

# Jakub Knap

---

## Niesamowitość i groza w literaturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego : (rekonesans badawczy)

---

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria 8, 44-55

---

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Jakub Knap

## Niesamowitość i groza w literaturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego (rekonesans badawczy)

Zanim przejdę do zasadniczego problemu niniejszego artykułu – próby określenia, czy i w jakim stopniu literatura grozy miała swoje miejsce wśród literackich dokonań polskich pisarzy w latach 1918–1939, chciałbym, tytułem wstępu, zastanowić się nad pewnymi pojęciami konstytutywnymi dla dalszych rozważań. Główny problem dotyczy kwestii terminologicznych, zarówno bowiem fantastyka (grozy), jak i literatura grozy są terminami bardzo różnie definiowanymi. Na określenie tej samej interesującej mnie grupy tekstów przyjmuje się również często tak różne nazwy jak: literatura grozy, *suspense* 'u, fantastyczno-niesamowita, fantastyka grozy, przerażenia, szoku, niebajkowa, opowieści niesamowite, *weird fiction*<sup>1</sup> czy horror. Kłopoty pojawiają się już na poziomie definicji fantastyki, z której instrumentarium literatura niesamowita hojnie czerpie i za której odmianę przez wielu badaczy jest uznawana (choć w miarę swego rozwoju do ewokowania lęku wykorzystywała nie tylko motywację fantastyczną, ale i realistyczną). Swoistą próbę podsumowania starań literaturoznawców, pisarzy i krytyków literackich, usiłujących określić, czym jest fantastyka, podjęła Edyta Rudolf<sup>2</sup>. Pomimo iż skonstruowanie całościowej i precyzyjnej definicji, jak stwierdza badaczka, zakończyło się fiaskiem (ustalono, czym fantastyka nie jest), w związku z częstym wykorzystaniem pojęcia ze względu na partykularne cele badawcze, to jednak naświetlono pewne jej cechy dystynktywne. Bez względu więc na to, czy fantastykę będziemy traktować jako jakość mogącą odnosić się wyłącznie do elementów wewnętrznych dzieła literackiego (postaci, świata przedstawionego, autora/czytelnika jako funkcji tekstu, jak chce Andrzej Zgorzelski), czy też do pewnej wiedzy spoza rzeczywistości fikcyjnej dzieła, można stwierdzić, że istotą fantastyki jest wtargnięcie w świat ukonstytuowany pewnymi prawami, regułami zaakceptowanymi i uznany-

<sup>1</sup> A. Gemra, *Horror – zarys problematyki*, [w:] *Literatura i kultura popularna*, pod red. T. Żabskiego, t. VIII, Wrocław 1999, s. 121.

<sup>2</sup> E. Rudolf, *Pojęcie fantastyki. Rekonesans badawczy*, [w:] *Literatura...*, op. cit., t. VIII, s. 83–90.

mi za powszechnie przyjęte, rzeczywiste, sprawdzalne, w danym świecie przedstawionym, elementów spoza tej rzeczywistości, naruszających jej ład i dokonujących trwałego jej odkształcenia<sup>3</sup>. Takie ujęcie wyróżnia tym samym inne formy, które pozbawione są owego odkształcenia, a zatem pozbawione byłyby pierwiastka fantastycznego (wg Rogera Caillois baśń i *science fiction*, intuicyjnie często przecież do fantastyki zaliczane).

Opiera się na tak skonstruowanej opozycji również literatura grozy, która jednak wraz ze swym rozwojem posługuje się do przerażania środkami wywołującymi nie tylko szok poznawczy, ale i fenomenami z pogranicza rzeczywistości empirycznej, naruszającymi wszakże ogólnie przyjęte normy, również społeczne, etyczne czy estetyczne. To właśnie ten element tak pojmowanej fantastyki będzie dominantą analizowanego nurtu literatury, mającego wywołać uczucie grozy i niesamowitości. Tego, co w różnych językach określane jest jako *weird*, *thrill*, *extraordinaire*, *schrecken*, i co wpłynęło na nazewnictwo interesujących mnie tekstów. Caillois podkreśla, że tak wywołany efekt „jest przede wszystkim grą człowieka ze strachem”<sup>4</sup> odbywającą się na płaszczyźnie fikcji. Sądzę, że użycie słowa „gra” nie miało podkreślać tylko aspektu ludycznego tej twórczości. Wskazywałoby zarówno na pewną postawę odbiorczą – rozpoznanie konwencji i zgodę na przyjęcie jej kanonów interpretacyjnych („reguł gry”), a więc „zawieszenie niewiary”<sup>5</sup>, w czym różne typowe chwytły literackie mają dopomóc<sup>6</sup>, jak i na rodzaj przeżywanej emocji, niebędącej strachem *sensu stricto*, a jedynie pewnym jego substytutem. Dreszcz emocji w taki sposób przeżywanej nie jest tożsamy z lękiem, nie budzi tak silnych negatywnych emocji, jak prawdziwy lęk.

Współczesne badania antropologiczne, kulturoznawcze, etnograficzne i psychologiczne pozwalają zrozumieć to wciąż obecne zapotrzebowanie na przeżycie fikcyjnego strachu, a także wszechobecność elementów estetyki grozy w dziedzinach twórczej działalności człowieka od samego początku jej istnienia, i to nie tylko w gatunkach, w których stanowią dominantę. Lęk bowiem od zawsze towarzyszył człowiekowi, jednak dzięki literaturze może on go oswoić poprzez zastępcze, dobrowolne przeżycie negatywnych emocji, a tym samym oznaczenie ich, nazwanie, a zatem rozładowanie tłumionych napięć, rodzaj psychoanalitycznej terapii<sup>7</sup> (podobną funkcję w kulturach pierwotnych stanowiły rytuały). Funkcja katartyczna literatury grozy uwarunkowana jest ściśle jej, w pewnym sensie anachroniczną, estetyką. Li-

<sup>3</sup> Tak charakteryzują to zjawisko zarówno R. Caillois, *Odpowiedzialność i styl*, Warszawa 1967, s. 32, jak i A. Zgorzelski, *Fantastyka. Utopia. Science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*, Warszawa 1980, s. 21.

<sup>4</sup> R. Caillois, *Odpowiedzialność...*, op. cit., s. 39.

<sup>5</sup> Określenie za: K.L. Walton, *Uznanie fikcji: zawieszenie niewiary czy udawanie wiary?*, [w:] *Estetyka w świecie*, pod red. M. Gołaszewskiej, Warszawa 1985.

<sup>6</sup> Mechanizm strachu na licznych przykładach analizuje M. Wydmuch, *Gra ze strachem*, Warszawa 1975, s. 90–119. Por. też prace omawiające teksty grozy w perspektywie odbioru np.: Y. Leffler, *Współczesny horror jako gra satysfakcji*, [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, pod red. G. Gazdy, A. Izdebskiej, J. Pluciennika, Kraków 2002; M. Kuna, *Uwagi o odbiorze horroru literackiego*, „Prace Naukowe Politechniki Radomskiej. Pedagogika” 2004, nr 1.

<sup>7</sup> A. Kołodyński, *Seans z wampirem*, Warszawa 1986, s. 58.

teratura niesamowita posługuje się stałymi mechanizmami, ograniczonym rekwizytorium, symbolami-archetypami, które tylko na powierzchni ulegają aktualizacji, zaś w istocie są metaforycznymi przetworzeniami lęków, konkretyzowanymi zgodnie z estetyką grozy. Korzystając ze znanych konwencji figur-znaków (jak wampir, sobowtór, zamknięta przestrzeń, nawiedzony dom itd.), odwołuje się zarówno do lęków subiektywnych (spośród których większa część jest wspólna i stała – lęk przed śmiercią, cierpieniem, nieznanym), jak i do lęków społecznych, „charakterystycznych dla danej zbiorowości w określonym momencie historycznym”, które w przeciwieństwie do tych pierwszych, „są zmienne i często zależą od sytuacji ekonomicznej czy politycznej”<sup>8</sup>, a w każdym razie od obaw, które można by nazwać symptomatycznymi dla swych czasów. I tak na przykład postać sobowtóra może być oznaczeniem lęku przed chorobą (schizofrenią), rozdwojeniem osobowości, ale i przed podważeniem własnego, jednostkowego bytu w społeczeństwie, w którym zaistniały silne tendencje do unifikacji i uniformizacji życia, czy możliwości (techniczne, naukowe) zastąpienia człowieka przez jego kopię. Można więc powiedzieć, że „nadanie abstrakcyjnemu lękowi konkretnych kształtów jest sprowadzeniem go do kategorii strachu i umożliwia w interpretacji psychologicznej przezwycięzenie go”<sup>9</sup>. Literatura grozy jest zatem „jednym z tych typów wypowiedzi i estetyki, które, nie przestając być anachronicznymi, traktują o sprawach odbiorcą żywotnie interesujących, są przypowieścią o teraźniejszości”<sup>10</sup>. Zawarta jest w tym stwierdzeniu Anny Gemry również inna cenna informacja, iż prócz funkcji katartycznej, „gra ze strachem” ma wartość poznawczą, specyficzną co prawda, bo realizowaną poprzez emocje. Głównym bohaterem tych opowieści jest bowiem, często ukryty pod sztafajem grozy, człowiek ze swymi niepokojami – rozpoznając go, poznajemy również prawdę o sobie.

Jakie zatem były lęki Dwudziestolecia, w jaki sposób używano konwencji grozy do ich wyrażenia, na ile polska groza i niesamowitość wypracowała swoją własną stylistykę, aktualizując zarówno lęki społeczne, jak i indywidualne, wreszcie, jakie główne tematy były poruszane i w jaki sposób je realizowano? Satysfakcjonująca odpowiedź na tak postawione pytanie wymagałaby pogłębionych badań nie tylko literaturoznawczych. Postaram się jednak w zarysie, analizując obecność pewnych stałych motywów tematycznych, wychwycić reprezentatywne cechy literatury niesamowitej tego okresu, który wydaje się szczególnie atrakcyjny dla badacza literackiej grozy, z racji twórczości najwybitniejszego polskiego pisarza tego nurtu – Stefana Grabińskiego, ale też określonego nastroju społecznego, sprzyjającego powstawaniu tego typu utworów<sup>11</sup>. Chciałbym też zauważyć, że dzieła, które będą tu analizowane,

<sup>8</sup> A. Gemra, *Doświadczenia grozy. Kilka słów o horrorze*, „Prace Literackie” XXXIX, pod red. M. Ursela, Wrocław 2001, s. 189.

<sup>9</sup> A. Gemra, *Horror...*, op. cit., s. 106.

<sup>10</sup> A. Gemra, *Wyobrażenia na manowcach: opowieści niesamowite*, [w:] *Literatura...*, op. cit., t. IX (Wrocław 2000), s. 166. Por. też tejże, *Frankenstein „forever”? Trwałość i zmienność motywów grozy w horrorze*, [w:] *Literatura...*, op. cit., t. XII (Wrocław 2005), s. 29–42.

<sup>11</sup> Nie bez podstaw to właśnie w tym okresie narodził się w Niemczech tzw. ekspresjonizm filmowy, poruszający większość tematów chronologicznie współistniejących w literaturze, z zadziwiającą konsekwencją

należą do epiki, estetyka grozy realizuje się najlepiej w gatunkach epickich, zwłaszcza zaś w krótkich formach narracyjnych (metaforyka liryki zacierza proces rozłamu świata przedstawionego, implikując subiektywną wizję podmiotu lirycznego)<sup>12</sup>. W twórczości Grabińskiego pojawiają się właściwie wszystkie znaczące lęki epoki, a także większość tradycyjnych motywów grozy, wzbogaconych o nowe środki przedstawiania oraz przekształconych przez swoistą filozofię pisarza, który wypracował własną koncepcję światopoglądową, łącząc różne prądy filozoficzne i par naukowe. Jej fundamentami były: pierwszeństwo myśli nad materią – akt tworzenia jest aktem myśli, „przeświadczenie, że wszechświatem rządzi suwerenna, doskonała, wszytkowiedząca inteligencja, źródło głębokiej, choć często zagadkowej i niezrozumiałej logiki bytu”<sup>13</sup>, pluralistyczna koncepcja świata, poszerzonego niejako o „czwarty wymiar”, obecny pod powierzchnią „zwykłości”, a także dynamiczna koncepcja bytu, tworzenia form wciąż nowych i zmiennych. Dezyderaty te, będące konglomeratem poglądów filozoficznych m.in. Williama Jamesa, Henri Bergsona, Friedricha Nietzschego, Platona, Heraklita, łączył autor z nowinkami z zakresu psychopatologii, parapsychologii, demonologii i okultyzmu.

Ale z estetyki grozy czerpał nie tylko Grabiński, jak powszechnie się uważa. W większym lub mniejszym stopniu, twórczo lub odtwórczo, z instrumentarium niesamowitości korzystali też autorzy, których utwory można zaliczyć zarówno do literatury wysokiej, jak i popularnej, brukowej. Podczas gdy dla Grabińskiego niesamowitość, odnaleziona wśród powszedniości życia codziennego, była swoistą formą filozoficznej interpretacji świata, u Janusza Meissnera znajdujemy literackie przetworzenia legend, przesądów i zabobonów środowiska pilotów (do którego sam należał), już o nie tak pogłębionym charakterze, najczęściej wykorzystujące motyw fatum ciężącego na jakimś miejscu, przedmiocie czy czynności, ale też wyrażające podświadomy lęk przed jeszcze niespenetrowanymi sferami przestrzeni powietrznej i swoistym demonizmem ruchu, tym razem kryjącym się nie, jak u Grabińskiego, w świecie pociągów, a samolotów. O tajemnicach niezbadanych rubieży podniebnych, a także nieodkrytych miejsc na ziemi pisał również Jerzy Sosnkowski (m.in. w tomie opowiadań *Żywe powietrze*), z którego koncepcją geometrycznych potworów atmosfer i „inteligencji przestworzy” dowcipnie polemizował wspomniany już Meissner<sup>14</sup>.

szukający podniet w odkrywaniu podświadomych lęków społecznych, powracający do stałej galerii protagonistów: somnabulików, opętanych naukowców, psychopatycznych morderców czy przybywających z odległych krain wampirów i golemów. Dzieła niemieckiego ekspresjonizmu stanowią zresztą dla współczesnego kina grozy to, co dla literatury niesamowitej XVIII-wieczna powieść gotycka – są jego antenatem i wzorem podstawowych rozwiązań formalno-tematycznych. Por. np.: L.H. Eisner, *Ekran demoniczny*, przekł. i wst. K. Eberhardt, Warszawa 1974; S. Kracauer, *Od Caligario do Hitlera*, Warszawa 1958; M. Haltof, *Kino lęków*, Kielce 1992.

<sup>12</sup> Por. A. Smuszkiewicz, *Fantastyka*, hasło [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej i in., Wrocław 1992, s. 284. Istnieją również koncepcje łączące estetykę grozy ze wszystkimi tekstami kultury o charakterze narracyjnym; por. K. Walc, *Horror*, hasło [w:] *Słownik literatury popularnej*, pod red. T. Żabskiego, Wrocław 2006, s. 222.

<sup>13</sup> A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego (1887–1936)*, Toruń 1959, s. 157

<sup>14</sup> Nowela *Skok przez Atlantyk*, [w:] J. Meissner, *Skok przez Atlantyk*, Warszawa 1933.

Innego rodzaju wykorzystanie elementów grozy znajdziemy w twórczości Stanisława Balińskiego; bardziej subtelnej, oscylującej na pograniczu snu i jawy, przedstawiającej często zsubiektywizowany obraz świata, wnoszącej bardzo oryginalne ujęcia tradycyjnych tematów, nawet tych, które w polskiej literaturze grozy nie miały swych prekursorów (na uwagę zasługuje zwłaszcza świetne opowiadanie *Koniec rodziny Jasnych*). Jeszcze bardziej zsubiektywizowany, niemal poetycki obraz świata wylania się z kart alegorycznych utworów Franciszka Pika Mirandoli (zbiór opowiadań *Tropy*), oddalając się jednak od zasadniczych cech literatury niesamowitej. Operując językiem tajemnicy, łączył Mirandola elementy fantastyki i cudowności (*merveilleux*), osiągając często efekt nie tyle grozy, co dziwności, niezwykłości. Ale i wśród nich można znaleźć utwory wpisujące się w interesującą mnie tematykę (*Ulica dziwna, Pułapka*). Elementy niesamowite i budzące strach pojawiają się również, choć w różnym stopniu, w twórczości np.: Aleksandra Junoszy-Olszakowskiego, Antoniego Langego, Karola Irzykowskiego, Zbigniewa Uniłowskiego, Antoniego Marczyńskiego, Janusza Relidzińskiego, Stanisława Czosnkowskiego, Mieczysława Smolarskiego i innych pisarzy.

Dokonując wstępnego przeglądu obecności typowych elementów estetyki grozy, posłużyłem się katalogiem Rogera Caillois, wskazującym pewne kategorie tematów stałych dla omawianego gatunku, niektóre z nich modyfikując i poszerzając (otrzymując tym samym wstępne wnioski dotyczące obecności konwencji grozy w literaturze polskiej, a także pewnych symptomatycznych dla okresu Dwudziestolecia międzywojennego jej wariantów i aktualizacji). Podział tematyczny, a nie na przykład według klucza autorskiego, wydaje się o tyle użyteczny, że mało który pisarz, tak jak Grabiński, w konsekwentny sposób był wierny gatunkowi grozy, tworząc w ramach konwencji całe zbiory czy choćby większą ilość utworów.

Jednym z takich motywów, wymienionym przez Caillois, jest spotkanie z kobietą-zjawą, kobiecym demonem, często sprowadzającym zgubę na swych oblubieńców. Występuje on w różnych wersjach. W utworze S. Balińskiego *Noc Kreislera* tajemnicza nieznajoma nie przynosi jednak śmierci. Grozę budzi sama jej obecność oraz przyjazd karocy śmierci, która raz jeszcze, tym razem definitywny, odtwarza tragiczny wypadek z przeszłości, spadając w odmęty rzeki. Pięknej kobiety i zapatrzonego w nią obserwatora nie łączy miłość zmysłowa, a jedynie magnetyczna fascynacja, potęgowana nocnymi spacerami pod okno, w którym dama przesiaduje w nieodmiennej pozie. Miłość platoniczna połączona jest tu z grozą uświadomienia sobie niezwykłości bytu dziewczyny, czego znakami są bliskość klasztoru i zapach lilii, unoszący się w okolicach okna pokoju, za dnia sprawiającego wrażenia od dawna niezamieszkanego. Odmienny, zmysłowy charakter ma relacja łącząca Jerzego Szamotę z Jadwigą Kalergis, w rzeczywistości, o czym ma się dopiero dowiedzieć bohater, nieżyjącą od dwóch lat, w opowiadaniu *Kochanka Szamoty* Grabińskiego. W finalnej scenie miłosnego uniesienia pod zwojami ubrania pozostaje tylko „obnażony po linię brzucha kadłub kobiecy [...] bez piersi, bez ramion, bez głowy”<sup>15</sup>. Motyw kobiecego demona

<sup>15</sup> S. Grabiński, *Niesamowita opowieść (Wybór nowel)*, Lwów 1922, s. 23.

pojawia się jeszcze np. w utworze Marczyńskiego *Biały jacht*, gdzie przyjęcie zaproszenia syreniej *femme fatale* kończy się tragicznie dla bohatera; a także choćby w *Il regno doloroso* Stanisława Przybyszewskiego.

Wątek wampira, zapewniającego sobie wieczną młodość poprzez wysysanie energii życiowej swych ofiar, również w pewien sposób łączy się z poprzednim motywem. Obecny jest np. w noweli Grabińskiego *W domu Sary*, w której demoniczna Sara Braga żyje i zachowuje młodość kosztem swych kochanków, żywiąc się ich substancją witalną, umiera zaś, gdy główny bohater opiera się jej wdziękowi, a także choćby w powieści Agnieszki Wysockiej *Zmora* czy Marii Szpyrkówny *Człowiek, który zwariował*. Oba tematy wskazują z jednej strony na lęk o charakterze mizogicznym i zoofobicznym, z drugiej zaś na nadzieję i obawę związane z nieśmiertelnością, będącą zakłóceniem naturalnego ładu, która pociąga za sobą piekielną karykaturę wiecznego życia.

Motywy o najdłuższej tradycji jest spotkanie z duchem, który według Caillois domaga się wykonania pewnej czynności dla osiągnięcia spokoju. Z czasem jednak ta wersja uległa licznym modyfikacjom; duch często nawiedza miejsce, w którym żył jako człowiek, chcąc przypomnieć o sobie, czasem zabiera także w zaświaty osoby, które znalazły się w miejscu jego powrotów. Często obecnym wariantem jest odtworzenie przez widmo zmarłego scen tragedii, która spowodowała jego przedwczesną śmierć, realizowane zazwyczaj poprzez sen, widzenie czy też materializację ciał astralnych, gdy osoba nawiedzana posiada (najczęściej utajone) zdolności mediumiczne. Klasycznym przykładem jest tu opowiadanie *Wesoły Marszałek* Bogusława Adamowicza. Główny bohater, nie wierząc w ludowe przesady, zakłada się z kompanami z pułku kadetów, że spędzi czas między dwudziestą trzecią a pierwszą w nocy w fotelu, w którym zwykł się pojawiać duch Wesołego Marszałka, dawnego szlachcica. Jego kompan, znany hulaka i amant, również chce zadrwić z przesądów gminu i triumfalnie wrócić do przyjaciół – wybiera jednak zaproszenie Jadwigi, celu swych miłosnych podbojów, na przyjęcie połączone z wieczornym kuligiem. Noc spędzona w mrocznej sadybie poprzedniego właściciela potwierdza właściwie racjonalny stosunek narratora do legend, jakimi owiane było ustronne miejsce, jednak tuż przed końcem eksperymentu w dworze pojawia się ów przyjaciel-birbant w asyście towarzysza, którego, jak sądzi bohater, poznał w trakcie przyjęcia. Po krótkiej rozmowie i po powrocie do miejsca stacjonowania garnizonu, bohater dowiaduje się, że załamał się lód na Berezynie i kompan jego wraz z Jadwigą zginęli. Osobami, które spotkał, były więc w istocie duch Marszałka, wraz z nową zdobyczą odprowadzaną w zaświaty, z którymi, nic nie przeczuwając, uciał sobie pogawędkę. Innymi realizacjami tego tematu były też utwory Grabińskiego: *Szary pokój*, w którym widmo poprzedniego lokatora nawiedza w snach bohatera i odtwarzając swą samobójczą śmierć wiesza się w szafie, *Wyspa Itongo*, gdzie tragedia rodzinna odgrywa się na nowo dzięki postaci medium – Jana Gniewosza, a przestaje straszyć dopiero po pochowaniu kości zmarłych na cmentarzu, czy *Osada dymów* związana z „metafizyką ogniową”, w której duchy zmarłych Indian ukazują się w postaci dymów z ogniska. Temat podejmowany był również przez Junoszę-Olszakowskiego w *Rycerskiej baśni*, w której bohater

przeniesiony został w makabryczną scenerię z odległej przeszłości przez ciało astralne, a także przez Meissnera w opowiadaniu *Mniszka z Monte Benito*, będącym historią architekta, który modernizując stary kościółek odkrywa jego mroczną tajemnicę.

W kręgu fantastycznych fenomenów osobowych odnajdujemy, niewyszczególnioną wprawdzie przez Caillois, ale mającą długą tradycję literacką, postać sobowtóra, ewentualnie motyw cienia lub odbicia w lustrze o podobnych konotacjach, wyrażający dwoistość natury ludzkiej (istoty, które nie żyją, są jednorodne, więc pozbawione cienia), zaburzenia natury psychicznej (schizofrenia, rozdwojenie jaźni) czy mający reprezentować zwierzęcą, zmysłową i zbrodniczą stronę człowieka. Groza wynika tu przede wszystkim z obaw co do niezbadanego wnętrza ludzkiego, a także zakwestionowania jednostkowości, niepowtarzalności każdego człowieka (sobowtór może być emanacją „drugiego ja”, istoty ludzkiej lub jej repliką-automatem). Do tej grupy należy np. opowiadanie *Lustro* Balińskiego. Pianista Seweryn Dunin opowiada historię pisarza francuskiego Lacomba, który umiera, nie zobaczywszy swego odbicia w lustrze. W chwilę później Dunina chcącego, w odpowiedzi na drwiące komentarze słuchających opowieści dam, w podobny sposób sprawdzić swoje jestestwo, spotyka taki sam los. W opowiadaniu Junoszy-Olszakowskiego *Alter ego* główny bohater – William Reed – zabija przypadkiem przechodzącego pastora, twierdząc, że w tę postać przyobkleł się jego własny sobowtór, prześladujący go na każdym kroku i rujnujący mu życie. Sądzi, że w istocie popełnił samobójstwo, a w każdym razie zabił jakąś gorszą część samego siebie. Badania psychiatryczne nie wykazują choroby, a jedynie syndrom pacjenta po długotrwałej rekonwalescencji, który odzyskuje siły życiowe. Sobowtór jako upostaciowiona forma gorszej części natury człowieka pojawia się też u Grabińskiego w nowelach *Zez* i *Problemat Czelawy*. W tej ostatniej zbrodnicza postać Stachura nie jest jak wcześniej *alter ego* przybierającym realne kształty, ale ciałem, do którego przechodzi dusza profesora Czelawy, chcąc realizować ciemną stronę swej natury. W utworach o tej tematyce zabicie sobowtóra nie zawsze prowadzi do uwolnienia się od gorszej strony swej osobowości, częściej równoznaczne jest z zabięciem siebie, jako całości, funkcjonującej tylko w takim dychotomicznym układzie.

Innym ciekawym i symptomatycznym motywem, choć również przez Caillois pominiętym, jest postać szalonego naukowca, będąca co prawda raczej domeną *science fiction*. Temat realizowany jest również poprzez postać demiurga, kreatora-artysty, symbolizującą dążenie do poznania za wszelką cenę, a także ułomność ludzkiej wiedzy i etyki. Najczęściej to co stworzone, okazuje się potężniejsze od stwórcy, który nie potrafi już zapanować nad swym eksperymentem, bądź przekraczając prawa etyczne nadaje taki sam charakter swej mocy. Stosunkowo niewinnie w tym kontekście wygląda osoba profesora Jana Laukena z opowiadania Balińskiego *Miasto księżyców*, który chce tylko z życia uczynić poezję za pomocą wynalazku, dzięki któremu potrafi zatrzymać w winie skroplone promienie słońca, załamane przez księżyc. Wszyscy, którzy kosztują tego specyfiku, przestacają się stopniowo w nieśmiertelne księżycy. Ale odbierając rzeczywistości co rzeczywiste, poezji zaś co poetyckie, dążąc do stworzenia utopijnej krainy szczęścia, w efekcie pozbawia ludzi ich człowieczeństwa. Znacznie bardziej przerażająca, ale i tragiczna jest postać z opowiadania Adamowicza *Dzieje doży*. We-



necki malarz na skutek tajemniczych zabiegów posiadał możliwość przekształcania rzeczywistości w swe malarskie wizje. Wykorzystując tę olbrzymią siłę, doprowadza do wykreślenia z dziejów swego mecenasa – doży weneckiego Diego del Astro. Na portrecie zmniejsza dożę do mikroskopijnych rozmiarów, oszpeca jego kochankę, a następnie burzy pałac – świadectwo potęgi i wielkości. Jego portrety i ich działanie mają również tę właściwość, że ludzie po deformacji rzeczywistości traktują ją jako trwającą od zawsze i tak też odbierają nagłą zagładę potęgi doży, pogrążając go w niebycie i niepamięci. Autوماتyczna refleksja nad możliwościami artysty-demiurga kończy się jednak smutną konkluzją – nowa rzeczywistość nie przynosi szczęścia twórcy, który potrafi przelać na płótno tylko złe pierwiastki swojej duszy – maluje więc swój portret, nie jako przyszłego doży, lecz przedstawiający rozkładające się zwłoki – samobójstwo jest symbolem jego klęski. Innym ciekawym ujęciem tematu jest opowiadanie *Błękitna tęcza* Junoszy-Olszakowskiego, w którym zdolność przewidywania śmierci okazuje się być ciężarem nie do udźwignięcia, obraca się przeciw jej posiadaczowi i doprowadza go do obłądzenia. Pewnym przetworzeniem tematu jest *Dziedzina* Grabińskiego, będąca również swoistą przypowieścią o artyście, ukazująca zjawisko partenogenezy (dzieworódtwa). Myśli i mroczne fantazje artysty, przybierając cielesną postać, odbierają stopniowo życie własnemu twórcy – jaźń staje się źródłem bytu.

Fabularny schemat widma skazanego na wieczny i bezcelowy ruch, którego tradycja sięga folkloru różnych nacji (np. legenda o Latającym Holendrze, zaadaptowana też literacko m.in. przez Fredericka Maryata) realizowany jest zarówno w historii widmowego okrętu (*Biały jacht* Marczyńskiego), płonącego samolotu-widma, ukazującego się wciąż w jednym miejscu i powodującego katastrofy (*Czerwone widmo* Meissnera), czy też odtwarzającego rokrocznie katastrofę u podnóża szczytu skalnego (*Katastrofa w Montpeltier* Meissnera), a także w opowieściach o widmowych pociągach Grabińskiego (np. *Błądny pociąg*).

Kolejnym charakterystycznym, ale i trudnym w literackim zastosowaniu motywem jest wstrzymanie czasu lub jego nieustanne powtarzanie się, łączący się z obecnością miejsca wykreślonego nagle z przestrzeni lub istniejącego na innych niż prawa fizyczne warunkach. Był on często wykorzystywany przez Grabińskiego, można by go nawet nazwać tytułem jednego z jego opowiadań: *Ultima Thule*. Dotyczył wszystkich tych miejsc zapomnianych, istniejących jak gdyby poza czasem i przestrzenią, będących łącznikami między ziemskim a jakimś innym światem, w których to co niewiarygodne przybiera nagle realną postać, by znów wymknąć się prawom logiki. Taka sytuacja występuje w nowelach *Ślepy tor*, *Glucha przestrzeń* czy wspomnianej wyżej *Ultima Thule*. Na uwagę zasługuje też bardzo ciekawie skonstruowany utwór Balińskiego *Koniec rodziny Jasnych*. Trudno ustalić status opisanego w nim świata, istniejącego na pograniczu jawy i snu. Odwiedzony dwór może być tylko ruiną, bohater zaś porusza się nie między mieszkańcami, a drzewami. Sen i rzeczywistość rozdzielone są właściwie tylko na początku opowieści, jeszcze przed przyjazdem bohatera do Jasnych. Magia uroczyska rozacza początkowo swój dziwny, jeszcze subtelny wpływ, naruszając sposób percepcji bohatera. Sceptycznie nastawiony do miejsca, rozcza-

rowany konfrontacją z wizją, jaką przedstawił mu jego przyjaciel, syn właściciela dworu, w pierwszej chwili widzi tylko: „szeroki zajazd, rozległe a poplątane gąszczy i wysokie, zaniedbane trawiszczyska”<sup>16</sup>. Jednak w miarę upływu czasu, to co obiektywne, zostaje zniekształcone, i on teraz postrzega urok miejsca, tak jak wcześniej opisywał je Zygmunt. Przeżywa rzeczywistość Jasnych, która jest rzeczywistością marzenia i snu. Perspektywa czasowa ulega deformacji, stale powtarzające się rodzinne dramaty zyskują jakąś odmienną logikę. Jaśni, by żyć, muszą śnić swoje życie. Bohaterowi coraz bardziej pogrążającemu się w odmetach bezczasu udaje się jednak uciec ze świata nieuchronnie zbliżającego się do zagłady. Podobne ujęcie tematu znajdziemy w opowiadaniu Pika Mirandoli *Ulica Dziwna*. Tytułowa ulica istnieje poza czasem i przestrzenią, dając tylko niekiedy znać o sobie. Możliwość wstąpienia w inną rzeczywistość zostaje dana telegraficznie Janowi Bylejakiemu, który najpierw odczytuje intrygujący adres wystukiwany alfabetem Morse’a przez wodę kapiącą z kranu, a następnie na Ulicę Dziwną zaprasza go spotkany w sklepie osobliwy jegomość. Jednak myśl o przekroczeniu tajemniczej granicy przeraża bohatera, który mimo ciekawości próbuje oddalić ten moment. Propozycja pojawia się tylko raz. Bohater wraca więc do codzienności ze świadomością, że istnieje coś więcej, coś co budzi fascynację, ale i lęk, i czego być może już nie doświadczy.

Na koniec tej listy pozwałam sobie dodać jeszcze jeden charakterystyczny motyw – klątwy wywołującej nieszczęśliwe konsekwencje. Można rozszerzyć tę kategorię Caillois, który odnosił ją przede wszystkim do czarów skupionych na jakimś przedmiocie, o fatum miejsca, rzeczy i czynności. Fatalistyczne działanie uaktywnia się, gdy zostanie przełamana niepisana zasada związana z: naruszeniem sacrum miejsca (np. *Grobowiec w Benihassan* Junoszy-Olszakowskiego, *Święte źródło* Smolarskiego, *Hangar nr 7* Meissnera), czynnością (np. przesąd zabraniający fotografowania się pilotom przed lotem, w *Białym reporterze* Meissnera), przedmiotem, który naznaczony piętnem nieszczęścia nie powinien być już używany, gdyż prowadzi to do przenoszenia ciężącego na nim fatalizmu (*Licznik z czerwoną strzałką* Meissnera, *Niesamowita maszyna* Czosnkowskiego).

Choć klasyfikacja Caillois odnosi się przede wszystkim do metafizycznego wymiaru zjawisk, to jednak bez trudu można zaobserwować ich aktualizację, wymieszanie i nakładanie się w kategoriach głównych fenomenów z pogranicza metafizyki, psychopatologii czy okultyzmu. Zyskują one wówczas inną motywację, możliwe jest także podwójne ich odczytanie zgodne z motywacją fantastyczną lub realistyczną. Dlatego większość przywołanych przykładów można rozpatrywać w aspekcie zagadnień psychologii i okultyzmu, traktowanego wówczas jako swoiste przetransponowanie fenomenów metafizycznych na język nauki, stwarzającego możliwość świadomego kontaktu z zaświatami. W taki sposób do kręgu grozy psychologicznej i okultystycznej należą dwa podobnie skonstruowane opowiadania *Błękitna tęcza* Olszakowskiego i *Zielony języczek* Czosnkowskiego, w których dar jasnowidzenia można uznać za fenomen z zakresu parapsychologii lub tylko domniemany, spowodowany osobliwą manią, co

<sup>16</sup> S. Baliński, *Miasto księżyców*, Warszawa 1924, s. 117.

nie zmienia faktu, że zarówno w jednym, jak i drugim przypadku bohater, na skutek tej własności (przypadłości), pogrąża się w chorobie psychicznej. Do grupy tematycznej budzących grozę dewiacji psychicznych należą też niektóre utwory Zbigniewa Uniłowskiego, jak *Człowiek w oknie* i *Upadek logiki*, operujące grozą jedynie na płaszczyźnie fikcji realistycznej.

Już na przykładzie tego wstępnego materiału egzemplifikacyjnego można stwierdzić obecność pewnych stałych lęków epoki. Lęku przed naturą, która wciąż posiada sfery nieodkryte, niezbadane, opierające się poznaniu, wrogie (żywiół powietrza, żywiół ognia). Obawy przed rozwijającą się techniką, dającą komfort i ułatwiającą życie, ale jednocześnie naruszającą pewne prawa dane naturalnie człowiekowi, bo przekazującą kontrolę nad ludzkim życiem maszynie (samolot, pociąg, sztuczny człowiek), której działanie nie jest w pełni niezawodne i przewidywalne – stąd katastrofy, które można tłumaczyć przypadkiem, „buntem maszyn” lub działaniem sił irracjonalnych, prowadzących do zachwiania wiary w możliwości poznawcze człowieka. Niepokój budzą też nowe dziedziny nauki, podważające dotychczasowe metody poznania, dając wielką siłę wpływania na innych, a w nieodpowiedzialnych rękach mogące być równie niszczące jak zbawienne. Wreszcie lęk przed istotą ludzką, kryjącą w sobie nieznanne wcześniej tajemnice, równie niebezpieczne jak te płynące z zewnątrz (również intensywnie eksponowane w tym okresie lęki mizoginiczne<sup>17</sup>). Wszystkie one łączą w sobie obawę przed złem, szkodliwą siłą i nieumiejętnością obrony człowieka przed nią.

Jest to oczywiście tylko niewielki fragment, zarys, z konieczności wybiórczy, rodzaj wstępnego przeglądu i efekt poszukiwań związanych z występowaniem niesamowitości i grozy w literaturze polskiej Dwudziestolecia międzywojennego. Stanowić mógłby kierunek do dalszych, pogłębionych i wieloaspektowych analiz zasygnalizowanych problemów. Jednak już na tak wyselekcjonowanym materiale widać, że w badanym okresie zaistniały właściwie wszystkie klasyczne motywy, jakimi posługuje się literatura grozy, często zmodyfikowane, zaktualizowane według najnowszych osiągnięć wiedzy, wzbogacone o indywidualnie i oryginalnie pojmowane źródło niesamowitości (demonizm ognia, ruchu, powietrza) lub sztafaż dotychczas niewystępujący, a bliski fascynacjom pierwszego ćwierćwiecza XX wieku (miasto, samolot, pociąg, nieodkryte terytoria ziemi), potraktowane bardziej tradycyjnie, jak w lotniczych *ghost stories* Meissnera, lub też nowatorsko, jak u Grabińskiego. Zwraca więc uwagę obfity w rzeczywistości, choć niejednokrotnie o nierównym poziomie artystycznym materiał badawczy, należący do gatunku literatury niesamowitej, która w Polsce była często z góry marginalizowana lub lekceważona przez krytyków i historyków literatury, a w każdym razie nie na tyle zbadana, by wyciągać wnioski o jej braku czy też śladowym istnieniu. Tymczasem klasyczne motywy grozy występowały w polskiej literaturze również w poprzednich epokach.

O niedawnym zainteresowaniu gatunkiem i próbach rewizji ustalonych sądów świadczą pojawiające się w ostatnich latach prace monograficzne oraz artykuły, w których badaniu poddane zostało występowanie zjawiska w różnych aspektach, rów-

<sup>17</sup> Por. np. ciekawe analizy tego problemu w twórczości Grabińskiego: M. Kika-Koj, *Demoniczne kobiety Stefana Grabińskiego*, „FA-art” 1996, nr 4.

niez w kontekście jego zależności od wpływów obcych, a także specyficznych jego cech na gruncie polskim<sup>18</sup>. Wynika z nich, że literatura niesamowita miała w rodzimej twórczości swoje miejsce, często nierozpoznane, często na marginesie inspiracji wielkich pisarzy, czasem, jak w przypadku Grabińskiego, odkryte i docenione po latach. Nie ulega też wątpliwości, że w sposób znaczący do zmodyfikowania polskich osiągnięć w tym gatunku, ich zapóźnienia, a także przeniesienia jakby na boczny tor literatury przyczyniły się określone serwituty, będące konsekwencją naszej sytuacji historyczno-politycznej. Wpływ na jej odmiennosc, jak podkreśla Maria Delaperrière w artykule o różnicach między fantastyką a cudownością, miała również specyfika polskiej tradycji wyobrazeniowej, w „której obraz świata nadnaturalnego opiera się na porządku etycznym”<sup>19</sup>. To sprawia, że zaświat „stanowi [...] integralną część przestrzeni kosmicznej. [...] Nawet tam, gdzie pojawia się element demoniczny, stanowi on jedną z zasad bytu”<sup>20</sup>. Zaświat poprzez jego sakralizację jest „cudownym” przedłużeniem świata ziemskiego, niewyzyskującym jednostkowego lęku wobec granic indywidualnych możliwości poznawczych, ale opiera się na wyobraźni zbiorowej, w której świat racjonalny i irracjonalny wynikają z siebie, istnieją równolegle. Sytuacja taka dotyczy jednak, jak się wydaje, głównie wieku XIX, w którym motywy fantastyczne łączyły się przede wszystkim z interwencją zaświatów właśnie. Z czasem, jak już wspomniałem, pod wpływem tendencji kolejnych epok historyczno-literackich, ingerencja nieznanego przybierała inne formy, a pojawianie się duchów i zjaw zyskało odmienną od dotychczasowej motywację.

Być może warto przyrzeć się jeszcze raz bliżej polskim realizacjom tej niedocenionej odmiany fantastyki, wykorzystując nowe narzędzia badawcze literaturoznawstwa i dyscyplin pokrewnych. Nawet krytyczne oceny ich statusu mogą przyczynić się do całościowego opisu zjawiska, mającego też cechy swoistego barometru lęków i obaw społecznych, wyrażającego uniwersalne i aktualne prawdy o człowieku, wpisującego się, choć w ograniczonym stopniu, w tradycję światową gatunku.

### Bibliografia podmiotowa

- Adamowicz B., *Wesoły marszałek, Dzieje doży*, [w:] *Wesoły marszałek*, Warszawa 1922  
 Baliński S., *Miasto księżyców, Noc Kreislera, Lustró*, [w:] *Miasto księżyców*, Warszawa 1924  
 Czosnkowski S., *Niesamowita maszyna, Zielony języczek*, [w:] *Idąca śmierć*, Warszawa 1922

<sup>18</sup> Por. np. M. Szargot, *Opowieści niesamowite Józefa Bogdana Dziekońskiego*, Katowice 2004; E. Piasecka, „*Dolina Mroku*”. *Groza i niesamowitość w prozie polskiej lat 1890–1918*, Opole 2006; czy artykuły pokonferencyjne: *Gotycyzm i groza w kulturze*, pod red. G. Gazdy, A. Izdebskiej, J. Płuciennika, Łódź 2003.

<sup>19</sup> M. Delaperrière, *Fantastyka czy cudowność. (Z badań porównawczych nad polską wyobraźnią literacką)*, „*Ruch Literacki*” 1990, nr 1, s. 11.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 12.

- Grabiński S., *Głucha przestrzeń, Błędny pociąg, Ślepy tor, Ultima Thule*, [w:] *Demon ruchu. Nowele*, Warszawa 1919
- Grabiński S., *Kochanka Szamoty, Zez, W domu Sary*, [w:] *Niesamowita opowieść (Wybór nowel)*, Lwów 1922
- Grabiński S., *Wyspa Itongo. Powieść*, Warszawa 1936
- Junosza-Olszakowski A., *Grobowiec w Benihassan*, [w:] *Grobowiec w Benihassan*, Warszawa 1929
- Junosza-Olszakowski A., *Błękitna tęcza, Rycerska baśń, Alter ego*, [w:] *Tango*, Włocławek 1926
- Marczyński A., *Biały jacht*, [w:] *Pieczeń z antylopy*, Warszawa 1928
- Meissner J., *Katastrofa w Montpeltier*, [w:] *4.300 km*, Kraków 1929
- Meissner J., *Hangar nr 7, Biały reporter, Czerwone widmo*, [w:] *Hangar nr 7*, Warszawa 1932
- Meissner J., *Mniszka z Monte Benito*, [w:] *Rekord*, Warszawa 1931
- Meissner J., *Licznik z czerwoną strzałką*, [w:] *Licznik z czerwoną strzałką*, Warszawa 1931
- [Pik] Mirandola F., *Ulica Dziwna, Pułapka*, [w:] *Tropy*, Kraków 1919
- Przybyszewski S., *Il regno doloroso*, Lwów 1924
- Smolarski M., *Święte źródło*, [w:] *Niezwykły kryształ*, Warszawa 1928
- Sosnkowski J., *Żywe powietrze*, Warszawa 1926
- Szpyrkówna M., *Człowiek, który zwariował*, Warszawa 1924
- Uniłowski Z., *Człowiek w oknie, Upadek logiki*, [w:] *Człowiek w oknie*, Warszawa 1933
- Wysocka A., *Zmora*, Wisła 1932

## The supernatural and horror in the Polish literature between the World Wars

### Abstract

This article is a preliminary research reconnaissance, concerning the occurrence of the aesthetics of horror and the supernatural in the Polish literature of the period between the two World Wars. It is the first attempt at such a study in the mentioned period, related to the recently more energetic research into Gothic fiction.

In the paper, a set of selected works is characterized, which belong both to high and popular literature; these works are categorized according to the thematic classification by R. Caillois, with reference being made to the anthropological aspect of this kind of literature and its most typical features. The conclusions from this pilot study are optimistic when concerning further research into the Polish Gothic fiction; it may be presumed that it will be possible to create a detailed description of the Polish supernatural and horror fiction, which would facilitate its evaluation, also in the context of the world literary tradition of the genre.