem;

7) nerwowe ruchy i drżenie rąk;

8) nadzwyczajne wydanie dzienników, donoszące o tajemniczej zbrodni, popełnionej przez nieznanego sprawcę na hrabiance Walerii S.;

9) niesamowity otok tej zbrodni: wykluczenie chęci rabunku, dziwaczny wybryk mordercy, który jakby w przystępie niesamowitego, perwersyjnego pietyzmu dla zmarłej zasypał jej śmiertelne łożo powodzią białych lilii;

10) zagadkowość okoliczności, w jakich dopuszczono się zbrodni, skoro drzwi i okna komnaty sypialnej zaryglowane były mocno od wnętrza, a dostęp od zewnątrz praktycznie wykluczony na skutek wyniosłych i gładkich jak szkło murów zamczyska;

11) stwierdzenie na podstawie podobizny zamieszczonej w dziennikach identyczności zamordowanej z nieznaną, młodą kobietą, której przelotne ongiś spotkanie wywarło na opowiadającym głębokie, wstrząsające wrażenie;

12) nagłe, nieodparte pragnienie zwiedzenia miejsca tragedii;

13) spacer do Wygnanki i dziwne metamorfozy, jakich doświadcza wędrowiec w czasie owej wycieczki: poczucie szczególnej anamnezy, pewność, że się niedawno tą samą okolicą szło, ale w innych okolicznościach; była noc zalana światłem księżyca;

14) tajemniczy niepokój, nie dający się opanować, wciągający coraz głębiej w krąg zagadkowego dramatu;

15) odkrycie tajemniczych śladów i nieodparty nakaz, by pójść za nimi;

16) ślady nieznanego poprzednika doprowadzają bohatera noweli pod próg własnego domu: widzi zdewastowany do szczętu klomb białych lili, w czeluściach pieca znajduje miękkie, zmięte zawiniątko — zbluzgane krwią swoje własne ubranie.

Wszystkie ogniwa zwierają się w tym ostatnim momencie w zamknięty łańcuch przyczyn i skutków. Wszystkie wprowadzone w posobnym następstwie elementy fabuły odsłaniają z perspektywy finału swą funkcyjną ważność i najściślejszą współzależność. Uświadomienie sobie tej współzależności równa się rozwiązaniu. Przypadkowe spotkanie z Walerią przed dwoma laty stało się dla bohatera noweli głębokim przeżyciem i wstrząsającym wspomnieniem. Idealna piękność tej młodziutkiej dziewczyny skojarzyła się z irracjonalnym poczuciem doskonałości tak absolutnej, że wszelkie zetknięcie się tej kobiety z brutalnością życia wydało się świętokradztwem, bluźnierstwem. Wyłoniła się wówczas niespodziana, nieobliczalna w następstwach myśl, że należałoby uchronić to niezemskie zjawisko przed zbrukaniem się od zetknięcia ze światem za wszelką cenę. Myśl chora, błakająca się po manowcach szaleństwa. Zrealizowana wtedy tylko symbolicznie, w postaci przedziwnego portretu cudnej nieznanym, zepchnięta potem na dno podświadomości nie rozchwiała się w niepamięć, przyciała się tylko w zakamarkach jaźni. I oto w pewnym momencie, na przełęczu między jawą a snem, w czasie hipnotycznego eksperymentu wynurzyła się na powierzchnię i zawleczona w dziedzinę snu somnambulicznego rozrosła się w neodparty nakaz, kategoriyczny imperatyw. Jego skutkiem ta „poetyczna” zbrodnia. Waleria śpiąca w powodzi śnieżnych kwiatów wiecznym snem czystych, niebiańskich dziewic — oto realizacja ponurego zamysłu, zrodzonego w mrocznych zaułkach obłąkanego mózgu. Powtórne odwiedziny Wygnanki to mus zbrodniarza, powracającego zawsze na miejsce zbrodni i w zetknięciu z rzeczywistością dochodzącego do poznania istotnej prawdy. Śmiertelne, obezwładniające znużenie to rezultat nadludzkiego wysiłku, jakiego dokonał zbrodniarz w stanie snu wspinając się do komnaty Walerii po gładkich, niedostępnych dla normalnego człowieka murach zamczyska. Uczucie wstrętu, obrzydzenia i podniecającego niepokoju to wyraz kiełkującej z wolna świadomości tajemniczego związku z zagadkową zbrodnią w Wygnance. Po przeczytaniu nowela przedstawia się nam jak matematyczne równanie o wielu niewiadomych, w którym wszystkie zagadkowe znaki x i y zostały rozwiązane i wymienione na konkretne wartości. Identycz-

ną metodę stosuje Grabiński niemal we wszystkich swych nowelach. Wykazują one niezwykle mocną logicznie sprzężność wewnętrzną: każdy szczegół ma w nich swoją starannie przemyślaną i przewidzianą zawczasu funkcję do spełnienia, każde zdarzenie ma swoją wystarczającą przyczynę bądź w uprzednim przebiegu faktów, bądź w procesach psychicznych i przemianach duchowych postaci, bądź wreszcie w uwarunkowaniach natury całkowicie irracjonalnej, co jednak — z aspektu osobliwej metafizyki autora rzecz rozpatrując — muszą być uznane za przyczyny istotne i wystarczające.

Kiedy mowa o problemach motywacyjnych warto zatrzymać się na moment na zagadnieniu, które Grabińskiego pasjonowało szczególnie, na zagadnieniu wzajemnego stosunku konieczności i przypadkowości. Grabiński posługuje się dość często w swych nowelach formą przypadku; istnieje nawet jeden odrębny utwór pod tytułem *Przypadek*. Jednakże w kontekście całej „filozofii” pisarza owe momenty „przypadkowe” tracą w istocie ową specyficzną jakoby dla ich natury „przypadkowość” i nabierają — wręcz odwrotnie — wszelkich cech konieczności. Pozorny „przypadek” wydaje się przypadkiem tylko nie wtajemniczonym albo zbyt powierzchownym, zbyt symplistycznie i jednostronnie oceniającym życie i świat obserwatorom. Dla Grabińskiego przypadek nie istnieje i wszystkie „przypadkowe” sytuacje w jego utworach w istocie służyć mają udowodnieniu istnienia żelaznej i absolutnie konsekwentnej logiki bytu. Jest to oczywiście logika nie mająca nic wspólnego z konwencjonalną logiką codziennego i powszechnego doświadczenia, lecz logika zjawisk nadrealnych, mających korzenie poza empirią naturalnych praw życia. Wrzecki, bohater noweli *Po stycznej*, spotyka się z całym szeregiem zdarzeń „przypadkowych” o identycznej wymowie: wszystkie potracają bądź bezpośrednio, bądź na drodze okolnej o zjawisko śmierci. Czy jest to tylko złudzenie Wrzeckiego, złudzenie szaleńca, opanowanego monoiდეą i dopatrującego się z uporem w niewinnych zdarzeniach wciąż tej samej, jednoznacznej aluzji? Całe ujęcie tematu raczej temu zaprzecza; sugestie autora zdają się zmierzać w innym całkowicie kierunku. To nagromadzenie i zgęszczenie zdarzeń „przypadkowych”, a w swej wymowie analogicznych sprawia właśnie wrażenie czegoś nieprzypadkowego, wrażenie jakiejś interwencji sił nadprzyrodzonych. Najgłębsze, prymarne przesłanki faktów tkwią bowiem u Grabińskiego najczęściej poza empirią bądź w wymykają-

cych się racjonalnej analizie procesach życia podświadomego, bądź w nadrealnej rzeczywistości „tamtego brzegu”.

Jednym ze szczególnie efektownych środków kompozycyjnych, którymi posługuje się autor *Demona ruchu*, jest motywacja przestawna, motywacja inwersyjna. Inwersja polega na przedstawieniu naturalnej kolejności związanych przyczynowo motywów, na wysunięciu faktów czasowo późniejszych przed fakty wcześniejsze czyli na odwróceniu naturalnego następstwa przyczyn i skutków. W doskonałej noweli *Sygnaly* z tomu *Demon ruchu* stawia nas autor wobec szeregu zjawisk zagadkowych, których sensu ni przyczyny nie potrafimy rozplątać. Przyczyna właściwa dramatycznych wydarzeń podana została dopiero w ostatnich wierszach opowieści i to nie bynajmniej *expressis verbis*, lecz raczej w formie domysłu, w formie implikacji. Z sytuacyjnego układu zdarzeń wywiązuje się jednoznaczna sugestia. Analogicznie postępuje Grabiński w całym szeregu nowel. W *Problemacie Czelawy* błąkamy się niemal do końca w gąszczu niewiadomych albo co najwyżej prawdopodobnych przypuszczeń, które autor dopiero zwolna, krok za krokiem rozwiązuje albo potwierdza. Efektowność literacka inwersji jest oczywista; mieści się bowiem w tej przestawności związków przyczynowo-skutkowych olbrzymi potencjał dynamizmu, oddziałujący niebywale korzystnie na świadomość odbiorcy w toku recepcji dzieła. Utwór staje się przez to ciekawszy, wiąże silniej uwagę, wciąga świadomość czytelnika w krąg przedstawionych wydarzeń i uczuciowo podnieca zagadkowością fabuły.

Kompozycja utworów powieściowych Grabińskiego wykazuje identyczne, jak w nowelach, właściwości formalne. I tu też zgodnie z metafizyką autora motywowanie zdarzeń dokonuje się w dwu płaszczyznach: realnej i irracjonalnej, których zresztą ściśle i wyraźnie oddzielić nie podobna. Zdarzenia w planie realnym mają swe przedłużenie w sferze nadzmysłowej, ludzie z krwi i kości przekraczają raz po raz niewidzialne granice i mosty wiodące na „tamten brzeg”. W tych samych realnych miejscach dzieją się jednocześnie zupełnie odmienne sprawy, widzenia sensne to bynajmniej wcale nie iluzoryczne majaki, lecz rzeczywistość równie rzeczywista, co świat naszych zmysłowych i umysłowych doświadczeń na jawie. Ludzie obcy i nieznanymi spotykają się w jakimś innym wymiarze, a potem rozpoznają w planie empirii. Śmierć jest złudzeniem, umarli istnieją nadal i czynnie ingerują w nasze codzienne życie — i autorowi o to właśnie chodzi, aby raz po raz odsłaniać owe metafizyczne per-

spektywy istnienia. Wszystko to oczywiście fantastyczne, nie mające nic wspólnego ze świadectwem naszych zmysłów i rozumu, ale nie pozostaje nam nic innego, jak przyjąć do wiadomości założenia pisarza, bo takie jest prawo każdej sztuki i przywileje twórcy. W obrębie jednak tak skonstruowanego, na takich podwalinach wspartego świata, wszystko odbywa się z żelazną, zdumiewającą konsekwencją. W tej twórczości pulsującej gorączką fantastycznych, oszałamiających urojeń wyczuwa się chłodny powiew myśli, co każdy odruch wyobraźni chwytą natychmiast w stalowe kleszcze i organizuje z racjonalistyczną precyzją umysłu rozmiłowanego w jasnych i logicznych konstrukcjach. Ścieranie się dwu tych przeciwstawnych dążeń, wyobraźni zmierzającej do całkowitego wypowiedzenia się w najbardziej nieprawdopodobnych pomysłach i antytetycznej władzy intelektu, nie znoszącego najmniejszej dowolności i anarchii — oto zasadniczy rytm twórczości Grabińskiego. Toteż takie np. rozwiązanie tajemnicy tragicznego zgonu ministra Pradery w *Cieniu Bałometa* przy całej niezwykłości założenia przeprowadzone zostało ze ścisłością matematycznego rachunku.

Jak na wskroś racjonalistyczną była osobowość twórcza pisarza, jak z dokładnością logicznego sylogizmu konstruowane są jego utwory, o tym może pouczyć jeden drobny, ale bardzo znamieny przykład. W pierwszym rozdziale powieści *Cień Bałometa* wprowadza autor całkowicie zdawałoby się uboczny, a może nawet zbyteczny motyw „białej, pikowej kamizelki”. W drodze na decydujące spotkanie z Praderą uderzyła w pewnym momencie i przykuła wszystkim uwagę Pomiana odcinająca się ostro na tle szarej cizby przelewającego się ulicami tłumu ludzkiego biała plama; „ponad gzięłk szczegółów wybił się na czoło ten jeden motyw, wyodrębnił i skupił na sobie uwagę. Śmieszny, banalny motyw! Czyjaś biała, pikowa kamizelka!...”³ Jej nieznaną właściciel znać wyczuł i przechylił to skupione, uporczywe spojrzenie Pomiana i jakby w podziękę za to „uznanie” i uwagę zrewanżował się ukłonem. Motyw białej kamizelki powróci raz jeszcze w rozdziale drugim, w relacji kamerdynera Święckiego, opowiadającego o ostatnich minutach życia zamordowanego ministra. Pradera miał wtedy na sobie strój wieczorowy i śnieżnobiałą, ulubioną szczególnie pikową kamizelkę. Rozbierając pana kamerdyner wyniósł na moment kamizelkę dla przewietrzenia na logię pałacową i przewiesił przez balustradę ta-

³ *Cień Bałometa*, s. 3.

rasu. Gdy po chwili powrócił, znalazł pana w agonii, kamizelka zniknęła. Ten groteskowy szczegół w zeznaniach służącego uderzył silnie wyobraźnię Pomiana. Przypomniawszy sobie, że właśnie na ostatnim spotkaniu z Praderą w domu Rudzkich ta biała kamizelka szczególnie jakoś przyciągnęła wówczas jego uwagę. A potem to spotkanie z owym nieznanym człowiekiem. Wyczuwamy razem z bohaterem powieści, że ten błąchy pozornie szczegół mógł odegrać jakąś istotną rolę w całej aferze, ale związek rzeczy jest dla nas nadal absolutnie niezrozumiały. Motyw ten znika zresztą w rozdziałach następnych i gotowi bylibyśmy o nim całkowicie zapomnieć, gdy nieoczekiwanie wyłania się on na ostatnich stronach powieści odsłaniając dopiero teraz swój istotny sens. Biała kamizelka Pradery spełniła funkcję znaku rozpoznawczego i orientacyjnego w stosunku do bezpośredniego wykonawcy zbrodniczej myśli Pomiana. W przeddzień pojedynku z Praderą zabłądził Pomian pośród zaułków przedmieścia. Jego świadomość wypełniona była po brzegi jedną wyłączną myślą: zniszczyć przeciwnika, którego dalsza działalność mogła jak najfatalniej zaciążyć na losach społeczeństwa. Myśl ta kojarzyła się ze wspomnieniem wroga takiego, jakim go ostatnio widział: eleganta w nieposzlakowanym stroju wieczorowym, z monoklem w oku, w śnieżnobiałej kamizelce, odcinającej się jaskrawo na tle czerni fraka. I w tym właśnie momencie sprzęgło się spojrzenie Pomiana ze spojrzeniem nieznanego człowieka, którego twarz spoglądała z okien jakiegoś domu. To wystarczyło, by mordercza myśl przechwycona została przez chorobliwie wrażliwą psychę Szantyry i rozrosła się w niej w patologiczną nienawiść do osobnika w „białej kamizelce”. Tak więc ów uboczny czy na pozór zgoła zbyteczny motyw spełnia w powieści bardzo istotną funkcjonalnie rolę. Jest to ów przysłowiony gwóźdź w ścianie, który wbija autor w rozdziale pierwszym po to, by w rozdziale ostatnim bohater opowiadania miał się na czym powiesić. Ale świadczy to o bardzo starannym przemyśleniu szczegółów kompozycji utworu.

Znamienna rzecz, że ta troska o motywacyjną precyzję słabnie w ostatnich wielkich powieściach Grabińskiego. Niedopatrzona motywacyjnie występują zwłaszcza w partiach realistycznych tych utworów. Zastanawia oczywiście przyczyna negliżowania konieczności przekonywujących umotywowania, zastanawia sprzeczność takiej postawy z podkreślonym poprzednio racjonalistycznym typem wyobraźni twórczej pisarza. Wydaje się, że mogły tu oddziaływać

przyczyny wielorakie. A więc być może pewne trudności w całkowitym opanowaniu techniki rozbudowanych szeroko struktur formalnych przez pisarza, który czuł się dobrze przede wszystkim we właściwym sobie niejako z przyrodzenia i uzdolnień typie rodzajowym miniatury literackiej. Spoistość motywacyjna dwu wcześniejszych powieści tłumaczy się do pewnego stopnia dość bliskim pokrewieństwem morfologicznym tych utworów z gatunkiem noweli. Przyczyną niedostatków motywacyjnych w dwu ostatnich opublikowanych powieściach może być jeszcze i to, że Grabińskiego metafizyka i fantastykę interesowały przede wszystkim główne linie kierunkowe rozwoju jego fabularnych i problemowych wątków, a mniej wagi przywiązywał do wątków ubocznych czy owych realistycznych epizodów, które traktował prawdopodobnie jako ustępstwo na rzecz ustawicznie ponawianych postulatów krytyki ówczesnej. Wreszcie czas powstania tych utworów, ostatni okres życia, wypełniony beznadziejną walką z nieuleczalną chorobą — to okoliczność bynajmniej nieobojętna. Wyczerpywał się zwolna talent i siły, nie było obiektywnych warunków do cyzelowania pisarskiej roboty.

W węzłowych punktach przebiegu zasadniczych wątków narracyjnych powiązania motywacyjne są przecież na ogół wystarczające, służą dostatecznie uzasadnieniu podstawowej koncepcji autora. Gorzej jest w ubocznych odnogach akcji, w partiach epizodycznych i dygresyjnych. Tu wiele napotyka się roboty oczywiście puszczanej. Kiedy np. decyzję bądź co bądź doniosłą w życiu dwojga kochających się istot, a mianowicie wstąpienie Halszki z powieści *Klasztor i morze* do zakonu i wyrzeczenie się szczęścia z ukochanym mężczyzną uzależnia autor od przypadkowego zdarzenia, od ciężkiej rany, zadanej Warmskiemu przez nieznanego sprawcę (przez kogo? w jakich okolicznościach? z jakich powodów?), to tego rodzaju „przyczynowe” wiązanie faktów zadowalać nie może. Takich ułatwień motywacyjnych jest w tej powieści więcej.

W *Wyspie Itongo* dwu rozbitków okrętowych, ledwo żywych, uwięzionych przez gromadę dzikusów na nieznanym lądzie, zagrożonych każdej chwili utratą życia, snuje akademickie dysputy na temat przypuszczalnego położenia geograficznego Itongo, języka i pochodzenia jej mieszkańców. Sytuacja co najmniej osobliwa i mało stosowna do tego rodzaju dywagacji. Na tej fantastycznej wyspie, odciętej od reszty świata, powstaje w ciągu dziesięciu lat rządów króla Czandaury olśniewający komfort techniczny. Tak za-

pewnia nas autor, ale czytelnik jakoś nie bardzo ma ochotę w takie baśnie wierzyć. Bez odpowiednich narzędzi nawet najwybitniejszy inżynier nie potrafi sporządzić prostego gwoźdźca. A cóż mówić dopiero o kolejach, okrętach, o stwarzaniu wspaniałych technologicznych cudów na pierwotnej wyspie w społeczeństwie dzikusów. Fantastyka fantastyce nierówna. W fantastyce też obowiązuje zasada prawdopodobieństwa. Fantastyka techniczna, *science-fiction* musi być i zawsze bywa oparta o mocne materialnie i cywilizacyjne podłoże, jest wysnuciem możliwości prawdopodobnych z istniejącego stanu kultury technicznej społeczeństwa. Statek międzyplanetarny, zbudowany przez dzikusów z centralnej Gwinei, byłby pomysłem absurdalnym nawet w ramach literackiego zmyślenia, ale będzie koncepcją zupełnie prawdopodobną i możliwą do przyjęcia, gdy pisarz-fantasta umieści akcję swej powieści w środowisku wysoko cywilizacyjnie zaawansowanym.

Najbardziej skomplikowany problem przedstawia jednakże sprawa motywacji w utworach dramatycznych Grabińskiego. Dramat pisany z myślą o scenie ma swoje prawa. Dramat ten realizuje się w teatrze za pośrednictwem żywych ludzi — aktorów. Otóż rzecz jasna, że aktor-człowiek może grać dobrze tylko żywych ludzi. Aktor nie czuje się w swej roli, na właściwym miejscu, gdy każe mu się grać majaki, widma, bezkrwiste urojenia imaginacji. Wspominając o najrozmaitszych eksperymentach w sztuce modernizmu i postmodernizmu europejskiego z czasów przed i po pierwszej wojnie światowej Józef Kotarbiński, tak doskonale oswojony z naturą teatru z racji tyloletniej w nim pracy, zupełnie słusznie i przekonująco dowodził, że sztuka dramatyczna ze wszystkich sztuk jest najbardziej konkretna i dlatego „z natury swej wroga wobec chimerycznych dywagacyj. W sztuce scenicznej inicjatorem jest poeta, autor — ale jej r d z e ń p a c i e r z o w y, oś zasadniczą stanowi i zawsze stanowić będzie aktor-artysta. On sam jest materiałem dla ucieleśnienia postaci działających, zapłodnionych przez autora. Owładnięty psychozą przewrotną futurysta lub kubista rzuca na płótno dziwaczne rebusy lub lepi z gliny pokraczne bałwanki. Aktor nie robi z siebie kubistycznej lub trójkątnej pałuby o wynaturzonych kształtach. W sztuce scenicznej mogą znaleźć zastosowanie najróżnorodniejsze metody lub kierunki: idealne, realne, klasyczne, romantyczne, naturalistyczne — ale istnieje pewna linia demarkacyjna, poza którą teatr nie powinien wykraczać, jeśli nie chce

plodzić absurdów albo bawić się w eksperymenty poronione"⁴. Główną treścią pracy aktora jest oddać uczucia i namiętności ludzkie w żywym ruchu i plastyce — jest zatem aktor „poetą duszy ludzkiej, wyobrazicielem indywidualności, a najwyższym jego zadaniem jest stworzenie artystycznej monografii tej duszy łącznie z całością dramatu”⁵. Główną przeto dziedziną pracy aktora jest dziedzina konkretnej ludzkiej psychiki. Dlatego też — pisze dalej Kotarbiński — „aktor-człowiek lepiej się czuje, gdy odtwarza także człowieka, aniżeli gdy ucieleśnia widziadła lub majaki. Otóż pod tym względem symbolizm i nastrojowość wcale nie są wdzięcznym terenem dla aktora-artysty. [...] Aktor bowiem stąpa najpewniej na twardym gruncie, gdy może sobie zdać jasno sprawę z tego, co ma ucieleśniać, gdy pełny obraz postaci zawładnie jego wyobraźnią i świadomością, gdy intuicyjnie przerzuci się w głąb odtwarzanej cudzej duszy”⁶.

Słowa te nabierają szczególnej wagi w zestawieniu z twórczością dramatyczną Grabińskiego. Krytyka zwróciła od razu uwagę na znamienne rozbieżność między problematyką sztuk scenicznych pisarza, a formą, jakiej użył autor dla przedstawienia i rozwinięcia interesujących go zagadnień. W dramacie istotnie na plan pierwszy wysuwa się człowiek, a wszystkie konflikty i spięcia dramatyczne ukazane są w projekcji przeżyć bohaterów. Tymczasem Grabińskiego owe perypetie psychiczne żywych ludzi w istocie nie interesują, bo jego myśl i wyobraźnia błąkają się poza rubieżami rzeczywistości. W *Willi nad morzem* nie ludzie są bohaterami dramatu, lecz raczej owa ksenomimia, będąca wykładnikiem czuwającej nad światem metafizycznej *nemesis*. W *Śnie Krysty* rola tytułowa jest w istocie całkowicie bierna, czynne są widma duchów, gotujące się do ponownej inkarnacji. To samo w *Strzygoniu*, który jest nie człowiekiem przecież, ale upiorem. W jednoaktówce *W Dzień Zaduszny* znowuż punkt ciężkości przesunięty został z dziedziny ludzkich, moralnych powikłań w strefę sił ponadmysłowych, które poprzez znaki tajemne dają znać o swym istnieniu i ingerują czynnie w bieg ziemskich, doczesnych spraw. W niedrukowanym *Manowcu* rolę pierwszoplanową grają również nie ludzie, lecz fantomy i widma. Ujęcie tak swoistej tematyki w formę dramatyczną nastęrczało nie tylko specyficzne trudności aktorom, którym powierzano realizację sztuk Grabińskiego i w końcu

⁴ Por. Kotarbiński J., *Ze świata uludy*, Warszawa 1926, s. 125.

⁵ *Ibid.*, s. 138.

⁶ *Ibid.*, s. 139.

jak się zdaje zniechęciło teatr do ich wystawiania, ale stwarzało samemu autorowi cały szereg niełatwych do rozwiązania problemów pisarskich, które przecież rozwiązać jakoś trzeba było, jeśli utwór miał oddać myśl twórcy i być zrozumiałym dla widza. Nasuwał się właśnie cały splot zagadnień typowo motywacyjnych. Jak przekonać widza nieoswojonego z dziedziną zjawisk, które autor pierwszy na scenę wprowadzał, o prawdzie tego świata, w którym nie ma jakichś narzucających się odbiorcy wyraźnie konfliktów życiowych, konfliktów, w których orientacja jest łatwa, ponieważ wyrastają one z miazgi codzienności, z doświadczeń własnych każdej jednostki ludzkiej. Dramat Grabińskiego jest teatrem idei, teatrem oryginalnych koncepcji intelektualnych. Rozgrywa się przeważnie w świecie cieniów, które są tylko symbolami, upostaciowanymi znakami kryjącej się poza nimi nadrzeczywistości. W dramacie problemów tego typu, jakie Grabińskiego pasjonowały, w dramacie przesuującym punkt ciężkości z człowieka na pewną intelektualistycznie wykoncypowaną teorię bytu, każde słowo, każdy gest mają oczywiście wyjątkowo doniosłe i istotne znaczenie jako elementy umożliwiające widzowi zrekonstruowanie dość abstrakcyjnej, a przede wszystkim całkowicie mu dotąd obcej, a przeto do bezbłędneho odtworzenia nie łatwej intencji pisarza. Wiadomo zaś, że słowo w dramacie jest lotne; wypowiedziane ustami aktora rozwiewa się natychmiast ustępując miejsca słowom innym i innym treściom. Nie ma tu mowy o regulowaniu tempa odbioru, o możliwości zatrzymania biegu rzeczy, aby się skupić, zastanowić, rozważyć. W tym stanie rzeczy odtworzenie sobie przez widza owego snującego się pod powierzchnią gestów i zdarzeń dyskursywnego toku myśli pisarza, co jest tak nieodzownie konieczne dla uchwycenia jego ideowej koncepcji, nie jest bynajmniej rzeczą prostą i łatwą. Niebezpieczeństwo zagubienia wątku ideowego czai się też w zbyt „sensacyjnej” dla widza nieoswojonego z tematyką bliską Grabińskiemu zewnętrznej substancji i inscenizacji jego dramatów. Na scenie teatru dzieją się bowiem istotnie rzeczy dziwne, błakają się po niej jakieś upiorne fantomy, odbywają osobliwe „misteria”. Seans spirytystyczny na scenie — to przecież ciekawostka wystarczająco sensacyjna, by samą niezwykłością „rytuału” ściągnęła uwagę i przestłoniła istotę rzeczy. Nie mówiąc już o tym, jak niebezpiecznie ryzykownym przedsięwzięciem jest inscenizowanie eksperymentów tego typu ze względu na nie dającą się przewidzieć reakcję widzów. Nawet Boy kpiną przecież i dowcipem

kwitował niektóre teatralne pomysły Grabińskiego, traktowane przez pisarza całkowicie na serio. Istnieją specyficzne prawa teatru, których żaden autor lekceważyć nie może.

Nasuwa się przeto pytanie, czy Grabiński dla wyrażenia problemów, jakie w dramatach swych usiłował przedstawić, wybrał formę rodzajową właściwą? Otóż wydaje się, że zagadnienia te nadawały się bardziej do przedstawienia epickiego, ponieważ ich atrakcyjna siła kryje się nie w sferze ludzkich doświadczeń i konfliktów, co jest właściwą dziedziną dramatu, lecz w anegdocie i w oryginalnej, niewątpliwie ciekawej i godnej poznania teorii życia.

Dramaty Grabińskiego z innego jeszcze względu nastroczają szereg wątpliwości istotnych. Przesuwając punkt ciężkości na płaszczyznę problemową, ze sfery konkretnych sytuacji życiowych w dziedzinę metafizycznych rozważań o życiu, zapominając o tym, że dramat jest i musi być w każdym wypadku teatrem żywych, realnych, pełnokrwistych ludzi, ponieważ tylko ludzie mogą być *dramatis personae*, autor zaniedbał całą tę realistyczną stronę swojej dramatycznej twórczości popełniając szereg bardzo istotnych pomyłek, dopuszczając się zaniedbań, które w blasku teatralnej rampy razić muszą szczególnie jaskrawo. Nasuwają się zwłaszcza zasadnicze zastrzeżenia w zakresie motywacji zdarzeń i motywacji psychologicznej gestów i poczynań ludzkich. Zlekceważenie problematyki charakterologicznej, brak dbałości o pogłębienie i wycieniowanie rysunku postaci, czyni często z bohaterów pisarza wbrew intencjom autora i wyraźnym założeniom utworu osoby wręcz antypatyczne, co nie tylko osłabia więź uczuciową widowni ze sceną, ale — co gorsza — wywołuje reakcje wręcz przeciwne tym, jakich autor pożył. Tak właśnie w *Willi nad morzem* obiektywna wymowa układu sytuacyjnego wbrew werbalnym zapewnieniom i sugestiom autora obnaża nicość i nikczemność moralną ofiar zbrodni: Norskiego, Róży i Prandoty, a usprawiedliwia poniekąd i do pewnego przynajmniej stopnia rehabilituje zbrodniarza. Na skutek tak nieoczekiwanego obrotu sprawy metafizyczna *nemesis* znalazła się w sytuacji dość kłopotliwej, bo kto jak kto, ale tych dwoje małych i marnych ludzi najmniej ma prawa do takiej zemsty i zadośćuczynienia, jakie im przyznał pisarz. Jeśli dodać do tego pewne nazbyt daleko idące licencje motywacyjne, nadmierne posługiwanie się przypadkowym zbiegiem okoliczności, nadużywanie dość naiwnych i banalnych efektów sensacyjno-melodramatycznych, o czym pisał już Boy z okazji wystawienia zadusznego trypty-

ku⁷, to nieuchronnie zgodzić się wypadnie, że wszystko to razem wzięte nie budzi zaufania i niewątpliwie obniża rangę utworów dramatycznych Grabińskiego w ogólnej skali porównań.

3

narracja
(klimat opar. = napięcie)

Literatura światowa zna pewien szczególny gatunek narracji, określaną angielską nazwą *short story*. *Short story* to typ opowiadania, którego nie podobna przerwać ani odłożyć, gdy się rozpoczęło lekturę, typ opowiadania o tak swoistej kompozycji, że wciągnięci w zaczarowany krąg zdarzeń dziejących się w wyobraźnym świecie fikcji literackiej, zafascynowani niepokojącym brzmieniem pierwszych słów narratora, nie jesteśmy zdolni z tego czaru się wyzwolić ani otrząsnąć ani oderwać uwagi, dopóki nie doczytamy czy nie wysłuchamy opowieści do końca. Jest to zatem kompozycja oparta na wyzwoleniu już od pierwszych zdań szczególnie wysokiego potencjału napięcia i na podsycaniu, względnie utrzymaniu tego napięcia niemal aż po kres narracji. Zasadniczy ton czy klimat opowiadania to w rozmaitych gradacjach występujące uczucie lęku, bo *short story* to najczęściej rodzaj noweli z gatunku niesamowitych; nie dziwne to, skoro ojcem duchowym owej *short story* był bodaj że największy fantasta i klasyk niesamowitości w literaturze świata Edgar Allan Poe. To napięcie temperatury wewnętrznej opowiadania nie może opaść przed czasem pod groźbę załamania się architektoniki i dynamiki kompozycyjnej utworu, ale nie może też trwać nazbyt długo, jeśli nie ma sprowadzić znużenia lub przesytu⁸. Otóż Stefan Grabiński ten typ opowiadania opanował w stopniu — bez przesady rzecz można — absolutnym i w swych najlepszych utworach nowelistycznych jest niewątpliwie klasykiem tego gatunku na gruncie polskim, na gruncie — dodajmy — nie obfitującym bynajmniej w nadmiar utworów narracyjnych tego właśnie typu. Nasuwa się przeto pytanie, w jaki sposób autor *Demona ruchu* ową pożądaną skalę napięcia osiąga, jak ją reguluje, jak ów potencjał dynamizmu zwielokrotnia, doprowadza do maksimum koncentracji i jak go w końcu rozładowuje.

Jednym z podstawowych środków dynamizowania noweli jest

⁷ Por. Żeleński T.-Boy, *Flirt z Melpomeną i inne ilirciki (Wieczór trzeci)*, Kraków 1922, s. 157—160.

⁸ Por. Beyer H., *Gespensergeschichte*. Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, I Band, s. 444—446.

u Grabińskiego wywołanie odpowiedniego nastroju. Już w pierwszych słowach opowiadania, w pierwszym, wstępnym i najbardziej ogólnym zarysie sytuacji stara się autor wytworzyć specyficzny klimat, aureę, atmosferę niepokoju, podniecenia, emocjonalnego napięcia nerwów, oczekiwania na coś, co zdarzyć się musi nieodwołalnie. W noweli *Sygnaty* przystanek kolejowy Dąbrowa został zaalarmowany od strony Głazowa niepokojącą wieścią: wozy odbiegły, wszystkie pociągi zatrzymać. Wysłana na zwiady lokomotywa nie stwierdziła na trasie żadnych zakłóceń ruchu, żadnej obiektywnej przyczyny, co by uzasadniała charakter zagadkowych ostrzeżeń. Dzień minął spokojnie, ale nocy następnej tajemnicze sygnaty powtórzyły się ponownie i to w formie jeszcze bardziej naglącej, niecierplivej, brzmiącej niepokojąco gróźnie. To wystarczy, by wywołać specyficzną atmosferę podnieconego oczekiwania na coś, co zdaje się kryć i tać poza obrębem trójwymiarowej, znanej nam na wylot, pewnej i bezpiecznej rzeczywistości. To oczekiwanie wiąże nas z owym fikcyjnym światem tajemniczych wydarzeń, powołanym do istnienia przez twórcę, przykuwa uwagę i trzyma ją w kleszczach napięcia aż do momentu, w którym ciekawość i niecierpliwość czytelnika zostaną nasyczone i uśmierzone.

W opowiadaniu *W przedziale* środkiem wywołującym pożądany nastrój, psychiczny klimat, a co za tym idzie emocjonalne napięcie, jest wstępna, zwięzła charakterystyka osobliwych i dziwnych przeobrażeń, jakim ulegało całe jestestwo duchowe bohatera w momencie zetknięcia się z atmosferą kolejowego *coupé*. „Wytwarzało się specyficzne środowisko, jedyne w swoim rodzaju *milieu* ruchome, które miało swe prawa, swój układ sił, swoją własną dziwną, czasem groźną duszę. Ruch parowozu udzielał się nie tylko fizycznie; rozmach maszyny przyspieszał tętna psychiczne, elektryzował wolę, usamodzielniał”⁹. Godziemba zmieniał się nie do poznania. Kiedy więc w następnym momencie pojawi się w zasięgu niesamowitego działania tajemnej mocy środowiska piękna i ponętna kobieta, atmosfera wypełnia się natychmiast elektryzującym ładunkiem napięcia i oczekiwania na coś niezwykłego, co zgodnie z dyskretnie, choć wymownie zarysowaną sugestią zdarzyć się musi. Grabiński posługuje się tu swoistą formą dynamizacji, którą można by określić jako przygotowanie proste, tzn. przygotowanie faktów, jakie istotnie zajdą. O naturze tych faktów nic na razie nie wiemy,

⁹ W *przedziale*, w tomie *Demon ruchu*, wyd. II, s. 31.

ale mamy prawo i podstawę oczekiwać, spodziewać się czegoś wyjątkowego, ponieważ sytuacja jest brzemenna w niepokojące możliwości.

Konstrukcję dynamicznego napięcia buduje Grabiński przez zastosowanie najrozmaitszych zabiegów artystycznych: a więc przy pomocy umiejętnego podsycaenia temperatury uczuciowej; przez budzenie oczekiwań i wywoływanie przeczuć; przez stosowanie tzw. przygotowania odwrotnego lub zwolnione, stopniowe odślanianie tajemnicy; przez celowe i głęboko przemyślane rozmieszczenie dynamicznych szczytów; przez bardzo sprawne operowanie zaskakującą czytelnika pointą; wreszcie dzięki powstrzymywaniu się w wielu wypadkach od dawania definitywnych, jednoznacznych rozwiązań, co oddziaływa niezwykle korzystnie na ideowo-artystyczny rezonans utworów. Przyjrzyjmy się kolejno tym formom bliżej.

Grabiński potrafi niezwykle pomysłowo i sprawnie posługiwać się formą artystyczną, którą można by nazwać z g ę s z c z a n i e m t a j e m n i c y. Sytuacja, postać, budzące od początku same sobą zaciekawienie, dzięki celowemu dorzucaniu szczegółów, dodawaniu odpowiednio dobranych rysów, wprowadzaniu wciąż nowych, innych, nieoczekiwanych elementów treści, zaczynają jak gdyby „obracać tajemnicą”, pogrążać się coraz głębiej w niedocieczonym mroku, coraz mocniej niepokoić swą niesamowitą zagadkowością. W *Kochance Szamoty* sytuacja wyjściowa jest wystarczająco intrygująca: list-wezwanie od tajemniczej, nieznanym kobiecie; opustoszała, samotna willa w zapuszczonym, na pół dzikim ogrodzie; wreszcie pierwsze spotkanie z kochanką, niesamowite, niezwykle, pozostawiające we wspomnieniu dziwną gorycz i odurzający czad upojenia. Ale to Grabińskiemu nie wystarcza. Rozpoczyna się właśnie teraz owo „z g ę s z c z a n i e” tajemnicy. Autor dorzuca raz po raz jakiś szczegół znamieny, jakiś rys nowy w wyglądzie czy zachowaniu postaci, modyfikuje ustawicznie sytuację intensyfikując tym zespołem zabiegów uczucie zagadkowości i rosnącej, coraz mocniej narzucającej się groźnej dziwności zdarzenia. Absolutne odizolowanie się Jadwigi od zewnętrznego świata, jej osobliwe, coraz bardziej dziwaczne zachowanie się, jej niezmiennie, stałe, bezwzględne milczenie w ciągu wielogodzinnych spotkań z kochankiem, niepokojące metamorfozy, jakim ulega jej cielesny kształt, tudzież cały szereg pomniejszych, a treściowo i funkcjonalnie bardzo istotnych szczegółów — wszystko to potęguje z każdym niemal zdaniem po-

tencjał napięcia wciągając czytelnika coraz głębiej w zakłęty krąg tej urokliwej, niesamowitej przygody.

Z identycznym zabiegiem spotkać się także można w wielu innych utworach. Oto wielokrotnie cytowana w rozważaniach niniejszych nowela Zez. Dynamika pierwszej części noweli oparta jest na zasadzie kontrastu dwu przeciwstawnych charakterów, tajemniczego i przekornego Brzechwy oraz narratora. Śmierć Brzechwy stanowi swoistego rodzaju perypetię, staje się jak gdyby źródłem nadziei na pomyslną odmianę w losach bohatera. Nadziei niestety złudnej. Bo oto wbrew spodziewaniu zaczyna się dziać coś niepojętego; w psychice narratora zaczynają przejawiać się jakieś niepokojące przemiany, zaczyna rozrastać się w niej jakaś jaźń cudza, wroga, agresywna. Przy pomocy szeregu szczegółów wprowadzanych co chwila w pole widzenia autor pokazuje, jak owo tajemnicze, nieznanne istnienie zagarnia coraz szersze pole zaatakowanej jaźni. A gdy narrator broniąc się w momentach nadludzkiego wysiłku wyzwala się na krótką, przelotną chwilę od ohydnej współbytności obcego pierwiastka, czujemy, jak w niewidzialnej przestrzeni zaczyna powstawać jakiś byt nieznanany. Coś, czego ani nazwać ani określić ani pojąć nie podobna, jakieś zagadkowe istnienie zaczyna rosnąć, nabrzmiewać, rozsnuwać sieci wokół, osaczać ze wszystkich stron i pod wrażeniem fascynującej sugestii kiełkować w nas zaczyna ów tak znamieny dla tego typu literatury niesamowity *horror*, lęk, chwytający w stalowe kleszcze napięcia nerwy i świadomość.

Inną często przez Grabińskiego stosowaną formą dynamizowania akcji bywa motyw przeczucia. Przeczucie czegoś, co się stać musi, czegoś zazwyczaj groźnego i wrogiego osobie, która przeczucia tego doznaje, stwarza momentalnie atmosferę niepokoju, która siłą rzeczy tak mocno wiąże uwagę i uczucia odbiorcy. W „opowieści weneckiej” *L'Appassionata* Inez Orpega de Torres doświadcza ustawicznie dotykanej niemal obecności grożącego jej niebezpieczeństwa. „Ciągle mi się zdaje — powiada do kochanka — że ktoś skrada się ku mnie cichymi krokami lub że czai się poza moimi plecami...”¹⁰ Niekiedy owo przeczucie grożącego ciosu przybiera kształt ostrzegawczego snu. Tak właśnie Kazimierzowi Josztowi z noweli *Ultima Thule* groźna przyszłość odsłania się zazwyczaj w sennym, zawsze sprawdzającym się co do joty widzeniu. Śni mu

¹⁰ *Namiętność*, s. 71

się wówczas stara, zapadła rudera z powybijanymi szybami. Z czarnej, zionącej pustką nory wychyla się ku niemu człowiek przesyłając gest pożegnalny. „Ten człowiek wkrótce umrze — dziś, jutro, za lada chwilę”¹¹. Istotnie, to złowrogie, senne widziadło nigdy nie zawodzi, a jego ostrzegawczy sens sprawdza się w końcu i na bohaterze noweli.

Niezwykle efektywnym i skutecznym estetycznie środkiem wywoływania napięcia bywa też w nowelach Grabińskiego tzw. przygotowanie odwrotne. Przygotowanie odwrotne polega na tym, że autor sugeruje przypuszczalny bieg zdarzeń taki, jaki się nie sprawdzi, orientuje w kierunku sprzecznym z późniejszą rzeczywistością ewolucją faktów. Wynika stąd zaskoczenie, niespodzianka, nieoczekiwane komplikacje w rozwoju akcji, a więc efekty silnie dynamizujące kompozycję utworu. W *Szarym pokoju* okoliczności zdają się sprzyjać i układać po myśli i według życzeń narratora. Bieg zdarzeń sugeruje wyraźnie, że uporczywa walka z cieniem niesamowitego Łańcuty skończy się zwycięsko dla jego następcy, że wpływy wrogiej, chorobliwej jaźni zostaną do szczętu wyrugowane i starte w zamieszkaną ongiś przez Łańcutę przestrzeń. Lecz oto w momencie, gdy wytrzymały prześladowca zdaje się już absolutnie triumfować, w momencie całkowitej niemal pewności zwycięstwa zjawia się tamten, nieustępliwy, niepokonany, zawsze zwycięski.

Grabiński nie śpieszy się nigdy z rozwiązaniem tajemnicy. Lubi komplikować i pozornie gmatwać sytuację, rozstawiać liczne znaki pytania, odsuwać moment rozwiązania, a wzamian podniecać, podęczać w górę wzrost linii napięcia. Toteż punkt szczytowy owego diagramu natężeń energii emocjonalnej przesuwa pisarz zazwyczaj niemal na sam koniec noweli zapewniając w ten sposób swoim utworom siłę przyciągania uwagi i trzymania jej w pożądanym skupieniu w toku pełnej, całkowitej recepcji dzieła. Przykładem takiego zwolnionego świadomie odsłaniania tajemnicy może być cytowana tu już nowela *Projekcje*. Od pierwszego momentu wciąga nas autor w krąg intrygujących zagadek i do końca niemal nie jesteśmy całkowicie świadomi wewnętrznego powinowactwa i związku zjawisk. Wyczuwamy współzależność zachodzącą między tajemniczymi projekcjami, a przeszłością wyklętego klasztoru (rzecz zresztą wyjaśnia się w toku noweli), ale jedno-

¹¹ *Demon ruchu*, wyd. II, s. 174.

częście mamy nieodpartą pewność, że istnieje również jakiś związek zagadkowy między tymiż projekcjami, a osobą i losem samego Snieżki. Ale jaki? Autor przeciąga odpowiedź do końca, przesuwa ją nawet do tzw. epilogu wydawcy (oczywiście fikcyjnego), bo właściwa nowela, dziennik Snieżki kończy się w istocie znakiem pytania. W ogóle trzeba nadmienić, że jest Grabiński swego rodzaju mistrzem zaskakujących, emocjonujących czytelnika i budzących jego zdumienie nieoczekiwanych, mocnych uczciowości finałów. Operuje ze sprawnością wirtuoza rewelacyjną pointą. Po niesamowitych uniesieniach romansu z Jadwigą Kalergis (*Kochanka Szamoty*) okazuje się w zakończeniu, że w istocie ta kobieta od dwu lat już przecie nie żyje. I na odwrót: zmarły i dawno pogrzebany Brzechwa istnieje nadal, bytuje w jakimś swoistym stanie na pół materialnej współegzystencji z swoim antagonistą-partnerem (Zez). Wielbiciel zamordowanej Walerii, przechowujący we wspomnieniu nie dający się zatrzeć ślad spotkania z tą dziewczyną i niezwykłego olśnienia, jakiego wówczas doświadczył, okazuje się ku własnemu swemu zdumieniu i przerażeniu — jej mordercą.

Szokująca pointa nie zawsze bywa jednakże równoznaczna z całkowitym bezwzględny wyjaśnieniem sytuacji. Znamienna rzecz: Grabiński, który z taką żelazną logiką lubi prowadzić akcję, zamyka ją często, zwłaszcza w najdoskonalszych swych nowelach akcentem niepewności, znakiem pytania, niedopowiedzeniem myśli do końca. „Terenem” akcji w *Spojrzeniu* jest świadomość człowieka, podstawową formą podawczą analiza psychologiczna. Przy absolutnym braku tzw. akcji zewnętrznej cała dynamika kompozycyjna noweli oparta jest na spiętrzającej się fali obłądu, która wznosi się coraz wyżej i wyżej aż do katastrofy. Ale katastrofa nie jest bynajmniej wyjaśnieniem zagadki. Nie wiemy, co zobaczył Odonicz w momencie, kiedy ulegając nieodpartej pokusie uwodnego dajmonium odważył się spojrzeć poza siebie. Nie-ludzki krzyk przerażenia poddaje tylko ogólny kierunek wyobraźni, ale nie określa ściśle istoty rzeczy. I w tym właśnie odracjonalizowaniu pomysłu kryje się ideowa i artystyczna wartość noweli. To zawieszenie w tajemniczej niepewności, ten znamienny akcent niedopowiedzenia, położony w finale opowiadania, działa mocno i ze skutkiem absolutnie pewnym. Bo tajemnica wyjaśniona do końca przestałaby być tajemnicą, a z niedopowiedzenia wywiązuje się potężna sugestia, rodzi się ów dreszcz niesamowity, który jest tak

istotny, przyrodzony niejako temu gatunkowi twórczości, jaki Grabiński uprawiał.

Nowelistyczne *par excellence* uzdolnienia Grabińskiego sprawiły, że formy kompozycyjne, typowe dla rodzaju noweli, przeniósł on na teren powieści przy pewnej nieodzownej rzecz jasna modyfikacji. Jednotorowość akcji ustępowała w utworach strukturalnie rozległych wielowątkowości i wieloplanowości; charakterystyczny dla noweli jeden, dekoncentrycznie umieszczony szczyt dynamiczny kompozycji wielowierzchołkowej, rozmieszczającej owe pomnożone punkty maksymalnych napięć mniej więcej symetrycznie i regularnie. W *Salamandrze* jest takich szczytów dynamicznych trzy: scena sabatu i ofiarowania się Kamy szatanowi, zdemaskowanie Kamy jako demona oraz moment rozstrzygającej walki Wierusza z Kamą zakończony pyrrusowym zwycięstwem białego maga. Podobnie w *Cieniu Bafometa* można wskazać trzy górujące wzniesienia linii napięć: dla rozdziałów od 1 do 4 momentem takim jest scena ucieczki Pomiana przed szatańską pokusą miłości Weroniki i przyłapanie go w tym momencie przez starego sługę. Pomian jest tak zmieniony, transfiguracja psychiczna i fizyczna postąpiła tak daleko, że poczciwy, przywiązany służący nie poznał pana. Czas już ostateczny wyjeżdżać. Dla rozdziałów od 5 do 8 takim szczytowym punktem maksymalnego napięcia jest scena seansu i śmierci Amelii; dla ostatniej części powieści decydująca rozmowa z Szantyrem. W *Wyspie Itongo* takich głównych szczytów jest więcej, bo aż cztery: scena miłosna u Krystyny, katastrofa okrętu, porwanie Rumi i wreszcie ucieczka z wyspy.

Niezależnie jednak od tych specyficznych właściwości kompozycyjnych, zdeterminowanych odmiennością rodzajową gatunku, występują w powieściach Grabińskiego wyraźne ślady silnego oddziaływania metody nowelistycznej. W *Cieniu Bafometa* np. każdy niemal rozdział skomponowany jest niejako na wzór noweli: posiada zazwyczaj swój odrębny, własny szczyt dynamiczny, przesunięty na koniec i zamyka się zwykle swoistą pointą. I tak np. w rozdziale 1 „Grom” szczytowy punkt napięcia to moment, w którym wbrew naprężonemu oczekiwaniu pojawiają się na miejscu spotkania tylko obaj sekundanci Pradery. Nieobecność ministra działa jak gwałtowne zaskoczenie, obudza natychmiast tysiąc domysłów. Rozdział kończy się nieoczekiwaną pointą: Pradera nie żyje. Podobnie w rozdziałach następnych. Rozdział 2 kończy się podniecającym napięciem spotkaniem Pomiana z tajemniczym nieznanym, rozdział

3 niepokojącym odkryciem dokonującej się w Pomianie metamorfozy, rozdział 4 nieoczekiwanym finałem platonicznej miłości ku Weronice itd. itd. W ten sposób autor stale, permanentnie podsyca napięcie. Każdy rozdział kończy się mocnym akcentem, który pozostawia silne wrażenie. W rozdziale następującym stwierdzamy zrazu lekkie odprężenie, po którym napięcie znowu stopniowo narasta aż do nowego punktu kulminacyjnego.

Ciekawą kompozycję posiada powieść *Salamandra*. Tu nowelistyczna technika rozwiązywania akcji zaskakującą czytelnika pointą zastosowana została nie tylko do poszczególnych rozdziałów, ale nawet do całości utworu. Powieść kończy się w sposób typowo nowelistyczny. Po burzliwych przejściach romansu z Kamą i przyjacią z Wieruszem, po długiej ciężkiej chorobie Jerzy Drzewiecki postanawia odwiedzić przyjaciela. Ale na miejscu Wieruszowego domu spotyka tylko ruiny. „Te ruiny istnieją tu od 10 lat...” I nikt tu żadnego Wierusza nigdy nie widział i nie znał. Więc to wszystko miałooby być „snem tylko, złym, trującym czadem...?” Więc „kim był Wierusz? Kim Kama?” I jedynie pożegnalny list ukochanej zdaje się upewniać w przekonaniu, że owe koszarne przeżycia to przecież „rzeczywistość, to straszliwa w swej prostocie rzeczywistość”¹².

Podobnie jak w nowelach, tak i w powieściach operuje autor umiejętnie formą przygotowania odwrotnego. Zwłaszcza *Cień Bafometa* przynosi wiele w tym zakresie przykładów. Zamiast spodziewanego pojedynku przychodzi wieść o zagadkowej, nagłej śmierci Pradery. Pomian czatujący na sprawcę tajemniczych, a złośliwych wybryków dokonuje wbrew oczekiwaniom odkrycia swego drugiego ja, swojej drugiej osobowości. Ekspiacyjna procesja wielkopostna kończy się widoczną ingerencją szatana. Wbrew oczekiwaniom miłość Jerzego i Halszki z *Salamandry*, Gniewosza i Rumi z *Wyspy Itongo* znajduje finał tragiczny.

Odmienność rodzajowa powieści pozwoliła jednocześnie zastosować takie środki artystyczne dynamizacji, na jakie w noweli nie ma miejsca z powodu strukturalnej ograniczoności tego gatunku. Takim *par excellence* powieściowym, a technikę filmu przypominającym zabiegiem dynamizującym bywa stosowanie na szeroką skalę wymienności zdarzeń, sytuacji, motywów, miejsca i scenerii. Ustawiczny ruch obrazów, powoduje sam przez się

¹² *Salamandra*, s. 161.

wzrost zaciekawienia i napięcie uwagi. W *Cieniu Bafometa* rozwojowi wewnętrznemu akcji powieściowej towarzyszy odmieniająca się niemal w każdym rozdziale sceneria zdarzeń. Z podmiejskiej ustroni, w której miał się odbyć pojedynek Pomiana z Praderą, przerzuca się akcja do pałacyku ministra, aby w rozdz. 3 przenieść się z kolei do domu Pomiana. Rozdział 4 to baśniowa feeria romansu z Weroniką, jakby preludium do przemiany dalszej w rozdziałach 5 i 6. W rozdziałach tych bowiem przerzuca autor jakby most między rzeczywistością empirii, a nadrzeczywistością czwartego wymiaru przenosząc akcję w plan metafizyczny. Dzieje Pawelka Kuteróżki, Bugaj, niesamowite procesje w klasztornych ogrojach — wszystko to dzieje się na jakiejś innej kondygnacji, wznoszącej się ponad rzeczywistością widzialną. W rozdz. 7 wracamy w plan empirii, ale wciąż przy ustawicznej wymienności stafażu: dom Amelii, ustronna pustelnia Wrześmiana, zagubiony na krańcach miasta przytułek, wreszcie cmentarne odludzie.

Sprawność kompozytorska Grabińskiego ujawnia się również w jego dramatach, co jest o tyle zrozumiałe, że kompozycyjnie i konstrukcyjnie dramat bardzo jest bliski fakturze noweli. Stąd na ogół w scenicznych utworach Grabińskiego ta sama, co w opowiadaniach, umiejętność zawiązywania akcji, podsycania napięcia i umiejętność neutralizowania negatywnej roli antraktu. W *Ciemnych siłach* już 1 scena I aktu działa aktywnie odsłaniając istniejący od lat antagonizm między Ryszardem i Różą. Ale nie tylko to. Zagadkowa w tym stadle rola Prandoty, jego śmierć tajemnicza, a zwłaszcza ostatnie w scenie słowa Róży, zwrócone do Ryszarda: „Łós? A może twoje potajemne pragnienie?... (usunęło z drogi Prandotę)... Ty masz silną wolę, Ryszardzie!” — otóż słowa te wprowadzają nas już u progu akcji w krąg niepokojących podejrzeń, przypuszczeń, sugestii, pytań, które natarczywie będą się domagać odpowiedzi i wyjaśnienia. Niespodziane przybycie Wrockiego jako element nowości i swoistego zaskoczenia staje się dalszym czynnikiem dynamizacji. Grabińskiemu nie wystarcza to jednak, on wciąż mnoży punkty zagadkowe, zgęszcza momenty sytuacyjnie niejasne. Jakże dziwny jest Adaś, to smutne, milczące dziecko — i jakże dziwny jest stosunek do niego Ryszarda. Dlaczego Norski boi się własnego syna? Dlaczego Wrocki ustawicznie krąży myślą w rozmowach wokół zmarłego Prandoty i dlaczego te rozmowy wywołują takie gwałtowne, psychiczne i somatyczne reakcje w Norskim? Końcowa scena z żebrakiem, pełna niesamowitej tajemniczości,

jest zarazem punktem kulminacyjnym aktu, brzemienym w groźne supozycje. Akt I kończy się zatem mocnym dramatycznie akcentem pozostawiając widza w stanie uczuć zmieszanych. Z tym większym zniecierpliwieniem oczekuje aktu II.

Akt ten rozpoczyna się spokojną sceną rozmowy Róży i Wrockiego. Po wysokim napięciu aktu I jesteśmy w przejściowej fazie uciszenia i ukojenia nazbyt podniecającej nerwowo atmosfery. Ale z wolna napięcie znów poczyną narastać. W słowach Róży raz po raz przewijają się niepokojące sugestie. Zachowanie się Wrockiego zaczyna uderzać obecnych swoją jakby od kogoś przechwyconą obcością. Jego wykład na temat ksenomimii nieoczekiwanie rozjaśnia, aczkolwiek nie zupełnie jeszcze, pewne związki zdarzeń i faktów. Coś już z tajemniczej ciemności przeblęskiwać poczyną, jakaś prawda z trudem przez mrok się przebija — ale jeszcze daleko do rozeznania całkowitego. I znów następuje świetna scena końcowa, w której Norski bierze Wrockiego za zmarłego Prandotę. Scena ta oznacza gwałtowny skok napięcia ku górze. Czujemy, jak wokół postaci Ryszarda zaciska się jakaś dławiąca pętla. Właściwie mamy już pewność niemal absolutną, że między śmiercią Prandoty, a Norskim zachodzi jakiś związek współzależności.

Akt III przynosi rozwiązanie. Właściwie już scena 1 między Norskim a starym służącym Janem rozwiewa ostatnie możliwe jeszcze wątpliwości. Jest to niewątpliwie z punktu widzenia kompozycyjnego pewne niedopatrzenie. Autor niepotrzebnie wyprzedza bieg zdarzeń osłabiając przedwczesnym postawieniem kropki nad i siłę dramatyczną utworu. Niemniej jednak pozostaje jeszcze kwestia ostatecznej demaskacji zbrodniarza i sprawę tę przeprowadza Grabiński z właściwą mu wytrawnością artystyczną przesuwając kulminacyjny punkt akcji jak w doskonałej noweli do ostatniej sceny dramatu.

Ogólnie można powiedzieć, że ukształtowanie dynamiczne to jedna z mocniejszych stron pisarstwa Grabińskiego. Grabiński umie zaciekawiać i dlatego lektura wielu jego utworów bywa za każdym razem silnym i frapującym przeżyciem, zawsze fascynującą czytelniczą przygodą.

Rozdział IV

FORMY KONSTRUKCYJNE

Zagadnienia konstrukcyjne to odrębny splot kwestii, których pomysłne lub niepomyślne rozwiązanie waży znacząco na wartości utworu. Budowa i kompozycja nie są mimo pozorów pojęciami wymiennymi¹. O ile bowiem kompozycja jest wyrazem prawdziwie twórczej zdolności syntetycznego widzenia świata i ujmowania go w wewnętrznych związkach, a więc jest wartością *par excellence* artystyczną, o tyle budowa (konstrukcja, struktura) jest jakby technicznym odpowiednikiem kompozycji, jest wyrazem rzemieślniczej sprawności w organizowaniu zawartości treściowej. Że to nie jest to samo, o tym poucza proste doświadczenie. Można przecież — dajmy na to — opanować doskonale technikę teatru i budować sprawnie zgrabne sztuki, a przecież nie będą one miały siły głębszego przekonywania, ponieważ ich kompozycja będzie zawodzić, motywacja będzie nieprzekonywująca, banalna, naiwna, operująca technicznie bardzo usługowymi, ale artystycznie jałowymi środkami wyrazu. I odwrotnie: autor może doskonale chwytać związki rzeczy i zjawisk, mieć zmysł inwencji i zdolność udzielania żaru własnej wyobraźni czytelnikom czy widzom, ale technicznie będzie rozwiązywać problemy pisarskie dość nieporadnie, ponieważ nie opanował jeszcze dostatecznie arkanów rzemiosła albo nie przywiązuje wagi do technicznej szlifierki.

Konieczność utrzymania konstrukcyjnego ładu i mimo wszystko ważność tych problemów wynika z czasowej, zjawiskowej formy realizowania się dzieła w konkretyzacji indywidualnej. Jako zja-

¹ Por. Kucharski E., *Pani pana zabita jako zabytek średniowiecznej poezji dworskiej*, Lwów 1932, rozdz. „Formy literackie”.

wisko realizujące się w czasie utwór może być podany do „spożycia”, tj. percypowany jedynie fragmentami, częstkami. Wyłania się przeto konieczność podziału całości i celowego uszeregowania w następstwie owych części składowych, tak aby w odpowiednim, najważniejszym momencie podane było odbiorcy to, co do zrozumienia sytuacji jest nieodzowne. Narzuca się z kolei problem wzajemnego ustosunkowania czasu strukturalnego, tj. czasu trwania recepcji do czasu wyobraźlanego, imaginowanego, w którym dokonują się przedstawione zdarzenia. Operowanie owym czasem imaginowanym należy do czynności *par excellence* artystycznych, ale wywiera zarazem wpływ istotny na konstrukcję dzieła, znajduje wyraz zewnętrzny właśnie w technicznym uporządkowaniu poszczególnych części utworu.

Jak radzi sobie z tymi zagadnieniami Grabiński? Otóż najczęściej spotykaną u niego formą konstrukcyjną jest tzw. budowa trójdzielna. Ten klasyczny, z antyku wywodzący się jeszcze, architektonicznie niezwykle przejrzysty podział utworu na trzy podstawowe części, na część wstępną, ekspozycyjną, na rzecz właściwą czyli zrąb zasadniczy dzieła i na zakończenie, musiał być zapewne szczególnie bliski pisarzowi-filologowi z profesji, a więc wykształconemu na wzorach sztuki tak rozmiłowanej przecie w jasnych, przejrzystych liniach konstrukcyjnych.

Część wstępna ma u Grabińskiego z reguły charakter ekspozycyjny, kreśli sytuację wyjściową, daje charakterystykę osób, odsłania antecedencję zdarzeń. W noweli *Tajemnica hr. Masperry* rysuje autor na pierwszych kartach utworu miejsce akcji, sytuację obojga małżonków i ujawnia osobliwy, dziwny stosunek hrabiny Bożeny do męża. Podobnie w legendzie kominiarskiej *Biały Wyrak* otrzymujemy na wstępie charakterystykę miejsca, sytuacji panującej w grupie roboczej starego majstra Kaliny, wreszcie głównych postaci noweli, zwłaszcza owego odbijającego od reszty kolegów malarza i śniarza na jawie, czeladnika Osmółki. W opowiadaniu *Po stycznej* część wstępną wypełnia niemal wyłącznie charakterologiczny rysopis Wrzeckiego z wydobyciem, rzecz jasna, tych osobliwości jego fizjognomii duchowej, które staną się bezpośrednią przyczyną późniejszego dramatu. W tych wstępnych partiach utworu przeważają na ogół treści statyczne, opis, charakterystyka psychologiczna, informacja, wyjaśnienie, a jeśli pojawiają się treści zmienne, to z reguły w formie zwartej, zwartej, skrótovej relacji.

Po wstępnej części ekspozycyjnej następuje z kolei rzecz

właściwa, zasadniczy zrąb treściowy utworu, obejmujący właściwe zdarzenie, historię wypadku, stanowiącego istotny przedmiot tematyczny opowiadania. W pierwszej ze wspomnianych tu przykładowo nowel będą to osobliwe dzieje hrabiny od chwili pierwszej, tajemniczej utraty przytomności aż po jej zgon i częściową „reinkarnację”; to jest właśnie owa „tajemnica hr. Masperry”. W noweli drugiej będzie to zagadkowe zniknięcie Osmółki, poszukiwanie zaginionego i straszliwe odkrycie w mrocznych czeluściach kominowego spadu. Walka z białym wyrakiem to punkt kulminacyjny tej części. W noweli *Po stycznej* to historia owych pozornych „przypadków”, które w konsekwencji pchną Wrzeckiego do tragicznej decyzji.

Po punkcie kulminacyjnym napięcie opada, akcja zmierza szybko ku rozwiązaniu wobec wyczerpania się materii tematycznej. To rozwiązanie wyodrębnia się zazwyczaj w wyraźnie wydzieloną część końcową, w zakończenie, przybierające niekiedy kształt graficznie wyeksponowanego epilogu.

Charakterystyczny jest w nowelach Grabińskiego stosunek wzajemny obu czasów, strukturalnego i imaginowanego. Część ekspozycyjna obejmuje zazwyczaj wyobraźną przeszłość, a część właściwa teraźniejszość, to „aktualne” zdarzenie, które jest przedmiotem zasadniczym narracji. Stosunek czasu strukturalnego do imaginowanego bywa w większości wypadków odwrotnie proporcjonalny. Przeszłość, obejmująca niekiedy bardzo nawet rozległy odcinek czasowy, podana jest jednak w formie skrótovej i dlatego część wstępna zdolna jest zazwyczaj zmieścić się w niewielkiej strukturalnie ramie przestrzennej. Natomiast zasadniczy zrąb treściowy utworu, obejmujący zazwyczaj zdarzenie skupione na niewielkiej stosunkowo przestrzeni czasu, jest strukturalnie szeroko i głęboko rozbudowany. Autor spogląda jak gdyby na dziejące się sprawy przez szkło powiększające, przybliża je naszemu wejrzeniu, zwalnia jak gdyby nurt biegnącego czasu. W noweli *Po stycznej* część wstępna obejmuje około 2 i 1/3 strony tekstu, a rzecz właściwa 13 i 1/2 strony. Zakończenie nie przekracza rozmiarów 1 strony. Świadczy to o bardzo sprawnym operowaniu kategoriami czasu, o dużym poczuciu względnej ważności szczegółów i o zdolności ujmowania każdej kwestii i sprawy w takie wymiary czasowe, jakich dana sprawa ze względu na swą funkcjonalną rolę wymaga.

Te „klasyczne” proporcje nie zawsze jednak bywają w utworach pisarza zachowane. W świetnej skąd inąd noweli *Dziedzina*

ekspozycyjna część wstępna obejmuje aż 10 stron, a rzecz właściwa, zdarzenie główne, dla którego opowiadanie zostało napisane, obejmuje zaledwie niecałych 5 stronic. Ta oczywista dysproporcja wynika jednakże w niektórych utworach Grabińskiego ze specyficznego charakteru jego twórczości. Jest to twórczość — jak już wielokrotnie na tych kartach wspomniano — wyrastająca z pewnych bardzo oryginalnych i subiektywnych przesłanek filozoficznych. Niejeden utwór staje się w tym stanie rzeczy swoistą ilustracją literacką pewnej czysto intelektualnej, abstrakcyjnej koncepcji. Racjonalistyczne podłoże beletrystyki Grabińskiego sprawia, że niekiedy pewne niezwykle ciekawe i oryginalne pomysły, realizowane w utworach literackich pisarza, mogłyby stać się niezrozumiałe dla odbiorcy, gdyby autor nie poprzedził właściwej opowieści dłuższą nieco, wyczerpującą częścią informacyjno-wprowadzającą. Stąd rozrastanie się w niektórych utworach partii wstępnych, w danym wypadku nieodzownych jako koniecznego komentarza dziejących się spraw. Jeśli mimo to taka np. *Dziedzina* jest utworem frapującym, wynik to niezwykłego talentu pisarza, który dojrzałością swej sztuki potrafił niekiedy zrównoważyć skutecznie zawsze przecież ujemny wpływ przewagi elementu racjonalistyczno-spekulatywnego w dziele literackim.

Budowa trójdzielna dominuje jednak nie tylko w nowelistyce Grabińskiego; identyczną zasadę konstrukcyjną stosuje też autor w swoich powieściach i dramatach. W *Salamandrze* dwa początkowe rozdziały to jakby wstęp, ustalenie sytuacji, zaprezentowanie osób głównych, zasygnalizowanie zasadniczych kierunków rozwoju akcji. Część właściwa to rozdziały od trzeciego do dziesiątego. Zakończenie wydzielone jest wyraźnie w formie epilogu. W *Cieniu Bałometa* rozdział 1 i część początkowa rozdziału 2 to zawiązanie akcji i ekspozycja; rzecz właściwa obejmuje drugą część rozdziału 2 i rozdziały następne do 10 włącznie; rozdział 11 to zakończenie, epilog. Analogicznie ma się rzecz w dramatach. W *Ciemnych siłach* scena 1 aktu I jest zwięzłą, ale doskonałą, całkowicie wyczerpującą ekspozycją. Nie tylko bowiem wprowadza w rzecz i orientuje w sytuacji, ale zarazem spełnia jedno z zasadniczych zadań dobrej kompozycji, budzi pewne oczekiwania, podejrzenia, sugestie, odsłania możliwe perspektywy aktualnej chwili. Uderza zatem i w większych kompozycjach literackich pisarza niezwykła przejrzystość budowy, brak zamętu i zagmatwania konstrukcyjnego; każdy element archi-

tektonicznej całości ma swoje ściśle określone i wyznaczone miejsce w następstwie czasowym układu.

Jeśli idzie o operowanie kategorią czasu w utworach powieściowych, to Grabiński przedstawia najczęściej bieg zdarzeń w formie czasowego *continuum*. Akcja przedstawia się jako ciąg zjawisk, faktów i wydarzeń, zamknięty w dających się ściśle wyznaczyć ramach chronologicznych, w obrębie których nie ma zasadniczo żadnych poważniejszych czasowych luk i przerw. I tak np. akcja powieści *Cień Bafometa* zamyka się w granicach 25 miesięcy, między 22 września a 30 października. Z wyjątkiem pierwszej części rozdziału 2, która jest projekcją imaginowanej przeszłości, relacją autora o zdarzeniach minionych, cała reszta powieści przedstawia się jako wyobrazalna terażniejszość, rozwijająca się w czasie niby film na przestrzeni dwu z górą lat, od momentu zawiązania akcji aż po jej kres. Między poszczególnymi częściami opowiadania nie ma w zasadzie luk czasowych; jedyny wyjątek to kilkumiesięczny (maj — wrzesień) interwał między rozdziałem 9 a 10. W tak zakreślonych ramach czasowych oczywiście nie wszystkie treści traktowane są równomiernie, autor jak gdyby zwalnia lub przyśpiesza przesuwający się przed oczyma wyobraźni film rzeczy i zjawisk. Sprawy mniej ważne, odcinki czasowe wypełnione zdarzeniami podrzędniejszego znaczenia przedstawione są w formie referatowo-sprawozdawczej; w scenach o doniosłej funkcjonalnie roli nurt czasu zaczyna płynąć wolniej, a fakty i zdarzenia rozrastać się w szerzej i głębiej rozbudowane sytuacje. Dzięki takiemu rozkładowi elementów treściowych autor zdołał zachować ekonomię czasu i miejsca, uniknąć dłużyzn i punktów martwych, jednym słowem rozwiązać z pozytywnym wynikiem jedno z najistotniejszych zagadnień pisarskich, a mianowicie zagadnienie wyboru i hierarchii spraw.

Nie we wszystkich jednakowoż powieściach akcja przedstawiona została w formie continuum czasowego. Tam, gdzie zdarzenia rozgrywają się na rozległej czasowo przestrzeni, przedstawianie ciągłości faktów było i niemożliwe i niepotrzebne. Stosuje wówczas Grabiński budowę fragmentaryczną. Utwór dzieli się na szereg zamkniętych zdarzeń-epizodów, przedzielonych głębokimi niekiedy interwałami czasu, które autor pomija milczeniem. Poszczególne fragmenty przedstawiają się jako szeroko rozbudowane sceny, sytuacje czy zdarzenia, połączone ze sobą skrótową narracją wiążącą o charakterze informacyjno-sprawozdawczym. Tak właśnie

zbudowana jest pierwsza część *Wyspy Itongo*. Rozdział 2. przedzielony jest od 1. jednorocznym odstępem czasowym; między rozdz. 2. a 3. mija piętnaście lat; między 3. a 4. mija dalszych lat dziewięć. Fragmentaryczność budowy, przejawiająca się w szybkiej zmienności scen i zdarzeń jest dodatkowym czynnikiem dynamizacji utworu, a więc ma istotne i doniosłe reperkusje w planie kompozycji.

Inwencja pisarska Grabińskiego nie wyczerpuje się na formach konstrukcyjnych dotąd opisanych. Typ budowy zasadniczo trójdzielnej modyfikuje autor często lub kojarzy z rozwiązaniami konstrukcyjnymi opartymi na odmiennych rodzajowo zasadach. Jedną z takich form jest np. paralelizm konstrukcyjny, zastosowany zwłaszcza w powieści *Klasztor i morze*. Utwór dzieli się na dziesięć rozdziałów, z których połowa odnosi się do życia klasztoru, a połowa do życia ludzi morza. Te dwa wątki tematyczne: klasztor i morze przeplatają się wzajemnie, zapewniając powieści swoistą regularność budowy, opartą na paralelnej wymienności motywów.

Dość często pojawia się w twórczości nowelistycznej Grabińskiego typ budowy posiadającej długą i świetną tradycję literacką, a mianowicie typ budowy ramowej. Nowela składa się z dwu części: opowiadania-ramy i opowiadania właściwego, tkwiącego niby szufladka w uchwycie narracji ramowej. W noweli *Nocleg* narrator zmyliwszy drogę do stacji kolejowej, zaskoczony burzą i nocą, po długich błakaniach dociera do jakiejś nieznanym, pustej budowli i wśród kompletnych ciemności, znużony niefortunną przygodą układa się do snu. W śnie przeżywa sensacyjną historię, jaka wydarzyła się w tej nieznanym mu okolicy w przeddzień jego tutaj przybycia. Nad ranem budzi się i spostrzega ku przerażeniu własnemu, że noc spędził w cmentarnej trupiarni obok zwłok jakiegoś nieznanego, młodego topielca. Zmarły przypomina co do joty bohatera senniejszej historii. Słychać jakieś głosy. Do trupiarni wchodzi komisja dla przeprowadzenia obdukcji zwłok. W jej gronie surowy, posępny mężczyzna w sile wieku. I w nim rozpoznaje narrator jednego z partnerów sennego marzenia. Początek i zakończenie noweli to rama; zdarzenia przeżyte w śnie to opowiadanie właściwe.

Klasycznym przykładem budowy ramowej może też być konstrukcja noweli *Sygnaty* z tomu *Demon ruchu*. Na dworcu towarowym stacji Przełęcz, „w starym, dawno z obiegu wyszłym wagonie pocztowym” zgromadziło się któreś nocy jesiennej grono kolejarzy. Stary wagon, odstawiony na ślepy tor, pełnił rolę swego

zawron kolejarzy

„kasyna kolejowego”, w którym w chwilach wolnych od służby można było pogwarzyć, zapalić fajkę, wytchnąć po trudach kolejarzkiej doli. I tej nocy również, jak zwykle, zebrała się stacyjna „śmietanka”, by posłuchać nowinek, żartów, anegdot i kolejarzskich opowieści. Podniecony opowiadaniem kolegów zastępca naczelnika stacji Haszyczyc przypomniał sobie pewną niezwykłą, niemal fantastyczną, a przecież prawdziwą historię z lat dawnych i na prośbę zebranych rozpoczyna niesamowitą opowieść. Na tym kończy się owa część wprowadzająca, stanowiąca swoistego rodzaju ramę, w którą włożone jest następujące z kolei opowiadanie Haszyczyc.

Bardzo wiele swych nowel ujmuje Grabiński w jeszcze jedną bliską mu formę konstrukcyjną, w formę pamiętnika lub dziennika. *Kochanka Szamoty* ma podtytuł „kartki ze znalezionej pamiętnika”; nowela *Kruk* — „z pamiętnika Kazimierza Brzosty”; opowiadanie *Przed drogą daleką* to „urywki z pamiętnika W. Lasoty”; *Projekcje* to również notatki pamiętnikarskie zmarłego tragicznie Snieżki; nowela *Porumbica* ma podtytuł „z dziennika podróży do Rumunii Władysława Brzegoty”. Niektóre z tych nowel (jak *Kochanka Szamoty*, *Porumbica*) fakturą swą przypominają ciągłość notat pamiętnikarskich; inne zbliżają się bardziej do dziennika sensu stricto oznaczaniem ściśle określoną datą czasową poszczególnych fragmentów noweli. U podstawy konstrukcji tego typu tkwi zawsze fikcyjne założenie mniemanego autentyzmu. Owe kartki pamiętnikarskie zostały jakoby znalezione i przez pieczołowitego znalazcę wydane. Toteż każde opowiadanie tej kategorii kończy się niemal z reguły „dopiskiem wydawcy” albo „epilogiem wydawcy pamiętnika”. Taki epilog czy dopisek spełnia zazwyczaj bardzo istotną konstrukcyjną i kompozycyjną rolę: przynosi mianowicie ostateczne, całkowite wyjaśnienie zagadki i potwierdzenie supozycji, które właściwy tekst noweli zaledwie sugerował, zaledwie pozwalał się domyślać.

Z PROBLEMÓW STYLU

Kiedy się czyta Grabińskiego, narzuca się u wstępu lektury, niejako spontanicznie pierwsze, nieodparte wrażenie: oto pisarz, który dobrze pisze, który ma dobry styl. Ten pierwszy osąd, nasuwający się w toku recepcji dzieła czytelnikowi, który nie w celach naukowo-badawczych bynajmniej wziął do ręki książkę nieznanego pisarza, może się wydawać bezpodstawnym i nic nie znaczącym, w istocie jednak nie należy lekceważyć takich intuicyjnowrażeńiowych opinii, ponieważ kryje się w nich bardzo często najwyższa ocena, jaką pisarz może osiągnąć w oczach czytelnika. „Ma dobry styl, dobrze pisze” — o niewielu pisarzach moglibyśmy powtórzyć tę formułę już po przeczytaniu stron kilkunastu. Grabiński potrafi przecież zjednać nas i usposobić przychylnie już po jednym rozdziale czy jednej, krótkiej noweli. Rzecz jednakowoż w tym, by określić bliżej i ściślej, na czym owa dojrzałość stylu polega.

Zanim przejdziemy do szczegółowszego opisu, pożyteczne może będzie dać na wstępie najogólniejsze na razie określenie. Wydaje się, że sprawność języka, ujmująca operatywność i komunikatywność stylu pisarza polega w przypadku Grabińskiego przede wszystkim na niezwykłej rzeczowości, jasności wyrażenia i na jakiejś wyczuwalnej od pierwszego zetknięcia się z tą prozą adekwatności między formą wyrazu a przedmiotem przez ową formę oznaczonym. Używając przenośni można by powiedzieć, że Grabiński bywa w najdoskonalszych swych utworach zadziwiająco ascetyczny; on nigdy się nie „wypisuje”, nie bawi w literaturę, w nianie pięknych słów; zawsze chodzi o rzecz, o wyrażenie i jej funkcji wyrażania i oznaczania słowo jest absolutnie podporządko-

styl

wane. Na tle rozgadanej, plotkarskiej literatury reportażowo-naturalistycznej racjonalistyczna ekonomia, pozorna oschłość wyrazu i powściągliwość Grabińskiego działa niezwykle odświeżająco. Jeśli mówimy „oschłość pozorna”, to dlatego, że w istocie jest to styl o wcale szerokiej rozpiętości tonów. Grabiński nie jest w istocie rzeczy ani jednostajny, ani pozbawiony inwencji. Styl zmienia się w zależności od przedmiotu, bywa ścisły, rzeczowy, sprawozdawczy, gdy wymagają tego obiektywne racje, ale jednocześnie potrafi nieoczekiwanie rozkwitnąć szeroką skalą subtelnych barw i dyskretnych uczuć, swoistym czarem słowa, o które Grabiński potrafi troszczyć się głęboko wykazując wiele pracowitego starania. W tym jednak rzecz, że na ogół tego wysiłku nie widać i to jest dalszą ujmującą właściwością prozy tego pisarza. Wysiłek twórcy i jego pracę nad stylem ujawnić może dopiero pedantyczna analiza, natomiast są one niedostrzegalne i niewyczuwalne dla czytelnika. Wręcz przeciwnie, uderza od pierwszego wejrzenia swoista łatwość, swoboda, płynność tego strumienia zdań, który się podatnie nagina do potrzeb autora, nie stawia mu oporu, podsuwa usłużnie pożądane słowa i zwroty, a przeto staje się tak doskonale komunikatywny, tak w większości wypadków niezawodny jako instrument porozumienia między autorem a odbiorcą. Przyjrzyjmy się jednakowoż bliżej owej pracy pisarza nad słowem.

1

W zakresie leksyki literackiej styl utworów Grabińskiego reprezentuje na ogół ten typ prozy artystycznej, jaki powszechnie dominuje w nowoczesnej nowelistyce i powieści realistycznej. Jest to proza w zakresie słownictwa czerpiąca z zasobów żywego, współczesnego dialektu warstw kulturalnych, nie ubiegająca się w zasadzie o jakieś nadzwyczajne efekty stylistyczne, a zorientowana wyraźnie — jak już podkreślono — ku wiernemu, ściśle myśl autora oddającemu wyrażeniu rzeczy. Toteż podobnie jak u najznakomitszych pisarzy-realistów w wielu miejscach styl pisarski Grabińskiego tak dalece podporządkowuje się przedmiotowi, że jako odrębny w pewnym sensie element ekspresji estetycznej niemal przestaje istnieć, niejako uchodzi uwagi, roztopia się w przedmiocie. I dopiero bliższa, wnikliwsza analiza językowo-stylistyczna pozwala dostrzec, że język autora *Wyspy Itongo* nie jest bynajmniej jakimś wypranym z indywidualnych rysów, bezbarwnym, pospolitym

„żargonem” inteligenckim, że ma on swe osobnicze, jemu tylko właściwe upodobania, skłonności, persewerujące nawyki, nadające leksyce, frazeologii i składni pisarza osobiwe, charakterystyczne piętno. Zacznijmy od osobliwości słownictwa.

Grabińskiemu nie wystarcza w niektórych wypadkach aktualny współcześnie słownik warstw inteligenckich i sięga wówczas po wyrazy, które *Słownik warszawski* Karłowicza-Kryńskiego zwykł określać jako wyrażenia „mało używane”. Są to formy językowe, które nie wyszły jeszcze całkowicie z użycia, a więc nie podobna zaliczyć ich zdecydowanie do rzędu archaizmów, lecz z drugiej strony zakres ich stosowalności jest aktualnie niepomernie wąski; w żywej mowie zniknęły one niemal doszczętnie, jeśli się je spotyka, to raczej w języku pisanym. Grabiński sięga po wyrażenia tego typu w dwojakim przeważnie celu: rzadziej i to raczej tylko w słabych literacko utworach młodzieńczych w zamiarach czysto estetycznych, dla „piękności” wypowiedzenia, co zresztą sprowadza skutki na ogół wręcz odwrotne albo też dlatego, ponieważ wyrazy te w niejednym wypadku lepiej i ściślej oddają myśl i wyobrażenie pisarza. Powtarza się tu zatem na mniejszą, rzecz jasna, skalę *casus* Żeromskiego, który w starym Lindem potrafił znajdować wspaniałe, świetne słowa, dawno wyłączone z obiegu, a przecież odświeżone i przez pisarza życiu przywrócone zdolne fascynować współczesnego czytelnika zarówno pięknem samego brzmienia, jak i semantyczną precyzją. Są to więc np. takie wyrazy jak: *czasomiar*, *chybot*: „ukołysany zdradliwie chybotem [...] bałwanów”, Zw.¹; *karm*, *karmia* zam. pokarm: „piers kragłą, odętą karmią...”, Zw.; *lewada* w znaczeniu gaik, lasek: „krwawe pasma światła [...] rozkościszy się purpurową falą po zadumanych lewadach...”, Zw.; *lśknąć się*: „okna, poczęły lśknąć się...”, Zw.; *migot*: „lśniąca miriadem migotów gładź wody”, CB; *niedokwasy* (wyraz zapożyczony z terminologii chemicznej, wprowadzony do słownika przez Śniadeckiego): „niedokwasy myśli”, SP; *obaliny* w znaczeniu ruiny, zwaliska: „zasięki [...] zaryglowane obalinami odwiecznych cedrów”, SP; *odmiot*: „krwawe wspomnienie iskier i węglowych odmiotów”, DR; *otawisko* w znaczeniu łąka, z której skoszono otawę: „ze świeżo skoszo-

osobli-
wości

Stawiska

1. wyney
rodzka
wyprane

¹ W rozdziale niniejszym posługujemy się następującymi skrótami tytułów dzieł Grabińskiego: Zw. = Z wyjątków, DR = *Demon ruchu*, Nwr = *Na wzgórzach róż*, SP = *Szalony pątnik*, CS = *Ciemne siły*, KO = *Księga ognia*, S = *Salamandra*, CB = *Cień Bałometa*, KM = *Klasztor i morze*, WI = *Wyspa Itongo*, N = *Namiętność*.

ných otawisk wynikały wonie mocne...", Zw.; *ociętny* w znaczeniu oporny: „ociętna woli jego bądź...", Zw.; *omroka* zam. mrok, Zw.; *przeploty*: „czerwone liście spływały [...] w bezładnych przepłotach...", NO; *pagór* zam. pagórek, wzgórze: „grzebieńce pagórów", Zw.; *płaskość* w znac. płaszczyna: „szeroka, złocistym miałem wyścielona płaskość...", KM; *poświatl*, *poświelta*: „niebieska poświatl", N; *rozblask*: „oto dzień mi się kłoni pod wieczorną godzinę w rozblaskach jasny, pogodny...", NO; *rozwodzisty* w znac. szeroki: „rozwodziste biodra", WI; *skwir* (wyraz często spotykany u Słowackiego): „skwir orląt po okolnych żlebach", DR; *trzeszcze* w znac. wielkie oczy, gały (spotykane u Żeromskiego): „sowie trzeszcze", KO; *tajnica* (wyraz *par excellence* literacki, jedna z obiegowych klisz stylistycznych moderny): „przesłaniając co chwila tajnice zmagają się morza z ziemią", KM; *wietnica* w znac. izba zgromadzeń: „przypuszczalnej wietnicy na razie nie widziałem...", SP; *wrotnik* w znac. odźwierny, u Grabińskiego użyty metaforycznie jako synonim słońca: „więc pokłoniłem się przed świetnym wrotnikiem, iż jasny był, w lśnieniu wspaniały...", SP; *wsobny* w znac. zamknięty w sobie, w siebie powracający, siebie powtarzający: „dostrzegał wybornie niedoskonałość tych krzywizn, które w siebie wracają, czuł nieetyczność tych dróg bądź co bądź wsobnych...", DR; *wierzeje* w znac. drzwi, wrota: „pchnąłem oburącz przymknięte tylko wierzeje wchodowe...", NO; *wietrzyca* w znac. wichura: „na dzwonnicy pieniała się wietrzyca dźwięków...", NO; *więzgnąć* w znac. wdzierać się, właczać: „w krtań więzgną, wrzynają się sadze...", NO; *wylęk* w znac. nagły przestrah, odruch przerażenia: „ciężkie, senne powieki otwierały w przerażeniu jakieś duże oczy i tak trwały w momentalnym wylęku", DR; *wyzior* w znac. otwór w murze, umożliwiający obserwację przedpoła twierdzy: „murowe wyziory", Zw.; *włada* w znac. władza, moc, potęga (częste u Żeromskiego): „Może tam inna władza przewodzi, w żelaznych cęgach duszycę gniew...", Zw.; *wyże* w znaczeniu wzniesienie (spotykane u Reymonta): „Długi, czarny wąż ludzki [...] pełzał ku wyżom...", CB; *zaranie* w znac. początek dnia, świtanie, brzask: „rozpłynął się, rozwiął w blaskach zarania...", SP.

Semantyczna ścisłość i walor estetyczny przytoczonych tu przykładów wyrażen nie jest oczywiście równy, ale niektóre z nich zaliczyć można do istotnie cennych zdobyczy leksykalnych pisarza, wzbogacających efektywnie jego słownik literacki. *Gońba* jest świetnym brzmieniowo równoważnikiem *gonitwy*; z terminologii

chemicznej zapożyczone *niedokwasy* myśli doskonale określają pojęciową chwiejność i mętność procesów psychicznych, przebiegających gdzieś na dalekich obwodach świadomości; wyraz *obaliny* niezwykle trafnie i sugestywnie nazywa te naturalne barykady, jakimi sama natura, czas, burze i wichury zawalają dostęp do najbardziej głuchych puszczańskich ostępów. Podobnie słowo *odmiot* w wyrażeniu: „krwawe wspomnienie iskier i węglowych odmiotów” doskonale oddaje ową mietlicę dymów i płomieni, jaką odrzuca za siebie pędzący nocą parowóz, a wyraz *płaskość* jest udałym synonimem płaszczyzny, szeroko rozrzuconej, równej, płaskiej przestrzeni. Trzeszcze użyte wymiennie zamiast oczu szeroko otwartych w wizerunku fantastycznego wyraza podkreślają niewątpliwie dobitniej potworność niesamowitego straszysła, a słowo *wylęk* niebywale sugestywnie akcentuje w zjawisku charakterystyczny rys zaskoczenia, momentalność i gwałtowność swoistą doznania.

Obok wyrazów „rzadko używanych”, na poły tylko z obiegu wycofanych, występują też w języku Grabińskiego zdecydowane *archaizmy*, wprowadzone do słownika w tych samych celach, co kategoria słów poprzednio omówionych. Z częściej używanych archaizmów przytoczymy dla przykładu najbardziej znamienne: *czwarzyć się* (wg Lindego: udawać, zmyślać), u Grabińskiego użyty w znaczeniu wyraźnie pejoratywnym: „na twarzy czwarzył się długo szydny, urągliwy półuśmiech...”, Zw.; *ciekać się* w znac. parzyć się: „ciekał się niewczesną rują zwier...”, Zw.; *drzemota* zam. drzemanie, drzemka: „zapaść w starczą drzemotę”, SP; *dźwirze* zam. drzwi: „dźwirze komory”, Zw.; *dłoniaty* w znac. szeroki jak dłoń (u Klonowicza: „dłoniatonogie gąski”): „dłoniaste liście grzybieni”, Zw.; *duszyca* zam. dusza (spotykana w archaizowanych utworach Zeromskiego): „w żelaznych cęgach duszycę gnie...”, Zw.; *krzykwa*, w stp. tyle co krzyk, zgiełk, u Grabińskiego jako nazwa ptaka: „czasem lotem zygzaka przefrunęła krzykwa...”, SP; *kierz*, *krze* zam. krzaki: „po krzach przydrożnych”, Zw.; *karwatka*, w stp. gatunek sukni, u Grabińskiego metaforycznie: „Zima zakasała huby (?) śnieżystej karwatki”, KM; *ląg* zam. współcz. wylęg, pomiot: „starczy, karli ląg”, Zw.; *mać* zam. matka: „A małe ssało pierś krągłą [...] maci”, Zw.; *płożyć się* w znac. czołgać się, posuwać (u Potockiego, Morsztyna), u Grabińskiego w znac. rozprzestrzeniać się, rozciągać: „kładły się [...] szerokimi pasmami łęgi, płożyły pola, ugory...”, SP; *przykopa*, w stp. rów (Leopolita, Piotr Kochanowski), u Grabiń-

skiego w znaczeniu nieco odmiennym jako niewielkie, zarosłe trawą wzniesienie, biegnące między dwiema kolejami polnej drogi: „Wyczułem pod nogami zarosłą trawą przykopę, która rozdzielała podwójny tor kolei”, SP; *pierzeja*, w stp. strona, połąć, skrzydło (Petrycy), u Grabińskiego w znac. pokrewnym ciąg, szereg: „pierzeje rozkrzyczanych sklepów”, N; czarna pierzeja wozów ruszała z miejsca ku odległym celom”, DR; *przetowłosa*, w stp. prostowłosa, u Grabińskiego w znac. nieco odmiennym, zdaje się określać raczej barwę włosów, ich jasność, złocistość: „Płowe warkocze, wyzwolone z krępujących spięć spadły łagodną linią na ramiona i otoczyły go przetowłosą więźbą”, DR; *przypić się* (do kogoś, jak pijawka lub kleszcz): „przypił się do mnie z wściekłą zapamiętałością...”, NO; *przyspiegi* od stp. przyspiegować: „nie potrzebowałem się obawiać przyspiegów wsi...”, NO; *pryszczyc się* (Linde notuje przykłady z rękopiśmiennego zielnika Szprewiusza), u Grabińskiego przenośnie: „niewielka hałda przyszczyla się rudym tonem cegły”, Zw.; *potraw* w znac. siano jesienne: „z późnych potrawów szedł smęt...”, Zw.; *piezga* albo *pierzga*, w stp. pyłek z kwiatów, u Grabińskiego słodycz zbierana z kwiatów przez pszczoły: „I szło młodziwo słodkie jak piezga pszczelna...”, Zw.; *pięstuki*, w stp. kułaki, uderzenia (w średn. *Statucie* Herburta), u Grabińskiego: „Na pazury szło, na kły, na pięstuki...”, CB; *pawęż* zam. tarcza (spotykana jako świadomy archaizm u Sienkiewicza): „słońce zwiśło na krańcach horyzontu i oparło ogromną, czerwoną pawęż o jego podnóża”, CB; *popław* w znac. bieg, nurt, N; *rząp*, w stp. studnia, zalew martwej wody (Haur, Petrycy), identycznie u Grabińskiego: „Odcieśliśmy dwiema poprzecznymi groblami część koryta, by powstały w ten sposób rząp wodny poddać parowaniu”, SP; *rubież* w znac. granica (spotykana w literaturze współczesnej, np. u Sienkiewicza, choć już Linde odczuwał wyraz jako archaizm), u Grabińskiego bardzo częste: „Jeszcze chwila, a byłbyś wpadł w szal strachu. Ty już nawet stałeś na tej zawrotnej rubieży”, SP; *szczezać* zam. współcz. ginać, przepadać, znikać: „Znikała niezaradność, szczeżała gdzieś bojaźliwość”, DR; *śniarz*, osobnik, któremu śni się często, przywiduje, majaczy, marzy: „notoryczny śniarz na jawie”, DR; *ścież*, stp. ścieża, współcześnie używane jedynie w złożeniach typu „na ścież”, „na ścieżaj”, „na oścież”, u Grabińskiego w znac. pierwotnym ścieżka, dróżka, aleja: „nad wysypaną piaskiem i zwi-rem ścieżą nachylały się nagie jeszcze splawy drzew...”, CB; *stęć* zam. współcz. stękanie, jęk (wyraz przywrócony prozie literackiej

przez Zeromskiego), u Grabińskiego: „nagły, głuchy stęk upadającego ciała”, WI; wydrożyć, w stp. zboczyć z drogi, zejść z drogi prostej, u Grabińskiego wyrwać, wytrącić z pewnego stanu, sytuacji, usposobienia: „Aż nagle pewnego dnia zaszyły w domu na przeciw jakieś zmiany i wydrożyły gwałtownie z zapamiętania”, SP; wilgny zam. wilgotny (wyraz pocztywany już przez Lindego za archaizm, ale wprowadzony na nowo do języka literatury przez romantyków i modernistów): „wilgne jak mgła ręce”, SP; „wynikały wilgne wydzieliny ziemi”, NO; wełna w znac. wał na wodzie, wielka fala: „Rozkieżane wełny...”, KM; zasuty od zasuć — zasypać, w znac. dalszym otulić (spotykane u Sienkiewicza i u modernistów): „zasuty w łachmany”, Zw.; ziemica, Zw. itp.

Charakterystyczna rzecz, że większość przytoczonych tu archaizmów pochodzi z bardzo młodzieńczego, bardzo w formie niedoskonałego tomiku opowiadań, zatytułowanego *Z wyjątków. W pomrokach wiary*. Ich zagęszczenie w owych pierwszych próbach literackich początkującego pisarza w większości wypadków nie da się usprawiedliwić żadną istotną ideowo-artystyczną koniecznością. Jest to popis młodziutkiego, niedoświadczonego autora, który zapewne za przykładem bardzo niedobrych wzorów młodopolskich pragnie „olśnić” czytelnika leksykalną inwencją i niezwykłością dochodząc na niejednej stronie tego zapomnianego zbiorku niemal do granic absurdu, do efektów prawdziwie humorystycznych, jak choćby w zdaniu następującym: „A małe ssało pierś krągłą, odętą karmią krwi maci. I szło młodziwo słodkie jak piezga pszczelna, gruzliłość jędrne, posytne...”² Grabiński na szczęście wyzwolił się bardzo szybko i radykalnie z owej śmiesznej i obskurnej manieri.

Niektóre przecież z owych archaizmów uznać należy za zdobycz leksykalną wcale wartościową, jako że zarówno oddają one niekiedy istotę rzeczy lub zjawiska o wiele ściślej i trafniej, niż określenia używane współcześnie, a jednocześnie ich postać foniczna nie jest pozbawiona swoistej estetycznej wartości. Do form tego rodzaju skłonni byliśmy zaliczyć takie np. wyrazy jak: *krzykwa*, *plóżyć się* (zam. współcz. rozprzestrzeniać, rozsnuwać szerokimi pasmami), *przykopa*, *przypić się* (zam. przyczepić), *pięstuki* (zam. kułaki), *popław* (jako synonim współcz. nurtu), *rubież*, *szczezać*, *ścież*, *stęk*, *wydrożyć* (której to formie brak jednowyrazowego odpowiednika

² Z *wyjątków. W pomrokach wiary*, s. 84.

3.
dialekty
zmy

w języku współczesnym i można ją zastąpić tylko omówieniem), a dalej *wilgny, zasuty* (zam. *zatulony*) itp.

Inną kategorią leksykalną, która dość często pojawia się w utworach Grabińskiego odgrywając w niektórych funkcję bardzo istotną, są *dialekty zmy*. Wśród wyrażen tego typu wyodrębnić można dwie rodzajowe formacje: 1) wyrazy pochodzenia gwarowego, wzięte z najrozmaitszych regionów dialektycznych, a wprowadzone do języka literackiego na skutek ich szczególnej w odczuciu pisarza semantycznej ostrości, dosadności i estetycznego waloru, tudzież 2) gwara kaszubska, występująca w szerokim zasięgu zwłaszcza w *Klasztorze i morzu* oraz w kilku pomniejszych utworach nowelistycznych z ostatniego okresu, osnutych na motywie rybacko-morskim.

Do kategorii pierwszej należą wyrażenia takie, jak *bugaj, bugaje* w znac. gęstwina: „Przed oczyma podróżnych rozkładały się w błyskawicznej zmianie bugaje palm zielonych...”, DR; „Wiatr[...] szarpał dziko krucze i płowe bugaje niewiast”, CB; *ćmuk* w znac. mruk, ponury, Zw.; *krasnowronka* zam. *kraska*: „Czasem [...] zaleszczotała w wiklinie pstra krasnowronka...”, NO; *kłańcanie* (odkryte dla języka literatury już przez Żeromskiego: *kłańcanie paszczy*): „Co chwila odzywało się kłańcanie spuszczonej łańcuchów...”, DR; „wybladły strach rozszerzył źrenice, zakłańcał zębami”, CB; *kocące się, kocić się, rozkocić* w znac. toczyć się zwolna, roztoczyć, rozprzestrzenić się: „krwawe pasma światła[...] rozkociwszy się purpurową falą po zadumanych lewadach...”, Zw.; *mraka* zam. literackiego *pomroka*: „wtoczył się na drzemiące mraką świtu łąki i pola”, SP; *młodziwo*, wyraz gwarowy na oznaczenie pierwszego u krowy po ociehleniu mleka, u Grabińskiego zastosowany do młodej karmiącej kobiety: „I szło młodziwo słodkie...”, Zw.; *poćma*, częściej w złożeniu *po ćmi* — po ciemku: „środek osady pograżony był na głucho w dymnej poćmie...”, SP; *posowa* zam. strop, powała (dość częste u modernistów): „zapuszczał się coraz dalej i dalej w jakieś strzeliste sale o podniebnych posowach...”, SP; *pogroza* zam. groźba: „stożyły się pod niebo czarną pogrozą zardzewiałe sztaby...”, DR; *piargi* w znac. osypisko z odłamów skalnych (częste u Kasprówicza): „Szmer staczających się w parowy piargów”, DR; *rywociny* w znac. miejsce zryte np. przez dziki (częste u Orkana), u Grabińskiego na oznaczenie bruzd ziemnych, rytych w toku poszukiwań i eksploatacji żył złota: „starzec śle-

dził[...] z niepokojem zbliżającą się ku chatom wężową linię rywocin", SP; *skraw* zam. literackiego skrawek, strzęp, wykrojona z rozległej płaszczyzny ograniczona połąć przestrzeni: „Nade mną przeglądają sponad prostopadłych ścian obdartych kamienic skrawy nieba wieczornego...”, SP; *sikława* — wodospad górski, u Grabińskiego w zastosowaniu przenośnym: „maszyna[...] wyplunęła żebami potężną sikławę pary...”, DR; *ścigły* w znac. rączy, szybki: „pełniły się chwile ścigłe niczym wiatry stepu, drogocenne chwile...”, NO; *schutnieć* — nabrać ochoty, stać się pożądanym: „ciekał się niewczesną rują zwierz, schutnieli ludzie...”, Zw.; *śrzejoga* w znac. mgła błękitna, szeroko rozwleczone: „W powietrzu wisiała nieruchomo ocieężała, błękitnośniada śrzejoga...”, CB; *spych* w znac. krawędź wysokiej i stromej góry: „dzikie spychy”, KM; *stolem*, w narzeczach gwarowych nazwa oznaczająca baśniowego wielkoluda, olbrzyma: „pusty, bezpłodny spłacheć łądu — stolemów-wielkoludów nocne koczowisko...”, KM; *turlikać* — dźwięczyć, pobrzękiwać (częste u Orkana): „Tu i tam turlikały dzwonki niewidzialnych cielic”, Zw.; *zeźłony* zam. literackiego zgniewany, Zw.; *żeńba* — ożenek, żeniaczka (spotykane u Orkana), Zw.; *żgło* — koszula śmiertelna (wyraz dość modny w słowniku moderny): „Nad miejscem wiecznego spoczynku unosiła się jeszcze poranna mgła. Przejrzyste jej żgła okręcały się dookoła trzonów stel grobowych woalami smutku i żałoby”, CB itp.

Otóż podobnie jak przy wyrazach mało używanych i archaizmach, tak i w tej kategorii dialektyzmów większość przyswojonych przez pisarza nabytków stanowi zdobycz wartościową, z bogactwa mowy ludowej wyłowioną z wielkim pożytkiem dla ekspresywnej siły utworów. Język ludowy jest z natury rzeczy bardzo obrazowy, ponieważ lud myśli obrazami raczej, niż abstrakcyjnymi pojęciami. Zjawisko chwytą się w jego zmysłowym, wizualnym czy akustycznym kształcie i zamyka się w słowie, które swą formą dźwiękową oddaje z niebywałą niekiedy wiernością realną, konkretną fizjognomię rzeczy. Stąd owa zdumiewająca sugestywność wyobrażeniowa i uczuciowa takich przez Grabińskiego „odkrytych” i odświeżonych wyrażen jak *ćmuk*, *poćma*, *kłańcanie*, *sikława* (onomatopieczny walor tych słów), *mraka*, *posowa*, *piargi*, *skraw*, *śrzejoga*, *spych*, *żeńba* czy *żgło*.

Odrębną, a ilościowo wcale pokazną grupę dialektyzmów stanowią wyrazy gwarowe kaszubskie, wprowadzone przez Grabińskiego do powieści *Klasztor i morze* oraz kilku pomniejszych utwo-

rów nowelistycznych. Pisarz przygotowywał się do pracy nad wymienionymi utworami bardzo starannie, przebywał kilkakrotnie nad polskim morzem, studiował dialekt przymorski i opanował go jeśli nie doskonale, to w każdym razie o wiele lepiej, niż niektórzy jego poprzednicy czy współcześnicy. Dialektyzmami kaszubskimi nasycił Grabiński swe utwory silniej, niż zrobił to np. Żeromski czy to w *Wietrze od morza* czy w *Międzymorzu*. Obok więc takich wyrazów, spotykanych już u Żeromskiego³, jak np. *bujowisko* — morze sfalowane, *przewały* — wielki napływ fali, *przelewa* — fala silnie wzdymająca się i opadająca, *strąd* — płaski brzeg morski, *stornie* — flądry, *bystrz* — prąd morski, *snadzizna* — mielizna, *bełk* — kotlina na dnie morza w kształcie leja, *denega* — wielka, wzburzona fala, *remki* — wiosła, *checza* — dom, mieszkanie, *podplusk* — fala zalewająca strąd i powracająca do morza, *potycz* — drążek z rozszczipem u góry, wbijany na lądzie do zawieszania sieci itp. znajdujemy w utworach Grabińskiego cały szereg dialektyzmów kaszubskich, będących plonem indywidualnych poszukiwań i badań językowych pisarza. Są to np. takie wyrazy jak: *spoczyn* — spoczynek⁴, *pażyce*, *okola* — łąki, *łowiszcze* — przestrzeń zatopiona przez groble rybackie, *karznia* — wielki kosz na ryby, *ptań* — szeroko rozlana przestrzeń wodna, *ledzena* — ściern, *nenka* — matka, *wywłoka* — miejsce przycumowania łodzi, *wanta* — wielki głaz, ściana skalna, *wątony* — duże, nieruchome sieci, *pecyna* — sadza, *moery* — zmoiry, demony, *cerleca* — międlica, *warp* — grube, zgrzebne płótno, *gaża*, *muca* — czepek przy urodzeniu, *hyl* — wzgórze nadmorskie i wiele innych.

Sens artystyczny owych dialektyzmów jest oczywisty; służą oddaniu kolorytu lokalnego, bardziej realistycznemu odtworzeniu środowiska i terenu akcji powieściowej. Jest to jeden z najbardziej frapujących fenomenów twórczości Grabińskiego, to łączenie fantastyki najczystszej próby z bardzo skrupulatnym realizmem szczegółów. I tak jak w wielu wcześniejszych utworach pod fikcyjnymi nazwami można odczytywać i odkrywać realne, rzeczywiste osobliwości krajobrazu i topografii Lwowa, z którym związało się przecież niemal całe życie pisarza, tak i w fantastycznej powieści

³ Por. Żeromski S., *Międzymorze*, Warszawa—Kraków 1931. Zob. Przypisy, s. 95—101.

⁴ Por. Ramułt S., *Słownik języka pomorskiego czyli kaszubskiego*, Kraków 1893. Karłowicz J., *Słownik gwar polskich*, Kraków 1900.

o *Klasztorze i morzu* plan metafizyczny wspiera się o wystudiowane rzetelnie realia.

Niemniej jednak znawcy przedmiotu wysunęli przeciw „kaszubszczyźnie” Grabińskiego szereg istotnych zarzutów. Władysław Pniewski⁵ przyznając autorowi *Klasztoru i morza* wielkie umiłowanie miejsca i ludzi, głębokie odczucie „twardej kaszubskiej duszy rybaczej”, stwierdzał jednocześnie z żalem, że to jednak „oddanie kaszubszczyzny, szczególnie pod względem fonetycznym, nie może zadowolić czytelnika choćby jako tako obeznanego z gwarami ludowymi”⁶. Z dwu zasadniczych zarzutów, jakie stawiał Pniewski Grabińskiemu, jeden wydaje się bezpodstawny: zarzut mieszania wyrazów gwarowych z językiem literackim. Mieszanina tego rodzaju nie była wymysłem Grabińskiego, jest zjawiskiem spotykanym w literaturze bardzo często i wiadomo powszechnie, że przy zachowaniu należytych proporcji amalgamat wymienionego typu bywa bardziej artystycznie interesujący, a zarazem komunikatywny, niż dialektyzacja totalna. Natomiast drugi zarzut wydaje się uprawniony i słuszny. „Autor używa postaci fonetycznych w żadnej gwarze nie istniejących”⁷. Konkretnie zarzuca Pniewski Grabińskiemu trojaką niekonsekwencję: niekonsekwencję w używaniu miękkich szczelinowych i zwartoszczelinowych: *pójdzemy, będzie, będzie, somsiedzie, wyłowilisce, nie strachujcie się* itp.; niekonsekwencję w stosowaniu *a* pochylonego, które zjawia się u Grabińskiego w takim położeniu, w jakim w żadnej gwarze polskiej nie występuje, np. *no czos, jodłom (jadłom), zrozu* itp., przy czym tam, gdzie powinno być *o*, wprowadza pisarz *a* otwarte: *was, przykazali, bajki, nasz kuter* (przy jednoczesnym *wosz bot*); i wreszcie niekonsekwencję w morfologii, np. w 1 os. l. mn. raz mamy *odcumujem*, a innym razem *pójdzemy*⁸. Często też dość swobodnie i kapryśnie postępuje sobie autor z *e* ruchomym: raz mamy *Józk, ojc, Smantk*, to znów: *ratunek, Smantek*. „Autor — kończy Pniewski swe uwagi krytyczne — wniknął w istotę sposobu myślenia i mówienia kaszubskiego,

⁵ Pniewski W., *Kaszubszczyzna dwu nadmorskich powieści* (St. Grabiński — *Klasztor i morze*, J. Bandrowski-Zolojka), *Język Polski*, R. 13, 1928, nr 5, s. 154 nn.

⁶ *Ibid.*, s. 154.

⁷ *Ibid.*, s. 155.

⁸ *Ibid.*, s. 156.

4.
neologizmy
a osiągnąłby lepszy wynik, gdyby właśnie wrażenia nie psuły wyżej wspomniane niedokładności i błędy fonetyczne"⁹.

Czerpanie w zasobach języka staropolskiego i gwarowego nie wystarczało Grabińskiemu. W poszukiwaniu odpowiednio wydolnych środków ekspresji literackiej pisarz odważał się niekiedy na ryzyko oryginalnej, samodzielnej „twórczości” językowej, na powoływanie do istnienia ciekawych, pomysłowych neologizmów, które miały oddawać jakiś aspekt rzeczy czy zjawiska, na którego określenie brak było jednowyrazowej nazwy w istniejącym słowniku. Wymieńmy dla przykładu choćby najciekawsze okazy owej inwencji językowej pisarza. Będą to więc wyrazy takie jak: *bujawy* w znaczeniu rozkołysany: „biodra rozwodziste, bujawe”, WI; *chwiejba* — chwianie się: „upalne południa, chłodzone chwiejbą drzewnych szczytów”, SP; *czhać* — pędzić, pomykać: „Pociąg czhał przestrzenią szybki jak myśl”, DR; *chwierutliwy* od chwierutać się — chwiać: „chwierutliwy, niespokojny ruch”, NO; *charszcz* — trawa, zielsko suche: „charszczem po wierzchu zjeżone duny i wydmy...”, KM; *duśba*, *duśbić się* — ścisk, ciasnota, tłok, tłoczyć się: „w jego »rejonie«, obejmującym trzy do czterech wozów, nie było nigdy przepełnienia, tej ohydnej duśby motłochu...”, DR; *łunieć* — gorzeć jak łuna, płonąć, łnić: „słońce łuniało na dachach...”, NO; *odzierg* — hak: „Grabarze w czarnych, smolnych oponczach zahaczali je (trupy) żelaznym odziergiem i wlekli do wspólnego wądołu”, SP; *otęcz* od otęczać: „W łożnicę śmierci wpadło parę promieni zachodu i roztoczyło się po płaszczu żalobną otęczą”, SP; *oplącze*, rzeczownik od oplątać: „spoza krzewów morwy i dereniu przeglądał szkielet jesiennej altany w oplączach wina”, NO; *otocze* (spotykane u Wyspiańskiego, ale w nieco odmiennym wariantcie: *otocz*): „w otoczcu ligustru...”, NO; *obsuw* — spadziste zbocze morskiego brzegu: „stromy klify, obsuwy...”, KM; *przybrzask* — wczesne świtanie: „Wśród perłowej szarzyzny przybrzasku...”, SP; *posrebrze*: „pomysły niejasne, przyćmione jakby patyną księżycowego posrebrza”, SP; *przedreszcz*: „Była czwarta nad ranem, pora przedreszczy świtowych”, SP; *poblask*: „W poblaskach stoję słonecznych...”, NO; *plañ* — płaszczyzna, szeroko rozrzucone płaskie pole: „Tam w dali łęgi, ścierne plañie”, Zw.; *rozchwiej* — rozfalowana przestrzeń: „mgławice rojeń tułały się dżdżystą rozchwieją”, SP; *rozdal*: „otwierając nowe perspektywy i rozdale”, CB; *wypadliwy*:

⁹ Ibid.

„osoba znać była nerwowa, wnosząc ze specjalnego tiku w kątach ust i ruchów wypadliwych”, DR; *wystercz*: „krzyże golgotowe z głuchym trzaskiem zwały się na ziemię; zwycięski orkan[...] siepnął nimi o *wystercz* skalną...”, CB; *zrysy* zam. zarysy, kontury: „Od pałaców, meczetów, kamienic padały głębokie cienie[...] kładąc potężnymi liniami ich zolbrzymiałe *zrysy*”, SP; *zmowisko*: „doroczne *zmowiska* kruków...”, WI itp.

Niektóre z tych nowotworów świadczą dobrze o intuicji językowej autora. Taki np. wyraz jak *czhać*, wyraz-onomatopeja, świetnie oddaje tę specyficzną polifonię wrażeń akustycznych, jakie odbieramy w czasie biegu pociągu: dyszący oddech parowozu, szum roztrącanego gwałtownie powietrza, echa idące od wydrążonych z uśpionej ciszy głębin leśnych. Podobnie wyraz *przeddresszcz* doskonale oddaje to osobliwe somatyczne doznanie, jakiego doświadczamy zawsze niemal w momencie przesilenia nocy i dnia, gdy mżący zaledwie brzask kojarzy się z uczuciem przenikliwego chłodu. Neologizm *rozchwiej* bardzo trafnie i sugestywnie oddaje w kontekście przytoczonym nieokreśloność, chaotyczność, błędność i niepewność ruchów, podobnie jak słowo *wystercz* wydaje się być pomysłem i wcale udanym wynalazkiem językowym na oznaczenie występującej ostro krawędzi skalnej. Do nowotworów udałych bylibyśmy skłonni zaliczyć także takie wyrazy, jak: *chwiejba*, *chwieirutliwy*, *duśba*, *odzierg*, *oplącze*, *otocze*, *obsuw*, *zmowisko* — oddające na ogół wiernie intencję autora i istotę określaną tymi nowotworami rzeczy, stanów, zjawisk i czynności.

Odrębną kategorię osobliwości leksykalnych stanowią w twórczości Grabińskiego dość liczne w niektórych dziełach *barbaryzmy*. *Barbaryzmów* używa Grabiński w rozmaitych celach. Niekiedy dlatego, ponieważ w jego odczuciu niektóre wyrazy tego typu lepiej nazywają *rzecz* lub *wierniej* oddają odcień, subtelne niuanse znaczenia. W wypadkach podobnych chodzić będzie najczęściej o wyrazy, które *barbaryzmani sensu stricto* nie są, ponieważ zostały dość silnie przyswojone, weszły głęboko w świadomość językową narodu, niemniej jednak mimo wszystko są odczuwane jako niezwykłe. Będą to więc np. słowa takie, jak z tureckiego *komyşe* — gęste zarośla, z rosyjskiego *kraşny*, *kraşniec*, *luty* w znac. srogi, okrutny, z francuskiego *morga* (*morgue*) — trupiarnia („nie lubię krwawych, szpitalem lub morgą zalatujących wrażeń”, NO). Wyraz ostatni odczuwany jest wyraźnie jako *barbaryzm* i dla nieznających francuskiego może być niezrozumiały.

Najczęściej jednakże sięga pisarz po słowa obce dla oddania egzotyki środowiska. Grabiński, warunkami materialnymi życia skazany na wegetację w wielkim co prawda, niemniej jednak prowincjonalnym mieście, marzył o dalekich podróżach, pożerał go głód egzotyki, odmiany, przygody, a nie mogąc go realnie nasycić, podróżował w wyobraźni lokując akcję niektórych swych dzieł na egzotycznym Oriencie, to znów w Ameryce północnej, widzianej przez pryzmat Londona, Curwooda, Coopera, a może nawet trochę Karola Maya, w końcu na dalekich, na pół fantastycznych wyspach Polinezji. Przygotowywał się do tych iluzorycznych, awanturnicznych wypraw bardzo starannie; w każdym razie słownictwo utworów tego typu dowodzi ponad wszelką wątpliwość, że pisarz poprzedzał pracę nad nimi gruntowną lekturą, naukową czy podróżniczą, która pozwalała mu na stworzenie sobie mniej lub więcej odpowiadającego rzeczywistości wyobrażenia owych dalekich lądów i egzotycznych środowisk. Nagromadzenie barbaryzmów służyć miało w intencji autora autentyzmowi przedstawienia.

Jakość barbaryzmów zależy oczywiście od charakteru środowiska. I tak np. w młodzieńczym, słabiutkim opowiadaniu *Wampir* lokując akcję utworu w starym zamku hiszpańskim wprowadził autor cały szereg bądź nazw miejscowych i osobowych, bądź specyficznie hiszpańskich tytułów, określeń, zwrotów, zresztą dość zbanalizowanych, które mają na celu oddanie kolorytu, stworzenie iluzji realizmu. Użył więc młody pisarz nazw i imion z hiszpańska brzmiących: *Castro de Brocadero*, *Pico Nevado*, *Don Alonzo de Savadra*, *Bianka Bradera*, *Andaluzja*, *Kortezy* albo też tytułów czy wyrazów pospolitych, które w świadomości nawet średnio wykształconego odbiorcy literackiego kojarzą się z wyobrażeniem Hiszpanii: *hidalgo*, *sennor*, *sennorita*, *torreador*, *majordomo*, *sombrero*, *autodafé* itp. Podobnie w fantastycznej opowieści o niesamowitej zagładzie międzynarodowego ekspresu *Infernal Méditerrané* Nr 2 (*Dziwna stacja* z cyklu *Demon ruchu*) nie tylko mamy cały szereg obcych nazw lokalnych, znaczących trasę „Piekielnego”, ale i całe zwroty konwersacyjne angielskie, francuskie, włoskie, hiszpańskie w dialogach pasażerów tego kosmopolitycznego pojazdu.

Obok tej egzotyki europejskiej spotykamy też u Grabińskiego jak już wspomniano egzotykę dalszą. Interesował pisarza tajemniczy Wschód, toteż orientalizmów nabierać można u autora *Księgi ognia* sporą ilość. W noweli *Wezwanie* z tomu *Szalony pątnik* rzecz dzieje się w nieokreślonym bliżej mieście orientalnym, w siódmym

dniu szalejącej zarazy. Odpowiedni dobór nazw i określeń wydobywa egzotykę środowiska. Wprowadza więc autor wyrazy związane z kultem religijnym: *Allah, Asztoreth, diwy, minaret, muezzin, harubieh*, wschodnie imiona: *Ibrahim, Achmet, Hassan, Fatma, Zulima*, orientalne nazwy osób i rzeczy: *hurysa, farys, turban, symara, burnus, samum, granat, cedry Libanu, róże Edenu* itp. Jeszcze więcej tego typu orientalizmów mamy w opowiadaniu *Gebrowie z Księgi ognia*. Akcja noweli rozgrywa się w szpitalu obłąkanych, którym kieruje równie obłąkany jak jego pacjenci lekarz-ordynator. *Melancholia progressiva* dra Janczewskiego na tle kultu ognia zamienia się w miarę postępów szaleństwa w religię, w swoisty kościół ze specyficzną liturgią i rytuałem, z kastą kapłańską i wiernymi, składającymi się rzecz jasna z pensjonariuszy osobliwego zakładu. Uważają się oni za Gebrów — czcicieli ognia. Kult ognia i słońca bliski był, jak wiadomo, wielu ludom wschodnim i w związku z tą właśnie oryginalną tematyką opowiadania wprowadza Grabiński do noweli cały szereg imion, nazw, pojęć zaczerpniętych ze słownika kultów orientalnych, zwłaszcza parsyzmu. Przywódcy zatem owego zbiorowiska szaleńców organizują kastę kapłańską *Mobed*, na jej czele stają prorok *Atar* (geniusz przyrody) i arcykapłan *Athrarvan* (człowiek płomienny). Przedmiotem kultu są bóstwa wschodnie: *Mithra* Cierpiący, *Aryman*, *Agni-Eros*, *Dahaka*, sługa potężnego *Arymana*, mieszkający z nim na górze *Arezura* i wspierający go w walce z *Ahura-Mazdą*. Kult sprawowany przez Gebrów ma olśniewający przepych wschodnich rytuałów. Autor wprowadza w tym celu cały szereg nazw szlachetnych kamieni, których sam dźwięk kojarzy się z legendarną świetnością władców wschodu. Mamy więc tu ample, czary i amfory: zielone ze *szmaragdu*, fiołkowe z *ametystów*, pąsowo-szkarłatne z *krwawnika*, błękitne z *szafiru* lub *turkusu*, pomarańczowe banie z *topazu* i *furmalinu*, ciemnożółte z *jaspisu* i białe z *agatu*.

Pierwszą próbą egzotyki na szerszą skalę było jednak dopiero dłuższe opowiadanie z tomu *Szalony pątnik — Osada dymów*. Jest to fantastyczna oczywiście, jak zwykle u Grabińskiego, historia dwu poszukiwaczy złota, którzy z San Francisco udają się statkiem, a potem pieszo na pogranicze Kanady i Alaski, gdzie spodziewają się napotkać nieodkryte dotychczas złotodajne złoża. Opowiadanie roi się od wyrazów obcych, którymi autor hojnie nasycił tekst usiłując w ten sposób osiągnąć złudzenie autentycznej opowieści północno-amerykańskiego awanturnika. I trzeba przyznać, że ta swo-

istego rodzaju stylizacja, czy raczej inkrustacja językowa osiąga na ogół cel. Gdy się czyta to opowiadanie polskiego autora, który nigdy drugiej półkuli nie oglądał, przypominają się islotnie znane z młodości niezapomniane opowieści autentycznych Anglosasów: Poe'go, Coopera, Stevensona, Curwooda, Londona i specyficzny klimat owych podróżniczo-awanturnych historii.

Barbaryzmy wprowadzone przez Grabińskiego można podzielić na kilka kategorii. A więc nazwy geograficzne, nazwy szczepów indiańskich, nazwy i imiona osobowe, określenia wzięte z dziedziny kultu i rytuału obrzędowego, lokalne nazwy przedmiotów i rzeczy itp. A więc nazwy geograficzne w ich brzmieniu i transkrypcji oryginalnej: *San Francisco*, *Philadelphia*, przełęcz *Mentasta*, rzeki *Yukon* i *Tanana*, szczyt *Blackburn*; nazwy szczepów indiańskich: *Thlinkici*, *Haidah*, *Atapaskowie*, *Czippewesi*, *Yellowknivesi*, *Kuczimowie*, *Kwapnu*, *Delawarzy*; nazwy osobowe, jak *Ben Heading*, *Czarny Puma*, *Tecumseh*, kapłan *Urusa*; określenia i pojęcia związane z kultem religijnym Indian północno-amerykańskich: *Manitu*, *totem*, *amulet*, kruk *Yeszel*; indiańskie czy północno-amerykańskie nazwy przedmiotów: *tomahawk*, *mokassiny*, *wigwam*, *skwaw*, *skwatter* itp.

Najwięcej jednakże barbaryzmów wprowadził Grabiński do powieści *Wyspa Itongo*. Utwór strukturalnie obszerny, akcja rozgrywająca się w części drugiej na egzotycznej i fantastycznej wyspie, którą lokuje autor jednak wyraźnie w słonecznej krainie polinezyjskich opowiadań Stevensona — dawały ku temu i zachętę i sposobność. Toteż użył sobie tu pisarz rozmiłowany w egzotyce dalekich lądów wprowadzając w niespotykanej dotąd u niego ilości nie tylko egzotyczne nazwy geograficzne, terenowe, osobowe, rytualne, ale i polinezyjskie nazwy gatunków fauny i flory, potraw i napojów, ubrania, przedmiotów codziennego użytku, zabaw itd. I tak z nazw miejscowych i osobowych mamy takie np. jak oczywiście tytułowa *Itongo* („wyspa duchów”), *Itonganie*, wulkan *Rotowera*, rzeka *Jatupi*; imiona własne: zmarły władca Itonganów nosi imię *Atalanga*, przemianowane po śmierci na *Ayakuno*, aby powtarzanie imienia właściwego nie utrudniło mu — według wierzeń Itonganów — wtórego życia w zaświatach; jego córka, księżniczka i zarazem kapłanka bogini *Pele* nosi imię *Rumi*; jego wierny wódz *Izana*; jego koń *Aśwatamba*. Egzotyczne są oczywiście również imiona innych wybitnych dostojników dworu Atalangi i mieszkańców wyspy: *Marankagua*, *Hucnako*, *Tarmakore*, *Mahano*, *Ngahue*, *Wangarua*, *Wajmu-*

ti, Itobi, Napo. Nawet obu białym przybyszom wraz z nadaniem najwyższych godności zmieniają Itonganie dawne imiona. Gniewosz zostawszy królem i *itonguarem* (kochankiem duchów) przybiera imię *Czandaury*, a jego towarzysz Petersen — *Atahualpy*.

Jest też w *Wyspie Itongo* wiele nazw związanych z kultem i obrzędowością religijną tego egzotycznego środowiska. A więc nazwy bogów: najwyższy bóg *Atma*, boginie *Pele*, *Vairumati*-Ziemia, która z woli boga *Oro* wydała na świat „synów nieba *Raugis* i dzieci ciemności *Papas*”, dziewica *Prakriti*, z którą bóg leśny *Tane-Mahuta* spłodził protoplastę szczepu białych Itonganów; a dalej bóstwa pomniejsze: *auruakna* i mściwe, wrogie ludziom *taberany*. Z kultem religijnym mieszkańców fantastycznej wyspy związane są też najrozmaitsze miejsca, obrzędy, przedmioty służące potrzebom rytuału; wszystkie mają oczywiście niezwykle, egzotyczne nazwy. A więc miejsca liturgicznych ceremonii: kopulaste pole duchów u podnóża krateru *Rotowery* z ruinami starej świątyni Słońca, z *wigwamem* śmierci i czterdziestu kamiennymi *menhirami*, „steżakami w konturach ludzkich twarzy akumulatorami wielowiekowej energii”; cmentarz *fejtoka*; nazwy świąt i tańców obrzędowych: święto huśtawek *waratah*, tańce rytualne: *duk-duk* i *korroboro*; nazwy instrumentów muzycznych: bęben *garramuta* i bambusowa piszczałka *kaura*. Z tą kategorią egzotycznych wyrazów wiążą się rytualne zaklęcia i modlitewne zawołania: *Oltali! Vajtupil! Oltali! Vamar!*

Flora i fauna egzotyczna znajdują też odpowiedni wyraz leksykalny. Roślinność to tropikalna: palmy *kokosowe*, *pandany*, drzewa chlebowe, *eukaliptusy*, doskonałe do żucia: liście *areki*, *mimoza*, szkarłatne kwiaty *loranthu*, którymi przeplatają dziewczęta mirto-we wianki, strzeliste *araukarie*, splątane *liany*, pełzające po ziemi „w fantastycznych skrętach *kennedie* i fiołkowe *swanosy*”. Bujną, podzwrotnikową puszcę napęlnia wrzawa równie egzotycznego ptactwa o niezwykle brzmiących imionach: *kakapo*, *keo*, *kiwi*, niezliczone gatunki papug itp.

Potrawy i napoje też stara się Grabiński oznaczać autentycznymi nazwaniami. Na bambusowych stołach, przykrytych liśćmi *pizangu*, widzimy więc obfity i urozmaicony wybór egzotycznych smakołyków: rybę *poi*, placki z *manioku* i z *taro*, orzechy *ratta* i *kokosu*, *pigwy*, *pataty*, owoce *gojawa*, a w dzbanach z *jadeitu* chłodzące, orzeźwiający napoje: limoniadę *guarapo*, trunek *awa* i sok owocu *algarobo*.

Wreszcie nazwy strojów to dalsza kategoria owych egzotycznych barbaryzmów. Itonganie narzucają na barki okrycia *ponchos*, a kobiety przystrajają biodra przepaską *uluri* lub *paruru* z *tappy* — papierotki.

Zwróciliśmy już w poprzednich rozdziałach uwagę na nowatorstwo tematyczne Grabińskiego. Autor *Demona ruchu* odkrył i zdobył dla literatury cały szereg tematów, których twórczość literacka przed nim nie znała i może nawet nie przeczuwała, że nadają się one do artystycznej uprawy. Tak było z koleją i pożarnictwem, tak z wprowadzoną przez Grabińskiego do literatury bodaj że po raz pierwszy w tej skali problematyką psychopatologiczną i metapsychiczną. W związku z tymi właśnie zainteresowaniami pisarza wtargnęły do języka jego twórczości wyrazy, zwroty, terminy, formacje leksykalne, jakie dotąd prawa obywatelstwa w dialekcie literackim nie miały. Grabiński wprowadzić je musiał, bo tego wymagała konieczność artystyczna, narzucona przez tematykę utworów. Ta specyficzna terminologia profesyjna czy naukowa nadaje pewien osobliwy wygląd prozie pisarza, czyniąc ją niepodobną do żadnej innej, a jednocześnie, niezależnie od tego, wzbogaca literaturę polską o nowy, nie słyszany w niej dotychczas ton.

I tak oto z Demonem ruchu wtargnęło słownictwo zawodowe kolejarzy, techniczne nazwy urządzeń kolejowych i kolejarskich czynności. Pojawiły się zatem takie terminy profesjonalne jak: *relsy, bloki, pętlice, podkłady, dźwignie blokowe, stawidła, zwrotnice, semafony, sygnalizatory, kolby przerzutni, dystansowe szyby, żorawie stacyjne, kontrapara, tender, tłoki, suwaki, heble rewersujące, manometry, wentyle, dresyny, zworniki* itd. itd. Mimo ich pozornej oschłości, tak sprzecznej z barwną krasą języka literackiego, nabrały one przecież pod piórem pisarza niespodzianej ekspresji, stały się nieoczekiwanie wcale istotnym, ważnym i aktywnym współczynnikiem artystycznej wartości. Wtargnęło bowiem z tą kategorią wyrazów coś z istotnej, realnej atmosfery kolejowego życia, z jego klimatu, z jego swoistego piękna, które zawarte jest niewątpliwie w tym niez mordowanym dynamizmie, ruchu i pędzie, i coś z sennej „nudy dworców, rozziwanej czekaniem, zszarzałej monotonią powtórzeń”. Bez tych wyrazów, zaczerpniętych wprost z żywej mowy kolejarskiego środowiska, obraz nie miałby w sobie ani owej urzekającej siły realizmu, ani fascynującego czaru poezji dnia codziennego, powszedniej ludzkiej pracy.

Najwięcej jednak inowacji leksykalnych, jedynych w swoim ro-

dzaju, bo nie spotykanych u żadnego innego pisarza, sprowadziły metafizyczne i metapsychiczne zainteresowania Grabińskiego. Wraz ze swoistością oryginalnej, przez nikogo dotąd nie podjętej problematyki, wdarła się do słownika dzieł pisarza olbrzymia ilość terminów, nazw, określeń fachowych z zakresu psychiatrii i psychopatologii, metapsychiki i okultyzmu, wreszcie nomenklatury liturgicznej w związku z wrażliwością Grabińskiego nie tylko na estetyczny urok rytuału katolickiego, ale i na jego głębsze, symboliczne znaczenie.

A więc w związku z zainteresowaniem pisarza dla zjawisk psychopatologicznych pojawiają się w jego słowniku, stanowiąc rys oryginalny prozy Grabińskiego, wyrazy takie, jak np. *ontogeneza*, *filogeneza*, *sadyzm*, *tobia*, *idiosynkrazja*, *neuropsychoza*, *apersonalizacja*, *anestezja*, *schizofrenia*, *idéés fixes*, *monoideizm*, *dementia praecox*, *dementia paralytica progressiva*, *paranoia senilis*, *delirium*, *hiperestezja*, *atrofia*, *elephantiasis*, *hipnoza*, *hipnoskop*, *autohipnoza*, *somnambulizm*, *katalepsja* itd. itd.

U Grabińskiego też po raz pierwszy bodaj w literaturze naszej czytelnik polski mógł się spotkać z podstawowym słownictwem fachowym z zakresu metapsychiki czy parapsychologii i oswoić się z tym swoistym „żargonem” tyleż ciekawym i intrygującym, ile nieznanym i niezrozumiałym dotąd dla „niewtajemniczonych”. Dopiero Grabiński upowszechnił (o ile o upowszechnieniu można w ogóle mówić u pisarza tak ekskluzywnego) pojęcia i „tajemnicze” znaki słowne tego typu jak — dajmy na to —: *medium*, *mediumizm*, *metapsychika*, *seans*, *trans*, *spiritus rector*, *pas neutralny*, *wysięk ektoplazmy*, *teleplazma*, *fluid*, *fantom*, *partenogeneza fantomów*, *materializacja*, *teleplastia*, *ideoplastia*, *stygmatoplastia*, *dezagregacja*, *eksterioryzacja*, *animizm*, *spirytyzm*, *psychometria*, *telepatia*, *telekineza*, *ksenomimia* itp.

Od metapsychiki już tylko jeden krok dzieli „wiedzę tajemną”, okultyzm, białą i czarną magię. Ta dziedzina zainteresowań zaznaczyła się w słownictwie najobfitszą bodaj i najbardziej urozmaiconą kolekcją zdobyczy. Jest tu więc przede wszystkim cała niemal tradycją wieków przekazana „międzynarodowa” terminologia magiczna, zawarta w głośnych księgach europejskich demonologów: Paracelsa, Wiera, Del Rio, Glanville'a i wielu innych; wyrazy takie jak: *demonologia*, *demonolatria*, *astral*, *astrosoma*, *alchemia*, *chiro-mancja*, *astralne condominium*, *raport magnetyczny*, *magia contagiosa*, nazwy rytualnych przyrządów, znaków i amuletów magicz-

uogólnie

nych: *athanor, septener, tarot, pantakl, heksagram, triangulus ascendens, stauros, kteis, fallus, Stannar, Truphat, Leffas, Evestrum, pektorał, setram*; magiczne nazwy duchów, demonów i szatana: *elementale, larwy, Makroprozop (Bóg Biały), Mikroprozop (Bóg Czarny), Bafomet, Tyton, Adam-Lucifer, Aryman-Python, Geburah*; pojęcia i nazwy zapożyczone z mistyki indyjskiej: *Atma, mahatma, vivartha, manvantara, pralaya* itp. Grabiński dopełnia tę międzynarodową terminologię nomenklaturą rodzimą, poczerpniętą z magii i demonologii ludowej. Wprowadza więc polskie, oryginalne nazwy roślin, którym magia ludowa przypisywała trujące lub czarodziejskie właściwości: *uroczniki, tortuga, tojad (aconitum), pokrzyk (mandragora, android, homunculus), lulek czarny, szalona jagoda (solanum furiosum seu maniacum), pięciopalczatka (pentaphyllum), szalej czyli cień nocy, korzeń dziędzierzawy-bieluna (Datura stramonium)* itp.; z rodzimej demonologii zapożycza pomysłowe nazwy gnomów, strzyg, upiorów, jakimi wyobraźnia ludowa wypełniała od wieków światy swego marzenia. Błąkają się więc tu i ówdzie po stronach niesamowitych opowieści Grabińskiego różne *koczkodany* i *kostrubany, strzygonie* i *strzygi, jędze-jeżybaby, empuzy, lamie-upiorzyce, boby-babuki, mochy-matochy* i *mamuny*. Niekiedy pisarz sam powołuje do istnienia takie stwory dziwaczne i wtedy pojawiają się (jak w *Księdze ognia*) rozmaite *wyraki, żarniki, pełgoty, czerwienice, wodopłochy, dymostwory* i inne podobne *żywiolaki*.

Wreszcie ostatnią kategorię inowacyj leksykalnych, występujących w twórczości Grabińskiego na skalę u żadnego z pisarzy — poprzedników czy współczesnych — nie spotykana, są wyrazy związane z liturgią Kościoła. Występują one w niezwyklej obfitości zwłaszcza w dwu powieściach: w *Cieniu Bafometa* i w *Klasztorze i morzu*. A więc mamy tam przede wszystkim liczne nazwy dewocjonaliów i paramentów kościelnych: najrozmaitszego rodzaju i typu szaty liturgiczne — *ornaty, kapy, dalmatyki z brokatu, stuły adamaszkowe, tuwalnie, sukienki trójdzielne na cyboria i bursy do wiatyku, palki, korporaly, puryfikaterze, humerały, alby, komże, koloratki* i *birety*; a dalej najrozmaitszego rodzaju urządzenia, instrumenty i naczynia, służące potrzebom kultu: *umbracula, antypedia* i *baldachimy, feretrony, szkaplerze, dzwonki z Loretu, brewiarze* i *mszały, psalterze* i *ewangelie, kancjonały, florae diurnae, rytuały, dzwonki akordowe, ampułki, hostie, różańce, komunikanty, kustodia, monstrancje, relikwiarze, lawaterze* i *lawaba, trybularze* i *świece-triangaly*. W *Klasztorze i morzu* pojawia się cały szereg termi-

nów związanych z organizacją, trybem i porządkiem życia zakonne-
go. A więc nazwy zakonnych stopni i godności: *postulantka, nowi-
cyszka, konwerska, skryptorka, diakonisa*; nazwy niektórych
pomieszczeń i sal klasztornych, jak np. *ermitaż, dormitaż, orato-
rium*; określenia poszczególnych pór dnia i przepisanych na nie
modlitw według nomenklatury przyjętej w regułach zakonnych:
*prymaria, kompleta, officium, meridiana, horarium, Angelus, medy-
tacja, antyfoną, lamentacja, responsorium* itp. I tak jak w wypad-
kach poprzednio opisanych, tak i tu to swoiste słownictwo „facho-
we” służy temu — rzecz paradoksalna — pisarzowi-fantaście do
bardziej realistycznego, zgodnego z autentyczną prawdą życiową
oddania rzeczywistych warunków bytowania owych ekskluzyw-
nych środowisk zakonnych, które właśnie swą dobrowolną izolacją,
odcięciem od zgiełku świata, wyłącznym zatopieniem się w mistyce
religijnych doświadczeń pociągały wrażliwą wyobraźnię pisarza,
poruszały głęboko jego metafizyczne odczucie bytu.

2

Grabiński jako stylista nie od razu odnalazł właściwą drogę. Po-
czątkowo zdawał się ulegać młodzieńczo naiwnemu przeświadcze-
niu, że doskonałość stylu polega na niezwykłości wyrażenia, osią-
ganej za wszelką cenę. Wpływ żargonu młodopolskiego, nieznośnej
manieri nadużywania patosu, oddziałał na bezkrytyczną jeszcze
w owym czasie świadomość literacką początkującego pisarza z całą
pewnością wydatnie. Stąd w utworach młodzieńczych Grabińskiego
ów niesamowity po prostu, z pospolitym grafomaństwem graniczący
barok stylistyczny w najgorszym gatunku. Grabiński anektuje naj-
bardziej oklepane liczmany stylistyczne moderny, tworzy bezpo-
trzebnie, ale w guście epoki, nowotwory językowe, sięga do gwar,
archaizuje, dokonuje niebywałych wykrętów frazeologicznych
i składniowych, byle tylko odrealnić swój styl, uczynić go niepo-
dobnym do mowy dnia powszedniego. Im bardziej język staje się
sztuczny, im dalej odbiega od norm powszedniego wyrażenia myśli
i wzruszeń, tym bardziej zdaje się być w odczuciu naiwnego debiu-
tanta literacko atrakcyjnym. Rezultatem tej manieri nienaturalność,
sztuczność, pretensjonalna „kwiecistość” czy „ozdobność” w złym
guście. Cały niemal pierwszy tomik nowel Grabińskiego obarczony
jest tą smutną i tak brzemienną w skutki najzupełniej przez autora
nieprzewidzianą manierą.

Ale — jak już zaznaczono poprzednio — Grabiński dosyć szybko wyzwolił się z tych obciążeń młodości dochodząc w toku usilnej pracy do tego, co stanowić będzie już na zawsze o sile jego talentu i swoistym uroku jego dzieł: do niezwyklej rzeczowości, ekonomii i oszczędności wyrażenia. Gdy się porównuje niektóre, bardzo wczesne zresztą nowele sprzed I wojny światowej z utworami zawartymi w pierwszym zbiorze młodzieńczych prymicji literackich autora *Salamandry*, aż dziw bierze, że mogły wszystkie te opowiadania wyjść spod pióra tego samego pisarza. Ta całkowita odmienność stylu zdaje się sugerować, że owa barokowa ozdobność i pretensjonalność była tylko przemijającą manierą młodego aspiranta literatury i nie leżała bynajmniej w naturze, w przyrodzonych skłonnościach osobowości twórczej Grabińskiego. Natomiast na podstawie analizy całokształtu spuścizny literackiej pisarza narzuca się wniosek wręcz odwrotny, że organizację intelektualną i artystyczną Grabińskiego cechował obok wyobraźni silnie rozbudzonej i intensywnie pracującej kontrastujący z nią oryginalnie precyzyjny racjonalizm, upodobanie w konstrukcjach logicznych, matematycznie ścisłych. Była to twórczość, w której — mówiąc metaforycznie — najśmielsze, najbardziej zuchwałe pomysły, dojrzewające w tyglach rozgorączkowanej wyobraźni, w najwyższej temperaturze wysiłku, kontrolowane przecież były i organizowane zimnym rozumem mózgu, który nawet w szaleństwie pragnął widzieć i mieć logikę nieugiętą i nieodwracalną konieczności.

Temu generalnemu prawu czy zasadzie twórczości podlega również styl. Jest to styl, który by można najkrócej i najdosadniej określić jako rzeczowy. To znaczy zasadniczo, organicznie sprzeczny i diametralnie przeciwny pokusom „pięknego pisania”, „układania pięknych zdań”, kokietowania czytelnika urodą słów, które pięknie brzmią, choć może mało znaczą. Chodzi zawsze o rzecz, a nie o formę. Zarzucano niekiedy Grabińskiemu pewną oschłość czy bezbarwność wyrażenia. Istotnie, styl Grabińskiego przypomina niekiedy tok i ton prozy sprawozdawczej, analitycznej, naukowej niemalże, ale byłoby dowodem zupełnego niezrozumienia charakteru tej oryginalnej twórczości, gdybyśmy prozie pisarza zarzucali oschłość i bezbarwność. Wyjałowienie tej prozy z elementów stylistycznych, które wielu krytyków autora *Księgi ognia* skłonnych było uważać za niewzruszone atrybuty konwencjonalnie pojętego piękna, jest w istocie postulatem koniecznym, narzuconym pisarzowi przez rodzaj i typ tematyki oraz problematyki, postulatem, który Grabiński

zrozumiał i któremu się lojalnie podporządkował. Psychologizm bowiem i intelektualizm tej twórczości, wychodzącej od obserwacji i analizy osobliwych przejawów ludzkiej świadomości, domagał się narzędzia, które by zadaniom sprostało. A zadanie nie było łatwe. Przeniknąć w najtajniejsze i najbardziej nieznanne zaułki i labirynty jaźni ludzkiej, ująć oryginalną koncepcję w formułę bezwzględnie wierną i ścisłą — to wymagało absolutnej rezygnacji z wszelkich ubocznych celów, jakie tylko może stawiać sobie pisarz i skupienia się wyłącznie w jednym kierunku: woli znalezienia wyrazu. Stąd katagoryczne odrzucenie konwencjonalnych — jak się rzekło — atrybutów „piękną literackiego”. Żadnych flirtów z czytelnikiem. Czytelnik winien dorosnąć do twórczości. Analiza fenomenów osobliwych i na skutek tego właśnie nie łatwych do ujęcia i opisu, staje się głęboka i dociekliwa, jeśli posługuje się chłodnym, przenikliwym, ostrym narzędziem. I to właśnie sprawia wrażenie. Bo nastrój, groza, odczucie pewnej tajemniczości bytu jest tu naturalnym następstwem obiektywnej sytuacji, a nie gry werbalnej wyrazów „tajemniczo” czy „groźnie” brzmiących. Grabiński, jak Poe, udowadnia, że chłodny, racjonalistyczny tok sprawozdawczo-analitycznej prozy może wywoływać najsilniejsze dreszcze niesamowitości.

Zresztą charakterystycznych znamion stylu pisarza nie podobna sprowadzić do jednej jakiegś, wyłącznej formuły. Styl Grabińskiego potrafi grać wielością tonów i barw. Potrafi więc być — jak się rzekło — bezwzględnie rzeczowy w analizie psychologicznej, ale potrafi też nie wyrzekając się przecież nigdy rzeczowości zabarwić ją nieoczekiwanie akcentem wzruszenia, liryzmu, nastroju, estetycznego oczarowania pięknem świata. Zdobywa się wówczas Grabiński na struktury frazeologiczne niezwykle ciekawe, świadczące o szerokich możliwościach pisarza, a przede wszystkim — i to najważniejsze — struktury frazeologiczne o wybitnej celności semantycznej. Grabiński nigdy bowiem nie poszukuje oryginalności za wszelką cenę, choćby za cenę negliżowania ostrości znaczeniowej wyrażenia. Oryginalność metafory, porównania, epitetu, sprzęgnięcia w konstrukcji metaforycznej zakresów znaczeniowych o rozległej nawet rozpiętości, a więc sprawiające wrażenie absolutnej nowości i odkrywczości stylistycznej, nie rozmija się nigdy z zasadniczym postulatem adekwatności formy względem treści, wobec przedmiotu.

W zakresie metaforyki wykazuje Grabiński pewne niezmiennie upodobania, stanowiące swoistą *differentia specifica* jego stylu.

Lubi np. nadawać pojęciom abstrakcyjnym i zjawiskom niematerialnym (uczuciom, stanom, nastrojom) pozór czegoś materialnego, dotykającego, co nieledwie da się uchwycić, ująć, sensualnie doświadczyć. Wynika stąd niebywała obrazowość, plastyczność, zmysłowe odczucie rzeczy, pogłębiające niezwykle sugestię autora. O melancholii powie więc np. że „czuło się ją w powietrzu rozpyloną w tyśiączne nieuchwytnie atomy, ocierało niemal o wiotkie, delikatne przedzie, jakie rozsnuła po wnętrzu”¹⁰. Nastrój staje się czymś dotykającym, niewidocznym co prawda, lecz przecież wyczuć się dającym fluidem, który wypełnia szczelnie eteryczną substancją wnętrza „szarego pokoju” i zatruwa wszystko w orbicie swego czaru. O ks. Dezyderym, nowoczesnym Savonaroli, powie pisarz gdzie indziej, że „posępna namiętność” jego pokutnych, wielkopostnych kazań „wyważała z zawiasów najoporniejsze wrzeciędze...” To zestawienie zakresów semantycznych zasadniczo inności, energii kinetycznej, będącej zjawiskiem fizycznym i namiętności uczuciowej, fenomenu odrębnej zgoła natury, akcentuje z niezwykłą, uwielokrotnioną siłą potencjał napięcia pasji emocjonalnej płomiennego kaznodziei, zasięg i głębokość jej skutków. Podobnie idee Wrześmiana, jego myśli, marzenia, tęsknoty, „nabierały mocy i soków, pęczniały niewypowiedzianą treścią... czepiały się gżemsów” opustoszałej willi, „wędrowały po samotnych, pustych salach, łkały na stopniach terasy”. Nawet nieświadomione w pełni odpryski myśli, błakające się po dalekich obwodach świadomości, niedokształcone do końca „mgławice rojeń”, nawet one przybierają kształt widomy, ściekają „mętną strugą w dużą, omszałą kadź u węgła domu”, sączą się „w jej czarny kadłub senne, nudne, jak woda deszczowa w późną, jesienną szarugę”¹¹. Metaforyka tego rodzaju wiąże się oczywiście najściślej z właściwą pisarzowi filozoficzną koncepcją świata, według której myśl, wzruszenie, wszelki w ogóle akt świadomości ludzkiej nie jest nigdy przemijającą efemerydą, lecz faktem o dalekosiężnych konsekwencjach, realnością trwałą, która staje się początkiem nieskończonego szeregu zdarzeń.

Innym typem metafory, bardzo często u Grabińskiego spotykanym, jest antropomorfizacja rzeczy martwych i pozaludzkiej przyrody, ucłowiczanie wszystkiej dookolnej rzeczywistości. Wynika to z bliskiej pisarzowi koncepcji panpsychizmu. Każdy obiekt na-

¹⁰ Szalony pątnik, s. 5.

¹¹ Ibi d., s. 180.

tury, każdy przedmiot martwy posiada własną duszę, w każdym tętni utajone życie duchowe. „W dali, tam na zakręcie, gdzie wstęga wody gubiła się między chaszczami, *leżało senne, mraką nasiąkłe drzemanie...*”¹² W tej niezwykle celnej semantycznie i sugestywnej konstrukcji metaforycznej realizuje się bardzo skomplikowany zabieg artystyczny. Najpierw przyrodzie przypisuje się zdolność doznawania stanów, zasadniczo pozaludzkiej i pozazwierzęcej przyrodzie obcych, a potem to senne, przypisane jej drzemanie wyposaża się w atrybuty istot wyżej zorganizowanych. I oto wyłania się z takiego zabiegu pejzaż o niebywale sugestywnym uroku, pejzaż, w którym pod powłoką sennej martwoty pulsują utajone tętna uspiomych sił życia. Obraz obrasta bogactwem skojarzeń. Bezruch spoczynku, to osobliwe uczucie, jakiego się doświadcza na przejściu między głęboką niepamięcią snu, a świadomą czujnością jawy (bo drzemanie to ani sen ani istnienie świadome), wreszcie ta szarość mroku dotykalna („mraką nasiąkłe drzemanie”) — wszystko to kojarzy się w obraz wizualnie i nastrojowo znakomicie przemyślany i artystycznie doskonały: jakaś łąka w zakolu rzeki, zupełna cisza i zanurzone w tej ciszy i w mrocznym, mglistym oparze uspięne w bezruchu chaszczce nadwodne.

Z racji panpsychicznych założeń swej „filozofii” literackiej Grabiński dopatruje się nawet w martwych przedmiotach śladów i refleksów, jakichś choćby wątplych i nieznaczących, niemniej przecie istotnych symptomatów życia duchowego. Stąd typ metafory antropomorfizującej wykracza daleko poza dziedzinę przyrody żywej, rozszerza się na całość natury martwej. Mur kruszony zębem czasu i kaprysmi klimatu jest jak chore, zbolące ciało żywej istoty: „poszczerbiony i popękany w tysiące szpar i przepuklin *szczyrzył się liszajami odłupanego tynku, ropił ranami cegieł*” (*Projekcje*). Porzucone na rozstajach zapomnianych dróg opustoszałe domostwo „wyglądało z daleka jak wielka, *śmiertelnie schorzała twarz, wypatrująca świat osowiałymi oczyma*” (*Wyspa Itongo*). Willa Wrześmiana „z dnia [...] jakby *drętwiała w martwym uspieniu; cały czar ukryty w jej tajemniczym wnętrzu występował w pełni dopiero po zachodzie słońca. Wtedy dom ożywił się; jakieś nieuchwytnie drgnienie przebiegało dreszczem senną pustelnię, wstrząsało stęgałe w żalobie cyprysy, marszczyło falistą linią zwietrzałe przyczółki i fryzy...*” (*Dziedzina*).

¹² Ibid., s. 28.

Grabiński lubi też kojarzyć w metaforycznej konstrukcji wrażenia zmysłowe odmiennych kategorii, np. wrażenia optyczne z wrażeniami somatycznymi. Uzyskuje się dzięki temu nie tylko jakąś szczególnie pełną wymiarowość przedmiotu czy zjawiska, ale i sugeruje swoisty nastrój. „*Niebem wstrząsały pierwsze dreszcze brasku...*” — obraz wzrokowy pierwszych przedświtów budzącego się dnia, ślizgających się po bezmiernych obszarach nieba, kojarzy się w tym wyrażeniu z odczuciem rannej świeżości i chłodu stwarzając łącznie wyobrażenie zjawiska niebywale konkretne i zmysłowo sugestywne. W ogóle Grabiński celuje w strukturach frazeologicznych o niezwykle silnej sugestywności wizualno-plastycznej, dzięki czemu świat wyobraźalny jego utworów nabiera niekiedy jakiejś bryłowatości niemal dotykanej.

„Była czwarta nad ranem, pora przeddreszczy świtowych. Magnezjowe bluzgi księżycy pławiły w srebrnej topieli dom, wywabiały z załomów długie cienie. Droga była jasna, oślepiając biała wśród żalobnych ścian krzewów. Głucho, wyraźnie tętniły kroki na kamiennych płytach; cicho szemrały fontanny, tajemniczo dźdźyły wodne łuki [...] Wstąpił na taras i silnie szarpnął klamkę: drzwi ustąpiły. Szedł długim kurytarzem w dwa rzędy kolumn korynckich pod ścianami. Nocny półmrok rozświecała gloria księżycy, która wlewając się przez witraż u końca krążanka snuła zielone baśnie na porfirze posadzki...”¹³

W tym krótkim, świetnym opisie uderza nagromadzenie struktur metaforycznych, z których każda jest sama w sobie swoistym arcydziełem stylistycznego wyrazu. „*Magnezjowe bluzgi księżycy pławiły w srebrnej topieli dom...*” — w jednym zdaniu dzięki kilku trafnie dobranym wyrażeniom przenośnym mamy wszystko, by wywołać niebywale wyobrazeniowo sugestywny obraz świata dziwnie i niesamowicie odrealnionego, zanurzonego w jakiejś fosforyzującej topieli, niby zamarte, zatopione miasta, spoczywające na dnie kryształnych wód. „*Magnezjowe bluzgi księżycy[...] wywabiały z załomów długie cienie...*” — ta druga część parataktycznie złożonego zdania to dalsze pogłębienie niesamowitości nastroju, skoro z samym słowem „wywabiać” kojarzy się uczucie czegoś niepokojącego, może nawet groźnego, a pełzający, bezszelestny ruch głębokich cieni, ostro kontrastujących z księżycową, zatapiającą wszystko dookoła powodzią światła, czających się w załomach budowli, we wnękach alei żalobnych krzewów, wzmacnia odczucie jakiejś nieokreślonej tajemniczości środowiska, utajonej głęboko duszy tego miejsca, która może się objawić nieoczekiwanie w całej swej nie dają-

¹³ Ibid., s. 183—184.

cej się przewidzieć może groźnej potędze. Na tle bezwzględnej ciszy (bo w obrazie grają dotąd tylko wartości optyczne), na tle upiornej feerii księżycowego pejzażu szmer fontanny, plusk wody spadającej w cysternę musi brzmieć tajemniczo, tajemniczość jest bowiem subiektywnym odczuciem, jakie rozwija się w nas pod wpływem odpowiednio zestawionych okoliczności obiektywnych. Wszystko staje się dokoła tajemnicze, gdy świat otaczający odmienia swoją powszednią powłokę. Obraz mieni się zresztą różnorodnością barw i tonu; nastrój niesamowitej, budzącej dreszcz tajemniczości ustępuje przed czarem baśniowej feerii: „[...] gloria księżycy [...] wlewając się przez witraż u końca krużganka *snula zielone baśnie na porfirze posadzki...*”

Grabińskiemu, który jest poetą nastrojów, nie chodzi na ogół w metaforze o ścisłe wydobywanie jakościowych jedynie, obiektywnych właściwości rzeczy, lecz i o wyzwolenie emocjonalnego potencjału, który w odczuciu pisarza wiąże się integralnie z wyobrażeniem danego przedmiotu. To samo można powiedzieć o jego epitetach i porównaniach, których funkcja nigdy prawie nie kończy się na pojęciowym tylko wzbogacaniu rzeczy, lecz na akcentowaniu wartości estetycznie i uczuciowo ekspresywnych. „Potem potoczyły się *szaropyłne gościńce* miesiące, dni, godzin, *monotonne litanie powszedniości, przesiewane przez nudę w przetaku życia*” (*Wyspa Itongo*). Metafory i epitety, występujące w tym zdaniu, służą solidarnie jednemu, temu samemu celowi: mocnemu zaakcentowaniu rozpaczliwej, przygnębiającej szarzyzny życia. U Grabińskiego występują przeważnie epitety metaforyczne, ponieważ ich walor emocjonalno-nastrojowy jest wyższego gatunku i siły. „*Zgłuszony zieliskiem ogród*”, „*senny, szklanym spojrzeniem szyb spoglądający dom*”, „*zakłętę czarem smutku wnętrze*”, „*jesienne, dżdżem opile szarugi, rozszlochanę jękiem wichru, ociekłe mgłą...*”, „*nikły płomyk, wydany na pastwę mroków w pustce czarnej, samotnej nocy*”. Takich przykładów można by naprowadzać niekończące się szeregi; będzie je łączyć tożsamość założenia estetycznego, dążność do oddziaływania nie tylko na wyobraźnię odbiorcy, ale i na jego emocjonalny ustrój.

Grabiński jak każdy zresztą pisarz ma swoje ulubione słowa, formuły, jakby klisze stylistyczne, które lubi powielać niezliczoną ilość razy. Są to powracające wielokrotnie epitety, porównania, przenośnie, zrosnięte jak gdyby raz na zawsze z określoną sferą przedstawień. Ilekroć pojawi się dany temat czy motyw, nieodmien-

nie wyobrażnia podsunie te same, spożytkowane już niegdyś frazeologiczne struktury. Jest to zjawisko perseweracji językowo-stylistycznej, świadczące z jednej strony o silnej trwałości wrażeń, które raz zapisane w określonej formie powracać będą we wspomnieniu nieodmiennie w identycznym kształcie, a z drugiej świadectwo pewnego automatyzmu i nie zawsze odświeżanej rutyny pisarskiej, sięgającej po klisze zamiast walczyć o nowe wciąż, nieużyte środki ekspresji. A więc np. namiętność, erotyczny poryw będzie się stale kojarzyć Grabińskiemu z wyobrażeniem krwi, czerwieni, purpury, szalejącego żywiołu, kipiącego wrzątku. „Wicher miłosnego szału, który w tę noc miotał nami w *pożodze krwi* i zapamiętania, *przepalił mi ciało i spopielił duszę*” (*Salamandra*); „Drzemiące żądze wybuchły *czerwonym krzykiem* i potargały wędzidła. Rozkosz [...] przelewała się zwycięsko przez brzegi *purpurową falą*” (*Demon ruchu*); „[...] uniesienia duszy zatapiającej się w sferach błękitu, powoli przekształcały się w *pożar krwi* [...], na twarzy świtał i zмирchał *namiętny płomień*”; „Szaleństwo żądzy *zakupiło w żyłach miłosnym wrzątkiem*”; „Nagle *płomień* przeszedł po nim. Zbrodnicza, świętokradcza żądza wypełzła z głębin najskrytszych jestestwa i *szeptem krwi* domagała się ukojenia”; „nie mogąc opanować *rozkiełzanej wrzątkiem krwi* namiętności...”; „ciałem jej rozżarzoną od *pożaru krwi*...” (Cień Bafometa); „zdławione gwałtem *porywy krwi* odezwały się *czerwoną krzykiem*”; „noce *purpurowe krwi pożogą*...”; „noce samotnego grzechu *rozświetlone pożarem wielkich ogni, rozżarzone do oślepiającej bieli*...” (*Klasztor i morze*).

Podobnych klisz stylistycznych będzie używać Grabiński bardzo często, w wielu innych wypadkach. Uczucie lęku, przerażenia, które w niesamowitych opowieściach pisarza bywa tyle razy dominantą nastrojową, ilekroć się pojawi, będzie wyrażone przy pomocy kilku ustalonych niemal określeń. „Krzycząc zerwałem się z postania i wstrząsany *febrycznym dreszczem* wyskoczyłem przez okno na ulicę” (*Szalony pątnik*); „Zacięte *febrycznie* usta zadzwoniły na trwozę. Wyszczrzył *ostre kły ohydny, podły strach*” (*Demon ruchu*); „W *paroksyzmie strachu*, *szczękając zębami jak w febrze* poznał go...”; „*wybladły strach* rozszerzył źrenice, *zakłańcał zębami*” (Cień Bafometa). Pejzaż wieczorny będzie się zawsze kojarzył z obrazem agonii, konania: „u wylotu parowu *krwawi się w agonii zachodu woda*...” (*Szalony pątnik*); „*żagwiły się w agonii słońca* strzały wież...”; „i stały w *posoce agonii* trzy drzewa męki, kaźni

i sromu..." (*Cień Bafometa*); „grały w purpurze konającego słońca białe kornety..." (*Salamandra*).

3

Problemy składni normowane są w twórczości Grabińskiego, podobnie jak słownictwo i frazeologia charakterem przedmiotu, sytuacją, stopniem napięcia akcji, formą podawczą. One decydują o zmienności stylu, który od form syntaktycznie prostych, niezłożonych przechodzi do konstrukcji bardziej skomplikowanych aż po struktury rzadkie na ogół, wyszukane poniekąd. Można to zilustrować na pierwszym lepszym, dowolnym przykładzie. Oto początek powieści *Cień Bafometa*:

„Pomian był gotów. Powstał od biurka, rozprostował przygarbione całonocnym ślęceniem plecy i uśmiechnął się. Był gotów. Przed nim piętrzył się stos świeżo zapisanych kartek — ostatnie już może akordy twórczości i życia. Dzieło ukończone. Z miłością oparł dłoń na rękopisach. Myśli zrodzone tej nocy, zakłete w twórcze słowo chwili wyjątkowej zdawały się tętnić jeszcze krwią narodzin, jak gdyby nie skrzeple jeszcze w martwy kształt litery...

Po lewej stronie stołu pod przyciskiem testament spisany pewną, spokojną ręką człowieka, który dobrowolnie ustępuje z areny życia dla powodów ważnych... Przeglądnął pismo raz jeszcze. Wszystko było w porządku: podpis, pieczęć notarialna, nazwiska świadków...

Na środku biurka, na teczce parę listów: do brata, krewnych w Krakowie i do matki. Ten ostatni przebiegł ponownie oczyma i zamyślił się... Najdroższa na świecie, najświętsza istota! Biedna, czy przeżyje cios, który jej gotuje?...

Uczuł, jak wzruszenie ściska go za gardło. Łzy, niewczesne łzy męskie zaślizgiły pod powieki.

— Matko najlepsza, nie mogłem inaczej!...

Pośpiesznie włożył list do koperty i zalepił. Wszystkie najważniejsze czynności były załatwione; nic już nie stało na przeszkodzie do spełnienia czynu, który nakazywało sumienie. Przed nim ścieliła się droga prosta i jasna jak królewski gościniec. Czas mu już było nań wstąpić... Spojrzał na zegarek. Była 11 rano. Pozostawała do dyspozycji jeszcze tylko jedna godzina. — Przebrał się, wypił filiżankę czekolady i zapaliwszy papierosa wyszedł. Było wtedy kwadrans na dwunastą w południe. Do „Lasku Cygańskiego”, wyznaczonego na miejsce spotkania, szło się dobrej pół godziny; postanowił drogę tę odbyć pieszo. — Ruch odświeżył go i orzeźwił. Szedł krokiem szybkim, sprężystym, rzucając wkoło spojrzenia bystre, niemal wesołe”¹⁴.

Charakterystyczny jest w tym urywku wzajemny stosunek ilościowy typów zdań, jakimi autor się posłużył. Otóż na 30 zdań, z których ten ustęp się składa, mamy zdań prostych nierozwiniętych 4,

¹⁴ *Cień Bafometa*, s. 1—2.

prostych rozwiniętych 15, równoważników zdaniowych 2, zdań złożonych współrzędnie 5, a złożonych podrzędnie 4. Uderza od razu i silnie w tym wyliczeniu zdecydowana przewaga zdań prostych nad zdaniami złożonymi, 19 zdań prostych, niezłożonych na 9 złożonych. Jeśli zaś dodać do liczby 19 dwa równoważniki zdaniowe (bo są to konstrukcje syntaktyczne niewątpliwie proste) i jeśli uwzględnić fakt, że spośród 9 zdań złożonych 5 to zdania złożone współrzędnie z łącznikiem i, a więc najprostszy typ złożenia, to wynikiem tej analizy może być jedynie konstatacja niezwyklej prostoty składniowej stylu pisarza. A ponieważ analizowany urywek nie stanowi bynajmniej jakiegoś wyjątku w twórczości Grabińskiego, owszem, może nawet uchodzić za bardzo reprezentatywny, stąd wniosek dalszy, potwierdzający spostrzeżenie zaanon-sowane już w toku wywodów poprzednich: styl utworów Stefana Grabińskiego odznacza się wybitną prostotą, jasnością, komunikatywnością między innymi dzięki nieskomplikowanej strukturze zdania, w czym autor niewątpliwie celuje i o co wyraźnie się stara. Ten styl prosty, zaprezentowany w analizowanym urywku, nie jest oczywiście jedynym stylem Grabińskiego, bo pisarz ten ma — można by powiedzieć — stylów kilka, a o ich użyciu decyduje w każdym wypadku artystyczna potrzeba, zdeterminowana charakterem treści, szukającej najbardziej odpowiedniego wyrazu. Gdy wniknąć w treść tego pierwszego rozdziału powieści, z której wzięliśmy przykład, to od razu narzuci się nam organiczny związek między przedstawioną sytuacją i klimatem zdarzenia, a zastosowaną przez pisarza formą wyrazu językowego. Sytuacja jest dramatyczna; są to przecież ostatnie być może godziny i minuty człowieka, „który dobrowolnie ustępuje z areny życia dla powodów ważnych...” Dramatyczność sytuacji, powaga i napięcie chwili zostało tu wyrażone m. in. przez zastosowanie celowo użytych struktur syntaktycznych: zdań prostych, zwartych, lapidarnych, które nawet gdy są rozwinięte, to rozwinięcie to nigdy nie przechodzi w tasiemcowatą roz-wlekłość, najeżoną nadmiarem epitetów i określających omówień. Rytmika zdań krótkich, zwartych jest tu efektywnym środkiem dynamizacji formy.

Ten styl prosty, jakby go można nazwać, to tylko jeden ze stylów, jakimi posługuje się Grabiński. Ale ma on w swoim arsenale środków literackiego wyrazu jeszcze inne style. Zostańmy przy przykładzie wybranym, przy *Cieniu Bałometa*. W rozdziale drugim wraz z charakterem treści zmienia się jednocześnie styl. Przytocz-

my początek tego rozdziału, odcinek równający się mniej więcej rozmiarem poprzednio analizowanemu urywkowi rozdziału pierwszego:

„Antagonizm Pomiana i Pradery miał swoje dzieje. Był „organiczny”, zasadniczy — sięgał korzeniami spraw podstawowych, które wychodziły poza obręb osobistego stosunku dwóch wybitnych ludzi; konflikt ten jedyny w swoim rodzaju przekraczał granice prywatnego zatargu i wchodził na teren interesów ogółu: należał do kompleksu spraw publicznych, obchodził wszystkich, dotyczył każdej uświadomionej jednostki.

Dlatego cień, który padł na galerię pałacyku przy ul. Jasnej, zdawał się wydłużać czarne swe zasięgi daleko poza rubieżę zacisznej siedziby ministra zarzucając krepę ponurych zagadek na szlaki życia społecznego. Instynktownie odczuto, że zaszedł wypadek brzemienny w następstwa, że „sprawa Pradery” była epilogiem walki toczącej się o pewne wartości nie od dziś i nie od wczoraj, finałem zmagania się o pewne zasady, tragicznym rozstrzygnięciem sporu, którego motywy powtarzają się periodycznie poprzez wieki istnienia ludzkiego na ziemi. Odczuto — ale nie uświadomiono sobie w pełni. Do tego niestety społeczeństwo wtedy jeszcze nie dojrzało. Przeglądało coś z powodzi dziennikarskich artykułów, świtało w zgiełku broszur ad hoc, „objasniających i analizujących” tajemniczą aferę z ul. Jasnej — ale nikt nie zdobył się na głębokie i zdecydowane postawienie problemu; jak zwykle u nas, same półsłówka, nieśmiałość, co krok cofające się na szaniec codzienności domysły, banalizujące fakt, płytkie i trywialne przypuszczenia.

— Panowie! — ostrzegał trzeźwy głos w jednej z gazet. — Panowie! Tylko nie wprowadzajmy w sferę pospolitej zbrodni żywiołów metafizycznych! Wszystko, tylko nie to! Bo przepadliśmy z kretešem!

Ostrzeżenie odniosło zbawienny skutek. Odtąd sprawę trzymano w ścisłych szrankach „rzeczywistości praktycznej”. Sfora wyżłów policyjnych węszyła po staremu za tropem mordercy, a sędziowie śledczy, wierni „wypróbowanej przez lata doświadczenia metodzie”, wysilali swe mózgownice na wściekle pomysłowe indagacje świadków¹⁵.

Zanalizujmy ten urywek cyfrowo. Przy identycznej niemal objętości porównywanych fragmentów (ww. 37 : 39) pierwszy z nich, analizowany poprzednio, liczył zdań 30, drugi zdań tylko 17. W liczbie tej mieszczą się 2 zdania proste nierozwinięte, 7 zdań prostych rozwiniętych, 1 zdanie złożone współrzędnie, 6 zdań złożonych podrzędnie i 1 równoważnik zdaniowy. Ta analiza cyfrowa nasuwa kilka wniosków. A więc przede wszystkim rzuca się w oczy niejako wydłużenie zdania; nawet konstrukcje proste, niezłożone ciężą ku pełniejszemu rozwinięciu, ku układom wieloczłonowym. Zwiększyła się wydatnie ilość zdań złożonych podrzędnie; gdy tam było ich 4 na 30, a więc mniej niż $\frac{1}{7}$ ogólnej liczby, tu mamy ich aż 6 na 17,

¹⁵ Ibid., s. 9—10.

a więc przeszło $\frac{1}{3}$. Stwierdzamy zatem ogólnie skomplikowanie struktury zdania. Decyduje o tym oczywiście jak w rozdziale poprzednim specyfika treści, tu zgoła odmiennej. Rozdział 2 jest spokojną, niedramatyczną relacją-sprawozdaniem z wieloletnich dziejów współżycia i rywalizacji Pomiana z Praderą. Swobodny tok opowiadania o rzeczach minionych znajduje wyraz w składni. Zdania wydłużają się, zatracają właściwą rozdziałowi 1 dramatyczną lapidarność. Zresztą charakter treści z innego jeszcze powodu domagał się takiej właśnie odmiany stylu. Antagonizm Pomiana i Pradery dojrzał i rozwinął się na tle ideowym; nieoczekiwana, gwałtowna śmierć ministra skomplikowała niebywale sytuację, rzuciła na nią jakiś mroczny, głęboki i ponury cień. Rozdział o charakterze ekspozycyjnym, który ma wyjaśnić źródła wieloletniego sporu i bezpośrednią przyczynę tragicznego konfliktu, a jednocześnie uświadomić nierozwiązalną zdawałoby się zagadkowość położenia, musi się siłą rzeczy zapuścić w gąszcz skomplikowanej nieco problematyki abstrakcyjnej i zagmatwanych wydarzeń. To pociągnęło za sobą zasadniczą zmianę nawet w gramatyczno-stylistycznej konstrukcji zdania. Wobec skomplikowania treści nie wystarcza tu już proste zdanie orzekające, natomiast nasuwa się pod pióro niemal samo przez się zdanie o strukturze rozwiniętej, wieloczłonowej, które by pełniej, gruntowniej i bardziej sugestywnie oddało zawiłość sytuacji aktualnej i wyjaśniło przeszłość. Powstaje w ten sposób nowy styl, który by można nazwać pełnym. Jest to styl równie jak poprzedni zasadniczo prosty, jasny, bezpretensjonalny, wolny od jakichkolwiek ambicji estetyzujących, nie szukający ornamentacyjnych efektów, lecz obliczony na komunikatywne wyłożenie rzeczy, sięgający jednak po środki gramatyczno-stylistyczne bardziej złożone, ponieważ wymaga tego natura treści.

W stylu tym przyciąga uwagę jedna jeszcze osobliwość: przyrost zdań podrzędnie złożonych. Ten typ zdania nie jest z natury rzeczy reprezentatywny dla prozy artystycznej, opisującej i opowiadającej, dominuje natomiast w prozie naukowej, analizującej i argumentującej. Toteż w tzw. literaturze pięknej tendencja do posługiwania się hipotaksą ujawniać się będzie zawsze w tych jedynie wypadkach, gdy opis artystyczny zbliżyć się będzie swym charakterem i ambicją do prozy naukowej. Jest to zresztą rzecz nieunikniona w literaturze nowoczesnej, psychologizycznej, wkładającej niejednokrotnie tyle szczerzej namiętności i pasji w analizę charakterów, myśli i uczuć ludzkich. Swoista „rywalizacja” między

sztuką a nauką (niekoniecznie w naturalistycznym rozumieniu tego współzawodnictwa) nasyca prozę literacką elementami myślenia pojęciowego i abstrakcyjnego, a z tą inwazją pojęciowości wiąże się nierozzerwalnie wspomniany typ konstrukcyjny zdania, zdanie podrzędnie złożone, naturalny wykładnik syntaktyczny, przyrodzona forma wszelkiej analizy, dowodzenia, rozumowania, wnioskowania. Jest rzeczą oczywistą, że u Grabińskiego, w którego twórczości problematyka filozoficzna i psychologiczna odgrywa tak poważną i pierwszorzędną rolę, ten typ zdania nie będzie bynajmniej rzadkością; wręcz przeciwnie, można obserwować jego wyraźny przyrost w nierzadkich u tego autora partiach czysto analitycznych. Nadaje to prozie Grabińskiego w niejednym wypadku specyficzne zabarwienie intelektualistyczne. Powstaje jeszcze jedna odmiana stylu, zbliżona swym wewnętrznym charakterem do stylu psychologiczno-opisowej prozy naukowej.

Prostota, jasność, przejrzystość w zakresie składni, obliczone przede wszystkim na komunikatywność i ściśle wyrażenie rzeczy, ustępują jednakże w wielu wypadkach miejsca pewnej kunsztowności syntaktycznego układu, swoistemu wyszukaniu, wyraźnej pieczołowitości o piękno wyrażenia. Oczywiście piękno literackie polega na znalezieniu właściwych odpowiedników i wyrazów artystycznych treści, a nie na wymyślnej budowie zdania; niemniej jednak dla ostatecznego rezonansu, jaki utwór zostawia, owe zjawiska stylistyczne (w węższym znaczeniu) nie są bynajmniej obojętne. Wyszukana konstrukcja zdania, wsparta o tak efektowne struktury składniowe, jak dajmy na to paralelizm, anafora, nagromadzenie czy stopniowanie, wiążąca się z nimi z natury rzeczy wzmóżona rytmiczność frazy — wszystko to niewątpliwie bogaci jakoś w określonym stopniu estetyczną wartość utworu. Ten styl bogaty, nie przechodzący zresztą na ogół, zwłaszcza w utworach dojrzałych w barokową przesadę, utrzymany w granicach artystycznego umiaru, występuje u Grabińskiego w miejscach o silniejszym zabarwieniu emocjonalnym i liryczno-nastrojowym. W tym stylu na ogół utrzymane są krajobrazy pisarza, będące nie tylko dekoracją i sztafażem, ale istotnym współczynnikiem fabuły i akcji. Weźmy dla przykładu początek rozdziału „Weronika” z tejże samej powieści *Cień Bałometa*.

„Żegnał przez okno ukochane miasto. Za godzinę express-oriental miał go unieść w dalekie kraje, na nieznanne przygody, nieprzeczuwane emocje. Obok

na krześle czekała nań waliza podróżna wypełniona po brzegi, w sąsiednim pokoju niecierpliwiał się ulubiony chart węszący wyjazd i zmianę miejsca.

Pomian zapalił powoli cygaro i pojąc się liryzmem rozstania patrzył w dół na rozgwarzoną przedwieczornym chorałem panoramę. Miasto pławiło się w roztoczy zachodu. Nad zgiełkiem dachów, kopuł, bań, nad graniami gmachów i kamienic żagwiły się w agonii słońca strzały wież, błogosławiły światu rozpostarciem ramion kościelne krzyże. Szare pasma ulic popstrzone tu i tam ludzkim mrowiem przecinały się w tysiączne sploty, krążyły w liniach węzowych dookoła budynków, pełzały pomiędzy domami niby długie, leniwe tasiemce. W powietrzu wisiała nieruchomo ociążała, błękitnośniada śrzeżoga: nasycony roztwór dymów fabrycznych, mgły i wyparów rzeki. W południowej stronie miasta z belwederku na szczycie obserwatorium puszczał ktoś na pogodny, turkusowy błękit bukiety rac; ogniście pociski wyrzucone w przestrzeń potężnym pchnięciem gazów, leciały podobocznym szlakiem hen, hen w przestworza, dosięgłszy zenitu pękały ze sykiem granatów i siejąc wokół deszcz iskier i gwiazd bez liku, staczały się cicho linią paraboli na ziemię... W pewnej chwili odezwały się dzwony: z wieżyc kościołów spłynęły ku miastu na skrzydłach dźwięków zwiastuny dobrej, przedwieczornej nowiny. Ave Maria!..."¹⁶

Już samo wsłuchanie się w foniczną organizację tego urywka prozy, w jego narzucającą się wyraźnie swoistą rytmikę, sygnalizuje nam od razu, że autor sięgnął po konstrukcje stylistyczne niezwykłe, zasadniczo odmienne od tych, które dominują w jego prozie analitycznej. Jakoż przy bliższym w tekst wejrzeniu narzuca się uwadze przede wszystkim szerokie zastosowanie paralelizmu składniowego. „Za godzinę express-oriental miał go unieść (1) w dalekie kraje, (2) na nieznaną przygodę, (3) nieprzeczuwane emocje”. Paralelizm obejmuje tu trzy okoliczniki występujące w obrębie pojedynczego, ale rozwiniętego szeroko zdania, rozwiniętego właśnie na zasadzie układu równoległego członów składowych. W innych zdaniach, zdaniach złożonych układ równoległy obejmuje nie człony zdania, lecz pełne, całkowite konstrukcje zdaniowe, wchodzące w skład współrzędnie złożonej całości syntaktycznej. (1) „Obok na krześle czekała nań waliza podróżna wypełniona po brzegi, (2) w sąsiednim pokoju niecierpliwiał się ulubiony chart, węszący wyjazd i zmianę miejsca”, „Szare pasma ulic popstrzone tu i tam ludzkim mrowiem, (1) przecinały się w tysiączne sploty, (2) krążyły w liniach węzowych dookoła budynków, (3) pełzały pomiędzy domami niby długie, leniwe tasiemce”. W zdaniu pierwszym układ równoległy obejmuje dwa zdania, w drugim trzy zdania, spojone w całość składniową na zasadzie współrzędności. Paralelizm polega tu na identycznej czy podobnej budowie zdań wchodzących

¹⁶ Ibid., s. 40—41.

w obręb konstrukcji paralelnej. W zdaniu pierwszym np. następstwo kolejne części zdania jest analogiczne: okolicznik miejsca + orzeczenie + dopełnienie + podmiot + przydawka; to samo przy nieznacznym modyfikacjach w zdaniu drugim: orzeczenie + okolicznik wzbogacony przydawką. Takie paralelizmy obliczone są nie tylko na efekty powierzchowne, zewnętrznozmysłowe (rytmiczność), ale są wyrazem postulatów głębszych, aspiracji do osiągnięcia jak największej pełni i konkretności.

Obok struktur paralelnych zdarzają się w opisach i narracji tego typu struktury inne. A więc anafora: „*Nad zgiełkiem dachów, kopył, bań, nad graniami gmachów i kamienic...*”; jeszcze częściej nagromadzenie epitetów przymiotnikowych czy przysłówkowych, kondensujących jak gdyby atmosferę uczuciową obrazu: „*szeleściły karty foliału przerzucane ręką wąską, przeduchowioną, niemal przezroczystą*”; „*z czasem, nieznacznie, nieuchwytnie zmieniły się barwy i tony...*”; „*Na czoło Weroniki białe, chłodne, marmurowe...*”; „*Następnego wieczora odczytała Visiones ancillae Domini, dziwne, na pół obłąkane, sataniczne dzieło nieznannej mniszki...*”; woale mgły porannej „*snuły się wzdłuż cmentarnych alej ciche, samotne, tułacze...*” (Ciężka Bafometa). Nagromadzenie łączy się tu zresztą zazwyczaj z jednoczesnym stopniowaniem, bo każdy następny epitet jest emocjonalnie silniejszy, estetycznie bardziej ekspresywny: „*czoło[...] białe, chłodne, marmurowe*”; woale mgły snuły się „*ciche, samotne, tułacze*”. Skojarzenie dwu tych struktur syntaktycznych daje podwójny efekt: wypełnia miąższem treści konkretnej zarys ogólny przedmiotu, a jednocześnie nasycza go pewną określoną wartością uczuciową.

Wśród opowiadań Grabińskiego jest cały szereg utworów, które autor zaopatrzył podtytułem, a raczej określeniem rodzajowym „*gawęda*”. Istnieje niewątpliwie styl gawędziarski. Na czym ma on polegać, trudno w kilku słowach określić; *gawęda* jako gatunek literacki nie doczekała się jeszcze niestety swojej teorii. Ale ogólnie można chyba przyjąć za wyznaczniki gawędziarskiego stylu właściwości takie, jak: słownictwo dostosowane do mentalności, kultury indywidualnej i środowiskowej przynależności opowiadacza-gawędziarza oraz swoistą żywość i swobodę narracji, która nie ma w sobie nic z literackości, nie liczy się z żadnymi zasadami i normami języka pisanego, bo jest utrwaloną w piśmie żywą mową, żywym, bezpretensjonalnym opowiadaniem, dalekim od jakichkolwiek aspiracji świadomie artystycznych. A więc jest to narracja nasy-

cona bogactwem form językowych, których nie zna dialekt kształcony, książkowy, a które krzewią się natomiast bujnie na glebie powszednich, międzyludzkich stosunków. A dalej narracja pełna wtęgotów, powtórzeń, nawrotów, wykrzykników, nieoczekiwanych reminiscencji, skojarzeń i przypomnień, które raz po raz odrywają narratora od głównego toku opowieści, uwodzą ku innym tematom. Gawędziarz ma czas, nie spieszy się; podejmuje z ochotą uboczne wątki, bo znajduje rozkosz szczególną w rozpamiętywaniu zdarzeń dawno minionych.

Gdybyśmy teraz tak zdefiniowane tu najogólniej normy stylu gawędziarskiego przyłożyli do „gawęd” Grabińskiego, to by się okazało, że większość ich z gawędą *sensu stricto* nic wspólnego nie ma poza określeniem całkiem dowolnie przez autora im przydanym. Niemniej jednak niektóre z nich do gawędy istotnej się zbliżają wykazując pewne specyficzne, typowe znamiona rodzaju. Odkrywamy zatem pośród stylów Grabińskiego styl jeszcze jeden, podrabiający gawędę. Najbardziej bodaj reprezentatywnym jego okazem może być opowiadanie z *Księgi ognia Biały Wyrak*. Opowiadaczem jest tu kominiarski majster, uczeń znakomitego ongiś mistrza Kaliny. Oto parę zdań początkowych owej „kominiarskiej gawędy”:

„Byłem wtedy jeszcze młodym czeladnikiem, jak wy, kochane chłopaki, i robota paliła mi się w rękach. Majster Kalina — świeć Panie nad jego zacząć duszą — nieraz mawiał, że pierwszy po nim obejmę mistrzostwo... Kalina — człek był piśmienny, rozumny, dużo świata zwiedził, nie z jednego, jak to mówią, komina wygartywał. Filozof był trochę, książki lubiał okrutnie, nawet gazetkę podobno kominiarską chciał wydawać...”¹⁷

Nawet tych kilka zdań może nas zorientować o istocie tego stylu. Gawędziarski charakter nadał autor opowiadaniu przez swobodny tok składniowy, który nie orientuje się na tzw. poprawność wyrażenia, obowiązującą w języku literackim, bo te reguły mowy kształconej nie są przecież gawędziarzowi wiadome, lecz poddaje się zmiennym meandrom nastroju, sposobowi myślenia i reagowania opowiadacza. Tok narracji rozrywają więc bezpośrednio apostrofy i zwroty, adresowane do słuchaczy („jak wy, kochane chłopaki”), wyrażenia konwencjonalne, w żywej mowie ludzi prostych niemal z reguły spotykane („świeć Panie nad jego zacząć duszą...”), a dalej słownictwo, całe nawet zwroty dostosowane do mentalności, sposobu odczuwania i rozumowania ludzi określonej sfery

¹⁷ *Księga ognia*, s. 20—21.

społecznej i zawodowej. A więc „kochane chłopaki” zamiast poprawnego „kochani chłopcy”, „człek” zamiast „człowiek”, „lubiął” zamiast „lubił”, przesadne, ale w stylu ludowym utrzymane określenie „okrutnie”, a dalej zastosowanie takich udatnych nazw czy zwrotów, jak nazwanie Kaliny „filozofem” (co w pojęciu ludowym odpowiada pozytywnemu określeniu „mądrała”), wyrażający się w tym nieco naiwny, lecz szczerzy szacunek dla człowieka, który uchodzi za niezwykle mądrego, skoro jest piśmienny i lubi książki; zastosowanie pomysłowej inowacji w stosunku do utartego zwrotu: „z niejednego komina wygartywał” (zamiast powszechnego: „z niejednego pieca chleb jadał”), dzięki czemu zwrot odświeżył się i dostosował świetnie do sfery wyobrażeń świata kominiarzy — wszystkie te i podobne im zabiegi stylistyczne nadają owej gawędzie cechy autentyzmu, ułatwiają autorowi i pomagają skutecznie w ewokacji plastycznej i przekonującej wizji środowiska ludzkiego bodaj że po raz pierwszy w literaturze naszej zaprezentowanego. Tak więc do tych kilku stylów narracji, jakimi posługuje się autor *Demonia ruchu*, przedstawiających najrozmaitsze typy i możliwości literackiego wyrazu, od prostoty całkowitej aż po bogactwo i pełnię narracji silnie zmetaforyzowanej, nasyconej uczuciem i nastrojem, dorzucić można jeszcze jeden, nie pozbawiony swego wdzięku i uroku styl swobodnej gawędy.

POSŁOWIE

W całym toku analitycznym i dyskusyjnym niniejszej książki staraliśmy się w poszczególnych rozdziałach wyciągać wnioski, dotyczące charakteru i walorów tematycznych i literackich sztuki Grabińskiego. Powtarzanie tych sądów i spostrzeżeń byłoby zatem najzupełniej zbyteczne. Ale u kresu rozważań nasuwają się jeszcze pewne refleksje i wrażenia natury najogólniejszej, sumujące w jakimś syntetycznym skrócie istotę i znaczenie tego pisarstwa.

Są pisarze, których zakres działania jest niezwykle szeroki, ponieważ twórczość ich żywi się codzienną i powszednią treścią zwykłej, przeciętnej, pospolitej rzeczywistości ludzkiej. Porozumienie między pisarzem a odbiorcą bywa łatwe i sprawne, ponieważ czytelnik oswojony jest niejako z naturą i klimatem tego świata, z którym się w książce spotyka. Ale zdarza się niekiedy, że imaginacja artysty buduje swoją wyobraźną, literacką rzeczywistość z substancji osobliwej i niezwyklej i ta właśnie wyjątkowa swoistość materiału i tematu spotyka się z oporem lub obojętnością przeciętnych konsumentów sztuki pisarskiej. Trzeba mieć bowiem w sobie specyficzne dyspozycje, specyficzny aparat recepcyjny o skali zakresów i rejestrów na tyle selektywnej i szerokiej, że byłby zdolny przejmować podniety i impulsy najbardziej osobliwe i niesamowite i reagować na nie zgodnie z zamiarem i intencją artysty. Otóż Stefan Grabiński należy niewątpliwie do pisarzy tego drugiego typu, pozostanie on na zawsze z wielu oczywistych powodów, o których poprzednio była mowa, autorem zamkniętych skłuzowych kręgów czytelniczych.

Niemniej wydaje się w świetle przeprowadzonej analizy, że stanowisko Grabińskiego w literaturze polskiej jest absolutnie pewne i nie dające się podważyć z dwu co najmniej względów. Pierwszy — to absolutna inność, osobność, niezwykłość i oryginalność jego twórczości. Grabiński pierwszy w beletrystyce naszej wprowadził

tematy i problemy dotąd jej nieznaną, wzbogacił literaturę polską o nowy ton, który zapewne nigdy nie będzie brzmiał najgłośniejszym, ale jest przecież konieczny, nieodzowny, poszerza jakoś w istotny sposób zakres zdobyczy i osiągnięć naszego piśmiennictwa narodowego. A jednocześnie pisarz ten stworzył typ literatury, co nas niepomniernie przybliżyło ku Europie i ku sztuce światowej. Karol Irzykowski miał oczywistą rację, gdy witając przed czterdziestu z górą laty debiut Grabińskiego stwierdzał przy okazji, że jego „nowele mogłyby się śmiało pojawić w przekładzie za granicą, gdyż stoją na poziomie europejskim i nie potrzebowałyby się sztucznie lansować jako specjalne emanacje duszy polskiej”.

A względem drugiego, który zapewnia Grabińskiemu trwałe i niewzruszone stanowisko, to bezsporna doskonałość jego pisarskiego rzemiosła. Wbrew pozorom i obiegowym mniemaniom nowelistyka polska jest w istocie dość uboga i skromna. Anegdociarstwa, literackiego gadulstwa, gawędziarstwa, opowiadań, nawet świetnych i ciekawych, mamy w ilości i wyborze aż nadto obfitym i bogatym, ale nowel jest niewiele. Nowela jest gatunkiem bardzo rygorystycznym i niełatwym, jej specyficzna poetyka, bardzo ściśle zdefiniowana, stawia pisarza wobec zadań dość trudnych. Otóż Stefan Grabiński, jeden z nielicznych u nas, jest bez wątpienia klasykiem noweli, a jego najdojrzałe rewelacje artystyczne w tym zakresie wytrzymują wszelkie porównanie z najbardziej renomowanymi arcydziełami nowelistyki światowej.

Wydaje się wreszcie, że nawet tych czytelników, których literatura tego typu nigdy nie potrafi zainteresować do głębi i na trwałe, Grabiński jest przecież zdolny choćby przelotnie zająć i pozyskać ich uznanie. Urok i wielkość sztuki polega przecież w wysokim stopniu na jej bujnym bogactwie i wspaniałej różnorodności. Mieni się ona tysiącem barw, gra wielością tonów, fascynuje ustawicznie tajemniczym i niepokojącym zdarzeniem, które wciąż się powtarza i wciąż na nowo nas zadziwia, że oto człowiek, niby potężny demurg, siłą wyobraźni, która nie zna obwarowań i granic, zdolny jest powoływać do istnienia najfantastyczniejsze światy i nadawać im pozór życia choćby na jedną chwilę.

Pisałem w Toruniu, w latach 1949—1954.

L'OEUVRE LITTÉRAIRE DE STÉPHANE GRABIŃSKI

Résumé

Stéphane Grabiński est né le 26 février 1887 à Kamionka Strumiłowa, une petite ville au nord de Lwów, dans l'ancienne Galicie Orientale. Il était professeur de la littérature polonaise et de la philologie classique aux lycées de pays, surtout à Lwów, où il avait passé presque toute sa vie et où il mourut le 12 novembre 1936.

Il débuta comme écrivain sous le pseudonyme de *Stefan Żalny* par un recueil de contes intitulé: *Des fragments. Dans les ténèbres de la foi*, publié en 1909. Dans les années suivantes apparurent 6 volumes de ses nouvelles: *Sur la colline de roses* (1918), *Le démon de la course* (1919, 1922), *Le pèlerin fou* (1920), *Un conte lugubre*, *Le livre de feu* (1922) et *La passion* (1930); quatre romans: *Salaman-dre* (1924), *L'ombre de Baphomet* (1926), *Le cloître et la mer* (1928) et *L'île Itongo* (1936), enfin trois drames: *Un villa au bord de la mer* (1921) et deux non publiés: *La fête des trépassés* et *L'égarement*. Il laissa dans les manuscrits un roman inachevé: *Les motifs du libre-docent Ponowa*. En 1931 Grabiński reçut le prix de la ville de Lwów.

Grabiński fut le représentant le plus éminent de la littérature fantastique polonaise. C'est la littérature philosophique-psychologique, qui prend son origine dans le terrain de certaines conceptions intellectuelles et réelles, des faits psychiques empiriquement prouvés et qui, sur la base de ces faits, dresse sa propre surconstruction fantastique.

La conception du monde poétique de Grabiński s'appuie sur deux prémisses: sur le pluralisme et sur le spiritualisme. Parmi les philosophes lui étaient les plus proches: Platon, Fechner, James, Bergson, et parmi les écrivains, Edgar Poe. Il croyait en multiplicité de la réalité, en polymorphisme de la vie et en sa perpétuelle variabilité, fluctuation et son dynamisme. La vie et l'existence de tout genre lui paraissait — dans son essence et dans sa nature la plus

profonde — comme un phénomène surtout spirituel. Il interprétait une telle compréhension des choses par la conception d'une, ainsi nommée, parthénogenèse de la pensée: la pensée crée le corps et non vice versa.

Grabiński était aussi un érudit exceptionnel dans le domaine de la parapsychologie, en introduisant dans ses oeuvres littéraires d'une manière originelle et ingénieuse de tels phénomènes métapsychiques, comme télépathie, télékinésie, lévitation, psychométrie, matérialisation, idéoplastie etc. Il voyait dans ces phénomènes la confirmation de l'idée de polymorphisme de l'existence.

Un grand rôle jouent dans ses oeuvres les motifs psychopathologiques, mais dans ces psychoses et anomalies psychiques l'intéressait plutôt l'aspect métaphysique que psychiatrique de ces phénomènes. Il leur attribuait une signification cachée plus profonde. Dans une série de ses écrits il avait donné une élaboration tout à fait originelle de tels motifs classiques de la littérature fantastique mondiale, comme le dédoublement de la personnalité, la transfiguration psychophysique etc.

Autre domaine des thèmes dont s'occupe Grabiński ce sont: la mystique, la liturgie et la symbolique des cérémonies religieuses et surtout le moyen-âge examiné du côté de ses grandes psychoses, du satanisme et de la démonomanie.

Comme artiste, Grabiński excellait surtout dans l'analyse très subtile des manifestations extravagantes et bizarres de la vie psychique. Dans plusieurs de ses oeuvres il n'y a point d'ainsi nommée „action extérieure”: l'arène des événements est exclusivement la conscience humaine.

Il fut maître dans l'évocation d'une atmosphère extravagante, qu'il était capable de créer non seulement par le sujet extraordinaire y introduit, mais encore par le choix de la mise en scène, du lieu et du temps de l'action. Le théâtre des événements est pour la plupart un lieu désert, un cimetière, une maison hantée, quelque station de chemin de fer jétée au bout du monde, une sorte de *Ultima Thulé* perdue entre au deçà et au delà. Quant au temps et moment, c'est le plus souvent l'automne, l'heure de crépuscule, de la crainte, de l'expectation, du pressentiment vague de quelque chose qui peut, ou qui doit arriver sans doute. Le mystère ne souffre pas de jour clair et ensoleillé.

S'il s'agit de la composition, la spécialité de Grabiński était la nouvelle, une *short story*, d'une structure très compacte et con-

centrée, exécutée avec précision mathématique qui dose le mystère dans des prises savamment mesurées et graduées. On trouve d'ordinaire dans le final une pointe très exacte et inattendue.

Le style de la prose de Grabiński se distingue par la communicativité et exactitude sémantique très distincte. Manque chez lui en général la tendance vers l'ornement. Le mot est subordonné exclusivement à la fonction expressive et démonstrative. L'usage de la métaphore penche à donner aux idées abstraites ou aux phénomènes immatériaux (p. ex états émotionnels et aux dispositions psychiques) des apparences de quelque chose matérielle, qui se laisse saisir en quelque sorte, ou toucher. Grabiński aimait aussi opérer par animisation, ce qui résultait de la conception du pansychisme qui lui était familier, ou bien il unissait dans la construction métaphorique les impressions sensuelles hétérogènes, p. ex. les visuelles avec les somatiques.

BIBLIOGRAFIA

A. BIBLIOGRAFIA PISM STEFANA GRABIŃSKIEGO

I. Edycje książkowe

- Z wyjątków. W pomrokach wiary. Lwów 1909 8° ss. 111. Nakł. autora (pod pseud. Stefan Żalny).
(Zawiera utwory: Puszczyk — Wampir — Szalona zagroda — Pomsta ziemi — Klątwa — Podzwonne).
- Na wzgórzu róż. Nowele. Kraków 1918 8° ss. 118. Księg. J. Czerneckiego.
(Zawiera utwory: Na wzgórzu róż — Szalona zagroda — Po stycznej — Zez — Cień — W willi nad morzem).
- Demon ruchu. Nowele. Warszawa-Kraków 1919 8° ss. 201 + 1 nlb. Nakł. i druk. J. Czerneckiego. Wyd. II z przedmową Józefa Jędrlicza: Lwów-Warszawa-Poznań-Kraków-Lublin 1922 8° ss. VIII + + 182 + 1 nlb. Instytut Wydawniczy „Lektor”.
(Zawiera utwory: Głucha przestrzeń — Smoluch — W przedziale — Wieczny pasażer — Fałszywy alarm — Demon ruchu — Maszynista Grot — Sygnały — Dziwna stacja — Błądny pociąg — Ślepy tor — Ultima Thule).
- Szalony pątnik. Kraków 1920 8° ss. 186 + 8 nlb. Krakowska Spółka Wydawnicza.
(Zawiera utwory: Szary pokój — Nocleg — Znak — Problem Czelawy — Saturnin Sektor — Kruk — Osada dymów — Wezwanie — Dziedzina).
- Ciemne siły (Willa nad morzem). Dramat w trzech aktach. Przemysł 1921 8° ss. 91. Wydawnictwo Polskiej Książnicy Naukowej.
- Księga ognia. Nowele. Łódź 1922 8° ss. 147. Księgarnia Polska.
(Zawiera utwory: Czerwona Magda — Biały wyrok — Zemsta żywiołków — Pożarowisko — Pirotechnik — Gebrowie — Muzeum dusz czyszczących — Płomienne gody — Zielone Świątki).
- Niesamowita opowieść (Wybór nowel). Lwów 1922 8° ss. 165. Wydawnictwo Dzieł Pogodnych.
(Zawiera utwory: Kochanka Szamoty — Podzwonne — Zez — W domu Sary — Szalona zagroda — Przed drogą daleką — Na tropie — Spojrzenie).

- Salamandra. Powieść fantastyczna. Poznań-Lwów 1924 8° ss. 161.
Wydawnictwo Polskie.
- Cień Bafometa. Powieść fantastyczna. Lwów-Warszawa-Kraków
1926 8° ss. 194 + 1 nlb. Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Klasztor i morze. Powieść. Warszawa 1928 8° ss. 222. Księgarnia
F. Hoesicka.
- Namiętność (L'Appassionata). Opowieść wenecka. Stanisławów 1930
8° ss. 187. Renaissance-Universum.
(Zawiera utwory: Namiętność — Przypadek — Pojednanie — Zmora —
Projekcje — Strych).
- Wyspa Itongo. Powieść. Warszawa 1936 8° ss. 319. Księgarnia
F. Hoesicka.

II. Utwory rozproszone

- Ciuciubabka (Bajka dla niegrzecznych dzieci). *Ilustrowany Kuryer
Codzienny* (Kraków) z dnia 2 I 1922.
- ✓ Cud Żywii. *Goniec Krakowski* z dnia 6—12 VI 1921.
- ✓ Czad. *Pro arte* (Warszawa) 1919 zesz. 2 ss. 11—16.
- ✓ Czarna Wółka. *Wiadomości Literackie* (Warszawa) 1924 Nr 28.
- ✓ Dzieża. Nowela (Z cyklu: Urojenia i kaprysy). *Głos Literacki* (War-
szawa) 1929 Nr 10.
- ✓ Engramy Szatery (Ballada o sercu wiernym). *Naokoło świata* (War-
szawa) 1926 Nr 28.
- ✓ Ironia. *Wiek Nowy* (Lwów) z dnia 14—16 XI 1922.
- ✓ Jak Myriam odeszła. *Kurier Lwowski* 1921 Nr 150.
- ✓ Klasztor i morze (Fragmenty). [W:] *Morze polskie i Pomorze
w pieśni*. Gdańsk 1931.
- ✓ Król Nenufar (Baśń). *Kurier Lwowski* z dnia 13—19 VIII 1928.
- ✓ Ksenia (Kawalerska przygoda). Z cyklu: Pęta płci. *Nowiny Codzien-
ne* (Warszawa) z dnia 4—5 XII 1919.
- ✓ Lepianka w czystym polu. *Pion* (Warszawa) 1933 Nr 13.
- ✓ Nietykalny (Wyjątki z pamiętnika A. Krońty). Nowela. *Wiek Nowy*
z dnia 25 XII 1928.
- ✓ Opowieść o grabarzu (Gawęda zaduszna). *Maski* (Kraków) 1918
Zesz. 31.
- ✓ Pani z Białego Kasztelu. *Dzień* (Lwów) 1919 Nr 25—28.
- ✓ Parkan. *Kurier Lwowski* z dnia 25 VI 1928.
- ✓ Porumbica (Z dziennika podróży do Rumunii Władysława Brzegoty).
Nowela. *Wiek Nowy* z dnia 28 IX — 6 X 1932.

- ✓ Przyplawek Jana Mrocha. Opowieść z przystrądzia. *Gryf* (Toruń) 1933 Nr 3.
- ✓ Przypowieść o krecie tunelowym.
- ✓ Sympatyk Proń (Opowieść portowa). *Wiek Nowy* z dnia 14—19 III 1936.
- ✓ Świadek Materna. *Droga* (Warszawa) 1932 Nr 9.
- ✓ Święto sadów. *Gazeta Poranna* (Lwów) z dnia 3—8 XI 1912.
- ✓ Tajemnica hr. Masperry. *Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie* 1930 Nr 5—6.
- ✓ Wizyta (Nowela). *Wiek Nowy* z dnia 5 XI 1931.
- ✓ Za rychło. *Robotnik* (Warszawa) z dnia 28—30 XII 1921.

III. Artykuły krytyczno-literackie malu

- Co zawdzięczam Henrykowi Zbierzchowskiemu. *Gazeta Lwowska* 1931 Nr 218.
- ✓ Czosnowski Stanisław: Idąca śmierć. Rec. *Wiek Nowy* 1922 Nr 6322, 6360.
- Hausnerowa-Grekowicz Maria: Zielone okiennice. Rec. *Robotnik* 1931 Nr 409.
- Irzykowski Karol: Spod ciemnej gwiazdy. Rec. *Kurier Lwowski* 1922 Nr 163.
- J. E. Płomińskiego Szukanie współczesności. *Czas* (Kraków) 1934 Nr 340.
- Józef Birkenmajer: Poszumy Bajkału. Rec. *Wiek Nowy* 1928 Nr 7989.
- ✓ Książę fantastów (E. A. Poe). Studium literackie. *Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie* 1931 Nr 3—5.
- ✓ Maria z Grabińskich Czaykowska (ur. 30 kwietnia 1892 — zmarła 21 sierpnia 1918). Wstęp do pośmiertnego wydania jej poezji pt. Życia mego kwiat. Druk. jako dodatek do dramatu *Ciemne siły*. Przemyśl 1921.
- ✓ O twórczości fantastycznej. Jej geneza i źródła (Wstęp do szkicu). *Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie* 1928 Nr 10.
- O zapomnianym krytyku. *Tygodnik Ilustrowany* 1931 Nr 13.
- Pałubizm a rzeczywistość. *Robotnik* 1931 Nr 348.
- ✓ Sylwetki pisarzy lwowskich. Stefan Grabiński (autoreferat). *Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie* 1934 Nr 83.
- ✓ Twórczość Janiny Brzostowskiej. *Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie* 1931 Nr 6.

- Twórczość Józefa Aleksandra Gałuszki. *Głos Narodu* 1932 Nr 30.
Wyznania. *Polonia* (Katowice) 1926 Nr 141.
Zagadnienie oryginalności w twórczości literackiej. *Pamiętnik Literacki* (Lwów) Rk 22/23 1925/26 ss. 1—7.
Z dziedziny krytyki literackiej. Jerzy Eugeniusz Płomiński. *Wiek Nowy* 1928 Nr 8223.
Z mojej pracowni. Opowieść o „Maszyniście Grocie”. Dzieje noweli — Przyczynek do psychologii tworzenia. *Skamander* (Warszawa) 1920 Zesz. 2.

IV. Rękopisy

Manowiec. Dramat w trzech aktach.

Czystopis sporządzony ręką autora liczy 85 stron formatu 20×16 cm złożonych w zeszyt oprawny w czarną okładkę. Karty nie liniowane, zapisane jednostronnie. W posiadaniu p. Ryszarda Janiaka.

Motywy docenta Ponowy. Powieść. Część I — Z Jadwigą, część II — Schadzka o zmroku.

Czystopis części I sporządzony ręką obcą mieści się w 10 zeszytach formatu znormalizowanego (20×15,5 cm) o kartach zapisanych jednostronnie; łącznie stron 389. Rękopis nie ukończony, zaczętej zaledwie części II to brulion pisany ołówkiem ręką autora. Mieści się w 2 zeszytach formatu j. w. o kartach zapisanych dwustronnie; łącznie stron 55. W posiadaniu p. Ryszarda Janiaka.

O twórczości fantastycznej.

Czystopis sporządzony ręką obcą liczy 64 stron formatu znormalizowanego. Papier kratkowany. W posiadaniu p. Ryszarda Janiaka.

Pamiętnik mieszkańca celi nr 5 (nowela).

Autograf liczący 30 stron nlb. formatu 17×21 cm. Papier nie liniowany. Karty zapisane dwustronnie. W posiadaniu p. Ryszarda Janiaka.

Zaduszki. Trylogia dramatyczna. Część I — Sen Krysty (Misterium zaduszne); część II — Strzygoń (Klechda zaduszna); Część III — W Dzień Zaduszny (Sztuka w 1 akcie).

Czystopis sporządzony obcą ręką liczy 101 stron formatu 19,5×15 cm. Papier kratkowany, tekst dwustronny. Rkp. dramatu i rkp. szkicu „O twórczości fantastycznej” stanowią jedną całość introligatorską.

Listy Stefana Grabińskiego do Jerzego Eugeniusza Płomińskiego z lat 1926—1934 (20). W posiadaniu adresata.

Karty pocztowe Stefana Grabińskiego do Jerzego Eugeniusza Płomińskiego z lat 1927—1935 (25). W posiadaniu adresata.

mauu

B. OPRACOWANIA DOTYCZĄCE TWÓRCZOŚCI STEFANA GRABIŃSKIEGO

I. Szkice krytyczne, artykuły, wywiady

- 1) Almagiva (Żygulski Z.), *Stefan Grabiński (Na marginesie utworów)*. Wiek Nowy 1919 Nr 5458.
- Banaś T., *Stefan Grabiński*. Sygnały (Lwów) 1937 Nr 25.
- Brzostowska J., *O twórczości Stefana Grabińskiego*. Pamiętnik Warszawski 1931 Nr 10—12. *poprawić*
- 2) — *Po zgonie Stefana Grabińskiego*. Droga 1937 Nr 12.
- 3) Czachowski K., *Stefan Grabiński*. Polska Zachodnia 1935 Nr 295.
- 4) — *Obraz współczesnej literatury polskiej, 1884—1934*. Tom III — *Ekspresjonizm i neorealizm*. Warszawa-Lwów 1936 s. 538—542, 694—695.
- 5) Gałuszka J. A., *Stefan Grabiński, autor Demona ruchu*. Gazeta Warszawska 1931 Nr 161.
- Horzyca W., *Stefan Grabiński*. Krytyka i Życie 1936 Nr 47. Dod. do Dziennika Polskiego (Lwów) z dnia 22. XI. 1936. *poprawić XII*
- 6) Hutnikiewicz A., *O Stefanie Grabińskim*. Tygodnik Powszechny (Kraków) 1951 Nr 50.
- *Teoria literacka Stefana Grabińskiego*. Pomorze (Bydgoszcz) 1957 Nr 14.
- 7) ig (Igel), *U autora Demona ruchu. Stefan Grabiński*. Wiadomości Literackie 1927 Nr 10.
- 8) Irzyk Z., *Pisarz smutku i niesamowitości. Rzecz o Stefanie Grabińskim*. Kierunki (Warszawa) 1957 Nr 39.
- 9) Irzykowski K., *Komu się należy nagroda literacka m. Lwowa?* Dziennik Ludowy (Lwów) 1931 Nr 9.
- *Magik niesamowitości (Po zgonie Stefana Grabińskiego)*. [W:] *Lżejszy kaliber*. Warszawa 1938 s. 35—38.
- 10) — *Stefan Grabiński*. Pion (Warszawa) 1936 Nr 50.
- 11) — *Żeglarz po morzu ciemności (Wspomnienie o Stefanie Grabińskim)*. Prosto z mostu (Warszawa) 1937 Nr 4.
- 12) J. J. (Jedlicz J.), *Laureat nagrody literackiej Lwowa Stefan Grabiński*. Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie 1931 Nr 6.
- 13) — *Stefan Grabiński*. Tydzień Literacki. Dod. do Kuriera Lwowskiego 1921 Nr 292. To samo druk. jako przedmowa do II wyd. *Demona ruchu*. Lwów 1922. Lektor.
- 14) k. w., *U Stefana Grabińskiego*. Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie 1930 Nr 7—8; Głos Literacki 1929 Nr 22.
- 15) Kozikowski E., *Stefan Grabiński*. Gazeta Polska (Warszawa) z dnia 22. V 1932. Dział Literacki.
- 16) Krobicki K., *Stefan Grabiński i jego opowieści fantastyczne*. Kurjer Literacko-Naukowy 1936 Nr 49. Dod. do Ilustrowanego Kurjera Codziennego 1936 Nr 340.
- 17) Płomieński J. E., *Stefan Grabiński*. Gazeta Poranna (Lwów) 1931 Nr 9461.
- *Suweren polskiej fantastyki literackiej*. [W:] *Twórcy bez masek*. Warszawa 1956 s. 101—149.
- Terlecki T., *Stefan Grabiński, pierwszy fantastyk polski*. Droga 1932 Nr 9.
- Zbierzchowski H., *I po raz czwarty padły na stół karty*. Ilustrowany Kurjer Codzienny 1931 Nr 128.

II. Recenzje

Na wzgórzu róż

Irzykowski K., *Fantastyka*. Maski 1918 Zesz. 32—33; S. T. (T. Sinko), *Niesamowite historie*. Czas 1918 z dn. 15. X; Feldman W., *Nowele z dwóch światów*. Kurier Polski (Warszawa) 1919 Nr 230; W. Ch. (W. Horzyca), *Pro arte* 1919 Zesz. 3; Nowa Reforma (Kraków) 1919 Nr 338.

Demon ruchu

Bukowski K., *Placówka* 1919 Nr 23; Feldman W., *Nowele z dwóch światów*. Kurier Polski 1919 Nr 230; Horzyca W., *Pro arte* 1919 Zesz. 6; Sinko T., *Legendy kolejowe*. Czas 1919 Nr 167; Dębicki Z., Kurier Warszawski z dn. 8. II 1920; Bienenstock M., *Z nowelistyki polskiej*. Chwila (Lwów) 1922 Nr 1294.

Szalony pątnik

Dzikowski K., *Problematy podświadomości*. Dzień 1920 Nr 317; A. O. (Sinko T.), *Nowa beletrystyka*. Czas z dn. 22. V 1920; Nit. (man T.), *Polski Ewers*. Gazeta Wieczorna (Lwów) 1921 Nr 6159.

Willa nad morzem

Breiter E., *Grabińskiego „Willa nad morzem”* (Z powodu premiery w Teatrze Małym). Skamander 1920 Zesz. 3; Chrzanowski L., Kurier Polski z dn. 12. III 1920; Popławski W., *Nowiny Codzienne* (Warszawa) z dn. 13. III 1920; Żeleński-Boy T., *Flirt z Melpomeną* (*Wieczór drugi*). Warszawa b. r. s. 18—25; Heschel H., *Chwila* 1921 Nr 879; Rabski W., *Teatr po wojnie. Premiery warszawskie 1918—1924*. Warszawa b. r. s. 65—68; Gazeta Wieczorna (Lwów) 1920 Nr 5148; Kisielewski Z., *Robotnik* 1920 Nr 70; Parandowski J., *Gazeta Lwowska* 1921 Nr 143; Wieniewska I., *Gazeta Poranna* (Lwów) 1921 Nr 5897.

Zaduszki

Irzykowski K., *Przegląd Warszawski* 1922 t. III s. 434; Żeleński-Boy T., *Flirt z Melpomeną i inne filirciki* (*Wieczór trzeci*). Kraków 1922. s. 157—160.

Księga ognia

B(ergel) R., *Głos Narodu* 1922 Nr 104; Bienenstock M., *Z nowelistyki polskiej*. Chwila 1922 Nr 1294; Czosnowski S., *Książka* (Warszawa) 1922 Nr 6—7; Miller J. N., *Dialog Pelgota z Czerwieńcem*. Robotnik 1922 Nr 107; St. P.(ieńkowski), *Gazeta Warszawska* 1922 Nr 168; Piwiński L., *Przegląd Warszawski* 1922 t. III s. 108—109; Kurier Poznański 1922 Nr 139.

Niesamowita opowieść

E. K. (E. Kozikowski), *Robotnik* 1922 Nr 85; Piwiński L., *Przegląd Warszawski* 1922 t. III s. 108—109; Zahradnik J., *Poezja czwartego wymiaru*. Słowo Polskie (Lwów) 1922 Nr 200; Kurier Polski 1922 Nr 7.

Salamandra

Lorentowicz J., *Galeria osobliwości*. Express Poranny 1924 Nr 227—228; Piwiński L., *Przegląd Warszawski* 1924 Nr 31; Irzykowski K., *Wiedomości Literackie* 1925 Nr 24; Birkenmajer J., *Niesamowite opowieści*. Kurier Poznański 1927 Nr 38.

Cień Bafometa

Irzykowski K., *Krytyków swoich pod pręgierz stawia Grabiński*. Wiadomości Literackie 1926 Nr 15; S. K., *Kuryer Literacko-Narodowy* 1926 Nr 7; Zahorska A., *Przegląd Powszechny* 1926 Nr 506; Birkenmajer J., *Niesamowite opowieści*. Kurier Poznański 1927 Nr 38; Płomiński J. E., *Szukanie współczesności*. Warszawa 1934 s. 10—17.

Klasztor i morze

Czachowski K., *Znad polskiego morza*. Czas 1928 Nr 163; Drzewiecki H., *Nowa powieść Grabińskiego*. Wiadomości Literackie 1928 Nr 37; Płomiński J. E., *Szukanie współczesności*. Warszawa 1934 s. 17—20; Pniewski W., *Kaszubszczyzna dwu nadmorskich powieści*. Język Polski 1928 Nr 5; Bergel R., *Rybacy-Kaszubi w powieści polskiej*. Tęcza (Poznań) 1929 Zesz. 31; Bukowski A., *Morze w współczesnej literaturze polskiej*. Teka Pomorska 1937 Nr 1.

Namiętność

Brozostowska J., *Nowy cykl nowel S. Grabińskiego*. Echa Leśne (Warszawa) 1931 Nr 3; Czachowski K., *Czas* 1931 Nr 38; Płomiński J. E., *Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie* 1931 Nr 2.

Wyspa Itongo

Czachowski K., *Nowa Książka* (Warszawa) 1936 Zesz. III s. 143.

III. Wzmianki i notatki

Anonimowe: *Wieczór autorski S. Grabińskiego*. Gazeta Wieczorna (Lwów) 1921 Nr 6157; *Słowo Polskie* (Lwów) 1921 Nr 789; *Kronika ilustrowana*. Wiadomości Literackie 1926 Nr 24; *Mestwin*. Dod. naukowo-literacki do *Słowa Pomorskiego* (Toruń) 1928 Nr 10—11, 14; 1929 Nr 1; *Rocznik Literacki* (Warszawa) 1932 s. 303; *Zgon Stefana Grabińskiego*. Prosto z mostu 1936 Nr 49; Brahmę M., *Z dziejów włosko-polskich stosunków kulturalnych*. *Studia i materiały*. Warszawa 1939 s. 197; Bukowski K., *Wiek Nowy* 1931 Nr 8960; Ciechanowska Z., *Przegląd Powszechny* 1927 Nr 519; Czachowski K., *Najnowsza polska twórczość literacka, 1935—1937*. Lwów 1938 s. 87—89; Damiani E., *Gli studi di lingua et litterature slave in Italia*. *Archiwum Neophilologicum* (Kraków) I 1 s. 94—95; Feldman W., *Współczesna literatura polska*. Wyd. VIII (okresem 1919—1930 uzupełnił S. Kołaczkowski). Kraków 1930 s. 575, 638; Fik I., *Dwadzieścia lat literatury polskiej 1918—1938*. Wyd. II Kraków 1949 s. 135—136; Forst-Battaglia O., *Katolickie piśmiennictwo w Polsce Niepodległej*. [W:] *Udział twórczości katolickiej w dzisiejszej literaturze świata*. Kraków 1935 t. II s. 116, 161; H. W. (Horzyca W.), *Wieczór autorski Stefana Grabińskiego*. *Wiek Nowy* 1918 Nr 5054; Hutnikiewicz A., *Fantastyka*. *Dziś i Jutro* (Warszawa) 1949 Nr 43; Tenże, *Jeszcze w sprawie fantastyki*. *Tygodnik Powszechny* 1950 Nr 38; Irving, *Z powodu wystawienia dwóch filmów polskich*. *Droga* 1927 Nr 1—3; Irzykowski K., *Dziesiąta muza*. *Zagadnienia estetyczne kina*. Kraków 1924 s. 151; Tenże, *Walka o treść*. *Studia z literackiej teorii poznania*. Warszawa 1929 s. 142; Jewsienicki W., *Wstęp do badań filmowej adaptacji utworów literackich w Polsce*. *Prace Polonistyczne* Seria IX. Wrocław 1951 s. 344, 358, 366; -ji- (Jan Lechoń), *Pro arte* 1919 Zesz. 3; Lam S., *Współcześni pisarze polscy*. *Literatura piękna — Krytyka literacka*.

Warszawa b. r. s. 13—14; Lechicki Cz., *Przewodnik po beletrystyce*. Poznań 1935 s. 242; Lehr-Spławiński T., *Język polski. Pochodzenie-Powstanie-Rozwój*. Warszawa 1947 s. 423; Lorentowicz J., *Historia literatury polskiej (od r. 1863)*. Wiedza o Polsce. Warszawa b. r. 403—404; Łempicki S., *Wspomnienia ossolińskie*. Wrocław 1948 s. 156; Papée S., *Współczesna literatura polska 1918—1947*. Kraków 1948 s. 135—136; Peretiatkowicz A. — Sobeski M., *Współczesna kultura polska*. Poznań 1932; Piwiński L., *Przegląd Warszawski* 1922 Nr 12; Tenże, *Powieść polska*. *Przegląd Współczesny* 1929 Nr 83; Płomieński J. E., *Dekadentyzm redivivus*. *Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie* 1928 Nr 1; Tenże, *Historia trzech pokoleń*. *Polska Zbrojna* 1933 Nr 34; Tenże, *Kronika*. *Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie* 1930 Nr 7—8; Tenże, *Kronika literacka*. *Przegląd Humanistyczny (Lwów)* 1930 Zesz. 4—5; Tenże, *Slavische Rundschau* 1930 Nr 6; Tenże, *Szukanie współczesności*. Warszawa 1934 passim; Pogonowski J., *Nowa literatura w świetle krytyki*. Warszawa 1934; Pollak R., *Polonika włoskie*. *Przegląd Współczesny* 1929 Nr 80—81, 1930 Nr. 94; Rytard (J. M.), *Kolej w polskiej literaturze*. *Świat* 1928 Nr 7; Starowiejska - Morstinowa Z., *Nowości powieściowe i poezje*. *Przegląd Powszechny* 1931 s. 568; Stern A., *Nowe polskie filmy*. *Wiadomości Literackie* 1927 Nr 15; Sternbach H., *Das literarische Echo*. *Die Literatur (Berlin)* 1929 Nr 10; Szykowski M., *Współczesna literatura polska z wypisami (1863—1923)*. Poznań 1923 s. 506; (w), *Stefan Grabiński*. *Nowa Książka* 1937 s. 46; Waśkowski A., *Teatr Teofila Trzcńskiego w Krakowie*. *Przegląd Powszechny* 1932 Nr 587; Wieleżyńska J., *Literatura polska we Włoszech*. *Droga* 1930 Nr 7—8.

IV. Źródła rękopiśmienne

Informacje listowne, udzielone autorowi niniejszego studium przez P. Józefa Bednarskiego (3), Prof. Mieczysława Brahmę (1), P. Wojciecha Brydzińskiego (1), P. Janinę Brzostowską (1), P. Marię Halinę Dąbrowską (1), P. Tadeusza Giebartowskiego (2), P. Kazimierę Grabińską (1), Prof. Wiktora Hahna (3), Dyr. Wilamę Horzycę (1), P. Jarosława Iwaszkiewicza (1), P. Ryszarda Janiaka (3), P. Wandę z Grabińskich Jankowską (4), P. Stefanę Kalinowską (4), Prof. Juliusza Kleinerę (1), Ks. Kan. Jana Kwolka (10), Inż. Witolda Mogilnickiego (1), Dra Adama Münnicha (1), P. Jerzego Eugeniusza Płomieńskiego (5), Prof. Jerzego Pogonowskiego (3), Prof. Romana Pollaka (1), Dra Jana Świerzowicza (2), Dyr. Arnolda Szyfmana (1), Dyr. Teofila Trzcńskiego (2), P. Idę Wieniewską (2), P. Bohumila Vydrę (1), Ks. Kan. Władysława Żaka (1). Wszystkie listy w posiadaniu adresata.

C. LITERATURA POMOCNICZA

(Podano tylko pozycje najważniejsze)

- Beyer H., *Gespensergeschichte*. [W:] *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Berlin 1925/26 I Band S. 444—446.
- Birnbaum K., *Psychopathologische Dokumente. Selbstbekenntnisse und Fremdzeugnisse aus dem seelischen Grenzlande*. Berlin 1920.
- Clouard H., *Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours — de 1885 à 1914*. Paris 1947.

- Curtius E. R., *Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreich*. Potsdam 1923.
- Czosnowski S., *Psychoza w beletrystyce polskiej*. Wiadomości Literackie 1926 Nr 33.
- Efpe (F. Potocki), *W wirze ezoteryzmu*. Kraków 1923.
- Flammarion K., *Zagadnienie duszy*. Lwów b. r.
- Forst-Battaglia O., *Die französische Literatur der Gegenwart seit 1870*. II Aufl. Wiesbaden 1928.
- Freud Z., *Wstęp do psychoanalizy*. Warszawa 1935.
- Frostig J., *Psychiatria*. Lwów 1933.
- Gruszecka A., *Tło rozwojowe tzw. lunatyzmu*. Poznań 1925.
- Herman M., *Un sataniste polonais Stanislas Przybyszewski (de 1868 à 1900)*. Paris 1939.
- Höfdding H., *Filozofia religii*. Warszawa 1935.
- Hövels K., *Theosophie, Anthroposophie und Christentum*. Münster in Westfalen 1923.
- Jeans J., *Nowy świat fizyki*. Warszawa b. r.
- Karłowicz J., *Czary i czarownice w Polsce*. Wisła 1887 t. I.
- Kryński A., *Niedźwiedzki W., Słownik języka polskiego*. Warszawa 1900—1927.
- Kerner J., *Die Seherin von Prevorst. Eröffnungen über das innere Leben des Menschen und über das Hereinragen einer Geisterwelt in die unsere*. III Aufl. Stuttgart u. Tübingen 1838.
- Kiesewetter C., *Faust in der Geschichte und Tradition. Mit besonderer Berücksichtigung des occulten Phänomenalismus und des mittelalterlichen Zauberesen*. Leipzig 1893.
- Kolbuszewski S., *Satanizm Przybyszewskiego*. Życie Literackie (Warszawa) 1937 s. 167 nn.
- Kretschmer E., *Ludzie genialni*. Warszawa 1934.
- Kucharski E., *Kompozycja literacka. Jej istota i badanie*. Poznań 1928.
- *O metodę estetycznego rozbioru dzieł literackich*. Pamiętnik Literacki 1923 s. 1—39.
- Lehmann E., *Die Religionen*. Leipzig 1924.
- Lehrbuch der Religionsgeschichte* hsg. von Bertholet A. u. Lehmann E. II Band. Tübingen 1925.
- Lemański J., *Przybyszewszczyzna*. Ruch Literacki 1928 Zesz. 1.
- Lemonnier L., *Edgar Poe et les conteurs francais*. Paris 1947.
- Linde S. B., *Słownik języka polskiego*. Warszawa 1807—1814.
- Lorentowicz J., *Nowa Francja literacka. Portrety i wrażenia*. Warszawa 1911.
- Mahrholz W., *Deutsche Literatur der Gegenwart. Probleme — Ergebnisse — Gestalten*. Berlin 1930.
- Manteuffel M., *Kapitalizm, socjalizm i katolicka doktryna społeczno-ekonomiczna na tle katastrofy świata*. Warszawa 1933.
- Marcinowska J., *Wartości twórcze religijnej myśli polskiej*. Warszawa 1922.
- Mattiesen E., *Das persönliche Überleben des Todes. Eine Darstellung der Erfahrungsbeweise*. Berlin u. Leipzig 1936—39 I—III Bd.

- Matuszewski I., *Czarnoksiężstwo i mediumizm. Studium historyczno-porównawcze. Pisma.* Warszawa 1925 t. I s. 157—281.
- *Diabeł w poezji. Historia i psychologia postaci uosabiających zło w literaturze pięknej wszystkich narodów i wieków. Studium literacko-porównawcze.* Wyd. II Warszawa 1899.
- Mulford P., *Przeciw śmierci.* Warszawa b. r.
- Muther R., *Geschichte der Malerei.* Leipzig 1909 III Bd.
- Niemojewski A., *Dawność a Mickiewicz.* Warszawa 1921.
- Otto R., *Indiens Gnadensreligion und das Christentum.* Gotha 1930.
- Paulsen F., *Schopenhauer — Hamlet — Meistoteles.* Lwów—Warszawa 1905.
- Pawlikowski J. G., *Studiów nad Królem Duchem część pierwsza: Mistyka Słowackiego.* Lwów 1909.
- Przesmycki Z., *Wstęp do Wyboru pism dramatycznych M. Maeterlincka.* Warszawa 1894.
- Przybyszewski S., *Moi współcześni. Wśród obcych.* Warszawa 1926.
- *Na marginesie tworu Ewersa.* Lwów 1917.
- Ptaśnik J., *Kultura wieków średnich. I. Życie religijne i społeczne.* Warszawa 1925.
- Radziszewski S., *Wiedza tajemna.* Warszawa 1904.
- Ribot T., *Choroby osobowości.* Warszawa 1885.
- Schopenhauers *Sämtliche Werke in fünf Bänden.* II Band. *Die Welt als Wille und Vorstellung.* Leipzig b. r. II Theil.
- Siwek P. ks., *Metody badań zjawisk nadprzyrodzonych. Problem Konnersreuth.* Kraków 1933.
- Sizeranne R. de la, *Ruskin i kult piękna.* Lwów 1899. 2 tomy.
- Stammler W., *Deutsche Literatur vom Naturalismus bis zur Gegenwart.* Breslau 1927.
- Steiner R., *Filozofia wolności. Zarys podstawy nowoczesnego poglądu na świat.* Warszawa 1929.
- Stern E., *Die krankhaften Erscheinungen des Seelenlebens. Allgemeine Psychopathologie.* Leipzig u. Berlin 1921.
- Szarota J., *Współczesna poezja francuska 1880—1914.* Lwów 1917.
- Tatarkiewicz W., *Historia filozofii.* Warszawa 1946—1950. 3 tomy.
- Topass J., *Szlakami dusz twórczych.* Warszawa—Lwów b. r.
- Trzebiński S., *Psychoza i nerwica w beletryście polskiej.* Archiwum Historii i Filozofii Medycyny. T. III. Poznań 1925.
- Udział twórczości katolickiej w dzisiejszej literaturze świata. Zbiorowy zarys monograficzny.* Kraków 1935. 2 tomy.
- Wotowski S. A., *Duchy i zjawy. Wykład popularny z dziedziny mediumizmu i badań psychicznych.* Warszawa b. r.
- Zacchi A. o., *Spirytyzm i życie pozagrobowe.* Poznań 1925.
- Zdziechowski M., *Pesymizm, romantyzm a podstawy chrześcijaństwa.* Kraków 1914. 2 tomy.
- Ziegler Th., *Die geistigen und sozialen Strömungen Deutschlands im neunzehnten Jahrhundert.* Berlin 1911.

INDEKS

- Abramowski Edward 251
 Adamowicz Bogusław 55, 77
 Adler Alfred 114
 Agrippa Heinrich Cornelius 199
 Agrippa von Nettesheim 164
 Aksakow Aleksander 21, 76
 Andersen Christian 123
 Annunzio Gabriele d' 46, 51—52, 77
 Aretino Pietro 77
 Arndt 210
 Arystoteles 209
 Augustyn św. 18, 201
 Augustyn Zygmunt Artur 326—327, 329
 Avenarius Richard 13
- Bacon of Verulam Francis 201
 Balfour Stewart 21
 Baliński Stanisław 77
 Balzac Honoré 77, 120, 122, 365
 Bandrowski Jerzy 77
 Bandrowski Kaden Juliusz 93, 104
 Baranowski Bogdan 202
 Barbey. d'Aureville 37, 41, 45, 51—52,
 55, 107
 Barewicz Witold 64
 Barrelet William 20
 Barrés Maurice 13
 Bartmann Bernhard 296
 Baudelaire Charles 9, 43—44, 46, 51—52,
 244, 247, 262, 274
 Beaupré Barbara 52
 Bednarski Józef 6, 59, 63, 67
 Belloc Hilaire 17, 40
 Benson Robert Hugo 77
 Berent Waclaw 31—32, 49, 51, 53, 93
 Bergson Henri 21, 29, 32—33, 48—49,
 75, 80, 118—119, 128—130, 147—148,
 154, 227, 244, 462
 Bernacki Ludwik 111
 Bertholet Alfred 26
 Bertrand Louis 18
 Besant Annie 27—28
 Beyer H. 406
 Bienenstock M. 49
 Bierdajew Mikołaj 56, 245
 Birkenmajer Józef 95
 Birnbaum Karl 141, 266
 Bloy Léon 17, 39
 Bławacka Helena 26—28
 Bleszyński K. 49
 Błocki Włodzimierz 65
 Bobrowska Karolina 52
 Boccaccio Giovanni 77
 Bodin Jean 76, 201
 Bogusławski Władysław 54
 Boirac É. 76, 165
 Bois Jules 204
 Bolesławski Ryszard 99
 Bonawentura św. 201
 Bostel Ferdynand 63
 Bourget Paul 17, 247
 Boutroux Emile 29
 Boyé Edward 119
 Bozzano C. 224
 Böcklin Arnold 35—36
 Brahmer Mieczysław 6, 81, 102
 Breiter Emil 78, 83, 332
 Bruchnalski Wilhelm 66
 Brunetière Ferdinand 17, 126
 Brydziński Wojciech 6, 71, 82—83
 Brzozowski Stanisław 49, 52, 78
 Brzozowski Korab Stanisław 53
 Brzozowski Korab Wincenty 53

Buddha Gotama 299
Bukowski Kazimierz 52
Burckhardt Jakob 31
Burne-Jones Edouard 35—36
Byron Gordon George 120—121

Cagliostro Alessandro 26
Campanella Tommaso 76
Campoamor Ramon de 202
Cardanus Hieronymus 76
Carlyle Thomas 29, 31
Carrel Alexis 133
Chaney Lon 342
Charbonnel Victor 39
Charcot Jean Martin 11, 19
Chatrion Alexandre 45
Chwistek Leon 128, 130
Chybiński Adolf 51
Chyliński Konstanty 111
Cicero Marcus Tullius 164, 209
Ciemniewski Jan 59
Cieszkowski August 48
Claudel Paul 39
Clouard Henri 41
Comte Auguste 13, 25
Conrad Joseph 120
Cook Florence 183, 185
Cooper James Fenimore 436, 438
Coppée François 17
Crookes William 21, 76, 172, 183
Curie Pierre 11
Curie Skłodowska Maria 11
Curwood James Oliver 436, 438
Curtius E. R. 14
Cwojdziniński Antoni 391—392
Czachowski Kazimierz 92, 107—108
Czaykowska z Grabińskich Maria 73
Czernecki J. 78
Czosnowski Stanisław 86, 92

Damiani Enrico 101
Daniel-Rops Henri 56
Daniłowski Gustaw 99, 274
Darwin Charles Robert 11
Dawid Jan Władysław 127, 146—147
Dąbrowska Maria Halina 6, 104
Dąbrowski Tadeusz 65—67, 106

Del Greco 210
Del Rio Martin Antonio 76, 441
Deubner L. A. 272
Dębicki Zdzisław 89
Diderot Denis 213
Dippel 92
Dobrzański Bronisław 64
Dostojewski Teodor 46, 120, 245
Doyle Conan Arthur 45
Drabik Wincenty 82
Driesch Hans 21
Dropiowski Władysław 72
Drzewiecki Henryk 103
Drzewiecki K. 49
Dziekoński Józef Bohdan 54, 77

Eddington Arthur Stanley 133
Eglinton 24
Einstein Albert 227
Elder 176
Emerson Ralph Waldo 29, 31
Empedokles 209
Erckmann Emile 45
Esperance d' 24
Eugenia cesarzowa 24
Eurypides 164
Ewers Hans Heinz 43, 45, 55, 77—78, 89,
92—93, 235

Faust Johann 162, 170, 202, 224
Fechner Gustav Theodor 75, 128—129,
462
Feldman Wilhelm 109
Ferrero Guglielmo 56
Fichte Johann Gottlieb 27, 131
Filip Piękny 204
Filon z Aleksandrii 131
Flammarion Camille 21, 126, 163—165,
184
Flaubert Gustave 77
Florenz K. 272
Forel August 273—274
Fornari Klara Izabela 184
Forst-Battaglia Otto 39—40, 270
Fox J. 23
Franciszek z Assyżu św. 18—19
Fredro Jan Aleksander 54

- Freud Sigmund 49, 114, 118, 139, 148,
 239, 244—245, 251
 Friedberg Jan 63
 Frycz Stefan 64
- Gall Jan 65
 Gałuszka Jan Aleksander 100, 112
 Gautier Théophile 45, 77
 Gebethner Jan 53
 George Stefan 40
 German Juliusz 65
 Gesta Teresa Małgorzata 184
 Gilles de Rais 43, 46
 Gjellerup Karl 143
 Glanvill Joseph 76, 441
 Goetel Ferdynand 93
 Goethe Johann Wolfgang 31, 123, 190,
 213
 Goldblat-Kamerling Józefa 70
 Gounod Charles 261
 Gourmont Remy de 43, 46
 Goya Francisco de 292
 Górnicki Łukasz 284
 Górski Artur 48, 51
 Grabińska z Czupków Eugenia 59—62
 Grabińska z Gąsiorowskich Kazimiera 73
 Grabiński Dionizy 59—61, 63
 Grabowski Bronisław 54
 Groza Aleksander 54
 Grydzewski Mieczysław 93
 Guaita Stanisław de 41
 Guénon René 56
 Guéranger Prosper dom 16
- Haeckel Ernst 13, 27
 Hahn Wiktor 6, 63, 149
 Hammurabi 271
 Hanson Ola 43
 Hardy Edmund 25
 Hartleb Kazimierz 65
 Hartmann Eduard von 302—303
 Hartmann Franz 28
 Hauffe Fryderyka 162, 170
 Haur Jakub Kazimierz 428
 Hawthorne Nathaniel 77
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 27
 Hello Ernest 39
- Helmont Johann Baptist van 164
 Helsztyński Stanisław 202
 Heraklit 146
 Herbut Jan Szczęsny 428
 Herman Maxime 55, 285
 Heschel Henryk 83, 333
 Hoesick Ferdynand 102, 108, 113
 Hoffmann Ernst Theodor Amadeus
 53—55, 77, 120, 123—124, 220, 236, 249
 Hohenstaufowie 278
 Home Dawid Douglas 24, 173
 Homer 164
 Hopkins Ed. W. 25
 Horatius Quintus Flaccus 64
 Horzyca Wilam 6, 78—80, 93
 Höfding Harald 258, 304
 Hövels Karl 26—28, 147, 155
 Hugo Victor 9, 195
 Huizinga Johan 18
 Husarski Wacław 50
 Huskowski Jan 55, 65, 77
 Husserl Edmund 131
 Hutnikiewicz Artur 43, 59, 124
 Huysmans Joris-Karl 17—18, 39—40, 43,
 45, 51—52, 55, 77, 88, 247, 262, 265, 274
 Hübbe-Schleiden Wilhelm 28
- Ibsen Henrik 38, 120, 123
 Innocenty VIII 202
 Irzykowski Karol 9, 65, 78—79, 91—93,
 96—97, 100, 103—104, 110—112, 116,
 231, 331, 334—335, 353, 461
 Iwaszkiewicz Jarosław 7, 92
- Jabłonowski Władysław 20, 26, 51
 Jakubik Zbigniew 124
 Jamblich 173, 198
 James William 21, 29, 49, 75, 128—129,
 148, 462
 Jammes François 39
 Jan od Krzyża św. 267
 Janell Walther 129
 Janiak Ryszard 6
 Jankowska z Grabińskich Wanda 6, 63
 Jarocki Władysław 65
 Jarosławski Mieczysław 77
 Jaworski Roman 55

- Jeans James 132—133, 155
 Jedlicz Józef 9, 65, 85, 111—112
 Jekels L. 49
 Jellenta Cezary 51
 Jeremias Friedrich 271
 Jezienicki Michał 64
 Jędrkiewicz Edwin 72
 Jörgensen Johannes 18, 40
 Jung Carl Gustav 239
 Juryk Stefan 59
- K. W. 94, 99
 Kahn Gustave 42
 Kalinowska Stefania 6, 100—101
 Kallenbach Józef 66
 Kant Emmanuel 27
 Kardec Allan (Rivail Hippolyte) 23, 186, 225
 Karłowicz Jan 202, 249, 283, 425, 432
 Karłowicz Mieczysław 51
 Kasprowicz Jan 52—53, 65, 101, 263, 274, 430
 Kasztelowicz Stanisław 144, 148
 Kawyn Stefan 54
 Kerner Justinus 53—54, 170
 Ketteler Wilhelm 16
 Kierkegaard Sören 29, 49, 51, 245
 Kiesewetter Carl 21, 76, 162, 170, 198, 200, 202, 223—224
 Kisielewski Jan August 65
 Kisielewski Zygmunt 84
 Kleiner Juliusz 38, 66—67, 71, 111, 138, 165, 250
 Klinger Max 35—36
 Klingsor Tristan 263
 Klonowic Sebastian 427
 Kloss Jan 60
 Kluge Carl Alexander Ferdinand 53—54, 249
 Kłuski Franek 183
 Kochanowski Piotr 427
 Kolberg Oskar 283
 Kolbuszewski Stanisław 19
 Koller Jerzy 66
 Kołaczkowski Stefan 109
 Konarski Franciszek 63
 Konow Sten 26, 272
 Korsak Julian 54
- Kossak Zofia 93
 Kot Stanisław 66
 Kotarbiński Józef 402—403
 Kozicki Władysław 111
 Kozikowski Edward 92
 Kozłowski Czesław 52
 Krafft-Ebing Richard von 273
 Krasieński Zygmunt 48, 120
 Kraszewski Józef Ignacy 54, 77
 Krechowicki Adam 65
 Kretschmer Ernst 49, 114, 209, 211—213, 239, 243—244, 391
 Kryński Adam Antoni 425
 Krzymuska Maria 263
 Krzyżanowski Julian 50, 204
 Krzyżanowski Marian 112
 Kubala 111
 Kubin Alfred 45, 77, 120, 124, 250
 Kucharski Eugeniusz 323—324, 416
 Kwolek Jan 6, 103—104, 268—269
- Lachelier Jules 29
 Lack Stanisław 51—52
 Lalou René 39
 Lam Stanisław 74
 Lamotte-Fouqué Friedrich de 123
 Lange Antoni 51—53, 55 77, 143, 202
 Laskownicki Bronisław 111
 Latawiec Czesław 285
 Lebidziński Piotr 185
 Lechoń Jan 89
 Lehmann Edvard 251, 299, 301
 Lemański Jan 244
 Lemonnier Leon 44
 Leon XIII 16, 19
 Leopolda Jan 427
 Lepis de la Tude Claire 190
 Leśmian Bolesław 52
 Leśniński Wacław 65
 Leśnodorski Zygmunt 92
 Levi Eliphas 165, 282
 Lindau Paul 83
 Linde Samuel Bogumił 425, 427—429
 Lindsay 173
 Liszt Franz 33—34
 Lodge Oliver 21
 Lombroso Cesare 20, 49, 76, 208—211, 214, 244

- London Jack 436, 438
 Lorentowicz Jan 39, 52, 88, 225—226
 Louys Pierre Louis 46, 77
 Lutosławski Wincenty 48, 131, 143
 Lytton Bulwer Edward 54
- Lempicki Stanisław 65—66, 94, 106
 Łoziński Władysław 54
 Łuszczewska Jadwiga 54, 77
- Mach Ernst 13
 Machalski Franciszek 143
 Maeterlinck Maurice 18, 38—39, 42,
 50—52, 139, 143, 263
 Mahler Gustav 34
 Mahrholz Werner 40
 Makowiecki Tadeusz 143
 Makowska Helena 99
 Malczewski Jacek 51
 Małecki Antoni 66
 Manes 280, 301, 307
 Manghini Anna Felicyna 184
 Maniszewski 69
 Manning Henry Edward 16
 Manteuffel Marian 16
 Marcinowska Jadwiga 142, 147, 307
 Marconi Guglielmo 11
 Margiotta D. 19
 Markiewicz Zygmunt 14
 Massis Henri 56
 Matkowski Zygmunt 66
 Mattiesen Emil 21, 24, 160, 166, 176,
 182—183, 185, 189—190, 196, 224
 Matuszewski Ignacy 42, 50—51, 162,
 164—165, 171—173, 182, 202, 204,
 281—282, 284
 Maupassant Guy de 77, 221
 May Karl 436
 Mehoffer Józef 51
 Meinhardt 69
 Meisels Wojciech 112
 Meissner Janusz 92
 Melanchton Philipp 201
 Mercier Désiré-Joseph 16, 143
 Mérimée Prosper 77
 Mesmer Franz Anton 53—54, 165
- Meyrink Gustav 45—46, 52, 55, 107,
 120, 124, 143, 221, 250
 Michalik Jan 65
 Miciński Bolesław 244—245
 Miciński Tadeusz 53, 55, 101, 121, 263,
 285—286, 307
 Mickiewicz Adam 48, 50, 120, 126, 249
 Mill John Stuart 13, 25
 Miller Jan Nepomucen 86
 Moir William 176
 Moréas Jean 42
 Moreau Gustave 35
 Morris William 34—35, 42
 Morsztyn Andrzej 427
 Mostowska Anna 53—54
 Mouton Eugène 45
 Mueller Stanisław Antoni 65
 Muir John 26
 Mulert H. 296
 Mulford Prentice 49, 132, 185, 250
 Mun Albert de 16
 Munch Edward 37
 Muther Richard 35
 Müller Max 26
 Myers Friedrich 185, 224
- Naftuła-Töpfer Michał 65
 Nałkowska Zofia 93, 104
 Napolen I 31
 Napoleon III 24
 Neumann Teresa 267
 Newman John Henry 49
 Niedziałkowska Wiktoria 70
 Niemojewski Andrzej 12, 50, 72, 170—
 171, 182
 Nietzsche Friedrich 25, 29—32, 49, 147,
 213, 244—245, 247
 Niewiadomski Stanisław 65
 Niklewiczówna Krystyna 263
 Nilsson Martin 272
 Nordau Max 20
 Norwid Cyprian Kamil 80, 120
- Ochorowicz Julian 21, 49—50, 76, 172—
 173, 175
 Olcott Henry 26
 Orkan Władysław 430—431

- Ortwin Ostap 65
 Otto Rudolf 299
 Ovidius Publius Naso 164
- Palladino Eusapia 24, 50, 172, 182—183, 185
 Panejko Jerzy 65
 Panzini 184
 Papée Stefan 144
 Paracelsus Theophrastus 131, 164, 176, 201, 441
 Parandowski Jan 111
 Pasteur Louis 11
 Paulsen Friedrich 29—30
 Pautsch Fryderyk 65
 Pawlikowski Jan Gwalbert 48, 126, 129, 131, 135, 143, 146, 155, 164, 198
 Pawlikowski Tadeusz 64
 Péguy Charles 17, 39
 Péladan Sar 41, 43
 Perch P. H. 40
 Perty Max 76
 Perzyński Włodzimierz 93
 Petrycy z Pilzna 428
 Pico della Mirandola Giovanni 201
 Pietro d'Albano 199
 Pik Franciszek (Mirandola) 52
 Pilat Roman 66
 Piwiński Leon 86, 88—90, 333
 Platon 75, 128—129, 131, 209, 462
 Plotyn 198
 Plomieński Jerzy Eugeniusz 6, 60—61, 91—92, 95, 97—98, 100, 103—115, 145, 316, 331—332
 Pniewski Władysław 433
 Poe Edgar Allan 9, 44—46, 51—53, 55, 76, 80—81, 118, 120, 124, 133, 142, 195, 213, 220, 235, 244, 249, 316, 326, 364—365, 406, 438, 445, 462
 Pogonowski Jerzy 7, 66
 Poklatecki Stanisław 76
 Pollak Roman 6, 59, 101
 Połczyński Janta Aleksander 91—92
 Pope Alexander 213
 Porębowicz Edward 49, 51, 65, 111, 204
 Porfiriusz 198
 Porta Giambattista della 76
 Potocki F. 28, 50, 182—183
- Potocki Jan 77
 Potocki Waclaw 427
 Pradel 274
 Prel K. du 166, 224
 Prévost Marcel 77
 Proklos 198
 Próchnicki Franciszek 60, 63
 Prus Bolesław 172
 Przesmycki Zenon (Miriam) 39, 51—52
 Przybyszewski Stanisław 19, 24, 27, 52—53, 55, 65, 88, 119, 143—144, 176, 186, 213—214, 244, 263, 274, 280—286, 383
 Przysiecki Feliks 93
 Psellos Michał 199
 Psichari Ernest 17
 Ptaśnik Jan 199, 204, 274, 278—280, 282—283
 Pujo Maurice 39
- Rabski Władysław 83, 168, 333
 Rachilde 46
 Radziszewski S. 171, 182, 187, 199—200, 281—282
 Ramułt Stefan 432
 Ravaisson Félix 29
 Rayleigh John William 21
 Redon Odilon 37
 Régnier Henri de 42
 Reiss Józef 34
 Rej Mikołaj 284
 Rejchan Stanisław 65
 Relidzyński Józef 91
 Remigiusz z Lotaryngii 76
 Renan Ernest 31
 Reuchlin Johannes 201
 Reymont Władysław Stanisław 77, 426
 Ribot Théodule-Armand 11, 19, 221—223, 250
 Richepin Jean 45
 Richet Charles 21, 183
 Rilke Rainer Maria 40
 Rivière Henri 45
 Rochas Albert de 76, 204, 225
 Rodenbach Georges 45, 220
 Roentgen Wilhelm Konrad von 11
 Rogowicz Waclaw 52
 Rolle Michał 111

- Roncoroni L. 210
 Rops Félicien 35, 37, 292
 Rosmy Charles 189
 Rossetti Dante Gabriel 35—36
 Rostworowski Karol Hubert 92—93
 Rousseau Jean Jacques 38
 Różycki Ludomir 51
 Ruffer Józef 65
 Ruskin John 34—35
 Ruysbroek Jean de 18
 Rybicki Andrzej 92
 Rybkowski Tadeusz 65
 Rychliński Jerzy Bohdan
- Sabatier Auguste 18
 Sacher-Masoch Leopold 46
 Sade Donatien Alphonse François de 46
 Saint-Germain de 26
 Salomon 199
 Samain Albert 263
 Sankowski Wiktor 149
 Sarnecki Zygmunt 52, 54
 Schelling Friedrich Wilhelm Joseph 34
 Schiller F. C. S. 21
 Schiller Friedrich 64
 Schiller Leon 98
 Schopenhauer Arthur 29—30, 32—33, 49, 142, 165, 213, 244—245, 247, 302—304
 Schrenck-Notzing A. von 21, 76
 Schubert Gotthilf Heinrich 53—54, 170, 249
 Schuré Edouard 26, 301—302
 Schwob Marcel 45, 51
 Secrétan Charles 29
 Seneca Lucius Annaeus 209
 Shakespeare William 123
 Sichulski Kazimierz 51, 65
 Sidgwick Henry 20
 Sienkiewicz Henryk 428—429
 Siwek Paweł 267
 Sizeranne Robert de la 34—35
 Skriabin Aleksander 34
 Skwarczyński Adam 65—66
 Slade Henry 172
 Słowacka z Januszewskich Salomea 60
 Słowacki Juliusz 48, 60, 101, 120—121, 123, 126, 128, 130—131, 135, 143, 145, 249, 284, 426
- Smolarski Mieczysław 77
 Sobeski Michał 32
 Sokrates 209
 Solska Irena 82
 Sosnkowski Jerzy 77, 92
 Spencer Herbert 13, 25
 Spengler Oswald 56
 Staff Leopold 49, 52, 65
 Stainton Moses 173
 Stammler Wolfgang 118—119, 148
 Stanisławski Konstanty 99
 Stawarski Adam 129
 Stećków Marian 72
 Stendhal-Beyle Henri 31
 Stefanowicz Kajetan 65
 Steiner Rudolf 28, 302—303
 Stern Anatol 99
 Stern Erich 222
 Sternbach Herman 92, 100
 Stevenson Robert Louis 44—45, 77, 108, 120, 124, 220, 231, 235, 438
 Stepiński-Bończa Leonard 82
 Stirner Max 29, 31
 Strindberg August 17, 43, 46, 51, 77, 120, 214, 244, 247
 Strug Andrzej 93
 Sym Igo 99
 Szandlerowski Antoni 53, 263, 274, 277
 Szaniawski Jerzy 93
 Szarota Jan 39, 139
 Szczepanowski Stanisław 48
 Szelągowski Adam 64
 Sznajder 65
 Szprewiusz 428
 Sztyrmer Ludwik 54
 Szweykowski Zygmunt 50
 Szyndralewiczowie 109
 Szyfman Arnold 7, 82
- Śniadecki Jędrzej 425
 Świerzowicz Jan 6, 71—72
 Świtkowski Piotr 50
- Tarnowski Stanisław 63
 Tasso Torquato 210
 Tatarkiewicz Władysław 13, 29—30, 129—131, 133, 139, 146, 148, 198, 301

- Teresa z Avila św. 265, 277
Terlecki Tymon 9
Tetmajer-Przerwa Kazimierz 53, 274
Thilger 56
Toison 184
Tołstoj Lew 38
Tom Alfred 64
Tomasz z Akwinu św. 18—19, 201, 297
Topass Jan 37
Tour du Pin Chambly de la René 16
Towiański Andrzej 126
Trentowski Bronisław 165
Trithemius von Sponheim Johann 199
Trystan Leon 99
Trzeciński Teofil 82—84
Trzeszczkowska Zofia 52
- Vergilius Publius Maro 164
Verlaine Paul 17, 41, 274
Verne Jules 44, 77
Vesme C. de 76
Vielé-Griffin Francis 39, 263, 274
Villiers de L'Isle-Adam Philippe Auguste 41—42, 45, 51—52, 55, 77, 262, 265
Vydra Bohumil 99—100
- Wagner Richard 33—34
Wais Kazimierz 50
Wasylewski Stanisław 64—66, 111
Wedekind Frank 247
Weininger Otto 46, 77, 244, 247
Wells Herbert George 44, 77, 120
Weyer van der 24
Wieniewska Ida 6
Wier Johann (Weyer) 76, 164, 199, 441
Wierczyński Stefan 66
Wierzyński Kazimierz 93
Wiktoria królowa 24
- Wilde Oscar 41, 45, 77, 121, 221, 265
Williams Monier 26
Winiarski Leon 34
Wirski Juliusz 91—92
Witkiewicz Stanisław Ignacy 93
Wolska Maryla 65
Wolski Waclaw 55
Wolski Włodzimierz 54
Womela Stanisław 52, 65
Wotowski S. A. 172—173, 182—183, 185—186
Wydźga Bohdan 52
Wyrzykowski Stanisław 49, 52
Wyspiański Stanisław 51—52, 143, 434
- Zacchi Angelo 23—24, 159, 165, 173, 185
Zapolska Gabriela 65
Zarathustra 299—300
Zawistowska Kazimiera 53, 263, 274
Zbierzchowski Henryk 61, 65, 92, 111—112
Zdziechowski Marian 29, 49, 56
Zechenter Witold 91
Zeyer Juliusz 51
Ziegler Theobald 13, 31, 34
Zingaropoli 184
Zmorski Roman 54
Znaniecki Florian 56
Znaniecki Juliusz 92
- Żak Władysław 6, 60
Żeleński Tadeusz (Boy) 83—84, 333, 337, 404, 406
Żeromski Stefan 425—427, 429—430, 432
Żuławski Jerzy 53, 55, 65, 77, 101, 263, 274
Żygulski Zdzisław 52

SPIS TREŚCI

	str.
Przedmowa	5

CZĘŚĆ I: STEFAN GRABIŃSKI I JEGO CZASY

Rozdział I: Rodowód literacki	9 ✓
Rozdział II: Życie i twórczość	58 ✓✓

CZĘŚĆ II: PROBLEMY I TEMATY

Rozdział I: Program literacki	117 W
Rozdział II: Metafizyka	126
Rozdział III: Parapsychologia i spirytyzm	158
Rozdział IV: Psychopatologia, psychiatria i problemy życia podświadomego	208
Rozdział V: Mistyka, satanizm i kult piękna	257
Rozdział VI: Między dobrem a złem	295

CZĘŚĆ III: ARTYZM I TECHNIKA

Rozdział I: Uwagi wstępne	321
Rozdział II: Sztuka postaciowania	331 ✓
Rozdział III: Kompozycja	385
Rozdział IV: Formy konstrukcyjne	416
Rozdział V: Z problemów stylu	423

Poślowie	460
Résumé	462
Bibliografia	465
Indeks	475

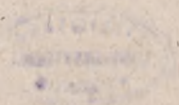


Biblioteka Główna UMK



300002087020

v



PRACE WYDZIAŁU FILOLOGICZNO-FILOZOFICZNEGO
TOWARZYSTWA NAUKOWEGO W TORUNIU

Tom I z. 1.	Rutski J., Doktryna Hume'a o prawdopodobieństwie. Uwagi w sprawie jej interpretacji, s. 53. Toruń 1948	zł 5,—
Tom I z. 2.	Sławińska I., Tragedia w epoce Młodej Polski. Z zagadnień struktury dramatu, s. 184. Toruń 1948	zł 11,—
Tom I z. 3.	Mirowicz A., O grupach syntaktycznych z przydawką, s. 130. Toruń 1948	zł 12,—
Tom II z. 1.	Srebrny St., Critica et exegetica in Aeschylum, s. 60. Toruń 1950	zł 13,—
Tom II z. 2.	Krysiniel - Józefowiczowa B., De quibusdam Plauti exemplaribus Graecis. s. 109. Toruń 1949	zł 10,—
Tom II z. 3.	Zgorzelski Cz., Duma — poprzedniczka ballady, s. 308. Toruń 1949	zł 18,—
Tom III z. 1.	Preisner W., Stosunki literackie polsko-włoskie w latach 1800—1939 w świetle bibliografii, s. 292. Toruń 1949	zł 22,—
Tom III z. 2.	Hrabec S., Elementy kresowe w języku niektórych pisarzy polskich XVI i XVII w., s. 160. Toruń 1950	zł 24,—
Tom III z. 3.	Lewicki A., Zapominanie nazwisk, s. 190. Toruń 1950	zł 24,—
Tom IV z. 1.	Skimina St., Persjusz w Polsce, s. 74. Toruń 1952	zł 18,—
Tom IV z. 2.	Makowiecki T., Muzyka w twórczości Wyspiańskiego, s. 108. Toruń 1953	zł 14,—
Tom IV z. 3.	Strzałkowa M., Saint-Amant — poète du baroque français, s. 116. Toruń 1955	zł 14,—
Tom V z. 1.	Walentyłowicz M., Działalność pedagogiczna bibliotekarza, s. 260. Toruń 1956	zł 16,50
Tom V z. 2.	Gerstmann St., Wpływ rodziców na zaburzenia emocjonalności uczniów, s. 179. Toruń 1956	zł 23,—
Tom V z. 3.	Praca zbiorowa, Tadeusz Makowiecki, s. 79. Toruń 1956	zł 10,—
Tom VI z. 1.	Hutnikiewicz A., Żeromski i naturalizm, s. 208. Toruń 1956	zł 29,—
Tom VI z. 2.	Preisner W., Dante i jego dzieła w Polsce. Bibliografia krytyczna z historycznym wstępem, s. XIII + 260 + 7 ilustr. Toruń 1957	zł 58,50
Tom VI z. 3.	Praca zbiorowa: Eugeniusz Kucharski, s. 86. Toruń 1957	zł 13,50
Tom VII z. 1.	Czeżowski T., Odczyty filozoficzne, s. 323. Toruń 1958	zł 55,—
Tom VII z. 2.	Dąmbska I., Sceptycyzm francuski XVI i XVIII wieku, s. 89. Toruń 1958	zł 18,—
Tom VII z. 3.	Witkowski L., Poeci nowołacińscy Torunia, s. 44. Toruń 1958	zł 9,—
Tom VIII z. 1.	Teka Komisji Historii Sztuki s. 293. Toruń 1959	zł 60,—

XXII/0

S 6617

CENA ZŁ 75,—