

Ksenia Olkusz

**Opowieści spirytystyczne
w prozie drugiego pokolenia pozytywistów.
(Na przykładzie nowel: *On i my* Hajoty,
Dr Fausta Ostoi oraz
Spirytystki Cecylii Walewskiej)**

Tak to niestety jest, że większość ludzi ma zbyt ograniczony umysł, by cierpliwie i roztropnie rozważać owe szczególne fenomeny, [...] leżące poza zasięgiem powszechnie dostępnych doświadczeń. Ludzie o większym intelekcie wiedzą, że nie ma ostrego rozgraniczenia pomiędzy rzeczywistością i nierzeczywistością.

Howard Philips Lovecraft, August Derleth *Grobowiec*

Ostatnie dwudziestolecie XIX wieku stało się okresem wzmożonego zainteresowania dziedzinami ezoterycznymi, takimi jak: spirytyzm, mediumizm, hipnoza, magnetyzm czy metempsychoza. Ów przełom w sposobie postrzegania rzeczywistości nastąpił m.in. w wyniku zdezawuowania się postulatów naukowości oraz rozumowego, racjonalistycznego analizowania struktury wszechświata. Apogeum tendencji ezoterycznych o profilu spirytystycznym przyniosły w Polsce lata 1893–1895, kiedy w prasie pojawiły się relacje i polemiki dotyczące eksperymentów z włoskim medium, Eusapią Palladino. W latach wcześniejszych jednakowoż zarejestrować można wzrost fascynacji spirytyzmem i mediumizmem, dokumentowany licznymi publikacjami książkowymi (przekłady oraz prace oryginalne), a także wypowiedziami na łamach czasopism. Głos w dyskusji nad tzw. nowym działem zjawisk zabierali nie tylko naukowcy, lecz także publicyści i pisarze. Opinie dotyczące objawów paranormalnych były w dużej mierze negatywne, krytyczny stosunek do mediumizmu wyrażano bowiem dobitnie, wskazując na jego nikłą lub zerową wartość poznawczą.

Zaświaty jednak, a przede wszystkim kontakt ze zmarłymi, dostarczał wyobraźni ludzkiej nie tylko podnieci i nadziei na komunikację z tymi, którzy odeszli, lecz budował jednocześnie przeświadczenie o nieśmiertelności duszy człowieczej. Prze-

konanie podobne współgrało także z indyjskimi koncepcjami o reinkarnacji i stanowiło swoiste dopełnienie idei niezniszczalnej cząstki spirytualnej. Wszystkie te okoliczności nie mogły pozostać w wyabstrahowaniu od sfery artystycznej, choć literatura polska przełomu wieków, zwłaszcza pozytywistycznej proweniencji, nie poświęcała mediumizmowi i spirytyzmowi wiele uwagi, sytuując te dziedziny raczej w kategoriach dopełnienia rejestrowanej rzeczywistości czy obyczajowości, niż jako samodzielny temat lub przynajmniej *leitmotiv*. Pierwiastki ezoteryczne pojawiały się zatem niezwykle rzadko i przede wszystkim w twórczości mniej znanych pisarzy drugiego pokolenia pozytywistów.

Eksponowanie wątków mediomicznych mieściło się zresztą głównie w sferze nawiązań do literatury niesamowitej, posługującej się określonymi narzędziami w konstrukcji przestrzeni przedstawionej. Jednym z podstawowych założeń tzw. narracji gotyckiej jest taki sposób deskrypcji przestrzeni, w którym w rzeczywistości tożsamej ze światem realnym pojawia się nagle pęknięcie. Rozdarcie to sygnalizuje obecność elementu fantastycznego, pozostającego w opozycji do uznanej normy, wykraczającego poza doznania lub doświadczenia zwykłe. Im szczegółowiej opisana zostaje codzienność, tym większą traumą (i dla bohatera, i dla czytelnika) okazuje się owo *numinosum*, polegające na nagłym włączeniu się czynników nadnaturalnego typu¹. Zależność tę następująco wyjaśnia Marek Wydmuch:

fantastyka to cudowność, to wydarzenie niezgodne z panującym wyobrażeniem o świecie, zachodzące w środowisku jak najbardziej normalnym, empirycznym, czy, jak kto woli, rzeczywistym. Dlatego [...] najlepszymi twórcami opowiadań fantastycznych byli wielcy realisci. W trudzie i znoju rekonstruuje się w utworze otaczającą autora i odbiorcę warstwę cywilizacyjną, umacnia się i tak wrośnięte w psychikę przekonanie o jej jedyności i wszechwładzy, by potem dla efektu zaskoczenia, dla wzbudzenia uczuć grozy i zadziwienia, zburzyć ten „iluzoryczny” ład jedną małą demonstracją działania sił, które do tego świata nie pasują. Fantastyczność zderza się więc z porządkiem racjonalnym dwojakiego rodzaju: odbudowanym wewnątrz tekstu oraz zafiksowanym w sposobie myślenia odbiorcy².

Groza czy niesamowitość pojawiają się w momencie manifestacji parapsychozycznego czynnika, nieprzystającego do empirycznej, weryfikowalnej fizycznej rzeczywistości. Esencją schematu budowania nastroju staje się taka metoda opisu świata przedstawionego, w którym owo pęknięcie bariery pomiędzy normą a ponadnaturalnym jest jednak obszarem ich wzajemnego się przenikania, swoistego współgrania. Bowiem „cała siła *weird fiction* [...] tkwi właśnie w konfrontacji znanego świata

¹ Według Tzvetana Todorova „fantastyczność”, a co za tym idzie wynikająca z niej „niesamowitość”, to „wahanie [...] istoty, znającej tylko prawa naturalne, w obliczu Nadnaturalnego. Inaczej: fantastyczność tekstu jest stanem lektury przejściowym i ulotnym, niejako *niezdecydowaniem*, czy opowiedziane należy do naturalnego czy do nadnaturalnego porządku rzeczy. *Niesamowitość czysta* zadziwia, poraża, budzi lęk, ale nie budzi niezdecydowania [...]. Tu jest miejsce powieści grozy, pokazującej wypadki okropne, niezwykle, lecz racjonalnie przecież możliwe” (S. Lem, *Tzvetana Todorova fantastyczna teoria literatury*, „Teksty” 1973, nr 5, s. 27).

² M. Wydmuch, *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Warszawa 1975, s. 19–20.

z nowym jego sensem. Angażuje to uwagę czytelnika w dwójnasób, gdyż ustawia go na granicy dwóch porządków w taki sposób, by na moment mógł zapamiętać, który z nich jest rzeczywisty”³.

Takie ujęcie przestrzeni i sposób prowadzenia narracji pojawia się między innymi w jednym z utworów Hajoty (właśc. Heleny Pajzderskiej) jako archetypiczna sytuacja przekroczenia granicy rzeczywistości i nieodgadnionego. W noweli *On i my* zostaje ukazana sytuacja przenikania się dwóch światów, ich wzajemnego na siebie wpływu, wynikającego z charakterystycznych uwarunkowań psychicznych bohatera. Bert jest jednostką nadwrażliwą, pochodzącą z rodziny melancholików, a jego cechą konstytutywną, warunkującą przybliżenie do sfery *numinosum*, stanowi skłonność do alienacji. Przeciwwagą bohatera stanowi w utworze narrator – *bon vivant* – będący jednocześnie naocznym świadkiem tajemniczych zdarzeń. Należy zaznaczyć, iż opowiadający nie tylko pozostaje obiektywnym komentatorem wydarzeń (jest pragmatykiem, hedonistą), lecz nawet nie próbuje tłumaczyć czy uwiarygodnić żadnego z doświadczanych zjawisk. Relacja narratora uprawomocnia się właśnie poprzez nadanie mu atrybutów powątpiewającego, którego wiarygodność nie ulega wątpliwości nawet – a może zwłaszcza – w kontekście opisywanych zdarzeń. Wypadki, które obserwuje, należą wszakże do sfery nadnaturalnej i stanowią dlań transgresję czy nawet rodzaj traumy. Tymczasem Bert, centrum lub inicjator zaszłości, nie postrzega dziwnych zjawisk w kategorii anormalności, lecz jako część własnego istnienia. Rozziew pomiędzy naturą narratora a osobowością bohatera stanowi metaforę ambiwalencji rzeczywistości, wskazując przeciwległe bieguny trwania. Zderzenie przeciwstawnych aspektów powoduje ich stopniowe przenikanie i nieodwracalne zmiany, które stają się przyczyną zagłady Berta i osobliwych przeżyć opowiadającego.

Hajota nawiązuje tutaj do koncepcji psychologicznego wyjaśniania powstawania objawów pozazmysłowych i sytuowania ich w obszarze ludzkich myśli czy działania podświadomego. Przyczyną ukazania się zjawy jest sam bohater, jego uparte, tęskne przywoływanie postaci zmarłej matki i „ożywianie” jej grą na fortepianie. W identyczny sposób urealnia się potem widmo (lub astral⁴) kobiety, którą bohater jest zafascynowany. Efekty owego szczególnego przywołania są dla Berta działaniem naturalnym, uobecniającym się w codziennej egzystencji. Jednak to, co dla bohatera stanowi czynnik wpisany w trwanie, dla narratora sytuuje się w kategoriach szoku, przeżycia dramatycznego, bo wyabstrahowanego od reguł jego rzeczywistości.

Anim się spostrzegł, jak w wyobraźni mojej, ale tak wyraziście, jakby na jawie, stanęła nieszczęśliwa kobieta, której ręce biegały niegdyś po tej [...] klawiaturze [...]. Ujrzałem ją piękną i bladą, trawioną smutkiem, tym straszniejszym, że bezprzyczynowym [...]. Wydało mi się dalej, że widzę ją, jak sama już w nocnej ciszy, odegrawszy tę sonatę [...] odchodzi od fortepianu krokiem wolnym, sennym, zbliża się do otwartych drzwi balkonu

³ Tamże, s. 171.

⁴ Jest to termin związany z koncepcją warstw astralnych, z których składa się człowiek. Określenia „astral” użyto tutaj w odniesieniu do projekcji astralnej, czyli duchowego odbicia ciała fizycznego istoty ludzkiej.

i znika w nich, aby za chwilę krwawą, martwą masą znaleźć się na bruku ulicznym... Zimny pot wystąpił mi na czoło, ogarnęła mnie jakaś niepojęta bezwładność do tego stopnia, że lękałem się skierować oczy w inną stronę, niż w tę, w którą od początku patrzyłem, a wzdłuż linii pacierzowej czułem jakby miliony ukłuć drobnouchnych szpileczek, elektryzujących każdy mój nerw⁵.

Traumatyczne doznanie wzmaga dodatkowo wypowiedź Berta: „Prawda, jaka ona piękna? [...] Zadrżałem. – Kto? – spytałem [...]. – Moja matka! Ona tu była. Musiałeś ją przecież widzieć?”⁶

Czynnik dla bohatera naturalny staje się elementem nie do przyjęcia z punktu widzenia opowiadającego. W ujęciu Hajoty Bert jednak nie wywołuje zjaw, nie posiada zdolności ich przyzywania. Dysponuje wszakże mocą potężniejszą, opartą na umiejętności tworzenia duchów, misternego ich tkania z własnej tęsknoty, powoływania do istnienia jako projekcji zrozpaczonego, kochającego umysłu. Narrator odkrywa ten mechanizm w momencie, w którym sam doświadcza złudzenia obecności byłej kochanki.

Stało się ze mną coś dziwnego. W jednej chwili uczułem się jakby na wskroś przeniknięty jej obecnością, która [...] wychodziła na moje spotkanie i wstrząsała w mej duszy kalejdoskopem wspomnień [...]. Zdawało mi się, że potrzebuję tylko obejrzeć się poza siebie, żeby ją ujrzeć [...]. Serce biło mi jak młotem; [...] musiałem niejako fizycznie mowować się z tym urokiem, który mnie tak niespodzianie na tych zakłętych schodach osaczył i ciągnął wstecz tam, gdzie ta kobieta w tej chwili prawdopodobnie znajdowała się [...], do jej stóp, bym czółgając się u nich, zaprzedał zmysły i wolę w jasyr jej pieszczoł i kapryśnych wymagań⁷.

Kobieta owa wzbudziła również zainteresowanie Berta, a igrając z jego uczuciem, zniszczyła w bohaterze spokój i melancholijne pogodzenie z losem samotnika. Bunt neurastenika wyraża się właśnie w przemożnej tęsknocie za miłością, akceptacją, od której się oddalał. Emocje przyjaciela zostają przez opowiadającego zidentyfikowane i znajdują wykładnik w kategorii tajemnicy obnażonej: „Zrozumiałem nade wszystko niezwalczoną, okropną tęsknotę, jaka go żarła, a to ostatnie odczucie przyszło na mnie tak silnie, że na krótką chwilę przyprawiło mnie o rodzaj halucynacji”⁸.

Ów iluzoryczny konstrukt spirytualny kobiety żyjącej jawi się jako pragnienie zachowania ideału miłości oraz usiłowanie przekroczenia wyznaczonych sobie granic bytu. Porażka, którą ponosi Bert, determinuje dalszy jego los i grawitację ku nieuchronnej, rychłej śmierci, z którą jest pogodzony.

Dodać należy, iż koncepcja tłumacząca pojawianie się duchów jako manifestacji ludzkich odczuć, pragnień czy podświadomych dążeń nazwana została w XIX wieku przez Juliana Ochorowicza ideoplastią. Polega ona na specyficznej kreacji myślo-

⁵ Hajota [H. Pajzderska], *On i my*, [w:] Hajota, *On i my*, Warszawa 1900, s. 23–24.

⁶ Tamże s. 24.

⁷ Tamże, s. 85–86.

⁸ Tamże, s. 87.

wej, półmaterialnym odzwierciedlaniu lub upostaciowaniu wycinków rzeczywistości materialnej i nawiązuje do praktyk hipnotycznych. Zamyśl ów dokumentuje również specyficzne uwarunkowanie wytwarzania złudzeń: „Stanem sprzyjającym ideoplastycznemu realizowaniu się wyobrażeń przy nie zawężonej świadomości jest stan relaksacji, czyli fizycznego i psychicznego odprężenia”⁹.

W utworze stan odprężenia, przy spełnieniu którego następuje materializacja zjawy, stanowi gra na fortepianie. Relaksacja poprzez muzykę, charakterystyczne wyabstrahowanie grającego od rzeczywistości, stać się może czynnikiem determinującym zjawiska percypowane jako paranormalne.

Przeciwwagę podobnej interpretacji zjawisk mediумicznych stanowi druga nowela Hajoty, *Znasz li ten kraj?*, nawiązująca do spirytystycznych idei komunikacji z zaświatami. Historia opowiadana przez narratorkę – znów pierwszoosobową¹⁰ – odnosi się do doświadczeń z pogranicza rzeczywistości i „tamtego świata”, dotyczy uczucia pokonującego bariery czasu i przestrzeni. Bohaterami relacji są młodzi małżonkowie, Łucja i Stefan, naznaczeni piętnem przedwczesnego zgonu. Na dwa dni przed śmiercią kobieta gra na fortepianie utwór *Znasz li ten kraj?*, po czym oświadcza mężowi:

wiem, że już więcej za życia do fortepianu nie siądę, ale pamiętaj, Stefanie, gdy mi zanadto tęskno będzie na tamtym świecie bez ciebie, przyjdę grać ci tę arię w taki sam wieczór roku [to jest 31 grudnia]. Jeżeli mi zaakompaniujesz, to będzie znak, że i tobie beze mnie żyć smutno i wtedy połączymy się, jeżeli nie, odejdę, i już mnie nigdy nie usłyszysz¹¹.

Dwa lata potem w sylwestrową noc, tuż przed północą, dochodzi do tajemniczych wydarzeń. Następuje seria znaczących, niewytłumaczalnych zdarzeń, które napawają narratorkę lękiem. Stefan wraz z relacjonującym podchodzą do otwartych drzwi ciemnego salonu i nasłuchują.

Dziwna siła ciągnęła go tam i trzymała. Coś szło stamtąd, jakieś wrażenie strachu, obecności czegoś nadprzyrodzonego. Nie słyszał żadnego dźwięku, mimo to zdawało mi się, że w powietrzu drży i kołysze się cicha, rzewna melodia. Było to zapewne złudzenie podnieconej wyobraźni¹².

Fortepian, zamknięty na klucz od śmierci Łucji, jest otwarty. „Byłbym przysiągł, że klawisze uginają się i podnoszą, alem nie słyszał nic”¹³ – powie narratorka. Tymczasem Stefan zaczyna akompaniować na skrzypcach. Dziwny, niemal odreal-

⁹ L.E. Stefański, M. Komar, *Od magii do psychotroniki, czyli ars magica*, Warszawa 1996, s. 152.

¹⁰ Zaznaczyć trzeba, iż utwór ma dość ciekawą konstrukcję narracyjną. Oto historia opowiedziana zostaje przez osobę, którą wskazuje pierwszoosobowa narratorka. Relacja drugiego narratorka także nie dotyczy bezpośrednio jego osoby, lecz stanowi odwołanie do doświadczeń, których był świadkiem, nie zaś centrum.

¹¹ Hajota [H. Pajzderska], *Znasz li ten kraj*, [w:] Hajota, *Nowele*, Kraków 1887, s. 448.

¹² Tamże, s. 451–452.

¹³ Tamże, s. 452.

niony koncert, przekraczające granice zwyczajności spotkanie życia i śmierci, wzbudza w narratorze grozę, która przykuwa go do miejsca.

[Fortepian] wydawał mi się jakąś żywą, fantastyczną istotą. Czarna jego masa, zanurzona w mroku, przybierała dziwaczne kształty, podczas gdy całe światło skupiało się na klawiaturze, ostrym klinem łamiąc się na pulpicie i spływając po klawiszach na pusty, białą powłóczką obciągnięty taboret. I znowu byłbym przysiągł, że na tym taborecie siedzi jakaś postać jasna, chociaż nie widziałem nikogo. Po prostu, odbłask białego pokrowca szedł w górę i majaczył mi się przed oczyma w mglistych konturach¹⁴.

Hajota w precyzyjny sposób stopniuje napięcie, przetwarzając obrazy tak, aby podlegać mogły zarówno interpretacji racjonalnej, jak i wyjaśnieniu metafizycznemu. Gra światła i cieni, charakterystyczna dla omamów wizualnych, wynikających z niedoskonałości wzroku ludzkiego, umożliwia operowanie złudzeniem i rzeczywistością. Sceptycyzm narratora jest tutaj czynnikiem niezbędnym do wytworzenia atmosfery niejednoznaczności, ponieważ – paradoksalnie – pozwala pisarce uwiarygodnić opowieść, nadać jej postać manifestacji nadprzyrodzonego w świecie rzeczywistym. Ów charakterystyczny zabieg nadawania nieprawdopodobnej fikcji statusu realności jest komponentem znamionym zwłaszcza dla utworów inspirowanych powieścią gotycką. Elementem szczególnym jest tutaj również pragnienie zachowania przez narratora obiektywizmu, przy równoczesnym sugerowaniu wiary w świat nadzmysłowy.

Warto nadto zwrócić uwagę na interesującą konstrukcję noweli i charakterystyczne usytuowanie niektórych aspektów. Niesamowitość i groza podsycane są w sposób umiejętny, stopniowane aż do punktu kulminacyjnego. Już bowiem na samym początku zasugerowane zostaje przez narratora odniesienie do sfery pozanaturalnej, uwypuklone czy też sprecyzowane przez drugiego z relacjonujących:

– Więc to coś spirytystycznego? – spytałam zaciekawiona [...]. – Bardzo lubię opowiadania o duchach, może dlatego, że mnie samej nigdy się nic, co by z nimi miało związek, nie przytrafiło. – Takie fakty rozmaicie sobie ludzie tłumaczą – rzekł mój kuzyn. – Jedni nazywają je przywidzeniem, inni zjawiskiem nadprzyrodzonym, inni wreszcie wierutną bajką nie mającą za sobą nawet wiarygodności złudzenia¹⁵.

Nastrój ekstraordynaryjności wzmocniony zostaje poprzez podkreślenie mocy uczucia małżonków oraz wzmiankę o fatalnym przeznaczeniu obojga. Fantastyczność zaznacza się tutaj jako odwołanie do baśniowego motywu obietnicy i wypełnionego przyrzeczenia. Atmosfera nieznanego wciąż narasta, misternie budowana za pomocą sugestywnego opisu przestrzeni aż do momentu kulminacyjnego, obserwowanego oczami narratora – bezpośredniego świadka wydarzeń. Magiczna pora doby – północ (tradycyjnie godzina duchów) i podwójnie magiczny dzień – rocznica śmierci Łucji, noc sylwestrowa (symbol łączności starego i nowego, przeszłości

¹⁴ Tamże, s. 453.

¹⁵ Tamże, s. 444–445.

i przyszłości, stykania się dwóch płaszczyzn trwania) stanowią uprawomocnienie aktu nadnaturalnego. Wszystkie elementy, szczegółowo i precyzyjnie wyliczane, podsuwane czytelnikowi, nasycają świat przedstawiony pierwiastkami pozazmysłowymi. Konglomerat okoliczności wraz z całokształtem uwarunkowań magiczno-cudownych tworzą trójwymiarową opowieść grozy, opartą na banalnym motywie miłości pozagrobowej czy powrocie z zaświatów. Wątek ów jest charakterystyczny przede wszystkim dla powieści gotyckiej i przetwarzany od niepamiętnych czasów w rozmaity sposób¹⁶.

Postać zjawy wyzwala natomiast w utworze *Dr Faust* Ostoi [właśc. Józefa Sawicka] obsesyjne pragnienie eksperymentalnego potwierdzenia istnienia widm i staje się przyczyną tragedii. Obrazek odnosi się zresztą do kilku czynników związanych z mediumistycznym sposobem postrzegania świata, a niesamowitość czy groza polegają tutaj bardziej na wskazaniu negatywnych ludzkich celów.

Tytułowy bohater jest lekarzem, który po śmierci synka popada w obsesję spirytualną i pragnie dowieść istnienia świata pozagrobowego. Dokonuje tego za pomocą doświadczeń mediumicznych, jednak przeprowadzane przezeń eksperymenty odznaczają się brutalnością. Pod pozorem niesienia pomocy jednostkom szczególnie wyczulonym nadzmysłowo, Faust dokonuje seansów spirytystycznych, fizycznie i psychicznie wyczerpujących media.

Liczył trochę na ostateczne osłabienie. W tym stanie parę razy widział świetne objawy jasnowidzenia... a bał się trochę, żeby mu pod ręką nie zgasła [...]. Raz jeden jeszcze... Potem pozwoli jej wypocząć, ale z oczu nie straci. Kto wie jeszcze, co z niej być może... to początek dopiero [...]. Dziś jeszcze spróbuje zamagnetyzować małą... Ostatnim razem była trochę rzeświejsza; we śnie przemówiła kilka razy w niezrozumiałym języku... Wyrazy te zanotował skrupulatnie. Wiedział, że chwilowe pogorszenie jest nieuniknione przy magnetyzmie; nie tracił nadziei, że z czasem je wyleczy – przedtem jednak próbował, czy nie uda mu się wyrobić w niej podatnego medium. Próby te wyczerpywały dziewczynkę, ale on nie umiał pokonać ciekawości¹⁷.

Pragnienie zidentyfikowania pierwiastka duchowego, wynikające z dojmującego cierpienia, doprowadza do przewartościowania emocjonalnego czy osobowościowego. Szalony pęd do wiedzy staje się manifestacją rozpaczliwych prób uśmierzania bólu i w efekcie prowadzi do charakterystycznego spiętrzenia napięcia psychicznego, zanegowania dotychczasowych zasad moralnych i grawitowania ku podbudkom egoistycznym. Nadzieja na istnienie rzeczywistości metafizycznej, wzmacniana przez toczącą się aktualnie dyskusję o mediumizmie i hipnotyzmie, podsyca jedynie potrzebę odnalezienia harmonii, potwierdzenia teorii istnienia zaświatów. Stąd dojmująca skarga Fausta:

¹⁶ Począwszy od mitu o Orfeuszu i Eurydyce, opowieści o wiecznej miłości i próbie pokonania śmierci przez siłę uczucia.

¹⁷ Ostoja [J. Sawicka], *Dr Faust*, [w:] Ostoja, *Nad morzem (Z notatek turysty)*, Warszawa 1903, s. 84.

Skąd ten ból i gdzie się gnieździ?... [...] Co we mnie cierpi? [...] Dusza... boli! [...] Nie zdołał jeszcze oswoić się z tym pojęciem. To wszystko, co mówił i pisał o duszy, o duchach [...], wypływało z gwałtownej potrzeby wiary... pragnął świat cały przekonać, a w końcu może by i sam uwierzył... – Fakt jeden... jedyny. Ale taki, jak go sobie wyobrażano... Czytał Crookesa, Zöllnera, [...] wraz z Du Prelem starał się somnambulizm i spirytyzm objaśnić przez siebie wzajemnie; [...] wsłuchiwał się w sądy Lombrosa i Richeta; [...] A gdy współcześni uczeni zadowolić nie potrafili, czytał i rozmyślał o Schrepferze, Swedenborgu, czytał procesy czarownic, opowiadania podróżników o fakirach, o szamanach, greckie i rzymskie wyrocznie, ekstazy neoplatoników. Zmęczony, chwiejny, z rozbudzoną fantazją, a pustym sercem, odsuwał książki i pytał z cicha: czy mój chłopak miał duszę?¹⁸

Niemożność weryfikacji podobnych koncepcji naukowych i filozoficznych, skłania doktora do poszukiwań empirycznych, udokumentowania tez o istnieniu wiecznego, nieśmiertelnego pierwiastka spirytualnego. Posiadane zdolności hipnotyzerskie ułatwiają Faustowi realizację dążeń, prowadząc ku rozwikłaniu zagadki bytu. Przekonania bohatera ogniskują się z czasem wokół fenomenu materializacji, który staje się później jedynym celem doświadczeń doktora.

Od pierwszego objawu nieznaney siły powziął myśl, która go ani na chwilę nie opuszczała, stała się jego manią, zmusiła w końcu do zerwania z ludźmi, którzy się zgodzić z nim nie chcieli. On to „coś”, tę niezbędną formę energii pragnął pochwycić, oddzielić od źródła, bez względu na wszelkie zastrzeżenia i postrachy, zatrzymać tak długo, jak się da... może na zawsze... Mglisty obłok, następnie wyraźna, wybornie ukształtowana postać, którą widywał powstającą z uspiętego medium, z początku zdumiewały go, zaciekawiały, w końcu zaczynały drażnić. Zjawisko pojawiało się i znikało niezależnie od obecnych, w najdziwniejszych warunkach, nie dawało się unormować, ująć w karby... Żyło, istniało, posiadało indywidualne cechy, odróżniające je od medium, ale wciąż tylko było drażniącą zagadką, majaczeniem, któremu obecni przez zbytnią ostrożność nadawali nieokreślone jakieś znaczenie. [...] Od czasu, kiedy na wszelkie możliwe sposoby przekonał się, że nie uległ halucynacjom, że to, co widział, istotnie istniało, pochwycenie stało się dla niego koniecznością i myślał o tym aż do zawrotu głowy¹⁹.

W precyzyjny sposób nakreśla Ostoja mechanizm moralnej degradacji człowieka, wskazując na zgubną w skutkach fascynację światem nadprzyrodzonym. Owa pozazmysłowość staje się wreszcie czynnikiem istotniejszym niż ludzkie życie, ważniejszym nawet od etycznych, kulturowych czy religijnych wartości. Humanizm Fausta postawiony zostaje pod znakiem zapytania jako wartość zanikająca, wypierana przez egoistyczne, szalone niemal pragnienie odsłonięcia tajemnicy. Morderstwo, którego dokonuje doktor na Poli, nie dziwi w kontekście destrukcyjnego charakteru badań i eksperymentów bohatera. Odczuwane początkowo wyrzuty sumienia zastąpione zostają wrażeniem ciekawości, przemożną chęcią wykorzystania dogodnej dla naukowca sytuacji.

¹⁸ Tamże, s. 61–62.

¹⁹ Tamże, s. 75–76.

Nerwowe strasznie [dziecko] ! Spozrzegł to od razu i... ucieszył się, jak podłe bydło!... Tak, rad był, gdy spozrzegł, że działa na nią z piorunującą siłą! Wpatrywał się, jak w swoją ofiarę, a serce biło mu radośnie, gdy widział, że biedaczka poddaje się bez oporu [...]. Że materiał był niezwykle podatny – nie wątpił na chwilę... Zzymnął się [...]. On miałby ją narazić na takie męczarnie... Przed oczyma stanęły media, wijące się w transie, [...] z pianą na ustach, z zaciśniętymi zębami, głuchym jękiem błagające o litość²⁰.

Litość dla słabości psychofizycznej dziewczyny przeistacza się w zaintrygowanie i wówczas wszelkie zasady natury etycznej stają się nieważne, ponieważ eksploatacja rzeczywistości wymaga ofiar. Wszystkie te elementy składają się na obraz tragedii Poli, którą chłodna kalkulacja badacza prowadzi do zagłady. Eksperyment z udziałem dziewczyny okazuje się zresztą dziełem życia Fausta, gdyż jako medium Prottówna nie ma sobie równych. Nadnaturalne predyspozycje czynią bohaterkę tym podatniejszą na magnetyczny wpływ lekarza. Pola zjawia się w salonie pogrążona w somnambulicznym śnie, jakby przywołana melodią graną na fortepianie przez Fausta. Wówczas lekarz wyzbywa się wątpliwości i podejmuje doświadczenie. Następuje bolesna dla medium materializacja.

Pola [...] jęknęła głucho, wyprężyła się i jakby wstrząśnięta niewidzialną siłą, podrzuciła głową kilkakrotnie. [...] Znał te objawy. [...] Odwrócony do chorej plecami, nasłuchiwał. Gdzieś za ogrodem pies zawył żałośnie... [...]. Słyszał jej szamotanie się, zgrzytanie zębami, trzeszczenie w stawach... [...]. Bał się, czy aby jest dość silną? [...] Jęki były tak słabe, jak konającego dziecka! Dziwne miał szczęście! [...] Ile razy zdobył pożądany materiał, siły okazywały się tak marne, że nie warto było zaczynać. [...] Jęki i szamotania ustały. Ha, może zmarła w konwulsjach! Przy jego szczęściu i to jest możliwe [...]. Nad głową Poli unosił się lekki, biały obłok, [...] rósł, gęstniał, posuwał się na środek pokoju, przybierając zarazem coraz wyraźniejsze kształty. Z białej, gęstej mgły wytworzyła się kształtna głowa, przysłonięta jakby białą tkaniną, fale tkaniny splotywały na ramiona, osłaniały coraz wyraźniejsze kształty! Postać, nie dotykając ziemi, posunęła się na środek pokoju, stanęła pod lampą. [...] Pola wiła się w konwulsjach, a ile razy zmęczona drętwiała na chwilę, wyraźne już rysy widma w mgłę się rozplływały. Doktor posyłał jej wówczas piorunujące wejrzenie, [...] usiłując podnieść jej gasnące siły.... Pod wpływem jego wzroku chora drgnęła, jak trup naelektryzowany. Mglista postać nabierała życia, usta układały się do uśmiechu, otworzyła oczy, duże, ciemne oczy matki Poli²¹.

Reakcje Fausta ograniczają się do magnetycznego podtrzymywania dziewczyny przy życiu, zmuszania słabego ciała do nadnaturalnego wysiłku. Zainteresowanie losem obiektu ogranicza się tutaj już tylko do konstatacji, że „przy jego (badacza) szczęściu” medium może okazać się zbyt słabe. Walka o byt zawęża się do wycinka rzeczywistości, do relacji lekarz – pacjentka, silniejszy – słabsza, w której chora nie ma żadnych szans na przetrwanie. Dokonująca się materializacja widma stanowi o podjęciu przez bohatera dalszych, drastyczniejszych działań, polegających na odcie-

²⁰ Tamże, s. 100.

²¹ Tamże, s. 105–107.

ciu połączenia pomiędzy duchem a ciałem. Wówczas eksperyment przekształca się w morderstwo, ponieważ brak spójności między sferą spirytualną i sferą fizyczną powoduje skutek śmiertelny. Wyzwolenie duszy determinuje zagładę ciała, stając się ostatecznym argumentem na rzecz tezy o niemożności istnienia w jednej tylko formie.

Doktor wyteżył całą siłę woli, żeby ją za próg sypialni wywabić.[...] Zatrzasnął drzwi, a jednocześnie głuchy, przeciągły jęk rozległ się w sypialni. Figura drgnęła – zamknęła oczy. [...] Trzymał w swoich dłoniach jej miękkie, ciepłe ręce, czuł jej oddech, coraz słabszy. Pochwylił wreszcie to, o czym marzył, do czego dążył... Widział, jak rysy, wyraźne przed chwilą, zlewały się w mgłę przejrzystą, a w duszy czuł strach przed znikającym zjawiskiem. [...] A jednak trzymał ją, miał w rękę... – No i cóż? [...]. Słyszał jęk ostatni... a było to w chwili, kiedy trzymał ręce widma. Co się tam z nią stało? Ha, jedna ofiara więcej... a zagadka w dalszym ciągu pozostaje zagadką... Gdyby tak kilka organizmów jednocześnie poświęcić, wytworzyłaby się może odpowiedź na ciekawe zagadnienie... [...]. Gdybyż był pewien przynajmniej, że to wszystko nie było halucynacją!... Wzruszył ramionami i wyszedł z gabinetu²².

Faust jest przekonany o istnieniu rzeczywistości metafizycznej, pragnie wszakże dokonać weryfikacji zmysłowej. Wiara bohatera w świat zagrobowy manifestuje się za pomocą dążenia do empirycznego wyjaśnienia faktów i zaznacza się jako okrucieństwo wobec materii. Aby odnaleźć duszę, Faust gotowy jest poświęcić ciało. Swoje ambicje sytuuje w obszarze przyporządkowania zjawisk pozafizycznych sferze materialnie istniejącej, doświadczalnej, pragnie nadać duszy formę bytu, poszukuje pierwiastka trwałości, wyrażającego się poprzez ukształtowanie quasi-cieleśne (ektoplazmę). Poszukiwanie terytorium duchowego staje się dla Fausta obsesją wyrażaną neutralną reakcją na cierpienie obiektów eksperymentów. Ambicje doktora nie mogą wszakże być zaspokojone, ponieważ ulegając dehumanizacji bohater nie potrafi odnaleźć odpowiedzi na pytanie o istotę człowieczeństwa. Bezwzględne podporządkowanie praw spoza granic pojmowania, istnienia, prawom materialnym, naukowym, nie zostaje uwieńczone sukcesem. W Fauście zwycięża zresztą sceptycyzm badacza, niepewnego, czy dostrzeżone objawy są faktem, czy halucynacją pijanego umysłu²³.

Warto ponadto zwrócić uwagę na winkrustowane w fabułę interesujące szczegóły dotyczące dyskusji nad sprawami „nie z tego świata” oraz elementy odnoszące się do zjawisk materializacji. Główny czynnik uwiarygodniający opowieść stanowią liczne odwołania do literatury z dziedziny spirytyzmu czy filozofii metafizycznej oraz zręczne wplecenie motywu dyskursu naukowego, prowadzonego wprowadzie przez postać fikcyjną, lecz mającego również odpowiednik w ówczesnej rzeczywistości. W swoistym prologu do obrazka autorka przywołuje opis naukowych peregrynacji bohatera, uzasadniając jednocześnie wyobcowanie Fausta deskrypcją jego walki z przeciwnikami mediumizmu.

²² Tamże, s. 108–109.

²³ Podczas eksperymentu Faust był pod wpływem alkoholu.

Przytaczano wyjątki z pism francuskich, w których Faust rozpisywał się o cudach magnetyzmu. Streszczał seanse spirytystyczne, powtarzał śmiało bajki dawno wyśmiane i ośmieszone, miał odwagę dowodzić, że z tlejącej iskry wybuchnie z czasem płomień wielkiej prawdy, która ludzkość na nowe, szlachetniejsze tory zaprowadzi. W artykułach pisanych z namiętą zaciętością o rzeczach niepojętych, nieuchwytnych, dających się raczej odczuć niż zrozumieć, pojawiało się wiele zdań sprzecznych na pozór, niezrozumiałych, dwuznacznych... Chwytało w lot te „dziwolaży” i dostatecznie ośmieszone odsyłało je pod adresem apostoła absurdów! [...]. Faust nie bronił się, [...] lecz pisał tylko coraz śmielej o swej magnetycznej sile, stawał w obronie zdemaskowanych oszustów, za pomocą pism wyszukiwał mediów, a następnie ogłaszał takie dziwaczne majaczenia, że nawet przychylni i pobłażliwi doszli do przekonania, że zwariował²⁴.

Opis ten stanowić zresztą może nawiązanie do badacza rzeczy nadprzyrodzonych, Ochorowicza, który – identycznie jak jego literacki odpowiednik – zajmował się psychologią, przyrodoznawstwem, a zainteresowania hipnotyczne i mediumiczne rozwijał właśnie w Paryżu. Ów zbieg okoliczności pozwala zinterpretować niechęć środowiska naukowego i odsuwanie się bohatera od świata jako artystyczną trawestację zdarzeń prawdziwych. Ostoja komplikuje wszakże przestrzeń fikcyjną poprzez wprowadzenie elementu tragicznego, uzasadniającego dramatyzm i obsesyjność działań Fausta, jakim staje się śmierć dziecka. Jest to pierwiastek uwiarygodniający zarówno zapamiętanie doktora, jak i bezwzględność jego czynów.

Drugim istotnym szczegółem jest przygotowanie teoretyczne pisarki, która w doskonały, niezwykle plastyczny sposób kreśli wizerunek materializacji czy zachowań ją poprzedzających. Drobiazgowość przejawia się tutaj przede wszystkim w zapisach seansów i plastycznym ukazaniu męczarni mediów, które w celu pokonania bariery pomiędzy światem materialnym i niematerialnym, przeżywać muszą cierpienia fizyczne. Intryguje również szczegółowa deskrypcja manifestującej się zjawy, astralnego sobowtóra Poli jako koncepcja nawiązująca do idei adekwatności wizerunku cielesnego i duchowego.

Ostatnim wreszcie aspektem staje się alegoryczna wymowa utworu, nadanie mu znamion aktualnego utożsamienia z czasem autorce współczesnym. Naukowe poszukiwanie duszy, sprowadzone do eksperymentalnej weryfikacji metafizyczności, zostaje w *Doktorze Fauście* napiętnowane, urasta tutaj do rangi zbrodni dokonywanej na jednostkach nadwrażliwych, niejednoznacznych. Obsesyjne dążenie bohatera do zidentyfikowania, zaklasyfikowania, wreszcie upostaciowania i zatrzymania spirytualnej cząstki adekwatne jest do poszukiwań mediumistów. Prymat rozumu oraz naukowej obserwacji zjawisk staje się ważniejszy od ludzkiego wymiaru duchowości. Dehumanizacja Fausta byłaby równoczesnym oskarżeniem o odczłowieczenie nauki, zwróceniem uwagi na wyabstrahowanie niektórych jej celów od dobra jednostki. Drastyczne metody, którymi posługuje się bohater, dążący do rozpoznania przestrzeni zaświatowej, przyjmują formę działań wyzutyk ze współodczuwania czy litości. Już nie dobro człowieka, lecz dobro nauki – w domyśle realizacja ego-

²⁴ Ostoja [J. Sawicka], *Dr Faust...*, s. 54.

istycznych pobudek lekarza – znajdują się na pierwszym miejscu. Utwór zwieńczony zostaje obrazem obojętnego Fausta opuszczającego pokój, w którym właśnie dokonał zbrodni. Jednak akt ten nie ma dlań charakteru przestępstwa czy moralnego wykroczenia. Doktor „wzrusza ramionami i wychodzi z gabinetu”, wątpiąc w prawdziwość ujrzanych objawów.

Kolejnym utworem, w którym element spirytualny pełni rolę *leitmotivu*, jest *Spirytystka* Cecylii Walewskiej. Bohaterka – początkowo zadeklarowana pozytywistka-intelektualistka – w ciągu jednej nocy przechodzi przemianę, zainicjowaną lekturą mediumistycznej książki. Transformację tę wspomaga kilka zbiegów okoliczności, które składają się na zaskakującą puentę. Pierwszym z elementów prowokujących zainteresowanie Julii problematyką ezoteryczną jest list od przyjaciela, zwolennika spirytyzmu, który konstatuje:

Wiara w coś, co istnieje poza sferą zmysłów naszych, w coś, co pochwycić [...] trudno [...] wywyższa człowieka, odrywając go od szarej powszedniości życia [...]. Jeżeli namowy moje [...] skłonią panią do pierwszej próby ćwiczeń spirytystycznych, proszę oddać im się z serdecznym, ciepłym uczuciem dla owych istot nadprzyrodzonych, które zechcesz zwabić do siebie. Duchy, roztopione w atomach powietrza, żyją i myślą tak, jak my, wznioślej, doskonalej od nas. Głos ich powinien prowadzić nas w krainę jasności i bezwzględnej dobra²⁵.

Drugim czynnikiem nadprzyrodzonej iluminacji stają się niesprzyjające warunki atmosferyczne, w wyniku których zapowiedziani goście nie pojawiają się. Julia przegląda dostarczoną z Paryża książkę, która wzbudza w niej niepewność i wątpliwości w dogmaty nauki empirycznej.

Czy rzeczywiście wierzyć należy w to tylko, co wzrok, słuch nasz, czucie nasze jako wrażenia świata zewnętrznego nam przynoszą? Dlaczegoż by to „ja”, które w nas pracuje, nie miało być istotą najzupełniej samodzielną, związaną chwilowym tylko trwaniem ze skorupą ciała; dlaczego by ono nie miało być duchem, a jeżeli nim jest, dlaczego by, jak chcą spirytyści, całe szeregi istot, wyswobodzonych z powłoki krwi i mięśni, nie miały błędzić w przestrzeni?²⁶

Charakterystyczne przewartościowanie zmanifestowane zostaje poprzez rozpoczęcie mediumicznego eksperymentu:

Położywszy przed sobą arkusz papieru, wzięwszy w rękę ołówek, postanowiła czekać wśród głuchej nocnej ciszy, aż który z duchów [...] podyktuje jej słowo lub znak jakiś zdradzający bliskość i byt jego. Miała to być pierwsza próba posiedzenia spirytystycznego, [...] które na złość trzem przyjaciołom swoim – pozytywistom, pragnęła dokonać z powodzeniem²⁷.

²⁵ C. Walewska, *Spirytystka*, [w:] C. Walewska, *Podsluchane. Nowele*, Warszawa 1897, s. 208–209.

²⁶ Tamże, s. 214.

²⁷ Tamże, s. 216.

Warto zwrócić uwagę na fakt, że bohaterka przeciwstawia się myśleniu pozytywistycznemu przypadkowo. Bunt Julii wyznaczony zostaje przez zbieg okoliczności i sytuację momentalną. Przyjaciele zawiedli, obawiając się przemoknięcia, nie przyszli i jest to już czynnik burzący dotychczasowy porządek codzienności. Eksperyment bohaterki wykracza poza sferę istnienia materialnego, wiedzę empiryczną oraz estetykę materialistyczną. Stanowi on symboliczną, aczkolwiek dość naiwną ucieczkę od pozytywistycznego sposobu myślenia i działania, podjętą niejako w charakterze zemsty za nieprzybycie na towarzyskie spotkanie, które odbywa się co wieczór.

Julia zatem, przeczytawszy swoistą „instrukcję obsługi”, rozpoczyna doświadczenie. Wpatrując się w kartkę papieru, oczekuje na znak z zaświatów, na potwierdzenie fantastycznych teorii spirytystycznych. I wówczas,

kiedy już nic przed sobą dostrzec nie była w stanie, ręka z ołówkiem zaczęła drżeć silnie, kreśląc na papierze niewyraźne zygzyki. Opanował ją nagły przestach. Chciała wstać [...], jednocześnie akt woli, tak silnie naprężonej, przykuwał ją do miejsca. Smuga ostatnich płomyków gasnącego światła [...] drgała na papierze, jak coś żywego [...] coś, co może zwiastowało bliskość ducha. [...] Zamknęła powieki [...]. Postanowiła czekać: nie zdejmowała ręki ze stołu... [...]. Uspokoila się nagle; trwoga jej minęła; natomiast w całej swej istocie uczuła bierne ociążenie. [...] Drzemiące już w połowicznych halucynacjach myśli rzuciły na mózg jej luźne, dziwacznie poplątane obrazy, stanowiące echo odbieranych niegdyś, a zatajonych w stanie czuwania wrażeń. Gasnąca świadomość mówiła: „masz pisać!” – jednocześnie pamięć rozbiegała się szeregami majaków. Jeden z nich zawisł silniej i dłużej. [...] Pisała [...] obezwładnionymi palcami słowa, które dyktowały jej resztki wyobrażeń²⁸.

Przekształcenie światopoglądowe bohaterki odbywa się na zasadzie przeniesienia świadomości czy raczej uśpienia woli i zainicjowanie działania podświadomego. Jest rzeczą oczywistą, że praktyka autohipnozy polega właśnie między innymi na wpatrywaniu się uporczywie w jeden punkt. Efektem podobnego zabiegu jest również utrata wolicjonalności, akt przeniesienia sfery percepcji na poziom wyższy. Do stanu tego nawiązują w tekście określenia „senne”, „obezwładnione”.

Jednocześnie ze stanem świadomości/podświadomości współgra otoczenie, które jest wizualnym odpowiednikiem sytuacji psychologicznej, emocjonalnej kondycji bohaterki:

deszcz z gwałtownej ulewy przeszedł w łagodne i powolne mżenienie. Wicher przestał jęczeć. Mgła ciężka, dusząca zaległa powietrze i zdawała się przedostawać przez szyby szczelnie zamkniętych okien do wnętrza salonu, w którym światło żółtej lampy zgasło przed chwilą²⁹.

Nastrój niezwykłości, amplifikowany poprzez nagłe uspokojenie żywiołu natury i zastąpienie go ulotną postacią mgły, tożsamy jest z duchowym uspokojeniem bo-

²⁸ Tamże, s. 218–219.

²⁹ Tamże, s. 218.

haterki. Wyciszenie, które osiąga Julia jest adekwatne do wygłuszenia przyrody. Mgła natomiast występuje tu jako ekwiwalent lub symbol pojawiającego się ducha, jako obrazowy odpowiednik niejednoznaczności, nieprzeniknioności, coś ukrywający, tworzący tajemnicę.

Słowa, które zanotowała bohaterka, układają się w zadziwiającą, logiczną całość:

„Janina Wiktoria Jasińska, zmarła w listopadzie, poleca pamięci duszę swoją”. Kilka nieczytelnych zygzaków kończyło zdanie. Co miały znaczyć te słowa? Co miało znaczyć nazwisko, którego nie знаła, nie słyszała w życiu swoim nigdy? Czyżby naprawdę duch, pokutujący wśród nocnej ciszy, odezwał się na niedołężne jej wezwanie?³⁰

Julia wszakże usiłuje tłumaczyć ową notatkę za pomocą wartości weryfikowalnych, odwołując się początkowo do koncepcji podświadomości.

– Może kiedy, przechodząc, przeczytałaś imię i nazwisko podobne na klepsydrze ulicznej; może imię to i nazwisko utkwilo w głębi twojego umysłu bez woli twej i wiedzy i dopiero senna halucynacja na jaw je wyprowadziła? – mówiły myśli jej, przyzwyczajone w ciągu szeregu lat do racjonalnego rozstrzygnięcia kwestii³¹.

Refleksja taka, stanowiąca próbę cerebralnego rozwikłania zagadki, nie zyskuje akceptacji bohaterki. Dotychczasowa pozytywistka zmienia się w spirytystkę, która konstatuje, iż „jest rzeczywiście coś dziwnego, coś niewytłumaczonego w świecie, coś, co wymyka się spod samowiedzy naszej, czego nie zrozumiemy nigdy, co istnieje jednak, co jako fakt postrzegać, śledzić i rzutem silnej woli wywoływać możemy”³².

Julia ma zamiar zgłębiać tajemnice metafizyczne, planując w tym celu wyjazd do Paryża. Ciekawe jest wszakże to, że decyzja taka jest głęboko przemyślana; bohaterka rozpatrzyła bardzo dokładnie zaistniałą sytuację i podjęła wyzwanie, aby zgłębiać tajniki wiedzy nadprzyrodzonej. Uznaje wszakże prymat silnej woli nad świadomością i możliwość kontrolowania przestrzeni umysłowej czy też jaźni za pomocą woli. Podobne przekonania pojawiają się w rozmaitych koncepcjach mediumistów i nie mają wiele wspólnego z filozofią spirytystyczną. Tytuł noweli jest tedy mylący, ponieważ nawiązuje raczej do potrzeby wiary w nadzmysłowe, niż do naukowego, empirycznego postrzegania zjawisk.

W przypadku analizowanych utworów znamienny jest fakt, że wszystko, co nadnaturalne dotyczy określonego czasu, odbywa się w ściśle wyznaczonej kadencji. Manifestacje duchowe – spirytystyczne czy astralne – mają miejsce po zapadnięciu zmroku, około północy, powodowane są ciemnościami, niejako wynikając z niedookreśloności przestrzeni, niemożności dokonania identyfikacji wizualnej. Motyw ten wiąże się prawdopodobnie z tradycyjnym sposobem postrzegania magicznych lub demonicznych właściwości istot nocy, a także z ponadmysłową interpretacją niedookreśloności przestrzeni. Sfera mroku – tak atrakcyjna dla wszelkiego

³⁰ Tamże, s. 221.

³¹ Tamże, s. 222.

³² Tamże, s. 224–225.

typu opowieści o widziadłach i zjawach – jest kulturowo przypisana do działalności mocy tajemnych, negatywnych, silniejszych od człowieka. Dlatego tajemnicze objawy zachodzą właśnie w przestrzeni nieodsłoniętej, co amplifikuje niemożność ich interpretacji czy przynależność do natury wszechistnienia. Noc staje się swoistym teatrem transgresji, terytorium podlegającym kaprysom nadnaturalnego³³.

Także muzyka zawiera w sobie pierwiastek metafizyczny, stanowiący o łączności bohaterów z zaświatami. Motyw gry na instrumencie jako możliwość przywołania upiora wykorzystany został w dwóch analizowanych utworach. Nadwrażliwość i uzdolnienia bohaterów *On i my* oraz *Znasz li ten kraj?* ułatwiają im kontakt z zaświatami. Muzyka – zawsze przejmująca, posiadająca walor nadzwyczajności, wyróżnienia – staje się czynnikiem nawiązującym do pozanormalnego. Skrzypce czy fortepian przyjmują natomiast pozór klucza, narzędzia przeniesienia, zyskują wartość magiczną, sugerującą wykroczenie poza ramy „zwyczajności”. Również charakter granej melodii posiada znamiona sytuujące w planie nierzeczywistym, wytwarza się iluzja samoistności muzyki, nośnika niesamowitości. Dokumentuje ową specyfikę charakterystyka sylwestrowego koncertu Stefana:

Fortepian mówił [...]. Przenikliwe skargi wiolinu trącały o jego struny [...]. Zegar [...] wydzwonił godzinę dwunastą. Już za pierwszym uderzeniem Stefan zachwiał się jak lunatek, gdy na niego wołają po imieniu, smyczek wysunął mu się z ręki, a on sam padł na ziemię z przeraźliwym jękiem roztrzaskujących się skrzypiec. I wtedy [...] z fortepianu, wstrząśnionego podwójnym upadkiem człowieka i instrumentu, wyszedł ton pełny, głęboki, przedłużony i zlał się z rozdzierającym zgrzytem konających strun skrzypcowych. Ten głos fortepianu to było echo zaświatowego uszczęśliwienia; ten krzyk skrzypiec, to był dźwięk ziemskiej bolesti. I w tym ostatnim akordzie połączyły się dusze tych dwojga ludzi³⁴.

Wyraźnie zostaje zaznaczone spotkanie świata ducha ze światem materii wyrażone czy zainicjowane poprzez muzykę, która pełni tutaj rolę symbolu człowieczeństwa i zaświata. Fortepian – jako atrybut Lucji – przynależy już do sfery cieni, podczas gdy skrzypce – trzymane żywą, materialną ręką konającego Stefana – oznaczają rzeczywistość fizyczną.

Inicjacja komunikacji z zaświatami za pomocą instrumentu muzycznego wyeksponowana została również w noweli *On i my*; tutaj wszakże zaznacza się regularność owego ponadnaturalnego kontaktu. Cykliczna powtarzalność jednej czynności przekłada się na odczuwaną przez bohatera tęsknotę za bliską osobą i dążenie do podtrzymania łączności między dwoma światami. Muzyka Berta powołuje do ist-

³³ Podobne usytuowanie czasowe znajduje uzasadnienie nie tylko w przetworzeniu mitycznym czy kulturowo-antropologicznym, lecz stanowi nieodłączną część estetyki grozy. Jak podkreślał Artur Hutnikiewicz w odniesieniu do prozy Stefana Grabińskiego: „Groza jest dziedziną ciemności [...]. To godziny przeczuć i lęków i oczekiwania na coś niesamowitego, co się czai i skrada w milczącej ciszy i ciemności. W zasnuły deszczem i szarugą jesienny wieczór zdaje się wyraźniej pukać w drzwi i do okien to «coś» – dalekie, zagadkowe, niepokojące” (*Stefan Grabiński i jego dziwna opowieść*, [w:] S. Grabiński, *Nowele*. Wybór, wstęp i komentarz A. Hutnikiewicz, Kraków 1980, s. 17).

³⁴ Hajota [H. Pajzderska], *Znasz li ten kraj?.....*, s. 454–455.

nienia (być może w wyobraźni grającego i jako iluzja słuchającego) widmo smutnej, bladej kobiety. Melodia, którą gra bohater, zostaje scharakteryzowana jako niesamowita, przejmująca, posiadająca wartość metafizyczną.

Nigdy [...] nie zdarzyło mi się słyszeć dźwięków fortepianowych, które by miały w sobie coś bardziej fantastycznego... Łała się z nich rzewnym stłumionym, kryształowo czystym strumieniem bezbrzeżna, jakby nie z ludzkich źródeł płynąca melodia... Po raz pierwszy dopiero zrozumiałem ten wyraz w całej pełni; po raz pierwszy, jakby w zwierciadle tych tonów, ujrzałem to widmo posępne, z mgły, łez i poezji utkane, co się czepia najchętniej dusz nieskalanych a cierpiących i wysysa je z krwiozerczością upiora³⁵.

Owa znamienna cecha gry Berta (upostaciowanie, ukonkretnienie jego melancholii czy – jakbyśmy dziś sprecyzowali – depresji) predestynuje i tłumaczy niesamowite zjawiska, których doświadczają przyjaciele. Jednak tylko grający odczytuje kontakt z zaświatami w kategoriach naturalności i porządku rzeczy, narratora natomiast zdumiewa on i przeraża.

Gra na fortepianie staje się też swoistym przywołaniem, pełni funkcję hipnotyzującą – jak w obrazku *Doktor Faust*. Na zew melodii odtwarzanej przez doktora zjawia się pogrążona w somnambulicznym śnie Pola, realizując w ten sposób oczekiwania badacza. Muzyka pełni tu rolę prowadzącego do zguby przewodnika, swoistego klucza do bram zaświatów. Nadmienić trzeba, że wartość melodyczna pozostaje w charakterystycznym związku z aspektem spirytualnym, ponieważ tak istnienie muzyki, jak istnienie człowieka wyraża się w dwóch planach: materialnym (nuty = ciało) i niefizycznym (dźwięk = dusza).

Istotnym motywem kompozycyjnym utworów staje się także mechanizm ukazywania się zjaw (efemerycznych, powstających na granicy widzenia) współgrający w nowelach ze schematem budowania nastroju fantastycznego w opowieściach grozy. Ów dokładnie określony porządek przekraczania barier normalności wpisuje się w specyfikę narracji oraz świata przedstawionego.

podstawowym wyróżnikiem fantastyki – stwierdza Seweryna Wysłouch – czy ściślej – opowiadań niesamowitych, jest obecność zjawisk nadprzyrodzonych, sprzecznych z empirią, które niespodziewanie wdzierają się do codzienności [...], wywołując atmosferę grozy i przerażenia. Takimi zjawiskami są [...] widma³⁶.

Ukonstytuowany model inicjowania strachu polega tutaj na wykorzystaniu naturalnej dla człowieka obawy przed istotami bezcielesnymi, albowiem

ciało jest znakiem człowieczeństwa, zwyczajności, coś, co udaje ciało, a nim w rzeczywistości nie jest – budzi grozę. [...] Widma – przybysze z zaświatów – wyposażone są

³⁵ Hajota., *On i my...*, s. 22–23.

³⁶ S. Wysłouch, *Anatomia widma*, „Teksty” 1977, nr 2, s. 136.

w *pozór ciała*, czy inaczej: w ich kreacji ciało ludzkie ulega rozmaitym metamorfom³⁷.

Istoty spoza przestrzeni empirycznej nie posiadają materialnej powłoki, a „tworzywem widma staje się mgła lub – fluidyczne woale”³⁸, przezroczyste, ulotne substancje. Wzrokowa rejestracja rzeczywistości przynosi doświadczenia niejednoznaczne. Żaden z bohaterów nowel Hajoty nie jest w stanie określić, czy jego widzenie jest prawdziwe, czy opiera się na optycznym złudzeniu. Owo niedopowiedzenie staje się immanentną cechą tych „pozytywistycznych” duchów, których obecność zawsze jest wątpliwa i nieweryfikowalna. Nieco odmienna jest sytuacja opisywana w *Doktorze Fauście*, w którym to utworze zjawia – czy raczej eteryczny sobowtór dziewczyny – materializuje się, odłączając od ciała, przybierając wyraźne rysy zahipnotyzowanej Poli. Jedynie cynizm lekarza i pozorna niemożność doprowadzenia eksperymentu do końca powodują, iż bohater nie jest przekonany o prawdziwości widzenia, że poddaje w wątpliwość istnienie wywołanego przez siebie widma. Podkreślić równocześnie należy, iż „tym, co najbardziej szokuje i przeraża, jest tajemniczy, rzecz można – biologiczny związek człowieka i widma”³⁹. Sfery ducha i ciała przenikają się wzajemnie, współtworząc byt, pozostając w nierozzerwalnym związku. Konsekwencją przzerwania łączności pomiędzy tymi obszarami staje się obumarcie cząstki fizycznej, zanik czynności życiowych.

Manifestacje spirytystyczne nie polegają wszakże wyłącznie na upostaciowaniu, „ufizycznieniu” ducha, lecz wyrażać się mogą również poprzez czynniki odmienne. Jak zauważa Wyślouch, „nadprzyrodzoną, budzącą grozę cechą widma bywa też niewidzialność”⁴⁰, pozwalająca zjawie „odczuwać swą obecność pośrednio”⁴¹, za pomocą określonych znaków lub przeczuć. Tak właśnie dzieje się w *Spirytystce*, w której zmarła kobieta ręką Julii wypisuje swoje imię i nazwisko.

Warto również zauważyć, że wszystkie analizowane utwory nawiązują w konstrukcji do estetyki fantastycznej, głównie zaś do opowieści grozy. Elementem uzasadniającym podobną klasyfikację jest charakterystyczna budowa nowel, oparta na znamienym schemacie kreowania świata przedstawionego. Realistycznie kreślona rzeczywistość zostaje brutalnie zanegowana przez elementy nieprzynależne do codzienności, wykraczające poza ramy empirycznego poznania. Jest to więc twór przypominający strukturą opowieści gotyckie z elementami psychologicznymi, które Stefan Grabiński nazwał metafantastyką. Jak dowodził pisarz,

Na ogół odróżnić można dwa zasadnicze rodzaje fantastyki nowoczesnej: fantastykę bezpośrednią [...] i fantastykę wyższego rzędu: wewnętrzną, psychologiczną [...], dla której proponuję nazwę psychofantazji lub metafantastyki. Pierwszą odmianę spotyka się

³⁷ Tamże, s. 137.

³⁸ Tamże.

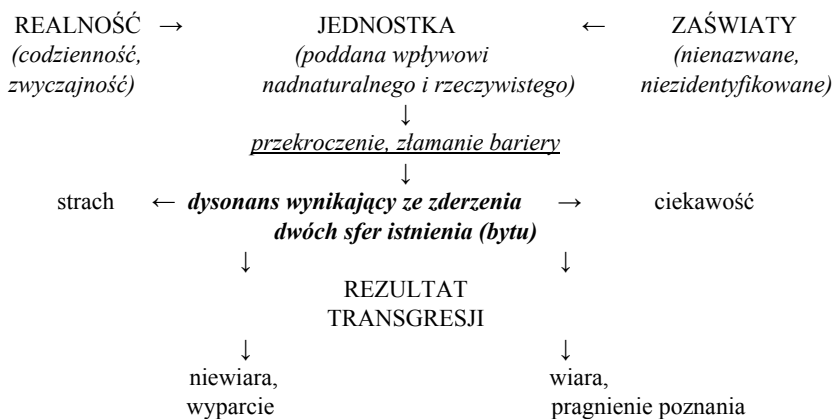
³⁹ Tamże, s. 143.

⁴⁰ Tamże, s. 141.

⁴¹ Tamże.

oczywiście częściej [...]. Tu należą opowieści, których treścią są fakty i zdarzenia [...] przekraczające od razu [...] granice natury i rzeczywistości [...]. Bez porównania wyższym typem fantastyki jest rodzaj drugi [...]. Tu panuje wszechwładnie psychologia. Fantastyczność nie powstaje tu w sposób zewnętrzny, lecz rodzi się i rozwija w nas samych pod wpływem wypadków, które uznajemy za normalne. Artysta wychodzi od zdarzeń zwykłych, [...] które w pewnym momencie w sposób nieuchwytny, dzięki mistrzowskiemu splotowi szczegółów pozornie drugorzędnych, przestają być normalnymi, [...] i [...] pociągają za sobą nasze jaźnie w świat metafizycznych zjaw i bytów. [...] Nagle znajdujemy się po tamtej stronie rzeczywistości empirycznej i zanurzamy się w dziedzinie rzeczywistości drugiej, wyższej i głębszej [...]. Jesteśmy w świecie metafizycznym [...]. Jedynym motorem zdarzeń jest tu dusza człowieka, jego tajemnicza [...] jaźń i jej cudowne [...] zdolności i siły⁴².

Usytuowanie podobne znajduje wykładnik właśnie w sposobie realizacji świata przedstawionego, w którym porządek realny zostaje naruszony, zakłócony przez czynniki nadnaturalne. Reakcja bohatera utworu zależna jest oczywiście od założeń estetycznych pisarza, wykazać jednak można kilka punktów wspólnych, sytuujących wzmiankowane nowele pomiędzy opowieściami gotyckimi a fantastyką grozy (*weird fiction*). Model rzeczywistości fikcyjnej jest tutaj dość typowy; dominuje w nim przede wszystkim dążność do wiernego odwzorowania „zwykłego” trwania i przeciwstawienia mu pierwiastków „obcych”, niewytłumaczalnych. Schemat ów rysowałby się następująco:



Istotnym czynnikiem staje się również postać bohatera, osoby doświadczającej *numinosum*, zawieszona pomiędzy normalnością a nadzwyczajnością, wymagającej tedy szczególnego wachlarza atrybutów fizycznych i psychicznych. Determinantą określonych postaw oraz działań stają się relacje emocjonalne, wynikające wszakże

⁴² S. Grabiński, *O twórczości fantastycznej*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1928, nr 10, s. 1–2.

z czynników od człowieka niezależnych. I tak na przykład tytułowy bohater *Doktora Fausta* zaprzeda je duszę mediumizmowi, poszukując odpowiedzi na pytanie o istnienie zaświatów, a transformacja psychologiczna warunkowana jest utratą dziecka i pragnieniem potwierdzenia życia po śmierci. Rozpacz zostaje przekształcona w bezkompromisowe dążenie do osiągnięcia celu, przeistaczając się w psychicznego „demona”, z którym Faust Hajoty podpisuje pakt. Tymczasem bohaterka utworu nie ulega żadnej przemianie, rodzi się „obca”, inna, obdarzona mocami, których nie rozumie. Los Poli nie zależy od niej, lecz – paradoksalnie – warunkowany jest uzdolnieniami dziewczyny. Alienacja wyznacza również przeznaczenie Bertowi z noweli *On i my*; zresztą odrębność tej postaci wyeksponowana zostaje także poprzez tytuł, sugerujący odmienność, opozycję: jednostka – świat. Nieprzystawalność do rzeczywistości materialnej prezentują Stefan i Łucja ze *Znasz li ten kraj?*, nie tylko ze względu na trawiące ich śmiertelne choroby, lecz i z powodu szczególnej wrażliwości, konotowanej zainteresowaniami artystycznymi (muzycznymi). Wreszcie Julia, tytułowa *Spirytystka*, której ciekawość i pragnienie weryfikowania hipotez mediumicznych wyznaczają konkretne działania, skutkujące (lub nie, zależnie od interpretacji) manifestacją zaświatową. Bohaterowie dysponują zatem kilkoma predyspozycjami łączącymi ich ze światem cieni, powodującymi owe znamienne przekroczenia barier rzeczywistości. Cechami wyróżniającymi charakteryzują się również narratorzy z *On i my* oraz *Znasz li ten kraj?* Są oni najlepszymi lub jedynymi przyjaciółmi „naznaczonych” bohaterów, fakt ów predestynuje ich więc do współdoświadczenia sfery numinotycznej.

Podobne walory determinują przynależność analizowanych utworów do gatunku fantastyki, wyznaczając im niepełny status *weird fiction*, sytuując w sferze genologicznych nawiązań czy inspiracji motywami niesamowitymi. Cechą immanentną świata przedstawionego staje się bowiem transgresja; bohaterowie zmagają się z własnym „ja” (bohater *On i my*, Pola z *Dr Fausta*), rozszczepiają swoją jaźń pomiędzy dwie przestrzenie, odczuwają strach przed tym, co ich spotyka, lecz owa „inność” predestynuje ich do zaakceptowania nieodgadnionego i w jakiś sposób powoduje zmianę w postrzeganiu czy identyfikowaniu świata (narrator w *Znasz li ten kraj?*, bohaterka *Spirytystki*, narrator z *On i my*). Wszystkie te czynniki decydują o kolejnej klasyfikacji w aspekcie fantastycznym, stanowiąc cechy konstytutywne tzw. fantastyki wewnętrznej. Elżbieta Zarych wyjaśnia, że

badacze przeprowadzają rozróżnienie między „fantastyką zewnętrzną” i „fantastyką wewnętrzną”: zewnętrzna opiera się na konkretnych postaciach fantastycznych pojawiających się bezpośrednio w utworze, zaś w wewnętrznej fantastyczne objawia się nie bezpośrednio, ale przez ludzkie wnętrza, wydarzenia lub zjawiska, których nie da się jednoznacznie nazwać lub określić. Sugerują one istnienie wyższego porządku rzeczy, wprowadzają niepewność poznawczą i przekonanie, że świat jest terenem działania jakichś nadprzyrodzonych sił, właśnie wewnętrznych, tj. ukrytych pod powierzchnią zjawisk⁴³.

⁴³ E. Zarych, *Fantastyka w utworach E.T.A. Hoffmanna*, „Teksty Drugie” 1998, nr 5, s. 56.

Atrybut „wewnętrzności” opierałby się właśnie na koncepcji wyabstrahowania zjawisk nadprzyrodzonych z racjonalnego, doświadczalnego, codziennego porządku świata. Układ podobny naruszony zostaje przez tajemne moce, wynikające już nie tylko ze specyficznego sposobu funkcjonowania rzeczywistości i jej dualizmu, lecz także z psychicznych (czyli równie nieweryfikowalnych empirycznie) uwarunkowań człowieka. W *Dr Fauście* byłoby to uparte, naznaczone szaleństwem dążenie lekarza do identyfikacji zaświatów oraz ponadnaturalna moc magnetyzowania, a także niezwykle zdolności Poli. W noweli *On i my* „wewnętrzne” przyjmuje formę upostaciowanego pragnienia Berta. Dodatkowym elementem, uzupełniającym psychiczną odmienność bohatera, byłaby przynależność do rodziny melancholików oraz samobójstwa matki i siostry. W *Znasz li ten kraj?* dominantę stanowi również charakterystyczne uwarunkowanie psychofizyczne Stefana i jego żony, naznaczenie ich fatalizmem przedwczesnej śmierci. Natomiast w *Spirytystce* momentem inicjującym „wewnętrzność” staje się podświadome pragnienie bohaterki i przeprowadzony przez nią eksperyment.

Znamienne oddalenie od rzeczywistości realizuje się w analizowanych utworach jako wynik niepełnej przynależności do świata materialnego, a także jako podświadome lub wolicjonalne pragnienie rozpoznania nadprzyrodzoności. Jak konstatuje Artur Hutnikiewicz:

fantastyka wewnętrzna, psychologiczna [to taka], dla której punktem wyjścia jest obserwacja pewnych rzeczywistych, ale wyjątkowych i zagadkowych właściwości ludzkiej jaźni. Analiza tych na poły tajemniczych, niepokojących, niedostatecznie przez naukę zbadanych fenomenów psychicznych, staje się dla pisarza-fantasty odskocznią dla snucia śmiałych hipotez metafizycznych, a zarazem potwierdzeniem jego wiary w istnienie poza zjawiskową stroną bytu rzeczywistości innej, wyższego rzędu⁴⁴.

Psychiczne walory bohaterów wyznaczają im określone przeżycia i doświadczenia, wynikające także ze szczególnej konstrukcji przestrzeni przedstawionej. Ambivalencja czy równoprawność i ewentualne przenikanie się sfery fizycznej z duchową manifestuje się w przeżyciach postaci. Warto jednak zauważyć, że losy poszczególnych bohaterów nieodmiennie związane są z klęską – światopoglądową (w przypadku *Spirytystki*, po części także *Dr Fausta*) lub egzystencjalną, zakończeniem ziemskiego żywota (Bert z *On i my*, Pola z *Dr Fausta* czy Stefan ze *Znasz li ten kraj?*). Fatalne przeznaczenie, zguba, przegrana ideologiczna składają się na swoisty wniosek odnoszący się do kontaktów ze sferą nadprzyrodzoną, układając się w znamienne ostrzeżenie przed odkrywaniem sekretów trwania. Wszelkie przekroczenie granic rzeczywistości stanowi pogwałcenie odwiecznych reguł współistnienia płaszczyzny fizycznej z metafizyczną, podlega zatem negatywnym dla człowieka konsekwencjom. W losach bohaterów realizuje się zresztą jedna z konstytutywnych zasad fantastyki grozy, dotycząca inicjowania emocji związanych ze strachem. Dyskomfortowe przeżycie psychiczne postaci – obawa – przekładająca się na doznania

⁴⁴ A. Hutnikiewicz, *Jeszcze w sprawie fantastyki*, „Tygodnik Powszechny” 1950, nr 38, s. 4.

projekcji-identyfikacji, wzmacnia odczucia lękowe odbiorcy, nadaje opowieści status niesamowitości. Wzrost ów zostaje amplifikowany właśnie poprzez wskazanie nieuchronności losu osoby zacierającej granicę światów. Logika układu świata przedstawionego opiera się zatem na zakazie, karalności gestu przekroczenia, zerwania zasłony świata pozagrobowego. O roli strachu w tego typu utworach wypowiedział się na przykład Roger Caillois w *Definicji fantastyki*:

Zjawiska fantastyczne zawsze z tej samej wypływają zasady. Tym są straszniejsze, im bardziej tło ich jest banalne, im bardziej niepostrzeżenie czy też nagle się objawia, im więcej zawierają w sobie jakiejś fatalnej nieuchronności, która zdaje się wypływać z logicznego łańcucha przyczyn i skutków. [...]

Przerażenie właściwe opowiadaniom fantastycznym szerzyć się może tylko w społeczeństwach niewierzących, w których prawa przyrody uważane są za niewzruszone i niezmiennie. Pojawia się ono jako wyraz nostalgii za światem dostępnym mocom nadprzyrodzonym i emisariuszom z zaświatów. Czas rozdwa się lub zatrzymuje. Przestrzeń miewa dziwaczne luki, terytoria zakazane i innowymiarowe, niemożliwe do umiejscowienia „kieszenie”. Wreszcie przyczynowość podlega dziwnym zaburzeniom⁴⁵.

Zjawiska niewyjaśnione lub wyjaśnione tylko częściowo stanowią rodzaj odwołania do zainteresowań epoki i metafizycznych skłonności pisarzy. W świecie rzeczywistym owych czasów transgresję stanowiły choćby pokazy hipnotyzowania czy seanse spirytystyczne, w których niewytłumaczalne stawało się faktem. Tęsknota za wyzwolonym duchem, nadzieja budzona koncepcjami zaświatów lub reinkarnacją, obserwacja fascynacji społecznych i przewartościowanie światopoglądu składały się na przekształcenia w obszarze fikcji. Zniekształcenie dotychczasowego wizerunku rzeczywistości odpowiada deformacji literackiego pejzażu przestrzennego. Były to wszak próby ostrożne, a objawy pozornie nadnaturalne zyskiwały zazwyczaj podwójną wykładnię – racjonalną (choroba serca Stefana, która mogła się stać przyczyną jego zgonu, melancholia i nadwrażliwość Berta, neuroza Poli czy oportunizm Julii) i nadzwyczajną (ukazywanie się duchów, manifestacje zza grobu, zdolności nadnaturalne). Owa szczególnie ambiwalencja eksponowała tylko wątki niesamowite, sfera przedstawiona zyskiwała natomiast walor niejednoznaczności.

Spiritualist Tales in the Prose of the Second Generation of Positivists (Based on the Examples of: *On i my* by Hajota, *Dr Faust* by Ostoja, and *Spirytystka* by Cecylia Walewska)

Abstract

The article concerns esoteric interests of the second generation of positivists. In the work of minor writers of the second generation, occult plots appear as a reflex of the 19th century

⁴⁵ R. Caillois, *Definicja fantastyki*, przeł. J. Lisowski, „Twórczość” 1958, nr 10, s. 93, 96.

fascination with mediums. Similar inspirations are documented in the short stories by Hajota (Helena Pajzderska), Ostoja (Józefa Sawicka), and Cecylia Walewska.

The characters of the analysed works have extra-sensory abilities which give them a broader perception. As a result, the portrayed world is saturated with spiritualist elements, creating a clear reference to the prevalent fashion for the supernatural. In addition to the spiritualist motifs, gothic inlays also appear situating the discussed short stories between horror romance and *weird fiction*. It is determined by the construction of the portrayed world, in which the layer of material reality is disturbed by a supernatural element. A similar technique is a stage in the evolution of that kind of prose into the so-called meta-fantastic, internal-fantastic literature. That transformation is expressed in the search for the causes of the supernatural in the psychological (and thus, internal) conditions of man, acknowledged to be a creature which is not entirely understood. Therefore, the inexpressible is contained in the literary character and not in the outside world. However, transgression of the sphere of *numinosum* decides about the defeat of the characters of the short stories, because as those “different ones”, they are doomed to alienation or death. For it is impossible to live in two dimensions at the same time – material and spiritual.

The transformation which was happening in the prose of horror at the end of 19th century was the result of not only the inspirations with supernatural phenomena, mediums, or hypnosis, but also with the interest in psychology and physiology of man.