

## **„Głucha przestrzeń” Grabińskiego jako ilustracja światopoglądu modernistycznego**

### ***Grabinski’s “Głucha przestrzeń” as an illustration of the modernist worldview***

*Mateusz Stelmaszuk*

AKADEMIA POMORSKA W SŁUPSKU

---

#### **Słowa kluczowe**

nowoczesność, modernizm, Grabiński, weird-fiction, podmiot

#### **Keywords**

modernity, modernism, Grabiński, weird-fiction, subject

#### **Abstrakt**

Artykuł poświęcony jest uwidocznieniu elementów światopoglądu nowoczesnego w opowiadaniu *Głucha przestrzeń* Stefana Grabińskiego. Analiza tekstu skoncentrowana na wyznacznikach gatunkowych weird fiction, charakterystyce idei I poł. XX wieku oraz kwestiach metafizycznych uwidoczni fundamenty podmiotowe budujące nowelę „polskiego Poe’o”.

#### **Abstract**

This article’s goal is to expose elements of the modern worldview in short story *Głucha przestrzeń* by Stefan Grabiński. Analysis of the text is focused on genre specification of weird fiction, characteristic of the ideas from first half of the XX century and metaphysical matters. Significantly, it is going to reveal fundamentals of subjectivity, which are crucial for “polish Poe’s” novella.

## Nowoczesne ideały i adekwatność literatury grozy

Wiek dwudziesty od początku cechował się wyjątkową płaszczyzną światopoglądową, która, wyróśliwszy na kontestacji wcześniejszego porządku, zdefiniowała dialektyczne dążenia epoki. Idea przekraczania tradycji w celu odnalezienia nowych konstrukcji tożsamościowych i nowatorskich środków wyrazu stał się istotą człowieka nowoczesnego – Baumanowskiego pielgrzymą. O specyfice tego „wieku rewolucji” Artur Hutkiewicz opiniuje:

Gdyby szukać owej cechy najistotniejszej, co określa niejako i definiuje oblicze i fizjonomię wieku, to można by ją dostrzec przede wszystkim w nerwowo przyśpieszonej, niespokojnej zmienności życia, w dynamicznej płynności i nietrwałości jego politycznej, społecznej i kulturowej struktury. O ile wiek XIX odznaczał się wyraźną stabilnością ustrojową, o tyle wiek XX [...] wydaje się być epoką jaskrawych i gwałtownych przewrotów, wstrząsów, kontrastów, sprzeczności i dysonansów<sup>1</sup>.

To programowe „miotanie się” w poczuciu konieczności redefinicji ludzkiej egzystencji ufundowane było na ontycznej konieczności restrukturyzacji swoich wartości w dychotomii świata nowoczesnego, gdzie antropocentryczny fakt realnego konstruowania otoczenia i narzucania mu własnych praw (wynikłych z bezprecedensowego rozwoju nauki i techniki) wiązał się z rozpadem wartości i utratą klasycznych punktów odniesienia z Bogiem na czele<sup>2</sup>. Powagę tej składowej sytuacji człowieka nowoczesnego podkreśla Maria Delaperrière wskazując, iż:

Najistotniejszy spór w sztuce modernistycznej toczy się wokół Podmiotu. W świecie zdominowanym przez rozum Podmiot wyzwala się stopniowo z symbolicznych więzi z Kosmosem, co z kolei prowadzi do wybujanego rozwoju świadomości indywidualnej, odrywającej się od świata zewnętrznego<sup>3</sup>.

Postępujące zmiany nowoczesnego świata, z nadrzędną rolą bezprecedensowego rozwoju przemysłowego i umacniającej się apoteozy nauki, budziły wątpliwości artystów i intelektualistów – rosnący w siłę pragmatyzm i ludzka próżność przyćmiewały według wielu wyższe wartości, dewaloryzowały ideały i groziły zamknięciem się w racjonalnej epistemologii. Sprzeciwem wobec tego, była modernistyczna twórczość artystyczna, która na każdej płaszczyźnie dokonywała rewizji dotychczasowych reguł i buntowała się wobec nich, powołując do życia nowatorskie nurty i style. „Jest

<sup>1</sup> A. Hutkiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*, Toruń 1967, s. 9.

<sup>2</sup> Za: W. Wiśniewski, *Modernizm: kategoria literacko-estetyczna*, „Acta Universitatis Lodziensis” 2002, nr 3, s. 186.

<sup>3</sup> M. Delaperrière, *Arkana modernizmu*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5–6, s. 51.

rzeczą oczywistą, że w świecie egzystującym w stanie permanentnej rewolucji sztuka nie mogła być prostą kontynuacją tradycji dziewiętnastowiecznych<sup>4</sup> – jak zauważa Artur Hutnikiewicz, wskazując na wspólny fundament wszelkich ruchów awangardowych. Poczucie konieczności oderwania się od sztuki przedstawiającej na rzecz pełnej symbolizmu groteskowości dały początek twórczości nadrealistycznej i absurdałnej, które ewidentnie eksponowały modernistyczne zainteresowania ontyczne i proces poszukiwania nowych form podmiotowości. Tak charakterystyczna dla okresu Młodej Polski praktyka wprowadzania motywów fantastycznych wiąże w oczywisty sposób tę epokę z jej ideowym protoplastą – romantyzmem, w którego literaturze, zdaniem Hanssa Roberta Jaussa, dopatrzeć można się początku modernizmu jako „pierwszej wyrazistej odpowiedzi na proces załamywania się nowoczesności, rozumianej jako wielka formacja oparta na projekcie oświeceniowym”<sup>5</sup>. Tożsamy eskapizm i żądza tajemnicy jako reakcje na niezadowolenie z pozornych, bo przyziemnych prawd racjonalizmu, w przypadku I połowy zarówno XIX, jak i XX wieku stanowią powód zainteresowania literaturą grozy – znudzenie światem motywowało do poszukiwania prawd metafizycznych.

Stefan Grabiński, którego zaliczana do gatunku weird fiction twórczość w oczywisty sposób zrywa z realizmem<sup>6</sup>, debiutował w okresie Młodej Polski. Pomimo że w całej jego twórczości neoromantyczna fantastyka i emocjonalność były ewidentne, co do związku z epoką wieszczów sam pisarz był krytyczny – jak podkreślał: „W przeciwstawieniu do fantastyki romantycznej, która traktowała żywioł swój jako ornamentykę i środek symboliczny, fantastyka moja ma charakter autonomiczny i była dla mnie [...] wyrazem światopoglądu”<sup>7</sup>. Istotnie, zainteresowania i ideały, jakie eksponował w swojej twórczości Grabiński stanowią adekwatną reprezentację postawy człowieka nowoczesnego – zbuntowanego poszukiwacza, sceptycznego wobec przyziemności. Obrany przez niego gatunek był idealną płaszczyzną dla takiego refleksyjnego uzewnętrznienia, gdyż, jak charakteryzuje weird fiction Howard Philips Lovecraft:

Gatunek ten, jeśli ma reprezentować prawdziwą sztukę, musi przede wszystkim stanowić zestalenie bądź symbolizację pewnego określonego ludzkiego nastroju – a nie niedoszłe przedstawienie wydarzeń, bowiem wchodzące w grę „wydarzenia” rzecz jasna w większości są fikcyjne lub wręcz niemożliwe.

<sup>4</sup> A. Hutnikiewicz, *Od czystej formy...*, s. 40.

<sup>5</sup> M. Gloger, *Pozytywizm: między nowoczesnością a modernizmem*, „Pamiętnik Literacki” 2007, nr 1, s. 5.

<sup>6</sup> Abstrahując od zabiegów urealnienia opisywanych wydarzeń, o których wspominać dalej.

<sup>7</sup> Za: A. Mazurkiwicz, *Nowelistyka Stefana Grabińskiego wobec tradycji literatury*, „Literaria Copernicana” 2013, nr 1, s. 46.

Wydarzenia powinny stanowić rzecz drugorzędną, a główną rolę winna odgrywać atmosfera<sup>8</sup>.

Te słowa bezsprzecznego autorytetu w dziedzinie modernistycznej literatury grozy znajdują zdecydowane potwierdzenie w nowelistyce autora *Demona ruchu*, gdyż budowany przez niego świat przedstawiony niezmiennie fundowany był na nieokreśloności, wyczuwalnej aurze pozostających „na wyciągnięcie ręki” metafizycznych prawd i finałach, które często nie dają satysfakcjonujących odpowiedzi. „Dziwna fikcja” Grabińskiego wykraczała poza prosty schemat opowieści o duchach, gdyż on sam literaturę rozumiał jako

zglobianie istoty bytu, rozszerzenie sfery myśli i uczuć naszych w stosunku do niego, przybliżenie momentu rozwiązania wielkiej zagadki. Więc walka o zdobycie Nieznanego, namiętna, prometeiczna żądza wydarcia mu tajemnicy; walka-rozwój, spotęgowanie pulsacji energii duchowej i skrzydlata gonitwa w nieskończoność<sup>9</sup>

Poza jakże modernistycznym podejściem do czystości sztuki i kreacją ontycznego misterium tremendum, opowieści „polskiego Poego” spełniają również katartyczną funkcję literatury grozy, w której, zdaniem Anny Gemry, „nadanie abstrakcyjnemu lękowi konkretnych kształtów jest spowodowaniem go do kategorii strachu i umożliwia w interpretacji psychologicznej przezwycięzenie go”<sup>10</sup>. W przypadku modernizmu niesprecyzowanymi troskami dotykającymi intelektualistów i artystów były przede wszystkim wspomniane wcześniej dylematy związane z podmiotowością, („jaźń jest ostatnią szansą przystani”<sup>11</sup> – jak skomentuje później nastroje tegoż okresu Zygmunt Bauman), utrata klasycznych fundamentów ontycznych oraz budząca wątpliwości dyktatura nauki i techniki – to właśnie odnalezienie tychże elementów potwierdza, w jak czytelny i złożony sposób Grabiński obrazował w swoich dziełach światopogląd człowieka nowoczesnego.

Refleksyjny światopogląd twórcy „kolejowego horroru” koncentrował się na transcendencji, która pozostaje w jego twórczości bezdyskusyjnym lejtmotywem; metafizyczna nieokreśloność wydarzeń w budowanych światach, z którą nie radzi sobie nawet dostrzeżenie możliwej eksplikacji

<sup>8</sup> K. Trzeciak, *Czym i w jaki sposób przeraża najnowsza polska literatura weird fiction?*, „Wielogłos” 2013, nr 4, s. 130.

<sup>9</sup> K. Grudnik, *Tożsamość katoptryczna w nowelistyce Stefana Grabińskiego*, „Litteraria Copernicana” 2013, nr 1, s. 93.

<sup>10</sup> J. Knap, *Niesamowitość i groza w literaturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego (rekonesans badawczy)*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2008, nr 8, s. 46.

<sup>11</sup> Z. Bauman, *Ponowoczesne wzory osobowe*, „Studia Socjologiczne” 1993, nr 2, s. 9.

realistycznej, funduje wyraźną dychotomię realiów – jak zauważa Adam Mazurkiewicz:

Znamienne dla „opowieści o duchach” przenikanie dwu sfer rzeczywistości – racjonalnej i nadprzyrodzonej – Grabiński wykorzystuje do ukazania dwoistej natury świata. Przy czym, co ciekawe, służą mu do tego nie tylko istoty nadprzyrodzone, charakterystyczne dla nurtu preromantycznego, lecz – przede wszystkim – fenomeny psychologiczne, rozważane przezeń jako przejawy życia psychicznego<sup>12</sup>.

Świadome umieszczanie w tekstach perspektyw realistycznych – powiązań z aberracjami psychologicznymi czy czysto zdroworozsądkowych komentarzy lub epilogu – sprawia, że proza Grabińskiego zyskuje na autentyczności. Po pierwsze, nie ignoruje dokonań swojego czasu. Zdaje sobie sprawę z postępu kulturowego, który tłumaczy rzeczywistość i odwołuje się do niego przewidując, że racjonalne eksplikacje byłyby pierwszymi, jakie przysłyby ludziom na myśl w obliczu opisywanych wydarzeń; po drugie, tymi na pozór sprzecznymi z własnym spirytualizmem elementami uatrakcyjnia światy przedstawione – udowadnia, że nie są one wystarczające i pozostawiają niedosyt, bo nie ukazują całej prawdy, a wyłącznie jej doświadczalny wycinek. Stefan Grabiński daleki jest od wieszczego apodyktyzmu – nie pretenduje do roli mędrca i wyroczni, a jedynie wskazuje czytelnikom, jak wartościowe są tajemnice rzeczywistości i jak wzbogacająca może być nad nimi refleksja.

Niniejszy artykuł stanowił będzie próbę ukazania elementów nowoczesnej teleologii i poszukiwawczego światopoglądu, jakie zawarte zostały w opowiadaniu *Głucha przestrzeń*.

## Analiza opowiadania

Już sam tytuł zbioru, w którym zawarta została omawiana nowela znacząco podkreśla światopogląd autora. *Demon ruchu* wiąże bowiem dwie pozornie sprzeczne kategorie: dynamikę kolejnictwa (będącego bezsprzecznym lejtmotywnym opowiadań) i upiorne wątki nadnaturalne. Symbolikę tego zestawienia podkreśla Marek Kochanowski:

Tytuł cyklu Grabińskiego ujawnia irracjonalność fizycznej i realnej machiny kolejnictwa. Kolej była przecież symbolem ludzkiego postępu, a ukrycie w tytule słowa „demon” wyzwała konotacje związane ze strachem i przerażeniem, z potęgą sił niezbadanych oraz nieujarzmionych<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> A. Mazurkiewicz, *Nowelistyka Stefana Grabińskiego wobec tradycji literatury*, „Litteraria Copernicana” 2013, nr 1, s. 47.

<sup>13</sup> M. Kochanowski, *Uwagi o kompozycji Demona ruchu Stefana Grabińskiego*, [w:] *Cykl literacki w Polsce*, red. K. Jakowska, B. Olesch i K. Sokołowska, Białystok 2001, s. 306.

Obecne u Grabińskiego upostaciowione manifestacje lęku stanowiły metaforę jego nowoczesnego światopoglądu opartego na braku zaufania do ówczesnego technologicznego świata. Jak pisze Jakub Knap, w prozie „polskiego Poego” zawarte zostały

[o]bawy 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<sup>14</sup>.

„Demon ruchu” już od tytułowej strony konstytuuje więc fundamenty prozy Grabińskiego jako skoncentrowanej na kolejnictwie, które stanowi zarówno płaszczyznę stykania się realiów z metafizyką (na zasadzie Bergsonowskiego<sup>15</sup> zachwyty dynamiką i przekraczaniem), jak również ilustrację trwogi uosabianej przez rozwój techniki. Poczucie wymykającego się z rąk świata, w którym coraz większą rolę odgrywać zaczęły mechanizmy i stał zostało upostaciowione w formach diabłów, fatum czy aury tajemniczości.

Konkretnemu nastrojeniu odbiorcy służy również otwierająca utwór specyfikacja gatunkowa („Ballada kolejowa”), poprzez którą autor przywołuje tradycje literatury irracjonalnej, konstytuując nie tylko wątek nierealny, jaki pojawi się w fabule, lecz przede wszystkim refleksję spirytualną zawartą w noweli. Jak pisał Adam Mazurkiewicz, w powoływaniu się na taką formę wypowiedzi, Grabińskiemu przyświecało

pragnienie przywołania stereotypowych wyobrażeń na temat romantyzmu jako epoki obnażającej dwoistość bytu. Szczególnie ballada, jako gatunek obciążony tradycją romantyczną, umożliwia wprowadzanie w obręb świata przedstawionego elementów nadprzyrodzonych<sup>16</sup>.

To wyróżnienie pierwszego z opowiadań zauważa również Marek Kochanowski, który podkreśla paralelizmy z wizjami Mickiewiczowskimi – protagonista Grabińskiego staje się jednostką wybitną, która zdolna jest do nawiązania duchowej relacji ze światem, co stanowi postulat istnienia rzeczywistości nadrealnej<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> J. Knap, *Niesamowitość i groza...*, s. 53.

<sup>15</sup> Jak wskazuje Knap, na bogatą filozofię Grabińskiego składały się myśli W. Jamesa, H. Bergsona, F. Nietzschego, Platona i Heraklita oraz różnorodnie inspiracje z dzieł dzin psychologii, parapsychologii i demonologii. Ibidem, s. 47.

<sup>16</sup> A. Mazurkiwicz, *Nowelistyka Stefana...*, s. 46.

<sup>17</sup> Patrz: M. Kochanowski, *Uwagi o kompozycji...*, s. 305.

Tytułowa głucha przestrzeń to odcinek kolei, który został porzucony przez wzgląd na modernizację linii i efektywne skrócenie podróży. Uczynienie sceny z miejsca odizolowanego, porzuconego przez wzgląd na pragmatyzm nowoczesnego świata było zabiegiem znaczącym – magia, ponadrzeczywistość objawić się może bowiem wyłącznie poza głównym nurtem życia społecznego, w oddaleniu od „ślepej większości”. W takim położeniu zawarta zostaje czytelna myśl o tym, czy aby w technicyzacji i pogoni za komfortem nie tracimy z oczu wartościowych elementów świata, jego irracjonalnego piękna. Głucha przestrzeń zostaje jednak przez kapitalizm określona jako bezwartościowa, co powoduje, że znajdująca się w niej infrastruktura kolejowa przeznaczona zostaje do rozbiórki. To tutaj właśnie pojawia się Szymon Wawera<sup>18</sup>, emerytowany konduktor, który zgłasza się do dyrektora departamentu z gorącą prośbą, aby oddać mu zamknięty odcinek pod opiekę.

Wymiana zdań pomiędzy głównym bohaterem a dyrektorem to hierarchiczne zestawienie postaci, gdzie bezsprzeczną przewagę ma decyzyjny kapitalista, który prośbę Wawery określa jako zbytęcną, jeśli nie wprost śmieszną, gdyż jest całkiem niepraktyczna. Charakterystykę petenta zaś najlepiej ukazuje jego próba przekonania przełożonego:

– Bo proszę pana naczelnika – tłumaczył gorąco – w dzisiejszych ciężkich czasach to i na szyny ludzie się łakomią. A szkoda byłaby wielka dla kolei, panie naczelniku, wielka szkoda. Proszę samemu obliczyć: tyle dobrego kutego żelaza! Tor tam przeszło 12 km długi! Jest się czym obłować. A ja dopilnuję wiernie jak pies, panie naczelniku. Nie dam uszczknąć ani jednego metra! Jakem stary konduktor Wawera! Centusia za to nie chcę, ani złamanego szeląga. Choćby mi pan dyrektor sam pchał do ręki, nie wezmę nic. Ja tak tylko z miłości wielkiej do zawodu i dla honoru chcę być budnikiem na „głuchej przestrzeni”<sup>19</sup>. (s. 6)

Mowa niezależna zastosowana zostaje nie bez powodu, gdyż służy prezentacji Wawery autentycznego. Świadomy władzy swojego rozmówcy emeryt jest uniżony, gorąco zabiega o zgodę i wie, jaki argument dotrze do racjonalnego przedstawiciela administracji. Konstytutywne dla tego bohatera będą również bezinteresowność propozycji, traktowanie kolei jako podmiotu, obietnica bycia „wiernym jak pies” (s. 6) oraz patetyczne powoływanie się na miłość do zawodu i honor. Ostatnie reakcje rozmówców finalnie ich polaryzują – dyrektor zgodził się na propozycję służby z „uśmiechem lekkiej

<sup>18</sup> Warto zauważyć, że w celu pozornego urealnienia opisywanych historii, Grabiński każdorazowo nadaje swoim bohaterom personalia, jak również podaje nazwy miejscowości.

<sup>19</sup> Wszystkie fragmenty opowiadania przywołuję z: S. Grabiński, *Głucha przestrzeń* [w:] *Demon ruchu opowieści niesamowite*, Sandomierz 2016.

ironii” (s. 6), a Wawera „ze łzami w oczach uściśnił dłoń zwierzchnika i wyszedł z biura szczęśliwy jak nigdy” (s. 6).

Inwalida kolejowy już następnego dnia przeniósł się do wyłączonej ze strefy ruchu, opuszczonej przed rokiem budki byłego dróżnika. Objęty przezeń posterunek, choć bardzo zapuszczony, znajdował się w „dziwnie pięknym otoczeniu” (s. 6) i wyglądał jak „zaczarowana chatka z bajki” (s. 7) – tego typu określenia, typowe dla opisów miejsc u Grabińskiego, podkreślają wyjątkowość scenerii. Neoromantyczne piękno budki, w której Wawera przybierze postać swoistego pustelnika, stanowi kontrast dla kulturowanych wszędzie wokół technologizacji i pragmatyzmu; wyłącznie stary dróżnik, człowiek otwarty na tajemnice rzeczywistości jest w stanie odnaleźć się w takim miejscu, stanowiącym ucieczkę od trwogi nowoczesnego świata. Izolacja staje się wybawieniem dla starca, który już „u wstępu objął miłosnym spojrzeniem nową sadybę [...] nie stracił ducha i piorunem wziął się do roboty” (s. 7). Dodatkowo interesującym elementem tej pustelniczej kompozycji jest pies, który przybłąkał się do Wawery.

Gdzieś u schyłku tygodnia, gdy już robota była na ukończeniu, przyplątał się doń jakiś bezański pies i zamieszkał pustą budę koło drewni za domem. Wawera chętnie przygarnął go do siebie, uważając zjawienie się zwierzęcia za dobrą wróżbę na przyszłość (s. 7).

Pojawienie się bezańskiego zwierzęcia, o którym później brak już jakiegokolwiek wzmianki, moim zdaniem, odczytane być może jako złożony element podkreślający łagodność protagonisty, jego związek z przyrodą, bezinteresowne przywiązanie oraz idylliczność scenerii samotnej budki.

Sielankowość otoczenia i niesłabnący entuzjazm Szymona Wawery pokazuje, że odnalazł on swoje miejsce w świecie, co podkreśla typowy dla światopoglądu nowoczesnego element samostanowienia. Określenie się przede wszystkim poprzez zależność z koleją sprawiło, że wzięcie pod opiekę głuchej przestrzeni jawiło się bohaterowi jako spełnienie własnego jestestwa. Autokreację tę powiązać można z wyróżnionym później przez Zygmunta Baumana fundamentem światopoglądu nowoczesnego:

[...] pojęcie „tożsamości” ma sens o tyle tylko, o ile tożsamość może być inna niż jest, i o ile jej bycie taką jaką jest – jest kwestią starań i dowodu. Pytanie o tożsamość wyrasta z odczucia chybotliwości istnienia, jego „manipulowalności”, „niedookreślenia”, niepewności i nieostateczności wszelkich form, jakie przybrało. Wynika ono także z doznania, że w tych warunkach wybór jest koniecznością, a wolność jest losem człowieka. Tożsamości nie dostaje się ani w prezencie, ani z wyroku bezapelacyjnego; jest ona czymś, co się konstruuje, i co można (przynajmniej w zasadzie) konstruować na różne sposoby, i co nie zaistnieje w ogóle, jeśli się jej na któryś ze sposobów nie skonstruuje.



Tożsamość jest zatem zadaniem do wykonania, i zadaniem przed jakim nie ma ucieczki<sup>20</sup>.

Konstituująca Wawerę refleksyjność zostaje ukazana dalej podczas pierwszej niedzieli spędzonej na posterunku, kiedy to oddał się modlitwie i rozmyślaniom. Głęboka zaduma, w jaką wpadł leżąc na trawie i wpatrując się w niebo to kolejny szczegół, jaki kreuje protagonistę opowiadania na człowieka uduchowionego i zwróconego w stronę mistycyzmu – co zresztą udowadnia dalsza część utworu. Oczywiście jako bohater modernistyczny Szymon Wawera odznaczać się musiał cechami irracjonalnymi, co stanowiło pochodną załamania wcześniejszego racjonalizmu. Adekwatność takiej kreacji postaci dla literatury I poł XX wieku podkreśla Maciej Gloger, który zauważa, że „Modernizm jest [...] wielokształtną odpowiedzią na kryzys nowoczesności: odpowiedzią nihilistyczną, artystowską, estetyzującą, utopijną, antyutopijną itd.”<sup>21</sup> – protagonista „Głuchej przestrzeni” jako twór światopoglądu nowoczesnego musiał zostać wyposażony w któryś z różnorodnych elementów, jakie były zdecydowanym odrzuceniem idei i norm zamierzonych.

Szymon Wawera, jako bohater-symbol modernistyczny, musiał odznaczać się głęboką odmiennością od większości społeczeństwa. Poza zauważoną przeze mnie wcześniej duchową wrażliwością, protagonistę opowiadania definiują również samotność i inwalidztwo, cechy podkreślające jego odszczepieńczy od zorganizowanego i prosperującego świata charakter. I podczas gdy tragiczna biografia, w której „żonę uwiódł spanoszony bogacz, dzieci śmierć zabrała” (s. 10) zdaje się być wymaganym prologiem, jaki popchnął dróżnika do pustelniczej egzystencji, tak inność fizyczna konstituuje jego status ontyczny. Jak zauważa Adam Mazurkiewicz:

Bohaterowie utworów Grabińskiego dość często obarczeni są jakąś wadą lub anomalią fizjologiczną bądź psychiczną. Ta ich właściwość sprawia, że postrzegają zjawiska zakryte przed zwykłymi ludźmi. To – rozumiani antropologicznie – „odmieńcy”, funkcjonujący na pograniczu dwu światów: codziennej pracy i mistycznych dociekań nad naturą świata i rzeczywistości. Niedookreśloność ich statusu ontologicznego podkreśla wygląd zewnętrzny<sup>22</sup>.

Wypadek kolejowy, który kosztował głównego bohatera nogę (będącą kikutem poniżej prawego kolana) i zmusił go do przejścia na rentę, doprowadził w konsekwencji do objęcia bezsensownej opieki nad głuchą przestrzenią, miejscem finalnego doświadczenia mistycznego. Nieszczęśliwe życie Wawery umożliwiło mu więc odkrycie odmiennej warstwy rzeczywistości.

<sup>20</sup> Z. Bauman, *Ponowoczesne wzory...*, s. 8.

<sup>21</sup> M. Gloger, *Pozytywizm...*, s. 17

<sup>22</sup> A. Mazurkiewicz, *Nowelistyka Stefana...*, s. 59.

Przez wzgląd na egzystencjalną pustkę doświadczonego przez życie człowieka, protagonista resztę swojej energii poświęca pracy. Kolej, stanowiąca centrum jego egzystencji, staje się wyrazem eskapizmu scalającego jego jaźń, w którym widzi on obietnicę tajemnicy metafizycznej – dbałość o porzucony odcinek trasy wynika przecież z osobistego przeświadczenia, iż skrywa on coś ukrytego, jakąś nieokreśloną, lecz piękną tajemnicę. Modernistyczna mistyka i poszukiwanie sensu stanowiły motywacje dla Wawery, który z oddaniem wykonywał swoje obowiązki; „nie święci garnki lepią” (s. 8) – mówił podczas ciężkiej pracy, w czym zauważyć można ducha Bergsońskiej aktywności, działania, które funduje życie.

Aktywna postawa poszukiwania i konstruowania sensu, jaka ewidentnie określała życie podstarzałego budnika uwidoczniła się również w jego stosunku do miejsca pracy – orientując się, że zamieszkała przez niego budka nie była jedynie posterunkiem dróżnika, lecz małym przystankiem, Wawera zdecydował się tak ją traktować:

[...] postanowił uczynić wszystko, ażeby utrzymać go [dawny przystanek – M.S] na wysokości przeznaczenia [...] chcąc niejako umotywować wobec siebie i drugih istnienie tego budynku i przywrócić mu dawną rację bytu [...]. (s. 9)

Przeznaczenie stacji jest dla protagonisty bardzo ważne, gdyż jej sensowność waloryzuje zasadność zajęcia samego Wawery – nawet znikoma niegdyś ranga przystanku uzasadnia sens działania Szymona i motywuje go do dalszego definiowania siebie poprzez aktywność. Działanie protagonisty, jego oddana praca, w której zobaczyć można miniaturę ukierunkowanego *élan vital*, jest czytelnym obrazem ludzkich możliwości przeobrażania świata – jak pisał Włodzimierz Wiśniewski: „Dzięki niebywałemu rozwojowi nauki i techniki wszystko, co istnieje, znajduje się niejako w stanie przejściowym, tymczasowym, staje się punktem wyjścia dla innych nowych możliwości”<sup>23</sup> – Grabiński zdaje się upominać, iż nie pochodzą one wyłącznie z maszyn, lecz przede wszystkim z woli ludzkiej. Silnym podkreśleniem modernistycznej fascynacji ruchem i jego związku z koleją jest adoracja, a jaką Wawera mówi o zawodzie konduktora:

O, bo nie masz to jak konduktorska dola! Jedzie sobie człowiek tak w przetrzeń, jedzie hen, daleko przed siebie, milami jedzie, stajami... Świat mu się kręci, w dal ścieli, migają miasta w przelocie, mijają pola, gościńce... Konduktor tak jedzie, panowie, konduktor – człek-tułacz wieczysty!... (s. 10)

Najpełniejsza prezentacja światopoglądu postaci Szymona Wawery zawarta jest we fragmencie, gdzie rozmawia on z kolejowym kowalem, Luśnią,

<sup>23</sup> W. Wiśniewski, *Modernizm...*, s. 186.

z którym się zaprzyjaźnił. Stamtąd właśnie dowiadujemy się o tragicznej biografii głównego bohatera<sup>24</sup>, jego miłości do kolei i niesłabnącej potrzebie bycia choć w jej pobliżu.

To przekłete kalectwo! A zawsze go coś ciągnęło do kolei. Nie mógł się z nią rozstać w żaden sposób. Przez parę lat po spensjonowaniu pracował jako posługacz przy magazynach na dworcu towarowym, staczając beczki i bale po pomostach, potem, gdy noga zaczęła odmawiać posłuszeństwa, zarabiał z dnia na dzień w ogrzewalni przy dworcu w Zbąszynie jako pomocnik ślusarski. A zawsze przy kolei, zawsze w pobliżu ukochanych wagonów, maszyn i przestrzeni. Dalekie to jeszcze od konduktorstwa, dalekie jak niebo od ziemi, ale przecież – przynajmniej się człowiek ocierał o kolej. (s. 10)

Po raz kolejny do prezentacji protagonisty dochodzi za pośrednictwem zestawienia z innym bohaterem – w tym wypadku kontrastem dla Wawery nie jest już przełożony, wobec którego pozostawał on pokorny, lecz przyjaciel, prosty człowiek nad którym stary dróżnik posiada przewagę intelektualno-emocjonalną. Luśnia jest „normalnym człowiekiem”, więc przedsięwzięcie budnika komentuje w oczekiwany sposób, zauważając, że Wawera sam siebie oszukuje, bo jego obecność w głuchej przestrzeni jest zupełnie niepotrzebna, gdyż pilnowane przezeń tory są niewarte zachodu. Mimo iż przyjaciel nie ma niczego złego na myśli, opiekun opuszczonej stacji natychmiast się irytuje i próbuje towarzysza przepędzić, oburzony jego brakiem zrozumienia; kowal jednak uspokaja Szymona podkreślając, że w przeciwieństwie do konduktora, który „wiele świata zwiedził i książki czyta” (s. 12), jest tylko prostym człowiekiem, który „nie może sobie wykalkulować<sup>25</sup>” (s. 12) sensu pustelniczej inicjatywy, choć czuje, że stary budnik jest „inny niż inni” (s. 12).

Światopogląd głównego bohatera ufundowany jest na przecuciu, że coś tajemniczego i nadnaturalnego wiąże go z głuchą przestrzenią, coś czego sam Wawera nie potrafi nazwać, a co wykracza poza sugerowaną przez Luśnię „tęskność do kolei” (s. 12), bo istnieje również poza nią, samo dla siebie. Wiara w istnienie samodzielnej esencji rzeczywistości, która pozostaje niepoznawalna i niezależna od człowieka stanowi wyraz modernistycznej potrzeby

<sup>24</sup> W świetle apoteozy kolei i ruchu, jaką prezentuje Wawera, można by pokusić się o odważną tezę, iż utrata rodziny była wymogiem do prawdziwego spełnienia jego jaźni. Nasuwająca się niemal od razu interpretacja psychoanalityczna, według której adoracja stacji byłaby wyłącznie kompensacją po „utracie życia” jest, moim zdaniem, ograniczająca.

<sup>25</sup> Podkreślić można użycie akurat terminu „wykalkulować” w kwestii Luśni, który, mimo że prosty, wciąż pozostaje uwikłany przede wszystkim w powszechną, racjonalną wykładnię rzeczywistości – nie czuje, lecz kalkuluje. Nie sposób wówczas również zignorować faktu, że w przeprosinach, które otwierają światopoglądowe uzewnętrznienie Wawery kowal używa już konstrukcji „Ale teraz to widzę, niby tak w sercu czuję, dlaczego”.

odkrycia wartości poza pustymi, zdominowanymi dyktaturą większości realiami. Pogląd ten stanowi pochodną specyfiki sztuki XX wieku, o której Artur Hutnikiewicz pisze:

Sztuka w. XX, wyrastająca z freudyzmu i z rewolucyjnych odkryć nauki, wyraża obsesyjne poczucie dwoistości i absurdalności życia. Obok świata empirii przyjmuje istnienie innej jeszcze, tajemniczej rzeczywistości niewidzialnej, nierozzerwalnie z tamtą spletaną, ale jednocześnie tak odmiennej i niepojętej, że nic pozytywnego powiedzieć o niej nie można. Tylko niekiedy, na moment dane nam jest wdrzeć się w jej tajemniczą egzystencję przez szczeliny i luki zmysłowego i racjonalnego poznania<sup>26</sup>.

Wawera wykracza poza świat realny, doszukuje się w rzeczywistości mistycznej głębi, dlatego uczłowiecza tory, które według niego gwarzą, żyją i wspominają; znacząca jest jego kreacja na pustelnika-mędrca, która rezonuje w pełnej zniecierpliwienia odpowiedzi na powtórzoną przez Luśnię nazwę „głucha przestrzeń”: „Głucha, powiadasz? Głucha i ciągle głucha! To wy jesteście głusi, wy, głupi, tępi ludzie, którzy słyszeć nie chcecie głosu Boga!” (s. 13). Ta pełna natchnienia i zdecydowania kwestia kontynuowana jest następnie w szczerej autoprezentacji więzi łączących Wawerę z pilnowaną przestrzenią – dróżnik oświadcza, że wszystko wokół żyje i wspomina, a on sam jest dla tego terenu bratnią duszą, dlatego śni i oczekuje spełnienia tego, o czym śni wraz z pilnowaną przestrzenią.

– Daremne czekanie: dawność nie wraca.

– Kto ta wie, druhu stary, kto ta wie? Po to ja tu jestem, by ją wskrzesić.

[...]

– Tu wszędzie żyją te wspominki: wałęsają się dla oka ludzkiego niewidoczne pomiędzy ścianami tego jaru, tłuką po tych szynach, włączą hen, po całej przestrzeni. Tylko trzeba umieć patrzeć i słuchać.

[...]

— Pomyśl tylko! Tyle lat, tyle dziesiątków lat przejeżdżały tą gardzielią pociągi, napełniając ją łoskotem kół, grzechotaniem relsów, tyle lat zбочa tego parowu podawały sobie na przemian niby piłki rozbudzone echa. dzień w dzień, noc w noc rodziły się i marły w tej wąskiej, ciasnej szyi wiry powietrza, wieszały się po szkarpach łachmany dymów, tuliły mgliste ich smoczki do nasypu, kryły pod sklepem tunelu...

[...]

– Chciałem rzec jeno, że wspomnienia nie giną. Dobranoc ci, Luśnia, dobranoc! (s. 14-15)

Jako że rozpamiętywanie czasów minionych nie jest adekwatne dla sztuki modernizmu, która koncentrowała się na przyszłości i przekraczaniu

<sup>26</sup> A. Hutnikiewicz, *Od czystej formy...*, s. 43.

tradycji, podkreślić należy, że w kwestiach Wawery chodzi wyłącznie o niedawne czasy, kiedy to głucha przestrzeń wciąż była użytkowana. Wówczas właśnie czytelnym staje się, że to nie ogólna, istotowa przeszłość zaprzęta myśli głównego bohatera, lecz żal dla opuszczonej przestrzeni – stanowi to kolejne podkreślenie tego, jak bardzo jaźń protagonisty wymaga kolei do własnego spełnienia. Ta bezsprzeczna współzależność uwidacznia się również dalej, w słowach:

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 tajemnie ślady przeszłości, a wessawszy w siebie, oddawał z powrotem wzmocnione tęsknotą, pulsujące żywą, gorącą krwią kochającego serca.

– Poczekaj, siostrzyczko – szeptał nieraz, topiąc pijane zadumą czy w siną dal przestrzeni – poczekaj jeszcze trochę, gołąbko! Doczekamy się w końcu, doczekamy. (s. 16-17)

Torowisko, którym opiekuje się protagonista stało się przedłużeniem jego samego, czymś, co cechowało to samo oczekiwanie na spełnienie własnej istoty. Kwestia poszukiwawczej podmiotowości Wawery i przeniesienia jej na kolei stanowi ewidentny wyraz nowoczesnego światopoglądu priorytetyzującego jaźń i nalegającego na jej odkrycie. Dalszym dowodem związku psychiki z miejscem jest oczywiście głębokie przygnębienie, w jakie wpada główny bohater na wieść o rychłej likwidacji stanowiska w głuchej przestrzeni – wizja utraty torowiska, z którym się utożsamiał grozi zaprzepaszczeniem szansy na integrację jego osobowości. Traumatyczna wiadomość przyspiesza rozwiązanie akcji, kiedy to na stację Wawery zajeżdża pociąg-widmo wraz z życzliwą załogą, która zaprasza szczęśliwego budnika w drogę jako konduktora. Porzucenie świata dla osobistego spełnienia w funkcji, wokół której koncentrowała się osobowość głównego bohatera stanowi podkreślenie stanowiska nowoczesnego – liczy się wyłącznie osobiste spełnienie jaźni.

Na samym końcu Grabiński dodaje charakterystyczne dla siebie podsumowanie akcji służące (analogicznie do nazw miejscowości, personaliów bohaterów i terminologii specjalistycznej) urealnieniu fabuły i rzetelnemu spojrzeniu na nią z innej perspektywy. W zakończeniu okazuje się, zgodnie z racjonalnymi domysłami czytelnika, że Wawera wcale nie odjechał szczęśliwie w efemerycznym pociągu, lecz zamarzył podczas pracy. O takim zabiegu „dopowiadania” Adam Mazurkiewicz pisał:

Taki – wykraczający poza czas „akcji właściwej” – epilog (imitujący niekiedy edytorski dopisek) odgrywa istotną konstrukcyjną i kompozycyjną rolę: jest najczęściej potwierdzeniem domysłów czytającego, sugerowanych mu

przez tok fabularnych zdarzeń. Najczęściej jednakże rozwiązanie perypetii stoi w sprzeczności z pozaliterackim doświadczeniem odbiorcy, toteż opowieść nie tylko nie traci na niesamowitości, lecz przeciwnie – groza zostaje spotęgowana poprzez sugestię, iż czytelnik ma do czynienia z „autentykiem”. Dzieje się tak, ponieważ wprowadzony peritekst umożliwia stworzenie iluzji „obiektywizmu” ich „autora” poprzez wyodrębnienie typograficzne<sup>27</sup>.

Ten formalny zabieg tylko potwierdza refleksyjne podejście, jakie mieli modernistyczni autorzy wobec własnych dzieł.

*Głucha przestrzeń* jawi się więc jako tekst daleko bardziej zajmujący aniżeli tylko prosta „opowieść o duchach”. Weird fiction była świadectwem nowoczesnego światopoglądu, który za swój cel obrał aktywne poszukiwanie spełnienia, pracę nad indywidualną jaźnią, czego dowodami są surrealistyczne elementy opowiadania. Imaginarium prezentowane w opowiadaniu stanowi czytelną symbolizację i hiperbolę dla rozterek nękających człowieka początku XX wieku, który pośród zalewu pragmatyzmu i technologizacji stał wobec konieczności odszukania siebie.

## Bibliografia

- Hutkiewicz A., *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*, Toruń 1967.
- Mazurkiwicz A., *Nowelistyka Stefana Grabińskiego wobec tradycji literatury*, „Litteraria Copernicana” 2013, nr 1, s. 43-67.
- Knap J., *Niesamowitość i groza w literaturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego (rekonesans badawczy)*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2008, nr 8, s. 44-55.
- Grudnik K., *Tożsamość katoptryczna w nowelistyce Stefana Grabińskiego*, „Litteraria Copernicana” 2013, nr 1, s. 69-101.
- Trzeciak K., *Czym i w jaki sposób przeraża najnowsza polska literatura weird fiction?*, „Wielogłos” 2013, nr 4, s. 129-138.
- Delaperrière M., *Arkana modernizmu*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5-6, s. 46-61.
- Gloger M., *Pozytywizm: między nowoczesnością a modernizmem*, „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej” 2007, nr 1, s. 5-19.
- Kochanowski M., *Uwagi o kompozycji Demona ruchu Stefana Grabińskiego*, [w:] *Cykl literacki w Polsce*, red. K. Jakowska, B. Olech i K. Sokołowska, Białystok 2001, s. 301-308.
- Grabiński S., *Głucha przestrzeń*, [w:] *Demon ruchu opowieści niesamowite*, Sandomierz 2016, s. 5-21.
- Bauman Z., *Ponowoczesne wzory osobowe*, „Studia Socjologiczne” 1993, nr 2, s. 7-31.

<sup>27</sup> A. Mazurkiwicz, *Nowelistyka Stefana...*, s. 46.