



TOŻSAMOŚĆ KATOPTRYCZNA

w noweliście
Stefana Grabińskiego

KRZYSZTOF GRUDNIK



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu śląskiego
KATOWICE 2015

Katoptryka to dziedzina optyki, skupiająca się na szeregu zjawisk fizycznych związanych ze zwierciadłami oraz odbijanymi przez nie obrazami.

„Tożsamość katoptryczna” jest już terminem nowym, którego próbę wprowadzenia podejmuję.

Tożsamość katoptryczna jest z punktu widzenia podmiotu nieznosna.

Konfrontacja z własnym odbiciem rozbija spójność tożsamości i *odkleja ją* od podmiotu tak, jakby była ona zaledwie maską nałożoną na prawdziwą twarz. Oczywiście odkrycie tego, że warstwa, którą dotychczas uważałem za siebie, okazuje się powłoką (jedną z wielu możliwych) i nie jest mną – ma charakter traumatyczny.

Dlatego elementem typowym dla tożsamości katoptrycznej będzie dążenie do reintegracji. Ponowne połączenie się z odbiciem ma zapewnić jedność i spójność Ja.

(fragmenty Rozdziału I)

**TOŻSAMOŚĆ
KATOPTRYCZNA**
w nowelistyce
Stefana Grabińskiego

Rodzicom



NR 3319

Krzysztof Grudnik

TOŻSAMOŚĆ KATOPTRYCZNA

w nowelistyce
Stefana Grabińskiego

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej
Marek Piechota

Recenzent
Dariusz Brzostek

Spis treści

Podziękowania

— 7 —

Wstęp

— 9 —

Rozdział I

Wsobowtóry

— 13 —

Rozdział II

Potworzenie

— 58 —

Rozdział III

Komuni(kacj)a

— 91 —

Zakończenie

— 142 —

Bibliografia

— 147 —

Indeks osobowy

— 153 —

Summary

— 157 —

Zusammenfassung

— 158 —

Podziękowania

Niniejszy tekst powstał w większości w 2009 roku jako moja praca magisterska, napisana pod opieką naukową Pana Profesora Krzysztofa Kłosińskiego z Uniwersytetu Śląskiego. Po pozytywnej recenzji Pana Profesora Mariana Kisiela została obroniona w tym samym roku. W 2010 roku zdobyła uznanie jurorów i została wyróżniona w XV edycji Konkursu Prac Magisterskich im. Jana Józefa Lipskiego.

W tym samym 2010 roku redakcja zeszytów naukowych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika — „Litteraria Copernicana” — ogłosiła nabór tekstów do numeru poświęconego Stefanowi Grabińskiemu. Przesłałem swoją pracę do redaktora tomu Adriana Mianeckiego, który pozytywnie wyraził się na jej temat, jednocześnie uzmysławiając mi konieczność poważnych skrótów, by tak długi tekst przystosować do wymogów formalnych czasopisma. Numer „Litteraria Copernicana” poświęcony Grabińskiemu ukazał się w 2013 roku (nr 1, red. A. Mianecki, T. Pudłocki), a w nim mój tekst *Tożsamość katoptryczna w nowelistyce Stefana Grabińskiego* (s. 68—101). Mimo zbieżnego tytułu tekst niniejszej rozprawy jest ponad dwa razy dłuższy niż ten zamieszczony w „Litteraria Copernicana”.

Pragnę serdecznie podziękować promotorowi Panu Profesorowi Krzysztofowi Kłosińskiemu oraz recenzento-

wi Panu Profesorowi Marianowi Kisielowi z Uniwersytetu Śląskiego. Dziękuję także organizatorom i jury Konkursu Prac Magisterskich im. Jana Jozefa Lipskiego oraz Panu Doktorowi Adrianowi Mianeckiemu z Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, którzy pomogli nadać mojej pracy ostateczny kształt.

Szczególne podziękowania składam Łukaszowi Majewskiemu, który w 2009 roku poświęcił wiele czasu na omawianie ze mną różnych aspektów twórczości Grabińskiego oraz psychoanalizy. Jego książka, *Ekstazyjna autokastracja. Psychoanalityczno-mitoznawcze ujęcie roli narcyzmu, zazdrości, żałoby i nekrofilii w kulcie Wielkiej Bogini Matki* (Szczecin 2008), była dla mnie źródłem wielu inspiracji, choć pojawiają się one z rzadka w sposób bezpośredni w tekście. Wiele tropów *Tożsamości katoptrycznej* podpowiedział mi Łukasz, choć odpowiedzialność za wszelkie błędy leży wyłącznie po mojej stronie.

Katowice, 2015 r.

Krzysztof Grudnik

Wstęp

W twórczości Stefana Grabińskiego trzy tematy znalazły szczególnie szeroką realizację: *genius loci*¹, kobieta² i sobowtór. Pierwsze dwa doczekały się już opracowań. Tematykę *genius loci* podejmuje Dagmara ZAJĄC (2003), kobiece kreacje zostały opracowane przez Krystynę KŁOSIŃSKĄ (2004), Barbarę ZWOLIŃSKĄ (2002), Martę KIKĘ-KOJ (1996) oraz Dariusza BRZOSTKĄ (2013)³. Sobowtóryst, choć jest wskazywany jako główny temat Stefana Grabińskiego⁴, nie był dotąd należycie i całościowo omówiony⁵.

¹ Duch miejsca, mistyczna siła nadająca charakter danemu miejscu. W przypadku Grabińskiego będą to głównie opowiadania kolejowe z cyklu *Demon ruchu*, między innymi: *Głucha przestrzeń*, *Dziwna stacja*, *Ślepy tor*, *Ultima Thule* oraz z innych zbiorów: *Szary pokój*, *Szalona zagroda*, *Osada dymów*, *Pożarowisko* i tak dalej. O zastosowaniu kategorii *genius loci* we współczesnej teorii kultury i literatury zob. KADŁUBEK (red.), 2007.

² Temat podejmowany przez takie opowiadania, jak: *Namiętność*, *W domu Sary*, *Kochanka Szamoty*, *Czerwona Magda* i inne.

³ Przy czym Kłosińska i Brzostek skupiają się na *Kochance Szamoty*, a Zwolińska głównie na *W domu Sary*. Istnieje także — niewiele wnoszące do opisu zagadnienia — popularne ujęcie tego tematu, zob. HASKA, STACHOWICZ, 2005.

⁴ ZWOLIŃSKA, 2002: 21; PODRAZA-KWIATKOWSKA, 1985: 114; ZAJĄC, 2003: 55.

⁵ Pierwszy zarys niniejszej pracy ukazał się w zeszytach Uniwersytetu Mikołaja Kopernika „Litteraria Copernicana” (zob. *Podzię-*

Jedynie Artur HUTNIKIEWICZ (1959, zwł. s. 221–224) w swej monografii poświęconej twórczości literackiej autora *Salamanrdy* stara się nakreślić ten temat nieco wyraźniej, jednakże jest to jedynie wąski fragment obszernej problematyki poruszanej w książce, więc z konieczności potraktowany został nieco powierzchownie. Ponadto istnieją dwie zasadnicze różnice pomiędzy perspektywą badawczą przyjętą przez Hutnikiewicza a moją.

Pierwsza dotyczy psychologicznego ujmowania pewnych zagadnień i wynika głównie z różnic czasowych. Pisząc swe dzieło pół wieku temu, Hutnikiewicz powołuje się na badania psychologiczne Ribota czy Charcota, kończąc (chronologicznie) na Freudzie. Klasyków psychologii i psychopatologii traktuję tylko jako kontekst kulturowy. Z metodologicznego punktu widzenia Freud jest dla mnie raczej początkiem niż końcem. Interesuje mnie bardziej odczytanie nowel Grabińskiego przez pryzmat dzisiejszej psychoanalizy — od Freuda, przez Junga, kończąc na Lacanie i Žiżku, których koncepcjom poświęcam sporo uwagi.

Druga różnica polega na odmiennym rozumieniu fantastyczności w nowelach Grabińskiego. Wydaje mi się, że dla Hutnikiewicza utwory te są w gruncie rzeczy realistyczne, miejscami tylko zawierają elementy fantastyczne, które i tak można (lub przynajmniej można próbować) wytłumaczyć pozytywną nauką. Dla mnie inaczej — twórczość Grabińskiego to nie fantastyczne elementy przedzierające się do realistycznego świata, lecz realistyczne elementy obecne w zupełnie fantastycznym świecie. Szerzej

kowania) w numerze 1(11) z 2013 roku, w którym zamieszczono również artykuł Katarzyny BADOWSKIEJ (2013). Badowska skupia się w nim na *Zezie*, *Problemacie Czelaawy*, *Czadzie*, *Kochance Szamoty* oraz *W domu Sary*. Trzeba jednak przyznać, że duża ilość materiału przy tekście tak skromnych rozmiarów sprawia, że ma on bardziej charakter szybkiego przeglądu niż dogłębnych analiz tych opowiadań (może z wyjątkiem *Zeza*).

tę ważną dla interpretacji myśl rozwijam w rozdziale I, wracam do niej na chwilę także w rozdziale III.

Przyjrzenie się małym formom prozatorskim autora *Cienia Bafometa* przez pryzmat zjawiska sobowtórizmu odkrywa mnogość jego ujęć i realizacji. Ponieważ rozpiętość jest tu znaczna i często odbiega od popularnych konotacji określenia „sobowtór”, podjąłem próbę wprowadzenia terminu tożsamości katoptrycznej, czyli tożsamości odbitej i jednocześnie rozbitej, zwielokrotnionej. Różne jej aspekty oraz powiązane z nią zagadnienia stanowią oś, według której starałem się uporządkować swoje rozważania.

Sposób doboru oraz ujęcia materiału, na którym przedstawiony został temat pracy, można podzielić na dwie grupy. Pierwsza to wybór utworów ze wszystkich tomów opowiadań Grabińskiego, w których znalazły się: *Po stycznej*, *Zez*, *W willi nad morzem*, *Engramy Szatery*, *Saturnin Sektor*, *Muzeum dusz czyścicowych*, *Na tropie* oraz *Przypadek*. Ich omówienie — z konieczności jedynie powierzchowne — stanowiące najobszerniejszą część rozdziału I, ma na celu ukazać, jak różnie przejawiać się może tożsamość katoptryczna.

O ile w rozdziale I proponuję ujęcie horyzontalne, o tyle rozdziały II i III to jakby wertykalne rozwinięcie tematu. Zawarto w nich szczegółową analizę i interpretację dwóch nowel: *Problemat Czelawy* oraz *Dziedzina*. Wybór tych właśnie utworów podyktowany był troską o przedstawienie możliwie najróżniejszych realizacji tożsamości katoptrycznej. Mimo pewnych podobieństw, zestawienie ze sobą obu utworów ukazuje szereg ważnych różnic:

Problemat Czelawy

- relacja między bliźniakami
- odbicie
- fizyczne podobieństwo
- progres bohatera
- udana reintegracja;

Dziedzina

relacja artysta — dzieło
zwielokrotnienie
psychiczne podobieństwo
regres bohatera
rozpad, rozcłódkowanie.

Choć są to przykłady odmiennych ujęć literackich katoptryzmu, to jednak zawierają cechy konstytutywne dla tego zjawiska, które zostały omówione na początku pierwszego rozdziału.

Pozostaje jeszcze pytanie o to, jak zakres tej pracy ma się do ogólnego obrazu literatury, kultury i życia z początku XX wieku. Gabriela Matuszek w artykule o chorobach psychicznych młodopolskich artystów zawarła następujące słowa:

W każdej epoce inne zjawiska patologiczne zajmują pozycję dominującą, można by rzec, iż specyfika owych zaburzeń odsłania jej podziemne wiry i prądy. Twórca to nie tylko medium własnej podświadomości — co odkryto, choć nie do końca zwerbalizowano już na przełomie XIX i XX wieku — jego psychika i wydane przez nią dzieło znajdują się w realnej przyległości do sfery nieświadomości zbiorowej kulturowego otoczenia.

MATUSZEK, 2006: 197

Przekonany o słuszności tego twierdzenia myślę, że w przypadku literatury grozy, zwłaszcza w jej psychologizującej wersji, znajduje ono szczególne zastosowanie. Utwory takie są zapisem nie tylko prywatnych lęków autora, ale i odzwierciedleniem powszechnych, choć często skrytych obaw całej epoki.

Tożsamość katoptryczna, która w pewien sposób jest anty-tożsamością, stawia w stan zagrożenia podmiotowość i osobowość. Zjawisko to zarysowało się wyraźnie na początku XX wieku i pozostaje równie ważne i aktualne w sto lat później.

Rozdział I

Wsobowtóry

1.

Katoptryka to dziedzina optyki, skupiająca się na szeregu zjawisk fizycznych związanych ze zwierciadłami oraz odbijanymi przez nie obrazami. Twórcą tej nauki był Eurypides, który napisał dwa traktaty: *Optyka* i *Katoptryka*, oraz Heron z Aleksandrii, autor *Katoptryki*. W niniejszej pracy brak jednak bezpośrednich odwołań do fizyki. Włączenie katoptryki w obręb dyskursu humanistycznego w Polsce to zasługa krakowskiego religioznawcy Tomasza Sikory, który w 2004 roku opublikował pracę pod tytułem *Euoi. Studia z symbolizmu i metaforyzacji katoptrycznej*. To prekursorskie dzieło gromadzi i analizuje obszerny i różnorodny materiał mitograficzny, przedstawiając szeroką skalę funkcji, jakie w różnych kulturach pełni lustro, oraz ogrom znaczeń nakładanych na wszelkiego rodzaju odbicia.

„Tożsamość katoptryczna” jest już terminem nowym, którego próbę wprowadzenia podejmuję. Choć mogę się narazić na zarzut nadmiernego zaciemniania terminów — wszak można przecież poprzestać na dość zrozumiałej tożsamości odbitej — to zabieg ten jest w gruncie rzeczy uzasadniony.

Przed wszystkim terminem „tożsamość katoptryczna” ogarnąć pragnę szereg zjawisk, których pojęcie tożsa-

mości odbitej nie konotuje bądź czyni to zbyt słabo. I tak, katoptryczność w sferze tożsamości objawiać się może:

- w występowaniu bliźniaków,
- w sytuacjach sobowtórowych,
- w relacjach rodzic — dziecko,
- w przypadkach rozszczepienia jaźni,
- w zjawiskach wypierania jednej tożsamości przez drugą,
- w procesie żałobnej identyfikacji,
- w wyniku klonowania,
- w odbiciach lustrzanych (także zniekształconych), również na powierzchni wody,
- przy reinkarnacji,
- w stanach hipnotycznych, somnambulicznych, narkotycznych,
- w postaci sumienia,
- jako dusza,
- w spirytyzmie, spirytualizmie, ciałach astralnych i tym podobnych,
- w relacji między twórcą a dziełem.

Lista ta z całą pewnością nie jest zamknięta, zawiera tylko najpopularniejsze przejawy tożsamości katoptrycznej w literaturze. Szczegółowe omówienie niektórych z nich znajduje się w dalszych rozdziałach. Każdy ze sposobów przejawiania się tej specyficznej konstrukcji jest wewnętrznie złożony, różnorodny. Freud, wspominając w swym artykule zatytułowanym *Niesamowite o sobowtórach*, od razu precyzował:

Chodzi tu o motyw sobowtórstwa we wszystkich jego stopniach i formach, a więc o występowanie osób, które trzeba uważać za identyczne ze względu na identyczny wygląd, o intensyfikowanie tego stosunku za sprawą przeskakiwania procesów psychicznych od jednej osoby do drugiej — co określilibyśmy mianem telepatii — tak że jedna ma udział w wiedzy, czuciu i przeżywaniu drugiej, o utożsamienie jednej osoby

z drugą, tak że błędzimy w kwestii ich „ja” lub przenosimy obce „ja” na miejsce własnego, a zatem chodzi tu o podwojenie „ja”, o podział „ja”, o zamianę „ja” — i w końcu o stały powrót tego samego, o powtarzanie w kolejnych generacjach tych samych rysów twarzy, charakterów, losów, czynów przestępczych, ba, nawet imion.

FREUD, 1997: 247

To długie zdanie austriackiego psychoanalityka nie tylko uświadamia, jak rozmaicie ujmowany może być każdy przejaw tożsamości katoptrycznej, ale także jak różne przejawy łączą się ze sobą, przeplatają i nakładają na siebie. W takiej sytuacji ustalenie kategorii nadrzędnej wydaje się korzystne, umożliwia wskazanie pewnych struktur w obrębie literatury, których poszczególne realizacje mogą na pierwszy rzut oka wydawać się zupełnie od siebie różne.

Tożsamość katoptryczna jest z punktu widzenia podmiotu nieznośna. Przyczyn owego dyskomfortu może być wiele: strach przed konfrontacją z samym sobą, utrata jednostkowości i indywidualności, poczucie moralnej odpowiedzialności za poczynania „drugiego ja” przy jednoczesnym braku kontroli nad nimi, ryzyko zamiany, podstawienia sobowtóra w miejsce podmiotu i tak dalej. Są to jednak przejawy lęków o wiele głębszych, dotyczących tak bazowych kwestii, jak sam status podmiotowości. Konfrontacja z własnym odbiciem rozbija spójność tożsamości i „odkleja ją” od podmiotu tak, jakby była ona za ledwie maską nałożoną na prawdziwą twarz. Oczywiście odkrycie tego, że warstwa, którą dotychczas uważałem za mnie, okazuje się powłoką (jedną z wielu możliwych) i nie jest mną — ma charakter traumatyczny.

Dlatego kolejnym elementem typowym dla tożsamości katoptrycznej będzie dążenie do reintegracji. Ponowne połączenie się z odbiciem ma zapewnić jedność i spójność Ja. Do integracji dojść może w różny sposób, choć najczę-

ściej opiera się ona na zabiciu (bądź też symbolicznym uśmierceniu, w przypadku relacji artysta — dzieło może to być na przykład pocięcie obrazu) zwielokrotnienia. W takiej sytuacji nie mamy do czynienia ze zwykłym zubożeniem tożsamości poprzez wyeliminowanie alternacji, lecz z wchłonięciem, uwewnętrznieniem odbicia, na skutek czego formuje się zupełnie nowa jakościowo, bogatsza tożsamość¹.

Reintegracja może odbyć się też poprzez uświadomienie sobie jedności z odbiciem, co wcale nie musi być przyjemne, jeśli dokonuje ono czynów odrzucanych przez pierwotną tożsamość. Ale efektem w tym wypadku jest również powstanie nowej tożsamości wzbogaconej większą samoświadomością.

Należy podkreślić, że o ile dążenie do reintegracji jest cechą typową dla tożsamości katoptrycznej, o tyle nie jest ono równoznaczne z osiągnięciem tego stanu. Możliwy jest brak połączenia z odbiciem lub połączenie poprzez śmierć nie tyle odbicia, ile podmiotu². Podstawowe cechy tożsamości katoptrycznej wyglądałyby więc następująco: 1) jedna (lub co najmniej jedna) z form przejawiania się podwojenia w danej sytuacji, relacji itp.; 2) stan zagrożenia podmiotu; 3) dążenie do reintegracji; 4a) wytworzenie się tożsamości jakościowo różnej od tożsamości przed rozdwojenia lub 4b) śmierć.

Przy czym punkt 4b w zasadzie wpisuje się w punkt 4a, jeśli tylko śmierć uznać za stan różny od każdej tożsamości wyjściowej. Zarazem objawia się tu podwójna możliwość rozwiązania sytuacji katoptrycznej: pozytywna (wytworzenie nowej, bogatszej tożsamości) i negatywna (śmierć).

¹ Szerzej o tym w rozdziale II.

² W ten sposób ze swoim wodnym odbiciem łączy się Narcyz, wpadając do wody.

2.

Powoli zarysowuje się tu problem, który powróci w trzecim rozdziale: czy w przypadku tożsamości katoptrycznej można mówić o realnym zwielokrotnieniu, czy też całość traktować należy jedynie i zawsze jako ułudę: zwidy, omamy, projekcje bohaterów.

Rozstrzygając tę kwestię, pamiętać trzeba przede wszystkim o materiale, na którym się pracuje. Otóż mówiąc o tożsamości katoptrycznej, mam zawsze na myśli pewien konstrukt literacki, poruszam się po obszarach literatury³. Jest ona z samej swej natury fikcyjna, dlatego ciężko mówić o realnym zwielokrotnieniu. Oczywiście prawdziwość może być weryfikowalna do pewnego stopnia wewnątrz samego tekstu, w odniesieniu do świata przedstawionego, jednak będzie to zwykle działanie interpretacji. Możemy uznać istnienie Stachura i profesora Czelawy z opowiadania *Problemat Czelawy*, a walkę między nimi odczytywać jako starcie dwóch różnych bohaterów. Możemy także odczytać całe opowiadanie jako metaforę wewnętrznych zmagających się sił tkwiących w człowieku. Nie ukrywam, że to drugie odczytanie jest mi bliższe, jednakże w obu przypadkach zaobserwować będziemy mogli rozwój zdwojonej, odbitej, powtórzonej tożsamości.

Na „odrealnienie” omawianych w tej pracy sytuacji wpływa między innymi konwencja gatunkowa. Stefan Grabiński był twórcą literatury fantastycznej, jednak fantastyka ta nie opierała się na futurystycznych wizjach, postapokaliptycznych krajobrazach, kosmicznych eskapadach⁴.

³ Być może termin tożsamości katoptrycznej dałoby się zastosować z powodzeniem także w psychologii, psychoterapii czy psychiatrii, jednak nie czuję się kompetentny w tych dziedzinach i wolę pozostać przy literaturoznawstwie.

⁴ Wyjątkiem jest tutaj nowela pod tytułem *Dziwna stacja* (*Fantazja kolejowa*) należąca do cyklu utworów kolejowych *Demon ruchu*. Akcja

Podobnie brak tu typowych dla tego gatunku potwor-nych, wynaturzonych, chimerycznych postaci. Obecne są zjawy, duchy, wampiry — ale ich wygląd jest ludzki⁵.

„Fantastyka” to zresztą bardzo nieostry termin gatunkowy. W ważnym eseju *Od baśni do „science fiction”* Roger Caillois lokuje fantastykę obok baśni i science fiction, jako odmianę literatury opierającą się na pierwiastku nadprzyrodzonym. W triadzie tej: „Baśniowość to świat cudowności, który łączy się ze światem rzeczywistym, nie naruszając w niczym jego wewnętrzznego ładu i nie niszcząc jego spójności” (CAILLOIS, 1967: 32), fantastyka „jest manifestacją skandalu, rozdarcia, niezwykłym, nieznosnym wręcz wdarciem się w tenże świat rzeczywisty” (CAILLOIS, 1967: 32), science fiction zaś skupia się na przedłużeniu logicznych (i etycznych) konsekwencji naukowego i technicznego rozwoju społeczeństwa. Francuski badacz podkreśla ewolucyjny charakter rozwoju literatury fantastycznej, gdzie baśń opiera się na wcześniejszej, przedoświeceniowej epistemologii, zaś fantastyka „zrodzić się mogła dopiero po tym, jak zatriumfowała naukowa koncepcja racjonalnego i koniecznego porządku rzeczy, jak zgodzono się z wszechwładzą ścisłego determinizmu w łańcuchu przyczyn i skutków. Słowem, zrodziła się, gdy każdy był już w mniejszym czy większym stopniu przekonany o niemożliwości cudu” (CAILLOIS, 1967: 33–34).

Problem z podziałem Caillois polega na tym, że we współczesnym świecie, w ogólnie (nieprofesjonalnie)

tego nietypowego dla dorobku Grabińskiego utworu rozgrywa się w roku 2345.

⁵ Nieliczne odstępstwa zdarzają się głównie w zbiorze *Księga ognia*, gdzie pojawiają się żywiołaki ognia oraz *Biały Wyrak* — monstrum powstałe w kominie. Także powieść *Salamandra* nie jest wolna od podobnych stworzeń. Potworkowata postać pojawia się również na łamach *Dziedziny* w tomie *Szalony pątnik*, jej charakter oraz funkcja zostały szczegółowo omówione w rozdziale III, poświęconym tej noweli.

funkcjonującej nomenklaturze, termin „fantastyka” odsyła do nieco innych, szerszych znaczeń. Dzieła takie, jak *Władca pierścieni* Tolkienu czy cykl o Wiedźminie Sapkowskiego, zaliczane dziś do gatunku *fantasy*, znalazłyby się (w ujęciu Caillois) poza fantastyką — w obrębie baśniowości. Rozdźwięk ten znosi Marek Wydmuch w swojej książce *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, gdzie na oryginalny podział Caillois nakłada nową siatkę pojęć. Fantastyką określa on cały szeroki wachlarz odmian literackich opartych na pierwiastku nadprzyrodzonym. W jej obrębie wyróżnia fantastykę cudowności (inaczej *fantasy*), fantastykę grozy i fantastykę naukową (inaczej *science fiction*), które właściwie odpowiadają kolejno baśniowości, fantastyce i *science fiction* Caillois (zob. WYDMUCH, 1975: 41–44). Uprawiana przez Grabińskiego fantastyka grozy „jest literaturą wprowadzającą podstępnie zamęt w znany nam świat przez „przemycenie” do niego na prawach fikcji pierwiastka irracjonalnego — czyni to zaś z zamiarem przestraszenia czytelnika [...], wyraźnie tu wyeksponowanym” (WYDMUCH, 1975: 39).

A jednak te późne (wobec twórczości autora *Salaman-dry*) rozróżnienia, dość zasadne z dzisiejszego punktu widzenia, nie do końca odpowiadają poglądom Grabińskiego. Aby uchwycić istotę jego fantastyki, najlepiej odwołać się do zapatrywań teoretycznych w tej dziedzinie. Wyłożył je Grabiński w rozprawie opublikowanej w 1928 roku, zatytułowanej *O twórczości fantastycznej*. Wyróżnił tu autor dwa typy fantastyki. Pierwszy, bezpośredni, zewnętrzny, polegał na operowaniu konwencjonalnymi elementami świata przedstawionego (anioły, diabły, gnomy, elfy itd.), na których niemiecko-romantyczny rodowód wskazuje Maria JANION (1997). Drugi typ, zwany „matefantastyką” i „psychofantazją”, miał charakter wewnętrzny, przenosił zainteresowania na zjawiska psychiczne, w nich odkrywając cudowność. Tak odczytuje wspomnianą rozprawę Barbara Zwolińska:

Grabiński wyróżniał dwie zasadnicze odmiany literatury fantastycznej — fantastykę zewnętrzną, konwencjonalną, do której zaliczał baśniowość doby romantyzmu i neoromantyzmu, pełniącą jednak w dziele funkcję elementu wtórnego, ornamentacyjnego, oraz fantastykę wewnętrzną, psychologiczno-filozoficzną, której podstawą jest analiza empiryczna sprawdzalnych fenomenów psychicznych lub metapsychicznych. Tego typu fantastyki nie dostrzegał na gruncie polskim, próbował więc sam ją tworzyć.

ZWOLIŃSKA, 2002: 26—27

Za swego rodzaju wynalazcę, prekursora i niedościgniony ideał twórczy fantastyki drugiego typu uważał Grabiński Edgara Allana Poego.

Grabiński, interpretując nowele Poego, dostrzegł w nich problemy na miarę Freuda. Sztukę literacką twórcy *Zagłady domu Usherów* pojmował subiektywistycznie, dopatrując się w niej projekcji uczuć grozy i lęku, doznawanych przez autora. Uważał, że Poe wprowadzał dwa rodzaje grozy: jedną łatwo dostępną dla przeciętnego czytelnika — przykładem jest *Przedwczesny pogrzeb*; drugą — głębszą, psychologiczną i metafizyczną — przykładem *Zagłada domu Usherów*. Zdaniem Grabińskiego Poe zasłużył na miano mistrza w traktowaniu tematów psychiatrycznych.

ZWOLIŃSKA, 2002: 20

Odrzucając zewnętrzną fantastykę, Grabiński skupił się na jej wymiarze wewnętrznym. Można więc uznawać niesamowite elementy jego opowiadań za manifestację treści psychicznych bohatera. W tej sytuacji ciekawie prezentuje się rola czytelnika. Zdaje się on bowiem patrzeć na świat oczyma postaci literackiej, „siedzieć w jej głowie”. Może wiedzieć, że ujawniane przed nim treści to projekcje bohatera, ale widzi je zupełnie tak, jak on, jako zewnętrzne i prawdziwe.

[...] jak ze zbuntowanego bohatera literatury nowożytnej emanują upiory? Mówiąc: emanują, dajemy do zrozumienia, że ich siedlisko znajduje się wewnątrz samych bohaterów. [...] Oni są oczywiście na ogół przekonani, że upiory przychodzą z zewnątrz.

JANION, 1972: 386

Mamy już co najmniej dwie strategie interpretacyjne elementów fantastycznych w twórczości Grabińskiego.

Pierwsza polega na odczytywaniu wszelakich treści jako obiektywnie⁶ istniejących, choć mających zwykle swój początek wewnątrz indywidualnego bohatera. Ten sposób lektury obiera między innymi Dagmara Zając.

Warto zaznaczyć, iż owa druga sfera, istniejąca w psychice bohatera jako płaszczyzna subiektywnych doznań, przy zetknięciu się ze światem zwykłym nabiera znamion obiektywnie istniejących. Dochodzi tu zatem do głosu zjawisko absolutnego prymatu myśli przed materią: to, co zakorzenione w umyśle, jest w stanie stworzyć byty wyżej zorganizowane.

ZAJĄC, 2003: 59⁷

Bliskie stanowisko zajmował Carl Gustav Jung, gdy odpierał zarzuty o podejmowanie badań nad przedmiotem zupełnie fikcyjnym. Pisał on wtedy, że „psychika jest najpotężniejszym faktem w świecie ludzkim. Co więcej, jest ona matką wszelkich ludzkich faktów — zarówno kultury, jak i bratobójczych wojen” (JUNG, 1976: 122). Podobną linię obrony należałoby ustawić w przypadku próby lekceważenia takiej (lub tak ujmowanej) literatury. Nie chodzi tu o to, że w jej obrębie myśl stwarza rzeczy-

⁶ Obiektywnie wewnątrz tekstu, to znaczy dla wszystkich postaci, dla całego świata przedstawionego.

⁷ Należy zauważyć, że Zając zajmuje się jedynie cyklem *Demon ruchu*, który jest dość wczesnym dziełem Grabińskiego i może rzeczywiście najsilniej konotuje takie właśnie odczytanie.

wistość, ale że dzieje się tak w ogóle, a literatura jest tylko specyficznym wyostrzeniem tego procesu.

Drugi sposób opiera się na traktowaniu elementów fantastycznych jako treści psychicznych bohatera, które, nie nabierając cech materialnych, pozostają elementem właściwym bohaterowi, lecz zostają przez niego wyprojektowane na zewnątrz. Tak pisze o zjawach sobowtórów Maria Podraza-Kwiatkowska:

Opozycyjne jakości związane z Janusowym obliczem natury ludzkiej mogą znajdować się w stanie walki: rozszczępienie osobowości przedstawione jest wówczas wyraźnie. Już nie „we mnie” są obydwie siły: jedna z nich zostaje zobiektywizowana i niejako wyrzucona na zewnątrz.

PODRAZA-KWIATKOWSKA, 1985: 99—100

Jest to chyba najpopularniejszy sposób odczytywania fantastyki Grabińskiego. W dużej mierze wpisuje się w niego monografia Artura Hutnikiewicza (1959), choć nie jest ona wolna od wpływów obiektywizującego odczytania pierwszego typu.

Osobiście dostrzegam jeszcze jedną możliwość ujęcia fantastyki w wielu (jeśli nie wszystkich) nowelach Grabińskiego. Jest to *sui generis* odwrócenie opisanego powyżej, drugiego sposobu. Proponowana przeze mnie koncepcja lektury polegałaby nie na obecności elementów fantastycznych wkomponowanych w realistyczne tło, ale odwrotnie: na obecności elementów realistycznych przebijających przez powszechną fantastykę. Innymi słowy: rozciągam sferę fantastyki na cały utwór, traktując go jako metaforę treści psychicznych, scenę, na której rozgrywa się panpsychiczny spektakl.

Takie ujęcie wpływa na status wszelkich elementów niesamowitych. Przestają one być nierealne, ponieważ cały kontekst, w jakim mają miejsce, jest taki sam. Brak

dominującej rzeczywistości uniemożliwia ukonstytuowanie się opozycyjnej sfery nie-rzeczywistości. Z podobną sytuacją mamy do czynienia we śnie, gdzie nie sposób mówić o fragmentach iluzorycznych, gdyż wszystko jest iluzją.

Nic nie stoi na przeszkodzie, by do opowiadań Stefana Grabińskiego zastosować wszystkie trzy opisane strategie. Dzięki temu możliwe będzie zaproponowanie interpretacji wielowymiarowej, wydobywającej więcej treści ukrytych w nowelach. A niepewność, jaka przez to pozostanie u czytelnika, będzie właśnie tym, co świadczy o literackim kunszcie autora, którego

Każdy [...] 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 wyzwalały 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?

HUTNIKIEWICZ, 1959: 191

3.

Théodule-Armand Ribot pisał:

Z fenomenem sobowtóra w „klasycznym” ujęciu 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 prze-

nikania pojawia się zazwyczaj najsilniej poczucie dualizmu osobowości.

RIBOT, 1885: 119

Słowa te pojawiły się w polskim wydaniu *Chorób osobowości* z 1885 roku i dotyczyły chorobowego rozszczepienia jaźni. Ale rok wydania podpowiada możliwość pewnej gry z przytoczonym fragmentem. Bo jeśli „stan osobowości” podmienimy na „charakter epoki” (czyli pewien stan osobowości zbiorowej), to otrzymamy doskonały opis sytuacji przełomu XIX i XX wieku! Był to moment intensywnego przenikania się prądów myślowych końca XIX i początku XX stulecia. Zaczynały się kształtować nowe zapatrywania na rzeczywistość, podczas gdy stare wciąż były silne i nadal wiodły prym. Realizm ścierał się z metafizyką, idnywidualizm walczył o swoje z masami, wolna wola — z determinizmem. To rzeczywiście mogło wywoływać poczucie rozdarcia czy raczej rozdwojenia. Nie dziwi więc, że stało się ono kolejno: obiektem zainteresowania nauki oraz często wykorzystywanym motywem literackim.

Trzeba pamiętać o tym, że druga połowa XIX wieku jest okresem szybkiego rozwoju psychologii jako nauki. Dała początek badaniom psychiki ludzkiej, których rezultatem było odkrycie w niej elementów obcych, niezależnych od świadomości człowieka. Wnikliwej analizie poddano anomalie psychiczne, fobie, psychozy, manie

— pisze Iwona MOŻEJKO (2005: 165) przy okazji poszukiwań „dwuwymiarowości istnienia” w liryce Leopolda Staffa. Dalej łączy ten rozwój z obecnością podobnych tematów w literaturze:

Równoległe z nowymi tendencjami w psychologii i psychiatrii, sygnowanymi takimi nazwiskami, jak Théodule Ribot, Pierre Janet, Jean M. Charcot czy Paul

Bourget, rozwijała się literatura, dla której te rewelacje stały się źródłem inspiracji. Spotkanie nauki z literaturą zaowocowało rozwojem różnorodnych konstrukcji sobowótorych, sugerujących rozszczepienie osobowości ludzkiej na „ja” świadome i „ja” podświadome, rozdwojenie jaźni czy też autoanalizę.

MOŻEJKO, 2005: 165

Rozwój psychologii szedł w parze z jej popularyzacją. Prace uczonych, o których wspomina Możejko, trafiły nie tylko w kręgi naukowe, lecz także literackie (zob. HUTNIKIEWICZ, 1959: 19–20). Zorientowanie w nowych pracach z zakresu ludzkiej psychiki było elementem towarzyskiej ogłady⁸. W 1911 roku Ludwik Jekels przełożył na język polski *O psychoanalizie* Freuda i wpływ tej dziedziny na literaturę tylko się powiększał (HUTNIKIEWICZ, 1959: 49)⁹.

Obecność tych zainteresowań w twórczości Stefana Grabińskiego sugeruje, by dorobek tego pisarza, publikującego głównie w latach 20., zaliczyć do formacji Młodej Polski¹⁰. Zwrócił na to uwagę Karol Irzykowski, który zaraz po zgonie swego przyjaciela pisał, że „Grabiński należał do ostatniej generacji Młodej Polski, tej, która jeszcze przed wojną otrzymywała swe rozstrzygające wrzące

⁸ Zjawisko to, nasilające się wraz z rozwojem psychoanalizy, wyśmiał w 1916 roku Aleister Crowley, pisząc na łamach „Vanity Fair”: „Prowadzone są też obserwacje nad wywołaniem depresji u normalnych osób pod wpływem rozmowy o podatkach. [...] Po trwających przez wiele miesięcy żmudnych badaniach odsłonięta zostaje cała natura duszy i już wiadomo, dlaczego ktoś woli jeść czekoladki od cukierków” (CROWLEY, 2000b: 347).

⁹ Płomiński cytuje list Grabińskiego z 1932 roku, w którym autor sam zestawia swoje teorie z tezami „psychiatry niemieckiego Junga” (PŁOMIŃSKI, 1956: 115).

¹⁰ Według Jerzego Eugeniusza Płomińskiego to niechęć Grabińskiego do typowego dla międzywojnia zrzeszania się w grupy literackie i artystyczne sprawiła, że był on w dużej mierze ignorowany przez współczesne mu kręgi literackie (por. PŁOMIŃSKI, 1956: 110–111).

nia światopoglądowe i twórcze” (Irzykowski, 1976: 397). Twórcy *Pałuby* po latach wtórował Hutnikiewicz:

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 elementem czasów i wyznaniem wiary intelektualnej elity europejskiej rehabilitowały metafizykę, odkrywały tajemnicze, niepokojące głębie podświadomości.

HUTNIKIEWICZ, 1959: 118

O ile pierwsza część tego zdania brzmi nieomal jak przepisana wypowiedź Irzykowskiego, o tyle dalsza część wprowadza typową już dla Hutnikiewicza tendencję do racjonalizowania metafizyki¹¹. Łączy on fantastyczność z psychologią, podkreśla reinterpretację pierwszej poprzez pryzmat drugiej.

Gdy w romantyzmie cudowność i irracjonalizm były na ogół tylko formą marzenia, dekoracją, ozdobą, igraszką rozbawionej wyobraźni lub co najwyżej symbolem czy alegorią, fantastyka modernizmu zdołała już wchłonąć i zasymilować wszystkie niemal zdobyte nowoczesnej nauki, psychiatrii i psychopatologii, wszystkie doświadczenia mediumizmu i spirytyzmu, starej i nowej „wiedzy tajemnej”.

HUTNIKIEWICZ, 1959: 43–44

Racjonalizowanie elementów fantastycznych może być krzywdzące dla literatury, która na nich się opiera. Odarcie nowel Grabińskiego z niezwykłości, z kluczowej dla

¹¹ Przy czym nazywa on owo racjonalizowanie „rehabilitacją”. Takie wartościujące określanie jest zasadne — oczywiście — tylko z punktu widzenia racjonalisty.

nich niesamowitości, wydaje się zubażać dzieło. Nie chcę przy tym wpisywać autora *Demonu ruchu* w poczet epigonów romantyzmu. Za oczywisty uznaję znaczny wpływ nauk psychologicznych na twórczość literacką początku XX wieku. Wynika on z uniwersalności psychologii, z rozciągnięcia jej zainteresowań na coraz to nowe obszary ludzkiej działalności, a także wspomnianej wcześniej popularyzacji tych nauk. W procesie tym szczególne miejsce — zdaniem Bartłomieja Dobroczyńskiego — zajmowała refleksja nad zjawiskami określanymi przeze mnie jako tożsamość katoptryczna:

Wydaje się bowiem, że olbrzymia ilość badań prowadzonych w tym czasie [na początku XX w. — K.G.] nad osobowościami wielokrotnymi, porażeniami histerycznymi, hipnozą, a wcześniej spirytyzmem i magnetyzmem nie tylko nie skłania do redukcjonowania ludzkiej psychiki, szukania jakiegoś bardziej podstawowego dla niej substratu, ale wprost przeciwnie: doprowadziła — wspólnie z pogłębioną refleksją teoretyczną — do powstania nowych koncepcji ludzkiego umysłu, koncepcji, w których najbardziej rzucającą się w oczy cechą była tendencja do poszerzania zakresu zjawisk wchodzących w jej obszar.

DOBROCZYŃSKI, 2001: 122; podkr. — K.G.

Owo poszerzenie, które Hutnikiewicz traktuje jako racjonalizację metafizyki, w przypadku Grabińskiego proponuję rozumieć nie jako tłumaczenie zjawisk fantastycznych naukowym dyskursem, lecz jako stworzenie warunków, w których zupełnie nieracjonalne zdarzenia czy postaci mogą się zmanifestować. W świecie realnym pojawienie się czegoś niezwykłego wymaga wyjaśnień, gdyż w przeciwnym razie doprowadza do załamania realności. Proponuję odczytywanie nowel Grabińskiego bez pretensji do realizmu. Jeśli uznamy je za przestrzeń fantazji, wtedy zbędne będzie tłumaczenie elementów nie-

zwykłych. Staną się one „zwykłe w swej niezwykłości”, ontologicznie poprawne w kontekście marzenia, snu, fantazmatu. Nie przekreśla to roli psychologii, ponieważ materiał ten jest silnie sterowany przez podświadomość. Zatem relacje pomiędzy poszczególnymi elementami świata przedstawionego można — lub nawet: należy — odczytywać przy zaangażowaniu narzędzi psychoanalitycznych, lecz nie jest potrzebne stosowanie ich do odzierania z fantastyczności.

Kiedy dokonamy takiego „powrotu do fantastyki”, okaże się, że utwory Grabińskiego posiadają wciąż dużą siłę oddziaływania na czytelnika. Przestają być zapisem przygód realistycznych bohaterów w realistycznym świecie. Zaczynają być rejestrem psychomachii wewnętrznej, potencjalnie dostępnej każdemu człowiekowi — i przez to dużo straszniejszej. Wraca tu analiza Freuda, który wskazał, że określenie „niesamowitości” jest tak naprawdę (językowo oraz psychicznie) powrotem „samowitości”, jaka pierwotnie została wyparta i jawi się jako coś nowego i zewnętrznego (zob. FREUD, 1997).

4.

Popularność motywów katoptrycznych w literaturze Stefana Grabińskiego (ale i w literaturze przełomu XIX i XX wieku oraz literaturze w ogóle) była konsekwencją czy też echem psychologicznych badań nad tego typu zagadnieniami. Wydaje się jednak, że jeszcze jeden czynnik wpłynął na częste odwoływanie się do konstrukcji sobowtórów. Chodzi o pewną pojemność metaforyzacji katoptrycznej. Zawiera ona w sobie potencjał aktualizacji wielu nurtujących zagadnień, umożliwia przywołanie rozmaitych problemów i wskazanie rozwiązań, które czasem stoją względem siebie w sprzeczności. Odbicie wyniesione do rangi filozoficznej, tożsamościowej i przeniesione

w literaturę staje się elementem niezwykle plastycznym, a także wygodnym dla pisarza. W niniejszym podrozdziale postaram się ukazać spektrum treści mieszczących się potencjalnie w literacko wykorzystywanym motywie zwielokrotnienia tożsamości.

Wiele z nich wskazał Zygmunt Freud we fragmencie rozprawy *Niesamowite* (1997). Twórca psychoanalizy powołuje się na tekst Ottona Ranka pod tytułem *Der Doppelgänger* z 1914 roku i wskazuje na pierwotne wyobrażenia o duszy jako prymitywną realizację konstrukcji sobowtówowej¹². Przypisywana jej rola polegała na usankcjonowaniu ludzkiej nieśmiertelności. Ten specyficzny sobowtór

stanowił pierwotnie zabezpieczenie przed upadkiem „ja”, „energiczne zdementowanie władzy śmierci” (Rank) — „dusza nieśmiertelna” była prawdopodobnie pierwszym sobowtorem ciała.

FREUD, 1997: 247

Freud łączy ten podgląd z wykonywaniem rzeźb i innych wizerunków osoby zmarłej w starożytnym Egipcie. Doszukuje się w takim działaniu przejawu prymarnego narcyzmu typowego dla dziecka i kultur pierwotnych. W chwili ewolucji kultury, to znaczy jej wyjścia z fazy narcystycznej, nastąpiło przeniesienie charakteru sobowtóra, „z tego, który zabezpiecza kontynuację życia, staje się on niesamowitym zwiastunem śmierci” (FREUD, 1997: 247). W ten sposób u podstawy tożsamości katoptrycznej leży jednocześnie nieśmiertelność, czyli wieczne życie, oraz śmierć¹³.

¹² Podobnie duszę w poezji Leopolda Staffa traktuje Iwona MOŻEJKO (2005).

¹³ Tomasz Sikora przytacza wiele antropologicznych faktów z antycznej Grecji, które potwierdzają opisywane tu przesunięcie charakteru odbicia ku wyraźnie negatywnym polom semiotycznym. Wspomina o pitagorejskim zakazie oglądania się w płynącej wodzie oraz Artemidorze, dla którego ujrzenie odbicia we śnie wieś-

Przepracowanie fazy narcystycznej stwarza możliwość ponownego obsadzenia wyobrażeń sobowtórowych, przyobleczenia ich w nowe treści.

W „ja” kształtuje się z wolna osobliwa instancja, która może się przeciwstawić pozostałemu „ja”, która służy samoobserwacji i samokrytyce, która świadczy pracę cenzury psychicznej i jest znana naszej świadomości jako „sumienie”.

FREUD, 1997: 247

Wyłonienie się sumienia to pewnego rodzaju upostaciowienie *Superego*. Nie tylko samoobserwacja, także samoocena.

Istnienie sumienia rozumianego jako pewna zewnętrzna względem „ja” instancja możliwe jest w kontekście kartezjańskiego *Cogito*, to jest podmiotu myślącego, którego podmiotowość na tym właśnie myśleniu się opiera (zob. FOUCAULT, 1988). Jeśli bowiem istnieje „ja”, które myśli i myślenie przekłada na działania albo i nie, oraz coś co owe myśli i działania ocenia (czyli myśli o nich na sposób pozytywny lub negatywny), to również istnieje jako oddzielne „ja”. „Samoobserwacja” oznacza — w ujęciu kartezjańskim — że istnieję podwójnie, jako ja-obserwujący oraz jako ja-obserwowany¹⁴.

ciło śmierć śniącego lub kogoś z jego bliskich. Krakowski uczony opisuje też wpływ tego typu przekonań na postępowanie Hellenów ze zwierzętami: „Kobyły, które zobaczyły swoje odbicia w wodzie, zafascynowane tym obrazem przestają się paść, popadają w melancholię [sic!] i marnieją. [...] Zdradziecki efekt odbicia można także wykorzystać do celów łowieckich. Chcąc złapać kawkę, wystarczy ustawić naczynie z olejem. Ptak zwiedziony stadnym instynktem zapagnie połączenia ze swoim odbiciem i da się uwieźć. Z kolei sieć ustawiona przed lustrem pozwoli na złapanie przepiórki, wróbla czy kuropatwy, które na lustrzany obraz reagują także emisją nasienia”. (SIKORA, 2004: 188).

¹⁴ Co ciekawe, Lacan pokazuje, jak opisywane przez niego stadium zwierciadła staje „w opozycji wobec filozofii nawiązującej bez-

W skrajnej postaci zwanej przez Freuda „manią obserwacji” dochodzi do wytworzenia nowej jaźni, instancja sumienia „zostaje izolowana, zostaje odszczepiona od »ja«, staje się dostępna obserwacji lekarza” (FREUD, 1997: 248).

Ważną konsekwencją wytworzenia sumienia jako części odrębnej od „ja” jest możliwość rozdzielania cech i treści psychicznych:

Fakt, że istnieje taka instancja, która może traktować pozostałe „ja” jako obiekt, a zatem fakt, że człowiek jest zdolny do samoobserwacji, umożliwia wypełnienie dawnego wyobrażenia sobowtóra nową treścią, sprawia, że możemy przypisać mu pewne cechy, przede wszystkim zaś to wszystko, co samokrytyce jawi się jako należące do dawnego i przezwycięzonego już narcyzmu pryncasów.

FREUD, 1997: 248

Zakończenie wypowiedzi Freuda przypomina, że wszelkie treści obsadzone na postaci sobowtóra oznaczone są stygmatem śmierci i rozpadu.

Samoobserwacja i samoocena są sposobem zoperacjonalizowania tożsamości katoptrycznej, ale jednocześnie odsyłają — po raz kolejny — do ujęcia przeciwnego, w którym zawiera się ich negacja.

Penetracja własnej podświadomości wiąże się z dociekliwością autoanalityczną, poszukiwaniem własnej tożsamości. Samopoznanie okazuje się jednak procesem, w którym następuje zatarcie poczucia swojej

pośrednio do *Cogito*” (LACAN, 1987: 5) w takim sensie, że podmiotowość wyłaniająca się w stadium lustra powstaje na tak wczesnym etapie rozwoju intelektualnego (gdy dziecięca „inteligencja instrumentalna jest jeszcze przez pewien (krótki) okres niższa od inteligencji szympansa”; LACAN, 1987: 5), że poprzedza myślenie w ujęciu Kartezjusza.

jednostkowej autonomii, ujawnia bowiem istnienie w człowieku sił, nad którymi nie ma on władzy.

Możejko, 2005: 175–176

Już nie tylko sumienie obserwujące oddziela się od „ja” obserwowanego. Sam proces obserwacji prowadzi do porażki. Okazuje się bowiem, że istnieją treści niemożliwe do oglądu, pewne rejony obce *Cogito*. Pojawia się też tendencja do wartościowania. Ujmowanie psychiki w kategoriach dualistycznych prowadzi do wydzielenia „lepszego” oraz „gorszego” części (DOBROCYŃSKI, 2001: 146). „Gorszą” (irracjonalną i cielesną) opisuje się jako niekontrolowaną, co burzy mit doskonałej samokontroli człowieka, lecz zarazem zwalnia go z obciążeń moralnych (por. Możejko, 2005: 174). W ten sposób wyłania się idea nieświadomości.

Zdaniem Dobroczyńskiego

jej [idei nieświadomości — K.G.] zasadniczą funkcją było i jest nadal stałe podważanie bądź niekiedy wręcz deprecjonowanie samoświadomej jednostki ludzkiej oraz jej „ja” czy *ego*, jako autonomicznych i jedynych źródeł sensu, znaczenia, rozwoju, motywacji oraz oceny zdarzeń. Ścisłej rzecz biorąc, idea ukrytego umysłu zaprzeczała roszczeniom samoświadomej jednostki w dwóch podstawowych wariantach, a mianowicie: w sferze samowiedzy i w sferze samokontroli.

DOBROCYŃSKI, 2001: 144

W ten sposób, wychodząc od samowiedzy, jaka w idealnym wyobrażeniu miała stać się udziałem podwojonego „ja”, dochodzimy poprzez fiasko autoanalizy do odkrycia obecności treści nieświadomych stanowiących kolejną duplikację.

Freud wskazuje na różnorodność treści nieświadomych, a co za tym idzie — na mnogość charakteru sobo-

wtóra będącego już nie instancją wewnętrzną, ale heautoskopową manifestacją nieświadomości:

nie tylko ta treść odrażająca dla krytyki „ja” może zostać wcielona w postać sobowtóra — równie dobrze mogą to być wszystkie pozostałe możliwości ukształtowania losu, których chce się uchwycić fantazja, wszystkie dążenia „ja”, które ze względu na niesprzyjające warunki zewnętrzne nie mogły się urzeczywistnić, a także wszelkie stłumione postanowienia woli, które zrodziły złudzenie wolnej woli.

FREUD, 1997: 248

Sobowtór w tym ujęciu staje się materializacją wszelkich niespełnień podmiotu, jest potencją „ja” nieograniczoną kontekstem. Ponieważ zestawienie tak wyprojekowanego sobowtóra z oryginalnym podmiotem wypada na korzyść sobowtóra, rodzi się pytanie: dlaczego podmiot nie jest swym sobowtorem, skoro ten jest lepszy i bycie nim jawi się jako korzystniejsze? Freud udziela następującej odpowiedzi: oczywiście podmiot chciałby być swym sobowtorem, bo jest on (w tym konkretnym ujęciu!) realizacją jego niespełnionych pragnień, ale jednocześnie nie może nim być, ponieważ w swych dążeniach podmiot ograniczony jest i hamowany przez zewnętrzne, niezależne od niego okoliczności. Idealne odbicie jest świadectwem determinizmu podmiotu i dlatego obala mit wolnej woli.

Wreszcie popularność motywów katoptrycznych wynika po części z charakterystycznych dla końca XIX wieku i aktualnych do dziś problemów z określeniem „ja”. Silnie zarysowały się wtedy skrajne poglądy podające w wątpliwość, a czasem otwarcie negujące istnienie „ja”.

Teorie psychofizjologów Wilhelma Wundta i jego uczniów przekonywały, że istnieje jedynie przepływ następujących po sobie zjawisk psychicznych; mówienie o osobowości wydawało się wundystom spekulacją.

cją prowadzącą do tradycyjnej, odrzuconej przez nich koncepcji duszy. Wiare w istnienie „ja” podkopywali najsukuteczniej empiriokrytycy, zwłaszcza Ernst Mach, który twierdził, że termin „ja” stanowi jedynie iluzję, środek pomocniczy, używany przy porządkowaniu naszych spostrzeżeń.

PODRAZA-KWIATKOWSKA, 1985: 90

W Polsce tego typu teorie również znalazły swoich sympatyków. Należał do nich między innymi przyjaciel Stanisława Grabińskiego — Karol Irzykowski. W *Uwagach do „Patuby”* przytacza w aprobującym świetle zapatrywania Macha, co z kolei spotkało się z krytyką ze strony Stanisława Brzozowskiego (zob. PODRAZA-KWIATKOWSKA, 1985: 91, przyp. 27).

Ta migotliwość „ja” nie jest tylko, jak sugerują wundyci, wynikiem sekularyzacji czy śmierci Boga¹⁵. Zaprzeczenie duszy nie oznacza automatycznie odrzucenia wszelkiej metafizyki, może być tylko jej przewartościowaniem. Na przykład pod wpływem myśli wschodniej:

Zupełnie nieoczekiwanie podobne myśli do poglądów reprezentowanych przez Macha (oczywiście podobne tylko w pewnym sensie...) przynosił tzw. pierwotny buddyzm, który — nie uznając ani ducha, ani materii — uważał same stany, właściwości itp. za ostatecznie uchwytnie postaci istnienia.

PODRAZA-KWIATKOWSKA, 1985: 91

Echa koncepcji buddyjskich odnaleźć można między innymi w popularnej wówczas filozofii Arthura Schopen-

¹⁵ M. Podraza-Kwiatkowska przywołuje stanowisko Andrieja Bielego, który uważa Nietzschego za „tego, który znaczenie osobowości umocnił” (PODRAZA-KWIATKOWSKA, 1985: 91); to dość dyskusyjne stanowisko z uwagi na to, że przez Nietzschego osobowość utraciła swe chrześcijańskie zakotwiczenie właśnie w postaci duszy. Pod tym względem stałby niemiecki filozof raczej po stronie wundystów niż przeciwko nim.

hauera lub w doktrynie teozofów¹⁶. W Polsce inspiracje buddyzmem obecne są w utworach Wacława Berenta, a szerzej ujmowana myśl wschodnia — w utworach Tadeusza Micińskiego¹⁷. W tekstach Grabińskiego daleko-wschodni akcent znaleźć można w opowiadaniu *Dziwna stacja (Fantazja przyszłości)*, gdzie jednym z bohaterów jest mahatma Amenti Riszivirada, buddyjski jogin. To właśnie on ratuje grupę bohaterów od przekleństwa tytułowej dziwnej stacji. Wpływ myśli buddyjskiej odnaleźć można w wielu innych utworach twórcy polskiej fantastyki, choć zwykle oderwany jest od orientalnych elementów, traktowany jako pewna koncepcja możliwa do opowiedzenia zachodnim językiem.

Pytania o istnienie „ja”, jego zasadność i podstawę sprzyjały literackiej egzemplifikacji pod postacią czy to sobowtóra, czy duszy, czy innego przejawu tożsamości katoptrycznej. Zdwojenie, a bardziej jeszcze zwielokrotnienie, w plastyczny sposób ukazywało dylematy związane z określaniem osobowości, jeśli nie negowało, to rozbijało „ja”, komplikowało jego sytuację.

¹⁶ Używam tu terminu „teozofia”, mając na myśli jego współczesne rozumienie, to znaczy na oznaczenie ruchu religijno-filozoficznego związanego z powstałym w 1875 roku w USA Towarzystwem Teozoficznym. Jego założycielką była pochodząca z Rosji Helena Bławatska, łączyła ona w swych pracach elementy gnostycyzmu, neoplatonizmu, okultyzmu oraz buddyzmu i hinduizmu. W Polsce lożę teozofów założył w 1913 roku malarz Kazimierz Stabrowski. Od 1923 roku było ono uznawane jako Polskie Towarzystwo Teozoficzne przez Wszechświatowe Towarzystwo Teozoficzne. Obecnie na terenie kraju nie działa żaden oficjalny oddział Towarzystwa Teozoficznego. Londyńskie poczynania teozofów oraz postać Heleny Bławatskiej opisał Władysław Stanisław Reymont w powieści *Wampir*.

¹⁷ Oczywiście przytoczone nazwiska Berenta i Micińskiego to tylko wybór, moim zdaniem, najbardziej reprezentatywny spośród całej galerii artystów nawiązujących do buddyzmu, hinduizmu i taoizmu.

Na zakończenie tego przeglądu warto jeszcze wspomnieć, że wszystkie te użycia konstrukcji katoptrycznych wiążą się poniekąd z rozczarowaniem pozytywistycznym paradygmatem naukowym. Nauka bowiem, mimo wszelkich starań jej przedstawicieli, nie zdołała zapewnić spójnego, ugruntowanego obrazu „ja”. Okazało się, że nie wszystko można objąć rozumem, a to, czego nie można, powraca jako sobowtór:

Pochylając się nad taflą wody, Narcyz nie tyle widzi własne odbicie, lecz konfrontuje się z tym, co uniemożliwia utożsamienie się z sobą samym, co rozbija fantazmat całkowitej jednostkowości. W tym momencie, to znaczy w chwili spojrzenia, do głosu dochodzi to, co negatywne, czyli takie elementy indywidualnego doświadczenia, których nie można przepracować w trakcie dialektycznej pracy rozumu.

MOMRO, 2008: 397

Reasumując, metaforyzacja katoptryczna w literaturze modernizmu stwarza możliwości realizacji następujących zagadnień:

- duszy i jej nieśmiertelności,
- prymarnego narcyzmu,
- sumienia, autoanalizy i samooceny,
- podświadomości,
- wolnej woli,
- problemów z określeniem „ja”,
- rozczarowania paradygmatem naukowym.

Przy czym każde z nich ujmowane być może w różnoraki sposób. Pytania, które rodzą się w związku z poszczególnymi tematami, mogą uzyskać rozmaite odpowiedzi. Rozważania inspirowane wprowadzeniem motywu zwielokrotnienia mają pewien określony zakres, który starałem się ukazać w tym podrozdziale, ale nie narzucają konkretnej orientacji, jaką musi przyjąć autor względem stawianych problemów.

5.

Warto przywołać — choć skrótowo — historię psychoanalizy i jej relacji z niesamowitością. W powszechnej narracji za twórcę psychoanalizy uznaje się Zygmunta Freuda. Jemu też przypisuje się wprowadzenie kategorii niesamowitości, choć w eseju *Niesamowite* Freud sam wzbrania się przed takim przekłamaniem. Dochodzenie pierwszego użycia poszczególnych nazw, terminów i etykietek nie będzie nas tutaj zajmowało. Zamiast tego pozwolę sobie przybliżyć pokrótce historię pewnych idei, które poprzedzały narodziny freudowskiej psychoanalizy, i które wyłaniają się z zainteresowań często obecnych w literaturze niesamowitej.

Idee te wywodzą się z prac niemieckiego lekarza z połowy XVIII wieku — Franza Antona Mesmera. Jego nazwisko pojawia się w opowiadaniu Edgara Allana Poego, *Mesmeryczne objawienie* (*Mesmeric Revelation*, 1845), a temat powrócił jeszcze w *Prawdziwym opisie wypadku z p. Waldemarem* (*The Facts in the Case of M. Waldemar*, 1845) i *Opowieści z Gór Skalistych* (*A Tale of the Ragged Mountains*, 1844). Mesmer wierzył w uniwersalny fluid — żywą i życiodajną substancję przenikającą człowieka, zwierzęta i rośliny. Co więcej, Mesmer uważał, że fluidem można manipulować, co przekłada się na stan zdrowia czy też kondycję jednostki. Te manipulacje nazwał magnetyzmem zwierzęcym.

Jego zdaniem, choroba powstaje w wyniku zaburzenia w dystrybucji [...] fluidu: magnetyzer, oddziałując na chorego, a przede wszystkim wywołując napady (konwulsje), dokonuje harmonijnej redystrybucji fluidu, co daje skutek leczniczy.

CHERTOK, DE SAUSSURE, 1988: 25

Objawienia Mesmera stały się hitem. Rosło grono pacjentów, uczniów i krytyków. Wraz ze wzrostem popularności seansów magnetycznych, na których mistrz redy-

strybuował fluid pacjentów (zwykle: pacjentek), pojawiały się coraz to nowe sensacyjne doniesienia o zjawiskach wykraczających poza naukowe wyjaśnienia. Początkowo wydawały się zgoła niewinne i związane z samą praktyką magnetyzerską, na przykład mówiono o magnetyzowaniu pacjentów z dużej odległości, o sesjach prowadzonych zza ściany albo o medycznym jasnowidzeniu, polegającym na autodiagnozowaniu się pacjenta po uzyskaniu (drogą magnetyzmu) samoświadomości ciała. Sensacje te nie wystarczyły jednak plotkom, wśród których podjęto odważniejsze tematy: czytania w myślach, telepatii czy przewidywania przyszłości (CRABTREE, 1993: 171–172). Mesmer przekonany był, że jego koncepcje fluidu i magnetyzmu zwierzęcego mają ściśle naukowy charakter. Był zadowolony z uzyskanego zainteresowania i klienteli, nie podobało mi się tylko nadawanie jego pracom charakteru metafizycznego. Sam nie zdawał sobie sprawy z tego, że choć nie osiągnie znaczącego sukcesu wśród fizyków, to uzyska olbrzymi wkład w rozwój psychologii.

Uczniem Mesmera, który pchnął teorie magnetyczne ku psychologii, był markiz Puységur. Dostrzegł on rolę intuicji i wyobraźni w leczeniu magnetycznym i zwiększał nacisk, jaki na nie kładziono w trakcie sesji. Zainteresował się też szczególnie czymś, co początkowo nazwał snem magnetycznym, później zaś somnambulizmem: głębokim transem, w trakcie którego pacjenci mesmerystów wypowiadali treści, z których (świadomie) nie zdawali sobie sprawy. Choć w XIX wieku głosy te przypisywano raz duchom, raz demonom, Puységur wysnuł własną koncepcję: pochodziły one od drugiej świadomości, której powstanie w obrębie pacjenta było wynikiem choroby. W ten sposób narodził się nowy paradygmat tłumaczeń zaburzeń psychicznych (CRABTREE, 1993: VIII), a zwrot ten wydaje się kluczowy w kontekście tożsamości katoptrycznej, zwłaszcza w XIX wieku, gdy idee Mesmera i Puységura pozostawały żywe.

Mimo psychologicznego ujęcia Puységura, zwolennicy spirytyzmu nadal rościli sobie prawa do szafowania koncepcjami Mesmera i językiem przez niego stworzonym. Dlatego James Braid zaproponował, by odejść od określeń modnych wśród spirytystów i stworzyć nowy słownik, pozbawiony ezoterycznych naleciałości. W 1843 roku opublikował dzieło zatytułowane *Neurohypnology; or the Rationale of Nervous Sleep Considered in Relation with Animal Magnetism*, lecz szybko zrezygnował z terminu „neurohipnologia” (*neurohypnology*) na rzecz krótszej i bardziej chwytliwej „hipnozy”. Ale przy okazji zmiany terminologii Braid zaproponował też odmienne rozumienie fenomenów, do jakich się odnosiła. Hipnozę postrzegał jako szczególną koncentrację psychiczną, w trakcie której sugestia hipnotyzera przekłada się od razu na działanie pacjenta. „Od razu”, a więc bez pośrednictwa świadomości (CRABTREE, 1993: 254). Prace nad hipnozą kontynuował Pierre Janet, który zaobserwował „powtarzalność” świadomości w stanie hipnozy. O ile pacjent nie pamięta swoich hipnotycznych doświadczeń po tym, jak zostanie wybudzony z transu, o tyle może do nich wrócić, gdy ponownie wprowadzi się go w trans.

Janet uważał wciąż, jak markiz Puységur, że ta alternatywna świadomość ma charakter chorobowy. Dopiero Frederic William Henry Myers zwrócił uwagę na to, że alternatywna świadomość wcale nie musi mieć patologicznego charakteru. Myers lokował przejawy świadomości alternatywnej w występowaniu tak zwanych czynności automatycznych, które pojawiają się u wszystkich ludzi, a zatem każdy posiada alternatywną świadomość — tym samym nie może ona mieć patologicznego charakteru.

W swojej książce o narodzinach psychoanalizy Adam Crabtree zauważa, że wraz z tym, jak dzięki Puységurowi, Braidowi, Janetowi i Myersowi rozwinął się paradygmat świadomości alternatywnej, nastąpił też, w drugiej

połowie XIX wieku, gwałtowny rozkwit przypadków jej manifestowania:

Wydaje mi się, że zaburzenia psychiczne o podłożu nieorganicznym scalają w sobie dwa elementy: samo zaburzenie oraz jego ekspresję fenomenologiczną, język symptomów choroby. Zadaniem symptomów jest komunikacja z otoczeniem, wysyłanie sygnałów na zewnątrz o tym, co dzieje się wewnątrz chorego. Symptomy stanowią język zaburzenia. To, jak czytelnie wyrażone zostanie zaburzenie, zależy od możliwości dostępnego języka, co sprowadza się do kategorii, którymi posługuje się społeczeństwo dla opisu człowieka i świata.

Przed wprowadzeniem paradygmatu alternatywnych świadomości jedynymi możliwościami dla wyjaśnienia wewnętrznego doświadczenia obcej świadomości było opętanie, wniknięcie w ciało istnienia z zewnątrz. Wraz z wykształceniem się poglądu o drugiej świadomości zakorzenionej w ludzkim umyśle, możliwe stało się utworzenie nowego języka. Od tamtego momentu osoba zaburzona mogła wyrażać (a otoczenie rozumieć) swe doświadczenie w inny sposób: to ta druga świadomość przemawiała w sposób odmienny od normalnej.

CRABTREE, 1993: 290

Literatura podejmująca tematy tożsamości katoptrycznej jest — jak się wydaje — wyrazem poszukiwań (literackiego) języka dla artykulacji fenomenów i problemów związanych z konstrukcją tożsamości, strukturą świadomości i nieświadomości. Zwiększona frekwencja motywów katoptrycznych wpisywałaby się w szerszy kontekst zjawiska nakreślonego przez Crabtree: eskalacji alternatywnych świadomości, umożliwionej przez poprzedników doktora Freuda. Oczywiście sam Freud, zachwycony Jeanem Martinem Charcotem, także zwrócił się w swych badaniach w stronę hipnozy. Rozbudował

też znacznie aparat pojęciowy, tak że to właśnie freudowską (i pofreudowską) psychoanalizą powinniśmy mówić, gdy odczytujemy modernistyczne opowiadania o zwielokrotnionych tożsamościach, lecz miejmy w pamięci dużo dłuższą tradycję, która do nich prowadziła.

6.

W rozdziałach II i III szczegółowej analizie poddane zostaną dwa opowiadania, w których motyw zwielokrotnienia tożsamości wysuwa się na plan pierwszy i stanowi element kluczowy dla całego tekstu. Jednakowoż w dorobku Grabińskiego odnaleźć możemy wiele utworów, w których w jakiś sposób objawiają się elementy katoptryczne. Warto choć pobieżnie przyrzeć się tym zastosowaniom, aby uzyskać praktyczne ilustracje aspektów odbicia „ja” opisanych wcześniej.

Obecność interesujących nas motywów dostrzec można już w pierwszym zbiorze opowiadań Grabińskiego, *Na wzgórzu róż* z 1918 roku¹⁸. Bohater opowiadania *Po stycznej* — Wrzecki, przebywszy chorobę mózgu, wykazuje nadmierną pobudliwość intelektualno-teoretyczną. Nadaje on sens wszelkim przypadkowym zdarzeniom, które dostrzega jako elementy kosmicznego ciągu. W opowiadaniu towarzyszymy Wrzeckiemu w trakcie przechadzki, która z powodu fatalnego determinizmu doprowadza do jego samobójczej śmierci. Wcześniej bohater spotyka na swej drodze pijaka, który przez pomyłkę bierze go za swego przyjaciela:

¹⁸ W roku 1909 Grabiński — pod pseudonimem Stefan Żalny — wydał niewielki objętościowo tomik zatytułowany *Z wyjątków. W pomrokach wiary*. Dzieło to, wykazujące jeszcze silne niedostatki pod względem formy, przeszło bez uwagi ze strony krytyki. Dlatego za debiut Grabińskiego przyjęło się uważać *Na wzgórzu róż*. Por. HUTNIEWICZ, 1980: 13.

Na dźwięk ludzkiego głosu pijak oprzytomniał zupełnie.

— No, niech się pan tak nie gniewa. Nie ma czego. Sumiennie mówię, nie ma czego. Przywidziało mi się. Zwyczajnie przy niedzieli człek troszkę schlany. Ale bo też pańsko podobiusieńki, jak dwie krople wody, do Walka. Jenó że z pańska ubrany, no i kapkę gładszy. A to chłopisko całe życie łąziło w łachmanach. Dalibóg! tak samusieńko wyglądał z pyska, jak go oderznęli z haka. Widzi pan — powiesiła się bestia z głodu.

s. 31¹⁹

Utożsamienie Wrzeckiego ze zmarłym Walkiem staje się fatalne w skutkach. Dla osoby, która wszystkie zjawiska interpretuje jako część kosmicznego planu, taka pomyłka staje się niezwykle znacząca — i rzeczywiście, to i kilka podobnych wydarzeń doprowadzą do samobójstwa.

Ale nie tylko dla Wrzeckiego podobieństwo do zmarłej osoby ma znaczenie. Także pijak pozostaje pod silnym wrażeniem napotkanego bohatera:

Wrzeckiemu zrobiło się nieswojo. Chciał już zbożyć w sąsiedni pasaż, lecz zarobnik, zmierzający snadź w tymże kierunku, począł go prosić z uporem pijaka:

— Niechże pan z łaski swojej nie idzie za mną w te pędy. Tak mi głupio jakoś, jakbym śmierć miał na kar ku. Lepiej już rozejdźmy się. O! tędy wolna droga... — i przepuścił go mimo w wąski zaułek, o parę kroków dalej.

s. 31

Podobieństwo do osoby zmarłej nie tylko predestynuje bohatera do samobójstwa, ale jednocześnie naznacza go

¹⁹ Wszystkie cytaty z nowel Grabińskiego przytaczane są za wydaniem: GRABIŃSKI, 1980a. Przywołane fragmenty lokalizuję, podając numer strony.

stygmatem śmierci, tak że dla innych staje się w jakiś sposób jej zwiastunem, obecnością²⁰.

Te załączki problemów katoptrycznych znalazły swe rozwinięcie w dwóch innych nowelach z tego samego tomu: *Zez* oraz *W willi nad morzem*.

W pierwszej z nich swoją historię relacjonuje pierwszoosobowy, nienazwany z imienia narrator. Zaczyna od opisanego Brzechwy — złośliwej, zezowatej osoby uparcie szukającej towarzystwa narratora. Relacja między nimi jest o tyle trudna, że mają zupełnie różne, niejako przeciwstawne cechy charakteru:

Człowiek ten krańcowo różnił się ode mnie usposobieniem, upodobaniami, rodzajem reagowania na podniety. Dlatego stanowił dla mnie uosobienie antypatii, był moją żyjącą antytezą, z którą by mnie nic na świecie pojednać nie mogło. Może właśnie dlatego przypił się do mnie z wściekłą zapamiętałością, jakby odczuwając moją ku niemu żywiołową niechęć.

s. 39

Występowanie dwóch osób, z których jedna jest odwróceniem drugiej, nasuwa skojarzenia z lustrzanym odbiciem, w którym lewa strona patrzącego staje się prawą stroną odbicia.

Z czasem narrator zaczyna postrzegać Brzechwę jako byt nie tyle indywidualny, ile zbudowany na jego (narratora) osobowości. W ten sposób odrealnia jego istnienie, stwierdza nawet: „począłem przed nim uczuwać pewien rodzaj zabobonnego strachu i uważać go za swego złego ducha czy demona” (s. 40).

Najczęściej powracającym tematem sporów, „osią antagonizmu”, była kwestia indywidualizmu:

²⁰ Według MAJCHROWSKIEGO: „W zwierzeniach rozmaitych ludów ujrzanie swego obrazu bądź utrata cienia grozi śmiertelnym niebezpieczeństwem” (2002: 884), a więc w ludowym ujęciu sobowtór tak-
że w pewien sposób związany jest z zapowiedzią śmierci.

Byłem zagorzałym wielbicielem wszystkiego, co osobiste, oryginalne, jedyne, w sobie zamknięte — Brzechwa, przeciwnie, szydził z wszelkiego indywidualizmu, uważając go za chimerę zarozumiałych półgłówków; stąd nie wierzył w żadną inwencję, pomysłowość, sprowadzając je do wykładników wpływów środowiska, rasy, tzw. ducha czasów itp.

s. 40

Przytoczona przez narratora wypowiedź Brzechwy, będąca jego ostatecznym zdaniem w sporze, stanowi zarazem główny problem *Zeza*:

— Przypuszczam nawet — cedził niejednokrotnie, zezując w moją stronę — że w każdym z nas siedzi kilka indywiduów i drze się o marny ochłap tzw. duszy.

s. 41

Zagadnienie indywidualności stanowi centrum nie tylko tego opowiadania, ale także całej twórczości Grabińskiego (por. ADAMIEC, 1982: 106). Wprowadzenie w jego obręb elementów katoptrycznych komplikuje problem. Z perspektywy Brzechwy podmiot nie tylko jest zwielokrotniony sam w sobie, ale także każde z tych zwielokrotnień jest zaledwie odbiciem zewnętrznych okoliczności i wpływów.

W dalszej części opowiadania Brzechwa ginie w pojedynku, do którego doszło pośrednio za sprawą narratora. Po tym wydarzeniu narrator zapada na zapalenie mózgu. Wyraźny to objaw żałobnej identyfikacji, to znaczy utożsamienia się z osobą zmarłą poprzez stan chorobowy. Bohater, wyszedłszy z choroby, nieoczekiwanie zaczyna przejawiać cechy zmarłego prześladowcy.

Charakter mój wypaczył się najzupełniej i wszedł na obce sobie dotąd, nawet wrogie tory. Dawniejsze upodobania, szlachetna namiętność ku wszystkiemu, co piękne i głębokie, subtelna zdolność wyczuwania

drgnień oryginalności znikły bezpowrotnie. [...] Stałem się człowiekiem praktycznym, „zdrowym”, normalnym do obrzydliwości, wrogiem ekscentryków dowolnego rodzaju i — rzecz dla mnie najboleśniej — poczęłem szydzić z mych dawnych ideałów.

s. 43

Bohater szuka ratunku w alienacji i literaturze. Rozpoczyna walkę o własną tożsamość. Jednak jego głębokie skupienie przerywa każdorazowo bliżej nieokreślony dźwięk. W końcu odkrywa w swym mieszkaniu sekretny pokój. Przebiwszy się do niego, widzi Brzechwę, który następnie wchodzi w ciało narratora. Opowiadanie kończy się kolejnym dziwnym dźwiękiem. Po czasie narrator rozpoznaje go jako jego „własny” śmiech.

Zez stawia problem tożsamości i indywidualizmu, lecz zatrzymuje się na jego wyartykułowaniu. Bohater odkrywa w sobie istnienie drugiej, obcej, zdwojonej osoby, jednak autor nie podejmuje jeszcze próby odpowiedzi na pytanie o jej naturę. Poszukiwania źródeł „inności w sobie” pojawią się dopiero w późniejszej twórczości Stefana Grabińskiego.

Ciekawym ujęciem katoptryzmu jest wspomniane już opowiadanie²¹ *W willi nad morzem*. Charakteryzuje się ono dość skomplikowaną konstrukcją, gdyż kluczowa dla tekstu postać jest nieobecna. Poeta Stanisław Prandota zginął na pokładzie statku w czasie poprzedzającym czas fabuły. Autor sprawia, że czytelnik — trochę jak w powieści kryminalnej — wraz z rozwojem zdarzeń odkrywa coraz to nowe okoliczności śmierci Prandoty. I choć prawda nie zostaje przedstawiona bezpośrednio, to domysły budują scenę śmierci zupełnie odmienną od pierwotnie przedstawionej.

Znów narrator jest bezpośrednim uczestnikiem wydarzeń. Spędza czas w tytułowej willi swego przyja-

²¹ Przerobione później przez Grabińskiego na sztukę teatralną.

ciela — Norskiego. Gdy pewnego dnia Norski odczytuje swe wiersze, narrator dostrzega w nich podobieństwo do twórczości Prandoty. Wkrótce jednak sytuacja ulega odwróceniu i to w zachowaniu narratora Norski — ku swemu przerażeniu — dostrzega podobieństwo do ich wspólnego zmarłego przyjaciela:

— Przyznam ci się, że rzeczywiście już od dłuższego czasu dostrzegam dziwną zmianę w twych ruchach. Mam wrażenie, że gesty, które wykonujesz, to nie te dawne, twoje, do jakich przywykłem, lecz jakieś obce, skądś przejęte; jak gdyby ktoś drugi kierował nimi, usadowiwszy się w twym wnętrzu. Wyglądasz na aktora, który genialnie wżył się w cudzą mimikę.

s. 60

Na dzień przed wyjazdem narratora odbywa się uroczysta kolacja, podczas której nieopatrznie bohater w żartach posądza Norskiego o próbę otrucia. Uwaga ta głęboko dotyka gospodarza. Wieczorem narrator rozmawia z Adasiem, synem Norskiego, który pokazuje mu medalik otrzymany niegdyś od Prandoty oraz — grób poety! Okazuje się, że Prandota nie zginął na morzu, lecz najprawdopodobniej został otruty przez Norskiego. Powodem morderstwa była zemsta na artyście za uwiedzenie żony gospodarza, także nieżyjącej już Róży. Być może owocem tego romansu były narodziny Adasia, przypominającego z rysów Prandotę. Zdemaskowany morderca popełnia samobójstwo.

Choć Prandota nie pojawia się bezpośrednio na kartach opowiadania, to jednak jego postać odbija się w każdym z trójki bohaterów: w narratorze, Norskim i Adasiu. Narrator przejmuje jego gesty i upodobania, Adaś jest jego synem, fizycznie podobnym do ojca, Norski tworzy poezję podobną do dorobku zmarłego, ostatecznie zaś popełnia samobójstwo, utożsamiając się z nim w chwili śmierci. Prandota jest w pełni obecny, choć rozczłonko-

wany. Jego obecność zasadza się na odbiciu w pozostałych bohaterach. W przeciwieństwie do noweli *Zez*, tutaj autor zrezygnował z ukazania sposobu, w jaki poszczególne postaci reagują na zachodzące w nich przemiany.

Brakuje wyraźnych sytuacji katoptrycznych w drugim tomie opowiadań Grabińskiego *Demon ruchu* z 1919 roku. Zamieszczone tu historie związane są w różny sposób z życiem kolei, co być może dostarczyło autorowi tak dużej ilości materiału, że odsunął na bok rozważania nad wielokrotnością ludzkiej tożsamości.

Pewien wyjątek stanowi opowiadanie *Engram Szatery*²². Tytułowy bohater, na skutek obserwacji pewnych widmowych elementów nieistniejącej stacji kolejowej, wymyśla teorię „engramów” — metafizycznych fotografii, klisz rzeczy, które minęły, zapisanych w czwartym wymiarze istnienia. Do rzeczywistości materialnej powracają czasem echa, przebitki tych klisz.

Podczas katastrofy kolejowej Szatera przeżywa erotyczną fascynację odciętą głową młodej blondynki, którą ująwszy w ręce pocałował, po czym stracił przytomność. Pragnąc powtórzenia tej sytuacji, bohater stara się wywołać następną krakxę. Gdy siedzi w swym biurze, z którego sabotuje rozkładem jazdy pociągów, nagle dostrzega na peronie swoją własną postać, która daje sygnał do odjazdu zatrzymanego pociągu, przez co udaje się zapobiec katastrofie. Szatera kończy swój żywot pod kołami kolejnego z nadjeżdżających pociągów, pod który rzuca się w momencie, gdy między torami dostrzega uciętą głowę — przedmiot swego pożądania.

Bardzo wyraźny motyw oglądania własnej osoby z zewnątrz (heautoskopii) jest tu nieco marginalizowany przez robiący silne wrażenie wątek nekrofilski²³. Sobo-

²² Opowiadanie to nie zostało włączone do serii redagowanej przez Hutnikiewicza. Można je znaleźć w: OTCETEN (wybór i oprac.), 1986.

²³ Doskonale studium wyobraźni nekrofilskiej w literaturze Młodej Polski przedstawił Wojciech Gutowski (1989: 37–71).

wtóra Szatery można traktować jako tę część jego osobowości, która nadbudowana jest na pełnionym przez niego stanowisku wysokiego urzędnika kolejowego. To typowe dla *Superego* poczucie obowiązku, które dominuje (chce dominować) nad erotycznym *Id*. Samobójcza śmierć łączy w sobie przeciwstawne dążenia: Szatera spełnia swoje pożądanie, a zarazem doprowadza do wypadku, w którym jest najprawdopodobniej jedyną ofiarą²⁴.

Znacznie więcej odbić i zwielokrotnień pojawia się w kolejnym zbiorze: *Szalony pątnik* z roku 1920. To z niego pochodzą oba omawiane w dalszych rozdziałach opowiadania: *Problem Czelawy* i *Dziedzina*.

Innym opowiadaniem, na które warto zwrócić uwagę, jest *Saturnin Sektor*. Historia ta — dziwna nawet jak na twórczość Grabińskiego — dotyczy sporu pomiędzy dwoma szaleńcami. Przedmiotem konfliktu jest zagadnienie czasu, a miejscem ścierania się — lokalna gazeta, w której dwaj oponenci publikują swe artykuły i polemiki. W końcu główny bohater, przekonany o nieistnieniu czasu, odnajduje swego przeciwnika w osobie starego, także obłąkanego, zegarmistrza. Wdają się w długą wymianę zdań, dochodząc wreszcie do konkluzji:

— Nie zrozumiemy się nigdy. Rzecz szczególna! Mimo że jestestwa nasze tak są ze sobą dziwnie splecione.

W tej chwili niesamowity dreszcz przebiegł me ciało. Słowa zegarmistrza szły do mnie jakby z mojego wnętrza.

²⁴ Można opowiadanie to odczytywać w inny sposób, traktując sobowtóra Szatery jako tytułowy engram, który jest „echem” poczynań bohatera w ciągu wieloletniej służby. Takie odczytanie — które bliskie byłoby sposobowi ujmowania nowel Grabińskiego przez Hutnikiewicza, i w którym brak racjonalizującego wytłumaczenia tłumaczy nieuwzględnienie w redagowanym przez niego zbiorze — wydaje się zubażać tekst, odzierać go z silnie zarysowanych konotacji psychoanalitycznych.

— Hm... istotnie. I ja to chwilami odczuwam.

— Gdyby nie to — ciągnął zgaszonym głosem starzec — że myśli twoje wyglądają na młody szczep zasadzony na moim pniu, gdyby nie to, że przeczuwam ich rozbłysk w najbliższej przyszłości...

— To co?

— Zabiłbym cię — odpowiedział zimno. — Tym oto narzędziem.

I wydobył z pluszowego puzdra cudnej roboty puginą z rękojeścią z kości słoniowej.

Uśmiechnąłem się tryumfująco:

— Tymczasem role wypadają odwrotnie.

Starzec pochylił z rezygnacją głowę:

— Bo przewyciężyłeś mnie w sobie...

s. 276

I rzeczywiście: następnego dnia rano zegarmistrz zostaje odnaleziony martwy, przy czym w relacjach z wieczornych gazet zadawano sobie pytanie, czy było to morderstwo, czy też samobójstwo.

Poprzez alegoryczne ujęcie czasu wprowadził Grabiński zagadnienie konfliktu pokoleń. Spór zegarmistrza z bohaterem do złudzenia przypomina walkę pozytywistów z młodopolanami, jaka miała miejsce na przełomie XIX i XX wieku, lub wcześniejszy spór klasyków z romantykami. Wplecenie pewnych elementów katoptrycznych nadaje całej sprawie nowy ton. Autor nie zajmuje tu żadnego stanowiska, nikomu nie przyznaje wyrażnej racji. Wydaje się, że *Saturnin Sektor* pokazuje raczej, iż każde pokolenie jednocześnie odbija się w pokoleniu późniejszym i jest odbiciem pokolenia wcześniejszego. Zegarmistrz i bohater są jedną osobą (na co wskazuje fakt, że obaj są szaleni, przytoczony powyżej fragment dialogu, zabójstwo, które jest samobójstwem itd.) o dwóch różnych aspektach.

Ciekawie przedstawia się ostateczna reintegracja. Po śmierci zegarmistrza miasto obiega osobliwa wiadomość:

Oto pojawiły się na murach miasta dziwaczne plakaty i ogłoszenia we formie żałobnych klepsydr następującej treści:

„Zgon Czasu.

W nocy z 29 na 30 listopada br. zginął bezpowrotnie Tempus Saturn, by ustąpić miejsca wieczystemu Trwaniu”.

s. 278

Można w tym dostrzec nieczęstą u Grabińskiego zabawę językiem: zgon czasu wieszczony jest przez klepsydrę. Dzięki podwójnemu znaczeniu słowa „klepsydra” możemy odczytać ten paradoks jako znak reintegracji — w śmierci.

W wydanej w 1922 roku *Księdze ognia* znalazły się opowiadania w różny sposób związane z tym żywiołem oraz ludźmi mającymi z nim do czynienia: strażakami, kominiarzami itp. Podobnie jak w przypadku *Demonu ruchu*, także tutaj odgórnie przyjęta tematyka nie sprzyjała wprowadzaniu wątków katoptrycznych. Wyjątek stanowi opowiadanie pod tytułem *Muzeum dusz czyśćcowych*.

Głównym bohaterem jest doktor Proń, naukowiec i okultysta, który przybywa do prowadzonego przez pewnego proboszcza muzeum. Proboszcz zbiera ślady dusz przebywających w czyśćcu: jego zdaniem znajdujący się tam zmarli czasem pojawiają się na planie materialnym i dają wyraz swoim mękom poprzez wypalanie różnych znaków (dłoni, twarzy) za pomocą ognia piekielnego. Przedmioty z takimi śladami stanowią eksponaty w tytułowym muzeum dusz czyśćcowych. Proń nie wierzy w wytłumaczenia księdza i źródeł tajemniczych znaków dopatruje się w zjawiskach spirytualistycznych. Wkrótce odkrywa, że bratanica proboszcza, Helena, posiada zdolności mediumistyczne.

Jednym z eksponatów muzealnych jest wypalony w materiale wizerunek pewnego XV-wiecznego kardynała, który pojawił się w trakcie mszy odprawianej przez

właściciela muzeum. Proboszcz jest niezwykle podobny do kardynała, a ponadto zna fakty z odległej historii Rzymu, której jednak nigdy nie studiował. Proń rozpoczyna seanse z Heleną. Podczas jednego z nich ukazuje się widmo kardynała, które po chwili przemienia się w proboszcza. Kiedy Helena wychodzi z transu, udają się do księdza, lecz okazuje się, że ten już nie żyje.

W tekście tym przywołuje autor kwestię reinkarnacji, która w twórczości Grabińskiego powraca na przykład w powieści *Wyspa Itongo*. Zestawienie jej z odbiciem roduzi nowe pytania: jak wiele z doświadczeń wcześniejszych wcieleń obecnych jest w podmiocie? Czy w ogóle nie stanowi on pewnej karmicznej²⁵ wypadkowej, która nie tylko determinuje jego losy, ale także charakter i osobowość? To oczywiście kwestie składające się na tożsamość katoptryczną: ile różnych „ja” jest we mnie obecnych? Reintegracja po raz kolejny odbywa się w chwili śmierci, jednak tym razem odsyła ona do nowej jakości, to znaczy do potencjalnie nowego wcielenia proboszcza-kardynała²⁶.

Pochodzący z tego samego roku co *Księga ognia* wybór nowel zatytułowany *Niesamowita opowieść* przynosi kolejne odsłony rozmaitych ujęć i zastosowań tożsamości katoptrycznej.

Dwa z nich doczekały się już osobnych interpretacji i nie ma potrzeby ich tutaj obszernie przywoływać lub powtarzać. *Kochance Szamoty* poświęcona jest część *Fantazmatów* Krystyny KŁOSIŃSKIEJ (2004) oraz „*Corpus eroticum*” Dariusza BRZOSTKA (2013) i choć opracowania te

²⁵ Karma to — najogólniej rzecz ujmując — pewna esencja czynów, które poprzez metafizycznie rozumiane prawo przyczyny i skutku determinuje przyszłe losy jednostki. Występuje w większości wschodnich religii (hinduizmie, buddyzmie, dżinizmie i sikhizmie) i często ma zasadnicze znaczenie w całym procesie reinkarnacji.

²⁶ Pewnym paradoksem jest, że obie inkarnacje to osoby duchowe w tradycji chrześcijańskiej, która koncepcję inkarnacji odrzuca.

nie wprowadzają kategorii tożsamości katoptrycznej, to czytelnik bez problemów odnajdzie w nich wątki odbicia, jeśli tylko zjawę Jadwigi potraktuje bądź to jako emanację Animy, bądź zewnętrzny symptom Jerzego Szamoty²⁷.

Drugie opowiadanie to *W domu Sary*, któremu sporo miejsca poświęca Barbara ZWOLIŃSKA w swojej książce *Wampiryzm w literaturze romantycznej i postromantycznej* (2002). Tytułowa Sara rzeczywiście jest swego rodzaju wampirem, który utrzymuje się przy życiu dzięki energii seksualnej odbieranej swym kolejnym kochankom. Element katoptryczny w tym opowiadaniu polega na tym, że wampirzyca w pewien sposób odzwierciedla widok każdej ze swych ofiar:

Sara jest podobna do kochanków i odwrotnie, gdyż oni znajdują odbicie w jej obliczu, a jej oblicze odbija się w ich twarzach. Ten przerażający związek tożsamości świadczy o czymś w rodzaju sobowtórycznego uzależnienia: aby podwajać, czy też inaczej — ciągle odnawiać swoje istnienie, Sara Braga musi znajdować niejako swoje odbicie w kolejnych kochankach. Oni są jej lustrami, potwierdzeniem jej sztucznie przedłużonej tożsamości. Lustrzany charakter galerii portretów²⁸ uwidacznia się w niepokojącym podobieństwie kochanków do wampira i odwrotnie — wampirycznej kochanki do ofiar destruktywnej miłości. Wampir, wchłaniający cudze życie, wchłania też zewnętrzne objawy urody, przez co dla związku miłosnego charakterystyczne jest makabryczne zespolenie, makabryczne — bo doprowadzające do rozprężenia, a w końcu do unicestwienia tożsamości ofiary.

ZWOLIŃSKA, 2002: 146

²⁷ W takim znaczeniu, w jakim *Kobieta jest symptomem mężczyzny* u Lacana.

²⁸ Chodzi o obecną w domu Sary galerię, w której wisiały po-dwójne portrety: Sary i każdego jej następnego kochanka.

W *Niesamowitej opowieści* zawarta jest jeszcze jedna nowela, której — ze względu na ciekawą konstrukcję katoptryczną — warto się przyjrzeć trochę bliżej. Nosi ona tytuł *Na tropie*²⁹, a jej głównym (i — jeśli pominąć lokaja pełniącego zupełnie marginalną funkcję — jedynym) bohaterem jest malarz, który w wolnych chwilach eksperymentuje z hipnozą. Po jednej z autohipnotycznych sesji budzi się rano, nie pamiętając, jak spędził noc. W porannej gazecie czyta wzmiankę o morderstwie dokonanym kilka godzin wcześniej na hrabiance, którą niegdyś portretował. Zaciekawiony artysta udaje się na miejsce zbrodni, gdzie napotyka na ślad mordercy. Idąc za tropem, klucząc po okolicy, dociera — ku swojemu przerażeniu — pod własny dom.

Nowela ta przypomina do pewnego stopnia kryminał: mamy tu ofiarę, mamy mordercę oraz detektywa, który stara się całą sprawę rozwikłać. Slavoj Žižek dokonał w jednej ze swych książek (2003) rozróżnienia na dwa typy postaci detektywa. Jeden z nich to pozostający na zewnątrz wydarzeń chłodny analityk, który od początku wie, jakie jest rozwiązanie zagadki i szuka jedynie sposobu na opowiedzenie tego, drugi zaś to zaangażowany twardziel, który musi stać się bezpośrednim uczestnikiem, bohaterem intrygi, aby odkryć początkowo nieznaną mu prawdę (zob. ŽIŽEK, 2003: 79–105). *Na tropie* doskonale wymyka się temu rozróżnieniu — bohater-detektyw jednocześnie wie i nie wie, co się stało. Wie, bo przebieg wydarzeń wpisany jest w jego podświadomość za sprawą stanu hipnotycznego, nie wie, bo treści te nie są początkowo dostępne świadomości. Przebieg śledztwa nie polega tu tak naprawdę na szukaniu winnego w świecie

²⁹ Bliżej noweli Grabińskiego *Na tropie* przyglądam się w artykule (GRUDNIK, 2013), gdzie — zgodnie z tytułem — zestawiam ją z klasycznym *Zabójstwem przy rue Morgue* Edgara Allana Poego, pokazując jak i w tym przypadku Grabiński podąża — *nomen omen* — tropem swego mistrza.

zewnątrznym, lecz na uświadomieniu sobie obecności winnego wewnątrz bohatera.

Mamy tu do czynienia nie tyle z rozbiciem jaźni czy emanacją jakichś treści psychicznych na zewnątrz bohatera, ile z przejściem kontroli przez podświadomość³⁰. Całość wiąże się oczywiście z hipnozą, o której Dobroczyński tak pisze:

Zwłaszcza hipnoza [...] stała się narzędziem, które — dzięki nieoczekiwanemu wpływowi na ludzkie zachowania — nazwano „królewską drogą do nieświadomości”. Szczególnie istotne były tu zauważone przez psychiatrów trudności, jakie miały osoby uprzednio zahipnotyzowane z podaniem motywów zachowań zasugerowanych im przez hipnotyzera.

DOBROCZYŃSKI, 2001: 113—114

Jeśli jednak hipnotyzer i pozostający pod wpływem hipnozy to jedna i ta sama osoba (co już jest pewnym jej rozdwojeniem), to w obszar sugestii dostać się mogą właśnie wszelkiego rodzaju pragnienia, marzenia, fantazje i treści wyparte do podświadomości. Treści te często powiązane są z popędami, w tym z seksualnym. Dobroczyński wskazuje na ich znaczne obsadzenie energetyczne:

„Nieświadome” [...] składa się z życzeń czy też pragnień obdarzonych pewną ilością energii; nie zna takich stanów, jak wahanie, przeczenie czy wątpliwość; — nie posiada logiki, dzięki czemu może zawierać sprzeczne tendencje i motywacje; — dysponuje niemal nieograniczoną ilością energii; — zawiera procesy pozaczasowe i niezniszczalne; idea czasu nie ma zastosowania do nieświadomości; [...] działa zgodnie z zasa-

³⁰ Lub utratą kontroli przez świadomość. Kontrola kojarzy się z pewnym zahamowaniem, ograniczeniem, co pasuje do roli świadomości. Tymczasem podświadomość jest niepohamowana, jest sama w sobie zupełnym brakiem kontroli.

dą przyjemności — całkowicie lekceważąc wymagania stawiane przez rzeczywistość zewnętrzną [...].

DOBROCYŃSKI, 2001: 91

Dzięki tym uwagom możliwe jest nie tyle wyjaśnianie, ile zaakceptowanie irracjonalnych okoliczności morderstwa: drzwi hrabianki zaryglowane od wewnątrz pozostały w stanie nienaruszonym, jedyna droga do pokoju prowadziła przez okno, ale i to było zamknięte. By dostać się do samego zamku, zbrodniarz musiał pokonać wielometrowy mur. I wreszcie — śmiertelny cios był wymierzony prosto w serce, a zarazem był tak silny, że hrabianka zmarła, nie zdążwszy się nawet przebudzić.

Z racjonalnego punktu widzenia okoliczności te trudne są do wytłumaczenia. Jednakże bohater „opętany” przez podświadomość nie postępował racjonalnie. Energia, jaką wyzwalał podczas hipnozy, mogła obdarzyć go nadludzką siłą i nadzwyczajną sprawnością. I być może w tym tkwi faktyczne źródło przełamania schematu Żiżka, zarówno klasyczny detektyw, jak i twardziel opierali swe działania na racjonalizmie, który w tym wypadku musi zostać odrzucony.

Opowiadanie to ważne jest w dorobku Grabińskiego rozpatrywanym pod kątem tożsamości katoptrycznej o tyle, że dzięki zastosowaniu motywu hipnozy nie mamy tu do czynienia z metaforyczną projekcją części tożsamości bohatera. Początkowo wydaje się co prawda, że śledzi on inną osobę, ale w zakończeniu dowiadujemy się już wprost, że tak naprawdę śledził samego siebie. Przy czym świadomość ta ma charakter traumatyczny.

Opowiadanie *Przypadek*, pomieszczone w ostatnim zbiorze krótkich utworów prozaicznych Stefana Grabińskiego — *Namiętność* z 1930 roku — stanowi jakby powrót do tematyki podejmowanej osiem lat wcześniej na łamach *Demonia ruchu*. To właśnie kolej staje się tłem dziwnego romansu między Kazimierzem i poznaną

przez niego w pociągu zamężną Stachą. Kochankowie, z obawy przed ujawnieniem, spotykają się jedynie w pociągowym wagonie, w czasie częstych podróży Stachy. Pewnego razu kobiecie wydaje się, że wśród pasażerów w korytarzu przedziału dostrzega swego męża, to powtarza się podczas wysiadania. Gdy przy okazji innej podróży zdradzany mąż wsiada do pociągu, z którego przed chwilą wyszła jego niewierna żona, zupełnie przypadkowo dosiada się właśnie do Kazimierza. Mężczyźni wdają się w dyskusję na temat tego, czy, a jeśli tak, to w jaki sposób można przywidzieć się drugiej osobie. Kazimierz uważa, że w pewnych okolicznościach możliwa jest obecność w dwóch miejscach jednocześnie.

— Przypuszczam — podjął rozmowę mąż Stachy — że ów stan anomalny, o którym pan wspomniał, nie jest połączony z pełną świadomością danego osobnika.

— Naturalnie, jak w ogóle przy każdym choćby tylko częściowym rozszczepieniu jaźni.

— Więc zachodzi tu pewne rozszczepienie? [...]

— Ależ tak — to zupełnie jasne — podtrzymywał złośliwie swe zdanie Zabrzecki. — Proszę wyobrazić sobie, że ktoś opanowany jakąś wyłączną myślą „wybiera się” duchem swym, że się tak wyrażę, „na zwiady”.

s. 537—538

Kazimierz domyśla się, że mąż Stachy właśnie w ten sposób zdołał objawić się jemu i jego kochance podczas jednej z poprzednich podróży. Ponieważ uzewnętrzniona część danej osoby nie podziela w pełni świadomości, kochanek zakłada, że jego oponent zdaje sobie sprawę z sytuacji, ale jedynie podświadomie i to właśnie kieruje tytułowym przypadkiem. W dalszej części opowiadania mąż Stachy pokazuje Kazimierzowi swoją służbową broń. Na skutek szarpaniny między mężem Stachy a Kazimierzem, jaka wywiązała się gdy Kazimierz chciał strzelić do ptaka

za oknem, kochanek zostaje postrzelony. Gdy w wyniku zadanej rany umiera, zdradzony mąż odnajduje u niego zdjęcie Stachy.

Katoptryczność, która w tym późnym opowiadaniu Grabińskiego została w niezbyt udany sposób sprowadzona do roli użytkowej, demaskuje iluzję przypadku. Obecność drugiego „ja” w nas sprawia, że dochodzi ono do głosu w sytuacjach pozornie przypadkowych. Ponieważ owo drugie „ja”, czyli nieświadomość, posiada wiedzę niedostępną dla świadomości, pozwala na dokonywanie pewnych wyborów poza jej obrębem. Komunikacja między podmiotem a jego odbiciem odbywa się w obie strony: nie tylko przesłanki ze świadomości trafiają w podświadomość, ale również sygnały z podświadomości determinują pewne reakcje świadomości. Reakcje pozornie przypadkowe, lecz w przestrzeni lustra wszystko jest doskonałym odbiciem i nic nie dzieje się przypadkowo.

Rozdział II

Potworzenie

1.

Jedną z najpopularniejszych realizacji tożsamości kaptoptrycznej w literaturze jest motyw sobowtóra lub bliźniaka. Sytuacja w tekście jest wtedy klarowna¹: mamy dwóch bohaterów, których wygląd jest identyczny lub bardzo zbliżony². Fizycznie stanowią osobne indywidua, realne i materialne. Dopiero w sferze psychiki można zaobserwować komplikacje. Bo jeśli posiadają ten sam wygląd, to samo (w przypadku bliźniaków) pochodzenie, te same — powiedzielibyśmy dziś — geny, to czy ich życie wewnętrzne także przebiega podobnie? Czy ich psychika kształtuje się symetrycznie, tak samo jak ciało? Literatura znajdowała wiele różnych, czasem sprzecznych odpowiedzi³.

¹ Jakkolwiek często komplikuje fabułę, czego przykładem między innymi jest powieść Marii Wirtemberskiej *Malwina* czyli *Domyślność serca*.

² Często bliźniacy mają jakąś cechę pozwalającą ich odróżnić podczas bliższych oględzin. Dla przykładu Jacek i Placek z powieści Kornela Makuszyńskiego: *O dwóch takich co ukradli księżyc* różnią się liczbą włosów na głowie.

³ O ile charakter przywołanych już Jacka i Placka jest niemal identyczny, o tyle bohaterowie *Malwiny*... różnią się zasadniczo.

Stefan Grabiński również podjął problem bliźniactwa, twórczo go przebudowując⁴. Bliźniacy z opowiadania *Problemat Czelawy* wyróżniają się tym, że choć mają dwa ciała, dwie tożsamości, mają tylko jedną świadomość, która wędruje od jednego do drugiego z nich.

W roku 1867, 20 lutego w miasteczku N. pojawił się na świecie dziwny kaprys natury: pewnej parze małżonków urodziło się dwoje męskich bliźniąt zrosłych biodrami. Po szczęśliwym przeprowadzeniu operacji jedno zapadło w dziwny stan martwoty, by po 12 godzinach śmiertelnego snu wrócić do stanu jawy, gdy równocześnie drugie niemowlę uległo symptomom przebytych uprzednio przez pierwsze.

s. 258

Mimo iż bracia dorastali wspólnie, najpierw przy rodzicach, a po ich śmierci wyjechawszy za granicę, to nie mieli przecież ze sobą kontaktu. Nie rozmawiali ze sobą ani przez minutę, nikt ich nie widział razem, a dla każdego z nich widok pogrążonego w podobnym do śmierci letargu brata o identycznym wyglądzie musiał być co najmniej nieprzyjemny. Niemożliwe było zbudowanie rodzinnej więzi. Dlatego w sytuacji tej powinniśmy mówić raczej o sobowtórach niż o braciach bliźniakach. Odrzucenie braterstwa powoduje, że puste miejsce zostaje wypełnione przez konflikt. Nie mogąc uwolnić się od siebie, zaczynają się nienawidzić.

Tożsamość i wzajemność, których skłócenie bracia nie chcieli przeżywać jako przyjaźni czy bliskości bliźniego, w końcu narzucają się im w formie rozdwojenia monstrem w nich samych i poza nimi, w formie najbardziej niesamowitej i niepokojącej.

GIRARD, 1993: 221

⁴ Zgodnie ze swymi zapatrywaniem na kwestię oryginalności w sztuce, zob. GRABIŃSKI, 1925/1926.

Zgadza się to z tekstem, w którym określenie „bliźniak” pojawia się tylko w przytoczonym powyżej fragmencie, podczas gdy w pozostałych sytuacjach używa się konsekwentnie słowa „sobowtór”⁵.

Fakt, że jeden z braci pozostawał aktywny nocą (od godziny 20 do 8), drugi zaś za dnia (od 8 do 20), jest niezwykle znaczący. To element decydujący o rozwoju osobowości obu bohaterów.

Stachur spowiadał się narratorowi:

Energia psychiczna ożywiająca nasze ciała była jedną i tą samą, a stąd i pamięć wspólną; tak, siła duchowa była identyczna, lecz nie ciała: to były dwa różne ustroje fizyczne. Każdy z nas jako osobowość empiryczna przedstawia wypadkową dwóch elementów, z których jeden jest nam wspólny.

s. 259

Konieczność życia nocą ukształtowała charakter Stachura. Stał się bywalcem oberż, gdzie po nocach zbierało się środowisko przestępcze. Z czasem sam zaczął łamać prawo, rozbudziły się w nim mordercze instynkty (przyznaje się do kilku zabójstw) oraz erotyczna rozwiązłość. Odwrotnie było w przypadku „dziennego” brata — Czelawy⁶. Nie wykazywał w ogóle aktywności seksualnej, wszelkie rozrywki czy to wysokie, typu: teatr, czy też niskie — dostarczane przez gospody, były mu raczej obce, gdyż już o 20 zapadał w letarg. Hulaszcze życie rówieśników stało się dla niego niedostępne. Kompensatę od-

⁵ „Jego fizyczny sobowtór” (s. 237), „w dzień po stwierdzeniu wycieczek sobowtóra” (s. 239), „istnienie sobowtóra” (s. 239) i tak dalej... Co ciekawe, gdy w tekście pojawia się wyrażenie „brat Stachur” (s. 255, 257), to nie dotyczy ono pokrewieństwa łączącego go z Czelawą, ale więzi między nim a przedstawicielami „braci przestępczej”, zbiorowością lokalnych opryszków.

⁶ Kwestia imion, znacząca dla rysu postaci, zostanie poruszona później.

nalazł w nauce, co zaowocowało doskonałymi wynikami i błyskawiczną karierą w stosunkowo młodym wieku.

Zróznicowanie się charakterów zaznaczyło się także w wyglądzie⁷. Jak już wspominałem, bracia urodzili się zrośnięci biodrami, dlatego zostali zaraz rozdzieleni operacyjnie, lecz po pierwotnym zrośnięciu pozostał ślad w postaci „szerokiej blizny” (s. 243) oraz utykania na jedną nogę. Czelawa lekko utyka na nogę prawą, Stachur — na lewą. Różnica ta przypomina lustrzane odbicie, w którym lewa strona patrzącego staje się prawą stroną odbicia i odwrotnie. Cała sytuacja zaś opiera się na istnieniu bliźniaka, nie byłaby możliwa w wypadku ciąży pojedynczej. Blizna symbolizuje brak tego, co ma (czym jest) brat, a utykanie to nieustanne przypomnienie o defekcie, o swoistej niekompletności.

Oprócz różnic występujących już chwilę po porodzie, istnieją także te, które wykształciły się i pogłębiły z biegiem czasu. Stachur tłumaczy to narratorowi, przelewając absynt z kieliszka do kufla po piwie. Chociaż zawartość pozostaje ta sama, różnica między naczyniami wpływa na ogląd całości — w kieliszku alkohol wydaje się czysty, świecący, w kuflu jest mętny.

⁷ Pogląd, według którego charakter i aparycja są ze sobą sprzężone, nie jest nowy. Już William Blake uważał, że powłoka cielesna jest kompromisem między materią a duchem — im silniejszy duch, tym piękniejsze ciało. W Młodej Polsce rozwinęła się osobna pseudonauka badająca tego typu zależności: fizjognomia. Motyw przemiany wyglądu pod wpływem zbrodniczych uczynków pojawia się między innymi w głośniejszej powieści Oscara Wilde’a *Portret Doriana Greya*. U Grabińskiego można dostrzec echo tego typu poglądów. W *Zagadnieniu oryginalności...* pisze na przykład: „Bo temat-pomysł uwarunkowuje formę, nie odwrotnie, podobnie jak duch kształtuje ciało” (GRABIŃSKI, 1925/1926: 2; podkr. — K.G.), jeszcze dobitniej w tym temacie wypowiada się mag Wierusz z powieści *Salamandra*: „Ciało powinno iść za duszą, a organizm kształtować się w planie zasady. Myśl stwarza ciało i jego fizyczne predyspozycje” (GRABIŃSKI, 1980b: 8).

Ostateczny wygląd i wrażenie są tu wypadkową treści i formy, chociaż w obu identyczna treść się powtarza. Lecz i forma ma głos, kochasiu, i to lube ciało, a jakże, i to biedne, posiniaczone w nocnych bitkach, pokrajane od razów, obrzękłe od trunków i łajdactw ciało.

s. 258

Tryb życia i charakter sprawiły, że twarz Stachura pokryła się bliznami, nadużywanie alkoholu także pozostawiło na niej swoje ślady. Czelawa, prowadząc ascetyczny żywot intelektualisty, cechował się nienaganną prezencją⁸.

Kariera Czelawy, jego aktywność społeczna doprowadziły z czasem do podporządkowania Stachura, który za dnia zdany był na łaskę profesora. Ten ukrywał go zamkniętego w swojej pracowni, w tajemnicy przed całym światem, nawet własną żoną. Ciężar, jaki bliźniak stanowił dla naukowca, obrócił się paradoksalnie w źródło jego sukcesów, gdy Czelawa postanowił wykorzystać bogaty materiał wspomnień i informacji, jakie dostawały się do jego pamięci w czasie aktywności Stachura. Ta osobliwa symbioza zacieśniana była przez zależność finansową: Stachur, nie mając możliwości pracy w nocy, otrzymywał niewielką zapłatę za przysłuchiwanie się nocnym opowieściom rozmaitych przestępców i dewiantów. Dzięki tym informacjom Czelawa stał się wybitnym specjalistą z dziedziny psychopatologii:

wpadł na piekielny pomysł, dzięki któremu stałem się mu nieodzowny. Został profesorem uniwersytetu,

⁸ Podobną uwagę notuje Ribot, analizując przypadki bliźniąt syjamskich: „Ograniczając się tylko do zjawisk czuciowości i woli, zauważę, iż potwór, złożony z dwóch prawie dokładnych osobników, złączonych tylko w jednym punkcie ciała, będzie dwoistym tak pod względem moralnym, jak i fizycznym. Każdy osobnik posiada własną czuciowość i wolę, których skutki rozciągać się będą na jego tylko własne ciało” (RIBOT, 1885: 46).

wielkim psychologiem i postanowił z katedry wyzyskać bezczelnie moje najserdeczniejsze przeżycia. Łajdak! Wygodnie się urządził, mając do dyspozycji dwa ciała. Od lat śpię jak pies w zamkniętym, nigdy nie opalanym gabinecie, by w nocy żyć z tych paru ochłapów monety, które mi łaskawie odstępuje.

s. 260

Ostatecznie Czelawa posunął się jeszcze o krok dalej i ze swej relacji ze Stachurem uczynił temat pracy naukowej, która miała mu przynieść sławę. Można przypuszczać, że tego typu autotematyzm decydował już o samym wyborze studiów psychologicznych. To, co początkowo stanowiło dla Czelawy powód zajęcia się nauką, trwało jako silna motywacja do intelektualnego rozwoju, przerosło się w źródło zawodowych sukcesów, finalnie miało zaistnieć (i zaistniało) jako obiekt rozważań, które uczyniły naukowca sławnym.

Postawę taką poddał krytyce Carl Gustav Jung. Jego zdaniem społeczeństwo wywiera presję na jednostkę, oczekuje pewnych działań. Sprostanie oczekiwaniom za wszelką cenę i w jak najlepszy sposób to postawa charakterystyczna dla profesjonalistów. Implikuje ona zagrożenie polegające na „utożsamieniu się z personą”, czyli redukcji osobowości do elementów związanych z daną profesją. Jung przywołuje przykład profesora utożsamiającego się ze swym podręcznikiem oraz tenora utożsamiającego się ze swoim głosem, w przypadku Czelawy mielibyśmy obraz naukowca całkowicie oddanego przedmiotowi tych badań, będącego tym przedmiotem (lub ważną jego częścią). Fatalizm takiej postawy polega na tym, że „wtedy żyjemy już tylko dla własnej biografii” (JUNG, 1976: 130).

2.

Już pierwotne rozróżnienie na dzień i noc, które leży u początku historii Czelawy/Stachura, nasuwa konotacje psychoanalityczne. Pociągane przez tę dychotomię kwestie seksualnej aktywności i oziębłości, rozwoju intelektualnego i morderczych instynktów oraz wiele zarówno podstawowych, jak i szczegółowych różnic pomiędzy bliźniakami utwierdza w przekonaniu, iż zasadne będzie sprawdzenie ogółu zaistniałych ambiwalencji do opozycji pomiędzy *Superego* i *Id*.

Superego i *Id* to dwie (z trzech, obok *Ego*) instancje osobowości opisane przez Freuda w jego drugiej teorii aparatu psychicznego⁹. Według Jeana Laplanche'a i Jeana-Bertrana Pontalisa, autorów *Słownika psychoanalizy*, „rola *Superego* jest porównywana do roli sędziego lub cenzora wobec *Ego*. Jako funkcje *Superego* Freud traktował sumienie, samoobserwację, tworzenie ideałów. W klasycznym ujęciu *Superego* traktuje się jako spadkobiercę kompleksu Edypa; tworzy się ono przez interioryzację nakazów i zakazów rodzicielskich” (LAPLANCHE, PONTALIS, 1996: 141–142)¹⁰. Z kolei *Id* „jest popędownym biegunem osobowości; jego treści, jako psychiczny wyraz popędów, są nieświadome, częściowo dziedziczne i wrodzone, częściowo wyparte i nabyte. Z ekonomicznego punktu widzenia *Id* jest, według Freuda, głównym zbiornikiem energii psychicznej; z punktu widzenia dynamicznego wchodzi

⁹ Pierwsza teoria aparatu psychicznego Freuda opierała się na rozróżnieniu świadomości oraz nieświadomości (podświadomości i przedświadomości).

¹⁰ W polskim przekładzie Ewy Modzelewskiej i Ewy Wojciechowskiej użyto terminów *Nad-Ja* i *Ja* w miejscu *Superego* i *Ego*. Pozwoliłem sobie zmodyfikować przekład tak, by zachować większą jasność wyводу. Artykuł hasłowy, z którego pochodzi cytat, nosi nazwę *Nad-Ja (Superego)*. Pojęcia te używane są wymiennie, a wybór pozostaje zaledwie kwestią tłumacza.

ono w konflikt z *Ego* i *Superego*, które, z punktu widzenia rozwojowego, są wynikiem jego różnicowania się" (LAPLANCHE, PONTALIS, 1996: 330)¹¹.

Czelawa jawi się w tekście jako czyste, uosobione *Superego*. Brak w nim elementów typowych dla *Id*, które całościowo obsadzone są w sobowtórowej figurze Stachura. Czelawa jako intelektualista, profesor psychologii, wybitny psychopatolog pracujący na uniwersytecie, wyraźnie stanowi tę część wspólnej tożsamości Czelawy-Stachura, która podlega społecznej nobilitacji. Stachur z kolei nie tylko dostarcza profesorowi materiałów, ale także — a może nawet przede wszystkim — realizuje wszystkie zwierzęce instynkty¹² wpisanych w tożsamość jako integralna część, niemożliwa do zupełnego wykluczenia. Przypomina on także archetypiczny Cień, czyli personifikację wszystkich tych treści, w które Jaźń jest bogata, ale ze względów oceniania ich jako negatywne — odrzuca je, jako coś skrytego, wstydliwego i w pewien sposób niebezpiecznego. Cień pełni zatem funkcję „negatywnej strony osobowości, sumy wszystkich nieprzyjemnych cech, które chce się ukryć, podrzędnej, pozbawionej wartości i prymitywnej strony natury ludzkiej, »innej osoby« w nas, naszej własnej ciemnej strony" (SAMUELS, SHORTER, PLAUT, 1994: 47—48). Kumulacja owych treści przyczynia się do ich autonomizacji.

Dokładniejsza analiza składających się na Cień ciemnych czy też gorszych cech charakteru prowadzi do wniosku, że mają one naturę emocjonalną, a raczej pewną autonomię i stosownie do tego mogą

¹¹ Podobnie jak w poprzednim cytacie: terminy Ja, Nad-Ja i To zastąpiono odpowiednikami *Ego*, *Superego* i *Id*.

¹² Zwierzęcość pojawia się często w opisach Stachura: ze „zwierzęco-namiętnym uśmiechem" (s. 238); „inteligencja uczonego weszła tu w dziwaczny sojusz z rozbewstwieciem" (s. 246); „Ostre białe zęby, jak kły rozwścieczonego dzika..." (s. 261).

wywoływać coś w rodzaju obsesji lub — by lepiej rzecz określić — opętania.

JUNG, 1976: 66

Przy czym Cień wydaje się elementem niezbywalnym, jak zauważają autorzy *Krytycznego słownika analizy jungowskiej*:

Przyjąwszy, że cień stanowi żywotną część osobowości, i że „chce z nią współistnieć” w jakiś sposób, [Jung — K.G.] utożsamia go przede wszystkim z treściami indywidualnej nieświadomości. Zajęcie się nimi wiąże się dla jednostki z kontaktem z własnymi popędami i uświadomieniem sobie, w jaki sposób ich wrażenie jest poddane kontroli przez to, co zbiorowe. [...] Innymi słowy, nie da się usunąć cienia; zatem terminem najczęściej stosowanym przez psychoterapeutów dla procesu konfrontacji z cieniem podczas analizy będzie „nawiązanie kontaktu” z cieniem.

Skoro cień jest archetypem, jego treści są potężne, określone przez afekt, obsesyjne, obezwładniające, autonomiczne — krótko mówiąc, są w stanie wstrząsnąć i przygnieść uporządkowanego. Jak wszystkie treści zdolne do wejścia do świadomości, początkowo pojawiają się w projekcji i gdy świadomość jest w pozycji zagrożonej lub wątpliwej, cień ujawnia się jako przełożona irracjonalna projekcja na drugą osobę, negatywna lub pozytywna.

SAMUELS, SHORTER, PLAUT, 1994: 48—49

Opis z *Krytycznego słownika analizy jungowskiej* podąża dokładnie za fabułą *Problematu Czelaywy*: nieusuwalny Stachur staje się projekcją (albo uosobieniem) treści Cienia, z którym profesor ostatecznie się konfrontuje i to w formie „nawiązania kontaktu”, choć oczywiście w opowiadaniu ma on agresywny charakter, do czego jeszcze wrócę.

Ponieważ pamięć jest elementem wspólnym, spajającym całą sobowtórową konstrukcję, Stachur posiada do-

stęp do wiedzy profesora, przez co w pewien sposób jest powiązany z *Superego*. Inaczej rzecz wygląda w przypadku Czelawy. Nawet jego małżeństwo, związek z kobietą, spełnia — jak się wydaje — funkcję czysto socjalną poprzez realizowanie jakiejś społecznej konwencji. Jego życie seksualne w zasadzie nie istnieje, mimo tego że sankcjonowane małżeństwem byłoby dopuszczalne obyczajowo. „Można by uważać nas za anormalnych: obcujemy rzadko, przy czym nie odczuwamy szczególnej rozkoszy. W ogóle co do mnie, nie uważam aktu płciowego za integralną część współżycia małżonków” (s. 243–244) — zwierza się narratorowi Wanda, żona Czelawy. Nawet rozrywka, której poddaje się profesor, i która staje się pretekstem do jego spotkania z narratorem, jest intelektualną, pełną zasad i praw, pozbawioną spontaniczności i fizyczności grą w szachy.

Rozdźwięk między sferą *Superego* a *Id* pojawia się także w kwestii tak bazowej jak nazewnictwo. Pierwotne rozróżnienie jest proste i wpisuje się doskonale w omawiany tu podział. „Profesor Czelawa”, czyli nazwisko, a zatem coś urzędowego, oficjalnego, uznanego prawnie, dodatkowo wzmocnione przez tytuł naukowy. „Stachur” to raczej nie imię, lecz przezwisko — nieformalne, nadane wśród opryszków zbierających się w karczmach i w takim środowisku funkcjonujące.

Problem z imionami (a w zasadzie z nazwiskiem i przezwiskiem — wszak żadne z nich nie jest imieniem) pojawia się w dwóch przypadkach. Pierwszy to wyznaczenie pani Wandy, żony Czelawy: „Krzyknęłam instynktowo szukając ręki śpiącego na sąsiednim łóżku męża. Znalazłam ją trupio zimną, jak zwykle u niego podczas snu — lecz Stach nie obudził się” (s. 237) oraz „Gdy widmo rozwiało się, zapaliłam lampę, by przekonać się, że Stach spoczywa rozebrany tuż obok w głębokim jak zwykle uśpieniu” (s. 238). Nietypowa forma imienia — Stach — może wynikać z bliskości relacji, w jakich

z profesorem Czelawą pozostaje pani Wanda. Jednakże zwykła mówić o nim „mój mąż” i trzyma się tego dość konsekwentnie w rozmowach z narratorem. Odstępstwa tu przytoczone mają miejsce w sytuacji szczególnej: profesor śpi rozebrany na łóżku, u boku swojej żony, gdy w sypialni zjawia się Stachur. Nie bez znaczenia jest fakt, że na tym etapie rozwoju fabuły pani Wanda uważa jeszcze Stachura za swoją halucynację, której treścią jest jej mąż. Postać mierzy ją wzrokiem, w którym jest „ohydny cynizm i lubieżność” (s. 238). Oznacza to, że Wanda nazywa Czelawę Stachem w okolicznościach specyficznych, przepojonych erotyzmem: kiedy jej mąż leży nagi na łóżku, a jego widmo spogląda na nią „lubieżnie”. W chwili erotycznego napięcia status *Superego* zostaje zachwiany i to tłumaczy zmianę nazewnictwa. „Stach” zbliża Czelawę do Stachura i jest to przemiana najzupełniej uzasadniona, choć w przypadku pani Wandy — nieświadoma.

Druga komplikacja kwestii imienia jest zarazem kłamrą spinającą opowiadanie. Oto jego pierwszy akapit:

Onegdaj po południu o zwykłej godzinie ordynacyjnej przyjąłem kolejną pacjentkę: zaszczyciła swą wizytą mnie, początkującego neurologa, pani Wanda Czelawa, żona powszechnie znanego profesora dr. S.W. Czelawy, który od szeregu już lat, zajmując katedrę filozofii w naszym mieście, zdobył sobie sławę wybitnego badacza z dziedziny psychopatologii.

s. 232

oraz ostatni:

W dwa lata potem wydało londyńskie towarzystwo naukowe dzieło prof. W.S. Czelawy pod tytułem: *The Soul and the body or The history of my life*. Do tekstu dołączył autor dwie podobizny. Swoją i brata Stachura.

s. 265

Skąd ta nagle zmiana szyku imion? Dlaczego Stanisław Władysław¹³ stał się Władysławem Stanisławem? Skoro forma i charakter imienia mają w opowiadaniu tak duże znaczenie, najprawdopodobniej zmiana na planie osobowości bohatera pociągnąć musi za sobą zmianę w języku, przeobrażenie imienia. Początkowy Stanisław Władysław Czelawa jest uosobieniem supremacji *Superego*, nie jest tą samą osobą, co Władysław Stanisław Czelawa, ponieważ Władysław Stanisław to osobowość istniejąca dopiero po reintegracji profesora Czelawy ze Stachurem, która ma miejsce w chwili zabicia Stachura¹⁴.

Teza ta ma jeden słaby punkt. Otóż w wieczór poprzedzający śmierć Stachura zbrodniczy brat oznajmia narratorowi: „Brat Stachur i prof. W.S. Czelawa to jedna jaźń w dwóch formach tj. w dwóch ciałach” (s. 257–258). Jeśli jednak wziąć pod uwagę okoliczność, że Stachur, wypowiadając te słowa, powziął już zamiar zgładzenia brata, wtedy zdanie „Stachur i Władysław Stanisław Czelawa to jedna jaźń” można odczytać jako „ja (Stachur) i Władysław Stanisław to jedno”, więc „ja jestem Władysławem Stanisławem”. Chodziłoby o to, że Stachur — uprzedzając fakty — mówi o Władysławie Stanisławie jako o zintegrowanym Czelawie. Różnica jest tylko taka, że Stachur pragnie integracji przez śmierć profesora Stanisława Czelawy, podczas gdy rzeczywiście odbywa się ona przez zgon Stachura. Efekt jednak jest podobny — powstaje nowa tożsamość o jednolitym charakterze. Nie jest już ona ani Stanisławem Czelawą, ani Stachurem, stanowi nową jakość o nowym imieniu.

¹³ Pełne imiona Czelawy, w takiej właśnie kolejności, wymienia narrator na s. 239.

¹⁴ Zagadnienie reintegracji zostanie szczegółowo omówione w dalszej części pracy.

3.

Wpisanie pary Czelawa-Stachur w tak wyraźny schemat psychiczny, jak opozycja *Superego* i *Id* wywołuje pokusę jego uzupełnienia o elementy stanowiące poprzez pozostałych bohaterów: narratora i panią Wandę, żonę profesora Czelawy.

Narrator pełni w tekście podwójną funkcję. Jest jednocześnie figurą opisującą wydarzenia oraz ich bezpośrednim uczestnikiem, mającym znaczny (może nawet decydujący) wpływ na przebieg fabuły. Wypowiada się w pierwszej osobie liczby pojedynczej, w czasie przeszłym, co zbliża typ narracji do zwierzenia, które często pojawia się w nowelach Grabińskiego w sposób bardziej bezpośredni, jako fragmenty dzienników lub pamiętników.

Ostatnie dwa akapity przynoszą zmianę narracji¹⁵. Jest to relacja z przebiegu procesu sądowego i dalszej kariery Czelawy:

W dwa tygodnie po zaszłym wypadku zasiadł na ławie oskarżonych przed sądem w P. prof. dr Wł. St. dwojga imion Czelawa obwiniany o zabójstwo. Po przeprowadzeniu śledztwa i przesłuchaniu świadków uwolniono podsądnego 23 głosami przeciw 3 od winy i kary.

W dwa lata potem wydało londyńskie towarzystwo naukowe dzieło prof. W.S. Czelawy pod tytułem: *The Soul and the body or The history of a man with two bodies. The probleme of my life*. Do tekstu dołączył autor dwie podobizny: swoją i brata Stachura.

s. 265

Wyraźne jest zarzucenie formy pierwszoosobowej. Lapidarny styl wypowiedzi nasuwa skojarzenia z notatką

¹⁵ Co ciekawe, ostatnia wypowiedź narratora brzmiałaby: „I skłoniwszy się, bez słowa odszedłem” (s. 265).

prasową¹⁶. Nie ma tu śladu „ja” narratora. Ten nieprzypadkowy zabieg podsuwa trop istotny przy ustalaniu specyficznej funkcji pełnionej przez bohatera.

Narrator jest bezimienny. Przedstawia się Stachurowi jako Kazimierz Dzierżba, ale w toku narracji wyjaśnia od razu „zmyśliłem na prędce” (s. 248). Jest młodym, początkującym neurologiem (s. 232), który kiedyś, w czasie studiów, uczęszczał na wykłady profesora Czelawy, mieszka też przypadkowo w tym samym co on budynku (dokładnie nad nim).

W proponowanym tu odczytaniu *Problematu Czelawy*, jako ilustracji swoistej psychomachii, narrator pełniłby funkcję *Ego*¹⁷. To właśnie on łączy *Superego* i *Id*: jest mediatorem między nimi, doprowadza do ich ostatecznej konfrontacji i w pewnej mierze ma też wpływ na jej przebieg.

Ciekawe są okoliczności, w których narrator poznał Czelawę i Stachura. Obie postaci spotyka, nim zajmuje się sprawą, to znaczy przed wizytą pani Wandy. Do kontaktu z nimi dochodzi w warunkach charakterystycznych dla danej psychiki. Profesora Czelawę poznaje, oczywiście, na uniwersytecie: „Chociaż osobiście nie znaliśmy się dotąd, niejednokrotnie w czasie mych studiów uniwersyteckich słuchałem jego głębokich a oryginalnych wykładów” (s. 233).

¹⁶ Bardzo podobny zabieg zastosował Grabiński w innej noweli, *Saturnin Sektor*, gdzie także pierwszoosobowy narrator jest jednym z bohaterów. W ostatnim akapicie tego typu narracji oznajmia: „Machinalnie wziętem połyskującą chłodno stal i bez słowa pożegnania odszedłem” (s. 276). Tu następuje zmiana narracji i o przebiegu późniejszych wydarzeń czytelnik dowiaduje się już z cytowanych fragmentów dzienników oraz przytaczania ogólnej „opinii publicznej”.

¹⁷ Następuje tu ważne rozróżnienie: Czelawa uosabia *Superego* a Stachur uosabia *Id*, tymczasem narrator jedynie spełnia funkcję *Ego*.

Podczas pierwszego spotkania ze Stachurem narrator nie wie jeszcze, z kim ma do czynienia:

Znużony całodzienną pracą, zabawiłem tego wieczora nieco dłużej w amerykańskim barze i dopiero po dziesiątej w nocy udało mi się wymknąć z wesołego grona przyjaciół. Czas był chłodny, deszcz lał strugami, nieznosny wiatr smagał Nielitościwie. Z trudem brnąc po wodzie, dotarłem do domu i już miałem wejść do środka, gdy wtem drzwi wchodowe kamienicy otworzyły się i na progu ukazało się jakieś podejrzane indywiduum.

s. 235

Uwagę zwraca nie tylko wieczorna pora — co wynika z konsekwencji fabuły — ale również sytuacja poprzedzająca to przypadkowe spotkanie: narrator spędził wieczór w barze, w wesołym towarzystwie. W zasadzie oddał się rozrywce typowej dla Stachura, choć zapewne poziom lokalu i klienteli był wyższy. Odtąd już za każdym razem narrator będzie wędrował od sfery *Superego* do *Id*, w zależności od tego, czy będzie chciał spotkać Czelawę (na uniwersytecie, przy grze w szachy) czy Stachura (w oberży, w ciemnych, podejrzanych uliczkach).

W finale opowiadania następuje konfrontacja Stachura z Czelawą. Ponieważ spotkanie takie możliwe jest tylko wtedy, gdy jeden z braci jest nieprzytomny, to rozwiązanie tytułowego problemu należy do narratora. Wie, że Stachur chce zabić Czelawę, udaje jego sojusznika, by w decydującym momencie przeszkodzić w morderstwie. Paradoksalnie, przetrzymując Stachura do chwili przebudzenia Czelawy, narrator doprowadza do odwrotnego morderstwa: profesor zabija zbira.

Widząc niespokojne zachowanie Stachura, zdając sobie sprawę z sytuacji, narrator w zasadzie podejmuje decyzję co do tego, która ze stron konfliktu ma wyjść z niego zwycięsko. Sam, choć uzbrojony, nie pociąga za

spust, jednak doprowadza do ostatecznego rozwiązania. Dlaczego staje po stronie *Superego*? Stachur, powstrzymany przed uduszeniem¹⁸ swego brata, tak komentuje poczynania narratora:

— Łotr, podlec, pan doktor! — mruknął piniąc się ze wściekłości. — Także eksperymentator! Tej samej nędznej sorty, co ten w łóżku, jego uczeń!

s. 263

Wypowiedź ta wskazuje motywację działań narratora. Mimo, iż pełniąc funkcję *Ego* nie jest wolny od wpływów *Id*, kieruje się zasadą rzeczywistości wykluczającą absolutny hedonizm *Id*. Dlatego jako lekarz, człowiek z wykształceniem i autorytetem, musi stanąć po stronie Czela-
wy, choć nie jest wolny od sympatii względem Stachura:

Patrzyłem i ja przejęty grozą i zdumieniem. Niespodziewanie uczułem jakiś głęboki, przejmujący ból: żal mi się zrobiło tego nędzarza, tego genialnego *pauvre diable*, człowieka nocnych mroków i zbrodni, tragicznej igraszki życia.

s. 265

To wytłumaczenie dobrze koresponduje z całością proponowanej tutaj interpretacji. Istnieje jeszcze co najmniej jedno odczytanie intencji narratora. Aby je wypracować, należy przyjrzeć się roli ostatniego z bohaterów opowiadania — pani Wandzie.

¹⁸ Sposób zabójstwa również odzwierciedla dychotomię *Id* — *Superego*. Stachur zamierza udusić oponenta, pokonać go gołymi rękoma, brutalnie. Czelawa jest w tym bardziej zimny i wyrachowany, korzysta z rewolweru, narzędzia dostarczonego przez naukę, pozwalającego na zabójstwo bez „plamienia rąk krwią”, ale także — w ujęciu Junga — będącego symbolicznym przedłużeniem Fal-lusa.

4.

W swoim studium młodopolskich konstrukcji sobowtórów Maria PODRAZA-KWIATKOWSKA wspomina za ledwie w jednym przypisie o roli „kobiety jako przyczyny katastrofy” (1985: 111). I rzeczywiście, ta wzmianka, choć poczyniona jedynie na marginesie zasadniczego tekstu, wydaje się niezwykle trafna. Kobieta jest przyczyną katastrofy nie tylko w większości „sobowtórów” opowiadań Grabińskiego¹⁹, ale również w najbardziej znanych powieściach tego typu, jak *Frankenstein* M. Shelley²⁰ oraz w wielu opowiadaniach E.T.A. Hoffmana.

W *Problemacie Czalawy* pani Wanda pełni funkcję katalizatora²¹, za sprawą którego napięcie pomiędzy *Superego*

¹⁹ Poza omawianym tu przykładem tego typu układ występuje także między innymi w nowelach *Przypadek*, *Na tropie*, *Świadek Materna*, *W willi nad morzem*, *Engramy Szatery*.

²⁰ Mimo braku fizycznego podobieństwa pomiędzy doktorem Frankensteinem a jego tworem układ ten przyjęło się uważać za sobowtóra, zob. rozdział *Potwór Frankensteina*. Krytyka kultury samozniszczenia i tajny ładunek gotyckiego tekstu w: SZCZUKA, 2001, szczególnie fragment: „Potwór jest lustrzanym odbiciem, projekcją twórczych pragnień swojego »ojca«. Jest partnerem miłości i nienawiści, prześladowczym demonem, a zarazem sobowtorem doktora” (SZCZUKA, 2001: 173). Zob. także: SZARGOT, 2002.

²¹ W nowelistyce Grabińskiego zwielokrotnieniu ulegają w zasadzie tylko mężczyźni. Jedyny wyjątek stanowi opowiadanie *W domu Sary* (zob. rozdz. I.5.), ale i w nim tytułowa wampirzyca bardziej jest odbiciem swych kochanków-ofiar, niż sama się odbija. Obserwacja ta staje się ciekawa w zestawieniu z tezą G. Pankow, która uważa, że „heautoskopię należy rozumieć jako imaginatywną metasymbolizację symbolicznej kompetencji człowieka. Sobowtór stanowi halucynacyjny wyraz podświadomej antropomorfizacji i personifikacji języka, jako semiotycznej sfery Innego” (za: SIKORA, 2004: 279–280). W swoich rozważaniach Pankow odwołuje się do Lacana, u którego język ma raczej męski charakter. Pełne wpisanie w porządek symboliczny (uzyskanie pełnej symbolicznej kompetencji) wiąże się z procesem symbolicznej kastracji, a ta — zdaniem Lacana — dostępna

oraz *Id* staje się nieznacznie intensywnie i przemienia się w konflikt. Ta młoda i atrakcyjna kobieta, poślubiwszy profesora Czelawę, stała się jego „końcowym eksperymentem”, jak określił ją Stachur:

— Cha, cha. Ciekawy eksperyment, jedyny w swoim rodzaju! Jego przedmiotem Wanda Czelawowa. Ten człowiek zimny jak ryba, niemal aseksualny, ożenił się z kobietą piękną i młodą. Zamęcza ją, poświęcając na ołtarzu swej wielkiej nauki.

s. 261

Równolegle pani Wanda jest osobą, przez którą zawiązana zostaje akcja opowiadania: to właśnie ona zjawia się na początku w gabinecie narratora, wciągając go w sprawę tożsamości Stachura, którego pierwotnie bierze za własne omamy²². Przez większą część opowiadania stanowi cenne źródło informacji o nawykach i poczynaniach swojego męża. Wiąże się to także ze stanowiskiem Junga w kwestii przechodzenia zasobów nieświadomości do świadomości. Jego zdaniem, „Cień można uświadomić sobie tylko w ramach stosunku do przedstawiciela płci przeciwnej, gdyż tylko wtedy dochodzi do projekcji treści tych archetypów” (JUNG, 1976: 82).

Odkrycie istnienia Stachura wprowadza zamieszanie w związek Wandy i jej partnera. Zachodzi tu skomplikowany proces triangulacji, to znaczy pojawienia się w relacji (małżeńskiej) osoby trzeciej²³. Staje się ona sym-

jest jedynie mężczyznom. To w pewien sposób tłumaczy nie tylko brak kobiecych sobowtórów u Grabińskiego, ale ogólnie ubóstwo żeńskiej tożsamości katoptrycznej w tekstach kultury.

²² Taka identyfikacja również wydaje się znacząca. Jeśli traktować sobowtóra jako powrót wypartego, to z punktu widzenia pani Wandy sobowtór jej męża — o wyraźnie erotyczno-agresywnym charakterze — jest jej fantazmatem uosabiającym wyparte przez nią pragnienia i potrzeby seksualne.

²³ Znakomity opis zjawiska triangulacji daje KERNBERG (1998: 110–112). Jego zdaniem, „w łóżku zawsze znajduje się sześć osób”

bolicznym spełnieniem (obietnicą spełnienia) wszelkich aspektów partnerstwa, w jakich nie sprawdza się mąż, dlatego seksualnie oziębły Czelawa czuje się zagrożony. Sytuacja ta znajduje odbicie w poczynaniach pani Wandy: przestaje ona sypiać ze swoim mężem, przenosi się na noc z sypialni do innego pomieszczenia²⁴.

Stachur, traktowany jako internalizacja treści wypartych przez Czelawę, w sposób oczywisty odczuwa silny pociąg względem jego żony. Fakt pożądania (choć ma ono różny charakter, w zależności od predyspozycji) tej samej kobiety zaognia konflikt między braćmi. Wydaje się przy tym, że Stachur naśladuje Czelawę, ponieważ, prowadząc nocne życie, nie narzekał na brak kobiet. Pragnie Wandy nie dlatego, że jest ona sama w sobie kimś niezwykłym, lecz tylko z powodu relacji, jakie łączą ją z Czelawą. W ten sposób Stachur naśladuje brata, a jego „pożądanie ma naturę *mimetyczną*, kopiuje pożądanie wzorcowe i wybiera ten sam obiekt, co wzorzec” (GIRARD, 1993: 203). René Girard tłumaczy tego typu zachowanie następująco:

Rywalizacja nie jest owocem przypadkowej zbieżności dwóch pożądań tego samego przedmiotu. Podmiot pożąda przedmiotu, gdyż pożąda go rywal. Rywal, pożądając czegoś, wskazuje na to coś podmiotowi jako na rzecz godną pożądania. Rywal jest wzorcem dla podmiotu, nie w obyczajowym kontekście sposo-

(s. 111), czyli para, ich edypalni rywale oraz wyidealizowany obiekt płci przeciwnej. Według badacza, „Jeżeli silna patologia narcystyczna jednego lub obu partnerów wyklucza zdolność do odczuwania normalnej zazdrości [a tak byłoby w przypadku superegotycznego Czelawy — K.G.] zdolność, która powoduje oczywistą tolerancję edypalnego rywala — łatwo może dojść do powstania triangulacji” (KERNBERG, 1998: 111).

²⁴ Oczywiście czyni tak z obawy przed Stachurem, niemniej na planie symbolicznym ważniejsze jest, że z jego powodu przestała sypiać z mężem, a nie to, w jaki sposób sytuacja ta — czy to przez panią Wandę, czy w narracji — jest racjonalizowana.

bów bycia, idei i tak dalej, lecz w podstawowym planie pożądania.

GIRARD, 1993: 202

Brak możliwości wyładowania libidalnego na pożądanym obiekcie prowadzi bezpośrednio do zachowań agresywnych względem tego, co stoi na przeszkodzie — w tej roli występuje oczywiście surowe *Superego*, czyli profesor Czelawa.

Podobała mi się diabelnie i zapragnąłem. Ty wiesz, co znaczy dla takiego jak ja osobnika pragnienie fizyczne kobiety, pożądanie jej? Sprzeciwiał mi się zrazu wewnętrznie, nie pozwalając nawet wchodzić do ich sypialni. Lecz żądza moja wzrastała, ta niesyta żądza, która u niego jest niemal w stanie zaniku. Wreszcie uległ i pozwolił sobie ją widywać nocami, chciał, widzisz, i z tego ciągnąć zyski, stworzyć jeszcze jeden konflikt w naszej symbiozie i włączyć ciekawe, stąd płynące przejawy jako ogniwo ostatnie w łańcuch swych doświadczeń, pragnął wypróbować i w tym kierunku władzę jaką miał nade mną. [...] Seksus, mój kochany, to nieobliczalny element. Dziś jeszcze wrócę, posiadę Wandę, zabiorę pieniądze, a samego uduszę jak psa.

s. 261

Po raz kolejny pojawia się w wypowiedzi Stachura wątek materialny. Mówiąc wciąż o Wandzie, nie zapomina dodać „zabiorę pieniądze”. Widać też wyraźnie, że ambicją *Id* nie jest bynajmniej zajęcie miejsca *Superego*. Stachur chce jedynie „posiąść Wandę”, a nie stać się jej mężem. Podobnie mowa jest o „zabraniu pieniędzy”, a nie o przejęciu majątku brata. Nocny bliźniak nie myśli więc o ekstensji, lecz o spełnieniu własnych pragnień. Pozostaje przy opisanej przez Freuda zasadzie przyjemności, która polega na „żądaniu, by pierwotne potrzeby były natychmiast zaspokajane, czy to bezpośrednio (na przykład głód przez jedzenie), czy za pośrednictwem fantazji i marzeń. Według wczesnych sformułowań psychoanalizy, działa-

nia nieświadomości i *Id* są zupełnie podporządkowane tej zasadzie: fantazja nie różni się od rzeczywistości, więc zaspokojenie może być natychmiastowe. Wraz z rozwojem *Ego* osoba zaczyna uświadamiać sobie żądania rzeczywistości (zasadę rzeczywistości), a z rozwojem *Superego* — żądań „Ja idealnego” (ENGLISH, ENGLISH, 1958: 394—395). Stachur celuje jedynie w przyjemność oraz — typowe dla zasady przyjemności — rozładowanie napięć (np. napięcia seksualnego), pozbycie się *Superego* jest tylko eliminacją przeszkód w realizacji zasady przyjemności.

Konflikt między Czelawą i Stachurem, którego przedmiotem jest Wanda, wysuwa się w opowiadaniu na plan pierwszy i odciąga uwagę od delikatnie zarysowanego innego trójkąta.

W fabule możemy wyodrębnić jeszcze jedną triangulację. W relacje pomiędzy panią Wandą a jej mężem zostaje przecież wciągnięty także narrator! Nie pozostaje on względem Wandy obojętny, co widać w opisie. Już na samym początku mówi o zjawieniu się „pięknej, dziwnie ujmującej słodyczą wyrazu kobiety” (s. 232), później wspomina znów o „młodej, pięknej kobiecie” (s. 234), wreszcie podaje dokładniejszy, choć nadal daleki od obiektywizmu opis: „twarz jej była zawsze pogodna, a ciemne fijołowe oczy błyszczały szczęściem [...] i nieraz słyszałem w klatce schodowej jej metaliczny śmiech” (s. 235).

Emocjonalne nastawienie narratora, który zdaje sobie sprawę z trudnej sytuacji pani Wandy, może tłumaczyć jego zachowanie w trakcie ostatecznej konfrontacji sobowtórów. Jeśli bowiem rzeczywiście narrator odczuwa pociąg fizyczny wobec Czelawowej, to uratowanie Czelawy kosztem Stachura pozwala mu zachować dogodną pozycję. O wiele łatwiej byłoby narratorowi ubiegać się o względy Wandy, gdy ta znajdowałaby się u boku często nieobecnego, pochłoniętego pracą i seksualnie oziębłego profesora, niż gdyby padła ofiarą Stachura. W takim układzie narrator nie dążyłby do rozwiązania trójkąta,

lecz do zajęcia w nim miejsca Stachura, występując jako jego ułagodzona wersja.

Taka podmiana nie może jednak zająć ze względu na to, iż pozbycie się sobowtóra okazuje się reintegracją osobowości Czelawy, w jego relacji z żoną nie ma dłużej „pustego miejsca”, które miałyby zostać zajęte przez osobę trzecią.

5.

Tożsamość katoptryczna jest z punktu widzenia podmiotu nieznośna. Podwojenie zagraża jego tożsamości, stawia w stan zagrożenia struktury „ja”. Marek Adamiec wskazuje na tę kwestię jako na centralną nie tylko w sobowtórowych nowelach Grabińskiego, ale w ogóle w całym dorobku pisarza:

Problemem, pojawiającym się we wszystkich — podejmowanych wciąż na nowo — opowieściach, jest zagadnienie walki o ocalenie indywidualnej egzystencji: kolejny człowiek podejmuje zmagania z „tajemniczymi mocami”, zagrażającymi jego życiu, atakującymi jego psychikę i ciało.

ADAMIEC, 1982: 106

Dlatego tożsamość katoptryczna dąży do reintegracji. Sobowtór, jako powracające wyparte, musi zostać na powrót uwewnętrzniony, aby podmiot wykształcił tożsamość pełną. W przypadku *Problematu Czelawy* reintegracja odbywa się poprzez zabicie Stachura. Sytuacja ta jest nieco skomplikowana i wymaga uważnej analizy.

Kiedy narrator powstrzymał Stachura przed uduszeniem śpiącego Czelawy, przytrzymał go do godziny ósmej, o której to następowała „zamiana”, to jest budził się jeden z braci, a drugi pogrążał w sennym letargu. Będąc świadomym wszystkiego, co zaszło, przebudzony profesor „jednym skokiem zbliżył się do żony, podjął

opuszczony przez nią na podłogę rewolwer i zanim zdolałem przeszkodzić, wypalił do Stachura” (s. 264).

Maria PODRAZA-KWIATKOWSKA wskazuje na takie rozwiązanie konfliktu z sobowtorem, „kiedy bohater strzelając do niego... zabija siebie. Zakończenie zatem typowe dla utworów sobowtórowych” (1985: 112). W noweli Grabińskiego mamy więc zakończenie mniej typowe, gdyż Czelawa co prawda reaguje na śmiertelną ranę bliźniaka, ale sam pozostaje przy życiu:

Lecz prof. Czelawa chwycił się ręką za czoło, przyciskając je w miejscu, które odpowiadało ranie zabitego. Po czasie odjął rękę i patrząc na drżącą jak trzcina żonę, szepnął:

— Działanie reperkusji.

I wskazał ręką na czoło okrągłą, czerwoną plamę, jakby od silnego uderzenia.

s. 264

To, co zostało tu określone jako „działanie reperkusji”, w psychoanalizie nosi miano żałobnej identyfikacji. Proces ten polega na internalizowaniu straty, która następnie zostaje zmanifestowana jako częściowe podobieństwo podmiotu do osoby zmarłej. Freud zauważa, że narcystyczne odbicie podmiotu w drugiej osobie sprawia, że w przypadku gdy z jakiegoś powodu zabraknie tej osoby, podmiot zwrócić się może z większą łatwością ku sobie i w ten sposób zrekompensować utratę, odnajdując w sobie samym część utraty (FREUD, 2007: 152).

Relacja między Czelawą a Stachurem nacechowana była ambiwalencją, kochali się nie tylko jak bracia, ale głównie jako swoje narcystyczne odbicia, zarazem nienawidząc się ze względu na poczucie zagrożenia oraz utraty pewnej części siebie. Wydaje się, że postawa taka jeszcze za życia obu braci przypomina to, co Julia Kristeva określa mianem „stanów depresyjnych wobec obiektu żałoby”:

„Kocham go (zdaje się mówić ktoś w depresji o kimś lub czymś utraconym), ale jeszcze bardziej nienawidzę; ponieważ go kocham, aby go nie stracić, umieszczam go w sobie; ale ponieważ go nienawidzę, ów inny we mnie jest złym mną...” [...]. Przez moje utożsamienie z innym, jednocześnie przeze mnie kochanym i nienawidzonym, na zasadzie inkorporacji-uwewnętrznienia-projekcji osadzam w sobie jego szlachetną część, która staje się moim okrutnym i nieustępliwym sędzią, a także część wstrętą, która mnie poniża i której pragnę się pozbyć.

KRISTEVA, 2007: 13—14

Praca żałoby jeszcze za życia obu braci uzasadniona jest tym, że letarg, w który naprzemiennie zapadają, do złudzenia przypomina śmierć.

Żałobna identyfikacja może objawiać się na różnych płaszczyznach: od fizycznego upodobnienia, przez stany chorobowe, aż po zmiany o charakterze psychicznym. Czerwona plama na czole Czelawy — w miejscu, w którym kula trafiła brata — stanowi widzialny aspekt jego zinternalizowania, co należy odczytać jako element reintegracji profesora i Stachura.

Opowiadanie dostarcza zadziwiająco mało informacji na temat zmian, jakim uległ Czelawa po śmierci sobowtóra. Nie mamy pewności co do tego, czy przestał zapadać w nocny letarg ani też jak ułożyły się jego relacje małżeńskie. Wspominany wcześniej proces żałobnej identyfikacji, choć może być etapem, elementem reintegracji osobowości, to sam jedynie wydaje się zbyt słabym, aby doprowadzić ją do końca. Czy możliwe jest zatem, by reintegracja nie miała tu miejsca? Czy nie jest ona tylko fantazmatem, myśleniem życzeniowym mającym usprawiedliwiać morderstwo? Wszak wiemy, iż po śmierci Stachura profesor Czelawa został uniewinniony przez sąd, czyli instancję prawną, pełniącą w organizmie państwowym funkcję na wzór *Superego*. Także publika-

cja książki o swoim życiu jest kontynuacją naukowych prac profesora. Więc czy sytuacja ta nie jest tylko zwycięstwem *Superego* nad pokonanym *Id*? Są w tekście pewne przesłanki, które każą przecząco odpowiedzieć na tak postawione pytania.

Jak zostało już wskazane: zaraz po tym, jak profesor Czelawa zabija Stachura — narrator znika. Znika zupełnie, bo jako postać biorąca udział w akcji („I skłoniwszy się bez słowa wyszedłem”; s. 265) i jednocześnie jako figura odpowiadająca. Tłumaczyć to można tym, że skoro odgrywał rolę *Ego*, mediując między *Superego* i *Id*, to praca jego została zakończona. Jeżeli nastąpiło zespolenie, zjednoczenie tych elementów, właściwe *Ego* Czelawy mogło zostać wytworzone, w związku z czym zbędny stał się zewnętrzny ekwiwalent w postaci narratora.

Innym typem optującym za dokonaną reintegracją jest omówiona już wcześniej zmiana szyku imion. Przybranie niejako nowego imienia określającego odpowiednio nowy (integralny) podmiot.

Kolejnym kluczem do rozstrzygnięcia kwestii tego, czy w przypadku Czelawy doszło do połączenia, jest tytuł pracy bohatera: *The Soul and the body or The history of a man with two bodies. The probleme of my life*, co sam autor tłumaczy w przypisie jako „Dusza i ciało czyli Historia człowieka o dwóch ciałach. Problemat mojego życia” (s. 265). Człowieka — a więc pojedynczej osoby („duszy”) uwięzionej w dwóch cielesnych powłokach. Co ważne, do tekstu załączone zostały „dwie podobizny”, mimo iż tytuł jednoznacznie wskazuje na pojedynczy podmiot („mojego”, nie „naszego”). Zaraz po strzeleniu do brata Czelawa zwraca się do żony słowami: „Nie popełniłem zbrodni: miałem prawo rozporządzać wedle woli tym ciałem”.

Wypowiedź bohatera zwraca uwagę na moralne i etyczne konotacje tożsamości katoptrycznej. Rozbicie na dwie autonomiczne osoby w pewien sposób zwalnia z odpowiedzialności za poczynania sobowtóra:

Jeśli osoba ludzka traci jedność — czy to w sensie „rozwarstwienia się”, utraty tożsamości, czy to w sensie utraty ciągłości swego trwania — wątpliwa staje się skuteczność nakazów moralnych. Inne „ja”, „ja” zbrodnicze może powrócić w każdej chwili. Powiedzmy prawdę: każda zbrodnia mogłaby powołać nowe „ja” jako swoją hipostazę, którą obciąży się odpowiedzialnością.

SOSNOWSKI, 1993: 47

Jeżeli podmiot nie jest w stanie kontrolować swego odbicia, lub też jeśli — jak w innych nowelach Grabińskiego — nie jest w stanie kontrolować sam siebie przez cały czas (np. w stanach hipnotycznych, somnambulicznych itp.), to „świadomość, skoro nie obejmuje pełni naszego »ja«, traci moc etycznego gwaranta naszych czynów” (SOSNOWSKI, 1993: 47).

Widoczne jest tu wyraźne wartościowanie „dobrej” świadomości i „złej” podświadomości, przy czym dobro polega na możliwości kontrolowania, jest jakby superegotyczne. Podświadomość nie tylko wymyka się kontroli, ale jednocześnie jest ekspresywna, próbuje zdeterminować działania podmiotu:

Musimy przyznać, że nieświadomość jest w takim rozumieniu psychizmem zasadniczo złym i amoralnym, stale dążącym do zwiększenia swego stanu posiadania.

DOBROCHYŃSKI, 2001: 87

Dobrochylski zauważa jednak, że ta negatywność ma ludzki wymiar, że da się ją w pewien sposób ograniczać — co ważne w przypadku relacji Czelawy i Stachura — reintegracją, przepracowanie treści wypartych:

zło, które wyrządzała ona [tj. nieświadomość — K.G.] jednostce, zdawało się skrojone na ludzką miarę można je było mniej lub bardziej skutecznie diagnozować,

a w sprzyjających warunkach terapeutycznych, poprzez syntezę osobowości wtórnych z pierwotną, zupełnie neutralizować.

DOBROCHYŃSKI, 2001: 87

Początkowo amoralność odbitej tożsamości jest źródłem niepokojów podmiotu, jednak po zespoleniu się z sobowtorem podmiot zostaje oczyszczony z win za występki podświadomości tak, jak Czelawa zostaje unieważniony przez sąd w zakończeniu powieści.

Tak oto nasuwa się nieodparcie najważniejszy argument przemawiający za dokonaną integracją. Jerzy Sosnowski, badając literacki rodowód doktora Jekylla²⁵,

²⁵ Warto w tym miejscu przypomnieć spór, jaki miał miejsce pomiędzy Grabińskim i Irzykowskim, a który dotyczył właśnie dzieła Stevenson. W 1918 roku, na łamach krakowskiego czasopisma „Maski”, a następnie w książce pod tytułem *Dziesiąta Muza*, Irzykowski zarzucił Grabińskiemu skopiowanie pomysłu szkockiego pisarza. Odpowiedź na stawiane zarzuty zawarta została w jednym, obszernym przypisie do artykułu *Zagadnienie oryginalności w twórczości literackiej* (1925/1926), pisze w nim autor: „Chodzi o nowelę Stevenson pt. *Mr. Jekyll i mr. Hyde*, która zdaniem najwybitniejszego krytyka współczesności i znakomitego autora *Pałuby*, Karola Irzykowskiego, przypomina moją nowelę pt. *Problemat Czelawy*. [...] Porównanie obu utworów wypadło dla mojego niekorzystnie. Irzykowski uznał *Problemat Czelawy* za niepotrzebny, innemi słowy za coś zbędnego jako powtórzenie. Wtedy jeszcze noweli Stevenson nie znałem i znać nie mogłem (o czym zresztą nie wątpił sam Irzykowski), bo nic nie wiedziałem o jej stworzeniu. Jakkolwiek wysoko cenię opinię twórcy *Pałuby* i rozprawy o Hebbłu, mimoto [!] nie mogłem mu uwierzyć na słowo i postarałem się o oryginalny tekst noweli Stevenson, by przekonać się »naocznie«. Po przeczytaniu doznałem uczucia ulgi. Utwór Stevenson jest świetną ilustracją choroby umysłowej, znanej na klinikach psychiatrycznych pod nazwą schizofrenii czyli rozdwojenie jaźni. [...] Tymczasem w *Problemacie Czelawy* idzie o zagadnienie zupełnie inne. Bohaterem mojej opowieści są dwaj bracia bliźniacy zrosli pierwotnie biodrami, później rozdzieleni drogą operacji, których ciała ożywia kolejno (co 12 godzin) jeden i ten sam duch; innemi słowy, są to dwa organizmy fizyczne a jedna energia psychicz-

w taki sposób podsumowuje tragizm postaci z opowiadania Stevensona:

dobru i złu brak symetrii. By unieszkodliwić bestię, naukowiec musi zabić siebie; bestia może natomiast bez osobistej szkody zlikwidować „lepszą część jego natury”.

Innymi słowy: „ja”, o ile nie jest tylko społecznie przydatną konwencją, lecz rzeczywistością psychiczną, może ulec reintegracji: jednak nie wokół idei dobra, lecz wokół instynktu zła.

SOSNOWSKI, 1993: 52

Z podobną sytuacją mamy do czynienia w *Problemacie Czelaawy*. W momencie, w którym tytułowy bohater strzela do Stachura, zabija zewnętrznie, upersonifikowane *Id*. Jednocześnie jednak popełnia morderstwo, czyn bestialski, antyspołeczny, niegodny. Występuje poza surowe zasady *Superego*. Uśmiercając *Id*, Czelaawa paradoksalnie budzi *Id* w sobie. Zatraca się główna różnica dzieląca braci, integrują się poprzez przemoc:

Gdy coraz szybciej spadają ciosy, staje się jasne, że między tymi, co je sobie zadają, nie ma już najmniejszej różnicy. Po obu stronach wszystko jest takie samo — nie tylko pożądanie, przemoc i strategia, ale również przemienne zwycięstwa i porażki, uniesienia i depresje: wszędzie panuje ta sama cyklotymia.

GIRARD, 1993: 217–218

Dzieje się tak dlatego, że przemoc niweluje różnice, ale również z powodu pierwotnej tożsamości, ukrytej identyczności sobowtórów. Stan walki powoduje pewien powrót, regres do momentu przed rozróżnieniem:

na, która kolejno przepływa od jednego do drugiego”. (GRABIŃSKI, 1925/1926: 3, przypis). Zob. też rozdział I, podrozdział 7 niniejszej pracy.

Aby jedność w przemocy stała się możliwa, [...] identyczność i wzajemność muszą w końcu w taki czy inny sposób narzucić się samym antagonistom, by zatriumfować wewnątrz struktury.

GIRARD, 1993: 219

Mechanizm ten jednoznacznie wskazuje, iż dokonuje się finalna reintegracja. Ma ona jednak pesymistyczną wymowę: pełnia tożsamości możliwa jest do osiągnięcia jedynie poprzez akceptację swej złej, zbrodniczej natury.

Być może swego rodzaju nauką płynącą z opowiadania Grabińskiego jest nie tyle prawda o mrocznej, zbrodniczej części naszego Ja, ile ostrzeżenie o niebezpieczeństwach związanych z całkowitym wyparciem tej części. Wracając do przytoczonej już rozprawy Sosnowskiego, warto podkreślić, że „to stłumienie, nie zaś uwolnienie czy rozwydrzenie mrocznych instynktów nadało im niszczącą moc” (SOSNOWSKI, 1993: 51).

6.

Podsumowując, istnieją cztery argumenty przemawiające za tym, że reintegracja Czelawy/Stachura się dokonała:

- zniknięcie narratora pełniącego wcześniej funkcje *Ego*;
- zmiana imienia podmiotu po integracji;
- liczba pojedyncza użyta w tytule książki Czelawy i dwa zdjęcia dołączone do książki;
- zabójstwo jako działanie *Id* dokonane przez profesora — *Superego*.

Jest jeszcze jedno zjawisko, które podkreśla wyłonięnie się spójnej osobowości Czelawy. W przeciwieństwie do czterech wymienionych wyżej, nie wynika ono jasno z tekstu i jest raczej konsekwencją pewnych wcześniej przyjętych teorii, dlatego nie zostało włączone do sformułowanej listy. Otóż chodzi o to, że Czelawa, pisząc

historię swego życia, stał się — jak się to dziś określa — podmiotem czynności twórczych. Dzięki literaturze jego podmiotowość jednocześnie skryształizowała się i zmanifestowała.

W artykule *Tropy „ja”. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia* Ryszard Nycz naświetla to zjawisko jako dość charakterystyczne dla literatury modernistycznej:

podmiot, wyrażający się w dziele [...], równocześnie kształtuje się i samookreśla. Wypełnia swą naturą, podążając za wewnętrznym głosem, życiową siłą, czy nieświadomym impulsem, który wszakże nie miał określonego kształtu ani jasnego ukierunkowania przed swym wyartykułowaniem.

Nycz, 1997: 96

To wyartykułowanie staje się ontologicznym potwierdzeniem integralnej tożsamości, nowym, symbolicznym (to znaczy zakotwiczonym w języku) Ego bohatera.

7.

Tytuł publikacji profesora Czelawy w pewien sposób podkreśla problematykę utworu, *The Soul and the body...*²⁶, czyli „Dusza i ciało...”, pozornie ewokuje zakres zjawisk

²⁶ Szczególna jest tutaj pisownia. Zestawienie wielkiej litery pierwszego przedimka *the* uzasadnione jest oczywiście ortograficznymi regułami zapisywania tytułów. Nie można jednak w ten sam sposób wyjaśnić użycia wielkiej litery w przypadku wyrazu *soul* (dusza). Może to być zatem zabieg wartościujący duszę jako ważniejszą od ciała (*body*). W pewien sposób tłumaczyłoby to także zasadność użycia tytułu w wersji angielskiej. Polski tytuł — „Dusza i ciało...” sugerowałby użycie wielkiej litery tylko ze względów ortograficznych, występowanie przedimków *the* w gramatyce angielskiej pozwala na dodanie ładunku emocjonalnego poprzez odpowiedni zapis typograficzny następującego po nich rzeczownika.

o naturze zgoła metafizycznej, odmiennej od nakreślonej tu interpretacji psychologicznej. Potwierdzenie tego znajduje się w przypisie do tekstu Stefana Grabińskiego *Zagadnienie oryginalności w twórczości literackiej*. Broniąc się w nim przed zarzucanym mu przez Irzykowskiego kopiowaniem fabuły powieści Stevensona, autor dochodzi do wskazania istoty swojego tekstu:

Stwarzając tę fikcję (zresztą kto wie, czy niemożliwą w rzeczywistości), chciałem poruszyć problem stosunku ciała do duszy, względnie naszej osobowości empirycznej do jaźni metafizycznej, t.j. czystego ducha, w którego istnienie i nieśmiertelność głęboko wierzę.

GRABIŃSKI, 1925/1926: 3

Takie odczytanie wymagałoby naświetlenia innych zupełnie kwestii, podjęcia odmiennych problemów. A jednak jest to rozbieżność tylko pozorna, która wynika ze zmiennej w czasie koncepcji tego, czym jest dusza.

W swojej rozprawie na temat młodopolskich wyobrażeń o duszy i ciele Marian Stala zauważa szczególne w tamtych czasach zbliżenie się fizycznych i psychicznych modeli człowieka:

zasadniczym terenem sporu stała się empiryczna psychologia, która z kolei wyłoniła wyspecjalizowaną dziedzinę, skoncentrowaną na badaniach związku między zjawiskami fizycznymi i psychicznymi, zachodzącymi w ludzkim organizmie. Gustav Theodor Fechner nazwał tę szczególną część psychologii psychofizyką; inni mówili o psychofizjologii, czy po prostu fizjologii układu nerwowego.

STALA, 1994: 55–56

Ten specyficzny układ, w którym doświadczenia doby pozytywizmu zostały zestawione z metafizycznymi ten-

dencjami końca XIX i początku XX wieku²⁷, sprawił, że popularne romantyczne modele człowieka uległy, pod wpływem krytycznego scjentyzmu, zupełnemu przewartościowaniu. Dobrze już znane i utrwalone pojęcia otrzymują nowe znaczenia, powstaje jakby nowy, hermetyczny język, którym mówi się o duszy. Rozwój tego języka śledzi autor *Pejzażu człowieka*:

Krótko mówiąc: „empiryczna nauka o duszy” nazywała ją wprawdzie „jednym z najniewątpliwszych faktów, jakie znamy”²⁸, zarazem jednak pozbawiała właściwości, które w przekonaniu dawnych filozofów i teologów (nie mówiąc o wyobrażeniach zwykłych ludzi) decydowały o jej istocie, stanowiły jej istotę... Więcej: eksperymentalna psychologia wykreślała ze swego słownika samo pojęcie „istoty duszy”, zastępując ją technicznym opisem powstawania wrażeń, wyobrażeń, emocji i aktów woli.

STALA, 1994: 59

Świadomość konfrontacji nauki z metafizyką, która zawowocować miała nową „transcendentalną psychologią”, pojawia się nie tylko we współczesnych opracowaniach, jest oczywiście obecna także w tekstach tamtej epoki. Znany z pewnością Grabińskiemu niemiecki psycholog i okultysta Karl du Prel pisał:

Nowa psychologia z okultyzmem jako podstawą empiryczną leży na linii przedłużenia wiedzy empirycznej i daje się otrzymać już z tegoczesnego stopnia tej wiedzy.

STALA, 1994: 39

²⁷ Są to czasy, gdy w Anglii Aleister Crowley postuluje postawę „naukowego iluminizmu”, a prowadzony przez niego zakon Argentum Astrum przyjmuje maksymę „Metodą nauka — celem religia”.

²⁸ W zacytowanym fragmencie pominięto przypis.

W takim kontekście widać, że deklaracje Grabińskiego o „jaźni metafizycznej” nie stoją wcale w sprzeczności z przedstawionym tu, psychologicznym ujęciem jego noweli. W rzeczywistości XIX-wieczna nauka o duszy i współczesna psychologia prowadzą do podobnych wniosków²⁹, posługują się tylko różnymi pojęciami³⁰.

²⁹ Choć może bardziej rozsądnie byłoby napisać: do podobnych pytań.

³⁰ Najwyraźniejszym punktem przejścia od jednego zasobu językowego do drugiego wydaje się myśl Carla Gustava Junga z wszelkimi metafizycznymi konotacjami z jednej i psychologicznym zorientowaniem z drugiej strony.

Rozdział III

Komuni(kacj)a

1.

Zjawisko katoptryzmu w literaturze nie ogranicza się jedynie do konstrukcji sobowtórów oraz zwielokrotnienia jaźni. Dotyczy również obszaru rozważań o sztuce, a ściślej rzecz biorąc: o relacji pomiędzy artystą a jego dziełem. Ponieważ podmiot twórczy „jako artysta jest swym dziełem, a nie człowiekiem. Każdy twórczy człowiek jest dwójnją czy też syntezą paradoksalnych właściwości. Z jednej strony jest on człowiekiem i osobą, z drugiej jednak bezosobowym ludzkim procesem” (JUNG, 1976: 398).

Problem ten, zawsze w refleksji nad sztuką obecny, stał się szczególnie ważny w dobie modernizmu. W charakterystyczny dla tego okresu sposób został on ujęty w zderzeniu dwóch ambiwalentnych względem siebie postaw: twórcy jako kreatora i twórcy jako medium (zob. GUTOWSKI, 1982).

Ponieważ zdano sobie sprawę z tego, że człowiek nie w pełni jest świadomy, że są sfery ludzkiej psychiki niemożliwe do uchwycenia przez podmiot w prosty sposób, zaczęto zadawać pytanie: jak wiele z tych tajemniczych pokładów znajdzie swój wyraz w sztuce. Mnogość udzielanych odpowiedzi prowadziła paradoksalnie do posta-

wienia nowego, bardziej podstawowego pytania, pytania o tożsamość twórcy. Jeśli bowiem artysta był tylko pośrednikiem pomiędzy nieświadomością¹ a jej wyrazem w postaci dzieła sztuki, to jaki był udział *Ego* artysty w procesie kreacji? I czy na bazie tego udziału (jeśli w ogóle istniał!) mógł on budować swą artystyczną tożsamość?; oraz druga, równie dramatyczna kwestia — jeśli to nie podświadomość podmiotu przezeń przemawia, a tylko kultura, to jak wtedy może ukonstytuować się podmiot? W skrócie: co jest istotą świadomości podmiotu, skoro z jednej strony jest on marionetką w rękach podświadomości, a z drugiej strony wytworem coraz bardziej masowej kultury.

Podwójna walka: o tożsamość oraz indywidualność, pozwala wpisać motyw artystycznej kreacji w krąg zagadnień katoptrycznych. Charakterystyczna dlań dążność do reintegracji stanie się w obrębie sztuki próbą odzyskania artystycznej tożsamości podmiotu, próbą — trzeba podkreślić — nie zawsze udaną.

W nowelistyce Stefana Grabińskiego często spotykamy bohaterów, którzy w jakiś sposób wypowiadają się poprzez sztukę czy literaturę. Nie zawsze jest to literatura piękna: omawiany wcześniej profesor Czelawa pisze książkę o swoim życiu oraz perypetiach związanych z bliźniakiem Stachurem; tropiący mordercę bohater noweli *Na tropie* to malarz; szaleniec z opowiadania *Saturnin Sektor* pisze rozprawę na temat czasu; tytułowy Szamota z *Kochanki Szamoty* jest z zawodu dziennikarzem; morderca Norski (*W willi nad morzem*) pisze wiersze, jego ofiara, Prandota, także jest poetą; narrator noweli *Zez* stara się odzyskać własną tożsamość poprzez pisanie; Janczewski

¹ A rozumiano ją wtedy najróżniej, także w kategoriach kolektywnych, jako wspólną, pierwotną naturę istnienia, lub *quasi*-kolektywnych, jako jednostkowy przejaw transcendentalnej siły. To drugie ujęcie łączy się z szeroką i pełną aprobatą percepcją późnych, mistycznych dzieł Słowackiego, zob. MATUSZEWSKI, 1904.

po zwariowaniu pisze traktat o ogniu (*Gebrowie*). Wreszcie: część z nowel stylizowana jest na pamiętniki czy fragmenty dzienników (między innymi: *Kochanka Szamoty*, *Przed drogą daleką*, *Namiętność*, *Projekcje*, *Nietykalny*)².

Ta — czasem bardziej, czasem mniej istotna względem fabuły — obecność artystów, pisarzy czy po prostu ludzi pióra w tak obfitej ilości stawia zagadnienie twórczości w centrum zainteresowań Grabińskiego. Co znaczące, występują oni często w opowiadaniach z silnie zarysowanym motywem katoptrycznym, takich jak *Problemata Czelawy* (motyw bliźniaków), *Na tropie* (rozdwojenia osobowości), *Zez i W willi nad morzem* (żałobna identyfikacja). Zestawienie problemów katoptrycznych z bohaterami-artystami raz jeszcze podkreśla, jak ważną funkcję w procesie krystalizowania się (lub przeciwnie: rozpadu) tożsamości odgrywa twórczość.

2.

Nowelą, która w całości traktuje o problemach artystycznego wyrazu, jest *Dziedzina*. Opowiada ona historię Wrześmiana, młodego poety, który po wydaniu czwartego tomu wierszy nagle odsunął się od życia towarzyskiego, by przez kilkanaście lat, zamieszkawszy samotnie na przedmieściach, szukać nowych, silniejszych środków ekspresji.

Ponieważ wycofanie się ze społeczeństwa, będące aktem skrajnego indywidualizmu, jest z punktu widzenia społeczeństwa niekorzystne, a nawet niebezpieczne, bo podważa w pewien sposób jego struktury (i ich koniecz-

² Znamienne, że część z pozostałych utworów Grabińskiego opatrzona jest podtytułem „ballada”, „legenda”, „gawęda”, co w pewien sposób sugerowałoby włączenie ich w ten szereg, jako również literacki zapis pewnych wydarzeń, tyle że funkcjonujący w formie oralnej.

ność względem jednostki), toteż opinia publiczna musiała w jakiś sposób zracjonalizować milczenie poety. Początkowo spodziewano się intensywnej pracy nad nowym dziełem, lecz brak efektów skłonił krytyków do uznania, że Wrześmian jako artysta „wyczerpał się przedwcześnie”, „wypowiedział się za szybko”, co z kolei tłumaczono tym, iż „zbyt wiele zagadnień naraz poruszał w jednej kreacji” (s. 279).

Reakcja krytyków, którzy występują tu w roli *vox populi*, zdominowana jest przez racjonalne, zdroworozsądkowe przekonanie o zależności między skutkiem a przyczyną. Ich obraz rzeczywistości ma przyziemny, ekonomiczny charakter, sztukę traktują w sposób rynkowy. Metafora, w jaką ujęto dzieła Wrześmiana, sugeruje przychyłność dla literatury prostszej, łatwiejszej w odbiorze (choć zapewne mniej wartościowej):

Napój był za mocny; należało go raczej podawać
w lżejszych, rozwodnionych nieco dozach.

s. 279

Postawa opinii publicznej, wyrażającej potrzeby i oczekiwania masowego społeczeństwa, skontrastowana zostaje z zupełnie odmienną charakterystyką twórczości poety:

Utwory tego dziwnego człowieka, przesiąknięte wy-
bujął fantazją, przepojone silnym indywidualizmem,
sprawiały wrażenie niekorzystne, wywracając na nice
utarte poglądy estetyczno-literackie, drażniły uczo-
nych, przedrzeźniając niemiłosiernie ustalone pseu-
doprawdy. W ogóle twórczość tę uznano z czasem za
wytwór wyobraźni chorej, dziwaczny płód maniaka,
może nawet obłąkańca.

s. 280

Typowa to reakcja nowoczesnego społeczeństwa ugruntowanego na scjentyzmie, by to, co indywidualne, a zarazem godzące w oficjalny dyskurs racjonalności

(przez co niebędące powszechnie zrozumiałym) uznać za szalone. Pozwala to na negatywne definiowanie normalności (jako braku szaleństwa) i wpisanie w to miejsce przeciętności, akceptowanej i prezentowanej przez masy. Jednocześnie zapewniony zostaje nienaruszalny status naukowej doktryny, która po nietzscheańskiej śmierci Boga zaczęła pełnić funkcję „nowej inkwizycji”³, głosząc „ustalone pseudoprawdy” jako prawdy objawione.

Przełożenie konfliktu „zdrowej” nauki i „chorej” fantazji na grunt twórczości literackiej aktualizuje spór pomiędzy zwolennikami sztuki mimetycznej a sztuki kreacyjnej, to znaczy nie odtwarzającej rzeczywistość, lecz stwarzającej ją w swoich ramach. Grabiński, sam tworząc literaturę opartą na fantazji, kreśli wizję społeczeństwa niechętnego oryginalnej, „płynącej z duszy”, jak by ją zapewne ujął Przybyszewski, twórczości. Zgodnie z zapotrzebowaniem rynku

większość dzieł sztuki obraca się w dziedzinie mniej lub więcej realnej, odtwarzając lub przekształcając zjawy życia. Zdarzenia, lubo zmyślane, bywają tylko jego analogią, spotęgowaną wprawdzie przez egzaltację lub patos, więc możliwą w jakimś momencie czasu; podobne obrazy mogły już kiedyś zająć w rzeczywistości, mogą się kiedyś pojawić w przyszłości; nic nie przeszkadza wierze w ich możliwość — rozum nie podnosi buntu przeciw przystępnym zmyśleniom.

s. 280

Inaczej zupełnie prezentuje się twórczość Wrześmiana (mowa tu o jego twórczości z początku opowiadania, sprzed zawiązania fabuły; specyficzna ewolucja jego twórczości, która stanowi treść *Dziedziny*, podtrzymała jednak główne założenia, przyjęte pierwotnie przez poetę). Jest ona antymimetyczna, dąży do usamodzielnienia wzglę-

³ Por. WILSON, 1986.

dem obiektywnej rzeczywistości, do maksymalnej subiektywizacji. Dlatego ma ogromną siłę oddziaływania na czytelnika przy jednoczesnej niemożności interpretacji:

Cała jego dziwaczna, zagadkowa twórczość była jedną wielką fikcją. Na próżno wysilała się zgraja szczerwanych jak lisy krytyków w dociekaniu tak zwanych „wpływów literackich”, „analogii”, „prądów zagranicy”, które by choć w przybliżeniu użyczyły klucza do niedostępnego zamku poezji Wrześmianowej — na próżno uciekali się sprytni recenzenci do pomocy uczonych znawców psychiatrii, przerzucali stosy przeróżnych dzieł, nurtowali po encyklopediach: utwory Wrześmiana wychodziły zwycięsko z powodzi interpretacji, bardziej jeszcze tajemnicze niż przedtem, oszałamiające, groźne, niedocieczone. Wiał z nich jakiś ponury mrok, nęciła zawrotna, dreszczem ścinająca głębia.

s. 281

Porażka interpretacyjna oraz brak możliwości klasyfikacyjnej dzieła w pewien sposób potęgują jego niesamowitość. Dzieje się tak, ponieważ utwór wydaje się wtedy bardziej obcy, zaskakujący i niepokojący. Nie można go oswoić poprzez wskazanie pewnych wzorów, inspiracji czy zapożyczeń. A — jak zauważył Freud w rozprawie *Niesamowite* — „coś przyprawia o trwogę właśnie dlatego, że *nie* jest znane i znajome” (FREUD, 1997: 236).

Strach, jaki w odbiorcach wywoływała poezja Wrześmiana, można przypisywać nie tylko treści czy językowi jego utworów. W zasadzie ciężko sobie wyobrazić poezję tak dalece sugestywną, by wywołać mogła poczucie grozy. Na problem ten zwraca uwagę między innymi Maciej Szargot, pisząc: „Fantastyka nie występuje we wszystkich rodzajach literackich; jej domeną jest epika (rzadziej dramat). W liryce świat przedstawiony jest subiektywną wizją podmiotu lirycznego, z reguły silnie zmetaforyzowaną, co uniemożliwia uchwycenie zarówno właściwego ładu

świata przedstawionego, jak i momentu przełamania tego ładu" (SZARGOT, 2004: 16). Należałoby najpierw określić „realizm poezji”, aby fantastykę ulokować w jego przełamywaniu⁴. Jednakże praktyka dowodzi czegoś przeciwnego: zarówno Grabiński, jak i Edgar Allan Poe, a obok nich inni polscy i zagraniczni przedstawiciele fantastyki grozy i niesamowitości, jak: Franciszek Pik-Mirandola, Howard Phillips Lovecraft, Robert E. Howard czy Thomas Ligotti — uprawiali poezję⁵.

Gdzie więc leżało źródło „dreszczem ścinającej” percepcji? Otóż jeśli utwory Wrześmiana „drażniły uczonych, przedrzeźniając niemilośnie ustalone pseudoprawdy” (s. 280), to były pewną formą krytyki. „Krytyki czego?” — pyta Markowski w swych rozważaniach nad kryzysem modernizmu — „Utrwalonych poglądów, stereotypów, nieaktywnej tradycji, przyzwyczajęń myślowych, fałszywych przesądów, bezkrytycznie przyjmowanych dogmatów” (MARKOWSKI, 2007: 28) — odpowiada. To wyrwanie z ciasnych ram myślenia wywołuje lęk czytelnika, gdyż wprowadza go w nowe, nieznane mu jeszcze światy. I nie chodzi tu o alternatywną rzeczywistość światów fantastycznych. Literackie negowanie „prawdy naukowej” jest — utrzymanym w duchu filozofii Nietzscheańskiej — negowaniem prawdy w ogóle jako kategorii, której odrzucenie leży u początków krytycznej nowoczesności⁶. Krytyka

⁴ Moim zdaniem potencjał grozy w poezji leży w jej powtarzalności obecnej na różnych płaszczyznach (rytmu, rytmu, refrenu itd.). Myśl tę rozwijam w artykule: GRUDNIK, 2014: 3–15.

⁵ Trzeba jednak przyznać, że z wyjątkiem Edgara Allana Poeego wymienieni twórcy rozpoznawani są przede wszystkim jako autorzy krótkich form prozatorskich, rzadziej dłuższych form prozatorskich, poetami bywają zaś okazjonalnie.

⁶ Według Markowskiego w obrębie nowoczesności wyróżnić można dwie linie: zachowawczą (konserwatywną) oraz krytyczną. Linie krytyczną cechuje kryzys tożsamości, kryzys przedstawienia, kryzys prawdy i kryzys interpretacji (MARKOWSKI, 2007: 40). Już teraz widać — a świadomość ta będzie się pogłębiała w dalszym toku

podstawowych kategorii, jak podmiotowość, tożsamość czy rzeczywistość, jest w swej istocie traumatyczna, dlatego reakcja na nią jest tak silna. Jednocześnie poczucie kryzysu, w jakim znalazł się człowiek początku XX wieku (zob. MARKOWSKI, 2007: 27) nie pozwala na proste i jednoznaczne odrzucenie tego typu krytyki. Stąd także pewne poruszenie, jakie poeta wywoływał:

Mimo swej bezwzględnej, absolutnej fikcyjności, nie przecinającej się choćby w jednym punkcie z życiem rzeczywistym, Wrześmian wstrząsał, zastanawiał, zdumiewał: ludzie nie śmieli przejść obok z lekceważącym wzruszeniem ramion. Coś tkwiło w tych utworach krótkich i zwartych jak pocisk, coś przykuwało uwagę, pętało dusze; jakaś potężna sugestia wywierała się z tych ciętych skrótów, pisanych stylem pozornie chłodnym, niby sprawozdawczym, niby naukowym, pod którym tętnił żar zapamiętałca.

s. 281

Twórczość, która burzy fundamenty rzeczywistości, i *Ego* trudno zaaprobować. Jednakże wobec samej możliwości takiego burzenia nie sposób przejść obojętnie.

3.

To nie krytyka literacka ani też nie percepcja utworów Wrześmiana sprawiła, że nagle zniknął. Zniknięcie miało zresztą podwójny charakter. Przejawiło się milczeniem w sensie zaprzestania publikacji oraz wyobcowaniem ze społeczeństwa, przeprowadzką w odludną okolicę, zerwaniem więzi ze znajomymi:

Wrześmian usunął się zupełnie z widoku ludzi i zamieszkał samotnie u wylotu miasta, w ustronnej,

analizy — że twórczość Wrześmiana (oraz Grabińskiego) wpisuje się w krytyczny paradygmat rzeczywistości.

wychodzącej na pola i ugory, podmiejskiej ulicy. Tu zamknięty w swych dwóch pokojach, odcięty od towarzystwa, spędzał miesiące i lata na lekturze i kontemplacji.

s. 283

Powodem wyalienowania były poszukiwania nowego środka ekspresji artystycznej. Nie chodziło tu jednak o zwyczajną potrzebę ciszy i spokoju, które sprzyjają pracy i koncentracji. Wycofanie się Wrześmiana było za daleko idące, zbyt totalne i trwające za długo, by można było je wytłumaczyć w ten sposób. Musi zatem istnieć inny, bardziej elementarny powód.

Pragnienie Wrześmiana jest „najwyższą realizacją bez reszty, wypowiedzeniem się pełnym, bez cienia niedoborów” (s. 282). Literatura, poprzez którą to pragnienie starał się zaspokoić, zawiodła go. Okazała się pełna reguł, prądów i mód. Gdy udało się Wrześmianowi wspiąć ponad nie, napotkał ostatnią przeszkodę, której pokonać nie mógł. Przeszkodą tą okazał się język, sama materia, bez której dzieło literackie nie może zaistnieć.

Język stanowi mediację między myślą a rzeczywistością, warunkuje sposób, w jaki podmiot odbiera (interpretuje) świat. Jest też formą wyrażania myśli w świecie. Reprezentuje treści myślowe podmiotu. Jednakże reprezentujący charakter języka zakłada nieobecność tego, co opisuje⁷. Nic nie może być obecne w języku — poza samym językiem. Dlatego bohater początkowo co prawda stara się wyekspluatować materiał językowy tak, by doстроить go maksymalnie do swoich myśli:

jak każdy szczerzy twórca szukał ciągle nowych środków wypowiedzenia się, coraz to dobitniejszych znaków, które by oddały myśl jego możliwie najwierniej.

s. 282

⁷ Por. MARKOWSKI, 2006.

Ostatecznie jednak ponosi porażkę i postanawia zrezygnować z języka:

W końcu porzucił słowo, wzgardził mową jako zbyt łomką formą ekspresji i zaczął tęsknić do czegoś bezpośredniejszego, co by plastyką i dotykalnością prześcignęło wszystkie dotychczasowe zakusy.

s. 282

Zapośredniczenie w języku uniemożliwia pełnię wypowiedzenia. Język nie stanowi przecież elementu podmiotu, a jako pryzmat w procesie wypowiedzania daje obraz zniekształcony. „Jeśli bowiem język jest zawsze językiem Innego, który podmiot deformuje, dezintegruje lub ubieżłasnowolnia — uważa Ryszard Nycz — to prawdziwa wolność, a także autentyczność i całkowitość wyrazu mogą być dostępne jedynie poza językiem” (Nycz, 1997: 104). I właśnie poza językiem chciał swą wolność wyrazu odnaleźć Wrześmian.

Droga do wolności wiodła go poprzez zaniechanie działalności literackiej, ale także poprzez osamotnienie. Język jest bowiem tworem społecznym, służy do porozumiewania się. W społeczeństwie ciężko się od niego uwolnić: nawet ludzie niemi wykształcili język migowy; w sytuacji gdy język danego społeczeństwa jest nam nieznany (na przykład za granicą), staramy się posłużyć językiem gestów itp. Stąd prosty wniosek: ucieczka przed językiem musi być jednocześnie ucieczką przed społeczeństwem.

Efektom postrzegania języka jako „źródła problemów w sferze poznania, komunikacji, ekspresji” (Nycz, 1997: 63) jest poddanie się temu „narzędziu wyobcowania”. Bo jeśli język wyobcowuje podmiot względem przedmiotu, to brak języka, jego odrzucenie, będzie wyobcowaniem podmiotu względem Innego⁸. Skoro nic nie mówię, to —

⁸ Chodzi o to, że podmiot, nie mogąc wypowiedzieć się w sposób bezpośredni, zawsze musi uciekać się do zapośredniczenia w ję-

w psychoanalitycznym odczytaniu — nie istnieję, jestem martwy, gdyż nie posiadam żadnej symbolicznej reprezentacji.

Ten punkt widzenia dodaje nowe oblicze samotności. Wobec tego nabiera ona podwójnego charakteru, wewnętrznie sprzecznego.

Z jednej strony więc jest samotność pokrewna temu, co filozofowie określają terminami *principium individuationis* i *haecceitas*. Samotność jako konsekwencja jednostkowości, odrębności, niepowtarzalności, tożsamości, bycia-tym-właśnie-a-nie-innym. To jest samotność pozytywna, „dumna”, „królewska”, potwierdzająca wartość podmiotu... Ale z drugiej strony: jest też samotność związana z uzasadnionym obiektywnie bądź subiektywnie doświadczeniem oddzielenia, odcięcia od czegoś, co wydaje się ważne, wartościowe, etc. Inaczej: samotność jako szczególna forma niepełności — bezustannie o niej przypominająca i zmuszająca do ciągłego ponawiania pytań o to, co mogłoby człowieka wewnętrznie czy zewnętrznie dopełnić...

STAŁA, 1994: 138

Przy czym nie są to — przynajmniej u Grabińskiego — dwa różne typy samotności, a tylko dwie strony, dwa ujęcia tego samego zjawiska. Samotność nazywana przez Stałą „pozytywną” to uczucie wolności wynikające z zerwania społecznych (i językowych) więzów. Równolegle — z powodu braku możliwości zmanifestowania tej wolności (wobec braku tego, przed kim można by ją

zyku. Reprezentacja językowa, jaka ma wtedy miejsce, równoznaczna jest z brakiem obiektu w wypowiedzi. Przez to podmiot zostaje względem obiektu wyobcowany. Gdy zaś podmiot milczy, nie komponuje swojej symbolicznej tożsamości z komponentów wpisanych w język, przez co nie może zostać zauważony przez symbolicznego Innego. Być może jest tak, że w konsekwencji wyobcowania zarówno względem przedmiotu, jak i Innego, podmiot ostatecznie wyobcuje się względem samego siebie, tj. własnej podmiotowości.

zamanifestować) — rodzi się poczucie niepełności, które z czasem ogarnia sam rdzeń tożsamości.

W świetle powyższych rozważań nieprawdziwa mogłaby się wydać uwaga poczyniona przez Wojciecha Gutowskiego przy okazji analizowania tożsamości artysty w tekstach Stanisława Przybyszewskiego:

Artysta młodopolski poszukiwał uczestnictwa w pozaspołecznym, aksjologicznie nieokreślonym, irracjonalnym i monistycznym istnieniu nieosobowym, które obdarzało poczuciem intensywności i spontaniczności życia, lecz znosiło granice między „ja” a światem. W osobowości twórcy modernistycznego, ujętej wzorcowo, modelowo, najsłabszą sferą było *ego*, poddane wpływom *superego* oraz *id*.

GUTOWSKI, 1982: 94

Trzeba jednak zauważyć, że w przytoczonym cytacie mowa o sytuacji modelowej, idealnej oraz — co najważniejsze — teoretycznej⁹. Można przypuszczać, że wzorzec ten leży u podstaw decyzji Wrześmiana o zaprzestaniu pisania i przeprowadzce na przedmieścia. Dopiero konfrontacja teorii z praktyką wykazała, że przyjęte założenia są obrazem wyidealizowanym.

Wyrażenie siebie przez formę niezakotwiczoną w kulturze, wybiecie się ponad kolektywny język, jest aktem dalece posuniętego indywidualizmu i — wbrew modelowym ideałom Przybyszewskiego — ma charakter typowo egotyczny. W centrum pragnienia podmiotu znajduje się przecież on sam, dąży do eksternalizacji samego siebie, co po raz kolejny bezpośrednio nawiązuje do katoptrycznego podwojenia.

⁹ Warto też zaznaczyć, że w przytaczanym już rozróżnieniu literatury nowoczesnej, autorstwa Markowskiego, Stanisław Przybyszewski wpisany został w linię zachowawczą (por. MARKOWSKI, 2007: 56), podczas gdy Wrześmian (i Grabiński, por. MARKOWSKI 2007: 46, przyp. 69) przedstawia — jak się wydaje — więcej cech linii krytycznej.

Tomasz Sikora łączy ze sobą narcystyczną fiksację z odrzuceniem mowy: „libidalne nadobsadzenie archaicznego obrazu siebie wyraża się we wrogości, zarozumiałości, sarkazmie i milczeniu, które należy rozumieć jako mechanizmy obronne, służące jego utrzymaniu i obronie” (SIKORA, 2004: 261; podkr. — K.G.). W następnym zdaniu Sikora przytacza tezę, która zapowiada dalsze, tragiczne losy Wrześmiana: „Według Kohuta, ten stan rzeczy może prowadzić do regresji głębszej, niż prymarny narcyzm do doznań, których charakterystyka przypomina doświadczenie rozczłonkowanego ciała sprzed fazy zwierciadła opisywanej przez Lacana” (SIKORA, 2004: 261; por. LACAN, 1987). Skupienie się na sobie samym, chęć wyrażenia siebie prowadzi paradoksalnie do milczenia, a to ostatecznie przywołuje pokawałkowanie ciała sprzed fazy symbolicznej. Należy przy tym mieć na uwadze, iż proces ten ma charakter regresywny, to znaczy kolejne fazy następują po sobie w porządku odwróconym względem tego, jaki występuje u normalnie rozwijającego się człowieka.

Interpretację taką narzuca nie tylko odczytanie w kontekście Lacana, ale również w kontekście Junga. W eseju *Odrodzenie* pisał ten ostatni o charakterystycznej dla ludów pierwotnych „utracie duszy”:

Chodzi tu o spadek napięcia świadomości, który można porównać ze spadkiem ciśnienia barometrycznego, zapowiadającym złą pogodę. Wiąże się to z obniżeniem tonusu, co subiektywnie odczuwane jest jako ciężar, brak ochoty do czegokolwiek i przygnębienie. Nic nam nie sprawia „radości” i nie mamy ochoty zabrać się do żadnej pracy. Sami czujemy się ciężcy jak ołów, ponieważ nic nie chce się poruszyć.

JUNG, 1976: 126

Stan ten określa jako *abaissement*. Przypomina on trochę położenie Wrześmiana po opuszczeniu miasta. Do *abaissement* wraca Jung w innym swoim tekście pt. *O stosunku*

psychologii analitycznej do dzieła poetyckiego, pisze w nim o zjawisku wykształcenia się autonomicznego kompleksu w procesie tworzenia literatury. Uczucie podobne do „utrąty duszy” powstaje, ponieważ energia (psychiczna, witalna) przemieszcza się do owego kompleksu, w związku z czym:

Intensywność świadomych zainteresowań i czynności stopniowo zanika, wskutek czego pojawia się albo apatyczny bezruch — albo regresywny rozwój [sic!] funkcji świadomych, tj. zejście ich na wczesne stopnie, infantylnie, archaiczne, a więc coś w rodzaju degeneracji.

JUNG, 1976: 373

Triumf indywidualizmu domaga się afirmacji. Nie może ona nastąpić ze strony społeczeństwa, bo gdyby tak się stało, indywidualizm musiałby wyrazić się w nieindywidualnym języku — co sprzeczne jest z jego istotą. Zresztą jednym z warunków indywidualizmu jest porzucenie społeczeństwa. W takim razie owa afirmacja musi odbyć się poprzez jakąś figurę symboliczną (lub względem jakiejś figury symbolicznej). Samotność potęguje potrzebę obecności symbolicznego Innego¹⁰.

Potrzeba Innego prowadzi do obsadzenia w jego funkcji rozmaitych konstrukcji. To właśnie ten mechanizm nadaje sens różnego rodzaju zakonom zamkniętym: wywołują one wśród zakonników pragnienie obcowania z Innym, który ze względu na kulturowe uwarunkowania zostaje

¹⁰ Ciekawą ilustracją tego twierdzenia może być poemat prozą Tadeusza Micińskiego pod tytułem *Niedokonany*. Opowiada on historię Chrystusa przebywającego na pustyni, do którego przychodzi Lucyfer. Jedno z kilku napisanych przez Micińskiego zakończeń tego poematu wskazuje na tożsamość Lucyfera z Mesjaszem, co sugeruje, że Lucyfer (będący podmiotem poematu) jest tu tylko katoptryczną projekcją Chrystusa. To zaś zwraca uwagę na umieszczenie akcji utworu na pustyni będącej przestrzenią symbolizacją samotności.

automatycznie obsadzony fantazmatem Boga¹¹. Podobnie rzecz ma się z pustelnikami¹². A przecież Wrześmian jest jakby pustelnikiem: odizolowany od ludzi, żyjący w swojej samotni, przyjąwszy śluby milczenia, oddaje się kontemplacji swojego absolutu: Sztuki¹³.

Sztuka sama w sobie wydaje się jednak czymś zbyt silnie abstrakcyjnym, by zająć miejsce Innego. Musi zostać ona wcześniej zantropomizowana. Jak zauważa René Girard, „*Monstrualny sobowtór* pojawia się tam, gdzie na poprzednich etapach znajdowali się »Inny« oraz »Ja«, zawsze oddzieleni oscylującą różnicą” (GIRARD, 1993: 226). Stąd nagle pojawiają się w sąsiedztwie Wrześmiana ludzkie fantomy:

Było w pogodny, lipcowy wieczór. Siedząc jako zwykle przy otwartym oknie ze wspartą na ręce głową, wodził Wrześmian zamyślnym spojrzeniem po wili i ogrodzie. Wtem spojrzawszy w jedno z okien na skrzydle, zadrżał. Przez szybę patrzyła nań uparcie błada twarz mężczyzny. Wzrok nieznajomego utkwiony weń nieporuszenie był groźny. Ogarnął go nieokreślony lęk. Przetarł oczy, przeszedł się parę razy po pokoju i znów spojrzał w okno: surowa twarz nie znikła, wciąż wpatrzona w jego stronę.

s. 286

Postać ta, po której pojawiają się kolejne, jest oczywiście artystyczną projekcją bohatera. W ten sposób pozycja

¹¹ Jak bardzo sytuacja mnichów zbliża się do Wrześmiana, gdy na dodatek przyjmą oni śluby milczenia!

¹² Najlepszym przykładem będzie tu chyba *Kuszenie św. Antoniego* Gustava Flauberta, które można by — na wzór Foucaulta — nazwać „biblioteką Innych”, „galerią sobowtórów”.

¹³ Przybyszewski, kreśląc sylwetkę artysty-kapłana, nie obejmuje tak naprawdę Wrześmiana. Bohater *Dziedziny* nie ma wiernych, którym miałby głosić prawdy objawione. Jest on mniej kapłanem, bardziej zaś gnostykiem, co zbliża go do wspomnianego w poprzednim przypisie świętego Antoniego.

symbolicznego Innego zostaje obsadzona przez konstrukcję będącą zarazem dziełem sztuki oraz sposobem wyrażenia „myśli jego [tj. Wrześmiana — K.G.] możliwie najwierniej” (s. 282). Poprzez sztukę wyraża się podmiot.

Męczyzna widziany przez Wrześmiana (oraz — co równie ważne — mężczyzna widzący Wrześmiana) stanowi jego zwielokrotnienie. Ta specyficzna, artystyczna heautoskopia, czyli postrzeganie siebie jako byt istniejący zewnętrznie poza sobą, nie jest uwarunkowana fizycznym podobieństwem. Nie ma ono znaczenia, ponieważ, co podkreśla Michał Głowiński, „artysta to ktoś z natury rzeczy zapatrzony w siebie i swe twórcze działanie, we wszystkim więc, co znajduje się w sferze jego widzenia i refleksji, dostrzega siebie” (GŁOWIŃSKI, 1990: 69). Nawet fantomy kobiece będą wyrazem pewnych treści psychicznych Wrześmiana¹⁴, bo „czymkolwiek byłoby źródło, nad którym się pochyla, pochyla się nad sobą” (GŁOWIŃSKI, 1990: 69).

W swoim studium młodopolskich konstrukcji sobowtórów Maria PODRAZA-KWIATKOWSKA wskazuje na poczucie osamotnienia, określając je „stanem szczególnie sobowtórógenym” (1985: 84). W perspektywie symbolicznego Innego obserwacja ta nie zostaje podważona, wręcz przeciwnie: potwierdzona, nabiera głębszego znaczenia. Dalsza część tekstu uczoney zawiera przywołanie opinii psychiatrów, według których „nadawanie osobnego bytu własnym projekcjom, otaczanie się nimi, pogłębia [...] stan artystyczny, prowadzący do skrajnego wysamotnienia” (PODRAZA-KWIATKOWSKA, 1985: 84). Dochodzi zatem do sytuacji, w której samotność wywołuje twory sobowtórów, te zaś pogłębiają samotność. Dzieje się tak, ponieważ podmiot odbija się w Innym, który w rzeczywistości nie jest Innym tylko projekcją podmiotu podstawioną w miejsce Innego. Podmiot zostaje uwięziony

¹⁴ Jung dopatrywałby się w nich z pewnością Animy.

po między dwoma zwierciadłami, które odbijają siebie w nieskończonym ciągu powtórzeń, tworząc katoptryczny dramat.

4.

Od samych początków myśli europejskiej refleksja estetyczna podkreślała rozłączność dwu światów: świata fikcji artystycznej i świata rzeczywistego. Ale jednocześnie człowiek oczekuje, że uda mu się przekroczyć tę granicę: ożywia marmurowe posągi i korzenie mandragory, w piecach alchemicznych tworzy homunkulusy, w laboratoriach ożywia rozmaite kreatury. Sztuka jak i magia dążą do zaprzeczenia prawom rozumu praktycznego i podważenia elementarnych praw ontologii.

ADAMIEC, 1982: 110

W taki sposób Marek Adamiec podsumowuje poglądy Grabińskiego na funkcje i rolę literatury. Twierdzi, że jest ona dla tego pisarza „jedynym sposobem poznania, i dalej: jedynym sposobem istnienia”. Opinia ta, przynajmniej w tej części, w której odnosi się do poznania, zgadza się z wypowiedzią Grabińskiego, który za cel oryginalnego ujmowania rzeczywistości w literaturze uznawał „zagłębianie 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” (GRABIŃSKI, 1925/1926: 1). Ten coraz bardziej poetycki w wyrazie opis wskazuje na silnie transgresyjny odbiór literatury oraz — przede wszystkim — jej stwarzania. Proces twórczy jawi się tu nie jako odtwarzanie rzeczywistości, nie jest też wynikiem przyływu natchnienia, chwilowej, nagłej iluminacji. Kreacja nie ma ani mimetycznego, ani

ekstatycznego charakteru. Jest działaniem ontologicznym, które dociera do przyczyny bytu, odkrywa powód toczenia się spraw tak, a nie inaczej, dlaczego rzeczy jawią się takimi, a nie innymi. Od poznania tych mechanizmów, do użycia ich — tylko jeden krok. Jeśli Grabiński nie może go dokonać, to z pewnością zdolny do tego jest Wrześmian¹⁵.

Zapowiedź tego dostrzegalna jest już w opisie wcześniej, to jest literackiej twórczości bohatera:

przekonał się bowiem już wtedy, że mimo swego urojonego charakteru kreacje jego posiadają szczególną siłę wpływania na świat i ludzi. Szalone pomysły Wrześmiana wypadły z rozżarzonej miazgi twórczej, zdawały się mieć moc zapładniającą, wytwarzając nowe, nie znane dotychczas wiry, jakieś obłąkane monady myślowe, których przejawy rozbłyskiwały niespodzianie w czynach i gestach pewnych osobników, w przebiegu pewnych zdarzeń.

s. 282

Nie należy mylić tego z działalnością propagandową. Literatura Wrześmiana, dziwna i niepokojąca, nie jest literaturą zaangażowaną. Obca jest mu pozytywistyczna idea pracy u podstaw, literatury poruszającej ważne kwestie społeczne, zwracającej uwagę na socjalne problemy. Podobnie romantyczne ideały literatury nawołującej do czynu, wzbudzającej wzniosłe uczucia, poczucie obowiązku — nie są tym, co wpisane zostało w utwory artysty. Sposób oddziaływania literatury na rzeczywistość jest tu dużo bardziej bezpośredni, ma charakter magiczny.

Magia, będąca działaniem na rzeczywistość, przekształcaniem jej¹⁶, w pewien sposób zbliża się do litera-

¹⁵ O tym, że Wrześmian stanowi *alter ego* autora *Dziedziny* zob. HUTNIKIEWICZ, 1959: 96.

¹⁶ Największy modernistyczny autorytet w dziedzinie magii — Aleister Crowley, definiował ją jako „sztukę i naukę powodowania

tury. Obie te dziedziny ludzkiej działalności zajmują się opisywaniem i modyfikowaniem świata. Opisywanie rzeczywistości jest o tyle działaniem na niej, o ile ludzki umysł działa wybiórczo. Świadomość nie jest w stanie rejestrować wszystkich elementów i sygnałów płynących z otoczenia, percepcja nakłada pewien filtr na postrzegany obraz¹⁷. Opis dostarczać może sygnałów, które w percepcji codzienności były przez czytelnika pomijane. To prowadzi do modyfikacji jego oglądu świata, a więc świata w ujęciu subiektywnym, i w tym znaczeniu jest operacją magiczną, jako że „magija jest Nauką zrozumienia siebie i swojego otoczenia” (CROWLEY, 1998: 19).

Wrześmian nie jest zadowolony z takiego tylko oddziaływania. Nie chce zmieniać rzeczywistości poprzez wpływ na jej ogląd. Ambicją Wrześmiana jest kreacja rzeczywistości. Tego typu działanie znosi mediację, która w przypadku modyfikowania percepcji przedstawia się w schemacie: artysta — tekst (opis) — czytelnik — tekst (świat, rzeczywistość). Ogranicza go do dwóch tylko elementów: artysta — rzeczywistość.

Wykluczenie odbiorcy sprawia, że znak (w przypadku Wrześmiana będzie to myśl niezakotwiczona w języ-

zmian w zgodzie z własną Wolą”. Inny teoretyk magii z tego okresu, Austin Osman Spare, określał magię jako „naturalną zdolność do przyciągania pewnych rzeczy bez proszenia o nie” (SPARE, 2005: 24).

¹⁷ Innymi słowy: postrzeganie jest zawsze procesem wyboru i uogólnienia. Składowym elementem (np. ręka, długopis, ruch, litera) nadaje się ujęcie perspektywistyczne (pisanie). Proces ten nie jest zwykle świadomy (choć może być przedmiotem świadomej refleksji) i zostaje zdeterminowany przez różne czynniki, indywidualne (doświadczenia, ambicje, marzenia) i społeczne (język, dyskurs, prawo). Samo wychwytywanie (tworzenie) sensu spośród zbioru zgoła bezsensownych elementów składowych możemy określić jako odczytanie, podobnie jak odczytanie zdania polega na wychwytywaniu sensu ze zbioru bezsensownych liter. Tak szerokie rozumienie tekstu sprawia, że każda modyfikacja rzeczywistości opiera się właśnie na działaniu na tekście, *ergo* jest operacją literacką.

ku¹⁸) nie ulega transformacji w procesie percepcji. Jednocześnie ciężko mówić o znaku bez powtórzenia. Sytuacja przedstawiona w *Dziedzinie* jest pod tym względem bardzo ciekawa. Mamy tu do czynienia z powtórzeniem na dwóch płaszczyznach. Pierwsza, to powtórzenie samego wytworu. Jeśli widmowe postaci traktować jako wyrazy myśli Wrześmiana (lub, o czym więcej w dalszej części pracy, jego podmiotowości), to ich powielenie nadaje im charakter znaku w sensie Derridiańskiego *Abbildern*, „odbijającej, reproduktywnej, powtórzeniowej natury wyrazu” (DERRIDA, 1993: 143).

W ten sposób wytłumaczyć można mnogość zjaw:

Lecz kiedy już mrok wchodził w tajne zmowy z nocą,
wykwitła w trzecim z rzędu oknie nowa postać, by nie
ustąpić aż do rana. Tak w przeciągu paru dni zapełniły
się wszystkie okna willi złowieszczymi twarzami.

s. 287

Repetycja ustanawia znaczące. Pojawia się jednak problem drugiej strony znaku, jego *Einbilden*, natury transformującej, obalającej mit bezpośredniej komunikacji, ale jednak niewyzbywalnej.

Wcześniej wskazałem na dwuelementowy schemat oddziaływania magicznego, uwzględniający tylko artystę oddziałującego i rzeczywistość, na którą się oddziałuje. Jest to też w pewnym sensie schemat komunikacji o tyle, o ile zmiana ta niesie w sobie jakąś treść. Ustanowienie nowej rzeczywistości będzie wypowiedzeniem tej treści o charakterze performatywnym. Ale jako akt komunikacji, w którym autor będzie nadawcą a rzeczywistość (jej nowy element) treścią, musi zostać poszerzony o jeszcze jeden element: o odbiorcę¹⁹. Kto jest odbiorcą komunika-

¹⁸ Ta „wolność myśli” jest oczywiście pozorna, ponieważ myślenie konceptualne ma również językowy charakter.

¹⁹ Wcześniejszy schemat modyfikacji rzeczywistości przez Wrześmianową literaturę był prosty do przełożenia na kategorie komu-

tu? Ten, który widzi zjawy — Wrześmian. Dlatego oba schematy odzwierciedlają sytuację z opowiadania, mimo pozornie różnej liczby elementów. Bohater to jednocześnie nadawca i odbiorca swego komunikatu.

Owo zwielokrotnienie artysty jest drugim ze wspomnianych powtórzeń, które umożliwia zaistnienie znaku. Jeżeli za Deleuzem przyjmiemy, iż każde powtórzenie implikuje pewną różnicę (zob. DELEUZE, 1997), to Wrześmian-nadawca oraz Wrześmian-odbiorca różnią się od siebie, choćby przez fakt uzewnętrznienia swoich myśli w formie zjaw (nadawca dopiero to robi, odbiorca już to zrobił)²⁰. A zatem teoretycznie różne jest postrzeganie fantomów przez te dwie (różne) osoby, co umożliwia dopełnienie znaku przez jego transformacyjną naturę *Ein-bilden*.

Poprzez znakową naturę swoich projekcji Wrześmian staje się zwielokrotniony, podwojony w funkcji nadawcy-odbiorcy. Zjawy stają się jak lustro, przez które zostaje odbity, lecz odbicie to nie grzęźnię w lustrze, ale wraca z powrotem na Wrześmiana, wywołując zdwojenie w jego tożsamości. Zdwojenie katoptryczne.

5.

Po wycofaniu się z życia społecznego Wrześmian zamknął się w swojej samotni na obrzeżach miasta, gdzie szukać miał sposobu na nową, bardziej bezpośrednią ekspresję. Izolacja spotęgowała jego moc twórczą, lecz nie od razu przyniosła zamierzony efekt:

nikacji: artysta był nadawcą, tekst (opis) treścią, czytelnik odbiorcą. Tekst (rzeczywistość) był zaś intencją autora (lub intencją tekstu, w tej chwili rozważanie tego nie wniosłoby wiele do interpretacji samego opowiadania).

²⁰ Postulat Deleuzego realizowany jest także poprzez zjawy, które — powtarzając się — są od siebie różne.

Cały tkwił w sobie, w swych marzeniach i w tęsknocie za ich spełnieniem. Idee, nie zrzurowane jak przedtem na papier, nabierały mocy i soków, pęczniały nie wypowiedzianą treścią. Czasem zdawało mu się, że myśli nie abstrakcjami, lecz czymś materialnym, niemal zgęszczonym, że wystarczyło ręką sięgnąć, by ująć, by pochwycić. Lecz złudzenie prędko rozwiewało się, by ustąpić miejsca gorzkiemu rozczarowaniu.

s. 283

Aby jeszcze bardziej zintensyfikować swoje myśli, bohater postanowił ograniczyć się do jednego miejsca, do jednego obiektu, w którym jego fantazja przeplatałaby się z planem materialnym tak długo i mocno, że zatarciu ulegałaby granica między nimi. W ten sposób doszło do utworzenia tytułowej dziedziny: strefy *quasi-realnej*, *quasi-fantastycznej*, istniejącej w dwóch równoległych porządkach.

Tak nieznacznie wytworzyło się nieuchwytnie jakieś środowisko, jakaś tajemnicza oaza, do której nikt nie miał przystępu oprócz Wrześmiana — króla niewidzialnego ostrowu. Owo *milieu* nasiąknięte jaźnią marzyciela, przepojone nim po brzegi, przedstawiało się nie wtajemniczonym jako zwykłe miejsce w przestrzeni; ludzie mogli dostrzegać tylko jego stronę zewnętrzną, jego istnienie fizyczne — drgającego wewnątrz rozczynu myśli, subtelnego związku, jaki łączył je z osobą Wrześmiana, przeczuć nie zdołali...

s. 283

Miejscem obranym przez bohatera na tło jego fantazji była willa znajdująca się po drugiej stronie ulicy, przy której mieszkał. Ten stary, opuszczony budynek od dłuższego czasu nie był pod opieką człowieka. Na wpół dziki stan, w jakim się znalazł, sprawiał wrażenie pewnego rozmycia: „Niegdyś starannie pielęgnowane rabaty kwiatów, chimerycznie zawinięte klomby z czasem zatra-

ciły wyrazistość linii” (s. 284). Tak eteryczny obraz, bliski stanom onirycznym, ułatwia rzutowanie na niego treści imaginatywnych.

Charakter willi w pewien sposób przypomina wcześniejszą twórczość artysty:

Posępny urok, jaki wiał od tego zacisza, dziwnie pociągał duszę Wrześmiana. Willa była dlań plastycznym symbolem nastroju, którym tchnęła jego twórczość — wpatrzony w nią, czuł się jakby u siebie.

s. 284—285

Narrator wspomina, że „dziwnym trafem przestrzeni objętą przez myśl fantasty, owym miejscem, które przetworzył w dziedzinę swych rojeń, nie było jego mieszkanie” (s. 284). Nie należy dać się zwieść: fakt ten jest znaczący, nie przypadkowy. O ile własny pokój mógł być przestrzenią emancji wnętrza Wrześmiana, o tyle wybór innego, zewnętrznego obiektu podkreśla dokonującą się projekcję. Wnętrze bohatera, w którym manifestują się jego myśli, oraz wnętrze domu, w którym zmanifestują się wyprojektowane przez niego zjawy, są w pewien sposób tożsame z sobą.

Medium pośredniczącym między Wrześmianem a kamienicą staje się wzrok. Bohater patrzy na budynek i zaczyna w nim dostrzegać postaci, które są jego własną projekcją. W ten sposób dziedziną staje się lustrem odbijającym artystę, co doprowadza do sytuacji narcystycznej, o której Blanchot pisze:

To, na co patrzy [Narcyz — K.G.], istnieje w widzialności niewidzialnego, w formie odkształcenia, jako enigmatyczna i niepewna reprezentacja bez obecności, reprezentacja, która nie pozwala utrzymać dystansu do siebie samego. To obłęd i szaleństwo²¹.

²¹ M. BLANCHOT: *L'écriture du désastre*. Paris 1980, s. 204; cyt. za: MOMRO, 2008: 399.

Szaleństwo w tym ujęciu polega na zanegowaniu obiektywizmu. Utrata dystansu to rozciągnięcie subiektywnego widzenia do rangi konstatacji rzeczywistości. Staje się ono mocą sprawczą, ale jednocześnie alienującą, w czym przypomina język.

Akt patrzenia odbywa się przez okno: to dzięki niemu bohater dostrzega kamienicę, pozostając w swoim mieszkaniu, ale też to właśnie w oknach pojawiać się będą widma. Okienna szyba jest sferą specyficzną, ponieważ równocześnie odbija i jest przeźroczysta. Pozornie widać przez nią wszystko, co jest po drugiej stronie, ale jeśli stanimy blisko i wyteżymy wzrok, wtedy dostrzeżemy w niej własne odbicie. Efekt ten jest o wiele bardziej widoczny, jeśli za szybą panuje ciemność, a źródło światła znajduje się po „naszej” stronie, co — poza odczytywaniem w kategoriach psychoanalitycznych znaczeń — tłumaczy, dlaczego zjawy ukazują się Wrześmianowi tylko nocą — to tak naprawdę jego odbicia nałożone na obraz dziedziny.

Ta tożsamość czyni z kamienicy symbol. Sama w sobie nie posiada żadnego znaczenia, żadnej wartości naddanej. Dopiero identyfikacja z nastrojem, z wnętrzem Wrześmiana, czyni z niej materialny znak stanów poetyckich. Zmienia się porządek, w jakim objawia się kamienica: już nie jako zwykły element krajobrazu, fragment zabudowy przedmieścia, ale jako niezwykle wyraz indywidualności i twórczego potencjału.

Takie przekształcenie obrazu rzeczywistości, poprzez nadawanie jej nowych, symbolicznych znaczeń jest, z jednej strony — w świetle tego, co zostało tu już napisane — aktem magicznym, z drugiej strony — aktem poetyckim, który Stanisław Brzozowski tak opisywał:

Wszystko, co uważamy za rzeczywistość, jest wynikiem orientacji naszej do celów, jakie sobie stawiamy. Wraz ze zmianą celów tych zmienia się sama orientacja, a co za tym idzie, sama rzeczywistość. [...] Stany duszy naszej związane są zawsze z pierwiastkami tak

pojętej rzeczywistości, w związku z którą je przeżywamy. Ta rzeczywistość jest inna dla niższych, a inna dla wyższych naszych stanów. Wyrażając te ostatnie, posługujemy się często jakimś pierwiastkiem innej, niższej, bardziej przeciętnej rzeczywistości, lecz wtedy bierzemy go w innym niż zwykle stosunku do siebie i nazywamy go symbolem.

BRZozowski, 1973: 459—460

W ujęciu Brzozowskiego tytułowa dziedziną będzie więc „pierwiastkiem innej, niższej, bardziej przeciętnej rzeczywistości”²², poprzez który wprowadzony zostaje „wyższy stan” przeżywany przez podmiot. Kamienica jest sposobem wyrażenia stanów duszy Wrześmiana. Przy czym to „wyrażenie” można rozumieć dosłownie, jako artykułowanie myśli, które łąda chwila zacząć przybierać ludzkie kształty.

Symbol staje się elementem łączącym poetycki i magiczny wymiar języka. Jest ekspresją wnętrza poety, a zarazem przekształceniem rzeczywistości w taki sposób, by odpowiadała ona treści owej ekspresji.

Jest jeszcze jedna funkcja, którą pełni kamienica na wprost okien mieszkania bohatera. Już jako symbol, czyli element języka podatny na poszerzanie treści znaczących, staje się swoistym egregorem twórczej energii. „Egregor” to gnostycki termin określający pewne skupisko kolektywnych energii. Może przejawiać się w formie idei (np. Jahwe dla żydów), symbolu (swastyka dla nazistów), miejsca (Ganges dla hindusów) itp. Gromadzi energię danej zbiorowości, a w odpowiednim czasie jest w stanie kumulację owej energii oddać.

W przypadku Wrześmiana egregor posiadałby charakter indywidualny, tak jak twórczość bohatera. Poza tym zachowałby swoją funkcję.

²² Mnogość rzeczywistości jest wyznacznikiem literatury nowoczesnej w odmianie krytycznej według M.P. Markowskiego.

Wrześmian patrzył i żył życiem domu. Budziły się myśli wyraźne, harmonijnie zestrojone ze scenerią naprzeciw, rodziły patetyczne tragedie, silne jak śmierć, groźne jak przeznaczenie — to znów mżały jakieś pomysły niejasne, przyćmione jakby patyną księżycowego posrebrza.

s. 285

Poeta łączy się energetycznie z willą. Wypełnia każdy jej zakamarek swoimi myślami.

Każdy zakątek stał się zmysłowym odpowiednikiem fikcji, bryłową realizacją myśli, które czepiały się gzemsów, wędrowały po samotnych, pustych salach, łkały na stopniach terasy. Rozchybotane szale śnień, mgławiające rojeń tułały się dżdżystą rozchwieją, błakały wzdłuż ścian, niepewne ostoi. [...] Wrześmian upajał się ponurą igraszką fantazji, nadając jej tworom bieg dowolny; wedle upodobania zmieniał ich kierunek, spędzał z widowni, za chwilę znów wyczarowywał nowe ich zastępy.

s. 285

Budynek jest nie tyle przedmiotem myśli i fantazji, ile ich katalizatorem, kondensatorem gromadzącym rojenia bohatera, których ilość i intensywność (chciałoby się użyć określenia „gęstość”) sprawi wreszcie, że nabiorą kształtu niezależnego od twórcy, wymkną się kontroli jego świadomości.

6.

Dagmara Zając w swoim artykule poświęconym zagadnieniu drogi oraz temu, co nazywa „polimorfizmem bytu” u Grabińskiego, daje opis zjawiska, które wychodzi poza cykl nowel kolejowych *Demon ruchu*, rozciąga się praktycznie na całą twórczość jego autora.

Polimorfizm bytu jest plastyczną zdolnością rzeczywistości do zmian pod wpływem ludzkiej myśli, jej podatnością na wszelkie „odkształcenia” będące wynikiem usamodzielnienia się pewnych treści psychicznych bohaterów. Przy czym rzeczywistość tak ujęta jest wtórna wobec psychiki:

Polimorfizm bytu stanowi u Grabińskiego składnik ludzkiej psychiki związany z kumulowanymi w niej myślami i zamiarami, które prowadzą w konsekwencji do aktów kreacyjnych w postaci nowej rzeczywistości [...].

ZAJĄC, 2003: 56

W przypadku *Dziedziny* kumulacja ta odbywa się na zewnątrz, w egregorze pod postacią willi na obrzeżach miasta. Stanowi ona symbol wnętrza Wrześmiana, co wydaje się potwierdzać wcześniejszą tezę o prymacie psychiki nad materią. Pisz dalej Zajac,

Dzieje się tak dlatego, iż świadomość bohaterów Grabińskiego wyposażona jest w niezależne i spirytualne myślenie, co odbierane jest jako psychopatologiczna dewiacja.

Myśl bohaterów, zamknięta i ukierunkowana na jedną obsesję, automatycznie powołuje do życia nowe formy bytu, którymi są „ślepe tory”, „samotne przestrzenie” czy „ustronia” i w których zaczyna kształtować się nowe, wewnętrznie niezależne życie, wyrosłe z idei.

ZAJĄC, 2003: 56–57

Niezbyt precyzyjne wydaje się pierwsze zdanie z przytoczonego fragmentu. Autorka nie wyjaśnia, czym jest „spirytualne myślenie” i dlaczego jego niezależność ma być odbierana jako „psychopatologiczna dewiacja”. I wreszcie — odbierana przez kogo?

Z całą pewnością negatywna ocena (a za taką należałoby uznać określenie „psychopatologiczna dewiacja”)

bohaterów nie leży po stronie Grabińskiego. Choć jeszcze przed Foucaultem, to już na fali neoromantycznego rewaloryzowania szaleństwa dostrzeżono, że normalność jest dyskursem przeciętności. Szaleństwo można więc odczytywać jako postrzeganie świata nie tyle ułomne, co odmienne, a „normalność” to tylko najpopularniejsza forma szaleństwa. Co za tym idzie: dyskurs szaleństwa coraz silniej dekonstruowany był jako opresyjny. Szalonym nazywano tego, kto ważył się odrzucić skostniałe normy społeczne i wybrać własną drogę. Stąd zestawienie ze sobą niezależności i dewiacji w tekście Zajęc.

Choć rzeczywiście „ukierunkowanie na jedną obsesję” występuje wśród bohaterów Grabińskiego bardzo często, to nie wydaje się, by było ono faktycznym (a już z pewnością nie jedynym) przejawem szaleństwa. Ciężko wyobrazić sobie sytuację, w której szaleństwo byłoby składnikiem tożsamości obieranej przez podmiot. To raczej zewnętrzna interpretacja pozwala narzucać takie określenie. Wrześmian nie uważa siebie za obłąkanego, tak samo jak większość bohaterów nowel Grabińskiego. Dopiero społeczeństwo jest w stanie określić go w ten sposób, interpretując jego twórczość, którą „uznano z czasem za wytwór wyobraźni chorej, dziwaczny płód maniaka, może nawet obłąkańca” (s. 280).

Przywołane już wcześniej obserwacje Michała Pawła Markowskiego pomogą wyjaśnić to zjawisko. Jeśli na przełomie XIX i XX wieku społeczeństwo znalazło się w stanie kryzysu i pojawiły się nowe koncepcje nowoczesności krytycznej, to były one początkowo w mniejszości względem nowoczesności zachowawczej (ta bowiem nie stanowiła reakcji na kryzys ludzkiej kondycji u progu XX wieku, można nawet zaryzykować twierdzenie, że leżała u podstaw tego kryzysu), opartej na romantycznej tradycji. Jak zwykle bywa w takich sytuacjach: postępową mniejszość postrzegana była przez tradycjonalistyczną większość jako zagrożenie. Tymczasem zagrożenie było

o tyle groźniejsze, że nie tylko mierzyło w gust estetyczny, nie tylko proponowało przewartościowanie etyczne, ale przede wszystkim uderzało w ontologiczny status rzeczywistości.

Ta niezwykle specyficzna sytuacja, jaka wytworzyła się pomiędzy XIX a XX wiekiem, jest przyczyną zabiegu w dziełach Grabińskiego rzadko spotykanego: dokładnego określenia ram czasowych utworu i to na samym początku: „Od lat przeszło dwunastu Wrześmian przestał pisać zupełnie. Wydawszy w r. 1900 czwarty z rzędu tom swych oryginalnych, jak obłąkanie dziwnych utworów — zamilkł i bezpowrotnie usunął się z widowni świata” (s. 279). Rezygnuje tu autor z uniwersalizacji, wpisuje nowelę w konkretne realia historyczne i zabieg ten nie jest bez znaczenia: podkreśla istotność zmian, jakie zaczęły budzić się właśnie w tamtym czasie.

Krytyczne ujęcie nowoczesnej rzeczywistości (należałoby raczej napisać: „nowoczesnych rzeczywistości”) w początkowym stadium rozwoju jej myśli teoretycznej wiąże się z szaleństwem rozumianym jako występowanie przeciwko utartym sposobom myślenia i mówienia, powszechnym, pospolitym, „normalnym”.

Zdrowy rozsądek (ang. *common sense*) to postawa oparta na przekonaniu, że zrozumiałe jest to, co jest zrozumiałe powszechnie i co nie budzi sporów o znaczenie. Zdrowy rozsądek jest gwarantem zrozumiałości, co więc wykracza poza powszechnie przyjęte normy rozumienia, co staje się nieczytelne, wykracza też, poza granice „właściwej” czy „zdrowej” literatury, odwołującej się do przyjętych powszechnie reguł.

MARKOWSKI, 2007: 47

Zarazem tylko w tym „niezdrowym” ujęciu możliwe jest zaistnienie polimorfizmu bytu.

Podstawową różnicą między nowoczesnością zachowawczą a nowoczesnością krytyczną jest ujęcie rzeczy-

wistości i jej położenie względem języka. W przypadku nowoczesności zachowawczej jest ona obiektywnie dana, w związku z czym język służy do jej opisywania (ma charakter mimetyczny). Inaczej rzeczy mają się w ujęciu krytycznym, gdzie „Język nie jest wtórny wobec rzeczy-wistości (nie przedstawia jej), ale ją współtworzy. Z tego powodu język nie naśladuje rzeczywistości, ale odsłania jej problematyczny — a nawet potworny, nieoswajalny — status” (MARKOWSKI, 2007: 54). W tym wypadku „filozofia życia nie jest więc filozofią bytu, lecz stawania się” (MARKOWSKI, 2007: 29).

Tylko w dynamicznie ujmowanym świecie, gdzie rzeczywistość objawia się w języku (także w języku myśli), możliwa jest polimorfia bytu. Dlatego łączy się ona ponieważ ze zjawiskiem śmierci Boga. Bóg jest bowiem stwórcą świata, wszystkie rzeczy (cała rzeczywistość) są realne i prawdziwe, ponieważ stanowią element boskiego stworzenia. Nie ma tu miejsca na stawanie się, na kreację zależną od podmiotu. Głosząc śmierć Boga, Nietzsche wywłaszczył świat spod panowania myślenia zachowawczego²³. Tu wraca kwestia szaleństwa: to właśnie szalenie w 125. aforyzmie *Wiedzy radosnej* wypowiada słowa „Bóg umarł”. Istnieje więc zależność pomiędzy szaleństwem, śmiercią Boga i polimorfizmem bytu, wszystko to zaś zamyka się w obrębie krytycznego ujęcia rzeczywistości nowoczesnej.

7.

Po długotrwałym wpatrywaniu się w willę mieszczącą się po drugiej stronie ulicy, naprzeciw wynajmowanego mieszkania, myśli bohatera zaczęły nabierać ludzkiego kształtu. Co noc w oknach budynku pojawiały się coraz

²³ Zupełnie inaczej kwestię śmierci Boga odczytuje MARKOWSKI, zob. 2007: 302–303.

to nowe zjawy, aż w końcu wypełniły cały budynek. Było to spełnienie Wrześmianowych pragnień. Tworzenie bez pośrednictwa pisma, z samych tylko myśli. „Podświadomość bohatera kreuje myśl; ta zaś pojmowana jako czyn implikuje powstanie sytuacji lub rzeczywistości” — pisze Dagmara ZAJĄC (2003: 59) o „ślepych torach” Grabińskiego, ale opis ten pasuje także do *Dziedziny*.

Artur Hutnikiewicz streszcza historię tej idei:

Koncepcja partenogenezy, dzieworódtwa 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 prawzór świata materii. Rozwijał szerzej tę koncepcję Filon Aleksandryjski w swojej nauce o Logosie, uosobieniu kształtującej rzeczywistość myśli i energii boskiej. Paracelsus, którego Grabiński nazywał jednym „z najgłębszych magów w Europie”, podejmował identyczną koncepcję [...]. W dobie romantyzmu to samo będzie mówić Fichte, gdy uzna pierwszość myśli jako jedynej stwórczej przyczyny istnienia i uczyni ją zasadą swej idealistycznej metafizyki. Pod urokiem zaś jego pomysłów formułował swe zasadnicze idee romantyczny idealizm magiczny wierzący w możliwość tak potężnego zdynamizowania energii duchowej w człowieku, że będzie on mógł myślą nad naturą całą panować i realizować bezwzględnie swoją wolę.

HUTNIKIEWICZ, 1959: 131

W takim kontekście Hutnikiewicz odczytuje *Dziedzinę* jako „fantastyczną baśń [...] o mocy, co równa boskiej pozwalałaby aktem myśli stwarzać całe światy” (HUTNIKIEWICZ, 1959: 134). Byłoby to wtedy opowiadanie typowo romantyczne. Tymczasem nowoczesność krytyczna odchodzi od romantycznych paradygmatów. Nie chodzi

w niej bowiem o kreację wewnątrz obiektywnie istniejącej rzeczywistości, lecz o kreowanie rzeczywistości zawsze subiektywnej. Stąd materialne ujęcie zjaw, fantomów i duchów Grabińskiego — choć jest możliwe i pozwala na spójne odczytanie w spirytualistycznym ujęciu — nie wyczerpuje potencjału jego twórczości, a nawet spłyca ją i — z dzisiejszej perspektywy — trywializuje.

To ograniczające ujęcie pisarstwa Stefana Grabińskiego, które pokutuje wśród większości jego krytyków i badaczy, wskazał już Stanisław Lem w posłowie do wyboru nowel pod tytułem *Niesamowite opowieści* (LEM, 1975). Omawiając *Kochankę Szamoty*, autor *Solaris* przytacza dwa warianty interpretacyjne Hutnikiewicza²⁴, po czym komentuje:

Wszystko to o tyle widzi mi się niewątpliwe, że zacytowane wykładnie odpowiadają zarówno kanonom klasycznego spirytyzmu, jak i autorskim intencjom [sic!]. Nowela dopuszcza jednakowoż jeszcze inny rodzaj interpretacji, o tyle ciekawszy, że będący takim przekreśleniem spirytystycznych wyjaśnień, który wcale jej całościowo nie szkodzi, lecz właśnie przemieszcza rzecz w obszar problematyki zarazem naturalistycznej, racjonalnej i wiarygodnej psychologicznie. Odrzucając zarówno mediumistyczną, jak „pozagrobową” paradygmatykę, nie stajemy wobec utworu, zapadającego się bezsilnie w nicość, lecz zyskujemy taki, który staje się niezwykle przenikliwą analizą zająć erotycznych na ich pozaświadomym planie.

LEM, 1975: 347

Lem proponuje ujęcie, które nie szuka zakotwiczenia sensu w zjawiskach paranormalnych, lecz psychologicznych.

²⁴ Według pierwszego wariantu Szamota obdarzony jest zdolnościami mediumistycznymi i, nie zdając sobie z tego sprawy, materializuje osobę swej kochanki. Wariant drugi traktuje zjawę Jadwigi Kalergis jako ducha zmarłej osoby.

Postuluję mianowicie przemieszczenie wszystkich zajęć w obręb psychiki bohatera, którego opętanie erotyczne przekroczyło granice umysłowej normy albo, gdyby ktoś wolał, którego fiksacja seksualna stała się treścio-
wym źródłem omamów. Gdy przyjmujemy taką wersję, wyjawia się, że on to sam sobie wszystko wyroił, sam się otoczył fantazmatami, którym nic obiektywnie nie odpowiadało, bo wprowadził się w taką sferę zwidów, w której jego odtąd stłumione rojenia erotyczne mogły się wreszcie rozkiełznać²⁵.

LEM, 1975: 347

Problemem, wypływającym z odczytań Hutnikiewicza, i który chyba nie do końca zostaje rozwiązany przez Lema, jest modernistyczne ujęcie szeroko rozumianych nauk tajemnych. Hutnikiewicz, pisząc o „odczytaniu w spirytualistycznym ujęciu”, i Lem, wspominając o „kanonach klasycznego spirytyzmu”, mają — jak się wydaje — na myśli zjawiska bliższe pozytywizmowi.

Rozczarowanie nauką, która nie była w stanie wyjaśnić wszystkich zjawisk, spowodowało wzmożone zainteresowanie zjawiskami określanymi jako nadnaturalne, paranormalne itp. Ale charakter tego zainteresowania był wciąż pozytywistyczny: starano się prowadzić ich naukowe obserwacje, traktować w ramach eksperymentu²⁶. Owocowało to powstaniem wielu mniej lub bardziej wiarygodnych komisji, które na przestrzeni XIX wieku próbowały prowadzić badania nad zjawiskami paranormal-

²⁵ Tak zorientowaną interpretację *Kochanki Szamoty* pogłębia Krystyna KŁOSIŃSKA (2004).

²⁶ Taką postawę bez wątpienia prezentują doktor Będziński i doktor Przysługci z powieści Grabińskiego *Wyspa Itongo*. Opisany został spór tych bohaterów co do istoty zjawiska mediumizmu. Opis stanowiska Będzińskiego doskonale ilustruje pozytywistyczne ujęcie: „Teleplastia polegała zatem jakby na dwóch momentach; jednym z nich był proces »rozpuszczania«, dezagregacji, i »utroczenia« ciała fizycznego medium, drugim proces ponownego scałkowania i konsolidacji, lecz w kształt odmienny” (GRABIŃSKI, 1980c: 40–42).

nymi, stosując przy nich surowe protokoły nauk ścisłych. Najważniejsze z nich: Society for Psychical Research, powstało w 1882 roku w Anglii. Komisje i stowarzyszenia tego rodzaju cieszyły się dużym zainteresowaniem publiczności, a często także poważaniem środowiska naukowego, choć jego entuzjazm wobec zjawisk paranormalnych był rozmaity. Członkami Society for Psychical Research byli bardzo znani i cenieni przedstawiciele nauk psychologicznych, wśród których warto wymienić Williama Jamesa, Zygmunta Freuda czy Carla Gustava Junga. Co ciekawe, obok nich w szeregach towarzystwa znajdowali się także wybitni pisarze, jak William Butler Yeats czy Arthur Conan Doyle. Ujęcie prezentowane przez tego typu komisje typowe będzie dla wcześniejszej, zachowawczej fazy nowoczesności. W niej zamyka się interpretacja Hutnikiewicza.

Inaczej przedstawia się zagadnienie nauk tajemnych w kontekście nowoczesności zorientowanej krytycznie. Zjawiska nie będą wciągane pod naukowy paradygmat, a raczej wyjaśniane przez odniesienie się do indywidualnych projekcji umysłu.

Bez wątpienia jeden z największych autorytetów świata okultyzmu pierwszej połowy XX wieku Aleister Crowley²⁷

²⁷ Aleister Crowley był angielskim okultystą i mistykiem, ale także pisarzem, uznanym alpinistą i szachistą. Stworzył system ezoteryczno-filozoficzny zwany Thelemą (z gr. *Wola*). Od roku 1898 działał aktywnie w Hermetycznym Zakonie Złotego Brzasku, gdzie, szybko awansując na wyższe stopnie wtajemniczenia, popadł w konflikt z późniejszym zdobywcą literackiej Nagrody Nobla – Williamem Butlerem Yeatsem. W późniejszych latach objął przywództwo nad innym zakonem inicjalnym, Ordo Templi Orientis oraz sam stworzył Zakon Srebrnej Gwiazdy. Ze względu na swe ekscentryczne zachowanie był i jest Crowley postacią budzącą wiele kontrowersji, nie powinny one jednak przysłaniać jego wkładu w rozwój zachodniej tradycji ezoterycznej. Jedyną biografią Crowleya wydaną w Polsce jest książka Geralda SUSTERA (2002); najobszerniejszą, a przy tym najbardziej naukową biografią Crowleya jest dzieło Richarda

na początku jednego z pism poświęconych magii stawia następujące zastrzeżenie:

W księdze mówi się o sefirotach i ścieżkach, o duchach i zakłęciach, o bogach, sferach, planach i wielu innych sprawach, które mogą (albo i nie) istnieć. To czy istnieją, nie ma znaczenia. Z wykonaniem pewnych działań wiązą się określone skutki. Uczniów ostrzega się poważnie, aby nie nadawali im filozoficznej wagi ani nie traktowali ich jako obiektywnej rzeczywistości.

CROWLEY, 1998: 341

Realny status elementów operacji magicznych został zakwestionowany. Jego znaczenie uległo zniesieniu, zostało wyparte przez pragmatyzm („Z wykonywaniem pewnych działań wiązą się określone skutki”)²⁸.

We wstępie do swego opracowania *Goecji* Crowley dochodzi do wniosku, że praktyki inwokacyjne, w których przywołuje się określone demony czy inne „byty astralne”, nie są — odpowiednio ujęte — irracjonalne, nie są nawet sprzeczne z realizmem:

Co sprawia, że w złudzeniu swoim widzę ducha w trójkacie magicznym?

Nie trzeba być wielkim znawcą psychologii, by wiedzieć, że sprawca tego złudzenia znajduje się w mózgu [...].

Ci Europejczycy, którzy dzięki znajomości dzieł Fichtego obdarzeni są większym wglądem, wiedzą, że świat zjawiskowy jest wytworem ego. Natomiast Hindusi i Europejczycy pobierający nauki u guru dowia-

KACZYŃSKIEGO (2010); konflikt poetycko-magiczny między Yeatsem i Crowleyem opisałem we wstępie do jednego z opowiadań Crowleya, zob. GRUDNIK, 2013.

²⁸ W innym miejscu Crowley napisze jeszcze dobitniej: „Sukces twym dowodem”.

dują się, że Akasza oznacza Czit-akaszę. A Czit-akasza mieści się w „trzecim oku”, czyli w mózgu. Zakładając istnienie wyższych wymiarów przestrzeni, nie będzie nam nawet trudno pogodzić tę wizję świata z realizmem.

CROWLEY, 2000b: 35

Crowley dopatruje się źródła wszelkich zjawisk umysłowych w procesach zachodzących w mózgu. Jednocześnie wskazuje na dwukierunkowość tej relacji, gdy poprzez szereg stymulacji wzroku, słuchu, węchu i dotyku, które łącznie nazywa „operacją magii ceremonialnej” (CROWLEY, 2000b: 35) stara się wywołać jakiś konkretny, zamierzony efekt w mózgu. A ponieważ z niego biorą początek zjawiska zmysłowe, to też taki charakter mają konsekwencje magicznych operacji. „Na tym właśnie polega realność działań magii ceremonialnej i samych jej skutków” (CROWLEY, 2000b: 36). Tak ujmowana realność nie ogranicza się jednak tylko i wyłącznie do stanów umysłu, nie jest zupełnie „wsobna”. Istnieją konsekwencje manifestujące się także na planie materialnym:

Sądzę, że jest to wystarczające zadośćuczynienie, skoro „skutki” dotyczą tylko tych zjawisk, które pokazują się samemu magowi i mogą obejmować pojawienie się ducha, rozmowę z nim, szok wywołany nadmiernym tupetem i tym podobne sprawy, aż po ekstazę, śmierć czy szaleństwo.

CROWLEY, 2000b: 36–37; podkr. — K.G.

Polski komentator pism Crowleya — Dariusz Misiuna, łączy owo przeniesienie zjawisk magicznych w obręb ludzkiej psychiki z zagadnieniem śmierci Boga oraz — co ważne — ze sztuką:

Wiara w moc wyobraźni sprzyja też depersonalizacji świata boskiego, co pod koniec XIX wieku, pod wpływem psychologii, przyjęło postać panpsychizmu, czyli

przekonania, że wszyscy bogowie i istoty demoniczne mają swe źródło w umyśle ludzkim.

Poznanie przyjmowało zatem postać samopoznania, w którym bardzo istotną rolę odgrywał akt kreacji artystycznej.

CROWLEY, 2000a: 16

Te długie rozważania na temat statusu zjaw pojawiających się w oknach willi mają podstawowe znaczenie z punktu widzenia tożsamości katoptrycznej. Otóż u Wrześmiana możemy mówić o odbiciu tożsamości tylko w przypadku, gdy zjawy te uznamy za emanację jego umysłu. W innym razie będą to byty przyzwane przez artystę z innych wymiarów (bądź w jakikolwiek inny sposób powołane do istnienia), jednak niepowiązane z tożsamością tego, który je wywołuje. Dlatego odczytanie *Dziedziny* jako dzieła należącego do polskiej literatury nowoczesnej w jej krytycznym ujęciu oraz odczytanie poprzez pryzmat tożsamości katoptrycznej, wzajemnie się implikują i uzupełniają.

8.

Projekcje Wrześmiana nie mają przyjaznego charakteru. Już przy pojawieniu się pierwszej zjawy narrator zaznacza: „Wzrok nieznajomego, utkwiony weń nieporuszenie był groźny” (s. 287), „Ponura maska w odpowiedzi skrzywiła się w dziko-ironiocznym uśmiechu” (s. 287). Podobnie złowrogi charakter będą miały kolejne widma. Co więcej, ten właśnie element zdaje się je wszystkie łączyć, to poprzez negatywne nastawienie względem bohatera wiążą się ze sobą:

Lecz nad wieczorem ujrzał za szybą na pierwszym piętrze wlepioną w siebie maskę jakiejś kobiety, rozwiane włosy okalały twarz przekwitłą już, ze śladami wielkiej niegdyś piękności, twarz obłąkaną, z parą

błędnych, zawziętych oczu. I ona patrzyła nań poprzez szaleństwo źrenic surowym wzrokiem towarzysza ze skrzydła prawego. Oboje zdawali się nic nie wiedzieć o swojej współbytności w dziwnym domu. Łączył ich tylko gest groźby zwrócony ku Wrześmianowi...

s. 286—287

Groza, szaleństwo, obłąd — to przymioty zjaw. Ale przecież takie same określenia pojawiły się w kontekście wcześniejszych, literackich utworów bohatera. Są one do pewnego stopnia tożsame, stanowią powtórzenie, którego elementem różnicującym jest nie tyle treść, ile forma.

Ta tożsamość treści wskazywałaby na pierwotną obecność podmiotu w dziele literackim. Otóż problemem Wrześmiana było nie tylko wyrażenie siebie poprzez język. W takim samym stopniu kłopotliwe było odczytanie tych elementów, które udałoby mu się wyrazić. Wypowiedzenie się jest problematyczne zarówno od strony relacji podmiot — komunikat, jak i komunikat — odbiorca. Usunięcie zapośredniczenia w języku pozwoliło bohaterowi nie tylko na pełniejszą obecność w komunikacie, ale również na pełniejszą zrozumiałość, na maksymalne ograniczenie interpretacji.

Utopia bezpośredniej komunikacji staje się tu utopią jedności trzech tekstów: tekstu autora, to znaczy tego wyrazu podmiotowości, jaki autor chciał zawrzeć w tekście, tekstu-samego-w-sobie oraz tekstu czytelnika, będącego aktualizacją poprzedniego, uwarunkowaną przez odbiorcę²⁹. Odbywa się to poprzez eliminację kolejnych elementów komunikatu. Milczenie zniosło barierę języka, co umożliwiło wypowiedź niezapośredniczoną w zniekształcającym systemie symbolicznym. Samotność pozwoliła na odrzucenie odbiorcy lub też na jego asymilację z autorem, co zapewniło poprawność odczytania, mak-

²⁹ Umberto Eco mówi w takim wypadku o trzech intencjach: autora, tekstu i odbiorcy, zob. Eco, 1996: 45—65.

symalne zbliżenie intencji autora i odbiorcy. Ostatecznie eliminacji ulegnie sam autor. Stworzone dzieło nabędzie pełnej niezależności.

Pojawienie się widmowych postaci staje się realizacją zamiaru Wrześmiana. Do tego dążył przez lata ciszy i samotności: by wyrazić się w sposób bezpośredni, uplastyczyć swoje myśli, wypowiedzieć poza językiem. A jednak obecność dzieła wywołuje w nim strach. Kiedy dostrzegł pierwszą postać, „zapуścił storę i oświecił mieszkanie: nie mógł dłużej wytrzymać wzroku” (s. 286). Jest przerażony, ale jednocześnie zaciekawiony. Uchyła zasłonę, by ujrzeć zjawę ponownie, lecz znów paraliżuje go strach. Stan jego rozciąga się między zainteresowaniem a przerażeniem: „przejęta lękiem wyobraźnia nie dawała mu spokoju, dręcząc nieznośnie” (s. 286), „przerażała ta ich nienawiść i przyciągała zarazem w magnetyczny sposób” (s. 287).

Charakter powołanych do istnienia zjaw, ich groźny, złowieszczy wyraz, można tłumaczyć typowością dzieła Wrześmiana. Tak jak niegdyś utwory literackie, tak teraz jego emanacje posiadają te same cechy. Nie da się tym jednak wytłumaczyć lęku Wrześmiana. Czy artysta może bać się własnych kreacji? W zasadzie — tak. Jeśli ujmemy je w kategoriach lustrzanego odbicia, to sytuacja taka jest możliwa. Dochodzi do niej przez to, że artysta odbija się w swoim dziele, ale ponieważ odbija się w nim cały, to znaczy nie tylko skryty za maską tożsamości, ale również wraz z ujawnianymi w procesie tworzenia treściami podświadomymi, wypartymi, itp., może wywołać lęk u samego (świadomego) siebie. Sytuacja taka przypomina losy Doriana Greya, bohatera znanej powieści Oscara Wilde’a, który swoje prawdziwe oblicze — uwarunkowane wątpliwymi moralnie czynami lorda — obserwuje jedynie na swym portrecie³⁰.

³⁰ Różnica polega na tym, że Gray nie jest autorem swego portretu, lecz tylko zaklina go magicznym życzeniem, na mocy którego

Można wskazać jeszcze jedno, zgoła odmienne wy tłumaczenie lęku Wrześmiana. Chodzi tu o faktyczny obiekt pragnienia, który nie leży w obiekcie, któremu się tę właściwość przypisuje, lecz w samym tylko dążeniu ku temu obiektowi. Slavoj Žižek, omawiając stanowisko Lacana, tak pisze o tym zjawisku:

odraczanie „samej rzeczy” błędnie tratujemy jako „rzecz samą”, poszukiwanie i chwiejność właściwe pragnieniu faktycznie są już realizacją pragnienia. Realizacja pragnienia zatem nie polega na jego „spełnieniu”, „pełnym zaspokojeniu”, a raczej pokrywa się z powielaniem samego pragnienia jako takiego, z jego kolistym ruchem.

ŽIŽEK, 2003: 20

Brak jest konstytutywny dla pragnienia. Nie pragniemy czegoś obcego. Jednocześnie podmiotowość aktualizuje się w pragnieniu (jako „ja” pragnące), oznacza to, że pragnienie będzie kierowane na coraz to nowy obiekt oraz że ostatecznym obiektem pragnienia jest śmierć, która rozwiązuje podmiotowość³¹. Stąd obecny w perspektywie realizacji pragnienia lęk:

lęk pojawia się nie wtedy, gdy brakuje obiektu będącego przyczyną pragnienia; to nie brak rodzi lęk, lecz — przeciwnie — groźba, że znajdziemy się zbyt blisko obiektu i tym samym postradamy ów brak. Lęk zostaje wywołany przez zanik pragnienia.

ŽIŽEK, 2003: 20

Dorian pozostaje piękny i młody, a jego obraz starzeje się i ulega przeobrażeniom spowodowanym — podobnie jak w przypadku Stachura z *Problematu Czelawy* — występnyim życiem. Warto jednak mieć na uwadze fakt, że bohater *Portretu Doriana Greya* jest dandysem określanym przez Wilde’a jako „artysta życia”, więc *de facto* także jest artystą.

³¹ Por. FREUD, 2005.

Prawdziwym pragnieniem Wrześmiana nie jest więc wypowiedzenie, lecz wypowiadać się. Jest ono bardziej czasownikiem niż rzeczownikiem, czymś dynamicznym niż statycznym. Bliskość wypowiedzenia inwokuje kres, czyli śmierć, i przez to napawa trwogą. Bohater ma świadomość tej zależności już na początku utworu, przed pojawieniem się zjaw, a nawet przed przeprowadzką na obrzeża miasta:

Lecz Wrześmian rozumiał, że taka realizacja mogła stać się dla niego samego zagładą. Bezwzględne spełnienie byłoby też absolutnym wyżyciem się, więc śmiercią z wyteżenia, nadmiaru...

Bo ideał — wszak wiadomo — jest w śmierci; dzieło przytłacza twórcę swym ciężarem; myśli zrealizowane w pełni mogą stać się groźne i mściwe; zwłaszcza myśli obłąkane. Pozostawione sobie, bez punktu oparcia o rzeczywiste podłoże, mogą być niebezpieczne dla tego, który je stworzył.

s. 282

Zdając sobie sprawę z konsekwencji swoich działań, bohater nie jest w stanie powstrzymać się przed całkowitą realizacją pragnienia. Strach, jaki odczuwa, nie doprowadza do zaprzestania kreacji, opartej — jak już zostało wyjaśnione — na podwójnym powtórzeniu. Przywołuje to na myśl esej Freuda pod tytułem *Poza zasadą przyjemności*, w którym niemiecki psychoanalityk wyłącza powtarzanie spod jurysdykcji zasady przyjemności, lokując je w warstwach psychiki kształtowanych wcześniej niż ta zasada. Dlatego powtórzenie może być dokonywane pomimo wywoływania przykrych emocji.

W tym samym tekście Freud określa mechanizm odpowiedzialny za przeniesienie źródła negatywnych emocji na zewnątrz podmiotu:

Chcąc zużytkować przeciwko nim [podnietom, które prowadzą do nadmiernego wzrostu przykrości —

K.G.] mechanizmy ochrony przeciwbodźcowej, pojawia się skłonność, by traktować je tak, jakby działały one nie od wewnątrz, lecz z zewnątrz. Taka oto jest geneza *projekcji* odgrywającej tak wielką rolę przy powstawaniu procesów patologicznych.

FREUD, 2005: 30

Odnosząc to twierdzenie do przypadku Wrześmiana: jego pragnieniem jest powtarzanie siebie poprzez bezpośredni (nie zapośredniczony w języku) wyraz artystyczny. Wraz ze zbliżaniem się realizacji pragnienia pojawia się lęk związany z przecuciem śmierci. Ponieważ praca powtórzenia jest silniejsza od zasady przyjemności, stoi ponad nią, bohater nie może przerwać swoich działań. Przykrość, jaka mimo wszystko powstaje, aktywizuje psychiczne systemy ochronne, które przez mechanizm projekcji przenoszą źródło lęku na zewnątrz podmiotu, czyli na wywołujące grozę zjawy. Tak wyglądałaby psychoanalityczna geneza widm Wrześmiana, traktująca je nie jako *par excellence* wypowiedzenie podmiotu, lecz raczej jako efekt działania mechanizmów ochronnych, „ostatnia linia obrony” zagrożonej podmiotowości.

Gdy dom cały zapełnił się zjawami, proces repetycji dobiegł końca. Wyczerpała się reprodukcyjna moc dziezyny, która nie mogła już pomieścić kolejnych powtórzeń. Wtedy bohater wezwany został do środka:

Aż nocy jednej sierpniowej, gdy wychylony przez okno wytrzymał krzyżujące się na nim spojrzenia nienawistnych oczu, nagle nieruchome twarze ożywiły się; we wszystkich błysnęła naraz ta sama wola. Setki chudych jak piszczele rąk podniosły się w górę ruchem rozkazującym i kilkadziesiąt bladych dłoni wykonało zgięciem palców gest znamieny...

s. 287

Od „piszczeli” i „bladości” w tym opisie cała droga Wrześmiana do willi obfituje w metaforykę tanatyczną:

„długie cienie”, „żałobne ściany krzewów”, „kamienne płyty” itd. Przemierzana droga jest aż nazbyt widoczną drogą ku śmierci.

We wnętrzu willi Wrześmian przechodzi przez korytarz pełen korynckich kolumn. Za jego plecami pojawiają się widmowe postaci, które uniemożliwiają mu odwrót. Wreszcie dociera do okrągłej sali, w której zostaje otoczony. Tu odbywa się jedyny w opowiadaniu dialog, który warto przytoczyć w całości:

Z białych, bezkrwistnych ust wypłynął groźny poszept:

— To on! To on!

Zatrzymał się i spojrzał wyzywająco w tłum:

— Chcemy ode mnie?

— Twojej krwi! Krwi twojej chcemy! Krwi! Krwi!

— I cóż wam po niej?

— Chcemy żyć! Chcemy żyć! Po cożeś nas wywołał z chaosu niebytu i skazał na nędzę pótcielesnej włóczęgi? Patrz, jacy jesteśmy bezsilni i biali!

— Litości! — jęknął rozpaczliwie rzucając się na kręte schody w bok sali.

— Trzymać go! Otoczyć! Otoczyć!

[...]

— Cóżem wam uczynił?

— Chcemy pełni życia! Przykułeś nas, nędzniku, do tego domu! Chcemy wyjść stąd na świat, wyzwolić się od miejsca i żyć w swobodzie! Krew twoja nas wzmocni, krew twoja siłę nam doda! Uduś go! Uduś!

I wyciągnęli ku niemu tysiące głodnych ust, tysiące białych ssawek.

s. 288—289

W tym długim fragmencie na plan pierwszy wysuwa się jedna rzecz: każda wypowiedź zjaw zawiera powtórzenie („To on! To on!”, „Krwi! Krwi!”, „Chcemy żyć! Chcemy żyć!”, „Otoczyć! Otoczyć!”, „Uduś go! Uduś!”). Tak, jakby twory będące powtórzeniem skazane

były na powtórzenie i to powtórzenie wykrzyczane, gdyż z wyjątkiem jednego pytania retorycznego każde zdanie jest tu wykrzyknieniem³².

Pojawia się tu potwierdzenie wcześniejszych domysłów o wyczerpaniu dziedziny, w której brak już miejsca na kolejne powtórzenia: kiedy zjawy mówią: „Przykułś nas, nędzniku, do tego domu! Chcemy wyjść stąd na świat, wyzwolić się od miejsca i żyć w swobodzie!”, jest to właśnie żądanie nowych przestrzeni, których potencjał repetytywny nie został zużyty.

Pretensje „półcielesnych”, „bezsilnych i bladych” istot roszczących sobie prawo do pełni ucieleśnienia i podnoszących na tym tle bunt wymierzony w ich stwórcę, to częsty temat literacki. Jest on głównym zagadnieniem powieści Marry Shelley pod tytułem *Frankenstein*, gdzie tytułowy bohater tworzy i ożywia monstrum złożone z fragmentów martwych ciał. Choć więc cielesny, to jednak pokawałkowany, potworny „syn” występuje przeciwko doktorowi Frankensteinowi. Cielesną stronę sporu podkreśla olbrzymia zazdrość żywiona przez monstrum względem twórcy z powodu jego żony.

Podobny konflikt epokę wcześniej zarysował Joost van den Vondel w obrazoburczym nawet jak na czasy oświecenia dramacie *Lucyfer*. Przyczyny buntu Lucyfera na czele części niebiańskich zastępów doszukuje się van den Vondel w zazdrości aniołów o płciowość Adama i Ewy. Bezpłciowe anioły nie mogły czerpać cielesnych przyjemności dostępnych parze pierwszych ludzi, przez co poczuły się nie w pełni cielesne i wystąpiły przeciwko Bogu.

³² Przywodzi to na myśl echo, które „działa” także o tyle, o ile wypowiedź zostaje wykrzyczana. Można tu odczytywać zjawy jako echo myśli Wrześmiana. Pogłębianie tego odczytania wskaże na kolejną analogię rodem z mitologii greckiej, gdzie nimfa Echo traci swą cielesność z rozpaczy za Narcyzmem, który też — w pewnym sensie — odmawia jej swojego ciała.

Tak samo zjawy Wrześmiana buntują się przeciwko swemu twórcy. Nie wystarczy im zaistnienie jako wyprojektowane myśli, chcą uzyskać wymiar w pełni cielesny, pragną biblijnej przemiany słowa w ciało. Zresztą scena agonii Wrześmiana także nawiązuje do ewangelii:

Zachwiał się, oparł plecyma o framugę, przeważył się wstecz... Kurczowo wyciągnięte ramiona rozłożyły się ruchem ofiary, na zbiele wargi wypełznął znużony uśmiech spełnień — już nie żył...

s. 289

Ofiara z krwi i ciała zbliża bohatera do figury mesjańskiej. Nawet postawa, w jakiej umiera: z szeroko rozstawionymi rękoma, kojarzy się z krzyżową śmiercią Chrystusa. W chwili agonii następuje osiągnięcie pragnienia: wytwory Wrześmiana uzyskują cielesność. Jest to także pełnia jego wypowiedzenia. W ten sposób spotyka się ze sobą: komunikacja i komunია, wyrażenie i wspólnota. Eucharystia, będąca uobecnieniem nieobecnego, pozwala zaistnieć zjawom. Łukasz Majewski, wskazując na tożsamość hostii z mlekiem matki, interpretuje jej rytualne przyjmowanie w trakcie mszy świętej jako „laczynizującą wizję *rite de passage*” (MAJEWSKI, 2008: 116), czyli przejścia na „drugą stronę lustra”, która jest domeną znaku. Ofiara Wrześmiana stałaby się pomostem umożliwiającym przejście jego utworów z porządku imaginatywnego w porządek symboliczny. Ceną, jaką musi za to zapłacić, jest wycofanie się do porządku realnego³³.

Wrześmian umiera, ale jest to raczej śmierć jego tożsamości. W nowelach Grabińskiego rzadko dzieje się tak, by bohater został w pełni unicestwiony. W świecie *Nie-*

³³ Na temat porządków: symbolicznego, imaginatywnego/wyobrażeniowego i realnego w nomenklaturze Lacana zob. podrodz. *Po Freudzie* oraz *Lacan i literatura*, rozdział *Psychoanaliza*, w: BURZYŃSKA, MARKOWSKI (red.), 2006: 63–66.

samowitych opowieści śmierć nie jest końcem egzystencji, a zaledwie jego transformacją.

Ingerencja świata nierealnego staje się jakby katalizatorem owych przeobrażeń. Niszczy stare struktury, które zostają zastąpione jakościowo nową formą istnienia. Podobne wnioski poczyniła przywołana już Dagmara Zając, obserwując polimorfizm bytu w cyklu noweli kolejowych Grabińskiego: „Nierzeczywisty byt powoduje destrukcję świata realnego, prowadząc do jego powtórnego odrodzenia się, ale w zmienionej postaci” (ZAJĄC, 2003: 57). Fantazja staje się nośnikiem realnego doświadczenia, które przeradza się w transgresję lub przeciwnie: w regresję.

Bohater *Dziedziny* nie jest tu wyjątkiem. Zaraz po jego śmierci powstaje nowy byt:

A w chwili gdy wewnątrz stygło w podrzutach agonii ciało Wrześmiana, przerwał ciszę przedświtową głuchy pluskot. Szedł od kadzi u węgla w domu. Powierzchnia spleśniałej od zielonych kozuchów wody zakotłowała — w głębinach zbutwiałej, w rdzawe ob ręce ujętej beczki dźwignęły się jakieś wiry, zafalowały męty, zabulgotały ustoiny. Wybiegło parę dużych, wzdętych bąbli i wychylił się niekształtny kikut ręki; jakiś niby tułów, niby kadłub — wynurzył się z toni ociekający wodą, okryty pleśnią i trupieszą stęchlizny twór — niby człowiek, niby zwierz, niby roślina. Potworek błysnął ku niebu zdumioną twarzą, roztworzył w nieokreślonym głupowato-zagadkowym uśmiechu gąbczaste wargi, wydobył z kadzi pokręcone jak krzak koralu nogi i otrząsnąwszy się z wody, zaczął iść krokiem chwiejnym, rozkołysanym...

s. 289

Powstały potwór to zlepek pokawałkowanego ciała, charakterystyczny dla Ja sprzed fazy lustra, kiedy to dziecko nie posiada jeszcze pełnej kontroli nad poszczególnymi częściami swojego ciała (por. LACAN, 1987). Pokraczność ta manifestuje się nie tylko w sposobie poru-

szania się „krokiem chwiejnym, rozkołysanym”, ale także w opisie wyglądu stwora, gdzie akcentowana jest odrębność poszczególnych części (ręki, tułowia, warg, nóg), a pominięte przedstawienie w sposób całościowy, jako jedna sylwetka.

Dezintegracja ciała symbolizować może dezintegrację osobowości Wrześmiana, rozpad *Ego* wynikający z wycofania się z porządku symbolicznego. Porządek realny, w który owo wycofanie nastąpiło, jest w swej istocie traumatyczny, jego „przebłyśki” w porządku symbolicznym jawią się właśnie jako elementy potworne, groźne zniekształcenia uporządkowanej rzeczywistości.

Przemiana ta jest ostatnim stadium regresji Wrześmiana. Początkowo wycofał się ze społeczeństwa, następnie zrezygnował z mowy, wreszcie wycofuje się z samego siebie, to jest z własnego *Ego* oraz z własnego ciała³⁴. Inaczej patrząc: bohater ucieka z porządku symbolicznego w porządek wyobrażeniowy, a stamtąd w porządek realny. Jego potworna inkarnacja symbolizuje „niezorganizowany jeszcze i »zagubiony« w swych cielesnych odczuciach podmiot, odróżniane od *Ego* Ja, które nie wyszło jeszcze z porządku Realnego w relację stawiającą je w sytuacji »niezgody z własną rzeczywistością«” (MAJEWSKI, 2008: 82). Jeżeli *Ego* jest zawsze uwikłane w relację niezgody, to regres do Ja sprzed usymbolizowania będzie pogodzeniem się z rzeczywistością. W tym ujęciu symbol zawsze jest źródłem niezgody, co wynika z jego różności względem podmiotu.

Tomasz Sikora, omawiając ambiwalencję lustra, odsłania podwójną naturę odbicia: jako scalenie, ale jednocześnie jako potencjalne rozbitcie całości.

³⁴ W ten sposób wskazuje on na performatywny charakter tożsamości, cielesności. Każde wycofanie się motywowane jest tym, że element porzucany nie pochodzi od Wrześmiana, lecz zostaje mu zewnętrzeńnie narzucony.

Podobnie jak wrażenie przestrzeni, przeżycie czasowe w ujęciu Lacana jawi się jako pochodna spazmatycznego ruchu nietożsamości poszukującej tożsamości — jako dramat. Ten dramat przepełniony jest agresją. Wynika ona z faktu, że podmiot za wszelką cenę, panicznie broni iluzorycznej struktury siebie, której utrata grozi mu wizją rozpadu. Istotą ambiwalencji lustra i sobowtóra jest to, że dając jedność, będąc znakiem soterycznego wykroczenia do królestwa strukturalnego ładu, *à rebours* przypominają one o chaosie, o możliwości osunięcia się w rozczłonkowanie, rozbić iluzorycznego czasowo-przestrzennego kontinuum jednolitego podmiotu.

SIKORA, 2004: 247

Ukazanie się zjaw będących lustrzaną projekcją myśli Wrześmiana konotuje tę drugą, negatywną rolę katoptryzmu, jako inicjalnego czynnika utraty i rozbicia. To rozbić akcentowane jest także poprzez mnogość i różnorodność zjaw. Kojarzą się przez to z manifestacjami różnych tożsamości — artysty, mężczyzny, teoretyka sztuki, marzyciela itd. — oraz konstrukcji psychicznych — Animy, Wielkiej Matki, Mędrca itp.³⁵

9.

Tożsamość katoptryczna dąży do reintegracji. Odbywa się ona często poprzez śmierć i odrodzenie w nowej postaci. Tak było w przypadku Stachura i profesora Czelawy. W *Dziedzinie* również katoptryczne projekcje bohatera dążą do ponownej integracji poprzez uśmiercenie stwórcy, który wreszcie odradza się jako ślad porządku realnego. Nie wiemy nic o dalszym losie zjaw i niewie-

³⁵ Korzystam tu z terminologii Junga, ponieważ w swych opisiech zwykł sam antropomorfizować te zasady. Oczywiście można tu równie dobrze mówić o uosobionym *Id*, *libido*, kompleksie Edypa i innych Freudowskich kategoriach.

dza ta jest tak natarczywa, że musi być znacząca. Skoro na skutek wycofania się Wrześmiana uzyskały one byt w wymiarze symbolicznym, to przemilczenie konotuje ich śmierć. W takiej sytuacji centralną postacią pozostałby Wrześmian. Ostateczny regres, porzucenie porządku symbolicznego oraz wyobraźniowego kładzie jednocześnie kres egzystencjom wydobytym z jego imaginacji.

W przypadku *Dziedziny* ponowne zintegrowanie się podmiotu nie ma miejsca, ponieważ tożsamość zostaje zniesiona. Można to jednak odczytać jako prawdziwe i głębokie odzyskanie jedności poprzez odrzucenie różnicującego symbolu. Podmiot nieusymbolizowany traci tożsamość, lecz jednocześnie wyzbywa się rozdźwięku pomiędzy nią, a Ja.

W ten sposób *Dziedzina* staje się opowiadaniem postmodernistycznym, a przynajmniej opowiadaniem o postmodernistycznej wymowie. Następuje w nim przeniesienie zainteresowania z modernistycznej fascynacji nieświadomymi elementami psychiki przejmującymi kontrolę nad poczynaniami jednostki (o czym traktowała wcześniej omówiona nowela) na postmodernistyczne zainteresowanie specyficznym rozwarstwieniem tożsamości i jej (ich) zakotwiczeniem poza podmiotem.

Ryszard Nycz w artykule, omawiającym koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia, przywołuje, potwierdzające wcześniej poczynione wzmianki, twierdzenie Normana Hollanda:

Model stabilnego i zintegrowanego podmiotu zastąpiony został współcześnie — jak Holland zauważa — przez nową, postmodernistyczną koncepcję tożsamości jako „tematu z wariacjami”:

decentrującej jednostkę w specyficzny dla postmodernizmu metafizyczny sposób. Wy jesteście fikcyjni, ja jestem fikcyjny, niczym postać z postmodernistycznej powieści. To, co najbardziej dla mnie osobiste, centralne, moja tożsamość, nie znajduje

się we mnie, lecz w waszej ze mną interakcji czy w moim rozdwojeniu. Jesteśmy zawsze w relacji, zawsze pośród. Jeśli psychoanaliza powstała jako nauka o ludzkiej indywidualności istniejącej pod skórą każdego człowieka, to psychoanaliza postmodernistyczna polega na badaniu ludzkiej indywidualności jaka istnieje *pomiędzy* skórami ludzi³⁶.

Nycz, 1997: 111

Dziedzina jest więc krokiem naprzód, względem nie tylko wcześniejszej (a w dużej mierze także i późniejszej) twórczości Stefana Grabińskiego, ale całej literatury polskiej początku XX wieku³⁷.

Dla nas najciekawszy będzie fakt, że ów przeskok dokonał się za sprawą literackiej analizy tożsamości o charakterze katoptrycznym. Odbicie staje się stanem zawieszenia między pełną obecnością a jej zupełnym brakiem. Podmiot staje przed lustrem i zarazem przed wyborem pomiędzy ustanowieniem siebie jako symbolu lub wpisaniem się w sferę imaginatywną, jako coś tylko pomyślanego³⁸. Innymi słowy: wybrać musi, po której stronie lustra się znajduje.

Fakt, że Wrześmian jest artystą, ma tu spore znaczenie, artysta bowiem jest osobą zawodowo powiązaną z symbolem. Na relacji z nim buduje swą tożsamość. To predestynuje twórcę do dekonstruowania rzeczywistości opartej na znaku.

Wracając jeszcze do wspomnianego tekstu Nycza, warto przywołać fragment łączący fikcyjny status rzeczywistości z możliwością uzyskania tożsamości:

³⁶ W przywołanym cytacie pominięto przypis.

³⁷ *Dziedzina* po raz pierwszy ukazała się drukiem w czasopiśmie „Maski”, w zeszycie 14 z 1918 roku.

³⁸ Dylemat ten obcy jest podmiotowi lirycznemu w wierszu Tetmajera *Cogito ergo sum*. Tu wyraźnie odbicie staje się potwierdzeniem bytu: „Myślę to nic! Lecz widzę się w lustrze, więc jestem!” (PRZERWA-TETMAJER, 1980: 462).

Tropy „ja”, stawiane w tekście, łączą się tu stopniowo w tropologiczną sieć, w której każdy ma sposobność wynalezienia i/lub odnalezienia własnej tożsamości, choć za dość wysoką cenę — uznania równocześnie: realnej mocy fikcji oraz fikcyjnego wymiaru rzeczywistości.

Nycz, 1997: 110

Dla Wrześmiana cena ta jest zbyt wysoka. Odczuwa on wewnętrzny przymus odarcia rzeczywistości z fikcji, wierzy, że — o ile uda mu się zrealizować artystyczne pragnienie — „przyszłość wyświeci prawdę i rozsądzi stężłą skorupę, w jaką go zatopiono” (s. 280). Nie zdaje sobie jednak sprawy z jednego z podstawowych twierdzeń Lacana, mianowicie, że prawda ma strukturę fikcji.

Zakończenie

Zacząłem go zapewniać ciepło w słowach, którym nadałem brzmienie przekonywującej prostoty, że twórca tej miary nie należy tylko do swojego pokolenia, że dzieło jego odradzać się będzie zapewne w różnorodnych percepcjach, że wracać będą do jego twórczości badacze literatury, którym dostarczać będzie materiału do prac historyczno-literackich, że pisywać będą o nim prace habilitacyjne i rozprawy doktorskie, że zapładniać będzie polską literaturę swoją oryginalną problematyką, że dzieło jego powędruje z ciasnych potoków polskiego partykularza literackiego na szeroki trakt czytelnictwa zagranicznego [...].

PŁOMIEŃSKI, 1956: 147; o ostatniej rozmowie niedługo przed śmiercią Grabińskiego

Tożsamość katoptryczna jest z pewnością kategorią, którą zastosować można z powodzeniem podczas analizy utworów literackich wielu pisarzy. W przypadku Grabińskiego pozwoliła ona odnaleźć pewną wewnętrzną spójność pomiędzy — zdawałoby się — zupełnie od siebie różnymi utworami; wpisać autora w proponowany przez Markowskiego krytyczny nurt literatury nowoczesnej; zarysować ewolucję myśli ezoterycznej od pozytywizmu do pierwszych dziesięcioleci XX wieku; połączyć różne zjawi-

ska (sobowtóra, sumienia, reinkarnacji, relacji między artystą a dziełem i tak dalej) w jedną kategorię nadrzędną.

Dodatkowo rozważania nad odbiciem, rozbiciem, zdwojeniem czy zwielokrotnieniem często odsyłały do rozmaitych kontekstów: historycznoliterackich, teoretycznoliterackich, językowych, psychologicznych i psychoanalitycznych, etycznych oraz filozoficznych.

Przyglądanie się odbiciom bohaterów stało się jednocześnie rozpoznaniem ważnych problemów i pytań stawianych przed modernistycznym artystą: o indywidualizm, o zapośredniczenie w kulturze i języku, o podmiotowość, o tożsamość, o oryginalność, o percepcję i interpretację dzieła literackiego, o kategorię fikcji literackiej, o (auto)terapeutyczny wymiar literatury. Część tych pytań (poszerzonych o kwestię świadomości, nieświadomości, odpowiedzialności) stawiano także psychologom, przez co rozpatrywanie literatury Grabińskiego z punktu widzenia psychoanalizy wydaje się zasadną lekturą.

W 1959 roku Hutnikiewicz stwierdzał smutno:

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.

HUTNIKIEWICZ, 1959: 336

W około 21 lat później, przy okazji wydania przez Wydawnictwo Literackie trzytomowych *Utworów wybranych* Grabińskiego, ten sam badacz polskiej literatury zadał kłam swym wcześniejszym słowom, pisząc w zakończeniu przedmowy:

Grabiński wkracza, choć z wolna, ale pewnie na pole konkurencji światowej, wszedł już w poczet repre-

zentantów klasycznych romansu grozy w słynnej niemieckiej „Bibliotece Domu Usherów” (Bibliothek des Hauses Usher), odwołującej się w tytule do niesamowitego opowiadania Edgara Poe’a. Są więc podstawy do przypuszczeń, że będzie on przyciągał coraz silniej uwagę również czytelnika polskiego jako osobowość niezwykła. Polski Faust, przedziwnym trafem zabłąkany w nasze trzeźwe stulecie i na przekór wszystkim rozsądkom naszej podejrzliwej i sceptycznej epoki spisujący swoją fantastyczną opowieść o niesamowitej dziwności życia.

HUTNIKIEWICZ, 1980: 22¹

Grabiński widziany na pierwszy z przywołanych sposobów jest możliwy wtedy, gdy rzeczywiście będziemy chcieli odczytywać jego utwory jako zapis „ezoterycznych wtajemniczeń” będących udziałem wąskiego grona. Reinterpretacja jego twórczości w proponowanym przeze mnie duchu psychoanalitycznym wraz z postulowanym

¹ Poza wymienionym przez Hutnikiewicza wydaniem tłumaczenia Charlotte Eckert i Kurta Kelma z 1953 roku, anglojęzyczne zbiory nowel Grabińskiego ukazały się w przekładzie Mirosława LIPIŃSKIEGO (*The Dark Domain* w 1993 oraz *The Motion Demon* w 2005) i Wieśka POWAGI (*In Sarah’s House*, 2007). Ten ostatni zamieścił także dwa opowiadania Grabińskiego w opracowanym i przetłumaczonym przez siebie zbiorze *The Dedalus Book of Polish Fantasy* (1996). Na język portugalski *Demonia ruchu* przełożył Wojciech CHARCHALIS (*O Demonio do Movimento*, 2003). Na podstawie nowel Grabińskiego powstało do tej pory osiem adaptacji filmowych. Pierwsza, w reżyserii Leona Trystana, pochodzi już z roku 1927 (*Kochanka Szamoty*), najnowsze: z 1999 (*Szamotas Geliebte*) i z 2001 (*Ultima Thule*), to niemiecka produkcja reżysera Holgera Mandela. Wspomniany tłumacz Mirosław Lipiński był też w latach 80. redaktorem anglojęzycznego czasopisma „The Grabiński Reader”, w którym ukazały się tłumaczenia pojedynczych utworów Grabińskiego. Listy do redakcji „The Grabiński Reader” przysyłał Thoms Ligotti, a pierwszy numer (z 1986 roku) można obecnie kupić na zagranicznych serwisach aukcyjnych za kilkaset dolarów. O bardziej współczesnych próbach powrotów do Grabińskiego zob. RUDOMIN, 2013.

powrotem do fantastyki nadaje tym nowelom charakter o wiele bardziej uniwersalny, pozwala dotrzeć zarówno do czytelników spoza tajemnych kręgów, jak i spoza początków XX wieku.

Bibliografia

- ADAMIEC M., 1982: „Cień wielkiej tajemnicy...”. *Rzecz o opowieściach Stefana Grabińskiego*. „Twórczość”, nr 7.
- BADOWSKA K., 2013: Sobowtórowość, bliźniaczość, podwójność — „ja” wobec „ja” w małych formach prozatorskich Stefana Grabińskiego. „Litteraria Copernicana”, nr 1(11).
- BRZOSTEK D., 2013: „Corpus eroticum” albo fantazmatyczna kochanka Jerzego Szamoty. „Litteraria Copernicana”, nr 1(11).
- BRZOWSKI S., 1973: O nowej sztuce. W: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*. Red. M. PODRAZA-KWIATKOWSKA. Wrocław.
- BURZYŃSKA A., MARKOWSKI M.P., (red.), 2006: *Teorie literatury XX wieku*. Kraków.
- CAILLOIS R., 1967: *Od baśni do „science-fiction”*. Przeł. J. LISOWSKI. W: CAILLOIS R.: *Odpowiedzialność i styl*. Warszawa.
- CHERTOK L., De SAUSSURE R., 1988: *Rewolucja psychoterapeutyczna. Od Mesmera do Freuda*. Przeł. A. KOWALISZYN. Warszawa.
- CRAFTREE A., 1993: *From Mesmer to Freud. Magnetic Sleep and the Roots of Psychological Healing*. New Haven—London.
- CROWLEY A., 1998: *Magija w teorii i praktyce*. Przeł. M. UNIEJSKI. Katowice.
- CROWLEY A., 2000a: *Goecja*. Przeł. D. MISIUNA. Wrocław.
- CROWLEY A., 2000b: *Księgi Bestii czyli Eseje filozoficzne Aleistera Crowleya*. Przeł. D. MISIUNA. Wrocław.
- DELEUZE G., 1997: *Powtórzenie i różnica*. W: IDEM: *Różnica i powtórzenie*. Przeł. B. BANASIAK, K. MATUSZEWSKI. Warszawa.
- DERRIDA J., 1993: *Forma i znaczenie. Uwagi o fenomenologii języka*. W: IDEM: *Pismo filozofii*. Przeł. B. BANASIAK. Kraków.
- DOBROCYŃSKI B., 2001: *Ciemna strona psychiki: geneza i historia idei nieświadomości*. Kraków.

- Eco U., 1996: *Nadinterpretowanie tekstów*. W: U. Eco [i in.], *Interpretacja i nadinterpretacja*. Przeł. T. BIEROŃ. Kraków.
- ENGLISH H.B., ENGLISH A.Ch., 1958: *A Comprehensive Dictionary of Psychological and Psychoanalytical Terms. A Guide to Usage*. New York—London—Toronto.
- FOUCAULT M., 1988: *Człowiek i jego sobowtóry*. Przeł. T. KOMENDANT. „Literatura na Świecie”, nr 6.
- FREUD S., 1997: *Niesamowite*. W: IDEM: *Pisma psychologiczne*. Przeł. R. RESZKE. Warszawa.
- FREUD S., 2005: *Poza zasadą przyjemności*. W: IDEM: *Poza zasadą przyjemności*. Przeł. J. PROKOPIUK. Warszawa.
- FREUD S., 2007: *Żaloba i melancholia*. W: IDEM: *Psychologia nieświadomości*. Przeł. R. RESZKE. Warszawa.
- GIRARD R., 1993: *Od mimetycznego pożądania do upiornego sobowtóra*. W: IDEM: *Sacrum i przemoc*. Przeł. M. i J. PLECIŃSCY. Poznań.
- GŁOWIŃSKI M., 1990: *Narcyz i jego odbicia*. W: IDEM: *Mity przebrane*. Kraków.
- GRABIŃSKI S., 1920: *Z mojej pracowni. Opowieść „O maszyniście Grocie”. Dzieje noweli — przyczynek do psychologii tworzenia*. „Skamander”, T. 1, z. 2.
- GRABIŃSKI S., 1925/1926: *Zagadnienie oryginalności w twórczości literackiej*. „Pamiętnik Literacki”, nr 22/23.
- GRABIŃSKI S., 1928: *O twórczości fantastycznej*. „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie”, nr 3—5.
- GRABIŃSKI S., 1980a: *Utwory wybrane*. T. 1: *Nowele*. Kraków.
- GRABIŃSKI S., 1980b: *Utwory wybrane*. T. 2: *Salamandra/Cień Bafomety*. Kraków.
- GRABIŃSKI S., 1980c: *Utwory wybrane*. T. 3: *Wyspa Itongo*. Kraków.
- GRUDNIK K., 2013: *Magia biografii*. W: A. CROWLEY: *Na rozstaju dróg*. Przeł. K. GRUDNIK, K. DRENDA. Gdynia—Londyn.
- GRUDNIK K., 2013: *Poe-tyka kryminału. Kryminalne wycieczki Edgara Allana Poe (Zabójstwo przy rue Morgue) i Stanisława Grabińskiego (Na tropie)*. W: *Kryminał — gatunek poważ(a)ny?* Red. T. DAŁASIŃSKI, T.S. MARKIEWKA. Poznań.
- GRUDNIK K., 2014: *Niesamowita, czyli jaka? O granicach literatury niesamowitej*. „FA-art”, nr 4.
- GUTOWSKI W., 1982: *Kreator i medium. Wokół problemu tożsamości artysty*. „Pamiętnik Literacki”, z. 3—4.
- GUTOWSKI W., 1989: *Miłość śmierci i energia rozkładu. (O młodopolskiej wyobraźni nekrofilskiej)*. „Pamiętnik Literacki”, z. 1.

- HASKA A., STACHOWICZ J., 2005: *Patrzyła na niego pochutliwie*. „Nowa Fantastyka”, nr 10.
- HUTNIKIEWICZ A., 1959: *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego*. Toruń.
- HUTNIKIEWICZ A., 1980: *Stefan Grabiński i jego dziwna opowieść*. W: S. GRABIŃSKI: *Utwory wybrane*. T. 1: Nowele. Kraków.
- IRZYKOWSKI K., 1976: *Magik niesamowitości*. (Po zgonie Stefana Grabińskiego). W: IDEM: *Stoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber*. Kraków.
- JANION M., 1972: *Zbójcy i upiory*. W: EADEM: *Romantyzm, rewolucja, marksizm: colloquia gdańskie*. Gdańsk.
- JANION M., 1997: *Demony Poego* W: E.A. POE: *Opowieści niezwykłe*. Przeł. B. LEŚMIAN [i in.]. Wrocław.
- JUNG C.G., 1976: *Archetypy i symbole*. *Pisma wybrane*. Przeł. J. PROKOPIUK. Warszawa.
- KACZYŃSKI R., 2010: *Perdurabo: The Life of Aleister Crowley*. Berkeley.
- KADŁUBEK Z. (red.), 2007: *Genius loci: studia o człowieku w przestrzeni*. Katowice.
- KERNBERG O.F., 1998: *Związki miłosne. Norma i patologia*. Przeł. E. LIPSKA. Poznań.
- KIKA-KOJ M., 1996: *Demoniczne kobiety Stefana Grabińskiego*. „FA-art”, nr 4(26).
- KŁOSIŃSKA K., 2004: *Fantazmaty. Grabiński — Prus — Zapolska*. Katowice.
- KRISTEVA J., 2007: *Czarne słońce. Depresja i melancholia*. Przeł. M.P. MARKOWSKI, R. RYZIŃSKI. Kraków.
- LACAN J., 1987: *Stadium zwierciadła jako czynnik kształtujący funkcję ja, w świetle doświadczenia psychoanalitycznego*. Przeł. J.W. ALEKSANDROWICZ. „Psychoterapia”, nr 4(63).
- LAPLANCHE J., PONTALIS J.-B., 1996: *Słownik psychoanalizy*. Przeł. E. MODZELEWSKA, E. WOJCIECHOWSKA. Warszawa.
- LEM S., 1975: *Posłowie*. W: S. GRABIŃSKI: *Niesamowite opowieści*. Kraków.
- MAJCHROWSKI Z., 2002: *Sobowtór*. W: *Słownik literatury polskiej XIX w.* Red. J. BACHÓRZ, A. KOWALCZYKOWA. Wrocław.
- MAJEWSKI Ł., 2008: *Ekstazy i autokastracja. Psychoanalityczno-mitologiczne ujęcie roli narcyzmu, zazdrości, żałoby i nekrofilii w kulcie Wielkiej Bogini Matki*. Szczecin.
- MARKOWSKI M.P., 2006: *O reprezentacji*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. MARKOWSKI, R. NYCZ. Kraków.

- MARKOWSKI M.P., 2007: *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*. Kraków.
- MATUSZEK G., 2006: *Neuroza — histeria — narcyzm. O wiwisekcjach artysty młodopolskiego*. W: *Z problemów prozy: powieść o artyście*. Red. W. GUTOWSKI, E. OW CZARZ. Toruń.
- MATUSZEWSKI I., 1904: *Słowacki i nowa sztuka (modernizm)*. Warszawa.
- MOMRO J., 2008: *Spojrzenia negatywności (Blanchot, Giacometti, Beckett)*. W: *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*. Red. M. CIEŚLA-KORYTKOWSKA [i in.]. Kraków.
- MOŻEJKO I., 2005: *Odbicie, cień, sobowtór. Znaki dwuwymiarowości istnienia w młodopolskiej liryce Leopolda Staffa*. W: *Pośród twórczych potęg i niszczących mocy: antynomiczne widzenie rzeczywistości w literaturze Młodej Polski*. Red. G. IGLIŃSKI, R. ŚWIĄTKOWSKI. Olsztyn.
- NYCZ R., 1997: *Język modernizmu: Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław.
- OTCETEN S. (wybór i oprac.), 1986: *Polska nowela fantastyczna*. T. 5: *Niezwykły kryształ*. Warszawa.
- PŁOMIŃSKI J.E., 1956: *Twórcy bez masek: wspomnienia literackie*. Warszawa.
- PRZERWA-TETMAJER K., 1980: *Poezje*. Warszawa.
- PREL K., DU, [1913]: *Zagadka człowieka. Wstęp do studium nauk tajemnych*. Tłum. L. STERNKLAR. Lwów.
- PODRAZA-KWIATKOWSKA M., 1985: *Młodopolskie konstrukcje sobowtórów*. W: *Eadem: Somnambulicy, dekadenci, herosi: studia i eseje o literaturze Młodej Polski*. Kraków.
- RIBOT Th.-A., 1885: *Choroby osobowości*. Przeł. J.K. POTOCKI. Warszawa.
- RUDOMIN K., 2013: „It's alive!” — mocno subiektywnie o „ożywianiu” Grabińskiego w mediach kultury współczesnej. „Litteraria Copernicana”, nr 1(11).
- SAMUELS A., SHORTER B., PLAUT F., 1994: *Krytyczny słownik analizy jungowskiej*. Przeł. W. BOBECKI, L. ZIELIŃSKA. Wrocław.
- SIKORA T., 2004: *Euoi. Studia z symbolizmu i metaforyzacji katoptrycznej*. Kraków.
- SOSNOWSKI J., 1993: *Z genealogii doktora Jekylla*. W: *IDEM: Śmierć czarownicy! Szkice o literaturze i wątpleniu*. Warszawa.
- SPARE A.O., 2005: *Księga rozkoszy (miłości własnej): psychologia ekstazy*. Przeł. K. AZAREWICZ. Warszawa.
- STAŁA M., 1994: *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*. Kraków.
- SUSTER G., 2002: *Dziedzictwo Bestii. Biografia Aleistera Crowleya*. Przeł. D. MISIUNA. Warszawa.

- SZARGOT M., 2002: *Sobowtór — romantyczna obsesja (o „Frankensteinie” Mary Shelley)*. W: *Tożsamość i rozdwójenie*. Red. L. WIŚNIEWSKA. Bydgoszcz.
- SZARGOT M., 2004: *Opowieści niesamowite Józefa Bogdana Dziekońskiego*. Katowice.
- SZCZUKA K., 2001: *Potwór Frankensteina. Krytyka kultury samozniszczenia i tajny ładunek gotyckiego tekstu*. W: *EADEM: Kopciuszek, Frankenstein i inne*. Kraków.
- WILSON R.A., 1986: *The New Inquisition. Irrational Rationalism in the Citadel of Science*. Phoenix.
- WYDMUCH M., 1975: *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*. Warszawa.
- ZAJĄC D., 2003: *Droga a polimorfizm bytu w nowelistyce Stefana Grabińskiego*. „Kwartalnik Opolski”, nr 1.
- ŽIŽEK S., 2003: *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Warszawa.
- ZWOLIŃSKA B., 2002: *Wampiryzm w literaturze romantycznej i postromantycznej na przykładzie „Opowieści niesamowitych” Edgara Allana Poe’a, „Poganki” Narcyzy Żmichowskiej oraz opowiadań Stefana Grabińskiego*. Gdańsk.

Indeks osobowy

- Adamiec Marek 44, 79, 107, 147
 Aleksandrowicz Jerzy W. 149
 Azarewicz Krzysztof 150
- Bachórz Józef 149
 Badowska Katarzyna 10, 147
 Banasiak Bogdan 147
 Beckett Samuel 150
 Berent Waław 35
 Biely Andriej 34
 Bieroń Tomasz 148
 Blake William 61
 Blanchot Maurice 113, 150
 Bławatska Helena 35
 Bobeckie Wojciech 150
 Braid James 39
 Brzostek Dariusz 9, 51, 147
 Brzozowski Stanisław 34, 114–115, 147
 Burzyńska Anna 147
- Caillois Roger 18–19, 147
 Charchalis Wojciech 144
 Charcot Jean-Martin 10, 24, 40
 Chertok Léon 37, 147
 Cieśła-Korytkowska Maria 150
 Crabtree Adam 38–40, 147
 Crowley Aleister 25, 89, 108–109, 124–127, 147, 148, 150
- Dalasiński Tomasz 148
 Deleuze Gilles 111, 147
 Derrida Jacques 110, 147
 Dobroczyński Bartłomiej 27, 32, 54–55, 83–84, 147
 Doyle Arthur Conan 124
 Drenda Katarzyna 148
 Dziekoński Józef Bogdan 151
- Eckert Charlotte 144
 Eco Umberto 128, 148
 English Ava Champney 78, 148
 English Horace B. 78, 148
 Eurypides 13
- Fechner Gustav Theodor 88
 Fichte Johann Gottlieb 121, 125
 Filon z Aleksandrii 121
 Flaubert Gustav 105
 Foucault Michel 30, 105, 118, 148
 Freud Zygmunt (właśc. Freud Sigmund) 37, 40–41, 64, 77, 80, 96, 124, 130–132, 135, 138, 147, 148
- Giacometti Alberto 150
 Girard René 59, 76–77, 85–86, 105, 148
 Głowiński Michał 106, 148
 Grudnik Krzysztof 53, 97, 125, 148

- Gutowski Wojciech 47, 91, 102, 148, 150
- Haska Agnieszka 9, 149
- Heron z Aleksandrii 13
- Hoffann Ernst Theodor Amadeus 74
- Howard Robert E. 97
- Hutnikiewicz Artur 10, 22–23, 25–27, 47–48, 121–124, 143–144, 149
- Igliński Grzegorz 150
- Irzykowski Karol 25–26, 34, 84, 88, 149
- James William 124
- Janet Pierre 24, 39
- Janion Maria 19, 21, 149
- Jekels Ludwik 25
- Jung Carl Gustav 10, 21, 25, 63, 66, 73, 75, 90–91, 103–104, 106, 124, 138, 149
- Kaczynski Richard 124–125, 149
- Kadłubek Zbigniew 149
- Kartezjusz 31
- Kelm Kurt 144
- Kernberg Otto F. 75–76, 149
- Kika-Koj Marta 9, 149
- Kłosińska Krystyna 9, 51, 123, 149
- Komendant Tadeusz 148
- Kowalczykowa Alina 149
- Kowaliszyn Artur 147
- Kristeva Julia 80–81, 149
- Lacan Jacques 10, 30–31, 52, 74, 103, 130, 135–136, 138, 141, 149, 151
- Laplanche Jean 64, 149
- Lem Stanisław 122–123, 149
- Leśmian Bolesław 149, 150
- Ligotti Thomas 97, 144
- Lipiński Mirosław 144
- Lipska Elżbieta 149
- Lisowski Jerzy 147
- Lovecraft Howard Phillips 97
- Mach Ernst 34
- Majchrowski Zbigniew 43, 149
- Majewski Łukasz 8, 135, 137, 149
- Makuszyński Kornel 58
- Mandel Holger 144
- Margański Janusz 151
- Markiewka Tomasz Szymon 148
- Markowski Michał Paweł 97–99, 102, 115, 118–120, 135, 142, 147, 149, 150
- Matuszek Gabriela 12, 150
- Matuszewski Ignacy 92, 150
- Matuszewski Krzysztof 147
- Mesmer Franz Anton 37–39, 147
- Miciński Tadeusz 35, 104
- Misiuna Dariusz 126, 147, 150
- Modzelewska Ewa 149
- Momro Jakub 36, 113, 150
- Możejko Iwona 24–25, 32, 150
- Myers Frederic William Henry 39
- Nietzsche Fryderyk 34, 95, 97
- Nycz Ryszard 87, 100, 139–141, 149, 150
- Otceten Stefan 47, 150
- Owczarz Ewa M150
- Pankow Gisela 74
- Paracelsus (Phillippus Aureolus Theophrastus Bombastus von Hohenheim) 121
- Pik-Mirandola Franciszek 97
- Plaut Fred 65–66, 150
- Plecińska Maria 148
- Pleciński Jacek 148
- Płomieński Jerzy Eugeniusz 25, 142, 150

- Podraza-Kwiatkowska Maria 9,
22, 34, 74, 80, 106, 147, 150
- Poe Edgar Allan 20, 37, 53, 97,
149, 151
- Pontalis Jean-Bertran 64–65, 149
- Potocki J.K. 150
- Prel Karl, du 89, 150
- Prokopiuk Jerzy 148, 149
- Przerwa-Tetmajer Kazimierz 140,
150
- Przybyszewski Stanisław 95, 102,
105
- Puységur Armand Marie Jacques
de Chastenet de 38–39
- Rank Otto 29
- Reszke Robert 148
- Reymont Władysław Stanisław 35
- Ribot Théodule-Armand 10, 23–
24, 62, 150
- Rudomin Krzysztof 144, 150
- Ryziński Remigiusz 149
- Samuels Andrew 65–66, 150
- Sapkowski Andrzej 19
- Saussure Raymond, de 37, 147
- Schopenhauer Arthur 34
- Schulz Bruno 150
- Shelley Mary 74, 134, 151
- Shorter Bani 65–66, 150
- Sikora Tomasz 13, 29–30, 74, 103,
137–138, 150
- Słowacki Juliusz 92
- Sosnowski Jerzy 83, 85–86, 150
- Spare Austin Osman 109, 150
- Stabrowski Kazimierz 35
- Stachowicz Jerzy 9, 149
- Staff Leopold 24, 29, 150
- Stala Marian 88–89, 101, 150
- Sternklar Leon 150
- Stevenson Robert Louis 84–85,
88
- Suster Gerald 124, 150
- Szargot Maciej 74, 96–97, 151
- Szczuka Kazimiera 74, 151
- Świątkowski Ryszard 150
- Tolkien John Ronald Reuel 19
- Trystan Leon 144
- Uniejski Marek 147
- Van den Vondel Joost 134
- Wilde Oscar 61, 129–130
- Wilson Robert Anton 95, 151
- Wirtemberska Maria 58
- Wiśniewska Lidia 151
- Witkacy (właśc. Stanisław Ignacy
Witkiewicz) 150
- Wojciechowska Ewa 149
- Wundt Wilhelm 33
- Wydmuch Marek 19, 151
- Yeats William Butler 124–125
- Zajac Dagmara 9, 21, 116–118,
121, 136, 151
- Zielińska Lidia 150
- Žižek Slavoj 10, 53, 55, 130, 151
- Zwolińska Barbara 9, 19–20, 52,
151
- Żalny Stefan (właśc. Stefan Gra-
biński) 41
- Żmichowska Narcyza 151

Krzysztof Grudnik

CATOPTRIC IDENTITY
in Stefan Grabiński's short stories

Summary

The article attempts to discuss the recurring theme of Stefan Grabiński's short stories, called here "the catoptric identity". "The catoptric identity" is understood as all kinds of reflections or multiplications of identity. In the first part of the article, the author points to numerous realizations of the catoptric theme in Grabiński's short stories, and in the two following parts a detailed analysis of his two short stories — *Problemat Czelawy* [*Czelawa's Problem*], and *Dziedzina* [*The Domain*] — is carried out.

Krzysztof Grudnik

KATOPTRISCHE IDENTITÄT in den Novellen von Stefan Grabiński

Zusammenfassung

Die Arbeit betrifft verschiedenerlei Aufspaltungen, Reflexe, Vielfältigungen der Identität in den Novellen von Stefan Grabiński, darunter v.a. in *Problem Czławy* und *Dziedzina* zum Vorschein kommen. Der Verfasser bemüht sich, diese Werke in Bezug auf moderne Psychoanalyse neu zu interpretieren. Er weist dabei auf die Zusammenhänge, die zwischen den einzelnen Elementen von Grabińskis Erzählungen und den kulturellen und intellektuellen Verwandlungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts bestehen hin.

Redakcja: Katarzyna Więckowska
Projekt okładki: Joanna John
Redakcja techniczna: Barbara Arenhövel
Łamanie: Alicja Załęcka

Copyright © 2015 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-8012-522-3
(wersja drukowana)
ISBN 978-83-8012-523-0
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

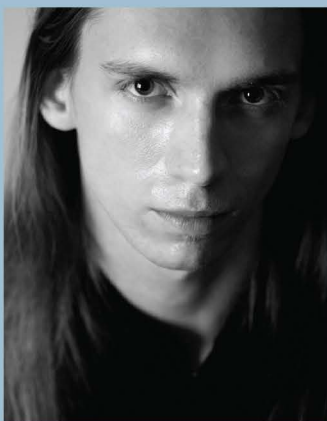
Wydanie I. Ark. druk. 10,0. Ark. wyd. 8,0. Papier
offset. kl. III, 90 g Cena 20 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: „TOTEM.COM.PL Sp. z o.o.” Sp.K.
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław

Krzysztof Grudnik, doktor nauk humanistycznych, pracownik Zakładu Historii Literatury Poromantycznej w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach.

W swych badaniach koncentruje się na relacjach między tradycjami ezoterycznymi a literaturą okresu modernizmu oraz na literaturze niesamowitej.

Stały współpracownik czasopisma „Hermaion” oraz magazynów „Trans/Wizje” i „artPapier”, tłumacz.



CENA 20 ZŁ
(+ VAT)

Więcej o książce



ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-8012-522-3